



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Sozialistisches Kino mit menschlichem Antlitz: Humanismus in
den Filmen der Tschechoslowakischen Neuen Welle

verfasst von | submitted by
Joris Stephan Coerdts

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Lisa Gotto M.A.

Abstract

Die vorliegende Arbeit setzt sich mit dem Humanismus in den Filmen der Tschechoslowakischen Neuen Welle auseinander. Dieser wird dabei nicht nur als Spiegel des Zeitgeistes der Tschechoslowakei in den 1960er-Jahren begriffen, sondern als bewusstes Mittel zur Subversion des staatlich verordneten Dogmas eines Sozialistischen Realismus. Vor dem Hintergrund einer neuhumanistischen philosophischen Tradition werden mittels eines methodischen Arsenal, das sich an den Arbeiten André Bazin orientiert, exemplarisch drei Filme analysiert: *Slnko v sieti* (1963) von Štefan Uher, *Ostře sledované vlaky* (1966) von Jiří Menzel und *Hoří, má panenko!* (1967) von Miloš Forman. Im Zuge der Analysen dieser drei Filme werden phänomenologische Wahrnehmungsverhältnisse, Humor und Erotik sowie historisch etablierte künstlerische Mittel als mögliche Werkzeuge eines filmischen Humanismus erörtert. Ziel ist es dabei, den Humanismus als einen gemeinsamen Nenner der Neuen Welle bei gleichzeitigem dezidiert anti-orthodoxen Stilpluralismus zu markieren.

This thesis examines humanism in the films of the Czechoslovak New Wave. Humanism is understood not only as a reflection of the zeitgeist of Czechoslovakia in the 1960s, but also as a conscious means of subverting the state-imposed dogma of Socialist Realism. Against the backdrop of a neo-humanist philosophical tradition, using a methodological arsenal based on the works of André Bazin, three films are analysed: *Slnko v sieti* (1963) by Štefan Uher, *Ostře sledované vlaky* (1966) by Jiří Menzel and *Hoří, má panenko!* (1967) by Miloš Forman. In the course of analysing these three films, phenomenological perceptions, humour and eroticism, as well as historically established artistic means, are discussed as possible tools of cinematic humanism. The aim is to highlight humanism as a common denominator of the New Wave, while at the same time emphasising its decidedly anti-orthodox stylistic pluralism.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Historischer Kontext.....	3
2.1 Die poststalinistische Ära und der marxistische Revisionismus.....	3
2.2 Der Prager Frühling.....	5
2.3 Die Intervention und die Normalisierung.....	8
2.4 Die Tschechoslowakische Neue Welle.....	9
3. Humanismus.....	15
3.1 Posthumanismus.....	16
3.2 Julian Nida-Rümelin.....	19
3.3 Friedrich Schiller.....	21
3.4 Humanistische Filmanalyse.....	24
3.4.1 Béla Balázs und ein Kino mit humanistischem Menschenbild.....	24
3.4.2 André Bazin und der italienische Neorealismus.....	27
4. Filmanalysen.....	34
4.1 <i>Slnko v sieti</i>	34
4.1.1 Inhalt.....	34
4.1.2 Subversion.....	34
4.1.3 Arbeit.....	36
4.1.4 Wahrnehmung und Realität.....	40
4.1.4.1 Sehen.....	40
4.1.4.2 Subjektivität.....	41
4.1.4.3 Flüchtigkeit der Wirklichkeit.....	42
4.1.4.4 Hören.....	44
4.1.4.5 Die Wirklichkeit der Blinden.....	47
4.1.5 Fortschreibung des Neorealismus.....	48
4.2 <i>Ostře sledované Vlaky</i>	51
4.2.1 Inhalt.....	51
4.2.3 Geschichte ohne Helden denken.....	53
4.2.3.1 Die Figur des Miloš.....	54
4.2.3.2 Die Figur des Vorgesetzten.....	54
4.2.3.3 Die Figur des Hubička.....	56
4.2.3.4 Die Figur des Rats.....	57
4.2.3.5 Der Rat als Mensch.....	58
4.2.3.6 Hubička als Mensch.....	60
4.2.3.7 Der Vorsteher als Mensch.....	63
4.2.3.7 Miloš als Mensch.....	67
4.3 <i>Hoří, má panenko!</i>	75
4.3.1 Inhalt	75
4.3.2 Gegen die Autoritäten	75
4.3.3 Formans Realismus	77
4.3.4 Gegen das Volk	80
4.3.5 Pieter Brueghel der Ältere und das humanistische Wimmelbild.....	84
4.3.6 Das Feuer.....	91
4.3.7 Optimismus, Pessimismus und Realität.....	95
5. Fazit.....	98
Literatur und Quellen.....	104
Filme.....	110

1. Einleitung

Der Prager Frühling endete in einer Augustnacht, als Panzer aus dem Osten in die Hauptstadt zogen. In jener Nacht zum 21. August 1968 beendete eine militärische Intervention der Sowjetarmee, unterstützt von Truppen verbündeter Bruderstaaten des Warschauer Pakts, gewaltsam das tschechoslowakische Liberalisierungsprojekt¹, das mit seiner neuen, poststalinistischen Lesart des Marxismus eine demokratisierte Version des Sozialismus zu entwerfen anstrebte: einen *Sozialismus mit menschlichem Antlitz*. Ein Traum, aus dem Moskau Prag schließlich herausriss, um das Land wieder mit harter Hand zu „normalisieren“.² Ein Traum jedoch auch, der davor für fast ein Jahrzehnt auf verschiedenen Ebenen nicht nur geträumt, sondern tatsächlich ausgelebt wurde, speziell im kulturell-künstlerischen Bereich. Produkt jener Zeit der Liberalisierung ab den frühen 1960er-Jahren war unter anderem ein Kino, das sich vor seiner abrupten Unterdrückung in die weltweite Filmgeschichte einzuschreiben wusste: das Kino der Tschechoslowakischen Neuen Welle beziehungsweise *Nová Vlna*.³

Das, was die Sowjets als bedrohlichste Qualität dieser Filmbewegung ansahen, war auch das, was den Filmen international Prestige einbrachte: keine konkrete inhaltliche anti-kommunistische Subversion, sondern eine allgemeine, radikale Ausdrucksfreiheit.⁴ Die Ablehnung jeglichen Dogmatismus vereinte die sonst heterogenen, ohne Manifest oder übergreifendes ästhetisches Programm arbeitenden Filmemacher*innen.⁵ Der staatlich verordnete Sozialistische Realismus⁶ erschien den Filmschaffenden mit seinen dogmatischen Schemata und dem starren Heldenkult zu Kitsch und Klischees petrifiziert. Als Gegenentwurf rekurrierte man auf der einen Seite mitunter auf nationale Traditionslinien der Phantastik, der Märchen und des Surrealismus, arbeitete aber auf der anderen Seite vor allem auch an einem eigenen Realismus, der den tatsächlichen Alltag jenseits dogmatischer Leitlinien authentisch porträtieren sollte.⁷ Die Welle erhielt ihren Aufschwung durch die allgemeine

1 Vgl. Peter Brandt, „Der tschechoslowakische Reformsozialismus und seine Beendigung“, *Sozialismus mit menschlichem Antlitz. Der Aufbruch in der Tschechoslowakei 1968 in seinem historischen Umfeld*, hg. v. Peter Brandt/Gert Weisskirchen, Bonn: Dietz 2002, S. 19-36, hier S. 19f.

2 Ebd., S. 24.

3 Vgl. Jonas Engelmann et al., „Einleitung“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, hg. v. Jonas Engelmann et al., Mainz: Ventil 2018, S. 9-22, hier S. 10.

4 Vgl. Peter Hames, *The Czechoslovak New Wave*, London/New York: Wallflower Press 2005, S. 2f.

5 Ebd., S. 4.

6 Vgl. Philipp Brunner, „Sozialistischer Realismus“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel et al., 12.10.2012, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:sozialistischerrealismus-5579>, 03.06.2025.

7 Vgl. Engelmann et al., „Einleitung“, S. 13.

Liberalisierungspolitik in der Tschechoslowakei (ČSSR), die ihr nicht nur im Vergleich zu den sozialistischen Bruderstaaten, die ebenfalls filmische Avantgarden ausbildeten, eine Spitzenstellung verschaffte, sondern selbst im internationalen Vergleich mit dem Westen herausragende und viel beachtete Freiheiten einbrachte.⁸ Doch während die Politik einerseits das Kino ermöglichte, spielte das Kino andererseits eine zentrale Rolle, um den kulturellen Nährboden für das ab Frühling 1968 offiziell so titulierte Reformprogramm des Sozialismus mit menschlichem Antlitz zu schaffen.⁹ Denn das Kino hatte dieses menschliche Antlitz schon vorher entdeckt.

In diesem Zeichen soll diese Arbeit stehen: Das Kino der Tschechoslowakischen Neuen Welle soll als eines verstanden werden, das allem voran den Menschen in den Vordergrund rückt, als ein sozialistisches Kino mit menschlichem Antlitz. Um sich diesem Verständnis zu nähern, soll zuerst mit einer historischen Rahmung der Hintergrund des ursprünglichen Begriffes vom Sozialismus mit menschlichem Antlitz geklärt werden. Hierzu wird nicht nur die polithistorische Situation rekapituliert, die schließlich zum Prager Frühling führte, sondern gerade auch auf die damaligen Kontroversen um die poststalinistischen Lesarten des Marxismus ab Mitte der 1950er-Jahre eingegangen, um den Reformimpuls in der Tschechoslowakei nachvollziehen und die humanistischen Bilder der Filme in den zeitgenössischen intellektuellen Kontext einbetten zu können. Besonders wird hierbei der marxistische Humanismus eruiert, der in jener Zeit unter anderem von den Ideen des polnischen Philosophen Leszek Kołakowski geprägt war.¹⁰ Im Anschluss an die Klärung des historischen Kontextes bedarf es einer Explikation des Humanismusbegriffs für diese Arbeit. Nach einer Abgrenzung von dem in der Filmwissenschaft gegenwärtig dominanten Posthumanismus soll sich der Humanismusbegriff vor allem auf zwei humanistische Autoren berufen. Zum einen auf Friedrich Schiller als klassische Position, zum anderen auf Julian Nida-Rümelin als philosophische Gegenwartsposition. Um dies dann in eine filmische Anwendung zu überführen, soll am Beispiel der vom klassischen humanistischen

8 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 1ff.

9 Vgl. Barış A. Yörümez, „Wounded‘ in revolution: the postwar intelligentsia and their self-distinction in Czechoslovak cinema (1956-1968)“, *Canadian Slavonic Papers* 65/3-4, 2023, S. 302-324, hier S. 319.

10 Als „marxistischer Humanismus“ wird eine philosophische Richtung bezeichnet, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg gegen die leninistische und insbesondere stalinistische Lesart des Marxismus positionierte und sich dabei maßgeblich auf die frühen Schriften von Marx (insbesondere die „Ökonomisch-philosophischen Manuskripte aus dem Jahre 1844“) bezog, die erst Anfang der 1930er-Jahre entdeckt und editiert worden waren. Zu den Protagonist*innen des marxistischen Humanismus zählten neben Vertretern der Frankfurter Schule auch osteuropäische Philosophen wie Kołakowski und die jugoslawische Praxis-Gruppe, vgl. Reiner Ruffing, „Humanistischer Marxismus: Philosophie und politische Theorie der jugoslawischen ‚Praxis-Gruppe‘“, *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 31, 3. August 1985, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/archiv/533493/humanistischer-marxismus-philosophie-und-politische-theorie-der-jugoslawischen-praxis-gruppe/>, 03.06.2025.

Filmtheoretiker André Bazin vorgelegten Analysen des auch für die tschechoslowakischen Autor*innen einflussreichen italienischen Neorealismus exemplarisch dargelegt werden, worauf eine genuin humanistische Filmanalyse den Blick lenkt.

Auf diese theoretischen Positionen soll sich die eigentliche Analyse stützen. Dafür werden drei einschlägige Beispiele des tschechoslowakischen Kinos herangezogen: Der im Anfangsstadium der Welle entstandene Film *Slnko v sieti* (1963) von Štefan Uher verhandelt Perspektiven innerhalb der sozialistischen Gesellschaft, indem er den intellektuellen Künstler aus der Stadt mit dem Arbeitsalltag auf dem Land konfrontiert. Kern dieser Analyse sollen die Wahrnehmungsverhältnisse zwischen den Individuen und Gruppen im sozialistischen Alltag sein. Jiří Menzels *Ostré sledované vlaky* (1966) soll danach den Humor illustrieren, der viele Filmschaffende der Tschechoslowakischen Neuen Welle prägt, und die Rolle von Erotik und Sinnlichkeit als Subversionsmittel untersuchen. Schließlich sollen mit *Hoří, má panenko!* (1967) von Miloš Forman die Herausforderungen eines Humanismus im Rahmen einer rigorosen gesellschaftspolitischen Kritik beleuchtet werden. Indem der Film hier in die Tradition des Malers Pieter Brueghel d. Ä. gestellt wird, sollen historisch etablierte künstlerische Mittel für eine humanistische Satire und komplexe Porträts von Menschenmassen nachgezeichnet werden.

Der humanistische Zugang soll dabei herausarbeiten, wie die Tschechoslowakische Neue Welle nicht nur durch Anti-Orthodoxie, also ex negativo definiert wird, sondern im Porträt des Menschen einen übergreifenden Nenner findet, der gesellschaftstheoretische ebenso wie kulturelle und auch kunsthistorische Aspekte einbezieht. Indem diese Bezüge zusammengeführt und die möglichen Spielarten eines filmischen Humanismus verdichtet werden, soll es auch ein Anliegen dieser Arbeit sein, den Humanismus nicht nur als produktiv für historische Einordnungen zu erweisen, sondern überhaupt als anschlussfähig und relevant für eine moderne künstlerische Subversion und filmische Analyse.

2. Historischer Kontext

2.1 Die poststalinistische Ära und der marxistische Revisionismus

Ein einschlägiges Datum für den Prager Frühling ist die Nacht zum 21. August 1968. Denn dies ist das Ende des Prager Frühlings, der Teil einer über die Tschechoslowakei hinausgehenden, langen und vielschichtigen Zeit der Liberalisierungsbemühungen war. Das

Ausgangsdatum für diese Liberalisierungsbestrebungen ist der 5. März 1953, nämlich der Tod Josef Stalins. Er bildet eine Zäsur in der Geschichte der Sowjetunion, an die die sogenannte *Tauwetterperiode* anschließt. Diese nach dem Roman *Tauwetter* von Ilja Ehrenburg aus dem Jahr 1954 benannte Periode leitet eine politische Wende Zentral- und Osteuropas hin zur dezidierten Entstalinisierung ein. Ihre „dramatischste“¹¹ Zuspitzung erfährt die *Tauwetterperiode* am 25. Februar 1956 beim XX. Parteitag der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (KPdSU) in Moskau. Stalins Nachfolger Nikita Chruschtschow verurteilte dort in seiner vierstündigen Geheimrede *Über den Personenkult und seine Folgen* schonungslos die Verbrechen unter der Herrschaft seines Vorgängers. Als bald wurde diese Rede publik und erhielt in der gesamten Sowjetunion ein eklatantes Echo. Zweck dieser Rede war jedoch nicht bloß eine Offenlegung der stalinistischen Verbrechen, sondern auch eine Neuausrichtung des Kommunismus. Dieser sollte sich nun wieder auf seine marxistisch-leninistischen Wurzeln zurückbesinnen, die die Stalin-Ära verraten habe.¹² So entspann sich ein Diskurs um einen sogenannten *marxistischen Revisionismus*. Dieser Ausdruck, ursprünglich pejorativ von den Verteidigern des Stalinismus gebraucht, betitelte das Bestreben nach einer neuen, entstalinisierten Version des Kommunismus, indem man zur ursprünglichen marxistischen Utopie zurückkehrt. Tiefergehend als Chruschtschows Rückkehr zum Marxismus-Leninismus sollte dieser Kommunismus wieder das Ideal einer grundlegenden Revolution in sich tragen, die erst auf kultureller Ebene eine Aktivierung im Denken der Bevölkerung einleitete, um schließlich überspannendes welthistorisches Format zu erreichen. Als ideeller Anknüpfungspunkt fand sich vor allem ein marxistischer Humanismus, der die in der marxistisch-leninistischen Lehre marginalisierten Aspekte des Alltagslebens und der Entfremdung des Individuums wieder fokussierte. Die humanistische Bestrebung fand darin Ausdruck, die relative persönliche Autonomie des Individuums gegenüber historischen wie gesellschaftlichen Determinismen wiederherzustellen.¹³

Polen und Ungarn entwickelten eigene marxistisch-revisionistische Tendenzen. Für Polen wurde neben Intellektuellen wie Bronisław Baczko oder Roman Zimand vor allem der Philosoph Leszek Kołakowski zu einem über die Landesgrenzen hinaus wirksamen Interpreten des Marxismus. Der Marxismus wurde hier sowohl als kritische Philosophie als auch als Sozialwissenschaft angesehen, die sich in Form einer dynamischen Weltanschauung von direkter politischer Kontrolle abwandten, um flexible Antworten auf basale ethische

11 Ian Kershaw, *Achterbahn. Europa 1950 bis heute*, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2019, S. 144.

12 Vgl. ebd., 144f.

13 Vgl. Balázs Trencsényi et al., *A History of Modern Political Thought in East Central Europe. Volume II: Negotiating Modernity in the „Short Twentieth Century“ and Beyond, Part 1: 1918-1968*, Oxford: Oxford University Press 2018, S. 371f.

Fragen im Alltag des Menschen anbieten zu können.¹⁴ Speziell Kołakowskis Position betonte dabei den Aspekt der Utopie im Marxismus. Die Utopie wurde aber dezidiert nicht bloß als unerreichbare Vision verstanden, die den Veränderungen in Gesellschaft, Politik, Kultur und Wirtschaft eine zukunftsweisende Richtung geben kann, indem die unzureichenden Gegenwartsverhältnisse permanent vom utopischen Standpunkt aus einer Revision unterzogen werden.¹⁵ Kołakowski und seine Kollegen sahen das Projekt des marxistischen Revisionismus als langwierigen und vor allem offenen Prozess kontinuierlicher Reflexionen und Neuausrichtung. Kołakowski sieht dies in einem ewig vorherrschenden Antagonismus in intellektuellen Kulturen gespiegelt, den er in seinem Gleichnis vom Priester und dem Narren beschreibt: Während der Priester danach suche, das Absolute zu bewahren, hinterfrage der Narr hartnäckig alle gegebenen Zustände. Der Priester verkörpere dabei einen Konservativismus, der Narr einen Radikalismus. Kołakowski betont die Wichtigkeit der Rolle des Narren, da dieser jenen Aspekt des Utopischen, nämlich das Unabgeschlossene und Unbekannte hinter dem vermeintlich Abgeschlossenen und Offensichtlichen entdecke. Dazu müsse der Narr außerhalb der Gesellschaft als kritischer Beobachter stehen, gleichwohl aber in der Lage sein, immer wieder in diese Gesellschaft einzudringen, um ihre Heiligtümer zu kennen und anzugreifen. Auch wenn Kołakowski den Narren dabei nicht als reinen Zerstörer ansieht, sondern als produktiven Skeptiker, ist der Narr eben doch bar konsequenter Ideale, da seine Kontradiktionen rein prinzipiell sind. Daher könne der Widerstreit von Priester und Narr auch in keiner intellektuellen Kultur je wirklich gelöst werden.¹⁶ Kołakowski betont dennoch eine Präferenz für den Narren: „[T]he conflict between the philosophy of the jester and that of the priest reminds us of the clash between the unbearable traits of adolescence and the equally unbearable traits of senility. The difference, of course, is that only the former are curable“.¹⁷

2.2 Der Prager Frühling

Auch in der ČSSR regten sich Liberalisierungsbestrebungen. Einzelne subversive Tendenzen zeigten sich auf kultureller Ebene schon früh – besonders nennenswert ist die Zeitschrift Květen, die schon ab 1956 als Widerpart des herrschenden Dogmas des

14 Vgl. ebd., S. 373f.

15 Vgl. Leszek Kołakowski, „Sens ideowy pojęcia lewicy“, *Światopogląd i życie codzienne*, Warschau: 1957, <http://aneks.kulturaliberalna.pl/wp-content/uploads/2016/02/2-kolakowsk-With-Watermark.pdf>, 03.06.2025, zitiert nach der Übersetzung von Trencsényi et al. *A History of Modern Political Thought in East Central Europe*, S. 374.

16 Vgl. Leszek Kołakowski, „The Priest and the Jester“, *Toward a Marxist Humanism. Essays on the Left Today*, New York: Grove Press 1968, S. 9-37, hier S. 33f.

17 Ebd., S. 35.

Sozialistischen Realismus ihren Fokus dezidiert auf Alltagspoesie legte. Der neuerliche konservative Schub in der Politik in den Jahren 1958/59 führte jedoch zum Verbot dieser Publikation.¹⁸ Die tatsächliche Liberalisierung, die dann schließlich zum Prager Frühling aufblühen sollte, setzte nichtsdestoweniger nur wenige Jahre später, wenn auch langsam, ein. Auch auf dem XXII. Parteitag der KPdSU im Oktober 1961 betonte Chruschtschow nämlich die konsequente Umsetzung der Entstalinisierung und verschärfte seine Kritik nun noch öffentlich.¹⁹ Daraus erwuchs für die Kommunistische Partei der Tschechoslowakei (KSČ) und Partei- wie Staatschef Antonin Novotný politischer Druck, weswegen die Partei auf ihrem XII. Kongress im Dezember 1962 offiziell eine Phase der „Entdogmatisierung“ für das Land einleitete.²⁰ Jedoch gestaltete sich die allgemeine Situation für die Regierung zunehmend prekärer, insbesondere in ökonomischer Hinsicht. Obgleich das Wirtschaftswachstum 1959/60 noch zweistellige Zuwachsraten verzeichnen konnte, fiel es 1961 hinter das Plansoll zurück. 1963 wurde die Entwicklung der Wirtschaft gar rückläufig.²¹ Dieses Scheitern des Fünfjahresplanes führte zur Staatskrise, wodurch Reformen nötig wurden, die den Grundbau für die kommenden politischen Umstrukturierungen schufen.²² Maßgeblich angestoßen wurden diese durch Alexander Dubček, der 1963 an die Spitze der Kommunistischen Partei der Slowakei (KSS) trat. Der slowakische Teil des Landes sorgte ohnehin für innenpolitische Instabilität, da er aus dem Abhängigkeitsverhältnis zur Prager Zentralregierung, das eine Verfassungsänderung von 1960 geschaffen hatte, herausstrebte. Dubček wurde zum Wortführer dieses Unzufriedenheitsgefühls und forderte mit seinem reformkommunistischen Kurs Novotnýs Regierung in Prag heraus.²³ Ein Zentrum der in diesen Auseinandersetzungen erwirkten Zugeständnisse auf kulturellem Gebiet bildet die sogenannte Kafka-Konferenz, die im Mai 1963 auf Schloss Liblice bei Prag abgehalten wurde. Kafka galt gemäß der Doktrin des Sozialistischen Realismus als bürgerlich-dekadenter Autor. Primär interpretierte man seine Werke auf ihre Darstellung der Entfremdung des Individuums hin, was von offizieller Seite als Problem kapitalistischer Gesellschaften gesehen wurde, das im Sozialismus jedoch überwunden sei. Wer konträr dazu eine Aktualität Kafkas für die sozialistischen Gesellschaften behauptete, brachte sich bis weit in die 1950er-Jahre hinein in Gefahr.²⁴ So

18 Vgl. Trencsényi et al., *A History of Modern Political Thought in East Central Europe*, S. 398f.

19 Vgl. Kershaw, *Achterbahn*, S. 153.

20 Vgl. Otfried Pustejovsky, *In Prag kein Fenstersturz*, München: dtv 1968, S. 26 und Kershaw, *Achterbahn*, S. 348.

21 Vgl. Pustejovsky, *In Prag kein Fenstersturz*, S. 32.

22 Vgl. Brandt, „Der tschechoslowakische Reformsozialismus und seine Beendigung“, S. 26f.

23 Vgl. Kershaw, *Achterbahn*, S. 347f.

24 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 24 und Joachim Dworschak, „Josef Kilian / Postava K Podpírání (1963)“, *Klassiker des tschechischen und slowakischen Films*, hg. v. Nicole Kandioler et al., Marburg: Schüren 2018, S. 65-73, hier S. 65.

waren literaturästhetische und politische Kontroversen eng miteinander verschränkt. Schließlich konnte sich jedoch die Pro-Kafka-Fraktion gegen die Anti-Kafka-Fraktion durchsetzen.²⁵ Diese Rehabilitierung Kafkas und seiner Werke wirkte übergreifend als Initialzündung für eine Liberalisierung der gesamten kulturellen Sphäre.²⁶ So fanden etwa auch vermehrt Werke des absurden Theaters und anderer zeitgenössischer Strömungen den Weg auf die tschechoslowakischen Bühnen.

Ein weiteres signifikantes Resultat der ab 1962 einsetzenden Lockerungen war die Publikation der *Dialektika konkrétního*, zu Deutsch: *Die Dialektik des Konkreten*²⁷, des Philosophen Karel Kosík im Jahre 1963. Das anspruchsvolle Buch erlebte binnen weniger Jahre mehrere Auflagen, die jeweils innerhalb kürzester Zeit vergriffen waren.²⁸ Kosík entwickelt in seiner Untersuchung ein „Plädoyer für die Authentizität des Menschen“²⁹ in komplexen modernen Gesellschaften. Er gilt als engagierter Vertreter eines humanistischen Sozialismus und war bestrebt, „den Kommunismus von innen heraus zu verändern“³⁰. So wurde für eine neue Intellektuellenkultur die nationale Identität durch das Zusammengreifen von Philosophie, Literatur, Theater und Film rekonstituiert.³¹ Diese Kultur strahlte auf den Rest aus, weswegen weite Teile der Bevölkerung also kulturell für gesellschaftliche wie politische Fragen sensibilisiert waren und nicht zuletzt deshalb später auch den Reformkurs der KSČ unterstützten.³² Dieser nicht unerhebliche Faktor trug dazu bei, dass die demokratisierenden Reformen sich mit wenig Reibung durchsetzen und Grundsteine einer neu verfassten Gesellschaft legen konnten.³³

Novotnýs Zugeständnisse konnten den politischen Druck auf seine Person jedoch nicht völlig aus der Situation nehmen, weswegen er Anfang Januar 1968 als Parteichef abgesetzt wurde und Platz für den weiterhin aufstrebenden Dubček machte. Als einer der

25 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 139.

26 Vgl. Jürgen Danyel, „Kafka und der Prager Frühling. Die Konferenz in Liblice 1963 und ihre Folgen“, *Zeitgeschichte-online*, 17. August 2018, <https://zeitgeschichte-online.de/themen/kafka-und-der-prager-fruehling>, 03.06.2025.

27 Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (Orig. 1963).

28 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 23.

29 Ludger Hagedorn, „Philosophische Amplitude“, *Tschechische Philosophen im 20. Jahrhundert. Klíma, Rádl, Patočka, Havel, Kosík.*, hg. v. Ludger Hagedorn, München/Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 2002, S. 417-462, hier S. 450.

30 Ebd., S. 451.

31 Vgl. Lutz Haucke, „Die Tschechische Neue Welle (1963-1969) und die Konstituierung einer neuen Intellektuellenkultur in den 60er Jahren“, *Film – Künste – TV-Shows. Film und fernsehwissenschaftliche Studien. Auswahl 1978-2004*, Berlin: Rhombos-Verlag 2005 (Orig. 1999), S. 133-145, hier S. 133.

32 In Betracht zu ziehen ist allerdings auch, dass der Kommunismus in Tschechien – anders als in anderen osteuropäischen Ländern – schon länger eine Basis in der Bevölkerung hatte. Hames weist darauf hin, dass bei den freien Wahlen von 1946 die KSČ 38% Stimmanteil erlangte und stärkste politische Kraft im Land wurde, vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 20f.

33 Vgl. ebd., S. 26.

Hauptrepräsentanten eines demokratisch-sozialistischen Aufbruchs³⁴ etablierte sich dieser alsbald als „Galionsfigur des Prager Frühlings“³⁵. Nachdem Novotný im März des Jahres schließlich auch vom Amt des Staatspräsidenten zurückgetreten war, formulierte die KSČ in einem *Aktionsprogramm*³⁶ jene Leitlinien, die später als *Sozialismus mit menschlichem Antlitz* bekannt wurden.³⁷ Die humanistische Ausrichtung des Programms wird ganz explizit, wenn darin etwa vom „sozialistischen Humanismus“³⁸ oder vom „humanistische[n] Auftrag der Kultur“³⁹ die Rede ist.

2.3 Die Intervention und die *Normalisierung*

Das Einrollen der Panzer am 21. August 1968 war nicht nur mit gravierenden Folgen für die politische Führung der KSČ, sondern für die ganze Bevölkerung der Tschechoslowakei verbunden. Der vor allem unter der Jugend breite zivile Widerstand wurde gewaltsam niedergeschlagen, was je nach Angaben Dutzende bis mehrere Hundert Todesopfer forderte.⁴⁰ Dubček selbst wurde verhaftet, entführt und nach erzwungener Rücknahme der mit ihm verbundenen Reformen schließlich endgültig abgesetzt.⁴¹

Die Sanktionen der *Normalisierungs*-Periode nach der militärischen Intervention waren ebenso weit- wie tiefgreifend. Die KSČ-Führung wurde ausgewechselt, eine große Zahl von Parteimitgliedern ausgeschlossen. Befürworter*innen der Reformpolitik wurden aus öffentlichen Funktionen entfernt. So erhielt Kosík beispielsweise Lehrverbot und musste sich jahrelang mit Gelegenheitsjobs durchschlagen. Eine große Menge seiner Manuskripte wurde konfisziert und vernichtet.⁴² Obgleich es zu wiederholten Massendemonstrationen kam, einschließlich mehrerer Selbstverbrennungen, wurde die *Normalisierungs*-Politik fortgesetzt, was eine massive Fluchtbewegungen ins Ausland bewirkte.⁴³ Auch manche Filmschaffende sahen sich ins Exil gezwungen, darunter Miloš Forman, dem als einer der wenigen eine erfolgreiche Hollywoodkarriere gelang, allerdings betont Peter Hames, dass die meisten

34 Vgl. Brandt, „Der tschechoslowakische Reformsozialismus und seine Beendigung“, S. 32.

35 Kai Witzlack-Makarevich, *Havel fehlt uns. Tschechische Einblicke und Aussichten*, Berlin: Frank & Timme 2023, S. 172.

36 In Auszügen abgedruckt findet sich das Aktionsprogramm in: Pustejowsky, *In Prag kein Fenstersturz*, S. 110ff.

37 Ursprünglich stammt die Wendung wohl von dem Philosophen Radovan Richta, jedoch wird sie allgemein mit Dubček verknüpft, vgl. Witzlack-Makarevich, *Havel fehlt uns*, S. 349.

38 Zitiert nach Pustejowsky, *In Prag kein Fenstersturz*, S. 118.

39 Ebd., S. 120.

40 Vgl. Brandt, „Der tschechoslowakische Reformsozialismus und seine Beendigung“, S. 23.

41 Vgl. Witzlack-Makarevich, *Havel fehlt uns*, S. 351f.

42 Vgl. Hagedorn, „Philosophische Amplitude“, S. 451f.

43 Vgl. Brandt, „Der tschechoslowakische Reformsozialismus und seine Beendigung“, S. 24.

bedeutenden Filmemacher*innen jener Zeit in der Tschechoslowakei geblieben seien.⁴⁴ Dies war jedoch mit Repressalien verbunden. Denn die *Normalisierungs*-Politik hatte ein besonderes Augenmerk auf den Medien. Auch wenn die gewaltsame Intervention die Filmproduktion im Jahr 1968 noch nicht direkt betroffen hatte, fand 1969 bis 1970 eine grundlegende Reorganisation statt. Schätzungsweise 90 % der Fernsehmitarbeiter*innen wurden entlassen und das Kino, wie die Künste überhaupt, wieder den restriktiven Richtlinien der 1950er-Jahre angenähert. Eine schwarze Liste umfasste schließlich über 100 fortan verbotene Filme. Einige Filmkritiker*innen, Autor*innen und Produzent*innen gehörten zu den am schwersten verfolgten Intellektuellen. Filmschaffenden, die sich rehabilitieren konnten, gelang erst nach mehreren Jahren die Realisation neuer Projekte, dann jedoch unter festerer staatlicher Kontrolle.⁴⁵ Die Welle an emanzipatorischen Neuerungen, egal ob politischer, sozialer, kultureller oder philosophischer Art, war nicht verebbt, sondern gebrochen und so auch die des neuen Kinos.

2.4 Die Tschechoslowakische Neue Welle

Genau wie ihr Ende ist auch die Blüte der Tschechoslowakischen Neuen Welle eng mit dem Zeitgeschehen verwoben. Dies ist sowohl vor dem polithistorischen als auch dem filmhistorischen Hintergrund zu sehen. Zu einer ähnlichen Zeit wie in der Tschechoslowakei beginnen auch andersorts auf der Welt sogenannte Neue Wellen die Formen filmischen Ausdrucks zu revolutionieren. Nicht nur im sowjetischen Einflussbereich zeigte man sich mit den herrschenden Dogmen unzufrieden,⁴⁶ auch im kapitalistischen Westen regt sich ein neues Kino, das den Status quo infrage stellte.⁴⁷ Hinzu kamen Neue Wellen aus der damals so genannten Dritten Welt, vor allem aus Lateinamerika und Afrika. Als paradigmatisch für diesen Generationsbruch gilt gemeinhin die französische *Nouvelle Vague*.⁴⁸ Doch hat die Tschechoslowakische Neue Welle Eigenheiten, die sie von vergleichbaren Phänomenen der Zeit abhebt.

Im Unterschied zu den Franzosen ist nämlich das Generationenverhältnis hier ein völlig anderes, da die jungen Tschechoslowak*innen sich nahezu nahtlos in die Traditionslinie

44 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 3.

45 Vgl. ebd.

46 Vgl. Vida Johnson: „Rußland nach dem Tauwetter“. *Geschichte des internationalen Films*, hg. v. Geoffrey Nowell-Smith, Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 600-612.

47 Vgl. Geoffrey Nowell-Smith, *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*, New York/London: Continuum 2008, S. 45-57.

48 Vgl. Engelmann et al., „Einleitung“, S. 9f.

ihrer Vorgänger*innen stellten.⁴⁹ Hames zeichnet detailliert nach, wie die neue Generation sich auf eine etablierte Kinotradition früherer Regisseur*innen und Autor*innen ihres Landes stützte,⁵⁰ so etwa hinsichtlich einer spezifischen lyrischen Bildsprache.⁵¹ Daher spricht Hames auch von einer „Ersten Welle“, die ihre Wurzeln in den 1950er-Jahren und früher gehabt habe.⁵² Jedoch sei diese „Erste Welle“ primär auf die Jahre 1957 und 1958 beschränkt gewesen und danach von der restriktiveren Kulturpolitik abgewürgt worden.⁵³ Erst ab den frühen 1960er-Jahren begann die eigentliche Neue Welle, die jedoch auch die älteren Autor*innen mitzog und zu der bis heute auch die Werke vieler lang etablierter Filmschaffender gezählt werden.⁵⁴

Der Begriff eines „Tschechischen Filmwunders“ ist also schon dadurch obsolet, dass er anachronistisch ignoriert, dass sich die international Aufsehen erregenden Filme keinesfalls aus dem Nichts manifestierten.⁵⁵ Hames stößt sich aber noch mehr deswegen an dieser Betitelung, als sie den slowakischen Anteil der Welle vernachlässigt. Ein Pionierarbeit leistender Regisseur wie Štefan Uher oder später prägende Akteure wie Juraj Jakubisko und Dušan Hanák gehören genauso zur Welle wie ihre tschechischen Kolleg*innen, weswegen Hames auch als einer der Ersten den Begriff der dezidiert *Tschechoslowakischen* Neuen Welle prägte.⁵⁶ Nicht zuletzt da mit Uher hier der Einstieg in die analytischen Betrachtungen gemacht wird, soll im Rahmen dieser Arbeit daher stets von der Tschechoslowakischen Neuen Welle die Rede sein, auch wenn die Literatur mitunter verkürzt nur von einer Tschechischen spricht.

Beide Teile der nationalen Kinokultur, also sowohl den tschechischen als auch den slowakischen, im Zusammenhang zu betrachten, ist auch schon deshalb sinnfällig, weil die Filmschaffenden nicht nur wiederholt an Projekten zusammenarbeiteten, sondern auch an derselben Institution studierten.⁵⁷ Auch wenn Hames die Bedeutung der Prager Film- und Fernsehakultät der Akademie der Musischen Künste, kurz FAMU, für überschätzt hält,⁵⁸ so ist diese Schule doch Knoten- und Treffpunkt für die Köpfe der Neuen Welle gewesen. Seit

49 Vgl. ebd.

50 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 9ff.

51 Einen besonderen „Czech lyricism“ verfolgt Hames bis in die Zwischenkriegszeit zurück, vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 11 und auch Michael Brodski, „Wenn der Kater kommt / Až přijde kocour (1963)“, *Klassiker des tschechischen und slowakischen Films*, a. a. O., S. 57-62, hier S. 59.

52 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 8.

53 Vgl. ebd., S. 21.

54 Vgl. Engelmann et al., „Einleitung“, S. 10.

55 Wobei selbst Jonas Engelmanns auf die Traditionslinien verweisende Publikation *Tschechoslowakische Neue Welle* von 2018 noch immer den Untertitel *Das Filmwunder der Sechziger* trägt, was auf die Verfestigung der etablierten Mystifizierung und die Vermarktbarkeit eines solchen „Wunders“ verweist.

56 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 7.

57 Vgl. ebd.

58 Vgl. ebd., S. 28.

1945 war das tschechoslowakische Kino verstaatlicht. Dies brachte auf der einen Seite große Freiheit in finanziellen Fragen – gerade im Gegensatz zum Westen –, bedeutete auf der anderen Seite aber auch eine starke politische Kontrolle, die sich vor allem ab 1948 etablierte und bis in die späten 1950er-Jahre anhielt. Im Zusammenhang mit der allgemeinen Liberalisierungsstimmung konnte sich jedoch die um das Jahr 1957 herum in die FAMU eingetretene Generation zunehmend kreativ befreien und vollends sowohl von den Ressourcen der Institution als auch der Expertise der Lehrenden profitieren, die nun ebenfalls den neuen Aufschwung in der Kinolandschaft nutzten.⁵⁹ Besonders zu nennen ist hierbei Otakar Vávra, der zwar bereits seit den 1930er-Jahren als Filmemacher etabliert war und daher fast als historische Figur betrachtet wurde, aber im Zuge der maßgeblich von ihm ausgebildeten Neuen Welle mit Werken wie *Zlatá reneta* (1965), *Romance pro křídlovku* (1967) oder später auch *Kladivo na čarodějnice* (1970) wieder an der Front filmkünstlerischer Relevanz stand.⁶⁰ Die umfassende filmhistorische und technische Ausbildung, die die Student*innen der FAMU dadurch erhielten, gab ihnen eine ungewöhnlich hohe, im Rahmen der neuen Wellen am ehesten mit dem New Hollywood vergleichbare cineastische Kompetenz. Vor allem konnten sich die jungen Filmemacher*innen aber auch vernetzen, was etwa zu der „Clique“ um Miloš Forman, Věra Chytilová, Jan Němec, Jiří Menzel, Evald Schorm und Jaromil Jireš, den später zentralen Protagonist*innen der Welle also, führte.⁶¹ Doch bildeten sich dort nicht nur Bande unter den Cineasten, sondern auch mit anderen Künstlern, speziell den Literat*innen. Unter anderem unterrichtete auch Milan Kundera an der FAMU,⁶² dessen Kurzgeschichte *Nikdo se nebude smát* 1965 von Hynek Bočan und dessen Roman *Žert* 1969 von Jireš verfilmt werden sollten.

Die enge Verbindung zur Literatur hat die Tschechoslowakische Neue Welle von Anfang an geprägt. Gerade auch im Vergleich zur neuen Avantgarde im Westen lässt sich für Osteuropa eine besonders eminente Rolle der Nationalliteraturen für die eigene Identität ausmachen.⁶³ Die bereits genannte Kafka-Konferenz von Liblice im Mai 1963 führte dazu, dass Franz Kafka als ästhetischer Bezugspunkt in der nationalen Geschichte wiederentdeckt wurde.⁶⁴ Mehr aber noch – und gerade mit Blick auf die in Kapitel 4 analysierten Filme – ist

59 Vgl. Gespräch mit Jan Lukeš in *25 ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, R.: Martin Šulík, Slowakei/Tschechische Republik 2010, 00:00:56-00:02:16.

60 Vgl. Antonin J. Liehm, „Otokar Vávra“, *International Journal of Politics*, 3/1-2, S. 13-22.

61 Vgl. Engelmann et al., „Einleitung“, S. 12.

62 Vgl. ebd.

63 Vgl. Haucke, „Die Tschechische Neue Welle (1963-1969) und die Konstituierung einer neuen Intellektuellenkultur in den 60er Jahren“, S. 133f.

64 Vgl. ebd., S. 11.

Jaroslav Hašek als literarische Inspirationsquelle anzusehen.⁶⁵ Zudem befruchtete die lebendige Gegenwartsliteratur das Kino ungemein. Man rezipierte internationale Strömungen, speziell das absurde Theater von Samuel Beckett und Eugène Ionesco, aber auch die nationale Avantgarde wie speziell den Landsmann Václav Havel.⁶⁶ Denn es wurde in der Künstlerszene allgemein als Fakt begriffen, dass der Film hinter der Literatur in seiner Fortschrittlichkeit zurückhänge.⁶⁷ So griffen diverse Filmemacher*innen oftmals auf tschechoslowakische Gegenwartsautor*innen als Vorlagen für die Filme der Neuen Welle zurück⁶⁸ und mitunter entstanden karrierelange Kollaborationen wie etwa im Fall von Menzel und Bohumil Hrabal, aus der auch *Ostře sledované vlaky* hervorging.⁶⁹ Dies habe das kollektive Selbstverständnis als gattungsübergreifende Kulturavantgarde verfestigt.⁷⁰

So wie sich die eigenen kulturellen Hintergründe und die Kunstgattungen mischten, so zeugen auch die cineastischen Einflüsse von einer enormen Pluralität. Hames benennt vor allem den italienischen Neorealismus sowie aus Frankreich die Nouvelle Vague und das Cinéma Vérité.⁷¹ Gerade der innovativ-modernistische Zugriff auf den filmischen Realismus, etwa das Verlassen der Studios in der Manier von Godard und der Nouvelle Vague, um mit leichten Kameras an Originalschauplätzen zu drehen, prägte die tschechoslowakischen Filmschaffenden jener Jahre.⁷² Da man auf Seiten der offiziellen Kulturpolitik kritische Darstellungen des kapitalistischen Alltags tolerierte und sogar förderte, erhielten auch viele westliche Künstler*innen und ihre Werke Einzug in die Tschechoslowakei. Diese Realismusformen brachen jedoch nicht nur mit den Konventionen eines klassischen Stils, sondern auch mit den Schemata des Sozialistischen Realismus, weswegen sie als Mittel der Subversion für die junge Generation interessant wurden.⁷³ Ein solches Interesse zeigt sich laut Hames übergreifend bei den Debütfilmen der wichtigsten Regisseur*innen der

65 Vgl. František Daniel, „The Czech Difference“, *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*, hg. v. David W. Paul, New York: St. Martin's Press 1983, S. 49-68, hier S. 54: „Kafka, who was not a Czech, has a very important counterpart in his Czech contemporary Jaroslav Hašek. Hašek's famous novel, *The Good Soldier Svejk*, is accepted and seen by Czechs as another side of Kafka, dealing with the same issues and problems of existential absurdity, only in the one case we see tragic pain and in the other, satirical and ironical laughter. [...] *The Good Soldier Svejk* is a bible of the Czech nation, a book that people know by heart.“

66 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 24.

67 Vgl. Gespräch mit Albert Marenčin in *25 ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, 00:03:54-00:04:06.

68 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 25.

69 Vgl. Eva Binder, „Liebe nach Fahrplan / *Ostře sledované vlaky* (1966)“, *Klassiker des tschechischen und slowakischen Films*, a. a. O., S. 91-99, hier S. 98.

70 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 25.

71 Vgl. ebd., S. 7.

72 Vgl. Gespräch mit Menzel in *CzechMate: In Search of Jiří Menzel*, R.: Shivendra Singh Dungarpur, Indien/Tschechische Republik 2018, 00:32:08-00:32:38.

73 Vgl. Peter Hames, „Jenseits der Genres. Tschechischer Realismus“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, a. a. O., S. 161-178, hier S. 162.

Tschechoslowakischen Neuen Welle.⁷⁴ Dazu passt Formans Behauptung, dass gerade der Realismus nach sozialistischem Dogma der größte Abstoßpunkt für seine Generation gewesen sei.⁷⁵ Denn der Sozialistische Realismus zielt mit seinem Realismus nicht auf authentische Darstellung, sondern vielmehr auf die utopische Vision einer kommunistischen Idealgesellschaft, was den Optimismus anheizen sollte, um jene Gesellschaft überhaupt erst zu realisieren.⁷⁶ Doch genau diesen Optimismus klagte FAMU-Lehrer Kundera als „Opium für die Menschheit“ an.⁷⁷ Die sozialistisch-realistischen Propagandabilder gelte es daher nun durch Bilder des realen Lebens zu ersetzen.⁷⁸ So fand die ansonsten heterogene Gruppe in diesem Anspruch einen gemeinsamen Nenner, aus dem heraus auch gemeinsame Bilder produzieren werden konnten, da die Akteure zum großen Teil als Generation denselben historischen, politischen und kulturellen Hintergrund teilten. Zwar gibt es hier altersmäßig oder auch durch die Unterschiede zwischen Tschechen und Slowaken gewisse Abstände, doch artikulierte sich in der vielfältigen Verbindung eine neue, geteilte Perspektive kritischer Intellektueller mit eigenen Beobachtungen der sozialistischen Alltagsrealität.⁷⁹

Diese Einigkeit bei gleichzeitiger Pluralität ist wohl auch ausschlaggebend für den Welterfolg der Tschechoslowakischen Neuen Welle. Die Welt erhielt ein neues Bild des Kinos hinter dem Eisernen Vorhang, das noch radikaler mit den Sowjetleitlinien brach als die vergleichbaren Bestrebungen im sowjetischen Tauwetter-Film oder im polnischen und ungarischen Kino.⁸⁰ Und trotz der Familienähnlichkeiten unter den Filmen blieb dieses neue Kino im Wesentlichen stets mehrseitig und erfand sich stetig neu, weil es eben kein festgelegtes Programm jenseits einer verbindenden Anti-Orthodoxie gab.⁸¹ In diesem Variantenreichtum konnten sich am umfassendsten die Strömungen und Stimmungen der Zeit spiegeln, weswegen Hames konstatiert: „Internationally, Czechoslovak cinema provided the most visible manifestation of the intellectual ferment that developed from the mid-1960s“.⁸² So gelangte die Tschechoslowakische Neue Welle schnell an die Spitze des Weltkinos. Die Filme wurden mehrfach international preisgekrönt, auch mit mehreren Oscars⁸³. Namen wie

74 Vgl. Peter Hames, „The Golden Sixties: The Czechoslovak New Wave revisited“, *Studies in Eastern European Cinema*, 4/2, 2013, S. 215-230, hier S. 221.

75 Vgl. Peter Hames, „The Czechoslovak New Wave. A revolution denied“, *Traditions in World Cinema*, hg. v. Linda Badley et al., Edinburgh: Edinburgh University Press 2006, S. 67-79, hier S. 69.

76 Vgl. Franz Schindler, „Miloš Forman. Authentischer Chronist der Dramatik und Komik des Alltags“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, a. a. O., S. 23-37, hier S. 32.

77 Milan Kundera, *Der Scherz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 41.

78 Zitiert nach Peter Hames, „The Czechoslovak New Wave. A revolution denied“, S. 69.

79 Vgl. Yörümez, „Wounded‘ in revolution“, S. 318.

80 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 1.

81 Vgl. ebd., S. 7.

82 Ebd., S. 3.

83 Vgl. ebd., S. 1.

Forman und Menzel wurden in einem Atemzug mit denen von Bergman oder Fellini genannt.⁸⁴ Man kann, so Hames, von der Tschechoslowakischen Neuen Welle als „one of the most important movements in world cinema since Italian neorealism“ sprechen.⁸⁵

Dies war ein Echo der historischen Situation. Denn ohne die allgemeinen Liberalisierungen hätten die Filmschaffenden der Tschechoslowakei nicht derartige Freiheiten gehabt, die ihre internationalen Kollegen sogar im Westen neidisch machten.⁸⁶ Das liberalisierte Kino entspricht dem liberalisierten Zeitgeist des Prager Frühlings als Verheißung einer Utopie, die schließlich abgewürgt wird. Es ist insofern eine Utopie in Kołakowskis Sinne, als sie sich ständig neu ausrichtet, nie zufrieden, einig oder beendet ist. Ohne die Sowjetintervention, so schätzt Hames ein, wäre auch der etablierte 1960er-Stil überwunden worden und neuen Entwicklungen gewichen, wie es sich zum Ende hin bereits angedeutet habe.⁸⁷ Der Alltag und die Fragilität der persönlichen Autonomie, wie sie auch Zentrum des marxistischen Humanismus wurden, werden zu Leitmotiven des neuen Kinos, wie die Analysen in Kapitel 4 es auch später herausstellen werden.

Das jähe Abreißen dieser kaum ein volles Jahrzehnt umfassenden Entwicklung mag auch zur Wahrnehmung der Welle als sternschnuppenartiges *Filmwunder* beigetragen haben. Teil dieser Wahrnehmung im Westen ist aber auch die lange Zeit eher schmale filmwissenschaftliche Beforschung jenes Kinos. In westlichen Darstellungen des europäischen Kinos wurden Ost- und Südosteuropa weitgehend ausgeblendet. Auch nach dem Zerfall der Sowjetunion lief der filmwissenschaftliche Austausch nur langsam an.⁸⁸ Zum 50. Jahrestag des Prager Frühlings im Jahre 2018 erschienen jedoch vermehrt neue Publikationen, erstmals auch umfassende deutschsprachige Sammelbände.⁸⁹ Ferner galten und gelten bis heute die Arbeiten von Mira und Antonín J. Liehm, Peter Hames, Hans-Joachim Schlegel, Lutz Haucke sowie Hans Jürgen Wulff als Referenzwerke des englisch- und deutschsprachigen Raums.⁹⁰ Obgleich die Publikationen sich dabei alle auf einen vergleichbaren Kern von Filmen und Filmschaffenden beziehen, fehlt ein übergreifender Zugehörigkeitsrahmen hinsichtlich tschechischer und slowakischer Teilung, historischer Vorläufer*innen und Nachzügler*innen sowie klarer stilistischer Merkmale.

84 Vgl. ebd., S. ix.

85 Ebd., S. 1.

86 Vgl. ebd., S. 2.

87 Vgl. ebd., S. 7.

88 Vgl. Lutz Haucke, *Nouvelle Vague in Ost- und Südosteuropa? Kinofilmkunst und Sozialismus 1960–1970*, Hamburg: Universität Hamburg, Institut für Germanistik 2007, S. 7.

89 Vgl. *Klassiker des tschechischen und slowakischen Films*, a. a. O. und *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, a. a. O.

90 Vgl. Haucke, *Nouvelle Vague in Ost- und Südosteuropa?*, S. 7.

Einigkeit besteht wie dargelegt primär über die Heterogenität. Diese spiegelt auch die historischen Widersprüche und Ambivalenzen jener Zeit. Jedoch schafft die so heterogene Welle insgesamt etwas wie eine Idee von tatsächlichem Pluralismus. Die Filme machen die Ambiguität aber auch selbst zum Thema, was ebenfalls in den Analysen herausgearbeitet werden soll. Das Widersprüchliche passt gut zum Wesen jenes Kinos, das so von Kołakowskis Narren erfüllt scheint. Das übergeordnete Prinzip ist die Anti-Haltung, der Ikonoklasmus. Das Absurde regiert. Etwas, das dem Priestertum eines konservativen Regimes zuwiderläuft und daher auch als gefährlich verfolgt wird. Dass es aber über die produktive Skepsis des Narren hinaus im Kino der Tschechoslowakischen Neuen Welle so etwas wie tiefere Ideale gibt, die zum autoritären Totalitarismus genauso oder sogar noch stärker in Opposition stehen, soll der humanistische Blickwinkel dieser Arbeit zeigen.

3. Humanismus

Unter „Humanismus“ wird sehr Unterschiedliches verstanden. Zum einen wird der Ausdruck als Name für bestimmte historische Phasen (z. B. „Renaissancehumanismus“) verwendet, zum anderen bezeichnet er ein spezifisches Bildungsprogramm, das sich im Wesentlichen über antike Textüberlieferungen definiert.⁹¹ Darüber hinaus aber zielt der Ausdruck auf eine besondere ethische Denkweise und Praxis, deren Wurzeln bis in die Antike zurückreichen. Doch auch das Feld des ethischen Humanismus ist in sich wiederum überaus heterogen. Der deutsche humanistische Gegenwartsphilosoph Julian Nida-Rümelin hat angesichts dessen folgende Minimaldefinition vorgeschlagen, auf die sich die unterschiedlichen über die Geschichte hinweg entwickelten Positionen gründen würden:

„Humanistisches Denken und humanistische Praxis kreisen in unterschiedlichen Formen um *das Menschliche*. Ziel ist es, ein besseres Verständnis dessen zu entwickeln, was Menschlichkeit ausmacht, die Grundlagen einer menschlichen Lebensform und einer menschlichen Gesellschaft zu bestimmen und Wege zu ihrer Realisierung einzuschlagen.“⁹²

Kern eines jeden Humanismus sei dabei die Würde des Menschen.⁹³ Prominent ist dies von Immanuel Kant mit der sogenannten Selbstzweckformel des Kategorischen Imperativs entfaltet worden: „*Handle so, dass du die Menschheit sowohl in deiner Person, als in der Person eines jeden andern jederzeit zugleich als Zweck, niemals bloß als Mittel brauchst.*“ Der Mensch wird hier als „*Zweck an sich selbst*“ postuliert.⁹⁴ Diese Axiologie ist jedoch im

91 Vgl. Paul Oskar Kristeller, „Humanism“, *Minerva* 16 (4), 1978, S. 586-595.

92 Julian Nida-Rümelin, „Plädoyer für einen erneuerten Humanismus“, *Humanistische Reflexionen*, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 351-442, hier S. 353, Kursivierung im Original.

93 Vgl. ebd.

94 Immanuel Kant, „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“, *Kant's Gesammelte Schriften*, hg. v. der

wissenschaftlichen Diskurs keineswegs selbstverständlich. Es finden sich etablierte ethische Denkweisen, die den Vorrang der Menschenwürde bestreiten (manche religiösen Ethiken) oder ohne Würdekonzept auszukommen glauben (zum Beispiel konsequentialistische Ethiken), sowie solche Positionen, die die Existenz von Moralität grundsätzlich bestreiten (einige naturalistische Auffassungen). In jüngerer Zeit hat sich eine weitere Gegenposition herausgebildet, die den Kern des Humanismus in neuer Weise infrage stellt: der Posthumanismus. Eine Position, die auch für die Filmwissenschaft im Kontext von Anthropozän und (film-)technischer Fortentwicklung zunehmend an Relevanz gewinnt.⁹⁵

3.1 Posthumanismus

Der Posthumanismus gründet sich zentral aus einer Opposition zum Humanismus. So weist er dessen anthropozentrische Hervorhebung des Menschen in jeglicher Form zurück. Dem Menschen sei weder thematisch, noch epistemisch oder normativ eine Sonderstellung einzuräumen. Denn der Anthropozentrismus humanistischer Denkweisen und Praktiken sei letztlich die Wurzel diskriminierender Exklusionen sowie einer rein instrumentalistischen Betrachtung der Umwelt. Zu dieser mangelhaft berücksichtigten Umwelt gehöre nicht nur die natürliche Umwelt wie in Form von Ökosystemen, sondern auch synthetische Artefakte wie etwa intelligente Roboter und KI-Systeme als posthumane Erweiterungen.⁹⁶

Das Diskriminierende der Exklusionen ergebe sich aus den willkürlich variierenden Bestimmungen dessen, was das Menschsein ausmache und deshalb als normative Richtschnur fungieren solle, auch dafür, wer überhaupt als Mensch und damit auch Teil dieser normativen Kategorie gelte. Gerade ethno- und androzentrische Verzerrungen in traditionellen humanistischen Leitbildern werden dabei vom Posthumanismus aufgedeckt und hinterfragt.⁹⁷ Überdies wird dem Humanismus auch ein exkludierend-diskriminierender Biokonservatismus zum Vorwurf gemacht, da womöglich wünschenswerte Erweiterungen oder Transformationen des Menschseins durch biotechnische oder robotische Interventionen durch das Bestehen auf der Hoheit des humanen Subjekts und seiner gattungsspezifischen biologisch-materiellen

Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Band IV, hg. v. Paul Menzer, Berlin: Reimer 1903, S. 385-463, hier S. 429, Hervorhebung im Original.

95 Vgl. William Brown, „Man Without a Movie Camera – Movies Without Men. Toward a Posthumanist Cinema?“, *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, hg. v. Warren Buckland, London/New York: Routledge 2009, S. 66-85.

96 Vgl. Rosi Braidotti, *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt am Main/New York: Campus 2014 (Orig. *The Posthuman*, Cambridge/Malden: Polity Press 2013), S. 48ff.

97 Vgl. ebd., S. 21ff.

Verfasstheit abgelehnt würden.⁹⁸

So führt der Posthumanismus also Diskurse aus den Bereichen der Tier- und Umweltethik,⁹⁹ der Robotik und KI-Entwicklung, der Gender und Postcolonial Studies sowie des Feminismus zusammen. Einender Faktor ist dabei eine grundlegende Skepsis gegenüber den humanistischen Menschenbildern sowie den damit verbundenen ethisch-epistemischen Prinzipien als konservative Position.¹⁰⁰

Obleich sich die Genealogie des Posthumanismus mitunter über die 1960er-Jahre hinaus bis hin zu kybernetischen Überlegungen der 1940er-Jahre zurückverfolgen lässt, hat sich, wie Cary Wolfe bemerkt, der kritische Posthumanismus primär ab Mitte der 1990er-Jahre im Gegenwartsdiskurs etablieren können.¹⁰¹ Wichtige Vertreter dieser Strömung sind unter anderem Karen Barad, Neil Badmington, Rosi Braidotti, Pramod K. Nayar oder auch Cary Wolfe selbst. Dabei gibt es kein einheitliches Programm, die Autor*innen sind inhaltlich wie methodisch stark heterogen.¹⁰² Wolfe selbst proklamiert jedoch den einenden Anspruch, die normative Vorrangstellung und die historische Konstruiertheit des Menschen sowie seines Kognitionsapparats systematisch zu hinterfragen.¹⁰³ Den Anlass dafür sieht Wolfe in der historischen Entwicklung, die eine voranschreitende Dezentrierung des Menschen in seiner von zunehmend komplexen Netzwerken durchzogenen Umwelt zur Folge habe. Es bedürfe neuer theoretischer Paradigmen, die den Humanismus überwinden, der in seinen Augen nur als historisches Phänomen begreiflich sei.¹⁰⁴ Janina Loh betont als zentralen Unterschied zum bloß technischen Posthumanismus, dass diese Überwindung das bisherige Menschenbild nicht zugunsten eines neuen ablösen will.¹⁰⁵ In allen Positionen mit einer stark appellativen Ausrichtung auf Subversion und Revolution herrschender Wissens- und Gesellschaftsstrukturen¹⁰⁶ findet der kritische Posthumanismus auch seine theoretischen Anknüpfungspunkte, nämlich in Poststrukturalismus, Postmoderne, Feminismus und Dekonstruktion. So sind neben dem von Wolfe als zentralen Ausgangspunkt betonten Werk von Michel Foucault¹⁰⁷ vor allem Louis Althusser, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Jean-

98 Vgl. ebd., S. 44ff.

99 Vgl. ebd., S. 52f.

100 Vgl. ebd., S. 29ff.

101 Vgl. Cary Wolfe, *What is posthumanism?*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2010, S. xii.

102 Vgl. Janina Loh, *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*, Hamburg: Junius 2018, S. 131f.

103 Vgl. Wolfe, *What is posthumanism?*, S. xii.

104 Vgl. ebd., S. xv f.

105 Vgl. Loh, *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*, S. 131.

106 Vgl. ebd., S. 157ff.

107 Vgl. Wolfe, *What is posthumanism?*, S. xii. Hierbei ist vor allem an Foucaults Untersuchung *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften* (Orig. 1966) zu denken, die der Autor mit der Bemerkung schließt, man könne „sehr wohl wetten, daß der Mensch verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand“ (Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 462).

François Lyotard, Jean Baudrillard und Judith Butler als Einflüsse des kritischen Posthumanismus zu sehen. Obgleich deren Kritik an traditionellen Auffassungen von Sprache und Epistemik Ausgangspunkte biete, seien die betreffenden Theorien letztlich dennoch weiterhin anthropozentrisch und könnten nicht die Natur-Kultur-Dichotomie überwinden.¹⁰⁸ Um den cartesianischen ontologischen Dualismus zu überwinden, wird die Kritik am Anthropozentrismus eine Basis des kritischen Posthumanismus, für die wiederum Donna Haraway und Bruno Latour prägende Figuren seien.¹⁰⁹ Der Dualismus sei nicht nur in Bezug auf das Konzept der Vorzugsstellung des Menschen zu überwinden,¹¹⁰ sondern auch wegen des mit ihm verbundenen Essentialismus und den exkludierenden Positionen, die mit ihm einhergehen, wie etwa Speziesismus, Rassismus oder Sexismus.¹¹¹ Hierin lässt sich ein egalitäres Ideal des kritischen Posthumanismus erkennen, welches sich im Alternativkonzept des Pathozentrismus, also der Idee der normativen Rücksicht auf alle leidensfähigen Wesen, wiederfinden lässt.¹¹² Die Skepsis sei im kritischen Posthumanismus nicht zwingend anti-humanistisch.¹¹³ Jene kritische Reflexion tradiert humanistischer Kernthesen solle vielmehr ein Neudenken der Wissenschaftskultur ermöglichen, wozu auch ein Überwinden disziplinärer Grenzen sowie des Anspruchs auf objektives Faktenwissen über menschliche Kognition gehöre.¹¹⁴

Dies erhält auch verstärkt Einzug in die Film- und Medienwissenschaft. Nicht nur die in Zusammenhang mit dem Posthumanismus gebrachten Denker*innen wie Baudrillard, Derrida oder Latour erfahren zunehmende Berücksichtigung in film- und medientheoretischen Arbeiten, überhaupt spielt das Posthumane in einer Vielzahl verschiedenster Variationen eine große Rolle im Diskurs um das Gegenwartskino.¹¹⁵ William Brown entwirft etwa eine mögliche Ästhetik eines posthumanistischen Kinos, das sich vor allem auf digitale Bilder und virtuelle Realitäten stützt und so sogar eine Form von gesteigertem filmischem Realismus erreichen könne. Denn eine digitale Kamera, die durch digitale Welten fahre, ermögliche nicht nur eine größere Kontrolle, sondern vor allem potentiell unlimitierte raumzeitliche Kontinuität.¹¹⁶ Im posthumanistischen Kino wären keine Bilder mehr unmöglich, da die materiellen Limitierungen der Kamera aufgehoben wären. Denn schließlich wäre die Kamera

108 Vgl. Loh, *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*, S. 132f.

109 Vgl. ebd., S. 146.

110 Vgl. ebd., S. 143.

111 Vgl. ebd., S. 148f.

112 Vgl. ebd., S. 143.

113 Vgl. ebd., S. 138f.

114 Vgl. ebd., S. 152f.

115 Eine repräsentative Themenübersicht bietet der Sammelband *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, hg. v. Michael Hauskeller et al., London: Palgrave Macmillan 2015.

116 Vgl. Brown, „Man Without a Movie Camera – Movies Without Men“, S. 72ff.

selbst obsolet, da sie von einem Computer ersetzt wäre.¹¹⁷ In letzter Konsequenz müsse niemand mehr mit einem Apparat durch einen materiell verfassten Raum navigieren, sondern eine Maschine bebildere den von ihr erstellten virtuellen Raum, schreibt Brown schon in den Titel seines Textes: *Man Without a Movie Camera – Movies Without Men*. Nach einer posthumanistischen Logik ist der Mensch auch im Dispositiv des Filmemachens überflüssig.

3.2 Julian Nida-Rümelin

Dass der Humanismus von unterschiedlichen Seiten her unter Druck steht, ist den Humanist*innen bewusst. Die Kritik, die der Posthumanismus vorbringt, lässt sich nicht ignorieren. Daher plädiert Nida-Rümelin für einen „erneuerten Humanismus“.¹¹⁸ Dieser müsse sich vor allem von einem übersteigerten Rationalismus lösen, um Gegenpositionen wie etwa auch jener der Postmoderne und ihren Ablegern entgegentreten zu können.¹¹⁹ Die Kernelemente eines humanistischen Menschenbildes seien Rationalität, Freiheit und Verantwortlichkeit, die dann in Form eines theoretischen Humanismus in Zusammenhang gebracht würden. Auf die Basis dieser Eigenschaften lasse sich nämlich etwa ein ethischer Humanismus gründen, der individuelle Autonomie proklamiert sowie den gegenseitigen Respekt davor.¹²⁰ Daraus ergebe sich dann auch die Idee der Menschenwürde, wie sie schon von Kant prägnant behandelt worden sei, nämlich „Menschenwürde im Sinne der Anerkennung der Eigenverantwortlichkeit für das jeweilige eigene Leben und für das eigene Handeln“.¹²¹ Hierin sieht Nida-Rümelin den Kern für die Idee der Menschenrechte. Gegen die Idee eines solchen humanistischen Menschenbildes, das die Fähigkeit zur Ratio umfasst, gebe es keine umstürzenden empirischen Befunde, womit, wenn man Nida-Rümelin folgt, über die Wichtigkeit im Nutzen für die gesellschaftliche Praxis hinaus auch die objektive Legitimität eines solchen Menschenbildes gesichert sei.¹²²

Doch obgleich Nida-Rümelin die Ratio als basal beschreibt, warnt er auch vor einem übersteigerten Rationalismus. Hiermit möchte er sich vor allem von konsequentialistischen Positionen wie etwa dem Utilitarismus abstoßen. Eine konsequentialistische Praxis könne nicht gewährleisten, dass humanistische Motive wirksam werden. Denn selbst wenn die

117 Vgl. ebd., S. 75.

118 Vgl. Nida-Rümelin, „Plädoyer für einen erneuerten Humanismus“, S. 351.

119 Vgl. ebd., S. 353ff.

120 Vgl. Julian Nida-Rümelin, „Für einen erneuerten Humanismus“, *Humanismus als Leitkultur: Ein Perspektivwechsel*, München: C.H. Beck 2006 (Orig.: 2004), S. 28-35, hier S. 28ff.

121 Ebd., S. 30.

122 Vgl. ebd., S. 29f.

Motivation ursprünglich humanistisch gewesen wäre, sei die konsequentialistische Logik durch ihren spezifischen Rationalismus dennoch imstande, inhumane Praxen zu generieren. Nida-Rümelin betont dies speziell auch für eine politische Praxis. Wenn nämlich beispielsweise selbst eine humane gesellschaftliche Utopie angestrebt werde, so sei das Opfern einer Generation dafür nicht legitim, egal ob die Utopie letztlich erreicht werde oder nicht. Das deontologische Prinzip, das auf intrinsisch gute und intrinsisch schlechte Handlungen baut, müsse der politischen Praxis Restriktionen auferlegen, um die Achtung des Individuums zu gewährleisten.¹²³ Die Unantastbarkeit der Menschenwürde wäre folglich nur für eine humanistische Praxis konstitutiv. Und damit wäre sie auch für eine Demokratie die einzig angebrachte Praxis, da Nida-Rümelin die normative Orientierung an der individuellen Menschenwürde als tragende Säule einer Demokratie bestimmt und fordert.¹²⁴

Im Kontext dessen lässt sich auch Nida-Rümelins Lesart von Marx verstehen. Genau wie die marxistischen Revisionisten der 1950er- und 1960er-Jahre macht er vor allem den frühen Marx produktiv. Denn für diesen habe eine Gesellschaft, die dem Menschen das ganzheitliche Ausleben des eigenen Wesens ermögliche, als Ideal gegolten. Mit dem Begriff des *Gattungscharakters* bezeichne Marx jenes Wesen des Menschen, dem die freie, bewusste und auch so gewählte Tätigkeit entspreche. Und so sei auch der Sozialismus als volle Persönlichkeitsentfaltung des Individuums entworfen, in dem die Gegensätze zwischen Klassen, zwischen Freiheit und Notwendigkeit sowie auch zwischen Menschen und Natur überwunden werden sollen. Dieser Ausgangspunkt bei Marx sei humanistisch motiviert, da er sich auf die Anteilnahme am Leiden der entfremdeten menschlichen Existenz im Kapitalismus gründe. Jedoch folge Marx dann einer konsequentialistischen Praxis, da seine technischen Imperative das Individuum zugunsten eines übergeordneten Fortschritts opfern würden. Daher sieht Nida-Rümelin Marx insgesamt als anthropologischen und ethischen Humanisten, aber auch als politischen Anti-Humanisten.¹²⁵

Der in diesen Anti-Humanismus mündende marxistisch inspirierte Dogmatismus steht für Nida-Rümelin auf der einen Seite des anti-humanistischen Spektrums. Auf der anderen fände sich die Postmoderne, die sich im Gegenteil als weitgehend festlegungsfrei begreift. Ihre spielerische Ironisierung und Unverbindlichkeit sieht Nida-Rümelin als Zeitgeist-Ausdruck der 1980er-Jahre, also als Gegenbewegung zum marxistischen Intellektualismus der

123 Vgl. Nida-Rümelin, „Plädoyer für einen erneuerten Humanismus“, S. 449.

124 Vgl. Julian Nida-Rümelin, „Wo die Menschenwürde beginnt“, *Ethische Essays*, Berlin: Suhrkamp 2002 (Orig. 2001), S. 405-410, hier S. 407.

125 Vgl. Julian Nida-Rümelin, „Karl Marx: Ethischer Humanist – Politischer Anti-Humanist?“, *Humanistische Reflexionen*, Berlin: Suhrkamp 2016 (Orig.: *Zeitschrift für Politik* 55/4, 2008, S. 462-470), S. 445-456, hier S. 453ff.

1960er- und 1970er-Jahre. Als Reaktion auf zu rigide Ordnungsstrukturen der Zeit sei der postmoderne Auflockerungsansatz nachvollziehbar, jedoch spätestens beim Einsturz oder nach Überwindung jener Strukturen inadäquat, wenn nicht gar obsolet, da die Postmoderne nicht mit einer neuen, orientierenden Normativität aufwarten könne. Denn die postmoderne Position lehne aus einem skeptizistischen Relativismus heraus normative Stellungnahmen generell ab, nachdem sich die bisherigen als falsch erwiesen haben. Der Humanismus indessen bleibt offen, da das humanistische Denken fallibilistisch, also ein kontinuierlicher Prozess des potentiell neuen Abwägens sei.¹²⁶

Für den erneuerten wie den marxistischen Humanisten gibt es ein absolutes Ideal, auf dessen Weg man sich irren kann, den man aber nach Reflexion wieder einschlagen kann. Dieser Humanismus ist dadurch also nicht rigider als der Posthumanismus. Dem Vorwurf der Diskriminierung durch anthropozentrisch begründeten Essentialismus hält Nida-Rümelin zum einen den egalitären Respekt als Praxisnorm entgegen. Zum anderen eine Rücksichtnahme, die zwar in Bezug auf die Wahrung der Menschenwürde entscheidend und von ihr motiviert sei, aber darüber hinaus Grundzug aller humanistischen Praxis sein sollte, das heißt auch interspeziell sowie schon in zwischenmenschlichen Situationen, die für die Wahrung der Würde weniger entscheidend sind. Die Verpflichtung, Differenzen auch noch so existentieller Art auszuhalten, bedeute aber kein Driften in die Indifferenz, sondern dezidiert die Anerkennung des Andersartigen.¹²⁷ Offensichtlich steht dieses humanistische Kredo in seinem demokratischen Anspruch Autoritarismusformen wie der Gewalt der Sowjet-Intervention und der *Normalisierung* entgegen, jedoch steht es genauso gegen den Dogmatismus des verklärenden Sozialistischen Realismus und spricht für das Interesse der Tschechoslowakischen Neuen Welle an der Vielfalt der Lebensformen. Anders als der Posthumanismus trifft dieser Humanismus jenes Kino nicht nur im Gestus seiner anti-dogmatischen Grundbewegung, sondern auch im Ziel dieser Bewegung sowie überhaupt ihrer eigentlichen Motivation.

3.3 Friedrich Schiller

Naturgemäß kann Schiller sich im Unterschied zu Nida-Rümelin weder auf Marx beziehen, noch sich gegen die Kritik der Postmoderne rüsten. Dennoch soll auch sein älterer, neuhumanistischer Ansatz ebenfalls produktiv gemacht werden, zumal hier der primär

126 Vgl. Nida-Rümelin, „Plädoyer für einen erneuerten Humanismus“, S. 404ff.

127 Vgl. Nida-Rümelin, „Wo die Menschenwürde beginnt“, S. 407.

ethisch-politische Humanismus Nida-Rümelins um das Gebiet des Ästhetischen erweitert wird. Dazu soll an dieser Stelle sogar eine marxistische Idee als Anknüpfungspunkt dienen, nämlich jene ganzheitliche Persönlichkeitsentfaltung, auf die sich auch Nida-Rümelin bezieht. Denn auch bei Schiller soll der Mensch „mit seiner vollstimmigen ganzen Menschheit [...] handeln“.¹²⁸ Dabei ist für Schiller vor allem die Vorstellung moralischer Exzellenz zentral, die er unter anderem als „Charakterschönheit“ fasst, die als „reifste Frucht seiner Humanität“ auch als genuin menschlich aufgefasst wird.¹²⁹ Diese sei jedoch von sich aus als Idee utopisch, da die physische Verfasstheit des Menschen ihn an einer vollständigen Realisierung hindere. Jedoch könne und solle der Mensch „mit anhaltender Wachsamkeit [nach ihr] streben“.¹³⁰ Auch hierin lässt sich eine Kontinuität im humanistischen Denken sehen, das auch bei Schiller schon von der kantischen Philosophie stark beeinflusst ist.

Der Widerstreit zwischen menschlichem Ideal und Natur, der auch Marx beschäftigt, wird von Schiller tiefer eruiert. Laut Schiller wirkt der Naturtrieb vehement auf das Empfindungsvermögen ein, indem er Sehnsüchte und Begierden schaffe, die wiederum bei Erfüllung Vergnügen sowie bei Nichterfüllung Leiden brächten. Noch stark anthropozentrisch geprägt, sieht Schiller das Tier als vollends beherrscht von jenen Trieben der Natur. Dagegen versucht er den Menschen abzuheben, der nämlich etwas Eigenes besitzt: den Willen. Ohne Schiller hierbei zwingend in seiner Anthropozentrik zu folgen, soll doch die Eigenschaft des Willens näher betrachtet werden. Denn dieser enthüllt einen eminenten Zug des humanistischen Menschenbildes bei Schiller: „Das Tier *muß* streben, den Schmerz los zu sein; der Mensch kann sich entschließen, ihn zu behalten“.¹³¹ Der Wille sei dabei eine Instanz, die nicht nur über der Natur, sondern auch über der Vernunft liege. Er ermögliche es dem Menschen, frei zu entscheiden, welchem Impuls er folge. Dieser freie Wille ermöglicht erst die moralische Exzellenz durch das Mündigwerden des menschlichen Individuums. Als „übersinnliches Vermögen“¹³² ist er auch ausschlaggebend für die „erhabene Gesinnung“¹³³ des Menschen. Sie impliziert nicht nur die Möglichkeit moralischer Exzellenz, mit ihr geht vor allem ein ausgewogenes, harmonisches Welt- und Selbstverhältnis einher, in dem sich der Widerstreit zwischen Vernunft und Natur aussöhnen kann. Darüber hinaus ist die erhabene Gesinnung aber auch relevant für Schillers Begriff der Würde: Diese zeige sich gerade unter dem Druck der Natur, besonders dem Leiden, wo besonders „die Freiheit des Gemüts“

128 Friedrich Schiller, *Kallias oder über die Schönheit/Über Anmut und Würde*, Stuttgart: Reclam 1971, S. 113.

129 Ebd.

130 Ebd.

131 Ebd., S. 115.

132 Ebd.

133 Ebd., S. 113.

beweisbar sei.¹³⁴ Indem der Mensch seine Triebe, also das Leiden wie das Vergnügen, durch moralische Standfestigkeit bezwinge, erlange und bewahre er sich seine Geistesfreiheit, die dann in der Würde ihren Ausdruck fände.¹³⁵

Neben „Würde“ spielt aber noch ein anderer Begriff in Schillers Terminologie eine zentrale Rolle: Anmut. Diesen elaboriert er in verschiedenen Formen, jedoch fasst er ihn vor allem als „Ausdruck einer schönen Seele“.¹³⁶ Was das *Schöne* hier meint, wird am Beispiel des freien Willens und der Herausbildung moralischer Exzellenz sichtbar: Eine menschliche Handlung könne wie skizziert sowohl den Trieben der Natur folgen als auch den Regeln der Vernunft, die aber für sich genommen nicht den Königsweg darstelle. *Moralisch schön* sei eine Handlung nur, wenn eine Aussöhnung von Neigung (Natur) und Pflicht (Vernunft) möglich sei, da die Neigung als Teil des menschlichen Wesens auch an der Handlung teilnehmen müsse.¹³⁷ Wo die Würde die Freiheit des Geistes offenbare, offenbare die Anmut die Freiheit des Körpers im Handeln.¹³⁸ Die Harmonie zwischen beiden sei deswegen so wichtig, da ein Übermaß des einen das andere untergrabe. So sei eine Dignifizierung nicht bei jeder Handlung angebracht, „[d]a die Würde ein Ausdruck des Widerstandes ist, den der selbständige Geist dem Naturtriebe leistet“. Wenn aber kein Drängen der Natur da sei, dem Widerstand geboten werden müsste, werde die Würde lächerlich: „Man lacht über den Komödianten (wes Standes und Würden er auch sei), der auch bei gleichgültigen Verrichtungen eine gewisse Dignität affektiert“.¹³⁹ Umgekehrt müsse bei einem besonders starken Affekt das Schöne, also die Anmut, hinter dem Erhabenen, also der Würde, zurücktreten, da sich nur so beweiße, ob sie resolut und prüfbar die moralische Exzellenz des Willens zeigt.¹⁴⁰ Ein gesondertes Beispiel des Zusammenwirkens von Anmut und Würde sieht Schiller in der Liebe.¹⁴¹ Dass die Liebe nicht in Begierde, also den Affekt eines übermäßig starken Naturtriebes, kippe, sei die Rolle der Würde. Dass dabei aber die aus der Würde resultierende Achtung nicht in Furcht kippe, werde wiederum von der Anmut besorgt.¹⁴² Das harmonisierende Ganze des Menschen käme demnach in der Liebe in prägnantester Form zum Tragen.

Dem steht die Disharmonie gegenüber. Nicht nur die unangemessene Situation könne

¹³⁴ Vgl. ebd., S. 123.

¹³⁵ Ebd., S. 119.

¹³⁶ Ebd., S. 113.

¹³⁷ Vgl. ebd., S. 118.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 123.

¹³⁹ Ebd.

¹⁴⁰ Vgl. ebd., S. 119.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 128.

¹⁴² Vgl. ebd., S. 131.

die Würde affektiert machen, sondern auch das Übermaß. Sie versteife sich dann zu „*Feierlichkeit und Gravität*“, die Schiller beide negativ konnotiert.¹⁴³ Gravität sei eine „falsche Würde“,¹⁴⁴ die sich aus Furchtsamkeit, Berechnung und Verschlagenheit hinter Fassaden und in Kontrolle der Natur flüchte. Wer sich der Natur kategorisch schäme und sie zu leugnen und bekämpfen suche, wirke automatisch unfreiwillig komisch.¹⁴⁵

Schiller ergänzt damit das humanistische Menschenbild weiter, das Nida-Rümelin als Basis seiner Ethik nimmt. Auch wenn Schillers Anthropozentrismus, bestimmte essentialistische Züge und die historische, voraussetzungsreiche Terminologie heute nicht ohne Weiteres übernommen werden kann, entwirft er einen nichtsdestoweniger anschlussfähigen und differenzierten humanistischen Idealismus. Ideale, auf die sich auch die Tschechoslowakische Neue Welle stützte. Nicht nur die antiautoritäre Ridikülisierung falscher Würdenträger gehört dazu. Besonders die Betonung des Zusammenhangs von Würde, Schönheit und Natur stärkt das Bestehen auf Alltagspoesie und das Porträt von realen Menschen statt dogmatischem Zwang und Propagandafassaden.

3.4 Humanistische Filmanalyse

3.4.1 Béla Balázs und ein Kino mit humanistischem Menschenbild

Wie lässt sich nun der zuvor skizzierte Humanismus mit seinen Werten und Prinzipien auf das Medium Film übertragen? Was macht einen humanistischen Film aus? Bezieht sich „humanistisch“ auf das, was (re-)präsentiert wird (Gegenstand, Thema), oder auf eine bestimmte (Re-)Präsentationsweise oder auf eine Kombination aus beidem? Und wie sieht eine Filmtheorie aus, die den Blick auf die humanistischen Eigenschaften eines Films lenkt? Zunächst ist zu klären, was humanistische Filmanalyse ist beziehungsweise sein könnte. Denn obwohl die Verwendung des Attributs „humanistisch“ auch in Bezug auf Film und Filmtheorie geläufig ist, scheint durchaus nicht übergreifend geklärt zu sein, was den gemeinten Humanismus im spezifischen Kontext ausmacht.

Eine frühe klassische Position, die sich in einen Zusammenhang mit Film und Humanismus setzen lässt,¹⁴⁶ bildet der Theoretiker Béla Balázs aus. Bevor er sich stärker formalistischen Überlegungen zuwendet, setzt er in seinem Frühwerk vor allem einen Fokus

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd., S. 135.

¹⁴⁵ Vgl. ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Jerome Stolnitz, „Balázs: The Dilemmas of Humanism in the Movies“, *The Journal of Aesthetic Education*, 10/2, 1976, S. 25-43.

auf die Rolle des Menschen in der damals noch jungen Filmkunst, wobei schon der Titel seines ersten Hauptwerks Indiz für diese Emphase ist: *Der sichtbare Mensch*. Den Hintergrund für Balázs Überlegungen bildet eine vom Autor nicht weiter ausgearbeitete Ausdrucksanthropologie.¹⁴⁷ Als grundlegend für alle Künste gelte ihr gemäß, dass der Mensch als Ausdruckswesen durch seine Tätigkeiten, insbesondere durch künstlerische Produktion, in der Lage sei, seine eigene Innerlichkeit und seine Potentiale zu entdecken.¹⁴⁸ Doch seien nicht alle Künste gleichermaßen dazu in der Lage, zumindest nicht mehr. Balázs steht vor allem rein sprachbasierten Künsten kritisch gegenüber. Das Zeichenhafte der Sprache würde nämlich den tatsächlichen Bedeutungsreichtum des menschlichen Ausdrucks reduzieren, indem das begriffliche Denken die Wahrnehmung der visuellen Dimension des Körpers marginalisiert. Obgleich Balázs den sprachbasierten Künsten medienhistorische Fortschrittsleistungen zubilligt, überwiegt für ihn ihr Entfremdungseffekt. „[I]n der Kultur der Worte ist die Seele [...] fast unsichtbar geworden“¹⁴⁹, diagnostiziert Balázs und spricht das humanistische Sentiment einer „Sehnsucht nach dem verstummten, vergessenen, unsichtbar gewordenen *leiblichen* Menschen“¹⁵⁰ in der Kunst aus. Um dieser Entfremdung der Künste vom Menschen – damit also von ihrer eigenen Grundlage – entgegenzuwirken, müsse der „Mensch der visuellen Kultur“¹⁵¹ zurückgewonnen werden. Und kein Medium erscheine dazu opportuner als der Film.

Dem Film und den Filmschaffenden kommt damit eine große Verantwortung zu, da sie die künstlerische Kultur reformieren sollen. Um dieser Verantwortung gerecht werden zu können, entwirft Balázs eine komplexe, hier den Rahmen sprengende Ästhetik, die den normativen Rahmen dafür setzt, wie der Mensch „*wieder sichtbar*“¹⁵² gemacht werden soll. Ein Schlüsselement dafür sieht Balázs in der Großaufnahme, besonders von menschlichen Gesichtern, da das prägnante Einfangen des menschlichen Ausdrucks darin „das eigenste Gebiet des Films“¹⁵³ darstelle. Gerade in solchen genuin filmischen Mitteln sieht Balázs die Überlegenheit des Filmes begründet, um der postulierten Aufgabe der Kunst, der „Sichtbarmachung des Menschen und seiner Welt“¹⁵⁴, nachzukommen. Mehr noch: Er sieht in der Filmkunst „eine von Grund aus neue Offenbarung des Menschen“.¹⁵⁵

147 Vgl. Jens Bonnemann, *Filmtheorie. Eine Einführung*, Berlin: Metzler 2019, S. 37ff.

148 Vgl. Béla Balázs, *Der Film: Werden und Wesen einer Neuen Kunst*, Wien: Globus 1976, S. 52.

149 Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch. Eine Film-Dramaturgie*. Zweite Auflage, Halle (Saale): Wilhelm Knapp 1926, S. 25.

150 Ebd., S. 27, Hervorhebung im Original.

151 Ebd., S. 24.

152 Ebd., S. 25, Hervorhebung im Original.

153 Ebd., S. 73.

154 Thomas Elsaesser und Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007, S. 78.

155 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 13.

Nicht nur der pathetische, oftmals rhapsodische Stil machen es jedoch schwer, eine moderne humanistische Filmanalyse auf Balázs' Ausführungen aufzubauen. Weder sein idiosynkratischer Begriffskosmos noch seine extremen normativen Ansprüche entsprechen zeitgemäßen medien- und filmwissenschaftlichen Standards.¹⁵⁶ Darüber hinaus hat Jerome Stolnitz schon vor längerer Zeit dargelegt, dass der von Balázs behauptete Überlegenheitsanspruch des Films auf einer widerspruchsvollen Argumentation beruht.¹⁵⁷ Balázs' Versuch, eine Filmsprache zu finden, die verbale Sprache ablösen könne, scheitere mit diesem Anspruch an seinen eigenen Beispielen.¹⁵⁸ Weder am primär behandelten Stummfilm könne die Transzendierung der verbalen Sprache durch Filmsprache von Balázs nachgewiesen werden¹⁵⁹ noch am frühen Tonfilm.¹⁶⁰ Obgleich Stolnitz im Weiteren herausarbeitet, welche der Ideen von Balázs sich nichtsdestoweniger produktiv machen ließen, soll Balázs daher trotz seiner humanistischen Ausrichtung nicht die primäre Leitfigur dieser Arbeit werden.

Nichtsdestoweniger ist sein humanistisches Menschenbild ein einschlägiger Ausgangspunkt und soll deswegen auch als Referenz dienen, allerdings nur in allgemeiner Hinsicht. Gerade auf zwei Konsequenzen der Balázs'schen Thesen, auf die Stolnitz als humanistische Ansprüche des Kinos aufmerksam macht, soll rekuriert werden: zum einen das Interesse an jenem Innenleben, das sowohl über eine physisch-sinnliche Dimension hinausgehe als auch in seiner kontinuierlichen, relationalen Veränderung nicht analytisch-starr festlegbar sei.¹⁶¹ Die Sprache mit ihrem begrifflichen Denken ist laut Balázs inadäquat, um Entsprechungen für die Vielschichtigkeit des Innenleben darzustellen. Sie habe „den menschlichen Körper zu einem bloßen biologischen Organismus degradiert“¹⁶² und ihn so auf ihre Zeichenhaftigkeit reduziert. Das menschliche Innenleben, das im Körper seinen prägnanten Ausdruck finde, lasse sich jedoch nicht dergestalt durch Zerteilung und Isolierung handhabbar machen. Das bloß Ausschnitthafte bleibe immer ungenügend in seinem Ausdruck, egal ob psychisch oder physisch. Der Film habe aber im Gegensatz zur Starrheit der Sprache die Möglichkeit, einen Ausblick auf diese Komplexität zu geben.¹⁶³ Zum anderen ist da die Komplexität jenes Innenlebens, das keine simplen heroischen Protagonisten voraussetze, sondern komplexe und wandelbare Charaktere verlange.¹⁶⁴ Balázs spricht explizit von einem

156 Vgl. Bonnemann, *Filmtheorie*, S. 36 und 171f.

157 Vgl. Stolnitz, „Balázs“, S. 32.

158 Vgl. ebd., S. 36.

159 Vgl. ebd., S. 33ff.

160 Vgl. ebd., S. 37ff.

161 Vgl. ebd., S. 38.

162 Balázs, *Der sichtbare Mensch*, S. 27.

163 Vgl. Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Halle (Saale): Wilhelm Knapp 1930, S. 117f.

164 Vgl. Stolnitz, „Balázs“, S. 40f.

„Film ohne Helden“.¹⁶⁵ Dieser könne entstehen, da nicht mehr die dramatische Verwicklung innerhalb einer äußeren Handlung für Spannung sorgen müsse, sondern die Situation selber durch ihren Ausdruck Interesse generieren könne, wenn der Film sie heranrücke und fokussiere. Schon „der schlichte Ablauf eines Lebens“ könne so zum Sujet werden, „[n]icht eine besondere Situation, sondern die ganze Reihe von einfachen Situationen, die eben das Dasein eines Durchschnittsmenschen ausmachen“.¹⁶⁶ Dabei brauche es kein konkretes Faszinosum ästhetischer oder intellektueller Art, durch das man das Gezeigte einem bestimmten äußeren Zweck zuführen könne. Der sichtbar gewordene Mensch und die Welt um ihn herum könnten für sich selbst stehen und gemäß ihrem schlichten Sein wahrgenommen werden. Balázs spricht vom „bloße[n] Lebensgefühl. Angeregt von der augenfällig und auffällig gewordenen Existenz“.¹⁶⁷

Auf Basis dessen soll für den filmtheoretischen Humanismus dieser Arbeit ein anderer Theoretiker mit einem adäquateren filmhistorischen Beispiel Pate stehen, der ebenfalls einen humanistischen Ansatz verfolgt und ihn mittels filmischer Beispiele zu konkretisieren weiß. Jens Bonnemann schreibt diesem Theoretiker explizit eine Nähe zum frühen Balázs von *Der sichtbare Mensch* zu, da auch dieser den Film primär über „phänomenologische Integrität der filmspezifischen Präsenz“ im Gegensatz zu zeichenbasierter Funktionalität begreife.¹⁶⁸ Die Rede ist von André Bazin, das Beispiel sind seine Analysen des italienischen Neorealismus.

3.4.2 André Bazin und der italienische Neorealismus

Genau wie Balázs nicht der akademischen Kategorie eines Filmwissenschaftlers im heutigen Sinne entspricht, ist auch Bazin primär kein professioneller Theoretiker. Vielmehr etablierte sich Bazin während der 1940er- und 1950er-Jahre als einflussreicher Filmkritiker, der jedoch wiederholt mit einschlägigen Aufsätzen auch filmtheoretisches Terrain erschloss. Zwar ist seine Theorie nur ein unvollständiger Entwurf geblieben, was nicht zuletzt seinem frühen Tod 1958 geschuldet ist, doch bleiben seine Ansätze zusammen mit seinen übrigen Artikeln und Filmanalysen potent und originell.¹⁶⁹ Das liegt auch an dem vielseitigen theoretischen Hintergrund von Bazins Überlegungen, die eine breitere Varianz aufweisen als diejenigen von Balázs, dessen Entwürfe hauptsächlich von der lebensphilosophischen

¹⁶⁵ Balázs, *Der Geist des Films*, S. 28.

¹⁶⁶ Ebd., S. 27f.

¹⁶⁷ Ebd., S. 106f.

¹⁶⁸ Bonnemann, *Filmtheorie*, S. 133.

¹⁶⁹ Vgl. J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories. An Introduction*, London/New York/Oxford: Oxford University Press 1976, S. 141ff.

Denkrichtung Georg Simmels und Wilhelm Diltheys beeinflusst sind. Bazin hingegen ist vor allem von drei Einflüssen geprägt: Zum einen, in methodologischer Hinsicht, von der zeitgenössischen französischen Phänomenologie, namhaft vertreten von Maurice Merleau-Ponty und Jean-Paul Sartre. Letzterer spielt zweitens auch durch seine Existenzphilosophie eine für Bazin tragende Rolle, genauso wie der christliche Existentialist Gabriel Marcel. Schließlich ist als dritte Strömung der Personalismus Emmanuel Mouniers zu nennen, der eine Form von christlichem Humanismus darstellt. Diese Prägungen spiegeln sich sowohl in Bazins filmischen Vorlieben als auch in der Rolle wider, die er dem Film als Kunst und Medium zuschreibt. So sieht er den Film vor allem derart beschaffen, dass er mit den existentiellen menschlichen Selbst- und Weltverhältnissen produktiv in Verbindung zu bringen sei, speziell durch einen filmischen Realismus.¹⁷⁰ Bazins Realismuskonzept hat dabei aber wiederholt Kontroversen provoziert, musste sich dabei lange trotz seines Klassikerstatus gegen strukturalistische, semiotische sowie später poststrukturalistische Positionen durchsetzen und wird bis heute unter verschiedensten Interpretationsansätzen diskutiert.¹⁷¹ Daher ist es für diese Arbeit unumgänglich, zu prüfen, inwieweit Bazins Realismuskonzept humanistisch angelegt ist, und wenn dem so ist, wie dieser Humanismus filmanalytisch begründet wird. Augenfällig soll dies an besagtem italienischen Neorealismus werden.

Eine solche Analyse als Paradigma für eine Analyse der Tschechoslowakischen Neuen Welle zu nehmen, erscheint auch deswegen sinnfällig, da zwischen diesen nicht nur ein zentraler Einfluss besteht, sondern beide Bewegungen auch von vergleichbarer historischer Prägnanz sind. Bazins Plädoyer für die Italiener*innen legt den Bezug zu den Tschechoslowak*innen zusätzlich nah:

„In einer Welt, die immer noch und schon wieder von Terror und Haß besessen ist, wo die Wirklichkeit fast gar nicht mehr um ihrer selbst willen geliebt, 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.*“¹⁷²

Dieser „*revolutionäre Humanismus*“, den Bazin im Neorealismus wiederzuerkennen meint, ist wohl auch vor dem personalistischen Hintergrund zu sehen, dessen links-katholischer Humanismus gerade zu jener Zeit als Alternative sowohl zu kollektivistischen Systemen – faschistischer wie kommunistischer Art – als auch zu einseitig individualistischen Ansätzen wie im Kapitalismus entworfen wird. Doch wie sieht dieser Humanismus, der die Wirklichkeit gegen Schematismus und Instrumentalisierung verteidigt, filmisch aus? Dazu

170 Vgl. Simon Hitchman, „Dudley Andrew on André Bazin“, *New Wave Film.com*, 2023, <https://newwavefilm.com/interviews/andre-bazin-dudley-andrew-interview.shtml>, 03.06.2025.

171 Vgl. Andrew, *The Major Film Theories*, S. 178.

172 André Bazin, „Der Filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“, *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 295-326, hier S. 302, Hervorhebung im Original.

führt Bazin in mehreren Artikeln zu verschiedenen Filmemachern des Neorealismus Beispiele an.

Ein Kerngedanke ist, dass die „Wirklichkeit“ gemäß Bazin „nie als Mittel zum Zweck“ verstanden werden solle.¹⁷³ Dieses Realismus-Plädoyer kann dahingehend humanistisch aufgefasst werden, als ein Realismus eine genuine, das heißt möglichst unverzerrte Auseinandersetzung mit der vollen Reichhaltigkeit der Welt ermögliche. Für den Katholiken Bazin bedeutet das auch: mit der göttlichen Präsenz in allen Dingen der Schöpfung. Die für ihn größte Erfüllung dieses Realismusanspruchs sieht Bazin nach langer Entwicklung einer filmischen Realismustradition, die durch stilistisches wie technisches Raffinement zunehmend die ganzheitliche Wahrung der Realität ermöglicht habe, im Neorealismus.¹⁷⁴ Dieser begreife nämlich weder Ereignisse noch Figuren als bloße codierte Zeichen. Die abgebildete Wirklichkeit würde nicht bloß deduktiv als Illustration einer vorgefertigten These genutzt, vielmehr würden vom Publikum aus dem Abgebildeten induktiv Thesen nach Maß der eigenen Reflexion gewonnen.¹⁷⁵ Die Realität ordne sich keinem sonstwie gearteten Gesichtspunkt unter,¹⁷⁶ auch nicht der Ideologie der Filmschaffenden.¹⁷⁷ Einzig aus „der reinen Erscheinung der Menschen und der Welt“ seien die Interpretationen und Ideen zu gewinnen.¹⁷⁸ Schon hierin liegt ein humanistisches Verständnis des Mediums Film, da das Publikum für Bazin aus mündigen Individuen besteht, die mittels ihres freien Willens und ihres sinnlichen Empfindens die Filmbilder eigenständig beurteilen können. Der Film als Kunst habe diesen medialen Eigenschaften des Kinodispositivs zu entsprechen. Dies wird von Bazin anhand des humanistischen Verständnisses dessen elaboriert, was auf der Leinwand passiert: Denn nicht nur die Wirklichkeit im Allgemeinen, sondern auch die Figuren im Speziellen würden nie auf eine Zeichenhaftigkeit reduziert. In ihnen erhalte sich stets eine komplexe Ambivalenz, zu der keine einfache Stellung zu beziehen sei.¹⁷⁹ Im Neorealismus würden die Figuren sich kategorisch einer Objektifizierung als bloßer Analysegegenstand verweigern, ganz gleich, ob sich diese nach politischem, psychologischem, moralischem oder logischem Maß richte.¹⁸⁰ Insofern steht der Neorealismus

173 Ebd.

174 Vgl. Robert Stam, *Film Theory: An Introduction*, Hoboken: Blackwell 2000, S. 76.

175 Vgl. André Bazin, „Ladri di Biciclette (Fahrraddiebe)“, *Was ist Film?*, a. a. O. (Orig. 1949), S. 335-352, hier S. 341.

176 Vgl. André Bazin, „Vittorio De Sica, Regisseur“, *Was ist Film?*, a. a. O. (Orig. 1953), S. 353-374, hier S. 357.

177 Vgl. ebd., S. 361.

178 Ebd., S. 357.

179 Vgl. Bazin, „Der Filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“, S. 320.

180 Vgl. André Bazin, „Plädoyer für Rossellini. Brief an Guido Aritarco, Chefredakteur von ‚Cinema Nuovo‘“, *Was ist Film?*, a. a. O. (Orig. 1955), S. 391-402, hier S. 395f.

dem Heroismus, aber auch klarer Dämonisierung entgegen. Hier trifft sich das humanistische Menschenbild mit demjenigen von Balázs, indem auf die Mehrdimensionalität der Charaktere gepocht wird. Sie gelte es nämlich zu erhalten, sie müsse nicht erst durch aufwendige Verfahren konstruiert werden. Für Bazin ist der dabei der Begriff der „phänomenologischen Integrität“ zentral, jener Erhalt also der filmspezifischen Wirklichkeitswahrnehmung.¹⁸¹ Menschen, wie auch alle anderen Elemente der filmischen Welt, müssten gemäß ihrer Eigenart behandelt werden, so mehrdeutig – und das heißt auch: so schwierig – sie sein mögen, da sie diese Komplexität und Ambivalenz von Natur aus besäßen.¹⁸² Daher müssten die Darstellenden auch bloß *sein*, statt zu *spielen*.¹⁸³ Dies führe zum einen dazu, dass Laiendarsteller*innen eine tragende Rolle in den neorealistischen Filmen einnehmen und in den Ensembles mit professionellen Schauspielenden gemischt würden. Durch die Absage an den Starkult blicke auch das Publikum unvoreingenommener auf die Figuren und die Welt im Film, da bestehende Assoziationen und Erwartungen negiert oder gebrochen würden. In Bezug auf filmhistorische Traditionslinien ist bemerkenswert, dass diese Praxis, wie Bazin hervorhebt, durchaus auch im frühen sowjetischen Kino Konjunktur gehabt hat, jedoch etwa seit den frühen 1930ern wieder durch ausschließlich professionelle Ensembles verdrängt wurde.¹⁸⁴ Zum anderen entbehrt, wie Bazin hervorhebt, das Schauspiel aller Darstellenden einer theatralischen Qualität.¹⁸⁵ Die verkörperten Gefühlszustände, Gesten und Mimiken der Figuren seien im Neorealismus nicht als zeichenhafte Repräsentation angelegt, die im Bildraum angeordnet für die analytisch eindeutigen und korrekten Identifikation gemäß einer festgelegten Logik lägen. Der Blick des Neorealismus interessiere sich nicht für eine Fokussierung herausgelöster Gesten. Viel mehr als das Was der Gesten interessiere das Wie, das Ausdruckszeichen trete hinter die individuelle menschliche Eigenart zurück und wie diese sich zur Umgebung verhalte, und zwar nicht nur im Verhältnis zu den Gesten anderer Menschen, sondern im Raum generell. Die Bewegung einer Figur zwischen dem Dekor sei interessanter als konkrete Gefühlsartikulationen im Gesicht, was Balázs' Betonung des Antlitzes als maßgeblichem Ausdruck des Innenlebens widerspricht.¹⁸⁶ Denn Bazin geht es um Mehrdeutigkeit, die durch eine vielseitig geartete und fest in der filmwirklichen Situation verankerte Relationalität entsteht. Dafür müsse die Wirklichkeit als solche, das heißt als

181 Bazin, „Ladri di Biciclette (Fahrraddiebe)“, S. 340.

182 Vgl. ebd.

183 Vgl. André Bazin, „Europa '51“, *Was ist Film?*, a. a. O. (Orig. 1953), S. 403-405, hier S. 404f., Hervorhebung im Original.

184 Vgl. Bazin, „Der Filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“, S. 303ff.

185 Vgl. Bazin, „Plädoyer für Rossellini. Brief an Guido Aritarco, Chefredakteur von ‚Cinema Nuovo‘“, S. 396.

186 Vgl. Bazin, „Europa '51“, S. 405 sowie Balázs, *Der Film: Werden und Wesen einer Neuen Kunst*, S. 52ff.

„Tatsache“ begriffen werden, was Bazin einer angeordneten und zergliederten Wirklichkeit in der Form von „Einstellungen“ gegenüberstellt.¹⁸⁷ Einzelaspekte würden dabei nicht gesondert herausgelöst, sondern in „ihrem materiellen Kontext“ begriffen, „ohne die menschliche Eigentümlichkeit [der Situation bzw. ‚Tatsache‘] zu verwischen“.¹⁸⁸

Bazin ist sich bewusst, dass auch der Neorealismus trotz allem aus Inszenierung und Dramaturgie besteht. Doch auch wenn die „Tatsachen“ konzeptuell ausgewählt seien, beließe der Neorealismus ihnen dennoch stets besagte Integrität.¹⁸⁹ Wie diese Integrität gewahrt werde, zeigt Bazin an mehreren Beispielen. Eminent ist für ihn in erster Linie ein Respekt vor der tatsächlichen Dauer.¹⁹⁰ Ohne im Rahmen dieser Arbeit auf Bazins sehr voraussetzungsreiches Konzept des Realitätsblocks eingehen zu können, das durch Henri Bergsons Philosophie beeinflusst wurde, ist die Maxime, Situationen in ihrer Dauer bestehen zu lassen, im Kontext der Überlegung zu verstehen, dass man die Wirklichkeit möglichst wenig anordnen dürfe. Der tatsächliche Zeitrahmen wird gewahrt, da ein verkürzender Schnitt – oder auch ein streckender Effekt – mit einer Bedeutungsaufladung und Betonung verbunden wäre. Der Neorealismus gebrauche dafür vor allem subtile Kamerabewegungen mit einem eher beobachtenden als hinweisenden Gestus.¹⁹¹ Was dabei beobachtet werde, sei primär der Zufall. Neorealistische Filme hätten weniger eine streng geschlossene dramatische Handlung, sondern seien vielmehr Chronologien von Zufällen und Anekdoten.¹⁹² So käme es, dass die abgebildeten „Tatsachen“ austauschbar und ungeordnet wirken könnten, da sie keine zuweisbaren Zwecke für eine größere dramatische Geschichte hätten. Doch hier kommt das Eingangskredo erneut zum Tragen: Die Wirklichkeit hat ihren Zweck nicht im dramatischen Effekt, sondern in sich selbst als phänomenologisch integre menschliche Wahrnehmung.¹⁹³ Darin zeige sich auch erneut der Unterschied zum Propagandafilm, der aufzuzeigen suche, was nur so und nicht anders sein könne. Im Neorealismus hingegen würden sich Zufälle ereignen.¹⁹⁴ Als ein mögliches Mittel, diese Zufälle zu entdecken, benennt Bazin das Umherwandeln. Oft seien es auch die Figuren, die durch die Filmwelt spazierten und arbiträre Beobachtungen machten, die von keiner dramatischen Notwendigkeit seien. Sie sind laut Bazin jedoch die eigentlich für die Figuren und die sie umgebende Welt essentiellen, weil jene Eigentümlichkeit erhellenden Momente. Entscheidend sei im Neorealismus nicht das

187 Vgl. Bazin, „Der Filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“, S. 321.

188 Ebd., S. 322.

189 Vgl. ebd., S. 321.

190 Vgl. Bazin, „Vittorio De Sica, Regisseur“, S. 358.

191 Vgl. Bazin, „Der Filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“, S. 322.

192 Vgl. Bazin, „Ladri di Biciclette (Fahrraddiebe)“, S. 340.

193 Vgl. ebd., S. 351.

194 Vgl. ebd., S. 340.

Handeln, sondern das *Wandeln*.¹⁹⁵

Zentral ist demnach nicht das singuläre menschliche Individuum, sondern seine Verfasstheit in der Umwelt. Eine Betonung von Relationalität also, wie sie eher dem Posthumanismus verwandt scheint. Auch ein Satz wie: „Auch der Mensch ist nur eine Tatsache unter anderen, er ist nicht a priori besonders wichtig“¹⁹⁶, scheint dem eingangs von Bazin selbst proklamierten Humanismus zu widersprechen. Doch ist dieser Spannungsraum gerade das, was laut Bazin das Faszinosum am Neorealismus sei: Diese Art von Kino fasse die ontologische Mehrdeutigkeit einer amorphen und chaotischen Wirklichkeit mithilfe einer rahmengebenden ästhetischen Ordnung sowie einer kristallisierten moralischen Intensität. Bazin spricht von einer „dialektische[n] Synthese“.¹⁹⁷ Hierfür ist auf die Zufälligkeit zurückzukommen. Zwar seien die Ereignisse in den neorealistischen Filmen vom Zufall beherrscht, jedoch verfolge jeder Film sodann die Konsequenzen dieser Zufälle.¹⁹⁸ Und diese Konsequenzen, die in den Blick genommen würden, seien von charakteristisch menschlicher Art. Es würden Gesellschaftsverhältnisse sichtbar, die den Menschen die Möglichkeiten verwehren, Menschlichkeit miteinander zu finden, (Nächsten-)liebe zu zeigen und sie umgekehrt sogar zwingen würden, einander zu sabotieren und auszubeuten. Und durchaus liege in der Auswahl dieser Tatsachen auch eine Anklage.¹⁹⁹ Denn in seiner moralischen Konsequenz habe der Neorealismus eine enge Bindung zu der Menschlichkeit der Figuren. Bazin beschreibt liebevolle Zeichnungen der Figuren, was unter anderem auch bedeuten soll, dass keine Figur, auch nicht die moralisch schlechtesten, einseitig verdammt würde. Dieses Liebevolle artikuliert sich aber auch umgekehrt im Sich-Sperren gegen Heroisierungen und Märtyrertum, da dies der Mehrschichtigkeit und Komplexität der tatsächlichen Menschen und Situationen nicht entspreche. Gerade vor einer mitleidigen Haltung müsse man sich schützen, da auch Mitleid der Würde der Figuren Gewalt antue. Die neorealistische „Zärtlichkeit und Liebe“ äußere sich in „diskrete[r] Freundlichkeit, eine[r] liberale[n] Großzügigkeit, die nichts im Gegenzug fordert“.²⁰⁰ Eine Ausgeglichenheit also, wie sie durchaus an Schillers Beschreibungen der Liebe und Erhabenheit erinnert und wie sie in der Würde der Menschen zum Ausdruck kommt, deren Autonomie und Vielseitigkeit zu achten ist. Diese Form der Liebe ist in Bazins Augen unmittelbar mit dem Erhalt der tatsächlichen Wirklichkeit

195 Vgl. André Bazin, „Le Notti di Cabiria (Die Nächte der Cabiria) oder die Reise ans Ende des Neorealismus“, *Was ist Film?*, a. a.O., S. 380-390, hier S. 388.

196 Bazin, „Der Filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“, S. 321.

197 Vgl. Bazin, „Vittorio De Sica, Regisseur“, S. 361.

198 Vgl. Bazin, „Ladri di Bicicletta (Fahrraddiebe)“, S. 340.

199 Vgl. Bazin, „Vittorio De Sica, Regisseur“, S. 366ff.

200 Ebd., S. 362f.

verbunden²⁰¹ und macht für ihn auch den eingangs benannten „*revolutionären Humanismus*“ aus, da er gewaltfrei an die Menschlichkeit des Publikums angesichts unmenschlicher Umstände appelliere.²⁰² Denn der Neorealismus verweigert sich der autoritären Ordnung, der dogmatischen Festlegung, aller Instrumentalisierung und Überredung, ganz zu schweigen vom direkten Zwang. Bazin betont, dass der Neorealismus keiner Ideologie folge, sogar nicht einmal auf bestimmte Ideale festgelegt sei. Die Wirklichkeit werde durch keinen Willen korrigiert, den Filmschaffenden obliege es zu zeigen, dass im pluralen Bild unter vielen Sinnmöglichkeiten auch ein bestimmter Sinn zu entdecken sei.²⁰³ Nicht nur dieser – humanistische – Sinn ist wichtig, aber er ist *auch* wichtig.

Darin offenbart sich die Tradition des italienischen Neorealismus gemäß Bazin'scher Analyse als überaus anschlussfähig. Im Gegensatz zu Balázs skizziert Bazin Ansätze, die Einwänden des Posthumanismus entgegenkommen, ohne humanistische Ideale aufzugeben. Er hebt Grundmethoden zur Schauspielpraxis, zur Narration und zur Bildgestaltung hervor, die jedoch auf unterschiedliche Art und Weise ausgeformt werden können. Ästhetische Tendenzen könnten durchaus gekreuzt werden. Der italienische Neorealismus habe aus heterogenen Idiosynkrat*innen bestanden, die eher durch Familienähnlichkeiten verbunden seien, als dass sie sich als Varianten eines Ur-Neorealismus im Reinzustand begreifen ließen.²⁰⁴ Auch hierin lässt sich eine Parallele zur Tschechoslowakischen Neuen Welle sehen. So wie beim neuen Realismus der Tschechoslowakischen Neuen Welle eine Abgrenzung zum Sozialistischen Realismus prägend war, ließe sich Bazin zufolge über eine Abgrenzung vom (faschistischen) Propagandafilm hinaus im italienischen Neorealismus auch eine Abgrenzung zu einem anders verstandenen Realismus markieren, nämlich dem des naturalistischen Romans und des Theaters. Bazin sieht im italienischen Kino einen Realismus entworfen, der sich über den Respekt vor der phänomenologischen Integrität der Wirklichkeit definiert. Ein Realismus, der das Filmbild nutzt, um die Wirklichkeit nicht zu dramatisieren, nicht zu psychologisieren, sie überhaupt keinem Zweck zuzuführen, sondern entdecken will, wie sie von sich aus ist und sein könnte, vor allem die Menschen darin.

201 Vgl. ebd.

202 Vgl. Bazin, „Der Filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“, S. 302f.

203 Vgl. Bazin, „Le Notti di Cabiria (Die Nächte der Cabiria) oder die Reise ans Ende des Neorealismus“, S. 384.

204 Vgl. Bazin, „Vittorio De Sica, Regisseur“, S. 359.

4. Filmanalysen

4.1 *Slnko v sieti*

4.1.1 Inhalt

Der erste Film, der nun im analytischen Teil dieser Arbeit beleuchtet werden soll, eruiert, wie die phänomenologische Integrität der Wirklichkeit beschaffen ist und wie man sich ihr annähern kann: *Slnko v sieti* von Štefan Uher. Die Wirklichkeit der Hauptfigur Fajolo wird nämlich grundlegend erweitert. Dieser junge Mann lebt in Bratislava und führt mit der gleichaltrigen, im selben Wohnkomplex lebenden Béla eine Beziehung, die ihn jedoch immer weniger befriedigt. In die Festgefahrenheit der Situation des Paares kommt der Sommer, in dem Fajolo, um das Image seiner der Intelligenzija angehörenden Familie zu retten, gezwungen ist, aufs Land zu gehen, um in einem Kollektiv zu arbeiten. Zwar schreibt er seiner Freundin Briefe, nichtsdestoweniger fängt er in seiner Zeit abseits der Stadt mit einem Roma-Mädchen eine leidenschaftliche Liebelei an. Doch auch Béla knüpft währenddessen Beziehungen zu einem anderen Jungen, dem sie Fajolos Briefe vorliest. Neben diesen Liebesdingen muss sich Béla zusammen mit ihrem kleinen Bruder aber auch noch um ihre blinde, vom Vater vernachlässigte Mutter kümmern. Diese kommt ursprünglich vom Land, und Fajolo trifft dort auch schließlich in einem der Bauern Bélas Großvater, den alten Blažej. Fajolo wie Béla lernen so zwar unabhängig voneinander neue Menschen und Lebenswelten kennen, erhalten aber auch vertiefte Einblicke in die Entwicklung und Hintergründe des jeweils anderen. Als Fajolo jedoch bei der Heimkehr bemerkt, dass Béla seine Briefe mit einem anderen Jungen geteilt hat, trennt sich das Paar.²⁰⁵

4.1.2 Subversion

Slnko v sieti gilt als einer der ersten und einflussreichsten Filme der eigentlichen Neuen Welle. Forman habe Uher, so Regieassistent Eduard Grečner, in diesem Zusammenhang auch als Johannes-der-Täufer-Figur für die Neue Welle bezeichnet.²⁰⁶ Dabei ist bemerkenswert, dass diese slowakische Produktion von 1963 den meisten anderen Neue-Welle-Filmen der tschechischen Gruppe zeitlich vorausgeht, gleichwohl aber prompt in der Slowakei selbst verboten wurde und erst von tschechischen Kritiker*innen habe gerettet

²⁰⁵ Vgl. Joachim Dworschak, „Die Ver-rückten Ästheteten. Positionierung der slowakischen Filmautoren im Rahmen der Tschechoslowakischen Neuen Welle“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, a. a. O., S. 270-281, hier S. 272.

²⁰⁶ Vgl. *25 ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, 00:10:51-00:11:04.

werden müssen.²⁰⁷ Der Vorwurf seitens der Zensor*innen bezog sich auf den Verdacht einer subversiven, anti-revolutionären Kodierung in den Metaphern und der generellen Haltung des Filmes.²⁰⁸ Und tatsächlich sprengt *Slnko v sieti* den Rahmen des Sozialistischer Realismus formal wie inhaltlich. Es ist ein Film über abwesende Eltern, untreue Ehegatten, Jugendliche mit wechselnden Partnern, Suizid und Kinder der Intelligenzija, die in schlecht geführten landwirtschaftlichen Betrieben zur Sühne für Vergehen ihrer Eltern vorgebliche Freiwilligenarbeit leisten.²⁰⁹ Anders als in den Propagandafilmen der Zeit singen die Jugendlichen nicht auf den Traktoren, wenn sie zur Feldarbeit fahren,²¹⁰ sondern führen auf kargen Wohnblockdächern existentialistisch gefärbte Dialoge, und westliche Rockmusik läuft im Radio. Mehr noch: Auch stilistisch durchdringt der westliche Einfluss die sozialistische Doktrin. Symbolismus, Minimalismus und Cinéma Vérité stehen Pate für die Ästhetik,²¹¹ Grečner betont zudem den starken Einfluss des italienischen Neorealismus auf das Projekt.²¹² All dies sind Normbrüche, die den Unmut der Zensor*innen erregen mussten. Allerdings betont Hames, dass der Subversionsvorwurf insofern absurd sei, als ein solcher sich auf klar systemfeindliche Metaphern und Codes beziehe.²¹³ Doch der Schlüssel des Filmes bestehe gerade darin, dass er keine eindeutigen Botschaften biete.²¹⁴ Schon allein, dass es keine positiven Lösungen gibt, war, wie Martin Votruba ausführt, in Bezug auf die kontroversen Themenelemente für die damaligen Autoritäten inakzeptabel.²¹⁵ Dass überhaupt erstmals im tschechoslowakischen Kino eine Diskussion über Individualismus und Entfremdung vom Kollektiv gestartet wurde – wenige Monate vor der Kafka-Konferenz²¹⁶ –, war Tabubruch genug.²¹⁷ All die Elemente, die die Partei auf sich und die Situation des Systems bezog,²¹⁸ können mit einem derartigen Bezug gelesen werden, sind aber nicht zwangsläufig so kodiert. Uhers Film lebt nämlich von Mehrdeutigkeit.

207 Vgl. Štefan Uher, „Mit der Zeit, dem Volk und dem Gewissen. Ein Interview der Zeitschrift Dialóg mit Štefan Uher“, *Filmkultur im Umbruch*, hg. v. Hans-Joachim Schlegel et al., Graz: Edition Blimp 1993, S. 17-26, hier S. 19.

208 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 50.

209 Vgl. Martin Votruba, „Historical and national background of Slovak filmmaking“, *KinoKultura*, Spezialausgabe Nr. 3, 2006, <http://www.kinokultura.com/specials/3/votruba.shtml>, 03.06.2025.

210 Vgl. César Ballester, „The Absence of the Establishing Shot in Slovak Films of the 1960s“, *Central Europe*, 6/2, 2013 (Orig. 2008), S. 172-193, hier S. 174.

211 Vgl. Votruba, „Historical and national background of Slovak filmmaking“.

212 Vgl. 25 *ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, 00:07:51-00:08:04.

213 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 52.

214 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 13.

215 Vgl. Votruba, „Historical and national background of Slovak filmmaking“.

216 Die Konferenz fand am 27./28. Mai 1963 statt, *Slnko v sieti* erschien am 15. Februar des Jahres, vgl. IMDb, „Slnko v sieti“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt0176155/releaseinfo/?ref=tt_dt_rdat, 03.06.2025.

217 Vgl. Gespräch mit Jelena Pašteková in 25 *ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, 00:07:10-00:07:31.

218 Ebd., 00:09:21-00:09:55.

4.1.3 Arbeit

Die Mehrdeutigkeit des Filmes ergibt sich unter anderem daraus, dass er in seiner multilateralen Erzählstruktur verschiedene Perspektiven, Orte und Konflikte in einen Dialog miteinander bringt. So ist Fajolo keineswegs der einzige Protagonist, auf den sich alle Ereignisse konzentrieren, jedoch ist er als erste auftretende Figur gewissermaßen der Eingang zum Film. Seine Figur ist dabei nicht primär als Identifikationsfigur für das Publikum interessant, sondern als solche für Uher und seine Kolleg*innen. Denn Fajolo ist wie die Filmschaffenden der Neuen Welle ein junger Intellektueller. Er hört lieber Jazz als die zu simple und gefällige Populärmusik im Radio und versucht sich ambitioniert als Fotograf. Das nutzt er vor allem, um seine Umwelt und das Verhältnis der Menschen zueinander zu begreifen. Er ist ein kritischer und primär ernüchterter Beobachter, der vor allem die Abstumpfung und Resignation seiner Mitmenschen sieht.²¹⁹ Er gibt aber nicht auf, beobachtet und fotografiert weiter, geht schließlich sogar aufs Land zu den Menschen. Die Langeweile und Frustration sowie die anschließenden Abenteuer – gerade die romantisch-erotischen – sind exemplarisch für die nonkonformistischen Filmprotagonist*innen im Kino der Tschechoslowakischen Neuen Welle, aber Fajolos Position als junger Intellektueller und Künstler ist es auch für die Protagonist*innen hinter der Kamera. Besonders für Uher selbst ist der Film selbstreflexiv, da seine frühen Kurzdokumentarfilme unter anderem von gewöhnlichen Leuten, auch von Bauern handelten.²²⁰ Die Aufnahmen der Filmkamera korrespondieren auch immer wieder damit, wie Fajolos Kamera auf die Menschen und Dinge blickt,²²¹ speziell markiert durch das Changieren der Schärfebereiche sowie das Einfrieren der Impression im Foto.²²² Doch ist Uhers Identifikation als Filmschaffender mit Fajolo nicht rein affirmativ. Denn man muss die Art berücksichtigen, mit der Fajolo seinen Mitmenschen begegnet, gerade denen auf dem Land. Er geht nicht aus rein idealistischen Motiven zur Arbeit beim einfachen Volk. Es ist nicht die eigene Motivation, die ihn antreibt, im Gegenteil: Er wird als einer von vielen jungen Männern gezeigt, die im missmutigen Gefühl, den Sommer zu verschwenden, aufs Land fahren.²²³ Auch ist das Unternehmen nicht zu seinem eigenen Vorteil: Der Sohn geht im sozialistischen Kollektiv arbeiten, um den Ruf seines Vaters zu retten. Die Berührung mit der Welt der Arbeit ist daher, wie Owen betont, von vornherein eine entfremdete, was paradigmatisch für die Filme der Zeit sei.²²⁴ Darin lässt sich

219 Vgl. Yörümez, „Wounded‘ in revolution“, S. 314.

220 Vgl. ebd.

221 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 51.

222 *Slnko v sieti*, R.: Štefan Uher, Tschechoslowakei 1963, 00:39:18-00:39:28.

223 Vgl. Ballester, „The Absence of the Establishing Shot in Slovak Films of the 1960s“, S. 174.

224 Vgl. Owen, „Heroes of the Working Class?“, S. 193f.

ein selbstreflexives Moment erkennen, denn die Filmschaffenden müssen als intellektuelle Künstler dieselben Hürden von Arroganz, Ignoranz und Stigmatisierungen überwinden wie Fajolo und bekommen vom Dogma des Sozialistischen Realismus ebenso ihre Arbeit diktiert. Diesem Diktat wird sich hier aber durch die Dekonstruktion der schematischen Konstruktionen der proletarischen Welt widersetzt.²²⁵

Dabei besteht das Prinzip des Widerstands nicht in der schlichten Entgegensetzung zum konstruierten Ideal, sondern vielmehr im Widerstand gegen die Eindeutigkeit überhaupt, und zwar in Gestalt einer Ambiguität. Zum einen ist da das Skeptische, das sich naturgemäß nicht mit dem propagandistischen Ideal verträgt. Das Verhältnis von Intelligenzija und Proletariat ist von Isolation und Distanz geprägt, wie es schon die entfremdete Position Fajolos markiert. Fajolo sieht die Arbeitenden aus seiner intellektuell reflektierten Beobachterposition als genauso abgestumpft wie die Städter. Genauso heruntergekommen wie ihre Produktionsmittel, die der Film verfallen, verlassen und rückständig zeigt, findet Fajolo die Arbeitenden vor: alt, müde, trinkend. Selbst sie scheinen ignorant gegenüber den moralischen Fragen des Sozialismus geworden zu sein, der doch gerade für ihre Sache stehen soll.²²⁶ Dies wirft Fajolo dem Vorarbeiter auch prompt vor, was dieser wiederum als Ausdruck urbaner, demoralisierender Arroganz empfindet.²²⁷ Die Arbeit wird hier zum Spaltungsfaktor, was den Diskurs des marxistischen Revisionismus und des Prager Frühlings widerspiegelt.²²⁸ Es ist kein konstruktiver Dialog der im Ideal des sozialistischen Aufbaus vereinten Klassen, sondern vielmehr eine Verhärtung der Fronten, die hier vielfach konnotiert sind: Alte gegen Junge, Land gegen Stadt, Bauer gegen Intellektuelle – mit dem Hinzutreten von Fajolos Roma-Freundin im Streit mit dem Vormann auch noch Mann gegen Frau, von national-ethnischen Differenzen ganz zu schweigen. Arbeit wird auf verschiedenen Ebenen zum Anlass für Streit und Diskussion, was zwar dem Ansatz der permanenten Neujustierung der marxistischen Revisionisten entspricht, im Dogma des Sozialistischen Realismus, wo die Arbeit als einigender Faktor dienen soll, jedoch unmöglich ist.²²⁹ Auch das entidealisierte, so gar nicht revolutionäre Proletariat, wie Fajolo es zuerst sieht, ließe sich auf dieser Linie als Subversion des Schemas sehen. Doch dürfe man, so betont Yörümez, dies nicht als Abkanzelung der Proletarier als intrinsisch tumb begreifen, sondern eher als Anklage gegen das heuchlerische System, von dessen propagandistischen Lebenslügen sie enttäuscht sind.²³⁰

225 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 8.

226 Vgl. Yörümez, „Wounded‘ in revolution“, S. 314f.

227 *Slnko v sieti*, 00:40:05-00:41:28.

228 Vgl. Owen, „Heroes of the Working Class“?, S. 194.

229 Vgl. ebd.

230 Vgl. Yörümez, „Wounded‘ in revolution“, S. 314f.

Das erscheint insofern einem humanistischen Ideal verpflichtet, als jedes Individuum, unabhängig von Klasse und Bildungsgrad, erst einmal als moralisch mündig wahrgenommen wird. Man kann Fajolos Vorwurf folgen und jedem der Landarbeitenden einzeln seine Resignation ankreiden, ohne dabei die Klasse zu verwerfen. Yörümez' Hinweis auf die Systemanklage entspricht insofern Bazins Analyse, als auch diese auf eine überindividuelle Struktur verweist, die die Menschen an der Entfaltung ihrer Menschlichkeit hindert oder sie zumindest beeinträchtigt, – und er betrifft ebenso die Intellektuellen, deren Stellung auch durch einen gerechtfertigten Vorwurf nicht weniger ambivalent wird. Darin besteht die Mehrdeutigkeit und Kraft des Filmes: Die Anklagen schmälern einander nicht, sie können in der Mehrdeutigkeit zugleich existieren.

Die Mehrdeutigkeit endet damit jedoch noch nicht. Uher bricht die Frontenverhärtung nicht nur dahingehend auf, dass er vorführt, wie kritikabel alle Parteien sind. Zudem zeigt neben dem Negativen auch positive Perspektiven. So wie die Arbeit spaltet, kann sie auch einen. Dies zeigt sich besonders in der Entwicklung Fajolos und seines Verhältnisses zur Arbeit. Da ist etwa sein Verhältnis zu den Frauen: Nicht nur findet er auf dem Land bei der Arbeit mit der Romni eine neue Art der Liebe von befreiter körperlicher, erotischer Dimension, die ihm auch einen neuen Typus Frau und Mensch offenbart. Er erlangt im Briefverkehr auch endlich eine erfülltere Form der Kommunikation mit Béla.²³¹ In der Stadt spricht er kaum direkt zu ihr. Das Paar ist wiederholt so im Bild platziert, dass beide einander beim Sprechen nicht anschauen.²³² In ihrem ersten Gespräch im Film ist Fajolo primär mit seiner Kamera beschäftigt, Béla lehnt unscharf im Hintergrund.²³³ Erst wenn er sie durch seine Kamera ansieht, blicken sie einander direkt an und sie ist scharf gestellt.²³⁴ Ihre Kommunikation hat sich in technische Substitute verlagert, wie die Unzahl an Antennen auf den Dächern, die das Bild vergittern, es allgemein im Bezug auf die städtische Gesellschaft unterstreichen.²³⁵ Der Brief setzt dieses Metaphorik fort. Er ist ebenfalls ein technisches Medium, wenn auch weniger modern. Jedoch belebt er das erstarrte Verhältnis der Liebenden neu, indem eine Neupositionierung vorgenommen wird, und zwar eine von medialer wie lokaler Art, die sich aber vor allem aus dem generellen Wandel der Lebenssituation ergibt. Die Arbeit ist hier nicht die Negation des intellektuellen Stadtlebens, sondern ein ergänzender, revitalisierender Faktor, um adäquater mit demselben größeren Ziel umzugehen. Wenn Fajolo vom Land zurückkehrt, sind Béla und er nicht nur wieder gemeinsam in einem Bild, sie

231 Vgl. Owen, „„Heroes of the Working Class?“, S. 194.

232 *Slnko v sieti*, 00:09:50 oder 00:15:42.

233 Ebd., 00:03:25-00:03:43.

234 Ebd., 00:04:00-00:04:18.

235 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 11.

können einander sogar unmittelbar anschauen.²³⁶ Doch ist dies auch keine finale Lösung: Die letzte Begegnung von Fajolo und Béla findet wieder auf dem Hausdach statt.²³⁷ Fajolo hat just erfahren, dass Béla seine Briefe dem anderen jungen Mann vorgelesen hat. Ein Einbruch in die Intimität, die durch die Mittelbarkeit des Mediums erst ermöglicht wurde. In dieser letzten gemeinsamen Szene ist das ehemalige Paar nur getrennt zu sehen. Vollkommen isoliert schwenkt und fährt die Kamera von der einen zum anderen, zeigt sie erst kurz vor Ende kurz in einem Bild, wenn Fajolo ihr schon lange den Rücken zu gekehrt hat und gerade dabei ist, das Dach zu verlassen. Die mediale Annäherung ist ambivalent. Der Fortschritt in der Beziehung ist konstruktiv wie destruktiv. Die Briefe haben die romantische Intimität des Paares zeitweilig wiederhergestellt, nur um sie noch verletzlicher gemacht zu haben und schließlich auszulöschen.

Romantik und Erotik sind Kernthemen der Tschechoslowakischen Neuen Welle, wie auch die Analyse zu *Ostre sledované Vlaky* zeigen wird. Der subversive Faktor ist dabei, so Owen, gerade im Kontext des Arbeitsthemas, dass die Wirkrichtungen umgekehrt werden. Im Sozialistischen Realismus wird die Libido in Arbeitskraft transferiert. Hier ist es dagegen gerade die Physis der arbeitenden Körper, aus der erotische Kraft geschöpft wird, die im Gegensatz zur Sterilität der Stadt steht. Auch in den Bildern vom idyllischen Land im Kontrast zur dräuenden Stadt schlägt sich diese Potenz ästhetisch nieder, argumentiert Owen.²³⁸ Dabei gehe es Uher jedoch um eine bestimmte Art von Arbeit: Ein präsozialistisches und präindustrielles Landarbeitsleben sowie dessen Werte und Weisheiten würden als Ideal gesetzt.²³⁹ Diese Art der Arbeit werde vor allem vom alten Blažej sowie einem alten Fischer repräsentiert, den Fajolo am Donauufer kennenlernt und fotografiert. Beide leben an der Grenze des großen Treibens von Stadt und Land in relativer Autonomie. Ihre Arbeit ist nicht folgenlos und nutzt sie körperlich ab. Dies werde nicht zuletzt an ihren Händen sichtbar: Die von Blažej sind verwundet und verbunden, beim Fischer ist eine Hand sogar amputiert. Jedoch zeuge gerade der Umstand, dass beide trotz dieser Abnutzungen weitermachen, von einer genuinen Freiwilligkeit, die den sozialistischen Arbeitenden abgehe. Bei diesen ist die Arbeit stets bloß einem von außen bestimmten Zweck unterworfen, was zu einer allgemeinen Abstumpfung in der Stadt wie auch auf dem Land führe.²⁴⁰ Die beiden alten Männer leben und arbeiten gemäß Nida-Rümelins Ideal der selbstgewählten, individuellen Lebensform, die auch dem humanistischen Ideal des frühen Marx entspricht. Ihr gutes Leben ist nicht

236 *Slnko v sieti*, 01:18:20-01:18:41.

237 Ebd., 01:21:24-01:22:52.

238 Vgl. Owen, „Heroes of the Working Class?“, S. 195.

239 Vgl. Ballester, „The Absence of the Establishing Shot in Slovak Films of the 1960s“, S. 174f.

240 Vgl. Owen, „Heroes of the Working Class?“, S. 194f.

paternalistisch diktiert und dadurch auch nicht entfremdet. Hames betont, dass der Film großen Wert auf die Authentizität und die Individualität der beiden Männer legt. In Fajolos Fotosammlung ist das Bild vom alten Blažej die einzige Porträtaufnahme.²⁴¹ Mit der Individualität geht aber auch umgekehrt einher, dass diese beiden Lebensformen vom Film nicht didaktisch oder gar propagandistisch zu neuen Dogmen aufgebaut werden. Es sind Formen des Lebens, wie sie für diese speziellen Individuen adäquat sind. Andere haben nicht oder zumindest nicht mehr die Möglichkeit zu einem solchen Leben. Es ist das Leben einer Großelterngeneration. Eines, das aber als Inspiration dienen kann, da es neue, gewinnbringende Perspektiven auf Arbeit vermitteln kann. Uher zeigt, wie aus der Arbeit Gemeinschaft, Würde und sogar Vergnügen generiert werden können, gerade auch durch den anstrengenden physischen Akt. Die Arbeit wird dabei mehrdimensional begriffen, roh und zehrend in ihrem Prozess, aber auch kunstvoll und potent in ihrem Ergebnis. Der mit Erntefrüchten gefüllte Obstkorb wird zum Symbol der Versöhnung zwischen den Generationen. Eine positive Konnotation von Arbeit, die aber in ihrer Ambivalenz und Individualität vom sozialistischen Kitsch und gleichzeitig auch vom kritischen, eher anarchistischen bis hedonistischen Standpunkt zur Arbeit abweicht, der die Tschechoslowakische Neue Welle ansonsten prägt.²⁴²

4.1.4 Wahrnehmung und Realität

4.1.4.1 Sehen

Eine Gegenfigur, für die die Lebensform der beiden Alten keine Option darstellt, ist Bélas blinde Mutter. Einst ist sie vom Land in die Stadt gezogen, hat geheiratet und eine Familie gegründet, was allein sie schon vom eremitenhaften Dasein der alten Männer trennt. Doch ist es mehr als diese soziale Verfasstheit: Infolge eines Selbstmordversuchs, nachdem ihr Mann fremdgegangen war, ist die Mutter blind. Das macht sie nicht nur physisch unfähig, ein autonomes Leben in Arbeit auf dem Land zu führen, sondern ihre ganze persönliche Wirklichkeit ist anders. Denn *Slnko v sieti* präsentiert die Beschaffenheit der Wirklichkeit als uneindeutig und ephemere, geprägt von subjektiver sinnlicher Wahrnehmung. Um die spezielle Beschaffenheit der Wirklichkeitserfahrung der Mutter nachvollziehen zu können, ist es nötig, ihre Blindheit in den dialektischen Kontext des Filmes zum übergreifenden Thema des Sehens zu setzen. Dieses hat nämlich auf visueller Ebene eine umfassende Präsenz. Das Sehen wird

241 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 12.

242 Vgl. Owen, „„Heroes of the Working Class““, S. 194f.

dabei vor allem durch Mittelbarkeit und Brechung thematisiert. Fajolo schaut auf die Welt durch seine Kamera, immer wieder schauen Leute aus Fenstern, von denen einige zerbrochene Scheiben haben, und durch dunkle Scherben blicken Figuren in die Sonnenfinsternis. Von zentraler Bedeutung sind dabei Spiegelungen. In der Stadt zeigen sie sich meistens in gefertigtem Glas, auf dem Land auf Wasseroberflächen.²⁴³ Die Spiegelungen weisen dabei auf die Relativität der Wahrnehmung hin, so Hames.²⁴⁴ Anschaulich wird dies erneut am Beispiel der Begegnungen von Fajolo und Béla. Vor ihrer letzten Begegnung in visueller wie emotionaler Isolation voneinander sind die beiden vereint. Neben der bereits angeführten Situation, in der sich nicht nur beide unmittelbar anblicken, sondern auch die Kamera sie direkt filmt, führt Fajolo Béla zum Häuschen des Fischers.²⁴⁵ Auch hier ist das Paar gemeinsam im Bild, auch hier sehen sie sich an. Nur sieht die Kamera die beiden bloß in der Reflexion des Wassers. Bewegungen der Wasseroberfläche lassen die Erscheinung leicht kräuseln. Graduell nimmt diese Verzerrung zu. Mit ihr aber auch die Intimität der Szene. Fajolo und Béla umarmen sich, sind innig wie nie vorher im Film. Dann macht Fajolo Béla auf etwas aufmerksam: Im Gegenschnitt sehen wir das titelgebende Bild, die Reflexion der Sonne in der des Fischernetzes. Versonnen und nah beieinander schauen die beiden auf diese poetische Erscheinung. Ihre Umrisse verschwimmen stärker, die Gesichter sind nicht mehr zu erkennen. Die Spiegelung des Wirklichen dient hier als impressionistisches Ausdrucksmittel der subjektiven Wahrnehmung. Im Moment höchster sinnlicher Erregung lösen sich die beiden im Angesicht der Bezauberung auf, wie man es mit Schiller nennen könnte. Keine gewaltsame Zerstörung des Subjekts, sondern ein harmonisches Ineinanderübergehen, ausgedrückt im visuellen Verschwimmen.

4.1.4.2 Subjektivität

Die Rolle des Subjektiven ist im Film eminent, gleichwohl auch ambivalent. Michal Michalovič weist darauf hin, dass der Eindruck von Subjektivität zwar durch das Voice-Over oder die Betonung des emotiven Innenlebens – wie etwa in der im vorigen Abschnitt analysierten Szene – evoziert werde, er sich jedoch nie vollständig von der Wirklichkeit löse. Die Erzählperspektive drifte nie in reine Vorstellungs- oder Traumbilder ab, das Subjektive existiere nur in dialektischer Verwebung mit dem Objektiven. Uhers Methode sei tief in der Wirklichkeit verwurzelt, jedoch immer mit dem Anspruch, diese durch die Poesie zu

243 Vgl. Dworschak, „Die Ver-rückten Ästheten.“, S. 273.

244 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 11.

245 *Slnko v sieti*, 01:19:52-01:20:34.

transzendieren. Die Wirklichkeit werde nie negiert, nur ihre rohe Eindringlichkeit abgeschwächt, um die im Wirklichen schon innewohnende „Schönheit“ – Michalovič gebraucht den Begriff nicht dezidiert mit Verweis auf Schiller, doch lässt er sich hier in Bezug auf die sinnliche Sensibilität analog verstehen – hervorzuheben.²⁴⁶ Auch das lässt sich in der Wasserspiegelung der Liebenden sehen: Sie ist tatsächlich da, genauso wie die Sonne und das Netz. Nur wird in der Verzerrung etwas sinnlich auf visueller Ebene fassbar, was sonst beim unmittelbaren Wahrnehmen der Dinge und Menschen verborgen bliebe. Die Verzerrung ist zwar auf filmsprachlicher Ebene poetisch, jedoch auf der objektiven Wirklichkeit gegründet: Es ist bloß das Licht auf dem Wasser.

Die evozierte Subjektivität ist auch sonst ambivalent. Der innere Monolog Fajolos als Voice-Over suggeriert am naheliegendsten eine subjektive Perspektive. Jedoch haben die Bilder kein rein illustratives Verhältnis zum Eingesprochenen. Schon der erste Gebrauch des Stilmittels²⁴⁷ ist überaus idiosynkratisch: Mit dem Auslösen des Fotoapparats reißt die Rede von Béla ab, und Fajolos innere Rede an sie setzt ein. Zuerst bleibt das gefrorene, just geschossene Bild der Szene bestehen, dann folgen weitere Schnappschüsse von ihr auf dem Dach. Das Voice-Over spricht allgemein von ihrer Beziehung, Fajolo denkt dabei über Bélas Motivationen und Bedürfnisse nach sowie über seine Sicht auf sie. Michalovič bemerkt, dass die Bilder nicht in einer konfrontativen Opposition zum Text stehen, doch besteht eine Bild-Ton-Schere insofern, als beide Ebenen jeweils ihre Autonomie behalten.²⁴⁸ Belás Blicke vom Dach, ihr Gesicht, ihre auf die Kamera gerichteten Augen sind mehrdeutig, lassen sich nicht von Fajolos Spekulationen durchdringen, geben aber auch keine klaren Antworten auf seine Fragen. Bild und Ton, objektive Wirklichkeit und subjektive Kontemplation stehen im offenen Dialog miteinander. Darin entsteht der Interpretationsspielraum für das Publikum, das beiden Seiten zuhören, das Gehörte einordnen und seine eigene Idee zum Dialog beitragen muss.²⁴⁹

4.1.4.3 Flüchtigkeit der Wirklichkeit

Generell stellt sich die Frage, was überhaupt als objektive Wirklichkeit genommen werden kann. Die Fluidität und Flüchtigkeit der Wirklichkeit ist das zentrale Thema des Filmes.²⁵⁰ Hames weist darauf hin, dass schon der Titel selbst, der Sonnenschein im Netz, die

246 Vgl. Michal Michalovič, „Štefan Uhers frühe Filme. Das Überschreiten der Realität hin zu Schönheit und Poesie“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, a. a. O., S. 288-293, hier 289f.

247 *Slnko v sieti*, 00:04:10-00:04:31.

248 Vgl. Michalovič, „Štefan Uhers frühe Filme“, S. 292.

249 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 9.

250 Vgl. ebd., S. 12.

Unmöglichkeit des fest Fassbaren einfange.²⁵¹ Interessant ist dies jedoch im Kontext der benannten Szene zu betrachten, wo die Sonne tatsächlich im Netz ruht, zumindest visuell. Objektiv kann das Netz keinen Sonnenschein fangen, erst im poetischen Bild, das der Film jedoch in Korrespondenz mit der Wirklichkeit schafft, kann die Sonne im Netz sein. Und dieses poetische Bild bekommt dadurch Bedeutung, dass es Widerhall im Menschlichen findet. Die alltägliche Naturbeobachtung wird dadurch komplex, dass sie einen menschlichen Bezug erhält, der in einer ästhetischen Stilisierung gefasst wird. Dieser als neorealistisch etablierte Zugang zur Wirklichkeit deutet darauf hin, wie Wirklichkeit in *Slnko v sieti* zu verstehen ist: Nicht ausschließlich objektiv belegbar, aber auch nicht als rein subjektiv verzerrt abzutun, sondern als Wechselwirkung von beidem. Die Wirklichkeit ist instabil durch ihre Mehrdeutigkeit, jedoch auch wahrhaftig in ihren einzelnen Interpretationsmöglichkeiten, die gleichzeitig bestehen können. César Ballester benennt das Hinterfragen der konventionell dramatischen Narrative als Mittel, die Wirklichkeit zu entdecken, wodurch die Unsicherheit zum Ausgangspunkt der produktiven Wahrnehmung in Literatur und Kino der Zeit werde.²⁵² Jede Sicht auf die Dinge wird hinterfragt, indem sie in einen Dialog mit anderen Eindrücken und Perspektiven gestellt wird. Dies geschieht auf der erzählerischen Ebene des Filmes, wo etwa Fajolo zur Arbeit aufs Land geht und Béla seine Briefe einem anderen vorliest. Aber es ist auch das generelle ästhetische Verfahren dieses Filmes, wie er Bild und Ton, Alltagsbeobachtung und Stilisierung nicht reibungslos angleicht, sondern offen miteinander in einen Dialog bringt.

Überhaupt ließe sich dies auch als Selbstreflexion des Mediums und seiner inhärenten Dualität sehen, wie sie auch an Fajolos Fotografien augenfällig werde: Das Objektive sei in der dokumentarischen Qualität des ontologischen Realismus der Bilder eingeschrieben, jedoch habe jedes Bild auch Subjektivität in seinem individuellen Ausdruck.²⁵³ Fajolo intendiert die Dualität darin jedoch zumindest anfangs nicht vollständig. Er sucht nach dem Unverstellten, das heißt: Authentischen und Wirklichen, was er durch Reduktion und Simplizität erreichen will. Daher fotografiert Fajolo ausschließlich Individuen, nie Gruppen. Noch weiter: nur deren Hände. Alles Drumherum wird von ihm ausgeblendet, sein Purismus und Minimalismus lehnen Pathos und Luxus als überflüssigen, ablenkenden und blendenden Tand ab. Dazu gehören moderne Unterhaltungsmedien genauso wie die sozialistische Arbeitskultur.²⁵⁴ Dass besonders die Handarbeit des Proletariats an diesen Hände-Bildern

251 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 50.

252 Vgl. Ballester, „The Absence of the Establishing Shot in Slovak Films of the 1960s“, S. 174.

253 Vgl. ebd., S. 175.

254 Vgl. Ballester, „The Absence of the Establishing Shot in Slovak Films of the 1960s“, S. 174f.

ablesbar und so die Betonung der Hände als Wahrhaftiges auch ein Ausdruck des Proletarischen wird,²⁵⁵ ist zwar schon angelegt, jedoch ebenfalls zumindest anfangs von Fajolo nicht bewusst wahrgenommen. Denn der Kult um das Feiern proletarischer Arbeit ist als Dogma genauso diffus wie alle andere Ablenkung. Fajolo begreift die künstlerische Fotografie daher als zentralen Zugang zur Wirklichkeit,²⁵⁶ aber gerade durch eine vermeintliche Herstellung von Eindeutigkeit mittels Isolation und Fokussierung. Das fotografische Bild und das Medium Film sind jedoch nie eindeutig, was sie aber wiederum gerade in ihrer Unvollkommenheit als opportunes Mittel zur Annäherung an humane Wirklichkeit erscheinen lässt. Die Wirklichkeit wird dadurch, dass sie nicht eindeutig ist, nicht weniger wirklich – im Gegenteil: Im humanistischen Verständnis werden die Tatsachen, Menschen und Situationen erst dadurch wirklich, dass sie mehrdeutig sein können. Es geht nicht darum, dass die Sonne im Netz ist, sondern dass sie in der Perspektive zweier Menschen dort am Steg im Netz sein kann.

4.1.4.4 Hören

Auch Bélas blinde Mutter kommt schließlich zum Haus des Fischers. Doch ist sie nicht imstande, derartige Impressionen wie die Liebenden zu erhaschen. Dies hängt nicht mit einer fehlenden Sensibilität, einer Abstumpfung oder einem Generationsabstand zusammen. Die Frau kann schlicht nicht sehen. Wie kann sie stattdessen die Wirklichkeit wahrnehmen? Neben dem Sehen wird als einer der sinnlichen Zugänge zur Erfahrungswelt auch das Hören im Film betont. Die Tonspur hat dabei auch über das Voice-Over hinaus eine genauso signifikante Rolle wie der lyrische Bilderreigen. Auch hier wird dialogisch gearbeitet. Die auf allen Ebenen des Filmes präsenten Gegensatzpaare von Jung und Alt, Intelligenzija und Proletariat, Stadt und Land fehlen auch nicht im Akustischen. Besonders Harmonien und Disharmonien dieser Paare werden darin betont. Bereits der Vorspann ist dahingehend paradigmatisch, als seine dissonante Avantgardemusik als Ouvertüre für die kommende Disharmonie gelesen werden müsse, interpretiert Joachim Dworschak.²⁵⁷ Der dialektische Zusammenhang wird hierbei jedoch noch komplexer angelegt. Nachdem der avantgardistische Vorspann²⁵⁸ geendet hat, beginnt jene bereits erwähnte Sequenz von der Donau zum Hausdach²⁵⁹. Hier werden die Kunstklänge auffällig kontrastiert, indem ein ganzer

255 Vgl. Gespräch mit Marián Bielik in *25 ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, 00:06:27-00:06:46.

256 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 11.

257 Vgl. Dworschak, „Die Ver-rückten Ästheteten.“, S. 272.

258 *Slnko v sieti*, 00:00:00-00:01:00.

259 Ebd., 00:01:01-00:02:20.

Schwall an natürlichen Alltagsgeräuschen laut ertönt. Wellen plätschern gegen Steine, Vögel lärmern, ein Schiff gibt ein Signal ab. Auf der Straße verdichtet sich die Geräuschkulisse noch mit Bahnläuten, Gemurmeln und Schienenrattern. Kunst und Alltag werden hier eindringlich nebeneinandergestellt und in einen Dialog versetzt. Die Verzerrung und das Verschwimmen der eben noch klar getrennten Pole vollzieht sich beim Schnitt zum Dach. Der Stadtlärm verhallt und wird von einem Flugzeugdröhnen überschattet. Aus einem Transistor erklingt blechern Popmusik. Das erste, kurz darauf von Fajolo gesprochene Wort kommentiert dies abfällig mit einem „Mist ...“. Beide Geräuschwelten degenerieren zu einem weißen Rauschen, zu Hintergrundlärm. Für Fajolo ist dies gerade deswegen frustrierend, da diese Diffusität seinem puristischen Wirklichkeitsbegriff entgegensteht. Vor diesem Hintergrund ist sein Fluchen zu verstehen. Die niedrigfliegenden Flugzeuge drücken nicht nur zusammen mit dem Antennengitter metaphorisch den Himmel und damit gemäß Dworschak die Freiheit nieder.²⁶⁰ Die Antennen stehen auch für die Omnipräsenz des in seiner Perspektive banalen Radiolärms, die Flugzeuge sind in dieser Sequenz hör-, aber nicht sichtbar. Nicht nur die Freiheit verschließt sich hier, sondern die Wirklichkeit, zumindest wie Fajolo sie begreift. Und es ist der ungreifbare und unaufhörliche Lärm, der sie verschließt.

Doch ist auch dies wieder ein alles andere als eindeutiger Sinnzusammenhang. Zum einen sind die Antennen nicht nur allegorisch, sondern auch dokumentarisch-real. Kameramann Stanislav Szomolányi betont, wie charakteristisch diese Dächer für die Architektur Bratislavas sind und dass es ihm ein Anliegen war, eben keinen Himmel mit beeindruckenden Wolken wie auf einer touristischen Postkarte zu zeigen, sondern die Zeit einzufangen, in der sie alle lebten und wie sie im Film reflektiert werden müsse.²⁶¹ Zum anderen ist da die ambivalente Rolle der Popmusik. Denn natürlich hat diese, gerade ihre westliche Spielart, auch eine subversive, keineswegs nur rein plump unterhaltende Rolle. Zudem ist Fajolos Perspektive keineswegs absolut, selbst wenn der intellektuelle Avantgardieliebhaber das Alter Ego des Regisseurs sein sollte. Schon Béla nimmt eine Gegenposition ein. Sie mag die Lieder im Radio. Auch hier repräsentiert die Musik ein dialektisches Verhältnis: der verkrampfte Intellektuelle und sich isolierende Snob auf der einen Seite, die unbedarftere Sehnsucht der im grauen Alltag gefangenen Person aus der Gesellschaftsmitte auf der anderen Seite. Gleichwohl wirft Béla Fajolo auch vor, wie ein Radio nur Nonsense von sich zu geben. Hames weist daran anschließend auf die Analogie hin, die zwischen Radiolärm im städtischen Privatvergnügen und den Lautsprecherselektionen, die

²⁶⁰ Vgl. Dworschak, „Die Ver-rückten Ästheten.“, S. 273.

²⁶¹ Vgl. 25 *ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, 00:04:16-00:04:37.

für die Arbeitenden auf dem Land ertönen, bestehe.²⁶² Bezeichnend ist auch hierbei: Beides wird bei den alten Männern abgeschaltet. So ist die Radiomusik tendenziell negativ konnotiert, wenn auch auf verschiedene Weisen und eben auch nicht ausschließlich. Hieran zeigt sich auch, wie die Mehrdeutigkeit von *Slnko v sieti* funktioniert: nicht relativistisch, sondern pluralistisch. So ist die Haltung des Filmes merklich von kritischer Tendenz gegenüber dem Lärm, da er auch dem Sehnsuchtsort des alten Landlebens entgegensteht. Es gibt in der Geräuschkulisse nicht nur den Stadt-Land-Gegensatz, sondern auch den Gegensatz vom Land mit Menschen und dem Land ohne sie. In der Abwesenheit von vielen Menschen dominieren Wasserplätschern, Insektensummen und Windbrausen. Kommen die Menschen, so dominieren Traktoren, Erntemaschinen und eben die maschinelle Musik der Radiolautsprecher.²⁶³ Die Volksliedergesänge könnte man vielleicht als positive Gegenposition annehmen, doch bleiben sie – anders als in idealisierenden Darstellungsklischees des Sozialistischen Realismus – unkoordiniert und bar einer einenden Harmonie.²⁶⁴

Diese Eindeutigkeit erscheint jedoch irritierend für die sonstige Praxis des Filmes. Selbstredend sind da auch positive Interpretationsmöglichkeiten im Lärm wie Bezüge zu nötiger Modernität gegenüber den maroden alten Produktionsmitteln oder zur Subversion durch westliche Unterhaltungskultur. Auch die Stille ließe sich ambivalent lesen, etwa die Stille des Landes für die blinde Mutter in ihrer Jugend als Vorbereitung analog zur Einsamkeit und Dunkelheit ihrer Stadtehe.²⁶⁵ Vor allem aber ist da ein humanistisches Argument für den Lärm: die Kinder. Diese schließen nämlich direkt an Fajolos Fluchen über das Radio an. Sie sind sogar als deutlichster Gegenpol schon vorher zwischen Flugzeug und Transistorradio zu hören. Ihre Rufe und Gesänge sind laut und nicht immer harmonisch, doch im Spiel von einer eigentümlichen Halbdurchlässigkeit, geschlossen in Ritualen und offen im Herumlaufen und Dazukommen zugleich. Sie folgen ihren eigenen Regeln untereinander, die im Reigen der Spiele plural und fluide sind, für den Moment aber – etwa beim Himmel-und-Hölle-artigen Spiel im Hof – von allen akzeptiert und kollektiv ausgeführt. Auch dieser Lärm der Kinder ist im Ganzen diffus, ignorant gegenüber etwaigen Störungen der Anwohner*innen, meistens ein Vergnügen um des Vergnügens willen. Sie sprengen einengende Dogmen, zu eindeutige Positionen. Sie leben die humanistische Mehrdeutigkeit, ohne darüber nachzudenken.

262 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 12.

263 Vgl. Dworschak, „Die Ver-rückten Ästheteten.“, S. 273.

264 Vgl. Ballester, „The Absence of the Establishing Shot in Slovak Films of the 1960s“, S. 174.

265 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 13.

4.1.4.5 Die Wirklichkeit der Blinden

Das Hören ist als Wahrnehmungsmodus kaum minder potent als derjenige des Sehens. Ergo bietet dieser Sinn für die Mutter eine Annäherungsmöglichkeit. Ein weiterer wichtiger Sinn für die Blinde ist das Tasten, stets präsent im Film durch das Handmotiv, welches Uher aus seinen früheren Arbeiten, die ebenfalls Blindheit thematisierten, aufnimmt.²⁶⁶ Naturgemäß kann die Mutter damit nicht die Sonne im Netz entdecken, wie es ihre Tochter tut. Doch wir wollen annehmen, dass sie andere, möglicherweise äquivalente Entdeckungen machen kann, was insofern im Sinne des Filmes wäre, als auch die Impression der Sonne im Netz nur eine mögliche Bezauberung und nicht die eine absolute ist. Ein Problem besteht darin, dass es am Fischerhaus nicht mehr viel zum Wahrnehmen gibt, selbst für die Sehenden nicht: Auf dem Weg zum Wasser treffen Béla, die Mutter und der kleine Bruder Bélas die Frau des alten Fischers, die das Netz dabei hat.²⁶⁷ Der Fischer ist verstorben, so dass es niemanden mehr gibt, der jetzt bei der Hütte Fische fängt. Die Situation offenbart sich aber als noch ärger: Das Wasser hat sich nach dem vergangenen Sommer zurückgezogen, das Floß der sonst im See treibenden kleinen Hütte steht gestrandet auf dem Trockenen. Béla traut sich nicht, der Mutter dies zu beichten. Denn diese könne das Wasser schon riechen, wie sie vorfreudig betont – eine weitere sinnliche Wahrnehmungsebene. Sie nähern sich der Hütte, und die Mutter warnt den kleinen Bruder vor dem tiefen Wasser. Béla gibt ihm ein Zeichen, er dürfe der Mutter nicht die Wahrheit sagen, dass sie über das Trockene schreiten. Das Kind versteht wie instinktiv, und die Geschwister führen die Blinde zum Hüttenfloß. Als sich die Mutter beim Gehen über die auf der Erde liegenden Brücke wundert, dass sie kein Wasserspritzen hört, muss der Junge tonlos weinen. Während Béla der Mutter eine Bucht und einen Wasserspiegel zu beschreiben beginnt, die nicht vorhanden sind, beginnt der Bruder Steine in Pfützen zu werfen, um die Illusion auch akustisch zu evozieren. Béla erzählt weiter von Booten auf der Donau und schließlich von der Sonne im Netz. Das Publikum sieht dabei genau wie Béla und der Bruder die trostlose Herbstszenerie im Matsch, ohne Leben und ohne Sonne – selbst ohne Netz. Doch die Mutter sieht dies nicht. Sie riecht das Wasser, spürt den Wind im Haar und das morsche Holz unter den Füßen, hört die Kiesel ins Wasser platschen und die Beschreibungen der Tochter. Die Kinder erschaffen ihrer Mutter hier eine Wirklichkeit, die der Fajolos diametral entgegenzustehen scheint. Fajolo drängt darauf, durch Fokussierung und Isolation eine tatsächliche Wirklichkeit für sich persönlich festzustellen, während Béla und ihr Bruder durch Andeutung und Erfindung eine illusorische Wirklichkeit für jemand anderen, nämlich ihre

²⁶⁶ Vgl. Michalovič, „Stefan Uhers frühe Filme“, S. 289.

²⁶⁷ *Slnko v sieti*, 01:24:05-01:28:43.

Mutter erschaffen. Illusorisch und tatsächlich sind dabei offene Begriffe, da die Wirklichkeit bereits als fluide und flüchtig etabliert ist. Zwei andere Aspekte sind außerdem zentral: Zum einen gaukeln die Kinder der Mutter nichts frei Erfundenes vor, sondern eine Tatsache, die sich verflüchtigt hat. Die poetische Fiktion ist auch hier auf einer objektiven Wirklichkeit gegründet. Ein Stück Wirklichkeit überdies, das, selbst wenn es da wäre, von der Mutter nicht anders hätte wahrgenommen werden können. Zum anderen ist unklar, ob die Mutter wirklich nicht begreift, was in der Situation geschieht. Die Szene endet mit ihrem mehrdeutigen Gesichtsausdruck, der keine klare Emotion, keinen Gedankengang, kein Erkennen signalisiert. Die Mutter stimmt der Tochter einfach nur zu, dass sie still verharren sollten, damit die Sonne nicht aus dem Netz falle. Es könnte sein, dass sie auf die Illusion hereinfällt. Es könnte aber auch sein, dass sie sich bewusst auf die liebevolle Geste der Kinder einlässt und mitspielt. Vielleicht ist sie selbst unsicher, entscheidet nicht bewusst. Dies lässt ihr Spiel und lässt auch der Film offen. Die simplen humanistischen Ideen von Nächsten-, Kinder- und Mutterliebe transzendieren hier die offenkundige, triste Realität. Die utopische Sehnsucht nach dem Spüren beziehungsweise Spürenlassen von Wind und Wasser und Sonne als Elemente einer geteilten, phänomenologisch integren Realität führt die Figuren zusammen. Die stilisierende Inszenierung wird dabei nicht vom Film als vielmehr von den Kindern im Film vollzogen. Und für einen kurzen Moment scheint die Utopie zu bestehen, dass da hinter der Kamera, wohin die Mutter am Ende schaut, tatsächlich die Bucht ist, dass tatsächlich für alle zusammen die Sonne dort im Netz liegt.

4.1.5 Fortschreibung des Neorealismus

Indem Uher das psychische Innenleben dieser Menschen plastisch visualisiert, schreibt er die humanistischen Intentionen des Neorealismus fort. Daneben finden sich auch produktionstechnische Parallelen. Auch Uher mischt Laiendarstellende mit professionellen Schauspielenden, kombiniert dokumentarische Vor-Ort-Aufnahmen mit stilisierter Bildsprache, schöpft Alltagsrealismus aus tatsächlicher Alltagskleidung der Darstellenden²⁶⁸ und dialektgefärbter Alltagssprache.²⁶⁹ Auch akustisch wird die alltägliche Klangatmosphäre als Inspiration für Musik und Tongestaltung genommen. Hames betont dabei, dass die Radiomusik zwar auch dieser alltäglichen Klangwelt entspringe, der Einsatz der Popsongs aber formalisiert und nicht bloß realistisch sei,²⁷⁰ was aber – analog zum Verfahren auf der

268 Vgl. Gespräch mit Eduard Grečner in *25 ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, 00:07:38-00:07:50.

269 Vgl. Dworschak, „Die Ver-rückten Ästheten.“, S. 271.

270 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 11.

Bildebene – dem neorealistischen Prinzip nicht widerspricht, im Gegenteil. Wie dargestellt gelingt Uher eine Mehrdeutigkeit durch die dialektische Zusammenführung des Alltäglichen mit dem Künstlerischen. Die Integrität der phänomenologischen Wirklichkeit bleibt durch die feste Verwurzelung aller Stilisierungen in der objektiven Wirklichkeit stets bewahrt. Alle Motive ergeben sich zuallererst aus den Figuren, ihrem persönlichen Leben und ihrer individuellen Situation heraus. Dass dabei nichts einem fixierten Zweck zugeführt wird, macht die Poesie der Filmsprache aus. Was der Film dabei laut Hames tut, lässt sich analog zu dem sehen, was der Neorealismus laut Bazin leistet: „assert[ing] simple humanist ideas within elaborate aesthetic structures“.²⁷¹ Denn *Slnko v sieti* verweigert sich durch seine assoziative Montage einer strengen Ursache-Wirkung-Logik. Uhers Bilder vermitteln keine konkrete Information, sondern eine generelle poetische Stimmung und „ein[e] Schönheit“, die rhythmische Punctuation motiviert Einstellungen mehr als ein konkreter narrativer Zweck, so Michalovič.²⁷² Darin besteht auch ihre Sprengkraft gegenüber den Vorgaben des Sozialistischen Realismus: Statt passiv die vorgefertigten Inhalte zu konsumieren, sei das Publikum dazu angehalten, kreativ mit dem Film auf ästhetischer wie inhaltlicher Ebene zu interagieren.²⁷³ Der Ansatz, dass Bilder weniger konkrete photographische Abbildung sein müssen und vielmehr poetische Repräsentationen von Ideen sein können, gehört zu dieser poetischen Transzendierungsmethode.²⁷⁴ Sie widerspricht Bazins Abgrenzung des humanistischen Films von symbolischer Repräsentation nicht, da die Ideen uneindeutig und offen bleiben, nicht als Zeichen kodiert werden. Es wird nicht dramatisch-narrativ konkretisiert, sondern frei lyrisch assoziiert. Diese ästhetische Struktur ist zwanzig Jahre nach den Anfängen des Neorealismus deutlich elaborierter geworden und folgt den Entwicklungen der filmischen Moderne. Nicht nur Hames²⁷⁵, sondern auch Jonathan Owen²⁷⁶ stellen daher Uhers Modernismus in die Tradition eines Italieners, der zeitgleich daran beteiligt war, die Errungenschaften des Neorealismus in eine neue, noch offenere Kinoform zu übertragen: Michelangelo Antonioni. Eine direkte Referenz lässt sich zwar nicht nachweisen, doch es ist frappierend, dass Antonioni ein Jahr vor Uhers Sonnen-Film seinen eigenen herausgebracht hatte: *L'eclisse*.

Uhers filmische Bilder finden auch eine Entsprechung im Film selbst, nämlich in den

271 Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 52.

272 Vgl. Michalovič, „Štefan Uher frühe Filme“, S. 288ff.

273 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 13.

274 Vgl. Michalovič, „Štefan Uher frühe Filme“, S. 290.

275 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 13.

276 Vgl. Jonathan Owen, „‘Heroes of the Working Class’? Work in Czechoslovak Films of the New-Wave and Postcommunist Years“, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 53/1, 2012, S. 190-206, hier S. 193.

fotografischen Bildern Fajolos. Auch dessen Bilder von Händen stehen für Ideen, die über die bloße dargestellte Hand hinausgehen. Und genau wie Fajolo interessiert sich Uher mehr für die Individuen als für Gruppen, isoliert sie visuell sogar, wenn auch weniger radikal als Fajolo, immer wieder durch innerbildliche Rahmungen, indem er etwa Türen, Fenster und Spiegel nutzt.²⁷⁷ Doch auch hier wird Bazin und sein Bestehen auf dem ganzheitlichen Erhalt der Tatsachen nicht verraten. Denn nicht nur wandert Uher immer wieder weiter und verharrt nie endgültig bei einem Individuum, er stellt Fajolos puristischem Ansatz eben auch kontrastierende Ansätze gegenüber. Und derjenige von Béla und ihrem Bruder hat in diesem Falle eine besondere Prägnanz, weil er nicht nur am eminentesten dem Ansatz Fajolos opponiert, sondern weil er so große moralische Intensität birgt. Die Wirklichkeit bleibt chaotisch: Dass der Fischer gestorben ist, ist ein trauriger, kurz bemerkter Zufall. Der Wandel der Natur ist von keiner Ideologie geleitet, sondern der gleichgültige Gang der Dinge. Uher negiert dies nicht. Er stellt diesen Widrigkeiten Menschen gegenüber, die sich trotz allem bemühen, einander Menschlichkeit zu zeigen. Uher feiert sie dabei nicht als große Helden, bestätigt nicht mal das Gelingen ihrer Tat. Das Moralische tritt überhaupt zurück. Egal, ob im Guten oder im Schlechten, in den Hoffnungen oder im Scheitern der Charaktere, nie ist der Grund ideologisch reduzierbar. Stets wird die Integrität der persönlichen, individuellen Menschlichkeit bewahrt.²⁷⁸ Dem Dogma des Sozialistischen Realismus, der alles zum Instrument und Zeichen für den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft reduziert, steht ein humanistischer Realismus entgegen, der sich zu den Menschen, ihren persönlichen Problemen, ihren Verhältnissen zueinander und der Welt um sie herum wendet.²⁷⁹ Dem Publikum ist beim Wahrnehmen der Tatsachen das Urteilen überlassen, der Film legt bloß die Tatsachen dar, die sind und sein könnten. Der Film hegt seinen Figuren gegenüber das, was auch die Kinder ihrer Mutter geben und was für Bazin der Schlüssel des neorealistischen Humanismus ist: „diskrete Freundlichkeit, eine liberale Großzügigkeit, die nichts im Gegenzug fordert“.²⁸⁰

Slnko v sieti ist daher ein humanistischer Film. Er greift die Prinzipien des Neorealismus auf, elaboriert sie aber mit eigener Ästhetik und eigenen Themen. Kern seines Humanismus ist der Glaube an eine Pluralität der Perspektiven auf die Wirklichkeit, die jedoch von einem gemeinsamen Grund ausgehen. Dies grenzt sich ab von der Bedeutungsentleerung einer zunehmend technisierten Moderne, aber vor allem auch

277 Vgl. Ballester, „The Absence of the Establishing Shot in Slovak Films of the 1960s“, S. 176.

278 Vgl. Hames, *The Sun in a Net*, S. 12.

279 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 52.

280 Vgl. Abschnitt 3.4.2 *André Bazin und der italienische Neorealismus*, S. 33.

derjenigen des herrschenden sozialistischen Systems. Der Film ist dabei keineswegs antikommunistisch, vielmehr greift er die Diskurse des marxistischen Revisionismus auf und versucht, einen neuen utopischen Begriff von Arbeit zu fassen. Denn Uher war damals noch von einer möglichen Rettung des Sozialismus durch Reformen überzeugt.²⁸¹ Seinen Arbeitsbegriff definiert er daher nicht als absolutes Dogma, sondern fächert die pluralen Lebensformen auf, die mit ihm verbunden sind. Weder Fajolo noch Béla oder ihre Familie könnten das Leben der alten Männer führen. Und selbst diese existieren keineswegs ungestört oder über das Chaos erhaben. Jeder muss eine den eigenen Fähigkeiten und Eigenschaften gemäße Lebensform finden, wobei keine der Lebensformen vollkommen oder den anderen absolut überlegen und vorzugswürdig ist. Es gibt ideale, aber plurale Ansätze, dies zu erreichen. Was die so unterschiedlichen Individuen auf dem Weg dorthin zusammenführen kann, sind geteilte sinnliche Empfindungen und Erregungen, jene Bezauberung von der Sonne im Netz etwa. Aber auch die moralisch schöne Tat, einem anderen diese Bezauberung zu schenken, zumindest den Versuch dazu zu unternehmen. Denn die Unsicherheit bleibt Ausgangspunkt aller Dinge. Wir können das mehrdeutige Antlitz des Anderen nicht sicher entziffern und die von ihm geschaute Wirklichkeit nicht vollends nachvollziehen. Wir können nicht einmal der eigenen Wahrnehmungswirklichkeit gewiss sein, doch wir stehen nicht alleine da, sondern stets gemeinsam. So klettern die Kinder im Hof eine Brüstung hoch, um dem Spektakel der bald kommenden Sonnenfinsternis am Himmel zuzuschauen.²⁸² Sie stehen mit den Füßen noch im Dunkel, die Köpfe ins blendend helle Licht gereckt. Der Kleinste kann nicht alleine so hoch stehen, doch ein anderes Kind hebt ihn hoch, um gemeinsam aus dem Dunkel heraus das Licht zu schauen.

4.2 *Ostře sledované Vlaky*

4.2.1 Inhalt

Genau wie Fajolo in *Slnko v sieti* ruft die Arbeit auch den jungen Miloš in *Ostře sledované Vlaky* ins Entlegene. Es bestehen jedoch signifikante Unterschiede: Zum einen ist die Arbeit von Miloš nicht die eines Proletariers in der landwirtschaftlichen Produktion im Sozialismus, sondern die eines Bahnmitarbeiters in Uniform an einer kleinen Station im deutsch besetzten Böhmen des Zweiten Weltkrieges. Zum anderen lässt Miloš kein Mädchen zurück, im Gegenteil: Er sehnt sich verzweifelt nach ersten sexuellen Erfahrungen in seinem

281 Vgl. Uher, „Mit der Zeit, dem Volk und dem Gewissen“, S. 18.

282 *Slnko v sieti*, 00:02:44-00:02:54.

diesbezüglich noch völlig unbeleckten Leben. Hier trifft sich aber wieder das Schicksal beider Jungen: Die Arbeit wird ihnen auf unverhoffte Art und Weise dazu verhelfen, zum Mann zu werden. Denn auch Miloš trifft bei der Arbeit Ältere, die ihn das Leben lehren, besonders den Umgang mit den Frauen. Bei Miloš ist dieser Prozess jedoch – anders als bei Fajolo – kein bloßer Bewusstseinswandel. Bei ihm verschränkt sich die sexuelle Befreiung mit der nationalen: Als die Liebe in Gestalt einer Partisanin an seine Tür klopft, wird Miloš in dem Moment, in dem er zum Mann wird, auch zum Widerstandskämpfer. Ein Bombenattentat auf einen deutschen Zug soll ihn zum unverhofften Märtyrer machen.²⁸³

4.2.2 Humor als Schlüssel

Zusammenhalt sei letztlich das einzige Mittel gegen die Obrigkeitsgewalt in der Tschechoslowakei, schreibt Regisseur Jiří Menzel seinem Theaterkollegen Werner Düggelin.²⁸⁴ Und das heiße für das tschechische Volk vor allem eines: gemeinsam lachen. Denn wenn der tschechische Humor in etwas bestehe, dann darin, dass die Tschechen als Volk zu klein zum Kämpfen seien, weswegen sie in ausweglosen Situationen wenigstens Witze darüber machten – nicht unverwandt dem Prinzip des jüdischen Humors. Dadurch seien Witze über alles und jeden möglich,²⁸⁵ wenn nicht gar nötig. Mit dieser Einschätzung steht Menzel nicht allein, denn das Lachen im Angesicht dramatischer Ereignisse wird mitunter als ein Kern der Tschechoslowakischen Neuen Welle begriffen.²⁸⁶ Einen der prägnantesten Beiträge dazu hat 1967 Menzel selbst mit seinem Oscar-prämierten *Ostře sledované vlaky* geschaffen.²⁸⁷

Die Komödie im Zentrum der Tschechoslowakischen Neuen Welle zu verorten heißt jedoch nicht, den Einfluss des Neorealismus zu negieren. Es handelt sich bloß um eine andere Spielart, einen anderen Fokus. Menzel selbst äußert nämlich vor allem eine große Wertschätzung für die italienische Komödie der 1950er-Jahre,²⁸⁸ zu deren Protagonisten auch Neorealisten wie Vittorio De Sica oder Luigi Zampa gehörten. Die von ihnen geprägte volkstümliche Komödie jener Zeit wird auch als „neorealismo rosa“ bezeichnet, eine kontrovers bewertete Abzweigung des ursprünglichen Neorealismus, dessen Ende gemeinhin als von De Sicas *Umberto D.* (1952) markiert gesehen wird. Zampa ist dahingehend eine

283 Vgl. Hans J. Wulff, „Jiří Menzel. Der lachende Humanist und der Prager Filmfrühling“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, a. a. O., S. 76-94, hier S. 85f.

284 Vgl. *To Make a Comedy Is No Fun*, R.: Robert Kolinsky, Tschechische Republik/Schweiz 2016, 00:31:27-00:31:36.

285 Vgl. ebd., 00:59:06-00:59:41.

286 Vgl. Gespräch mit Rajko Grlić in *CzechMate*, 03:48:59-03:49:12.

287 Vgl. Gespräch mit Jaromír Šofr in *CzechMate*, 00:28:47-00:28:56.

288 Vgl. ebd., 06:05:24-06:05:28.

besonders produktive Referenz, als das Kredo, das er seinem Film *Anni difficili* (1948) voranstellt, wie eine Überschrift für die Situation der Tschechoslowakei und besonders das Kino Menzels erscheint: Über sich selbst lachen zu können, sei eine der größten Tugenden einer zivilisierten Gesellschaft. Von dieser Idee ausgehend, soll nun *Ostře sledované vlaky* auf seine Subversion untersucht werden, die tonal sehr viel anders als diejenige Uher's gelagert ist. Die Frage ist dabei, inwieweit die Komödie dennoch nicht weniger ernste Fragen verhandelt und die Satire nicht in Zynismus kippt, sondern genauso die humanistische Integrität wahren kann, die Uher über die Sensibilität seiner Poesie freilegt.

4.2.3 Geschichte ohne Helden denken

Allein schon der Umstand, dass die Adoleszenz von Miloš als Symbol für die durch den Widerstand reifende Tschechoslowakei dient,²⁸⁹ muss als ironisch provokative Subversion verstanden werden. Denn der Widerstand gegen die Deutschen ist eminenter Bestandteil des Gründungsmythos der Tschechoslowakei und bis heute der Tschechischen Republik, dessen Protagonist*innen als heroische Patriot*innen aufgefasst werden.²⁹⁰ Hero*innen, die in ihrer Stilisierung über menschliche Schwächen wie die Lust erhaben sind, weswegen die Verschränkung dieser beiden sonst so sauberlich getrennten Bereiche besonders provokant ist.²⁹¹ Doch der noch gründlichere Dogmenbruch besteht darin, dass Menzel ganz wie ein Jahr vorher sein Kollege Karel Kachyňa in *Wagen nach Wien* (1966) die Partisan*innen überhaupt betont unheroisch darstellt.²⁹² Denn es ist eines der Prinzipien von Menzel und diesem Film, über Hauptfiguren zu verfügen, die vor allem eines sind: unheroisch.²⁹³ Hans J. Wulff geht sogar so weit, davon zu sprechen, dass das „Prinzip des Protagonisten“ bei Menzel mitunter aufgelöst werde.²⁹⁴ Zwar weist Wulff damit vor allem auch auf spätere Arbeiten des Regisseurs hin, jedoch wird mit den Konventionen, die traditionell die Gestaltung der Protagonistenfigur leiten, grundlegend gebrochen. Denn Miloš ist ein meist passiver Protagonist.²⁹⁵

289 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / *Ostře sledované vlaky* (1966)“, S. 97.

290 Wulff, „Jiří Menzel“, S. 86.

291 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 155f.

292 Vgl. ebd., S. 70.

293 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / *Ostře sledované vlaky* (1966)“, S. 94.

294 Vgl. Wulff, „Jiří Menzel“, S. 84.

295 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / *Ostře sledované vlaky* (1966)“, S. 92.

4.2.3.1 Die Figur des Miloš

Miloš ist betontermäßen nur einer der unkonventionellen ‚Helden der Geschichte‘. Seine Intentionen sind denkbar unheroisch: Er hat das Bahnwärteramt als Weg des geringsten Widerstandes gewählt und frohlockt darüber, in die Fußstapfen seiner Väter und Vorväter zu treten, die es seit Generationen verstanden, nicht schwer arbeiten zu müssen. Der Urgroßvater wurde als 18-jähriger Tambour im Revolutionsjahr 1848 durch eine Knieverletzung auf lebenslange Pension gesetzt, und der Vater genießt nach 25 Dienstjahren bei der Bahn ebenfalls seinen Ruhestand. Miloš plant zwar, dieser Familientradition treu zu bleiben, ahnt aber nicht, dass er das anvisierte Faulenzertum auch mit dem absurd verunfallten Märtyrerschicksal vereinen wird, das seinen Großvater als Zirkus-Hypnotiseur traf, als er von deutschen Panzern überrollt wurde, die er mittels mentaler Kräfte zu stoppen gedachte. Sein eigenes weiteres Schicksal ist Miloš jedoch noch unklar, als er den Job im Niemandsland antritt, in der Hoffnung, sich an den wenig befahrenen Gleisen nur ab und an die Signale zu stellen und mit der Hand am Mützenschirm zu salutieren. Auf diese Mütze ist er jedoch überaus stolz, ist sie doch samt der Uniform würdevolle Auszeichnung böhmischen Beamtentums. Menzels Inszenierung weist schon in der ersten Szene darauf hin, dass diese Wichtigtuerei mit der Uniform in keinem Verhältnis zu der tatsächlich zu leistenden Arbeit steht, indem sie durch eine visuelle Referenz, eine weiteren subversiven historischen Wink lächerlich gemacht wird: Während Miloš aus dem Off die groteske Geschichte seiner Vorväter erzählt, kleidet die Mutter ihn geradezu zeremoniell in das neue Gewand. Das Aufsetzen der Mütze ist dabei als verballhornendes visuelles Zitat der Krönung von Iwan dem Schrecklichen in Sergej Eisensteins Klassiker gefilmt.²⁹⁶

4.2.3.2 Die Figur des Vorgesetzten

Mit ähnlichen Motiven wie bei Miloš wird auch dessen Vorgesetzter karikiert. Der Bahnhofsvorsteher ist ein Sinnbild konservativer Ideale, egal ob es Arbeitsmoral, Militarismus, Religion oder Patriotismus betrifft. Er ist der Obrigkeit hörig, verehrt den Adel und verklärt die untergegangene K.u.K-Monarchie nostalgisch. Ein zentrales Objekt seines Stolzes ist ein echtes österreichisches Sofa. Die Gegenwart verbittert ihn zunehmend, da er fortwährend an ihr scheitert, was er darauf schiebt, dass die gegenwärtige Ära des Sittenverfalls den alten Idealen nicht gerecht werde. Jedoch ist er es selbst, der kontinuierlich am spektakulärsten an den Idealen scheitert. Versucht er, nach Art seiner alten Dienste –

296 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 154.

schließlich habe er in der Kavallerie unter Baron Chotek und Graf Silva el Torre el Tasse gedient – auf ein Pferd zu steigen, um den Empfang einer Gräfin zu besuchen, rutscht er direkt wieder auf der anderen Seite herunter. Ohne sich die Blöße anmerken zu lassen, kommentiert er den Fauxpas damit, dass er es ja zumindest mal von der anderen Seite aus versucht habe. Mühsam quält er sich nun von neuem hinauf, den feinen Hut haltend, damit er am Ende hochherrschaftlich im Sattel thronen kann – wenn auch außer Atem.²⁹⁷ Später, als NS-Obere die Station besuchen, tritt der Vorsteher in einer abgetragenen Uniform vor die Deutschen, denn er war gerade bei seinem geliebten Taubenschlag, weswegen er über und über mit Dreck und Federn bedeckt ist.²⁹⁸ Der Vorsteher wirkt gemäß Schiller lächerlich, weil er sich seiner Natur schämt, wobei jegliche Affektierung seiner Dignität diese Natur nicht leugnet, sondern nur noch unfreiwilliger komisch hervortreten lässt. Dem Vorsteher fehlt die Ausgeglichenheit, weswegen es ihm in den entscheidenden Situationen auch an bewusstem Witz und Verve mangelt. Eines Abends nämlich haben die Stationsmänner eine junge Frau zu Besuch, die der Stationsvorsteher sichtlich begehrt – seine Gattin kocht nebenan das Abendessen. Er rückt der jungen Frau immer näher und versucht ihr schließlich einen zotigen Witz zu erzählen. Doch kann er die Aufmerksamkeit der beschwipsten Zuhörerin nur bedingt auf sich lenken. Über die Pointe kichert sie zwar leicht, doch sie stellt eine Rückfrage, auf die hin der Vorsteher die Geschichte eher züchtig mit einem beschämten Lächeln, den Blick zum Boden gerichtet, zu Ende erzählt. Just daran anschließend tritt aber sein jüngerer Kollege, Fahrdienstleiter Hubička, hinzu und erzählt den Witz von neuem mit einer gewagteren Pointe. Die junge Frau bricht in herzhaftes Lachen aus und gibt Hubička den Punkt.²⁹⁹ Diese Szene ist deswegen so bezeichnend für den Vorsteher, weil er am Humor und an der Erotik beziehungsweise dem Zusammenspiel beider scheitert. Lust und Scham ringen in ihm, er kann Natur und Vernunft nicht harmonisieren, Neigung und Pflicht werden nicht ausgesöhnt. Im Gegenteil, in dem Moment, als die Neigung ihn schon zum Äußersten führt, grätscht ihm das Pflichtgefühl dazwischen, und er verliert an beiden Fronten. Die Frage ist nicht, ob Hubičkas Neigung größer oder geringer ist, es geht vielmehr darum, dass er die Sinnlichkeit angemessener zu handhaben weiß, indem er den Affekt der Begierde zu kontrollieren und durch Eloquenz in Würde zu kleiden vermag. Das Element, das hier den Unterschied zwischen den beiden Männern ausmacht und die Würde besorgt, wäre bei Schiller die Anmut, doch ist es mit Blick auf Menzels Film eigentlich treffender als Humor zu bezeichnen. Der Vorsteher scheitert nicht daran, dass er per se keine Würde hätte, sondern daran, dass er zu

297 *Ostře sledované vlaky*, R.: Jiří Menzel, Tschechoslowakei 1966, 01:09:04-01:09:40.

298 Ebd., 01:21:30-01:22:18.

299 Ebd., 00:21:08-00:22:32.

borniert ist, um aus sich selbst heraus am Humor teilhaben zu können.

4.2.3.3 Die Figur des Hubička

Hubička ist zwar eine positiver besetzte Figur, aber auch er ist kein Held. Er ist eng mit jenen beiden Leitmotiven des Filmes, dem Humor und der Erotik, verknüpft. Gegenüber dem Vorsteher hat er eine jugendliche und vitale Unbeschwertheit, gegenüber Miloš offenbart er Reife und Raffinement. Er schaut der Lust offen ins Gesicht. Der Vorsteher wendet aus peinlicher Scham die Augen ab, Miloš schließt sie träumerisch. Wulff weist darauf hin, dass Miloš eigentümlich ziellos blicke, die Dinge und Menschen zwar beobachtend, eigentlich aber doch in sich gekehrt.³⁰⁰ Hubička lässt sich dahingehend meist besonders prägnant als Antwort auf Miloš betrachten. Augenfällig wird dies in einer misslingenden Kusszene. Darin fährt gerade ein Zug mit Miloš' Angebeteter, der Schaffnerin Máša, ein. Kokett flirten die beiden ein wenig und schließlich scheint Miloš seinem Traum nahe, das Mädchen beugt sich zu ihm herab. Noch bevor sie näherkommt, schließt Miloš bereits versonnen die Augen und öffnet die Lippen, steht starr und kussbereit da. Währenddessen beobachtet Hubička die Szene und wartet den rechten Moment ab. Kurz bevor sich die Lippen der beiden treffen, pfeift Hubička zur Abfahrt, und der Zug rollt los in die Ferne, zusammen mit Máša und dem ungeküssten Kuss. Miloš merkt dies erst gar nicht, weil er noch immer die Augen geschlossen hat und wartet. Doch da kommt Hubička und steckt ihm grinsend die Pfeife in den geöffneten Mund.³⁰¹ Die Pfeife ist hier einer der vielen ironischen Phalli in der Ding-Welt des Filmes. So wie der Vorsteher ein Nicht-Mehr ist, ist Miloš ein Noch-Nicht und Hubička mittendrin. Hubička ist es, durch den Miloš ans Mannsein und zum aktiven Sein überhaupt herangeführt wird und zwar, darauf weist Hames hin, sowohl sexuell als auch politisch-praktisch, da er ihm auch schließlich die Widerstandskämpferin zuführt.³⁰² Und auf sexueller Ebene bleibt Hubička auch Vorbild, denn nach seinem Erfolg posiert und pfeift Miloš ganz in dessen Manier. Jedoch ist dies auch der gesamte Horizont Hubičkas. Denn seine Aufmerksamkeit für den Krieg ist vom Zufall geprägt. Einmal steht zufällig nicht er, sondern Miloš an den Gleisen, als die Deutschen jemanden zu einem Transport mitnehmen wollen. Die Heldentat, die Miloš schließlich ausführt, nachdem er zum Widerstandskämpfer erwacht ist, kommt als Bombenpäckchen ebenso unerwartet mit der Widerstandskämpferin zu Hubičkas Türe herein wie sie ihm wieder durch die Hände gleitet, weil er zur geplanten Uhrzeit wegen seines

300 Vgl. Wulff, „Jiří Menzel“, S. 88.

301 *Ostře sledované vlaky*, 00:09:31-00:10:57.

302 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 155.

Vorgesetzten verhindert ist und Miloš unversehens das Päckchen für den Anschlag greift. Hames betont das Versehentliche und eigentlich sogar Passive an Hubičkas Figur in diesem Zusammenhang,³⁰³ was zweifellos vorhanden ist und auch der Logik des Filmes entspricht. Dennoch schließt sich der Kreis ebenso darin, dass auch Hubička letztendlich ein Ungleichgewicht einholt. Zwar ist er dem Widerstand gegenüber sehr offen gestimmt, sieht das Übel und ist willig, es zu bekämpfen. Andererseits ist das, was ihn schließlich vom Handeln abhält, eine Konsequenz seiner exzessiven Lust. Denn die Vorgesetzten halten ihn wegen einer Affäre am Arbeitsplatz fest. Dass sich die Erotik hier rächt, ist nicht moralistisch zu verstehen, da die Lust im Film primär an Befreiung und Menschwerdung gekoppelt ist. Vielmehr ist es charakteristisch für das Unperfekte und Unheroische an Hubička, der bei Frauen nur an der Frage interessiert ist, wie sie im Bett sind. Auch er ist letztlich beschränkt. Er kann für Miloš Inspiration und anstoßende Kraft sein, aber nie ein vollkommenes Idol.

4.2.3.4 Die Figur des Rats

Dem tendenziell positivsten Charakter steht der tendenziell negativste Charakter gegenüber: Rat Zedníček, Vorgesetzter des Vorstehers und vollkommen in der NS-Agitation aufgehend. Sein erster Auftritt³⁰⁴ charakterisiert ihn bereits umfassend und karikiert ihn gleichzeitig: Zu den blechernen Klängen des „pathetisch-pompösen“³⁰⁵ Hauptthemas aus Liszts *Les Préludes* kommt der Wagen des Rats angerollt. Der Rat selbst steigt noch während der Fahrt mit seinem mondänen Pelzkragenmantel auf das Trittbrett, um in lässiger Majestät zu voller Größe aufgerichtet über den Untergebenen stehend zu salutieren. Dass das dunkle Auto schnurstracks auf den Schienen angeschossen kommt, hat hier noch etwas Eindrucksvolles in seiner Unausweichlichkeit, bei der Rückfahrt im Rückwärtsgang erinnert die Bewegung jedoch eher an ein aufziehbares Spielzeugauto. Die Musik wäre ebenfalls trotz oder gerade wegen des pathetischen Impetus für sich genommen schon überzogen, doch wird auch dieses Motiv später nochmals gebrochen, als dieselbe Musik auch die Mannwerdung von Miloš untermalt. Dass sie zudem in NS-Deutschland als ‚Russland-Fanfare‘ bekannt war,³⁰⁶ deutet auch auf die weitere Übertragbarkeit der Figur des autoritären Beamten in den damaligen Gegenwartskontext hin. Der Habitus des Rats wird alsbald gebrochen, als er und der Vorsteher nur mit Mühe überspielen können, dass sie sich nicht auf Händeschütteln oder

303 Vgl. ebd., S. 156.

304 *Ostře sledované vlaky*, 00:15:30-00:19:32.

305 Binder, „Liebe nach Fahrplan / *Ostře sledované vlaky* (1966)“, S. 98.

306 Vgl. ebd.

erneutes Salutieren einigen können. Die Majestät des Rats ist zerfallen. Der Vorsteher macht währenddessen erneut keine besonders gute Figur, da er noch in der ärmellosen Probierweste für eine neue Uniform steckt. Im Stationsgebäude dann verbreitet sich der Rat über die Erfolge des Deutschen Reichs und markiert auf einer zerschlissenen Karte die Bewegungen an der Front. Als nach einigen Naziparolen schließlich ein Dokument über Kriegstransporte der Deutschen unterzeichnet werden soll, fragt Miloš in unschuldiger Naivität nach dem Warum der Kriegsangelegenheiten. Der Vorsteher will ihm den Mund mit einem empörten „Darum!“ verbieten, jedoch beginnt der Rat gutmütig weiter von den höheren Zielen des Nationalsozialismus zu sprechen. Als dann aber Hubička wiederum nach dem Warum dieser Ziele fragt, was er auch schon bei der Kartenbesprechung getan hatte, zieht sich der Rat ungehalten auf den Willen des Führers zurück, der nun einmal nicht weiter zu hinterfragen sei. Owen sieht in dieser angefangenen *reductio ad absurdum* nicht nur den totalitären Fanatismus des NS, sondern vor allem die Logik des Stalinismus und seiner vorgeblichen *historischen Notwendigkeit* parodiert.³⁰⁷ Es zeigen sich in dieser Szene aber vor allem klar die Rollen der vier Männer: Der schelmisch-ketzerische Hubička ist, um in Kołakowskis Gleichnis zu bleiben, der Narr zum Priester des Vorstehers. Miloš ist der Unwissende, der dies auch offen zugibt und lernen will. Der Rat ist kaum minder unwissend, würde dies aber nie zugeben und baut seine Fassade der – um es mit Schiller zu sagen – falschen Würde aus Furchtsamkeit, Berechnung und Verschlagenheit auf. Wir erkennen das, und Hubička tut es wohl auch. Und deshalb ist der Rat für uns lächerlich, und deshalb lachen wir mit bei Hubičkas Spott.

4.2.3.5 Der Rat als Mensch

In seiner Auftrittsszene bleibt der Rat keine Karikatur. Seine Menschlichkeit wird auch nicht ausschließlich auf Untugend und Niedrigkeit reduziert. Über das Mittel sympathetischer Ironie bekommt er etwas ebenso Menschliches wie der Rest: Während seiner Ausführungen kommt er nicht umhin, auf die Brüste der Telegraphin zu starren, genauer gesagt auf den Stift, mit dem sie sich zwischen ihnen kratzt. Die erotische Aufladung der Gegenstände geht weiter: Die Stempel, die der Rat nutzt, sind diejenigen, die später das Gesäß der Telegraphin stempeln werden. Sie erhalten in der Szene schon eine eigentümliche laszive Aufladung, wenn die Kamera in der Nahaufnahme verfolgt, wie der Stempel für das Dokument an den Mund

³⁰⁷ Vgl. Jonathan Owen, „Closely Observed Bodies: Corporeality, Totalitarianism and Subversion in Jiří Menzel's 1960s Adaptations of Bohumil Hrabal“, *Canadian Slavonic Papers* 51/4, 2009, S. 495-511, hier S. 507.

geführt und feucht gehaucht wird. Der Rat ist denselben Trieben ausgeliefert wie der Rest, egal wie sehr er sich wehrt. Er ist von der Anlage her kein Monster. Schon von der Erscheinung ist der eher kleine Mann mit ergrauenden Schläfen und Brille kaum verschieden vom Rest. Wenn er die Stationsmannschaft mit „Guten Tag, Freunde“ anspricht, so wirkt diese Anrede nicht aufgesetzt. Denn jenseits der Uniformen sind eigentlich alle Figuren im Film miteinander gemein. Eva Binder hebt hervor, dass der Film nicht bei der satirischen Schelmenhaftigkeit bleibt, sondern bewusst einen „versöhnlichen Ton“ anschlägt, der nicht nur keine Vorbilder ausstellt, sondern vor allem Feindbilder aufbricht. Sie bezieht sich dabei vor allem auf die Wehrmachtssoldaten, die mit genauso menschlichen Augen wie der Rest voll von Wünschen und Bedürfnissen nach den Frauen vom Rotkreuzschwestern-Waggon schauen.³⁰⁸ Die Szene ist von einer bemerkenswerten Feinsinnigkeit, da diesen sonst nicht weiter vorkommenden Personen eine ganze eigenständige Sequenz gegeben wird. Die Soldaten laufen durch das Bild, stocken, treten ein paar Schritte zurück und erblicken die an den Fenstern stehenden oder sich auf dem Trittbrett die Schuhe putzenden Schwestern. Diese blicken kokett-neugierig lächelnd zurück auf die Männer, die nun in dumpf grinsender Versonnenheit erstarrt sind. Menzel filmt ihre lüsternen, doch auch träumerischen Grimassen in Halbnahen. Eine der Schwestern drückt grinsend ihre Nase an die Fensterscheibe. Die Soldaten steigen ihnen nach in den Waggon. Einer kehrt zurück und schließt diskret die Tür.³⁰⁹ Diese Szene zeigt keine stolzen Krieger, aber auch keine animalischen Vergewaltiger. Ohne Worte findet hier ein lustvoller kleiner Flirt statt, bei dem alle ein wenig albern, die Männer vielleicht etwas infantil-dümmlicher als die eher mädchenhaft verspielten Frauen aussehen. Doch allein die Geste der Diskretion als Schlusspunkt transformiert das bloß Wollüstige zu etwas in aller Schlichtheit Würdevollem. Diese Herangehensweise an die Menschlichkeit der Nazis ist sublimier und differenzierter als eine bloße Proklamation, dass dies ja auch bloß Menschen seien, und negiert weder ihre Fehler noch ihre Bedrohlichkeit. Ein konventionelles sentimentales Pathos wird mit der Offenbarung einer banalen, alltäglichen Lüsternheit gebrochen, was Binder als charakteristische Art der Pointierung im tschechoslowakischen Kino beschreibt.³¹⁰ Vor allem aber ist es symptomatisch für den Humanismus des Filmes, der Menschlichkeit im Besonderen als tiefgreifendes, universelles und darin verbindendes Element aufgreift. Indem mit den Schwächen aufrichtig umgegangen wird, kann Intimität im Film entstehen. Zudem entfernt diese menschliche Schwäche die Männer vom inhumanen

308 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / Ostře sledované vlaky (1966)“, S. 96.

309 *Ostře sledované vlaky*, 00:34:16-00:35:00.

310 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / Ostře sledované vlaky (1966)“, S. 96.

Engelsgleichen des Totalitarismus.³¹¹ Wulff spricht hierbei von der „Ansprechbarkeit des Einzelnen unabhängig davon, welche Uniform er trägt“.³¹² Es ist eine Chance, die sowohl die Wehrmachtssoldaten als auch der Rat bekommen. Letzterer missbraucht diese hier besonders. Am Ende seines ersten Auftritts fügt er noch hinzu, dass sie alle nett zueinander sein sollten, weil sie nun einmal alle in einem Boot säßen. Menzel zeigt das unsichere Gesicht in der Nahaufnahme. Einerseits bittet der Rat damit den Rest sehr menschlich furchtsam und indirekt auch schuldbewusst um Nachsicht, da man doch im Grunde gleich sei. Gleichzeitig besteht er aber auf seiner Autorität und wird dies auch weiter tun. Er delegiert seine eigene Verantwortung an den Führer und die Vorsehung oder leugnet sie mit Verweis auf die menschliche Fehlbarkeit. Der Rat wird deswegen zum Antagonisten, und zwar nicht, weil er durch und durch böse wäre, sondern weil er das Menschliche, das er in sich hat, missbraucht und verrät. Gerade weil sie nämlich alle in einem Boot sitzen und nett zu einander sein sollten.

4.2.3.6 Hubička als Mensch

Wie bereits dargestellt ist auch Hubička weit davon entfernt, ein wirklicher Held zu sein. Was ihn jedoch von den anderen unterscheidet, ist, dass er im Gegensatz zum Vorsteher die Schwächen seiner Natur nicht hinter Fassaden zu verstecken sucht, aber auch im Gegensatz zum Rat die Schwächen der Natur nicht zu einer Fassade macht, hinter der er böses Spiel treiben darf. Hubička geht mit seinen Trieben sehr offen um, jedoch meist nicht auf eine plumpe, sondern auf eine gekonnte, da spielerische Art. Wulffs Beobachtung, dass sich in diesem Film Momente der Freiheit eher durch Spiel und Zärtlichkeit als durch revoltierende Auflehnung ergäben,³¹³ findet ihren prägnantesten Ausdruck in einer Schlüsselszene, nämlich dem besagten Stempeln des Hinterteils. In der Szene sind Hubička und die Telegraphin eines Nachts alleine im Büro der Station. Beide sitzen an ihren Tischen mit den Rücken zueinander gekehrt. Das Liebesspiel beginnt, als die Telegraphin von ihrem Liebesroman, dessen Illustration sie zur Kamera hinhält, aufblickt und zum eindösenden Hubička hinüberschaut, sich aufgeregt auf die Unterlippe beißend. Hubička wiegt sich kippend in den Schlaf, und sie imitiert diese Bewegung in einer gespiegelten Einstellung. Dann dreht sie sich heimlich um, tastet langsam nach dem Kragen des Schlummernden und reißt ihn nach hinten um. Sie lacht. Er droht ihr mit Schlägen auf den nackten Po. Und so fangen sie an, sich um die Tische und

311 Vgl. Owen, „Closely Observed Bodies“, S. 504.

312 Wulff, „Jiří Menzel“, S. 88.

313 Vgl. ebd., S. 77.

Armaturen zu jagen. Sie kichert und quiekt. Schließlich fängt er sie. Es wird nicht gezeigt, wie er sie ergreift, indessen folgt ein Schnitt auf ihren schwebenden Kopf, der sinnlich nach unten schaut. Hubička trägt sie, wie die mit ihrem Gesicht wandernde Einstellung schließlich offenbart. Er legt sie vorsichtig auf den Tisch ins Licht. Genussvoll schließt sie ihre Augen, wodurch ihre langen geschminkten Wimpern auf dem weißen Antlitz besonders markant hervortreten. Leicht zucken ihre lächelnden Mundwinkel, aber auch seine beginnen ein Grinsen. Im selben Moment fängt die Uhr an zu schlagen, was eine Sequenz der Montage von verschiedenen Dingen im Raum einleitet. Das Uhrpendel schlägt, ein Messzeiger zittert, die Telegraphennadel wippt, und die Spule schießt langsam ihr weißes Band empor. Es ist, als würde das Zimmer die Erregung des Paares mitatmen. Auch hier ist die erotische Aufladung auf der Dingebene eminent. Schnitt zurück auf die beiden am Tisch, die sich zu küssen scheinen, doch bevor die Lippen sich treffen, beginnen sie die Glockenschläge zu zählen. Erst dann küssen sie sich, langsam und zärtlich. Die Nahaufnahme vom Profils des Mädchens ist gerade so im Halbdunkel der Bildmitte arrangiert, dass es nicht ausgestellt wirkt, aber dennoch jedes Zucken unter ihren Lidern und in den Wangen erkennbar wird. In still lächelnder Erwartung schaut sie den über sie gebeugten Liebhaber an. Er nimmt einen Stempel, ankündigend, dass er seine Drohung wahr machen werde. Schnitt auf ihr Gesicht von schräg oben, ein Gegenschuss, obwohl wir sie schon vorher sahen, doch nun geht es nicht um die gemeinsame Empfindung in der Zweisamkeit, sondern um ihr Einverständnis, ihre Vorfreude und ihren Genuss. Sie dreht sich um, Schnitt auf ihren Rock, seine Hand legt ihre Beine frei. Er beginnt sorgsam ihre Schenkel hoch zu stempeln, immer einen neuen aus der Halterung nehmend. Die Kamera springt zwischen Einstellungen ihrer unteren Körperhälfte und ihres Kopfes. Sie liegt da und schaut zufrieden zu, was ihr Liebhaber da mit den Stempeln tut. Kurz bevor das Höschen freigelegt wird, springt die Kamera in eine Perspektive, in der beide wieder auf Augenhöhe im Bildkader zu sehen sind. Er haucht den Stempel ostentativ an, hält ihn dann ihr hin, auch sie haucht, aber ganz sanft. Nun hat er den letzten Stempel vor ihren Backen am oberen Ende der Schenkel aufgetan, wieder die Einstellung mit beiden in gleicher Präsenz, beide mit einem kindlichen, aber stillen Lachen im Gesicht. Sie spielen zusammen. Lautlos kichert sie in Aufregung, als er gewissenhaft den großen Stempel auf ihr Hinterteil drückt. Eine letzte Nahaufnahme von ihrem Gesicht auf den ziellosen Linien eines Bahnplans, das unscharfe dunkle Zimmer dahinter sowie die Silhouetten der Stempel lösen den Bildraum nahezu zur Abstraktion auf, ein Entschlummern in einen Traum oder ein ekstatisches Auflösen in die Lust suggerierend. Sie lächelt, schließt

die Augen, ihre Nasenflügel blähen sich bebend, die Lippen schließen sich mit einem Zittern.³¹⁴

Ein Kunststück dieser Liebesszene besteht darin, dass sie so streng durchkomponiert ist und gleichzeitig so spielerisch fließt, weswegen ihre detaillierte Erfassung auch so wichtig ist. Sie ist erotisch enorm aufgeladen, obgleich sie im Grunde ziemlich keusch ist. Ein Kuss, ein nackter Hintern, nicht einmal in Kombination. Das Erotische entsteht hier durch das Spiel mit der Intimität, das Menzel treibt. Der entscheidende Faktor dafür ist die Perspektive der Szene. Obgleich die Telegraphin sonst kein besonders ausgearbeiteter Charakter ist und kaum Dialog besitzt, gehört diese Szene ihr. Sie ist initiativ, startet das Spiel, motiviert aus ihrer Lust heraus. Es ist auch ihr Gesicht, das die Kamera wieder und wieder zum Zentrum macht. Nicht, weil Hubička ihre Schönheit bestaunen und die Kamera so seine Perspektive einnehmen würde. Wenn er abgewandt ist, geht es in den meisten Einstellungen dezidiert um ihr Vergnügen. Lichtsetzung und Kadrierung sind so gestaltet, dass jede noch so kleine Regung im Antlitz des Mädchens sichtbar wird. Menzel geht es darum, jedes Detail des Lustempfindens als sensuellen Akt einzufangen. Denn darauf gründet sich ein weiterer Aspekt seines Humanismus, den Owen als „corporeal humanism“ benennt.³¹⁵ Gerade in dieser Szene wird deutlich, wie Menzels Interesse an Taktilität, Materialität und Physis seine filmischen Praxis leitet.³¹⁶ Dafür steht zum einen die Montage der organisch werdenden Dinge. Noch mehr aber das Erkunden der Haut als Oberfläche. All die kleinen Regungen und Erregungen, das Begreifen der Haut als stempelbare Fläche. Es ist wie das spielerische Betasten der Welt durch ein Kind. In dieser Betonung der Sinne teilt Menzel die phänomenologische Welterfahrung Uhers, doch ist seine Lyrik taktiler als dessen assoziatives Vexierspiel. Man könnte nun einwenden, dass es nicht besonders humanistisch sei, dass die Gegenstände belebt, die Frau aber durch die Bestempelung wie ein Formular oder Paket quasi verdinglicht und ihre dingliche Materialität betont werde. Doch dieses Argument würde nur dann erfolgreich sein, wenn die Szene aus Hubičkas Perspektive erlebt würde oder aus der sicheren Voyeursdistanz eines/einer Dritten. Die Perspektive ist aber die der Telegraphin. Selbst die Bilder ihres Unterkörpers sind eher Illustrationen von dem, was sie fühlt, aber nicht sehen kann, als Sprünge in Hubičkas Perspektive. In der Szene geht es zu keinem Moment darum, inwieweit die Telegraphin Lust bereitet, sondern es geht um ihr Lustempfinden. Ihre Empfänglichkeit für Genuss und Begehren, ihr Spüren des Körpers, ihr Sehnen, aber auch ihr

314 *Ostře sledované vlaky*, 00:48:29-00:52:55.

315 Owen, „Closely Observed Bodies“, S. 495.

316 Vgl. ebd., S. 496f.

Staunen über das Spiel bilden den Kern ihrer Sinnlichkeit als menschliches Individuum.³¹⁷ Wodurch Menzel die Intimität aber noch ausweitet: Er zeigt immer wieder Augenblicke, in denen es sowohl ein gemeinsamer Genuss in Zweisamkeit ist als auch ein Genuss der Zweisamkeit, des fühlenden Menschseins bei einem fühlenden Menschen. Es stellt sich die Frage, inwieweit Binders Einschätzung, es gehe in diesem Film viel mehr um Erotik und den weiblichen Körper beziehungsweise weibliche Körperteile als um Liebe, in diesem Zusammenhang nicht obsolet wird.³¹⁸ Sicher erfreuen sich Menzel und das Publikum an der allgemeinen erotischen Energie, auch an der Schönheit der Telegraphin. Doch wird diese nie auf ein Fetischobjekt reduziert. Das liegt nicht nur an der eigentlichen Keuschheit der Szene und auch nicht nur an der kontinuierlichen ironischen Brechung durch die Absurdität und Zweckfreiheit der kindlichen Spiele. Es liegt daran, dass der Referenzrahmen der Szene immer die stille Zweisamkeit bleibt, in der nicht die andere Person konsumierend genossen wird, sondern jemand mit einer anderen Person gemeinsam das Fühlen der Lust genießt. Hubičkas Vergnügen tritt in dieser Szene zurück. Und implizit ist dies der größte Triumph seiner Menschlichkeit in diesem Film, größer noch als sein Nonkonformismus und seine Mitarbeit im Widerstand: Er ermöglicht anderen, zu fühlen und zu genießen, Mensch zu sein. Weil er begreift, dass dies gut und richtig ist, aber auch, weil er es mit seiner eigenen Sinnlichkeit genießt. Er handelt darin moralisch schön.

4.2.3.7 Der Vorsteher als Mensch

Zur Persönlichkeit Hubičkas fehlt dem Vorsteher meist die Anmut, aber betontermaßen nicht immer. Denn an ihm lässt sich eines der zentralen formgebenden Elemente von *Ostře sledované vlaky* beobachten: der banale Alltag. Die Rahmenhandlung rund um das sexuelle wie politische Erwachen wird aufgelockert zu einem Zusammenspiel von nicht konkret dramatischen Situationen, die aber, so Binder, letztlich streng dramaturgisch durchdacht sind.³¹⁹ Inszenatorisch ließ sich das schon an der Stempel-Szene begutachten. Doch ist dies die generelle narrative Struktur des Filmes, in der undramatische Versatzstücke arrangiert werden. Dieses Neuarrangieren der Fragmente ist für Menzel essentiell für den Aufbau des Filmes, da er die Geschehnisse zerlegen will, befreit aus einem allzu strengen chronologischen oder bloß schon logischen Zusammenhang.³²⁰ Dies übernimmt Menzel aus

317 Vgl. Wulff, „Jiří Menzel“, S. 76.

318 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / Ostře sledované vlaky (1966)“, S. 91.

319 Vgl. ebd., S. 94f.

320 25 ze sedesátých, aneb Československá nová vlna, 01:29:00-01:30:00.

der Buchvorlage sowie von deren Autor Bohumil Hrabal überhaupt.

Hrabal ist nicht nur ein für Menzel und dessen Filmographie bedeutsamer Autor, sondern überhaupt eine Galionsfigur der tschechoslowakischen Untergrundkultur der 1950er-Jahre,³²¹ was ihn zum naheliegenden Bezugspunkt für die Neue Welle machte. Hames beschreibt die Rolle von Hrabals Werken für die jungen Regisseur*innen damit, dass dieser Autor abgesehen von seiner Originalität in Stil und Sujet sowie seiner Beobachtungsgabe vor allem eine Welt von besonderer Realismusqualität abzubilden im Stande gewesen sei. Es handelt sich nämlich um eine Realität, die nicht nur voll von Alltäglichem, sondern auch Absurdem stecke.³²² Hrabals Texte erzählen, so Engelmann, „zwar aus dem Alltag der einfachen Leute, fügten der Alltagssprache dieser Menschen jedoch lyrische und ihrem Alltag phantastische Elemente hinzu“.³²³ Ein stilistisches Äquivalent findet Hrabal dabei in einem fließenden, dem Bewusstseinsstrom ähnlichen Erzählverfahren, in dem er das sprunghafte Assoziieren adaptiert, wie er es in den Prager Kneipen kennenlernte. Als Ausdruck für diese Art des Erzählens prägte Hrabal den Begriff „pábení“,³²⁴ der ins Deutsche mit „bafeln“ übersetzt wurde.³²⁵ In Hrabals Texten hätten sich all die unterschiedlichen Köpfe der Neuen Welle wiederfinden können. Sein Kosmos konnte zum Zuhause für die heterogene Gruppe werden, weil seine Wahrnehmung der Realität imstande war, Genrekonventionen zu transzendieren.³²⁶ Das Omnibus-Projekt *Perličky na dně* (1966) etwa vereint einen Großteil der Idiosynkrat*innen über diesen einen Autor. Eine Herausforderung einer solchen Art des Wahrnehmens und erzählerischen Wiedergebens sei jedoch die damit einhergehende Neigung zum Fabulieren, welche den konventionellen filmischen Raum sprengt. Es entstehe, so Wulff, ein „Flickenteppich intensiv durchgezeichneter Einzelszenen [...], die sich jeweils zum Komischen öffnen“.³²⁷ Obgleich die beiden sauberlich geführten Handlungslinien vom Stempelvorfall, der zum Eklat führt, einerseits und von Miloš' Mannwerdung andererseits Ordnung in die Sache bringen,³²⁸ bleibt dennoch stets genügend Platz für jene Episoden, die das entdecken, was Wulff die „Doppelbödigkeit des Alltäglichen“ nennt.³²⁹ Dies beginnt

321 Ebd., 01:27:55-01:28:08.

322 Vgl. Hames, „Jenseits des Genres. Tschechischer Realismus“, S. 178.

323 Jonas Engelmann, „Perlen voll Weisheit und Erkenntnis. Die Autoren des Prager Frühlings“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, a. a. O., S. 157-160, hier S. 158.

324 Vgl. James Wood, „Bohumil Hrabal“, *London Review of Books*, 23/1, 4. Januar 2001, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v23/n01/james-wood/bohumil-hrabal>, 03.06.2025.

325 Vgl. Thomas Christen, „Von etwas anderem: Die Filme des Prager Frühlings“, *Einführung in die Filmgeschichte. Band 2, Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen: Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968*, hg. v. Thomas Christen, Marburg: Schüren 2016, S. 385-419, hier S. 389.

326 Vgl. Hames, „Jenseits des Genres“, S. 178.

327 Wulff, „Jiří Menzel“, S. 84.

328 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / Ostře sledované vlaky (1966)“, S. 95.

329 Wulff, „Jiří Menzel“, S. 87.

schon damit, dass sich der Alltag und seine Banalitäten rein quantitativ im Film breitmachen. Immer wieder werden häusliche Kleinigkeiten, Tiere und Möbelstücke entweder Thema des Gesprächs oder des Bildes. Die Montage von Dingen in der Stempelszene liefert auch dafür ein Beispiel. Hinzu kommt jedoch der qualitative Zugriff auf den Alltag in seiner Absurdität. Die von Situationskomik geprägte ironische Annäherung ist nämlich sowohl charakteristisch für Hrabal³³⁰ als auch für die Neue Welle³³¹ – und dadurch auch für den vorliegenden Film.

Der Vorsteher ist derjenige, der am meisten Alltag und Banalität auf sich vereint, weil er sich bereits den geordnetsten Alltag geschaffen hat. Im Gegensatz zu den jüngeren Kollegen ist er sesshaft geworden, hat eine Ehefrau und seine Tauben, mit denen er spricht, als wären sie seine Kinder. Die Bahnstation bietet die optimale Möglichkeit dafür, sich dieses Leben einzurichten, da dieser im Grunde utopische Ort wenig Verpflichtungen mit sich bringt, weswegen jeder in der ungezwungenen und gutmütigen Stimmung seinen Vorlieben nachgehen kann,³³² und das selbst mitten im Krieg. So ist der Vorsteher auch bei seinem ersten Auftritt weder an den Gleisen noch in seinem Büro. Er steht vor dem Taubenschlag und spricht liebevoll zu den Vögeln, die um ihn herumflattern. Es ist ein reichlich skurriles Bild, das er bei Miloš' Ankunft abgibt: Zwei Tauben picken ihm zur Linken und Rechten aus der Hand, eine dritte pickt auf seinem Hut sitzend Körner von der Kappe. Voller Dreck und Körner lächelt der runde Mann mit dem kleinen quadratischen Bärtchen den Neuankömmling an.³³³ Offensichtlich hat dies etwas Possierliches, hat diese Autoritätsfigur doch in seiner Vogelscheuchenhaltung nichts Ernstzunehmendes. Und dennoch ist hier ein großer Unterschied zum Rat bei dessen erstem Auftritt. Denn auch im Unterschied zu späteren Episoden mit dem Vorsteher affektiert dieser hier keinesfalls irgendeine Dignität. Es entspricht ganz seiner Natur, und insbesondere: Er ist vollkommen ausgeglichen darin. Er fühlt sich von den fremden Blicken nicht ertappt und entblößt, sondern ist freundlich und vollkommen entspannt. Die Sequenz endet zudem mit seiner Frau, die Miloš auch sieht und ihm ebenso freundlich vom Kaninchenstall her zunicht. Was sich hier abspielt, ist kein Sketch, sondern ganz normaler Alltag. Auch seine Absurdität ist normal. Der Vorsteher ist hier lustig, aber nicht lächerlich. Die Bilder vom Vorsteheralltag haben nie etwas Vorführendes, das sich über die Einfachheit der Leute mokiert. Menzel gibt den Alltagsbildern einen gegenüber den handlungstragenden Szenen gleichwertigen Raum, auch jenseits der Pointe. Darin offenbart sich Menzels Liebe, die István Szabó rühmt und vorurteilsfrei alles umfasse, „was zum Leben

330 Vgl. Hames, „The Czechoslovak New Wave. A revolution denied“, S. 75.

331 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / *Ostře sledované vlaky* (1966)“, S. 96.

332 Vgl. Owen, „Closely Observed Bodies“, S. 498.

333 *Ostře sledované vlaky*, 00:06:25-00:17:16.

gehört“.³³⁴ Dazu zählen auch die Alltagsmomente, die gleichzeitig mit dem Lächerlichen geschehen. Nach dem Fiasko mit dem Witzerzählen wird der Vorsteher von seiner Frau zum Essen gerufen, und wir sehen das Paar in seiner Küche. Er isst, sie häkelt im Hintergrund. Danach hält er ihr die Wolle. Immer noch in Uniform, wenn auch jetzt barhäuptig, sitzt er da, die Hände von Fäden umwickelt, überall auf den Möbeln liegen vermutlich selbstgehäkelte Deckchen, an den blumig gemusterter Tapetenwänden hängen gerahmte Memorabilien. Durch die geöffnete Klotür hört man hinter dem Fenster das amouröse Gekichere der eben noch Umworbenen mit Hubička. In verhalten grummelnder Empörung erzählt der Vorsteher seiner Gattin den Tag.³³⁵ Dieser intime Einblick in den häuslichen Alltag schließt direkt an eine der größten Niederlagen des Vorstehers im Film an, sein Grollen und das Kichern aus dem anderen Raum erinnern noch an die Lächerlichkeit. Ebenso steht das treusorgende Halten der Wolle in komischem Kontrast zu seiner echauffierten Bitterkeit. Doch ist es gleichzeitig eine liebevolle Geste in der Ehe. Der Vorsteher wird hier nicht dadurch lächerlich gemacht, dass er draußen große Töne spuckt und drinnen unter dem Pantoffel steht. Still und selbstverständlich vollzieht sich hier Alltag. All das Alberne wird vom würdevollen Humanen nicht negiert. Es gilt nicht ein *Entweder-Oder*, sondern ein *Sowohl-Auch*. Das trifft selbst auf scheinbare Gag-Szenen zu, etwa in der bereits zitierten Episode, in der sich der Vorsteher in den Sattel setzen will. Der Slapstick der Szene könnte laut und zirkushaft ausgespielt werden. Mit einem Tusch könnte der Vorsteher über das Pferd auf den Hintern fallen, der dabeistehende Knecht könnte über ihn lachen, der Vorsteher könnte noch mehrere Male in sich steigenden komischen Variationen scheitern. Aber Menzel zeigt uns den Slapstick ohne Effekte, ohne Musik, ungeschnitten. Der Vorsteher rutscht in einer Bewegung über den Pferderücken, fängt sich halbwegs und sitzt dann richtig auf. Seine physische Unbeholfenheit ist dabei eigentlich nur der kleinere Teil des Humors der Episode. Viel amüsanter ist die skizzierte Affektiertheit, mit der er seine Natur zu überspielen sucht. Menzels Charaktere und insbesondere der Vorsteher in dieser Szene geraten in alberne und absurde Situationen. Doch bekommt das Lachen dabei gewöhnlich nichts Gehässiges, da man, worauf Szabó besteht, nicht über die Charaktere und ihre Idiotie lache, sondern über sich selber, da man spüre, dass man sich selbst auch so verhält oder verhalten könnte.³³⁶ Und dies gelingt dadurch, dass sie sichtbar in einen menschlichen Alltag eingebettet sind. Dadurch entstehen Graustufen in der Charakterisierung, was Menzel für sich erneut aus Hrabal ableitet.³³⁷ Binder sieht im Zuge dessen auch ein allgemeines

334 *To Make a Comedy Is No Fun*, 00:09:03-00:09:09.

335 *Ostře sledované vlaky*, 00:23:10-00:24:07.

336 Vgl. Gespräch mit Szabó in *CzechMate*, 06:24:40-06:24:54.

337 Vgl. Gespräch mit Menzel in *To Make a Comedy Is No Fun*, 00:21:59-00:22:04.

tschechisches Lebensprinzip darin, dass die Figuren zwar in lächerliche Situationen geführt, dort aber selber nicht lächerlich gemacht würden, da statt Spott und Bloßstellung die Maxime vom Leben-und-leben-Lassen gelte. Es sei eine Mentalität, die charakteristisch für das nationale Selbstverständnis sei und als Überlebensprinzip zwischen den bedrohlichen Großmächten gelte. Diese tolerante und antimilitaristische Genügsamkeit, wie sie ja auch die Generationen von Miloš' Familie durchzieht, stehe einem aufopferungsbereiten Idealismus entgegen.³³⁸ Aber bricht die Figur des Miloš nicht schließlich damit?

4.2.3.7 Miloš als Mensch

Miloš macht im Film die stärkste, wenn nicht gar die einzige Entwicklung durch. Anfangs ist er noch ein naiver, tendenziell überforderter Junge. Dass dieser Eindruck so intensiv ist, gelingt erneut primär durch die dichte filmische Komposition. Denn Menzel will nicht, dass die Schauspielenden ihre Figuren psychologisch durchplanen. Seine Charaktere und ihre psychische Gestalt entstehen weniger durch das Spiel als vielmehr durch Bildgestaltung und Montage.³³⁹ Er folgt darin der Tradition des Neorealismus und bricht mit allzu klassisch psychologisierendem Schauspiel. *Ostře sledované vlaky* kommt dabei sein Casting zugute. Menzel arbeitet zwar im Unterschied etwa zu Forman prinzipiell eher mit professionellen Schauspielenden,³⁴⁰ jedoch hat er in diesem Film in einigen Schlüsselrollen effektiv Laien besetzt. So etwa beim Vorsteher, dessen Physiognomie für Menzel eine an Philippe Noiret erinnernde Väterlichkeit aufweist,³⁴¹ was zur sympathischen Häuslichkeit des Charakters passt. Hames betont zudem, wie gelungen die Wahl Václav Neckářs als Miloš sei, da die mangelnde Schauspielerfahrung dem jungen Mann die passende Unsicherheit und Fremdheit in der Filmwelt gebe.³⁴² So filmt die Kamera wieder und wieder Miloš' verträumt schauendes Gesicht, mit dessen Augen der Film zumeist selbst auf die Welt schaut. Denn über diesen Protagonisten als Beobachter wird auch die subjektive Erzählperspektive des Buches adaptiert. Miloš spricht eingangs im Off-Kommentar, und die Kamera folgt dem Blick des still-passiven Nicht-Helden in den Szenen und vollzieht seine Assoziationen nach.³⁴³ Die Identifikation wird dadurch filmisch und die Bilder psychologisch reichhaltig, dass zum einen die Kamera selbst meist ebenso starr wie Miloš die Szenerie von der Seite beobachtet³⁴⁴ und

338 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / Ostře sledované vlaky (1966)“, S. 94ff.

339 Vgl. Gespräch mit Martin Huba in *CzechMate*, 06:14:04-06:15:09.

340 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 152.

341 Vgl. Gespräch mit Menzel in *25 ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, 01:30:57-01:31:29.

342 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 157.

343 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / Ostře sledované vlaky (1966)“, S. 93.

344 Vgl. Wulff, „Jiří Menzel“, S. 81.

zum anderen die beobachteten Dinge eine intensive sensuelle Aufladung erfahren. Dies geht zwar – wie anhand der Stempelszene skizziert – über die Figur des Miloš hinaus, doch ist es bei ihm besonders zugespitzt, gerade in Bezug auf die omnipräsenten Phallussymbole.³⁴⁵ Das ausgeprägte Gefühl für Texturen hat aber auch Miloš und so, wie sich die erotische Intimität der Stempelszene darauf gründet, so tut es auch die Brutalität des Selbstmordversuches.³⁴⁶

Diese Szene steht bezeichnenderweise genau vor der Stempelszene und leitet so den sensuell intensivsten Kontrast des Filmes ein. Nachdem Miloš beim Liebesspiel im Bett mit der Schaffnerin gescheitert ist, geht er ins Bordell. Dort nimmt er sich jedoch kein Mädchen, sondern bloß ein Zimmer für eine Stunde, um schnurstracks Suizid zu begehen. Menzel zeigt, wie Miloš durch das Haus zum Zimmer geführt wird, eine Einweisung für das Zimmer erhält und die Tür sorgfältig abschließt. Alles Weitere wird ebenfalls minutiös dokumentiert. Vom Einlaufenlassen des Badewassers über das Ausziehen der Uniform bis hin zum Bereitlegen und Gebrauch des Messers. Auch diese Szene verzichtet vollständig auf Musik. Stattdessen ist nur das Hämmern eines Handwerkers im Nebenraum zu hören und schließlich das Rauschen des heißen Wassers aus dem Hahn. Ab dem Punkt, als Miloš das Messer auf den Schemel legt, ist alles in nahen bis halbnahen Einstellungen gedreht. So sieht man die Riffelungen und Abnutzungen im Holz des Schemels, die Tröpfchen auf dem umdampften Spiegel, die Schaumbläschen auf dem Wasser. Miloš ist nicht mehr ganz zu sehen. Seine Schulter am Spiegel, seine Beine im Wasser, sein Kopf im Dunst, seine Hand am Schemel. Das Schneiden selbst wird nicht gezeigt. Nur der Griff nach der Klinge, dann das leichte Erschrecken und Aufzucken im Gesicht von Miloš, dann wieder die Hand, die die Klinge zurücklegt, Rückschnitt auf das Gesicht, das erneut schaudernd zuckt, als Miloš sein Handgelenk auf eine weitere in eine Schemelrille aufgespannte Klinge rammt, dann wieder die Hand auf dem Holz, über das nun langsam Blut läuft. Schließlich noch einmal das Gesicht von Miloš, das im Nebel verschwindet. Nicht panisch, nicht weinend. Einfach nur erstaunt herabblickend, man sieht seine Mundwinkel leicht zittern. Daraufhin springt jedoch der Film aus dem Bad hinaus zum Handwerker, der ausgerechnet die Wand zum Selbstmörder aufgehämmert hat und den Sterbenden retten wird.³⁴⁷ In der Badszene findet man fast dieselbe Abfolge wie bei den Liebenden kurz danach. Erneut ist da das aufgeregte Herantasten, erneut aber auch die Diskretion der Kamerawinkel und Montage-Ellipsen. Vor allem aber sind da die vielen Oberflächen. Während die Taktilität bei den Liebenden sinnlich anziehende Erregung bedeutet, übersetzt sie in der Badszene den fühlbaren Schmerz, der gerade durch die Intimität

345 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 158f.

346 Vgl. ebd.

347 *Ostře sledované Vlaky*, 00:44:12-00:48:09.

der Inszenierung und Naivität des Blicks so beklommen macht. Das Blut ist fast kein Blut, sondern einfach eine Flüssigkeit, die auf feste Materie rinnt. Miloš staunt wie unbeteiligt und verhält sich zaghaft, fast überrascht. Einerseits ist die Ausrichtung im Vergleich zur Liebesszene invertiert, andererseits sind Neugier und Naivität dieselben. Das eine Kinderspiel entdeckt das Leben, das andere hier den Tod. Kurz danach vollzieht sich aber der Bruch durch die Außensicht. Die Entdeckung durch den Handwerker ist erneut ein absurder Zufall. Die halbnackten, staunenden Bordellgäste auf dem Gang sind ebenso ironischer Kommentar wie das Poster am Ausgang, das mit der Karikatur einer dämonischen Hand über der Stadt vor dem Tod durch die kommunistische Verführung warnt. Am stärksten bricht mit der vorherigen Stimmung jedoch der lakonisch-trockene Schluss der Sequenz, wenn Miloš im Krankenbett aufwacht, seine verbundenen Handgelenke sieht und eher genervt als erleichtert den Kopf tief seufzend zurück ins Kissen wirft. Nicht einmal das ist ihm geglückt. Menzel bricht hier nicht mit der Tragik und Brutalität der Szene, um das Publikum zu schonen, sondern primär mit der Stilisierung des Selbstmordes, die üblicherweise überaus pathetisch ausfällt. Auch Miloš versucht, damit eine falsche Würde zu affektieren, jedoch steht die romantische Sensibilität, die er zum Ausdruck bringen möchte, im Missverhältnis zum Ereignis, weswegen der Selbstmord eigentlich komisch wirkt – und er tut es am Anfang wie am Ende der Sequenz. Nur in der Mitte wird er durch die Empathie der Inszenierung aufgebrochen, da Menzel seinen Protagonisten nicht verrät, sondern an seinem Fühlen interessiert ist, selbst in dieser lächerlichen Situation. So ist auch die Rettung durch den Handwerker noch ein ambivalentes Intervall. Die ersten satirischen Elemente strömen zwar schon ins Bild, und überhaupt ist die Situation absurd, doch ist da noch kein völliges Aufatmen. Der Schock und die Lebensbedrohung sind noch da. Die Zeichen der Komik sind – bis auf das abschließende Plakat – dezent, still und hintergründig gesetzt. Menzel entwertet die aufgebaute Atmosphäre nicht, sondern leitet langsam über, was über Mehrdeutigkeit gelingt. Dies gilt auch etwa für die Pietà-Symbolik beim Hinaustragen,³⁴⁸ die die Klammer zum Marienbildnis schließt, zu dem der Selbstmörder vor der Tat hochschaut. Einerseits hat diese religiöse Zuspitzung eine ironische Überhöhung, andererseits auch eine expressive Gravitas. Beides gilt im Moment der Szene und sorgt für die Komplexität der Atmosphäre, die sowohl dem Pathos als auch der Lächerlichkeit ausweicht.

Miloš befindet sich an diesem Punkt aber noch mehr oder weniger auf einer Ebene mit den anderen Figuren, die ständig in lächerliche Situationen stolpern, sich aufblähen, aber auch empfindsam und liebenswert sind. Doch dann wird Miloš aktiver. Dafür ist der endlich

348 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / Ostře sledované Vlaky (1966)“, S. 97.

gelingende Liebesakt mit der Widerstandskämpferin zentral. Prägnant wird dies beim Ablegen der Mütze, die er beim gescheiterten ersten Versuch noch aufbehielt. Indem er die Mütze absetzt, legt er auch die Präention ab und kann anders, nämlich aus sich selbst heraus seine erwachsene Mannhaftigkeit beweisen. Der Mensch tritt aus der Uniform hervor, die Natur hinter der Fassade. Miloš lernt endlich sich selbst kennen und dadurch die Liebe. Und durch diese Liebe lernt er wiederum, das vorher so banal erscheinende Leben zu schätzen und den Wert zu begreifen, gegen dessen Verlust nun zu kämpfen ist.³⁴⁹ Doch ahnt er dies schon vorher. Der Film als Ganzes kann in seinem Sammeln von Impressionen als Reifung der Daseinswertschätzung gesehen werden, jedoch gibt es schon vor der glückenden Liebesnacht ein Schlüsselmoment. Miloš wird dabei von SS-Männern zufällig auf einen Transport mit Leichen mitgenommen. Die Stimmung ist eigentlich überaus bedrohlich, doch der naive Miloš hat nur Augen für die vorbeiziehende Landschaft. Als einer der Männer die Narben an Miloš' Handgelenken bemerkt, ändern die Deutschen ihren Plan und lassen Miloš auf den Schienen zurücklaufen.³⁵⁰ Die Sequenz ist im Grunde extrem ereignisarm. Dennoch ist bemerkenswert, was zu sehen ist und wie es inszeniert wird. Miloš sieht glitzernde Flüsse, blühende Bäume, Frauen und Tiere auf den Feldern und Wegen. Dazu spielt beschwingte Musik. Auf einmal scheint Miloš die Schönheit der Welt zu begreifen, aus der er sich jüngst noch verabschieden wollte. Die Sensitivität, die filmisch zum Ausdruck kommt, ist nicht mehr zaghaft tastend, sondern gleicht einem poetischen Rausch.³⁵¹

Feiner, fast ephemer wird die andere Seite behandelt: der Krieg. Die auf dem Zug befindlichen Leichen rollen nur fragmentarisch für eine kurze Halbnähe ins Bild, zwei Stiefelsohlen, zwei herabhängende Hände und ein blutiger Schädel, das Gesicht nach unten. Hierin drückt sich zweierlei aus: Zum einen ist da erneut das Gefühl für Würde und Dezenz. Weder will Menzel das Kriegselend zum pornographischen Schauwert machen, noch das verstörte Publikum völlig aus der verspielt-lyrischen Atmosphäre reißen. Diese Einstellung, die durch ihre Fragmentierungen die Personen zu taktilen Texturen abstrahiert, macht den Ernst ausreichend deutlich. Zum anderen wird dabei aber auch die Perspektive der generellen Erzählung erneut klar: „Geschichte aus dem Blick der kleinen Leute, die zum Spielball der Mächte und der historischen Ereignisse werden, dabei ihr Leben weiterleben“.³⁵² Zur besagten „Doppelbödigkeit des Alltäglichen“ gehört auch, dass durch die breite Präsenz des Banalen, Absurden und Alltäglichen kaum über die eigentlich akute politische Lage gesprochen wird.³⁵³

349 Vgl. Mihai Nadin, *Mut für den Alltag. CSSR – Film im Prager Frühling*, Bern: SOI 1978, S. 38.

350 *Ostře sledované vlaky*, 01:13:58-01:07:06.

351 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 158f.

352 Wulff, „Jiří Menzel“, S. 86.

353 Vgl. ebd., S. 87.

Und wenn, so ist dies stets unmittelbar mit dem Banalen kontrastiert. Als die Kollegen gähnend darüber sprechen, wie unmenschlich die Deutschen das Vieh behandeln – und die ausbuchstabierte Schreckensbilder sind wohl unvermeidlich als Verweise auf die Shoah-Transporte zu lesen –, stiehlt sich Miloš erregt blinzeln aus dem Raum, jedoch nicht zu den Viehwaggons. Er will die Frauen vom Schwestern-Waggon sehen, von dem die Kollegen unmittelbar zuvor sprachen.³⁵⁴ Das Prinzip ist hier dasselbe wie bei der Kontrastierung von Selbstmord- und Stempelszene, in beiden Fällen halten sich die Gegensätze die Waage. Am prägnantesten wird dies in einer kurzen Episode, in der erst die Kaninchen der Vorstehergattin beim Rammeln gezeigt werden, wonach ihre Besitzerin sie aber sofort zum Schlachten bereit macht. Der ältere Bahnangestellte, der ihr erst hilft, läuft vor dem Todesgekreisch davon, nur um kurz danach angewidert mit dem Kadaver an der Hand baumelnd dazustehen.³⁵⁵ Der Tod ist immer präsent in *Ostře sledované vlaky*, nur nie ungebrochen, so wie nichts im Film ungebrochen bleibt. Es geht um das Nicht-sehen-Wollen, aber auch um das Nicht-verdrängen-Können. Die Waffen der Deutschen sind durch eine Planenverhüllung unsichtbar, aber trotzdem durch das scheinbar banale Bild eines essenden Wehrmachtssoldaten präsent.³⁵⁶ Das Leben bleibt in all seiner Banalität immer da, es kann den Schrecken jedoch nicht verdrängen, sondern nur ummanteln. So wird Sehen und Nicht-Sehen – ähnlich wie bei Uher – konkretes Thema, wobei die Züge, indem sie Durchblicke verstellen oder freigeben, oft die Funktion eines Theatervorhangs übernehmen.³⁵⁷ Durch diese komplexen Ambivalenzen wird *Ostře sledované vlaky* keine Komödie zum eskapistischen Weglachen des Grauens, sondern im Gegenteil eine noch intensivere Auseinandersetzung mit der persönlichen wie kollektiven Haltung. Hames beschreibt den Film daher als Komödie „about facing the unfaceable“.³⁵⁸

Miloš entscheidet sich schließlich, hinzusehen und zu handeln. Bis dahin war er noch eine Art Anti-Protagonist, der in der Tradition von Hašeks Soldaten Schwejk³⁵⁹ – es werden auch Vergleiche zu Don Quixote gezogen³⁶⁰ – in seiner unideologischen Naivität die Autoritäten unfreiwillig in Verlegenheit gebracht hat³⁶¹ oder durch seinen Müßiggang anti-autoritär war.³⁶² Dieser eher passive Widerstand passt durchaus zur generellen Subversivität der Bahnstationsutopie, deren tendenzielle Anarchie und hedonistischer Müßiggang an sich

354 *Ostře sledované vlaky*, 00:32:15-00:33:04.

355 Ebd., 00:13:47-00:14:22.

356 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 154.

357 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / *Ostře sledované vlaky* (1966)“, S. 99.

358 Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 165.

359 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / *Ostře sledované vlaky* (1966)“, S. 95.

360 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 154.

361 Vgl. Jonas Engelmann, „Beobachtete Züge. Der Nationalsozialismus in den Filmen der Nová Vlna“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, a. a. O., S. 204-241, hier S. 223f.

362 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 154.

schon Affront gegen den Totalitarismus sind.³⁶³ Die sexuellen Abenteuer haben die gesamte Zeit eine politisch zersetzende Kraft für die totalitäre Kontrolle, da die erotische Lust der Forderung nach individueller Selbstverleugnung widerspricht, die für Arbeitskult und Krieg nötig sei.³⁶⁴ Schon die Zweckentfremdung von (deutschem) Behördeneigentum wie den Stempeln ist auch ein Rebellionsakt.³⁶⁵ Doch wäre dies ein für Miloš' Charakterentwicklung unwürdiger Höhepunkt, da es nicht zur Euphorie seiner Empfindungen passen würde. Er wäre dann kaum mehr als ein zweiter Hubička. Miloš wächst aber über Hubička hinaus. Zwar ist es erneut der Zufall, der ihn und nicht Hubička zu demjenigen macht, der die Bombe wirft, doch ist es schließlich seine aktive Entscheidung. Er handelt in diesem Moment moralisch schön, weil er zum einen seine Vernunft gebraucht, um etwas Gefährliches zu tun, was einfacher und auch seinen bisherigen Neigungen entsprechend nicht zu tun wäre. Und es entspricht zum anderen seinen neuen Neigungen, nämlich der Liebe zur Widerstandskämpferin sowie dem Gefühl der Mannhaftigkeit und der Begeisterung am Empfinden. Vom Ideal der Selbstaufopferung eines Märtyrers kann man zwar in der Tat nicht sprechen, doch von einer anderen, sublimeren Form von Idealismus, indem Miloš nämlich seine bloßen Neigungen zurückstellt. Miloš wird am Ende zum vollständigen Menschen, ohne Präntention und Beschränkung.

Jedoch greift prompt die alles durchdringende Ironie Menzels. Nachdem Miloš den Turm hochgekllettert ist und die Bombe erfolgreich auf den Zug geworfen hat, antworten ihm Maschinengewehrschüsse. Miloš fällt auf den Zug, der mit seinem Körper um einen Hügel fährt und dahinter explodiert. Eine schwarze, die Leinwand füllende Rauchwolke beendet den Film.³⁶⁶ Das ist nur konsequent. Denn zwar ist das Märtyrer-Pathos des propagandistischen Narrativs ohnehin durch die Kopplung an die sexuelle Komik der Entjungferung unterlaufen,³⁶⁷ doch fügt sich auch der schnelle und unsinnige Tod nach der Mann- und Menschwerdung in diese Linie, um Miloš frei von Pathos in der Absurdität des Menschlichen zu behalten.³⁶⁸ Das verklärende Dogma des Sozialistischen Realismus in der Geschichtsbildung wird unterlaufen, indem die tschechische Nationalgeschichte, wie Wulff schreibt, „liebevoll-kritisch und gleichzeitig respektlos neu [durchdacht wird] [...], als Gang von Ereignissen, für die die Beteiligten keine wirkliche Verantwortung tragen“³⁶⁹, nicht

363 Vgl. Owen, „Closely Observed Bodies“, S. 499.

364 Vgl. ebd., S. 495.

365 Vgl. ebd., S. 499.

366 *Ostře sledované vlaky*, 01:25:27-01:29:04.

367 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / *Ostře sledované vlaky* (1966)“, S. 97.

368 Vgl. Wulff, „Jiří Menzel“, S. 88.

369 Ebd., S. 85.

einmal für ihr Märtyrertum. Diese „Anekdote der tschechischen Nationalgeschichte, die nicht ins Heroische, sondern ins Tragikomische gewendet wird“, ³⁷⁰ steht der Tradition des großen, gravitätischen Nationalheldentums entgegen, nicht zuletzt durch ihre historische Banalität. Dennoch wird etwas keineswegs Banales und historisch durchaus Erinnerungswürdiges erzählt, nämlich das für Menzel charakteristische Thema des Überlebenskampfes des Individuums. ³⁷¹ Miloš und seinen Gefährt*innen ordnen sich keinem Zweck unter, sondern frönen im Gegenteil der Zwecklosigkeit. Miloš opfert sich nicht heroisch auf dem Schlachtfeld. Er stirbt unabsichtlich. Dies entspricht nicht nur dem „corporeal humanism“ dahingehend, dass der Körper des Individuums im Krieg nicht für einen höheren Zweck instrumentalisiert werden darf. ³⁷² Es folgt derselben Logik, die auch dazu führt, dass Miloš beim romantischen Suizid scheitern musste. Im Erfolgsfall wäre nämlich sein Tod einem bestimmten Zweck dienlich und pathosbeladen. Er wäre ein Widerspruch zur Absurdität gewesen, die bei Menzel Grundprinzip von Leben und Menschlichkeit ist. So stirbt Miloš heldenhaft und albern zugleich. Menzel hat wohl auch eine Version gedreht, in der Miloš überlebt, doch hat er rechtzeitig bemerkt, wie fatal diese Entscheidung für die Integrität des Filmes gewesen wäre. ³⁷³ So aber sind Miloš und die Geschichte tragisch, obwohl man über sie lachen kann, darf und vielleicht sogar muss.

Und tatsächlich lacht auch jemand: Laut erschallt Hubičkas Lachen im Wind der Explosionsdruckwelle. Dies mag auch die Freude über den geglückten Anschlag sein. Aber darüber hinaus ist dieses Lachen symbolisch für jenes Tschechien, dass im Angesicht der Katastrophe lacht. Denn kurz zuvor nennt auch der Rat zornentbrannt in die Kamera sprechend die Tschechen „lachende Bestien“, ein Ausspruch, der dem SS-Obergruppenführer und stellvertretenden Reichsprotektor in Böhmen und Mähren Reinhard Heydrich zugeschrieben wird. ³⁷⁴ Eine Bezeichnung, die sich wohl so deuten lässt, dass man den Tschechen vorwirft, sie würden nichts ernst nehmen und alles bloß weglachen. Doch weist Szabó darauf hin, dass die Kunst des tschechischen Humors für ihn darin liege, dass dieser die Balance halte, dass man nämlich lache und dennoch alles vollkommen ernst und präzise sei. ³⁷⁵ Mehr noch, man könne bittere Dinge mit Humor nicht nur einfacher, sondern wirkungsvoller erzählen. ³⁷⁶ Damit stimmt er nicht nur mit seinem Kollegen Alfred Hitchcock überein, der

370 Ebd.

371 Vgl. ebd., S. 76.

372 Vgl. Owen, „Closely Observed Bodies“, S. 506.

373 Vgl. Gespräch mit Menzel in *CzechMate*, 01:12:23-01:13:07.

374 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / Ostře sledované vlaky (1966)“, S. 95.

375 Vgl. Gespräch mit Szabó in *To Make a Comedy Is No Fun*, 01:00:09-01:00:58.

376 Vgl. ebd., 00:58:15-00:58:31.

Menzel bei einem Treffen im Kontext der Oscar-Verleihungen gesagt habe, dass Tragödien am stärksten in einer angenehmen Umgebung wirkten,³⁷⁷ sondern auch mit Hrabal, der Menzel zufolge ständig Paradoxes entdeckt habe, das voller Tiefe und Traurigkeit gewesen sei, einen aber gleichzeitig zum Lachen gebracht hätte.³⁷⁸ Daher ist das Ende auch tragisch und die wohl buchstäblich bildfüllendste Präsenz des Krieges in diesem Film. Doch gleichzeitig ist es auch absurd, lächerlich und darin befreiend. Und diese Befreiung findet im Lachen statt. Wulff rekurriert daher auch auf den Begriff des „lachenden Humanisten“ für Menzel,³⁷⁹ dessen Poetik er darin konzentriert sieht, dass er Menschen zeige, die unabhängig von ihrem exzentrischen Wesen oder ihrer beengten Existenz immer den Mut und den Willen zu einem „Augenblick der Freiheit“ fänden.³⁸⁰ Dieses Lachen ist also keineswegs ein Weglachen, ein Abwenden oder eine Flucht, sondern im Gegenteil das Begreifen der Dinge in ihrer Weite, ihrer Komplexität und ihren Möglichkeiten. Für Menzel läuft die Erkenntnis der Welt über den Humor, wie er selbst sagt³⁸¹: Er lacht über die Stereotype, über die Absurdität des Krieges und der Autoritäten, lässt die heroischen Narrative an Zufallshelden lächerlich werden und blendendes Pathos in sich zusammenfallen. Gleichwohl legt er auch damit Dinge frei, die ihm sehr ernst sind, nämlich die menschlichen Individuen, die lebendig und empfindsam sind. Emir Kusturica spricht im Hinblick auf Menzels Filme daher von „Monumenten des kleinen Mannes“.³⁸²

Ostre sledované Vlaky ist daher inhaltlich wie tonal und auch formal ganz anders als Uhers Film, verfolgt aber letztlich dieselben Ziele. Auch er betont das Menschliche über Poetik und die Sinne, pocht vor allem auf das gemeinsame Fühlen. Dabei ist seine Herangehensweise weniger intellektbetont als vielmehr somatisch. Für Menzel ist die Erotik ein Bindeglied und Anziehungspunkt zwischen den Menschen, auch wenn oder gerade weil sie mit Schwächen verbunden ist. Diese Schwächen deckt Menzel nicht mit Häme auf, sondern aus Verständnis. Sein Lachen ist ein Angebot zum gemeinsamen Lachen in klassenloser Gleichheit. Hames weist zurecht darauf hin, dass Humor und Lachen zu einem politischen Akt werden, der einen Angriff auf Dogmatismus und fanatischen Konservatismus darstellt, der nicht nur auf den NS-Terror im Film sowie indirekt auf das

377 Vgl. Gespräch mit Menzel in *To Make a Comedy Is No Fun*, 00:10:16-00:10:25.

378 Vgl. Gespräch mit Menzel in *CzechMate*, 00:51:13-00:51:31.

379 Wulff, „Jiří Menzel“, S. 76.

380 Ebd., S. 77.

381 Vgl. Susanna Petrin, „Dieser Regisseur dreht nur Komödien: ‚Die Welt begreife ich über den Humor‘“, *Aargauer Zeitung*, 07.10.2016, <https://www.aargauerzeitung.ch/kultur/dieser-regisseur-dreht-nur-komodien-die-welt-begreife-ich-uber-den-humor-ld.1585938>, 03.06.2025.

382 Vgl. Gespräch mit Kusturica in *To Make a Comedy Is No Fun*, 00:06:28-00:07:08.

stalinistische Regime zielt, sondern auch zeitlos ist.³⁸³

4.3 *Hoří, má panenko!*

4.3.1 Inhalt

Miloš Formans *Hoří, má panenko!* schließt ähnlich wie Menzels Film mit einem Bild der Absurdität: Mitten im Schnee steht ein Bett, abseits der Überbleibsel des niedergebrannten Gebäudes, in dem es einmal stand, darum herum willkürlich abgestellte Möbel, die aus dem brennenden Haus gerettet wurden. Ein Mann im Pyjama steigt aus der rußschwarzen Ruine in den weißen Schnee und legt sich in das Bett, nur liegt da schon ein anderer, mit dem er sich die Decke teilen muss. Still akzeptieren beide die Situation und kuscheln sich unter die Decke, während es erneut zu schneien beginnt.³⁸⁴ Dieser surreale Trümmerhaufen ist das Ergebnis einer eigentlich banalen Festivität: des dörflichen Feuerwehrballs. Offensichtlich ist dieser anders verlaufen als geplant. Am Ende ist der ambitionierten, jedoch unerfahrenen und weitgehend ahnungslosen Feuerwehrbrigade keine der geplanten Festeinlagen gelungen. Bei der Tombola werden die Preise gestohlen, der Schönheitswettbewerb schafft es nicht, Schönheiten auf die Bühne zu bringen, und das Pensionsgeschenk für den ehemaligen Vorsitzenden ist schließlich ebenfalls verschwunden. Doch scheitern die Feuerwehrmänner nicht nur an diesem außergewöhnlich Anlass, auch ihre Routinetätigkeit überfordert sie: Als es zu einem Brand nebenan kommt, sind sie nicht annähernd in der Lage, des Feuers irgendwie Herr zu werden.³⁸⁵

4.3.2 Gegen die Autoritäten

Aus dieser Synopsis lässt sich schon erahnen, dass *Hoří, má panenko!* nicht nur das obdachlose Bett mit *Ostře sledované vlaky* teilt, sondern auch seinen Blick für das Absurde. Dafür eine Beispielszene zu dem, was Hames als „a delightful study of male lechery“ beschreibt³⁸⁶: Bei der Wahl zur „Miss Feuerwehr“ werden die Kandidatinnen in ein Hinterzimmer des Ballsaals gerufen, wo die Brigade den weiteren Verlauf des Wettbewerbs planen will. Unruhig warten die Männer im Zimmer, da die Suche nach Kandidatinnen bis

383 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 157f.

384 *Hoří, má panenko!*, R.: Miloš Forman, Tschechoslowakei 1967, 01:08:23-01:09:40.

385 Vgl. Peter Scheinpflug, „Der Feuerwehrball / *Hoří, má panenko!* (1967)“, *Klassiker des tschechischen und slowakischen Films*, a. a. O., S. 117-124, hier S. 117f.

386 Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 121.

dahin nicht allzu erfolgreich verlief. Forman zeigt das Ensemble aufgereiht hinter einem mit Biergläsern bedeckten Tisch. Die Männer sind in dunkler Uniform und blicken ernst, einige rauchen angespannt. Beim Starren auf die sich immer noch nicht öffnende Tür kämmt sich einer der Männer noch einmal sorgfältig das graue Haar, ein anderer wischt sich gründlich über die Glatze. Schließlich klopft es, und man bittet herein. Ein Vater zerrt seine unwillige Tochter in den Raum. Hektisch gebietend winkt eines der Komiteemitglieder ihm zu, dass er sich entfernen möge. Stumm versteht der Vater und tätschelt seiner Tochter noch einmal zuversichtlich den Arm. Ängstlich blickt das Mädchen ihm nach, die Hände unschlüssig vor der Brust. Der Vorsitzende dirigiert sie daraufhin an die Wand, wo sie als erste Kandidatin bis auf Weiteres abgestellt wird. Eilig versichert einer der Feuerwehrmänner dem Vorsitzenden, dass noch Bessere kämen, während dieser das stumme, rundliche Mädchen verzagt betrachtet. Nach und nach treten weitere Mädchen ein, jedoch allesamt eher unsicher oder überfordert, meist unfreiwillig und durchweg stumm. Als man dann eine gewisse Zahl beisammenhat, weist der Vorsitzende an, dass man nun beginnen solle, doch sind die Angesprochenen ratlos. So schreitet der Vorsitzende selbst zur Tat und schüttelt den Kandidatinnen mit reichlich gravitätischen Floskeln amtlich die Hand. Danach weiß er jedoch auch nicht mehr weiter und delegiert das übrige Proben an einen Kollegen. Ähnlich mutlos und schüchtern wie die Mädchen schaut der Mann einfach nur umher. Verkrampft bittet er darum, dass die an der Tür stehende Mutter, die gerne die Schönheitsköniginnenkarriere ihrer Tochter aus der Nähe beobachten will, doch entfernt werden solle. Nachdem man sie hinauskomplimentiert hat, nimmt der Feuerwehrmann noch einen tiefen Zigarettenzug und bellt dann die Mädchen in militärischem Ton an, geradezustehen. Improvisierend tastet man sich im Prozedere nach und nach vor und traut sich zunehmend mehr, zumal dann, als eine weitere Kandidatin, die wirklich motiviert zu sein scheint, im Bikini antritt. Man lässt die Mädchen posieren, sich drehen und schließlich im Kreis marschieren. Je militärischer der Takt wird, umso ausgelassener wird die Stimmung. Man steht auf, klatscht im Takt und ruft nach Kuschhänden. Doch als es an der sicherheitshalber vorher verschlossenen Tür klopft, wird man schlagartig wieder ernst, und der Vorsitzende knöpft sich wie in flagranti erwischte die Uniformjacke wieder zu. Eines der Mädchen fängt an, aufgeregt zu kichern. Ordnung fordernd betätigt der Vorsitzende seine kleine Klingel.³⁸⁷

An dieser Szene lassen sich Gemeinsamkeiten mit Menzels Film ausmachen, aber auch signifikante Unterschiede. Vieles kehrt wieder: Da sind die alten Uniformträger, die sich durch ihr Missverhältnis zwischen unbeholfener, triebhafter Natur und übertrieben

387 *Hoří, má panenka!*, 00:28:01-00:41:39.

dignifizierter Affektiertheit lächerlich machen. In ihrer verschämten Überforderung benehmen sie sich wie Schuljungen, versuchen sich aber in die Formen amtlicher Autorität zu flüchten. Doch schrumpfen die Gesten ihrer Autorität schließlich auf eine kleine Blechklingel zusammen. Gerade die Unangebrachtheit des Militärischen, sowohl in der Situation des Schönheitswettbewerbs überhaupt als auch im Speziellen gegenüber den arglosen jungen Frauen, entlarvt die Sinnentleertheit der Machtgebärden. Durch die Starrheit der Kommandos wird weder Eleganz noch Sexappeal gewonnen. Und genauso wie das NS-Heldennarrativ des Rats am Unheroischen von Miloš und seinen Kollegen lächerlich wird,³⁸⁸ so werden Militarismus wie Miss-Wahl-Pathos an den blassen Mädchen ad absurdum geführt. Als der Vorsitzende das eigene Unterfangen mit seiner Miss-Wahl-Fotografie aus einer westlichen Illustrierten – seiner vermutlich einzigen Referenz – abgleicht, ist er sichtlich ernüchtert von der gebeugt und mit verschränkten Armen an der Wand lehrenden Truppe. Dennoch erlischt das sexuelle Begehren nicht. Die Kamera vollzieht ähnlich wie bei Menzel wiederholt die subjektive Perspektive der Männer und fokussiert lüstern die Busen der Mädchen beim Exerzieren. Erneut sind die Uniformträger voll von menschlichen Schwächen, sie trinken, rauchen und schwitzen, doch vor allem packt sie eine hilflose Panik. Das macht sie menschlich und zu einem gewissen Maß bedauernswert, zumal sie so sichtlich bemüht sind. Die Haltung zu den Feuerwehrmännern als Menschen bleibt letztlich ambivalent, da sie zwar voller moralischer Defizite sind und kontinuierlich scheitern, gleichwohl aber nicht ohne Sympathie gezeichnet sind. Sie handeln schlecht, meinen es aber zumeist eigentlich gut.³⁸⁹

4.3.3 Formans Realismus

Doch ist die Szene anders als vergleichbare Episoden bei Menzel. Das wird schon an ihrem Umfang deutlich. Denn wo Menzel das Fabulieren über das Alltägliche in eine streng durchkomponierte Formsprache fasst, da lässt Forman der Realität erst einmal ihren Lauf. Hames nimmt die Einordnung vor, dass Forman im Rahmen der Neuen Welle deutlich stärker vom Realismus geprägt sei als Menzel, der eher auf durchgearbeitete Drehbücher und akzentuiert kunstvolle Fotografie achte.³⁹⁰ Allgemein wird im Zuge dessen für Forman der italienische Neorealismus als Einfluss stärker herausgestellt als bei Menzel. So benennt Hames Roberto Rossellini, Vittorio De Sica und Cesare Zavattini sowie Ermanno Olmi als zentrale Bezugspunkte.³⁹¹ András Bálint Kovács wiederum betont die Flexion und

388 Vgl. Binder, „Liebe nach Fahrplan / Ostře sledované vlaky (1966)“, S. 94.

389 Vgl. Schindler, „Miloš Forman“, S. 30.

390 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 152.

391 Vgl. ebd., S. 107.

Fortentwicklung des ursprünglichen Neorealismus und rechnet Forman einem Post-Neorealismus zu, der verstärkt mit einem folkloristischen Ornamentalismus arbeite.³⁹² Später nähert er sich Formans Realismus auch mit den Begriff des „ironic realism“³⁹³ oder auch einer satirischen Art von „grotesque direct cinema“³⁹⁴. Franz Schindler bringt zusätzlich noch den Hinweis auf die Verschränkung des Dokumentarismus aus dem Cinéma Vérité mit dem Slapstick der US-amerikanischen Stummfilmkomödien ein.³⁹⁵ Damit sind viele Bezugspunkte benannt, aber wenig Klares umrissen.

Näher kommt man Formans Realismus durch eine Beleuchtung der Produktionsmethode. Denn Ivan Passer – enger Freund und Kollege Formans, der zusammen mit ihm und dem vor allem als Drehbuchautor tätigen Jaroslav Papoušek von Hames als *Forman-School*³⁹⁶ gefasst wird – weiß zu berichten, dass sie einst eine Art Kriterienkatalog für die neuen Filmproduktionen der Tschechoslowakei aufgestellt hätten. Passer erinnert sich an folgende Aspekte: Nach dem Vorbild des Neorealismus solle man in den Straßen drehen, da außerhalb der Studios weniger Kontrolle herrsche. In diesem Kontext sei für eine authentische Fotografie natürliches Licht zu benutzen. Laiendarstellende seien bevorzugt, da die Professionellen vom System korruptiert sein könnten. Und schließlich erhält das Genre der Komödie den Vorzug, weil es milder von der Zensur behandelt werde, da diese der Parteivorschrift folge, dass die Masse unterhalten werden solle.³⁹⁷ Diese unvollständige Liste – Passer spricht von ursprünglich etwa acht Punkten – ist naheliegenderweise nicht als Handbuch für die gesamte Neue Welle zu lesen, aber doch für die *Forman-School* relevant. Denn sie offenbart den Übergang vom politischen Pragmatismus zum stilistischen Idealismus. Die Richtungen von Genre und Produktionsbedingungen werden nicht nur aus Liebe zu einer bestimmten Kunsttradition gewählt, sondern aus der praktischen Erwägung, die Handlungsspielräume zu erweitern. Von da aus aber wird die eingeschlagene Richtung gemäß den erlernten cineastischen Erkenntnissen raffiniert. Das lässt sich auch in Bezug auf die Arbeit mit dem Laienensemble beobachten. Das Casting von Laien spielt schon seit Formans frühester Arbeit, dem noch halbdokumentarischen *Konkurs* (1963), eine eminente Rolle.³⁹⁸ In *Hoří, má panenko!* hat sich dadurch schon eine Truppe mittlerweile eingespielter

392 Vgl. András Bálint Kovács, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago/London: Chicago University Press 2007, S. 210.

393 Ebd., S. 357.

394 Ebd., S. 326.

395 Vgl. Schindler, „Miloš Forman“, S. 24.

396 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 106.

397 Vgl. Gespräch mit Passer in *CzechMate*, 03:59:42-03:59:59.

398 Vgl. Gespräch mit Passer in *25 ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, 00:17:34-00:19:52.

ursprünglicher Laiendarsteller*innen ergeben,³⁹⁹ die eine stimmige Chemie untereinander aufgebaut haben und Formans Arbeitsweise kennen, was praktisch und effizient ist. Vor allem haben sie aber noch immer ihre ursprünglichen Qualitäten, die Bazins Anti-Repräsentationskredo entsprechen: Große Teile ihrer tiefsitzenden Unsicherheit und ihr unbewusstes Verhalten zwischen den Zeilen stammen noch immer aus dem realen Leben, sind Ausdruck ihrer tatsächlichen Persönlichkeit in dieser Situation.⁴⁰⁰ Das rührt auch daher, wie Forman mit ihnen arbeitet: Anders als es der Eindruck vermitteln könnte, bestehen Formans Filme kaum aus vollkommener Improvisation. Von Grund auf spontane Improvisation bringe nur in den seltensten Fällen brauchbare Ergebnisse und störe vor allem die intendierte Rhythmik der Szenen, auf die bei Forman durchaus hoher Wert im Drehbuch gelegt werde. Dieses zeige er den Darstellenden jedoch selten, um Voreingenommenheit zu vermeiden. Eine rein pragmatische Sorge dabei sei weniger, dass die Darstellenden selber Bedenken hätten, sondern dass ihre Familien ihnen um die Wahrung ihrer Ehre hineinreden wollen. Was der Regisseur tue, um ihnen zu vermitteln, was er wolle, sei, die Szene selbst vorzuspielen und grobe Anweisungen knapp vor der Aufnahme zu geben. Wenn die Kamera laufe, sei es an den Darstellenden, die Ideen so gut wie möglich zu imitieren, jedoch könne sich diese Imitation immer nur tentativ und nach der eigenen Manier vollziehen. Es ist also keine rein spontane Improvisation, aber Arbeit mit dem Zufälligen des Individuums.⁴⁰¹ So bekommt Forman, was er anstrebt, nämlich gewöhnliche Menschen, die Alltagssprache nutzen und so Gegenbilder zur Künstlichkeit des Sozialistischen Realismus schaffen.⁴⁰²

Diese Bilder hält Forman durch eine beobachtende Kamera, die in dokumentarisch anmutender Manier die Situationen *medias in res* erfasst.⁴⁰³ Dies steht sowohl zu der strikten Bildkomposition bei Menzel als auch zur lyrischen Stilisierung Uhers in starkem Kontrast. Am schwersten jedoch wiegt die Art der Narration. Diese ist nämlich, so Schindler, bei Forman besonders schwach ausgeprägt,⁴⁰⁴ da er Authentizität über Narrativität stelle. Forman zeige schon seit seinem Spielfilmdebüt *Černý Petr* (1963) mehr, als er erzähle. So untergrabe er am radikalsten die propagandistischen Dogmen dadurch, dass er statt der zu realisierenden Utopie die vorhandene Realität zeige, die er nicht voreingenommen diktiert, sondern aufmerksam beobachtet.⁴⁰⁵ Die Szenen dauern, da sie aus einer Ahnung heraus, was passieren

399 Vgl. Hames, „Jenseits des Genres“, S. 171.

400 Vgl. ebd.

401 Vgl. Gespräch mit Miloš Forman, Ivan Passer und Václav Šašek in *CzechMate*, 05:56:27-05:58:23.

402 Vgl. Gespräch mit Forman in *25 ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, 00:15:17-00:15:38.

403 Vgl. Scheinpflug, „Der Feuerwehrball / Hoří, má panenko! (1967)“, S. 117.

404 Vgl. Schindler, „Miloš Forman“, S. 24.

405 Vgl. ebd., S. 32.

wird, angelegt sind und anders als bei Menzel nicht im Wissen um das letzte Detail. Forman weiß, was gesagt werden soll, möchte aber zusehen, wie die Darstellenden es interpretieren und ihre Mitspielenden darauf reagieren. Menzel zeigt die Realität, Forman entdeckt sie. Und das ist Formans Realismus. Selbst der Surrealist Vratislav Effenberger habe betont, dass der Realismus von *Hoří, má panenko!* für ihn die Absurdität der tschechoslowakischen Verhältnisse effektiver zum Ausdruck gebracht habe als die vergleichbaren surrealistisch oder subjektivistisch geprägten Arbeiten der Zeit.⁴⁰⁶

4.3.4 Gegen das Volk

Gleichwohl ist *Hoří, má panenko!* derjenige unter Formans tschechoslowakischen Filmen, der in seiner Kritik der tschechoslowakischen Gesellschaft am offensten und schärfsten ist.⁴⁰⁷ Denn neutral beobachtet Forman nicht, mehr denn je hat er Hames zufolge in diesem Film eine direkte und kritische Haltung zu seinen Charakteren entwickelt.⁴⁰⁸ So bemitleidenswert die Feuerwehrmänner auch sein mögen, so stehen sie doch vor allem für „eine ebenso selbstverliebte wie inkompetente Elite, die wider aller Widrigkeiten und wider alle besseren Argumente ihre Interessen durchsetzen und ihr Ansehen notfalls auch mit unmoralischen Mitteln wahren will“, wie Peter Scheinpflug es auf den Punkt bringt.⁴⁰⁹ Vorrangig angeprangert werde hier das Novotný-Regime, das Dubčeks Regierung voranging,⁴¹⁰ und diese Lesart dominierte auch die zeitgenössische Rezeption in der ČSSR. Die Karikatur einer Möchtegern-Elite, die vor lauter Selbstinszenierung, dem Aufrechterhalten der ideologischen Fassade und gegenseitigem Zerfleischen ihre Pflichten gegenüber der Gemeinschaft nicht nur vergesse, sondern diese effektiv gefährde, wenn nicht gar aktiv zugrunde richte, kann hier als Epitom der Unzufriedenheit im kollektiven Bewusstsein gelesen werden.⁴¹¹

Doch endet die „bitter force“⁴¹² der Satire nicht dort. Das gemeine Volk, repräsentiert durch die den Ball besuchende Dorfgemeinde, ist laut Scheinpflug kaum als besser einzuschätzen. Ebenso von Heuchelei und Egoismus verblendet wie die Obrigkeit seien die Gäste genauso unfähig wie die Brigade, eine gut gemeinte Intention in eine sinnvolle Tat

406 Vgl. Hames, „Jenseits des Genres“, S. 161.

407 Vgl. Scheinpflug, „Der Feuerwehrball / Hoří, má panenko! (1967)“, S. 117.

408 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 121.

409 Scheinpflug, „Der Feuerwehrball / Hoří, má panenko! (1967)“, S. 119.

410 Zu berücksichtigen ist in diesem Zusammenhang, dass Formans Film seine Premiere am 15. Dezember 1967, also noch unter der Regierung von Novotný hatte, der sich Forman zufolge durch den Film beleidigt fühlte. Es folgte ein Verbot des Films, das unter der Dubček-Regierung im Sommer 1968 wieder aufgehoben wurde (vgl. Miloš Forman/Jan Novak, *Rückblende. Erinnerungen*, München: Heyne Verlag 1997, S. 214ff.).

411 Vgl. Scheinpflug, „Der Feuerwehrball / Hoří, má panenko! (1967)“, S. 119f.

412 Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 98.

umzusetzen. Der Akt der Nächstenliebe wird zur Farce, wenn man dem Brandopfer großmütig die gesammelten Lose für die Tombola schenken will, deren Preise man längst schon entwendet hat.⁴¹³ Die Überreichung der Spende wird besonders großspurig aufgezo- gen, damit sich die Runde ihrer eigenen Tugendhaftigkeit schmeicheln kann, stolz auf die tiefe Menschlichkeit, die solch eine solidarische Geste des Mitleids erlaube.⁴¹⁴ Bazins Auffassung des Mitleids als Gewalt an der Würde leuchtet hier besonders ein. In der besten Gesinnung verhöhnt die Gruppe hier das Opfer. Als Gegenbegriff zum *moralisch Schönen* könnte man hier von *moralischer Hässlichkeit* sprechen, doch trifft es die Absurdität eigentlich besser, wenn man den Akt *moralisch grotesk* nennt. Denn die Menschen hier sind sich ihrer Menschlichkeit sehr bewusst. Und das ist es, was sie korrumpiert. Man ist sich nämlich nicht nur der potentiellen menschlichen Größen bewusst, sondern auch der Schwächen. Nur verzeiht man sich diese oder meint, sie verstecken oder kompensieren zu können.

Nach der Losübergabe-Zeremonie⁴¹⁵ kommt der Brigadepresident auf die Bühne und erklärt die peinliche Situation mit den geklauten Preisen. Doch es gebe eine Lösung: Das Licht würde ausgeschaltet, woraufhin die Diebe dann die Gelegenheit hätten, die Preise unbemerkt zurückzulegen. Prompt geht das Licht aus, und eine Massenunruhe bricht los. Ein weiteres Beispiel für die gut gemeinte Inkompetenz der Brigade. Kaum ist das Licht wieder an, beruhigt man sich prompt, muss aber entdecken, dass jetzt auch noch die letzten verbliebenen Preise gestohlen wurden. Ein erneuter Versuch, erneut Schreie und Pfiffe. Diesmal hat einer etwas zurückgelegt beziehungsweise ist er gerade noch dabei: Es ist einer der Feuerwehrmänner, der prompt in Ohnmacht fällt ob dieser Peinlichkeit.⁴¹⁶ Naturgemäß hat das etwas Komisches, zum einen wegen des slapstickhaften Falls, zum anderen wegen der Ironie, dass gerade dieser Feuerwehrmann der Wächter der Preise war. Doch offenbart sich auch das Tragikomische darin: Der arme Mann hat eigentlich nichts gestohlen, seine Frau war die Täterin. Seine Ehrlichkeit fällt ihm hier auf die Füße. Dies ist das Prinzip des Filmes: Alles Komische hat eine tragische Kehrseite.⁴¹⁷ Hames bezieht dies sogar noch weiter auf die strukturelle Anlage des Filmes: Formans Methode, das Publikum dann mit dem Bitteren zu erwischen, wenn es gerade noch am Lachen ist und auch erwartet, weiterzulachen, könne man auf den Stimmungsbruch zwischen den Filmhälften ausweiten.⁴¹⁸ Während die erste Hälfte noch primär aus vergnügt-liebvollen Vignetten bestehe, bleibe in der zweiten nur eine

413 Vgl. Scheinpflug, „Der Feuerwehrball / Hoří, má panenko! (1967)“, S. 120.

414 Vgl. Nadin, *Mut für den Alltag*, S. 35.

415 *Hoří, má panenko!*, 00:56:44-00:59:03.

416 Ebd., 00:59:03-01:00:50.

417 Vgl. Scheinpflug, „Der Feuerwehrball / Hoří, má panenko! (1967)“, S. 118.

418 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 125.

zunehmend humorarme Bitterkeit,⁴¹⁹ unter deren komischer Oberfläche einer überzeichneten Farce immer ernstere Angelegenheiten zum Vorschein kommen. Das Publikum erfahre nämlich die bittere Realität dessen, worüber man eben noch gelacht habe.⁴²⁰ Und tatsächlich sind die harten Elemente der Sequenz prägnanter als die kurzen, grellen Humoresken. Da sind die vielen zwischengeschnittenen Einstellungen von Gästen, die unbeteiligt zum Redner auf die Bühne starren. Einer raucht gleichgültig, aber die meisten starren eisern, emotionslos oder abweisend, im Ganzen eine Gletscherwand bildend. Niemand meint, dass ihn diese Sache etwas angehe. Dies ist eine andere Stummheit als die der verschüchterten Mädchen im Nebenzimmer. Denn gerade vorher war die Menge nicht stumm, als es darum ging, dem Brandopfer auf der Bühne zu applaudieren. Die Kamera greift in jener Szene sogleich ein zufriedenes Lächeln aus der Menge und zeigt eine angeregt zuhörende Gruppe, die, als dem Redner die gravitätischen Floskeln ausgehen, sogleich Vorschläge für das Lob ihrer selbst auf die Bühne ruft. Und sobald das Licht aus ist, tritt Aktivität in Form von Panik in die Menge. Aber dabei ist es nur die eigene Befindlichkeit, um die man sich sorgt. Niemand legt etwas zurück, bis auf den Feuerwehrmann, dessen Ehrlichkeit sich rächt, rührt sie doch an der Berufsehre der Feuerwehr, die nun als diebisch dasteht. Die Menge will nicht ehrlich sein und seine Schwächen eingestehen. Und das ist für die Obrigkeit auch völlig in Ordnung. Doch nutzen die Leute nicht einmal die Gelegenheit, Reue zu zeigen, ohne sich dabei eine Blöße geben zu müssen. Man verhärtet sich auf seinen Standpunkt. Die eigene Schwäche entschuldige ihren Fortbestand, so Mihai Nadin, damit, dass sie unbedeutend sei, was für die weitere Charakterentwicklung und Beurteilung der Welt jedoch nur verderblich sein könne.⁴²¹ Diese Position erscheint gegenläufig zu Menzels Auffassung, der zufolge menschliche Schwächen eine liebenswerte gemeinsame Basis bilden. Für Nadin ist dies jedoch eine tiefgreifende gesellschaftliche Krux:

„Als Individuen einer gesicherten sozialen Klasse, die sich von der übrigen Gesellschaft zu isolieren trachtet, indem sie sich auf sich selbst konzentriert und ihr eigenes, egozentrisches Universum schafft, befinden sie sich noch in dem Stadium, wo sie folgerichtig aus der Tatsache Nutzen ziehen, dass die neue Wirklichkeit ein für ihren Egoismus günstiges Aktionsfeld erschlossen hat. Ihre Ethik entstammt ihrer eigenen Gruppe. Gegenüber Menschen der übrigen Welt verhalten sie sich nach anderen Normen [...]. Es ist keine kriegerische oder tierische Brutalität, sondern eine Brutalität der Mentalität; das alte Kleinbürgertum lebt weiter durch seinen Instinkt.“⁴²²

Diese Beurteilung trifft Nadin zwar eigentlich für die Feuerwehrmänner, die er mit der Familie aus Passers *Intimní osvětlení* (1965) parallelisiert, jedoch erscheint die Beschreibung

419 Vgl. ebd., S. 120.

420 Vgl. ebd., S. 125.

421 Vgl. Nadin, *Mut für den Alltag*, S. 35.

422 Ebd., S. 35f.

nicht weniger passend für die Gäste des Balls. Denn so wie sich die Brigade durch ihren Rang und ihre Uniformen von der übrigen Gesellschaft isoliert sieht, sehen sich die Gäste wiederum von der Brigade isoliert, aber auch von allen, die aus ihnen als Gruppe herausfallen, so wie etwa das Brandopfer oder die Mädchen im Schönheitswettbewerb. Man hat ihnen allen gegenüber keine Verantwortung mehr, sondern kümmert sich primär um sich selbst und das eigene Überleben. Kovács sieht darin eine essentielle zentraleuropäische Erfahrung, die stark durch die ständigen Systemwechsel geprägt sei, unter denen individuelle Autonomie selten durch Widerstand gewahrt werde, sondern primär durch Egoismus und Gleichgültigkeit.⁴²³ So entsteht das Bild einer Gesellschaft, in der man sich mit den Trümmern arrangiert, solange es einem selbst gut geht. Der alltägliche Anarchismus und Hedonismus, der von Menzel als Ausdruck individuellen Eigensinns dargestellt wird, erhält hier einen negativen Akzent. Nur ist es nicht wie beim egoistisch verblendeten Fajolo eine Einzelfigur, zu der wir ein zwar ambivalentes, aber immerhin komplexes Verhältnis aufbauen können, das seine Nuancen und Entwicklungen zu beobachten zulässt. In *Hoří, má panenko!* fehlt die Hauptfigur vollständig. Statt eines ungewöhnlichen Anti-Protagonisten, der nur passiv beobachtet, aber doch immerhin einen Referenz- und Identifikationspunkt anbietet, liefert Formans Film nur formlose Gruppen. Laut Hames ist der Film dadurch weniger beobachtend als die vorangegangenen Werke Formans und in der Radikalität seines Gesellschaftsbilds nicht nur zu einer kritischeren Distanz in der Lage, sondern gar zur Grausamkeit.⁴²⁴ Inwieweit dies von Forman intendiert war, lässt sich aus seinen widersprüchlichen Interview-Aussagen nicht klar ablesen.⁴²⁵ Jedenfalls sieht Hames in *Hoří, má panenko!* einen sinistren Film, der menschliche Beziehungen grausam und pessimistisch betrachte.⁴²⁶ Hames charakterisiert den Film sogar als antihumanistisch, indem er ihn bei aller Wertschätzung, die er für den Film hege, als manipulativ bezeichnet. Forman beobachte weniger, als dass er seine Figuren instrumentalisieren, um politische Punkte zu machen.⁴²⁷ Ergo nähme der Film eine zynische Position ein, der ihn zu einem stark hoffnungslosen Welt- und Menschenbild bringe. Am Schluss stehe nichts als Finsternis: „Everyone is alone, it seems, and death is the only future“.⁴²⁸ Er demonstriert dies vor allem an den drei alten Männern, die die Schlusspunkte setzen: Der ehemalige Vorsitzende steht ohne Geschenk, aber mit Krebserkrankung da, das Brandopfer steht ohne Haus und Habe da, und in seinem Bett liegt ein Dritter, den man nach

423 Vgl. Kovács, *Screening Modernism*, S. 329.

424 Vgl. Hames, „Jenseits des Genres“, S. 175.

425 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 125.

426 Vgl. ebd., S. 124.

427 Vgl. ebd., S. 138.

428 Ebd., S. 124.

seiner Abstellung zur Wache vergessen hat, für die man ihm ein Frauenkopftuch umgebunden hat, das seine Männlichkeit negiert.⁴²⁹ Auch Scheinpflug sieht im letzten Bild ein Totenbett.⁴³⁰ Herausfordernd fragt Hames, wie man den Schluss anders interpretieren wolle?⁴³¹

4.3.5 Pieter Brueghel der Ältere und das humanistische Wimmelbild

Ich will Hames' Herausforderung annehmen. Schließlich stellt sie die Grundthese dieser Arbeit partiell infrage. Für die Antwort auf Hames muss allerdings ein diskursiver Haken geschlagen werden. Dieser führt nicht nur weg vom Prager Frühling, sondern auch heraus aus dem 20. Jahrhundert, sogar heraus aus dem Medium Film. Über einen Exkurs soll Formans Film mit einigen Erträgen der kunsthistorischen Forschung in Korrespondenz gesetzt werden, um den spezifischen Humanismus des Films durch einen intermedialen Vergleich herauszuarbeiten. Der Partner für diese Korrespondenz soll Pieter Brueghel der Ältere sein, „der bedeutendste niederländische Maler und Zeichner des 16. Jahrhunderts“.⁴³² Selbstverständlich kann man sich seinem breiten Œuvre im Rahmen einer solchen Arbeit nur tentativ annähern. Zu berücksichtigen ist ebenfalls, dass Brueghels Schaffen ebenso wenig einheitlich ist wie das der Tschechoslowakischen Neuen Welle. Und schließlich soll auch nicht suggeriert werden, dass ein unmittelbarer Einfluss Brueghels auf Forman oder sonst einen Filmschaffenden des Prager Frühlings bestand. Nichtsdestoweniger gibt es einige Parallelen, die den Vergleich sinnfällig werden lassen. Denn obgleich eine eindeutige Intention kunsthistorisch nicht belegbar ist, erfahren Brueghels Werke eine breite humanistische Interpretation.⁴³³ Dies liegt insofern nahe, als Brueghels Schaffensort Antwerpen als Hochburg des Renaissance-Humanismus galt.⁴³⁴ Der Humanismus schlägt sich in seinen Werken dabei ganz so nieder wie in denen der besprochenen Filmschaffenden. Eines von Brueghels Kerninteressen ist nämlich die Alltagsrealität seiner Mitmenschen, die er wieder und wieder zum zentralen Thema seiner Bilder macht.⁴³⁵ Die Banalität des Alltags erhält dabei selbst in den religiösen Werken prägnant Einzug.⁴³⁶ Dabei schönt Brueghel die

429 Vgl. ebd.

430 Vgl. Scheinpflug, „Der Feuerwehrball / Hoří, má panenko! (1967)“, S. 121.

431 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 124.

432 Sabine Haag, „Vorwort“, *Bruegel: Die Hand des Meisters (Ausstellungskatalog)*, hg. v. Sabine Haag, Stuttgart: Belser 2018, S. 10-12, hier S. 10.

433 Vgl. Elke Oberthaler/Sabine Pénot, „Zyklus der Jahreszeiten (Kat.-Nr. 72-75)“, *Bruegel: Die Hand des Meisters (Ausstellungskatalog)*, a. a. O., S. 214-241, hier S. 230.

434 Vgl. Elke Oberthaler/Sabine Pénot, „Kinderspiele (Kat.-Nr. 50)“, *Bruegel: Die Hand des Meisters (Ausstellungskatalog)*, a. a. O., S. 131-134, hier S. 134.

435 Vgl. Klaus Albrecht Schröder, „Vorwort“, *Pieter Bruegel. Das Zeichnen der Welt (Ausstellungskatalog)*, hg. v. Eva Michel, München: Hirmer 2017, S. 7-9, hier S. 7.

436 Vgl. Manfred Sellink, „Die Anbetung der Könige im Schnee (Kat.-Nr. 65)“, *Bruegel: Die Hand des Meisters (Ausstellungskatalog)*, a. a. O., S. 188-189, hier S. 188.

gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeitgenoss*innen nicht. Seine Faszination gilt gerade auch dem ruralen Leben in seiner volkstümlichen Derbheit⁴³⁷, die er nicht idealisiert, sondern in rohem Realismus fasst. So erhielt er den Beinamen *Bauern-Brueghel*,⁴³⁸ worin schon die erste besonders frappierende Nähe zu Forman deutlich wird. Denn der Maler, ausgestattet mit seiner „unvergleichlichen Beobachtungsgabe“⁴³⁹, besuchte öfters Bauernfeste, um die Anwesenden dort auf charakteristische Bewegungen und Gesten hin zu beobachten.⁴⁴⁰ Auf ganz ähnliche Weise hat die *Forman School* ihren Film auf tatsächlichen Beobachtungen basiert, die sie beim Besuch eines solchen Feuerwehrballs im kleinen Ort Vrchlabí im Riesengebirge gewonnen hatte.⁴⁴¹ Die Ähnlichkeit wird noch größer, wenn man Brueghels Vorliebe für das Komische, Absurde und Groteske bedenkt. Auch vom Maler wird dies genutzt, um ein komplexes Zeitbild zu schaffen, in dem die Eindeutigkeit moralischer Sachverhalte aufgebrochen wird. Dies unternimmt er dadurch, dass er die traditionellen Ideale künstlerischer und theologischer Tradition in permanenten Konflikt mit den Gegebenheiten der gesellschaftlichen Alltagsrealität setzt.⁴⁴² So stehen die weiblichen Personifikationen der titelgebenden *Sieben Tugenden* im Bild in „bereits überholte[n] und extrem abstrahierte[n]“ Reinkarnationen starr zwischen die Alltagswelt gesetzt da, mittendrin und doch von den eigentlichen Akteuren isoliert. Darin lasse sich die Diskrepanz zwischen den hehren Tugendbegriffen und ihrer Verankerung in der Lebensrealität erkennen,⁴⁴³ doch ist es eben keine moralistische Parabel über Sittenverfall. Brueghels Arbeiten fassen die Verflechtungen von Tugend und Laster mit der Lebensrealität und menschlichen Natur komplex auf und untersuchen dies mithilfe verschiedener Repräsentationsmodi, die innerhalb der multilateralen Bildstruktur reziproke Kontrastierungen erfahren.⁴⁴⁴ Ethische Normen werden nie bloß abgebildet, geschweige denn als gegeben akzeptiert, sondern dezidiert infrage gestellt,⁴⁴⁵ da sie nicht einfach für sich selbst stehen, sondern immer aus dem Verhältnis zur gelebten Praxis und zu den herrschenden Machtstrukturen begriffen werden.⁴⁴⁶

Brueghel wählt dafür ein bestimmtes Genre, jedoch verfügt die Malerei über anders geartete Genres als das Medium Film. Brueghels Komödie ist daher das Wimmelbild, für das

437 Vgl. Schröder, „Vorwort“, S. 7.

438 Vgl. ebd.

439 Oberthaler/ Pénót, „Zyklus der Jahreszeiten (Kat.-Nr. 72-75)“, S. 226.

440 Vgl. Karel van Mander zitiert nach Elke Oberthaler/Sabine Pénót, „Bauernhochzeit (Kat.-Nr. 80)“, *Bruegel: Die Hand des Meisters (Ausstellungskatalog)*, a. a. O., S. 258-265, hier S. 260.

441 Vgl. Schindler, „Miloš Forman“, S. 30.

442 Vgl. Schröder, „Vorwort“, S. 7.

443 Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, „Dieser Bruegel hat viele Dinge gemalt, die nicht gemalt werden können“. Innovative künstlerische Verfahren als Mittel der Zeitkritik“, a. a. O., S. 49-63, hier S. 51f.

444 Vgl. ebd., S. 49.

445 Vgl. ebd., S. 56.

446 Vgl. ebd., S. 49.

er zum singulären Innovator geworden ist.⁴⁴⁷ Zu den Kriterien eines Wimmelbildes gehöre bei Brueghel neben einigen bildkompositorischen Aspekten vor allem „die überbordende Anzahl an Staffagefiguren, die beinahe ohne Überschneidungen und Priorisierung ihrer Wertigkeit auf der gesamten Bildfläche angeordnet sind“, halten Elke Oberthaler und Sabine Pénot definitiv fest.⁴⁴⁸ „Staffagefiguren“ klingt zwar nach eher dekorativen Figuren als nach den individuellen Wesen, um die es dem humanistischen Denken geht. Doch kommen hier die Alltagsbeobachtungen Brueghels zum Tragen: Die Details von Mimik und Körpersprache sorgen selbst in der Wimmelbildstruktur für über eine bloße Typisierung hinausgehende prägnante Charakterisierungen der Akteur*innen.⁴⁴⁹

An dieser Stelle lässt sich der Bogen bereits ein erstes Mal zurück zu Forman schlagen. Denn auch dessen Bilder interessieren sich für das Detail im individuellen Ausdruck, bei den Brigademitgliedern ebenso wie bei den Gästen. Der Gebrauch montierter Nahaufnahmen lässt sich dahingehend als intermediale Adaption der gewissermaßen in der Supertotalen operierenden Wimmelbildgemälde lesen. Natürlich hätte der Film die Möglichkeit einer direkten Entsprechung zum gemalten Wimmelbild, wenn er komplexe Massenszenen in weiten Einstellungen choreographiert, wie es sich besonders augenfällig bei D. W. Griffith oder Jacques Tati wiederfindet. Doch ist Formans Ansatz eine den medialen Eigenschaften des Filmes entsprechendere Herangehensweise. Denn während Brueghels Gemälde einen Augenblick wie eingefroren festhalten, bewegt sich Formans Film in einer zeitlichen Linearität vorwärts. Während der Blick auf das gemalte Bild motiviert ist, hin und her zu wandern, an Details heranzugehen und wieder zurückzutreten, um das große Ganze wieder zu begutachten, ist das filmische Bild ephemeral. Es verändert sich fortlaufend und selbst das Tableau mit noch so sorgsamer Mise-en-Scène geht – konventionellerweise – durch den nächsten, die Handlung voranbringenden Schnitt verloren. Das Publikum kann dadurch immer nur bedingt etwas entdecken, weswegen Formans Nahaufnahmen ihm helfen. Formans Montage der Close-Ups zwischen den Totalen vollzieht den Rezeptionsprozess nach, der angesichts der Collage der Figuren bei Brueghel durchlaufen wird. Und indem diese einmontierten Versatzstücke keinen konkreten narrativen Gehalt haben und zumeist Nebenfiguren am Rande beleuchten, bleibt auch die Priorisierungslosigkeit intakt. Die Nahaufnahmen und Gesichter werden nebeneinander gestellt, nicht in lyrischen Assoziationen wie bei Uher, nicht im psychologisierenden Komponieren wie bei Menzel, sondern einfach als immer breiter werdendes Panorama der sich vor der Kamera entfaltenden Realität. Vor allem

447 Vgl. Oberthaler/Pénot, „Kinderspiele (Kat.-Nr. 50)“, S. 132.

448 Ebd.

449 Vgl. ebd.

ist die einmontierte Nahaufnahme aber eine treffsichere Weiterentwicklung des Prinzips der Überschneidungslosigkeit. Während Brueghel den Bildraum komplex arrangieren muss, um zumindest teilweise Isolationen zu ermöglichen, kann Forman eine Impression zeigen, die für einen Moment die komplette übrige Szenerie ausblendet, sie dann aber wieder verschwinden lassen und die Entwicklung der Szenerie unabhängig davon fortsetzen. Die Entfaltung auf der gesamten Bildfläche, die sich bei Brueghel räumlich vollzieht, findet bei Forman daher in diesem Sinne in einer temporalen Dimension statt.

Indem man *Hoří, má panenko!* als filmisches Wimmelbild in der Tradition Brueghels auffasst, ergibt sich ein neuer Ansatz für die Entscheidung, die Gruppe zum Protagonisten zu machen. Entgegen jener Interpretationslinie, der zufolge das Publikum dadurch keinen menschlich-individuellen Bezugspunkt mehr habe und der Beobachtende zurücktrete, um effektiver politisch zu polemisieren, wird das intensive Beobachten des Menschlichen einfach nur dezentriert. Dies transzendiert insofern das humanistische Filmemachen neorealistischer Tradition, wie Zavattini es Bazin zufolge mit seinem Traum von einem Film imaginiert, der kontinuierlich einem Menschen folgt, der nichts erlebt.⁴⁵⁰ Dies ließe sich eher auf den früheren Forman, etwa den von *Černý Petr* beziehen, doch schon bei Uher und Menzel wird die Erzählstruktur zunehmend polyphon. Überhaupt ist die Neigung dazu, sich auf Gruppen statt auf Einzelne zu konzentrieren, ein sich durchhaltendes Prinzip der Tschechoslowakischen Neuen Welle.⁴⁵¹ Forman radikalisiert das Prinzip nur, indem er nicht mehr mehrere Solisten hat, sondern wirklich ein gleichklingendes Orchester, bei dem man sich sehr bewusst auf einzelne Stimmen fokussieren muss. Denn nach Manier des Wimmelbilds gibt es keine Priorität. Dies wird wiederum von einem anderen, von Bazin überlieferten Ausspruch Zavattinis eingeholt, dass er nämlich ein Maler sei, der vor der Wiese stehe und nicht wüsste, mit welchem Grashalm anzufangen sei.⁴⁵² Das Wimmelbild Formans negiert so nicht die Individualität, im Gegenteil, es nimmt sie eigentlich erst richtig ernst, indem es die reale Herausforderung begreift, dass da eine überbordende Zahl an Individuen ist, von denen ja Nida-Rümelin zufolge keines, auch keine Gruppe unter ihnen, anderen vorgezogen werden darf. Mit seinen filmischen Schlaglichteffekten verliert Forman das Prägnante des individuellen Charakters nicht aus den Augen, sondern beobachtet es willkürlich, wohin er auch schaut. Das Wimmelbild gibt ihm in seiner Breite und Fülle wie kaum eine andere Form die Gelegenheit, das Menschliche zu entdecken, da das Wesentliche unerschöpflich ist und sich lebendig über die Gesamtfläche verteilt. Schon bei Brueghel droht

450 Vgl. André Bazin, „Ein grosses Werk: Umberto D.“, a. a. O. (Orig. 1952), S. 375-379, hier S. 379.

451 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 177.

452 Vgl. Bazin, „Vittorio De Sica, Regisseur“, S. 369.

dabei jedoch, wie Oberthaler und Pénot hervorheben, die Detailfülle nie ins Anekdotische abzugleiten, da es an jeder Stelle um das Wesen des Menschen geht, das eindringlich, mitunter gar gnadenlos durchdrungen werde.⁴⁵³ Das ist ebenso Teil der Brutalität, aber auch der Aufrichtigkeit von Formans Entdeckungen, da er sich nie mit einer bequemen Einordnung zufriedengibt und auch das Unbequeme, Widersprüchliche, wenn nicht schier Unaushaltbare sieht. Mehr noch: Er arbeitet die Menschen auch nicht der Reihe nach ab, sondern kehrt immer wieder zu ihnen zurück, egal ob bei den Feuerwehrmännern, den Mädchen oder den übrigen Gästen. Um mehr als nur ein Scheitern, ein Laster, aber auch nur eine oberflächliche Lebenswürdigkeit an ihnen aufzuzeigen, muss er sie mehrfach heranziehen, sich nicht zufriedengeben und immer wieder neu entdecken. Formans Menschen werden zwar repräsentativ für gewisse moralische, soziale oder politische Defizite. Aber nie nur für diese alleine, sondern *auch* für sie. Und noch wichtiger in Bezug auf das Wimmelbild: Nicht nur und nicht vor allem sie stehen für die Defizite, sondern *auch* sie. Das ist Formans pluralistischer Humanismus des filmischen Wimmelbilds.

Damit endet die Poetik des Wimmelbilds jedoch nicht, sie reicht noch weiter. Denn sie umgreift Künstler wie Publikum. Was bei Brueghel den zentralen Innovationsschritt darstellte, war weniger, dass er Bauern überhaupt für bildwürdig befand, sondern auf welche Weise er es tat. Denn im Unterschied zum zeitgenössischen Tenor war seine Sicht auf die Bauern nicht bloß eine derb-satirische Draufsicht von oben herab. Oberthaler und Pénot beschreiben es vielmehr als „Spiel der implizierten Blickwechsel zweier gegenseitig fremder Welten“.⁴⁵⁴ Für Brueghels Kontext war dies vor allem das ständische Gefälle zwischen der noblen Gesellschaft, die in erster Linie seine Klientel darstellte, und der einfachen Landbevölkerung, die sein primäres Sujet bildete. Diese beiden Welten eint wenig in ihrer Lebensrealität, und doch lässt das Kunstwerk die Blicke, die in den unterschiedlichen Welten verankert sind, in Korrespondenz miteinander treten. Das Thema des Sehens und Nicht-Sehens ist grundlegend bei Brueghel, was eine weitere Parallele zu den hier analysierten Filmen bildet.⁴⁵⁵ Das Thema kann durchaus eine humoristische Note haben: Allzu oft sind es Tiere, die das Publikum anschauen. So schaut die weiße Kuh in *Die Heimkehr der Herde* so arglos interessiert zur Seite, als hätte sie die Betrachtenden gerade zufällig im Vorbeigehen an der Seite entdeckt.⁴⁵⁶ Doch auch Menschen in den Bildern schauen zurück auf die Menschen vor den Bildern.⁴⁵⁷

453 Vgl. Elke Oberthaler/Sabine Pénot, „Die Kreuztragung Christi (Kat.-Nr. 67)“, a. a. O., S. 194-201, hier S. 200.

454 Oberthaler/Pénot, „Zyklus der Jahreszeiten (Kat.-Nrn. 72-75)“, S. 215.

455 Vgl. ebd., S. 227.

456 Vgl. ebd., S. 215.

457 Vgl. ebd., S. 227.

Brueghel wird diesen Bruch der vierten Wand noch raffinieren, doch was für Formans Film an dieser Stelle entscheidend wird, ist die Frage nach der Beteiligung der Zuschauenden. Denn direkt angeschaut zu werden, wie es etwa bei den Fotos von Béla der Fall ist, die Fajolo durch dessen Kamera anguckt, ist nur ein Mittel, um den zuschauenden Blick bewusst zu machen. Schon das Umsehen in der Welt, das vom Wimmelbild erzwungen wird, sorgt für eine Platzierung der Zuschauenden im Bild, mitten unter den Figuren in ihrer Welt. Eine weitere Spielart, die auch Brueghel nutzt, ist der Hinweis auf den Perspektivwechsel, der sich dabei vollzieht. In Brueghels *Kinderspiele* taucht man in die Welt der Kinder ein, die auf verschiedene Weisen um einen herum spielen. Ein Kind jedoch steht am Fenster und schaut durch die Maske eines Erwachsenen auf die Szenerie. Der Rollentausch innerhalb der Betrachtung des Kunstwerkes wird hier gespiegelt. Das Kind ist plötzlich erwachsen und betrachtend, man selbst ist Kind unter Kindern – zumindest gibt die Kunst kurz die Möglichkeit zu dieser Illusion.⁴⁵⁸ Forman nutzt diesen Wechsel mit einer spielerischen Vielschichtigkeit in seinem Film. Man erinnere sich an die subjektive Kamera, die mit den Feuerwehrmännern zusammen lüstern den Brüsten der Mädchen folgt. Für einen Moment besteht die Falle einer voyeuristischen Komplizenschaft.⁴⁵⁹ Doch dann geht das Umschauen in der Szene weiter. Während die Mädchen kontinuierlich im Kreis laufen und die Männer klatschen, springt die Kamera hin und her. Von der Nahaufnahme der Brüste, die mit akzentuierter Tiefenunschärfe den Bewegungen folgt, wird zurück auf eine starre, vollends scharfe Halbtotale der Männer hinter ihrem Bierkrugstisch geschnitten, die beschwingt gaffen und in klatschendem Singsang schwelgen. Die Feuerwehrmänner werden in ihrer derben Lüsterheit entlarvt und aus der Distanz als trunkene Meute offenbart. Doch gerade vorher hat man noch ihren Blick geteilt – es liegt an jedem Zuschauenden, selbst zu beurteilen, ob man nicht auch kurz die Lüsterheit geteilt hat und inwieweit man sich selbst – mitgerissen von der Stimmung – dort am anderen Tischende zu entdecken vermag. Dies wird noch verstärkt, als in weiteren Schnittwechseln die subjektive Kamera hochwandert und nun die Köpfe der Mädchen zeigt, die in lustlosem Widerwillen zu den Feuerwehrmännern schauen, damit zur Kamera und damit zu uns. Das Objekt der Betrachtung wird betrachtendes Subjekt. Die sich „gegenseitig fremden Welten“ sind hier mehr als zwei: die Feuerwehrmänner, die Mädchen, aber auch wir. Forman ermöglicht dem Publikum, beiderlei Perspektiven einzunehmen, erzwingt die Identifikation, um zu zeigen, dass man mit all diesen Wesen wohl oder übel etwas gemein hat: Menschlichkeit, wie unbequem diese auch sein mag.

458 Vgl. Oberthaler/Pénot, „Kinderspiele (Kat.-Nr. 50)“, S. 134.

459 Vgl. Scheinpflug, „Der Feuerwehrball / Hoří, má panenko! (1967)“, S. 122f.

Doch ist dies auch nur eine Form von Manipulation? Ein Zynismus des Künstlers, der auf Porträtierte wie Publikum herabblickt? Wo steht der Künstler? Eine Verkörperung findet sich ganz sicher in der einzigen Künstlerfigur des Filmes – sofern man von den Musikern der Ballkapelle absieht. Denn noch vor dem Vorspann wird der Ballsaal geschmückt. Ein junger Künstler bringt dafür an der Spitze einer hohen Leiter stehend ein Transparent an, das er nun noch zur thematisch passenden Verzierung an den Seiten ankokelt. Doch beginnt unten schon der erste Streit der Feuerwehrleute, da das Stehlen der Tombola-Preise bereits begonnen hat. Ein weiterer Hinweis darauf, dass die Brigade wohl genauso schuldig ist wie die späteren Gäste. Der Streit sorgt aber vor allem dafür, dass der Feuerwehrmann, der die Leiter mit dem Künstler halten sollte, abgelenkt wird. Natürlich fällt die Leiter um und der junge Mann baumelt hilflos in der Luft, während das Transparent Feuer fängt. Der Slapstick kommt ins Rollen, als die drei älteren Feuerwehrmänner versuchen, mit dem Feuerlöscher ihren beruflichen Auftrag zu erfüllen, doch hantieren sie ebenso hektisch wie vergeblich mit dem großen roten Kegel. Den schreienden Künstler ignorieren sie völlig. Das in Flammen aufgehende Transparent zeigt prophetisch einen Brandeinsatz bei einem großen Holzhaus, wie es später auch dem Feuer zum Opfer fallen wird.⁴⁶⁰ Die desorganisierte Panik der Feuerwehrmänner ist dabei aus der Vogel- beziehungsweise hier eben aus der Künstlerperspektive zu sehen. Die Inkompetenz der wuselnden kleinen Gestalten wird aus diesem Blickwinkel besonders effektiv entlarvt.⁴⁶¹ Einerseits steht der Künstler hier dadurch buchstäblich über den Dingen und kann spottend auf sie hinabblicken. Andererseits ist er aber auch nicht vollständig erhaben. Zwar scheint ihn der Diebstahl des Tombolakuchens nichts anzugehen, doch der Fall der Leiter integriert ihn wieder in die Raumdynamik. Auch Brueghel baut wiederholt Künstler, Denker und Erklärer in seine Bilder ein, mal allegorischer, mal direkter, die aber in jedem Fall in die Bilddynamik integriert sind, da auch die Kritiker der Gesellschaft an sie gebunden sind, weil sie, wenn auch unfreiwillig, in ihr leben.⁴⁶² Besonders prägnant wird dies in *Die großen Fische fressen die kleinen*, wo der Mann im Boot, die Lage überblickend und so die „Grundstruktur des Daseins“ erkennend, den Sohn zum Hinschauen auffordert und ihm seine Entdeckungen – die Fische, die kleinere Fische fressen, nur um wiederum von den durch ihre Helme gesichtslos und blind gemachten Menschen gefressen zu werden – zeigt. Der Künstler sitzt hier mit dem Publikum im sprichwörtlich selben Boot. Doch sind sie nicht allein: Ein Fischer mit Fisch im Fisch sitzt mit ihnen darin. Alle sitzen im

460 *Hoří, má panenko!*, 00:02:50-00:06:52.

461 Vgl. Scheinpflug, „Der Feuerwehrball / *Hoří, má panenko!* (1967)“, S. 123.

462 Vgl. Hammer-Tugendhat, „Dieser Bruegel hat viele Dinge gemalt, die nicht gemalt werden können“, S. 60.

selben Boot, keiner kann sich vollständig distanzieren und entziehen.⁴⁶³ So geht es auch dem Künstler auf der Leiter: Zwar ist er es, der die Lächerlichkeit der Situation erkennen kann – und sogar die Zukunft des Hausbrandes andeutet –, doch braucht es nur einen banalen Zufall und schon ist er in derselben Slapstick-Absurdität gefangen wie der Rest. Natürlich steckt darin auch das Bild des Künstlers, der unter der Inkompetenz der Obrigkeit zu leiden hat. Doch ist er gleichzeitig auch mitschuldig. Denn die Idee, erst am hängenden Banner das Kokeln vorzunehmen, ist nicht besonders durchdacht. Zudem sind es zwar die Feuerwehrmänner, die das brennende Transparent nicht löschen können, doch ist der Künstler es, der das Feuer entfacht hat.

Brueghel und Forman treffen sich darin, dass ihre Bilder so weit und voll sind, dass alles Mögliche darin Platz hat: Witziges und Ernstes, das Groteske und das Erkennende, Widersprüchliches und Ambiguität, etliche kleine Gesten, sogar das Publikum und der Künstler selbst. Vor allem aber Menschen. Zu viele, um sie zu ignorieren, zu viele, um sie einfachen Zwecken unterzuordnen. Das humanistische Wimmelbild steht auch im Film für Pluralismus. Es entdeckt die Dinge in ihrer koexistierenden Vielzahl und untersucht dabei ihre Verhältnisse zueinander. Was es nicht tut, ist, ein finales Urteil zu fällen. Dies zu tun, obliegt schon bei Brueghel den Betrachtenden.⁴⁶⁴ Bei Forman ist es nicht anders.

4.3.6 Das Feuer

Dass alles nicht so kalt und finster ist, wie Hames und andere es andeuten, erweist sich auch an der großen Brandszene. Sie spielt deswegen schon eine gesonderte Rolle, weil sie eine Zäsur im Film bildet und für Hames wie gesagt auch den tonalen Kipppunkt darstellt. Für die Brigade ist es auch ein wichtiger Wendepunkt, denn als die Alarmsirene erklingt, frohlockt der Vorsitzende merklich, als er mit einem erleichterten Lächeln verkündet: „Feuer. Feuer!“.⁴⁶⁵ Denn dies ist die Chance für ihn und seine Männer nach all dem Debakel mit Dingen, von denen sie nichts verstehen und die sie verwirren, endlich dort anzupacken, wo sie über etablierte Autorität verfügen. Natürlich liegt darin eine bittere, schwarzhumorige Ironie, da solch ein Brand eigentlich nichts Erfreuliches sein sollte. Der Egoismus beschränkt den Horizont der Feuerwehrmänner aber zu stark, als dass sie das Leid Anderer berücksichtigen könnten. Es gilt darum, endlich doch noch das Ruder herumzureißen und Helden zu sein.

Die Sequenz ist mit Ausnahme des Schlussbildes die einzige Außenszene des Filmes.

463 Vgl. ebd., S. 50f.

464 Vgl. ebd., S. 58.

465 *Hoří, má panenka!*, 00:48:32-00:48:40.

Das Haus steht lichterloh in Flammen, wie eine beeindruckende Totale zeigt. Das wollen auch die Ballgäste sehen, weswegen sie mit euphorischem Gebrüll hinausströmen und dabei den Getränkeverkäufer, der auf eine genaue Abrechnung bestehen will, förmlich überrennen, hinausstoßen und in den Schnee werfen. Dieser ermahnt sie, was für schlechte Genossen sie seien. Doch die Menge ist hier bar jeder Vernunft und reiner Trieb. Währenddessen agiert aber entgegen aller Hoffnung auch die Feuerwehr nicht ruhmreich: Verzweifelt versuchen sie den Einsatzwagen zu schieben, der aber im Schnee feststeckt. Selbstredend hilft ihnen keiner der Vorbeikommenden. Je näher diese dem Brand kommen, desto eigentümlicher wird jedoch die Sequenz. Geradezu unheimlich sind die Bilder der Menge. Mit wilden Gesichtern staksen sie durch Dunkelheit und Schnee. Es ist, als seien sie besessen, so tief ist die Erregung, die sie zum Feuer zieht. Tatsächlich scheinen sie hier kaum noch etwas Menschliches, kaum noch etwas Bewusstes zu haben. Eine Aufnahme zeigt eine Frau in Orange, die wie ein kopfloses Huhn, alle Gliedmaßen verrenkend, sich um jeden Preis nach vorne bemüht. Von der Seite gefilmt wirkt sie zusätzlich ziellos im Dunklen. Die Feuerwehrmänner bemühen sich derweil, ein paar Möbel herauszutragen, man wirft Hühner, treibt Ziegen. Schließlich schafft man es auch, den widerwilligen Hausbesitzer aus seinem Heim zu tragen. Währenddessen hat sich die Menge am Brandort versammelt und schaut nun gar nicht mehr erregt ausdrucks- und vor allem tatenlos zu. Sie sehen sich als Unbeteiligte. Manche kommentieren gestikulierend, ein Mann klatscht langsam vor sich hin. Die Leute verstehen sich bloß als Publikum, nicht als Teil der Situation. Voyeure, deren Perspektive sich aber von der des Filmpublikums wenig unterscheidet. Frappierend ist die Ähnlichkeit der Gesichter im Dunkeln, auf denen die Lichter tanzen. Das Kinodispositiv oder zumindest das einer Unterhaltungsveranstaltung wird komplettiert, als die Assistentinnen des Getränkeverkäufers Erfrischungen herbeibringen, während ihr Chef bei den Schaulustigen die Abrechnung unbeirrt fortsetzt. Nachdem er sich vom Brandopfer einen geretteten Tisch „geborgt“ hat, kann der Verkauf losgehen, und schnell bestellen die Ersten ihr Bier. Währenddessen bemühen sich die Feuerwehrmänner, den Brand zu löschen, indem sie Schnee auf ihn schaufeln, doch bleibt dies eine Donquichotterie. Das verstörte Brandopfer muss zusehen, wie sein Haus abbrennt. Hier wird die Menge nun aktiv und das in einer noch bizarrerem Farce als bei der Schenkung der Lose. Erst stützen zwei Männer den Alten unter den Armen, damit er dem Feuer zusehen kann. Doch eine Frau wirft ihnen vor, dass sie den Alten doch nicht stehen lassen können, und bringt einen Stuhl. Sodann rufen die Männer einer etwas weiter vorne stehenden Frau zu, dass sie die Sicht versperre. Diese entgegnet, dass sie absichtlich die Sicht versperre, damit der Arme den Verlust nicht mitansehen müsse, und macht den anderen Vorwürfe, dass sie das überhaupt zuließen. Man

stimmt ihr bei und beschließt, den Stuhl des Alten herumzudrehen. Doch der Alte dreht den Kopf einfach über die Schulter, um weiter zuzuschauen. Nach einigen weiteren Vorwürfen, dass man sich um den Alten doch kümmern müsse, findet man als Lösung dafür, dass er nicht so in seinem Pyjama friert, dass man seinen umgedrehten Stuhl einfach näher ans Feuer stellt. Damit scheint für alle das Problem gelöst. Zur Abrundung spendiert man dem immer noch in die Flammen Schauenden einen Schnaps, der ihn warmhalten solle. Irgendwann ist das Feuer erloschen, vom Haus ist fast nichts außer Asche übrig. Ein Feuerwehrmann wird als die bereits erwähnte Wache mit dem Kopftuch abgestellt, das ihm ein paar Frauen zum Warmhalten verpassen. Er protestiert, dass er damit wie eine Oma aussehe, doch man entgegnet ihm, dass er ein Opa sei und sich das nicht viel nehme. Und so kehren alle zum Ball zurück.⁴⁶⁶

Angesichts dieser Beschreibung scheinen die Pessimisten recht zu haben. Der verbleibende Humor wird zunehmend schwärzer und baut schon die kommenden Bitterkeiten auf.⁴⁶⁷ Die Feuerwehrmänner besiegeln hier endgültig ihre absolute Inkompetenz, und die Menge karikiert die Idee von Zwischenmenschlichkeit. Niemand kommt auf den Gedanken, den Brand gemeinsam zu löschen, Schnee zu schippen oder den Einsatzwagen mitzuschieben. Auch sonst kommt niemand auf die Idee, dem Alten etwa den eigenen Mantel zu geben oder ihn tatsächlich weg von der Katastrophe, hinein ins Warme des Ballhauses zu bringen. Die Sequenz erscheint als Inferno des Scheiterns, wo tatsächlich auch das Menschliche am Boden liegt.

Das Düster-Pessimistische ist unleugbar vorhanden. Doch steckt in dieser eigentümlichen Sequenz mehr. Die Wimmelbildstruktur wird hier nämlich am virulentesten, da weniger klassisch erzählt als vielmehr fragmentarisch aufbereitet wird.⁴⁶⁸ Die Kamera blickt hier und dort hin. Die Aufnahmen des Brandes – im Gegensatz zur ersten Totalen allesamt spontan anmutende Blicke einer Handkamera – durchsetzen die Sequenz rhythmisch. Nachdem aber der Alte auf seinem Stuhl am Feuer platziert ist, beginnt die Sequenz auf eine produktive Art zu zerfallen. Das Feuer bildet überhaupt das Gravitationszentrum: Brennt es lichterloh, so sind auch die Menschen in höchster Erregung. Ist es erloschen, so ist die Szene aus, und alle gehen. Das größte Faszinosum dieser Sequenz geht jedoch von der Phase aus, in der das Feuer bloß glimmt und zaghaft lodert. Dann sind nämlich auch die Menschen am zartesten. Auch Hames beschreibt diese Phase als seltsam poetisch, sogar spirituell. Denn die gerade noch und gleich darauf wieder in ihrer Unmenschlichkeit vorgeführte Menge scheint

466 Ebd., 00:48:40-00:54:54.

467 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 123.

468 Vgl. ebd.

plötzlich für einen Moment in Solidarität vereint. Die große Ambiguität und Reflexivität, die Hames dabei herausliest,⁴⁶⁹ negiert er jedoch in seinem Fazit, glättet diese kurze Irritation. Dabei ist sie gewissermaßen der Kern. Die Kamera fokussiert abwechselnd Brand und Menschen. Die dabei in verschiedenen Einstellungsgrößen und -winkeln gezeigten Personen sind teilweise schon bekannte Feuerwehrmänner, aber meistens anonyme Gesichter aus der Menge. Es sind zumeist auch keine sonderlich markanten Gesichter, keine klaren Typen wie im Neorealismus.⁴⁷⁰ Prägnanz bekommen die Gestalten hier durch die Beobachtung feiner Gesten und Regungen. Gerade den eben noch besonders entmenslicht erschienenen Frauen kommt eine Schlüsselrolle zu. Denn immer wieder sehen wir Frauenpaare. Sie liegen sich versonnen in den Armen, blicken melancholisch zum Feuer, wärmen sich Wange an Wange gegenseitig in ihren zumeist ärmellosen Kleidern. Zwei Mädchen teilen sich eine Flasche Bier, kuscheln sich zärtlich aneinander, genießen sich und das Getränk. Gerade vorher noch ragte der anlaufende Getränkeverkauf in die Montage als Karikatur eines gewissenlosen Kapitalismus. Doch ist der Getränkekonsum nun von einer unschuldigen Reinheit und unmöglich als Kritik zu lesen. Eine Ambivalenz, die direkt auf jene widersprüchliche Haltung zum Konsumkapitalismus zwischen Entfremdung und Lebensstandarderhöhung in den 1960er-Jahren verweist. Zumal dieser Konsum nicht immer positiv konnotiert ist. Der Schnaps, der dem Alten direkt nach der Einstellung mit den beiden Mädchen gebracht wird, ist trotz wohlmeinender Intention purer Hohn. Die Vielschichtigkeit der Menschendarstellung in der großen Brandszene wird ebenfalls sehr deutlich, wenn man eines der drastischsten Bilder der Sequenz betrachtet, nämlich das von einem der älteren Feuerwehrmänner, der durch die Anstrengung, die Hitze und den Rauch mit glühendem Gesicht japsend Luft holt, Tränen in den Augen. Natürlich könnte man auch hierin Satire sehen, dass die Feuerwehr schon erschöpft ist, bevor sie etwas geleistet hat. Doch scheint der Mann in diesem Augenblick wirklich körperlich am Ende zu sein. Seine Überforderung ist weniger possierlich als eine physische Grenzerfahrung. Ganz kurz, womöglich zufällig, schaut er beim hilflosen Umsehen in die Kamera. Es ist ein Blick voller Leid und Müdigkeit. Auch Kollegen von ihm werden schwitzend, rußverschmiert gezeigt, genauso hilfs- und orientierungslos. Das negiert die Lächerlichkeit der Brigade bei der gesamten Aktion nicht, erinnert aber daran, dass hier tatsächlich Menschen verzweifeln. Beides geht Hand in Hand. Die Menschen, die zuvor noch nach Spektakel lechzten, können jetzt mit tiefer Rührung sinnierend ins Feuer schauen, während der Flammenschein kurz vor dem Schnitt einen Tränenfilm auf ihren Augen blitzen

469 Vgl. ebd.

470 Vgl. Hames, „Jenseits des Genres. Tschechischer Realismus“, S. 171.

lässt. Dass diese Menschen gleich wieder erkalten und sich an der peinlichen Tombola-Zeremonie beteiligen werden, ändert nichts daran, dass sie für diesen Moment aufrichtig und sublim fühlen und damit beweisen, dass sie Menschen sind. Genauso wenig kompensiert ihre Humanität hier die Defizite davor oder danach, macht sie nicht entschuldbar. Sie alle gehören zu den komplexen Individuen, deren Eigenschaften und Facetten hier in überbordender Masse, aber eben ohne Priorisierung gleichwertig zu einem filmisch humanistischen Wimmelbild in der Zeit arrangiert werden.

4.3.7 Optimismus, Pessimismus und Realität

Vielleicht ist also doch nicht alles von Pessimismus durchdrungen. Forman weiß selbst im Abgründigsten noch immer eine humanistische Integrität zu entdecken und lässt sich in seiner Beobachtungshaltung nicht verunsichern. Vielmehr erscheint die Brutalität, mit der er das Scheitern der Menschlichkeit zeigt, als, wie Nadin es beschreibt, ein Schild vor dem Stumpfsinn und der Gleichgültigkeit, die sich sonst hinter den Fassaden zu verstecken suchen. Das kann jene virulente Laster betreffen, die allzu schnell akzeptiert, perpetuiert und schließlich potenziert würden, wenn sie nicht bloßgestellt werden, kann aber auch in Bezug auf die Verletzlichkeit gesehen werden, die sich am Feuer schließlich offenbart. Die Dringlichkeit dieses Entdeckens sei damit begründet, dass Forman „den Punkt in der menschlichen Entwicklung [berührt], wo der Verlust der Selbstachtung gleichbedeutend ist mit der Unfähigkeit, sich eine solche in anderen Menschen vorzustellen“.⁴⁷¹ Denn es gebe diese „furchtbare Lächerlichkeit, die wir spüren“,⁴⁷² die aber gerade verlangt, dass wir unsere Empathiefähigkeit auf die Probe stellen. Formans Glaube an die Humanität lässt sich daran ablesen, dass er selbst in diesen Momenten, wo es naheläge, die Menschen aufzugeben, sich und dem Publikum dennoch die Herausforderung stellt, sie anzuschauen. Gerade weil das Banale eine so ernsthafte Gefahr birgt. Denn die existentielle Frage ist, wie man fortan miteinander leben kann. Würden das Fest beziehungsweise in allegorischer Übertragung der Staat und das Projekt des Sozialismus scheitern, weil ihr Ansatz von vornherein böswillig und verurteilenswert wäre, so gäbe es keinen wirklichen Konflikt, der einen anginge oder zum weiteren Nachdenken anregen müsste. Die Krux besteht gerade darin, dass die Absichten die besten sind, die Ergebnisse jedoch im Gegensatz dazu stehen. Weder die Feuerwehrmänner noch die Gäste wollen das Übel, das sie anrichten. Sie schaffen sogar fortwährend Heterotopien wie den Ball selbst, die ihnen erlauben könnten, neue Verhältnisse nach eigenen

⁴⁷¹ Nadin, *Mut für den Alltag*, S. 35.

⁴⁷² Ebd.

Regeln und Idealen zu schaffen. Und doch scheitern sie auf die schlimmste Art und Weise. Diese Frage, wie das sein kann, untersucht Forman hier eindringlich mit der Schärfe seiner Kritik.⁴⁷³

Die letzte Diskussion der Brigade offenbart dies prägnant. Nach der Bloßstellung bei der missglückten Rückführung der Tombola-Preise berät man sich, wie mit der Situation umzugehen sei. Der Ruf der Brigade sei ruiniert, fürchtet man. Es entbrennt ein zunehmend hitziges Hin und Her über Fragen von Schuld und Verantwortung, von Misstrauen gegenüber den Menschen oder den Glauben an sie. Doch schließlich merken sie, dass genau diese Menschen lange fort sind und nur noch der alte ehemalige Vorsitzende weiterhin ergeben im Festsaal wartet.⁴⁷⁴

Eine Allegorie auf die innerparteilichen Kämpfe könnte kaum expliziter sein. Alle möglichen Standpunkte werden hin und her gewälzt, Idealismus, Skeptizismus, Pragmatismus. Ernsthafte Sorgen und selbstgerechte Platitüden halten sich in etwa die Waage, doch bleibt das Ergebnis gleich: Die Diskussion dreht sich so schnell um sich selbst, dass sie ihren eigentlichen Gegenstand – die realen Menschen – vollständig aus den Augen verliert. Man redet nicht mit den Menschen, sondern nur über sie. Die Welten werden wieder so fremd, dass man nicht einmal merkt, wenn die andere nicht mehr da ist. Formans Kritik greift das System und nicht die darin verstrickten Individuen an.⁴⁷⁵ Die Brigade des Filmes scheint gefangen in einem Habitus, der schon etliche Generationen geprägt hat, wie es die Gruppenfotos im Vorspann verraten. Das aktuelle Brigadebild sieht nämlich schon genauso veraltet aus wie die historischen, die man zuvor zu sehen bekam.⁴⁷⁶

Am Ende stehen wir zusammen mit dem ehemaligen Vorsitzenden da, den Feuerwehrmännern gegenüber. Die Brigade überreicht zum Finale dem alten Mann endlich sein Geschenk. Ein zeremonieller Trommelwirbel untermalt, wie sie auf den Alten zumarschieren. Trompeten, Flöten und Fanfaren setzen ein, als der aktuelle Vorsitzende seinem Vorgänger mit feierlichen Worten eine Schatulle übergibt. Bevor der Beschenkte die Schatulle öffnet, hält er jedoch noch eine kleine Dankesrede, die voller pathetischer Phrasen ist und mit zunehmenden Anschwellen der Musik übermäßig ausschweift. Nichtsdestotrotz ist sie wohl lange vorbereitet und aufrichtig gemeint, und daher sind die Männer auch ehrlich gerührt, wie wieder Zwischenschnitte auf Gesichter zeigen. Der aktuelle Vorsitzende lächelt auch deswegen zufrieden, da endlich etwas an diesem Abend so zu gelingen scheint, wie es

473 Vgl. ebd.

474 *Hoří, má panenko!*, 01:00:50-01:06:38.

475 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 125.

476 Vgl. ebd., S. 121.

intendiert war. Doch da offenbart eine weitere Nahaufnahme: Die Schatulle ist leer. Offensichtlich wurde auch dieser Ehrengegenstand gestohlen. Der Alte schaut wieder hoch, schaut die Männer an. Schnitt.⁴⁷⁷ Wir erfahren nicht, wie der alte Mann reagiert. Hames beschreibt seinen Gesichtsausdruck als sorgenvoll und mitleidig, was seiner übrigen pessimistischen Interpretation des Filmes entspricht.⁴⁷⁸ Doch weist Scheinpflug darauf hin, dass der Gesichtsausdruck eigentlich uneindeutig ist.⁴⁷⁹ Die Ambiguität seiner Mimik lässt die Szene offen. Scheinpflug sieht darin eine Handlungsanweisung an das Publikum, sich vom Film zu lösen und selbst zu entscheiden, wie zu reagieren ist.⁴⁸⁰

Vor diesem Hintergrund kehren wir zurück zum letzten Bild, mit dem dieses Kapitel begann, nämlich dem Bett im Schnee. Ist es wirklich ein Totenbett? Selbst Hames sieht in darin immerhin eine poetisch-surreale Note.⁴⁸¹ Und tatsächlich wirkt die Szenerie wie aus einem Traum. Die Realität scheint sich aufgelöst zu haben, die Gegenstände des Alltags liegen kreuz und quer in einem weißen Nichts. Der Film endet so gewissermaßen auch mit einer Auflösung des Raumes. Denn der Schritt aus dem Ballsaal ist für Forman radikal, da dieser für ihn ein zentraler Ort ist, um seine Geschichten und Themen zu verhandeln.⁴⁸² Das liegt insofern nahe, als die Heterotopie des Ballsaals ein Ort des Zusammentreffens der Klassen und Geschlechter ist. Doch hier befinden wir uns jenseits dessen im abstrakten Raum, jenseits von Gesellschaft und Regeln, wo nur noch versprengte Überreste zeichenhaft an sie erinnern. Besonders markant sind religiöse Objekte: Ein Kruzifix findet sich, und hinter dem Bett ragt der Heiligenschein auf einem Gemälde hervor. Das Brandopfer offenbarte sich schon in der Brandsequenz als gläubig, als es – der Szene die von Hames benannte spirituelle Qualität am explizitesten verleihend – anfang zu beten. Nun aber ist alles in Form der Gegenstände derangiert, der Alltag wie der Glaube. Müde, wohl auch nachdenklich legt sich der Mann ins Bett, der andere darin stört ihn nicht. In dieser surrealen Welt muss er wohl oder übel akzeptieren, gleich neben dieser absurden Gestalt zu liegen. Auch wenn Hames als einzige Perspektive für beide den Tod sieht, leben sie am Ende des Films doch noch, egal unter welch absurden Bedingungen. Ob der einsetzende Schnee ihre Friedlichkeit unterstreicht, den Tod des kalten Winters ankündigt, das dadurch entstehende märchenhafte Moment karikiert oder bloß in der Tradition Brueghels für den Fortgang der Jahreszeiten und damit des Lebens steht, ist der Deutung des Publikums überlassen. Formans Aufgabe ist es nur, dem Publikum die

477 Hoří, *má panenka!*, 01:06:54-01:08:23.

478 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 123.

479 Vgl. Scheinpflug, „Der Feuerwehrball / Hoří, má panenka! (1967)“, S. 123.

480 Vgl. ebd.

481 Vgl. Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 123.

482 Vgl. ebd., S. 106.

absurden Verhältnisse zu entdecken sowie die Menschen, die darin existieren.

5. Fazit

Exemplarisch für die Tschechoslowakische Neue Welle führen die drei Regisseure Ansätze vor, wie dem Kino in einer sozialistischen Gesellschaft ein menschliches Antlitz verliehen werden kann. Damit stellen sie sich gegen das Dogma des Sozialistischen Realismus, dessen rigide Schablonen eine polit-ideologische Doktrin wiedergeben können, nicht aber die tatsächliche, alltägliche Lebensrealität der Menschen in der Tschechoslowakei. Den liberalisierenden Aufschwung ihrer Zeit in Politik und Kultur nutzend, experimentieren die Filmschaffenden und bilden eine anti-orthodoxe Gegenposition. Zentral dafür ist der eigene Realismusbegriff, der zwar von Filmemacher*in zu Filmemacher*in unterschiedlich ausfällt, jedoch jeweils vor demselben Hintergrund steht. Zum einen ist da der herrschende Diskurs um die kritische, poststalinistische Reflexion des Marxismus, der nun vor allem auch im Sinne eines marxistischen Humanismus gelesen wird. Ein Marxismus also, der sich auf das menschliche Individuum besinnt, dessen persönliche Autonomie und Alltag ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt. Durch die Interpretation der frühen Schriften von Marx, wie sie auch Kołakowski liefert, wurde das ideologische Dogma zu einer dynamischen, offenen Weltanschauung, die sich der Notwendigkeit zur ständigen Reevaluierung und Neuausrichtung auf dem Weg zur angestrebten Utopie bewusst ist. In dieser liberalisierten Perspektive hatten sodann auch wieder Künstler*innen, speziell Autor*innen Platz, deren Modernität zuvor einzig unter dem Gesichtspunkt der gefährlichen politischen Subversion gesehen worden war. So konnten sowohl historische Autor*innen wie Kafka oder Hašek als auch Gegenwartsschriftsteller*innen internationaler wie vor allem auch nationaler Herkunft – wobei besonders Kundera und Hrabal zu nennen sind – für das neue Kino als Referenzpunkte dienen. Nicht nur das Alltägliche, sondern speziell auch das Absurde erhalten hierdurch ihren Einzug. Zum anderen sind da die filmhistorischen Bezüge, von denen zur Erneuerung des Realismusbegriffs vor allem der italienische Neorealismus prägnant ist. Besonders der von Bazin betonte Humanismus ist für die Tschechoslowakische Neue Welle entscheidend. Denn er besteht nicht auf einem starren stilistischen Programm, sondern auf einer phänomenologischen Integrität in der Wirklichkeitswahrnehmung, stellt sich gegen eine Instrumentalisierung durch übermäßige Dramatisierung oder Psychologisierung und zelebriert das Ambivalente und Offene. Dieser humanistische Realismus steht gegen die Heroisierungen

und Dämonisierungen des Sozialistischen Realismus und fußt stattdessen auf dem Respekt vor der Würde und Mehrdeutigkeit eines jeden menschlichen Individuums.

Der Humanismus ist damit gleich in mehrfacher Weise im Wesen der Tschechoslowakischen Neuen Welle vorhanden und lässt sich auch weiter für eine Analyse zu einer konkreten philosophischen Position solidieren. Ausgehend von neuhumanistischen Ideen lässt sich mit Nida-Rümelin eine ethische Axiologie explizieren, in deren Zentrum der Respekt vor individueller Autonomie steht und die sich mit einem fallibilistischen, kontinuierlich neu abwägenden Denken sowohl gegen dogmatische als auch postmodern-relativistische Positionen stärkt. Eine ästhetische Grundlage lässt sich dazu mit Schiller ergänzen, der durch seine Betonung von differenzierter moralischer Exzellenz und des Zusammenhangs von Würde, Schönheit und Natur die Auseinandersetzung mit der Komplexität realer Menschen unterstützt. Diese humanistische Grundposition gibt zwar ein bestimmtes Fundament, primär die Unantastbarkeit der individuellen Menschenwürde, vor, bleibt jedoch anschlussfähig und vor allem in der konkreten Realisierung für die Filmschaffenden offen.

Bei Uher und dessen *Slnko v sieti* geschieht dies in einer stark poetisierten Form, assoziativ und impressionistisch. Jedoch transzendiert der Film die subjektive Wahrnehmung seiner Figuren, indem er sie in einen Dialog setzt und so auf einen Pluralismus verweist. In der Welt dieses Filmes gibt es nicht nur Proletarier*innen und Parteifunktionär*innen, denen antikommunistische Elemente antagonistisch gegenüberstehen. *Slnko v sieti* zeigt vielmehr eine desorientierte Intelligenzija, die auf ein resignierendes Landarbeitertum stößt, stellt einen Austausch zwischen Jung und Alt, Kindern und Eltern, Männern und Frauen her. Dabei gibt es keine Perspektive, keine Lebensart, die der anderen kategorisch überlegen wäre. Uher's Film zeigt Menschen in individuellen Umständen, mit individuellen Fähigkeiten und Bedürfnissen. Ein allgemeines dogmatisches Programm kann ihnen nicht entsprechen, nicht ihre Probleme lösen. Ihre individuelle Würde, ihre Autonomie, aber auch ihre Eigenverantwortlichkeit müssen gewahrt werden. Zwar gibt es Ideale, die anzustreben sind. Uher findet diese etwa in seinem neuen utopischen Arbeitsbegriff. Doch gibt es mehr als nur ein Ideal und auch unterschiedliche Wege zu ihrer Realisierung. Man muss den eigenen Weg finden und ihn auch selber gehen, doch kann der Austausch mit Anderen, das Lernen von ihnen sowie das Öffnen der eigenen Erkenntnis und Wahrnehmung dabei helfen. Die Figuren verzagen und verzweifeln im Film immer dann am meisten, wenn sie sich auf ihre Perspektive kaprizieren oder ihnen der Zugang zu derjenigen der Anderen verwehrt wird. Weder die blinde Mutter noch der in präventiöser Selbstbespiegelung verlorene Künstler Fajolo können

auf sich allein gestellt leben und Glück finden. Sie bedürfen der Eindrücke Anderer, um die Fülle der Welt zu erahnen. Bei Uher ist die Wirklichkeit zu komplex, um ihr eine einfache, eindimensionale Lösung aufzuoktroieren. Man muss sie von mehreren Seiten anschauen, was gemeinsam besser geht als allein.

Auf einer derartigen Solidarität fußt auch *Ostře sledované vlaky*. Zwar wechselt Menzel nicht nur das Genre zur Komödie hin und verlagert seine Handlung ins Historische, sondern sucht auch einen stärker somatischen als intellektuellen Zugang zur Weltwahrnehmung. Dennoch ist das Teilen dieser Wahrnehmung nach wie vor integral. Auch hier spielt wieder das gegenseitige Zeigen der Welt und ihrer Wahrnehmungsmöglichkeiten eine zentrale Rolle, sowohl zwischen zwei Liebenden als auch zwischen den aufgeklärt-erfahrenen Erwachsenen und dem noch naiv-jungfräulichen Miloš. Das Wahrnehmen ist dabei besonders eines der anderen Menschen und ihrer Eigenheiten. Menzel zeigt Individuen, deren exzentrische Eigenheiten nicht bloß Gegenstand der Karikatur sind. Es wird ein sympathetischer Zugang zum Grotesken, Absurden und Albernem gefunden, indem die menschliche Schwäche zum gemeinsamen Nenner jenseits von Uniform und Alter wird. Sowohl körperliche Unbeholfenheit im Slapstick als auch das Entwaffnende der sexuellen Lust dienen dem Aufbrechen von starren Heldenmythen, Obrigkeitshehrfurcht, aber auch einseitiger Feindbilder. Sowohl die präpotente Selbstherrlichkeit von Vorsteher und Rat als auch das Märtyrertum des unverhofften Kriegshelden Miloš werden entzaubert. Dies dient jedoch nicht bloß der Ridikülisierung des herrschenden Systems als satirische Provokation, viel subversiver ist vielmehr das Gleichmachen der Charaktere in ihrer menschlichen Fehlbarkeit und Überforderung. Der Faktor menschlicher Schwächen ist dabei kein Anlass, sich über die Figuren zu mokieren und über sie zu lachen, da dies Distanz aufbauen würde. Über das Träumerische von Miloš, die kauzigen Banalitäten im Alltag des Vorstehers, aber auch über die lüsternen Blicke des Rats und der Wehrmachtssoldaten wird Nähe zu den Individuen hergestellt. Denn sie werden dadurch zu Menschen über ihre Rolle und Uniform hinaus. Lächerlich wird indessen das umgekehrte Reduzieren auf und Hineinsteigern in die Rolle und Uniform. Die Präntion falscher Würde, alles Pathetische verspottet Menzel, da es das Komplexe versimpelt, indem es die Natur, das Banale, Alberne und Schwache eben, leugnet und so entmenschlichend ist. Der Humor wird zur Waffe gegen alles, was inhuman ist, zeigt sich aber liebevoll und offen gegen das sich Bahn brechende Menschliche. Man lacht über jene, die ihre Menschlichkeit verstecken wollen, lacht aber mit jenen, die die Absurdität des menschlichen Seins mit einem teilen.

Genau diese Absurdität ist es, in der sich auch die Figuren in Formans *Hoří, má*

panenko! befinden. Forman wählt wie Menzel die Komödie, auch er ridiculisiert die großspurige Autorität der Uniformträger und erfreut sich am Liebenswerten ihrer dahinter aufscheinenden Schwächen. Doch weitet Forman seinen Blick noch. Er fokussiert anders als Uher und Menzel kaum Individuen, sondern blickt auf große Gruppen, die Menge. Das verändert nicht nur seine dadurch noch weniger klassische, weil protagonistenlose Narration, sondern auch seine Bilder: Es entstehen Wimmelbilder. Doch ein Rückgriff auf die Renaissance-Wimmelbilder von Pieter Brueghel dem Älteren zeigt, welche humanistischen Möglichkeiten dieses Genre bietet. Forman übersetzt die Vorranglosigkeit der Individuen und Lebensarten, wie sie bei den anderen proklamiert werden, in ein ästhetisches Prinzip, indem er sie in einem gleichrangigen Nebeneinander aufeinander folgen lässt. In den Gruppentableaus und Montagen werden unterschiedliche Individuen und Facetten, Widersprüche und Ambivalenzen als koexistent gezeigt. Der Film breitet nur aus, das Publikum ist es, das identifizieren, ordnen und bewerten muss. Das bedeutet aber nicht, dass der Film einer normativen Grundlage entbehrte. Forman verurteilt die Unfähigkeit der Brigade, den Egozentrismus der Gäste sowie die allgemeine empathielose Ignoranz. Doch belässt er das Bild der Menschen nie dabei. Immer steht neben dem Verurteilenswerten noch etwas Sensibles und Aufrichtiges. Die Menschen sind bei Forman nie auf das Gute oder das Schlechte reduzierbar, was auch ihre Würde ausmacht. Die Aufgabe des Publikums ist damit allem voran ein Abwägen. Denn Eindeutigkeit gehört dem Dogmatismus des Sozialistischen Realismus an, den Forman sprengt. Der oft attestierte Pessimismus trifft auf den Film genauso wenig zu wie ein übermäßiger Optimismus. Der komplexen, mitunter surrealen Absurdität wird nur ein ebenso komplexer humanistischer Realismus gerecht.

Das ist es, was den Realismusbegriff der Tschechoslowakischen Neuen Welle ausmacht. Es geht nicht um einen Realismus im Sinne eines dogmatischen Stils, der sich der Realität radikal dokumentarisch annähert. Denn dies wäre zu programmatisch für die Anti-Orthodoxie der Welle, es wäre nur ein neues Dogma. Der erneuerte Realismusbegriff gründet sich primär auf einem pluralistischen Verständnis der Wirklichkeit, der man sich auf verschiedenen Wegen anzunähern versuchen kann. In diesem Begriff haben diverse Formen, zu leben, Platz, die selbst, sogar gerade in den zusammenhanglosesten, banalsten und absurdesten Details ihres Alltags interessant für die humanistischen Beobachtenden sind. Das Anerkennen der Pluralität der Perspektiven bedeutet auch, dass man keine absolute Gewissheit über seinen Ansatz haben kann. Daher ist auch eine Analyse der Tschechoslowakischen Neuen Welle immer nur ein Ausblick. Schon Uher, Menzel und Forman repräsentieren ein breites Spektrum, doch wie lassen sich beispielsweise der

feministisch-dadaistische Ansatz einer Věra Chytilová in ihrem Film *Sedmikrásky* (1966), die Mittelaltersagen von František Vlácil *Marketa Lazarová* (1967) oder Eduard Grečners *Drak sa vracia* (1968), ein tatsächlicher Dokumentarfilm wie Karel Vachek *Spříznění volbou* (1968) im Verhältnis dazu einordnen? Es mögen sich Familienähnlichkeiten im Stil finden, was in manchen Fällen auf Zusammenarbeiten mit denselben Personen wie etwa der Ausstatterin und Kostümbildnerin Ester Krumbachová zurückgeht. Dennoch gibt es keinen definierenden Stil für die Welle, keinen *richtigen* Ansatz, der den anderen von vornherein vorzuziehen wäre. Der Experimentalismus ist hier tatsächlich aus dem suchenden Gestus des Experimentierens heraus zu verstehen. Dass es keinen vollkommenen und überlegenen Ansatz geben kann, macht die Philosophie der Welle aus.

Denn obzwar jede*r seinen eigenen Weg geht, haben sie alle einen ähnlichen Hintergrund, selbst wenn man die Schere zwischen tschechischer und slowakischer Gruppe berücksichtigt. Mehr noch: Sie streben alle auf dasselbe zu. Sie alle streben nicht nur nach einem neuen Kino, sondern auch nach neuen gesellschaftlichen Verhältnissen, der Vision einer sozialistischen Gesellschaft, in der der Mensch als Individuum zählt, respektiert wird und sich auf seine persönliche Weise autonom entfalten kann. Dies ist nicht nur durch eine Kritik der Obrigkeit zu erreichen, wie sie sich in Bezug auf die Uniformträger vom Rat bis hin zur Feuerwehrbrigade manifestiert, sondern auch durch eine Selbstkritik der Gesellschaft, die im Publikum sitzt und sich in der intellektualisierten Jugend Fajolos, dem gemütlich-trägen Vorsteher oder der heuchlerischen Gästeschar beim Ball wiedererkennen muss. An ihnen ist es, die Augen zu öffnen für ihnen fremde Perspektiven, egal ob diejenigen der Arbeiter*innen auf dem Land, der nur als Lustobjekt wahrgenommenen Frauen oder der als senil abgetanen Alten. Es geht darum, die Menschen um sich herum als solche anzuerkennen, auch jene, bei denen es schwerfällt. Daher werden auch die staatlichen Funktionsträger*innen nicht verdammt, sondern vielmehr nur dethroniert, dass sie auf denselben Boden geholt werden, auf dem man selber steht. Nur indem man diese allgemeine Anerkennung vollzieht und die Würde und potentielle Schönheit der Individuen wahrnimmt, ihre differierenden Perspektiven akzeptiert, kann auch die eigene Person, die eigene Lebensform und Weltansicht legitimiert und solidiert werden. Dies scheint Konsens in der Neuen Welle zu sein. Denn es ist auch Grund für die filmischen Rebellion, wenn nicht Revolution, die die Filmschaffenden anstrebten. Das System, in dem sie lebten und arbeiteten, ließ nur bestimmte Formen des Lebens und der Arbeit zu, ignorierte nicht nur andere, sondern marginalisierte und verbot sie sogar. Das Problem mit dem System führte nicht zu einer Ablehnung der sozialistischen Idee, sondern des Autoritarismus, ganz gleich ob dieser stalinistisch, faschistisch oder sonst wie

geartet ist. Das humanistische Plädoyer dagegen ist zeitlos und transzendiert den historischen Kontext.

Nichtsdestoweniger ist dieser Kontext nicht zu ignorieren, im Gegenteil. Das damalige Streben, den Marxismus zu reformieren, und die Ansätze, die Künstler und Theoretiker dazu formulierten, bedürfen der Erinnerung, Wiederaufnahme und Weiterführung. Das Suchen, Experimentieren und Neuausrichten hatte nicht deshalb ein Ende, weil das Ziel erreicht war und für unbrauchbar befunden wurde, sondern weil es jäh und brutal vom Autoritarismus abgebrochen wurde. Eine Wiederaufnahme dieses Suchens stärkt nicht nur ein antiautoritäres Kino, das heute nicht weniger nötig erscheint als damals, sondern auch einen im geisteswissenschaftlichen und vor allem im filmwissenschaftlichen Diskurs oftmals voreilig verabschiedeten Humanismus, der sich erneuern und diversifizieren kann. Denn seine Axiologie kann Ausgangspunkt für einen Pluralismus sein, der seinen Weg fallibilistisch sucht, ihn nicht wie der Dogmatismus zu kennen meint, ihn aber auch nicht wie der postmoderne Relativismus aufgibt. Das Bestehen auf der individuellen Würde ist sogar als Grund zu nehmen, die Pluralität anderer Lebensformen und Perspektiven zu erkunden. Der normative Hintergrund einer humanistischen Filmanalyse begründet das Interesse an anderen Individuen, daran, was wir von ihnen für unsere eigene Ausrichtung lernen können, daran, was sie schön macht. Diese Arbeit berief sich auf weit zurückliegende Ansätze eines filmtheoretischen und -analytischen Humanismus, dessen Tradition kaum fortgeführt wurde und wird. Doch ist es die zentrale Absicht dieser Arbeit aufzuzeigen, dass sich auch ein Anknüpfen an diese Tradition lohnt. Ein Humanismus lässt sich nicht nur am italienischen Neorealismus festmachen, und es bedarf dafür auch nicht ausschließlich des voraussetzungsreichen und stark katholisch gefärbten Vorbilds eines Bazin. Beides lässt sich als Ausgangspunkt nehmen, um eigene Wege zu finden und Neuausrichtungen vorzunehmen. Diese Arbeit formulierte eine humanistische Filmanalyse der Tschechoslowakischen Neuen Welle, eines ebenfalls nun viele Jahrzehnte zurückliegenden Kapitels der Filmgeschichte. Von dort ausgehend ist noch viel Arbeit nötig, um die humanistischen Traditionslinien des Kinos weiter nachzuzeichnen, um schließlich zu ergründen, welche Ausrichtung das Kino der Gegenwart hat, um sich den Menschen, ihrem Alltag und ihrer Wahrnehmung der Welt anzunähern. Das humanistische Kino der Tschechoslowakischen Neuen Welle zeigt nur ein potentiell menschliches Antlitz, nicht das absolute. Gerade weil es nicht nur eines zeigt, sondern zwei, drei, viele.

Literatur und Quellen

- Andrew, J. Dudley, *The Major Film Theories. An Introduction*, London/New York/Oxford: Oxford University Press 1976.
- Balázs, Béla, *Der sichtbare Mensch. Eine Film-Dramaturgie*. Zweite Auflage, Halle (Saale): Wilhelm Knapp 1926.
- Balázs, Béla, *Der Geist des Films*, Halle (Saale): Wilhelm Knapp 1930.
- Balázs, Béla, *Der Film: Werden und Wesen einer Neuen Kunst*, Wien: Globus 1976.
- Ballester, César, „The Absence of the Establishing Shot in Slovak Films of the 1960s“, *Central Europe*, 6/2, 2013 (Orig. 2008), S. 172-193.
- Bazin, André, „Der Filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung“, *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004 (Orig. 1948), S. 295-326.
- Bazin, André, „Ladri di Biciclette (Fahrraddiebe)“, *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004 (Orig. 1949), S. 335-352.
- Bazin, André, „Vittorio De Sica, Regisseur“, *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004 (Orig. 1953), S. 353-374.
- Bazin, André, „Ein grosses Werk: Umberto D.“, *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004 (Orig. 1952), S. 375-379.
- Bazin, André, „Le Notti di Cabiria (Die Nächte der Cabiria) oder die Reise ans Ende des Neorealismus“, *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004 (Orig. 1957), S. 380-390.
- Bazin, André, „Plädoyer für Rossellini. Brief an Guido Aritarco, Chefredakteur von ‚Cinema Nuovo‘“, *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004 (Orig. 1955), S. 391-402.
- Bazin, André, „Europa '51“, *Was ist Film?*, hg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004 (Orig. 1953), S. 403-405.
- Binder, Eva, „Liebe nach Fahrplan / Ostře sledované vlaky (1966)“, *Klassiker des tschechischen und slowakischen Films*, hg. v. Nicole Kandioler et al., Marburg: Schüren 2018, S. 91-99.
- Bonnemann, Jens, *Filmtheorie. Eine Einführung*, Berlin: Metzler 2019.
- Braidotti, Rosi, *Posthumanismus. Leben jenseits des Menschen*, Frankfurt am

Main/New York: Campus 2014 (Orig. *The Posthuman*, Cambridge/Malden: Polity Press 2013).

- Brandt, Peter, „Der tschechoslowakische Reformsozialismus und seine Beendigung“, *Sozialismus mit menschlichem Antlitz. Der Aufbruch in der Tschechoslowakei 1968 in seinem historischen Umfeld*, hg. v. Peter Brandt/Gert Weisskirchen, Bonn: Dietz 2002, S. 19-36.
- Brodski, Michael, „Wenn der Kater kommt / Až přijde kocour (1963)“, *Klassiker des tschechischen und slowakischen Films*, hg. v. Nicole Kandioler et al., Marburg: Schüren 2018, S. 57-62.
- Brown, William, „Man Without a Movie Camera – Movies Without Men. Toward a Posthumanist Cinema?“, *Film Theory and Contemporary Hollywood Movies*, hg. v. Warren Buckland, London/New York: Routledge 2009, S. 66-85.
- Brunner, Philipp, „Sozialistischer Realismus“, *Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Christian-Albrechts-Universität zu Kiel et al., 12.10.2012, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/s:sozialistischerrealismus-5579>, 03.06.2025.
- Christen, Thomas, „Von etwas anderem: Die Filme des Prager Frühlings“, *Einführung in die Filmgeschichte. Band 2, Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen: Filmische Erneuerungsbewegungen 1945-1968*, hg. v. Thomas Christen, Marburg: Schüren 2016, S. 385-419.
- Daniel, František, „The Czech Difference“, *Politics, Art and Commitment in the East European Cinema*, hg. v. David W. Paul, New York: St. Martin's Press 1983, S. 49-68.
- Danyel, Jürgen, „Kafka und der Prager Frühling. Die Konferenz in Liblice 1963 und ihre Folgen“, *Zeitgeschichte-online*, 17. August 2018, <https://zeitgeschichte-online.de/themen/kafka-und-der-prager-fruehling>, 03.06.2025.
- Dworschak, Joachim, „Josef Kilian / Postava K Podpírání (1963)“, *Klassiker des tschechischen und slowakischen Films*, hg. v. Nicole Kandioler et al., Marburg: Schüren 2018, S. 65-73.
- Dworschak, Joachim, „Die Ver-rückten Ästheteten. Positionierung der slowakischen Filmautoren im Rahmen der Tschechoslowakischen Neuen Welle“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, hg. v. Jonas Engelmann et al., Mainz: Ventil 2018, S. 270-281.
- Elsaesser, Thomas und Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2007.

- Engelmann, Jonas et al., „Einleitung“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, hg. v. Jonas Engelmann et al., Mainz: Ventil 2018, S. 9-22.
- Engelmann, Jonas, „Perlen voll Weisheit und Erkenntnis. Die Autoren des Prager Frühlings“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, hg. v. Jonas Engelmann et al., Mainz: Ventil 2018, S. 157-160,
- Engelmann, Jonas, „Beobachtete Züge. Der Nationalsozialismus in den Filmen der Nová Vlna“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, hg. v. Jonas Engelmann et al., Mainz: Ventil 2018, S. 204-241.
- Forman, Miloš/Jan Novak, *Rückblende. Erinnerungen*, München: Heyne Verlag 1997.
- Foucault, Michel, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.
- Haag, Sabine, „Vorwort“, *Bruegel: Die Hand des Meisters (Ausstellungskatalog)*, hg. v. Sabine Haag, Stuttgart: Belser 2018, S. 10-12.
- Hagedorn, Ludger, „Philosophische Amplitude“, *Tschechische Philosophen im 20. Jahrhundert. Klíma, Rádl, Patočka, Havel, Kosík*, hg. v. Ludger Hagedorn, München/Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 2002, S. 417-455.
- Hames, Peter, *The Czechoslovak New Wave*, London/New York: Wallflower Press 2005.
- Hames, Peter, „The Czechoslovak New Wave. A revolution denied“, *Traditions in World Cinema*, hg. v. Linda Badley et al., Edinburgh: Edinburgh University Press 2006, S. 67-79.
- Hames, Peter, „The Golden Sixties: The Czechoslovak New Wave revisited“, *Studies in Eastern European Cinema*, 4/2, 2013, S. 215-230.
- Hames, Peter, *The Sun in a Net*, DVD-Booklet, Second Run, 2013.
- Hames, Peter, „Jenseits des Genres. Tschechischer Realismus“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, hg. v. Jonas Engelmann et al., Mainz: Ventil 2018, S. 161-178.
- Hammer-Tugendhat, Daniela, „„Dieser Bruegel hat viele Dinge gemalt, die nicht gemalt werden können“. Innovative künstlerische Verfahren als Mittel der Zeitkritik“, *Pieter Bruegel. Das Zeichnen der Welt (Ausstellungskatalog)*, hg. v. Eva Michel, München: Hirmer 2017, S. 49-63.
- Haucke, Lutz, „Die Tschechische Neue Welle (1963-1969) und die Konstituierung einer neuen Intellektuellenkultur in den 60er Jahren“, *Film – Künste – TV-Shows. Film*

und fernsehwissenschaftliche Studien. Auswahl 1978-2004, Berlin: Rhombos-Verlag 2005 (Orig. 1999), S. 133-145.

- Haucke, Lutz, *Nouvelle Vague in Ost- und Südosteuropa? Kinofilmkunst und Sozialismus 1960–1970*, Hamburg: Universität Hamburg, Institut für Germanistik 2007.
- Hauskeller, Michael et al. (Hg.), *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, London: Palgrave Macmillan 2015.
- Hitchman, Simon, „Dudley Andrew on André Bazin“, *New Wave Film.com*, 2023, <https://newwavefilm.com/interviews/andre-bazin-dudley-andrew-interview.shtml>, 03.06.2025.
- IMDb, „Slnko v sieti“, *IMDb*, https://www.imdb.com/title/tt0176155/releaseinfo/?ref_=tt_dt_rdat, 03.06.2025.
- Johnson, Vida, „Rußland nach dem Tauwetter“. *Geschichte des internationalen Films*, hg. v. Geoffrey Nowell-Smith, Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 600-612.
- Kant, Immanuel, „Grundlegung zur Metaphysik der Sitten“, *Kant's Gesammelte Schriften*, hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Band IV, hg. v. Paul Menzer, Berlin: Reimer 1903, S. 385-463.
- Kershaw, Ian, *Achterbahn. Europa 1950 bis heute*, München: Deutsche Verlags-Anstalt 2019.
- Kołakowski, Leszek, „Sens ideowy pojęcia lewicy“, *Światopogląd i życie codzienne*, Warschau: 1957, <http://aneks.kulturaliberalna.pl/wp-content/uploads/2016/02/2-kolakowsk-With-Watermark.pdf>, 03.06.2025.
- Kołakowski, Leszek, „The Priest and the Jester“, *Toward a Marxist Humanism. Essays on the Left Today*, New York: Grove Press 1968, S. 9-37.
- Kosík, Karel, *Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986 (Orig. 1963).
- Kovács, András Bálint, *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950-1980*, Chicago/London: Chicago University Press 2007.
- Kristeller, Paul Oskar, „Humanism“, *Minerva* 16/4, 1978, S. 586-595.
- Kundera, Milan, *Der Scherz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.
- Liehm, Antonin J., „Otakar Vávra“, *International Journal of Politics*, 3/1-2, 1973, S. 13-22 (Orig. 1969).
- Loh, Janina, *Trans- und Posthumanismus zur Einführung*, Hamburg: Junius 2018.

- Michalovič, Michal, „Štefan Uhers frühe Filme. Das Überschreiten der Realität hin zu Schönheit und Poesie“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, hg. v. Jonas Engelmann et al., Mainz: Ventil 2018, S. 288-293.
- Nadin, Mihai, *Mut für den Alltag. CSSR – Film im Prager Frühling*, Bern: SOI 1978.
- Nida-Rümelin, Julian, „Wo die Menschenwürde beginnt“, *Ethische Essays*, Berlin: Suhrkamp 2002 (Orig. 2001), S. 405-410.
- Nida-Rümelin, Julian, „Für einen erneuerten Humanismus“, *Humanismus als Leitkultur: Ein Perspektivwechsel*, München: C.H. Beck 2006 (Orig.: 2004), S. 28-35.
- Nida-Rümelin, Julian, „Karl Marx: Ethischer Humanist – Politischer Anti-Humanist?“, *Humanistische Reflexionen*, Berlin: Suhrkamp 2016 (Orig.: *Zeitschrift für Politik* 55/4, 2008, S. 462-470), S. 445-456.
- Nida-Rümelin, Julian, „Plädoyer für einen erneuerten Humanismus“, *Humanistische Reflexionen*, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 351-442.
- Nowell-Smith, Geoffrey, *Making Waves. New Cinemas of the 1960s*, New York/London: Continuum 2008.
- Oberthaler, Elke/Sabine Pénot, „Kinderspiele (Kat.-Nr. 50)“, *Bruegel: Die Hand des Meisters (Ausstellungskatalog)*, hg. v. Sabine Haag, Stuttgart: Belser 2018, S. 131-134.
- Oberthaler, Elke/Sabine Pénot, „Die Kreuztragung Christi (Kat.-Nr. 67)“, *Bruegel: Die Hand des Meisters (Ausstellungskatalog)*, hg. v. Sabine Haag, Stuttgart: Belser 2018, S. 194-201.
- Oberthaler, Elke/Sabine Pénot, „Zyklus der Jahreszeiten (Kat.-Nrn. 72-75)“, *Bruegel: Die Hand des Meisters (Ausstellungskatalog)*, hg. v. Sabine Haag, Stuttgart: Belser 2018, S. 214-241.
- Oberthaler, Elke/Sabine Pénot, „Bauernhochzeit (Kat.-Nr. 80)“, *Bruegel: Die Hand des Meisters (Ausstellungskatalog)*, hg. v. Sabine Haag, Stuttgart: Belser 2018, S. 258-265.
- Owen, Jonathan, „Closely Observed Bodies: Corporeality, Totalitarianism and Subversion in Jiří Menzel’s 1960s Adaptations of Bohumil Hrabal“, *Canadian Slavonic Papers* 51/4, 2009, S. 495-511.
- Owen, Jonathan, „„Heroes of the Working Class‘? Work in Czechoslovak Films of the New-Wave and Postcommunist Years“, *Framework: The Journal of Cinema and Media* 53/1, 2012, S. 190-206.

- Petrin, Susanna, „Dieser Regisseur dreht nur Komödien: ‚Die Welt begreife ich über den Humor‘“, *Aargauer Zeitung*, 07.10.2016, <https://www.aargauerzeitung.ch/kultur/dieser-regisseur-dreht-nur-komodien-die-welt-begreife-ich-uber-den-humor-ld.1585938>, 03.06.2025.
- Pustejovsky, Otfried, *In Prag kein Fenstersturz*, München: dtv 1968.
- Ruffing, Reiner, „Humanistischer Marxismus: Philosophie und politische Theorie der jugoslawischen ‚Praxis-Gruppe‘“, *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 31, 3. August 1985, <https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/archiv/533493/humanistischer-marxismus-philosophie-und-politische-theorie-der-jugoslawischen-praxis-gruppe/>, 03.06.2025.
- Scheinpflug, Peter, „Der Feuerwehrball / Hoří, má panenko! (1967)“, *Klassiker des tschechischen und slowakischen Films*, hg. v. Nicole Kandioler et al., Marburg: Schüren 2018, S. 117-124.
- Schiller, Friedrich, *Kallias oder über die Schönheit/Über Anmut und Würde*, Stuttgart: Reclam 1971.
- Schindler, Franz, „Miloš Forman. Authentischer Chronist der Dramatik und Komik des Alltags“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, hg. v. Jonas Engelmann et al., Mainz: Ventil 2018, S. 23-37.
- Schröder, Klaus Albrecht, „Vorwort“, *Pieter Bruegel. Das Zeichnen der Welt (Ausstellungskatalog)*, hg. v. Eva Michel, München: Hirmer 2017, S. 7-9.
- Sellink, Manfred, „Die Anbetung der Könige im Schnee (Kat.-Nr. 65)“, *Bruegel: Die Hand des Meisters (Ausstellungskatalog)*, hg. v. Sabine Haag, Stuttgart: Belser 2018, S. 188-189.
- Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction*, Hoboken: Blackwell 2000.
- Stolnitz, Jerome, „Balázs: The Dilemmas of Humanism in the Movies“, *The Journal of Aesthetic Education*, 10/2, 1976, S. 25-43.
- Trencsényi, Balázs et al., *A History of Modern Political Thought in East Central Europe. Volume II: Negotiating Modernity in the „Short Twentieth Century“ and Beyond, Part 1: 1918-1968*, Oxford: Oxford University Press 2018.
- Uher, Štefan, „Mit der Zeit, dem Volk und dem Gewissen. Ein Interview der Zeitschrift Dialóg mit Štefan Uher“, *Filmkultur im Umbruch*, hg. v. Hans-Joachim Schlegel et al., Graz: Edition Blimp 1993, S. 17-26.
- Votruba, Martin, „Historical and national background of Slovak filmmaking“, *KinoKultura*, Spezialausgabe Nr. 3, 2006,

<http://www.kinokultura.com/specials/3/votruba.shtml>, 03.06.2025.

- Witzlack-Makarevich, Kai, *Havel fehlt uns. Tschechische Einblicke und Aussichten*, Berlin: Frank & Timme 2023.
- Wolfe, Cary, *What is posthumanism?*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2010.
- Wood, James, „Bohumil Hrabal“, *London Review of Books*, 23/1, 4. Januar 2001, <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v23/n01/james-wood/bohumil-hrabal>, 03.06.2025.
- Wulff, Hans J., „Jiří Menzel. Der lachende Humanist und der Prager Filmfrühling“, *Tschechoslowakische Neue Welle. Das Filmwunder der Sechziger*, hg. v. Jonas Engelmann et al., Mainz: Ventil 2018, S. 76-94.
- Yörümez, Barış A., „‘Wounded’ in revolution: the postwar intelligentsia and their self-distinction in Czechoslovak cinema (1956-1968)“, *Canadian Slavonic Papers* 65/3-4, 2023, S. 302-324.

Filme

- *Slnko v sieti*, R.: Štefan Uher, Tschechoslowakei 1963.
- *Ostře sledované vlaky*, R.: Jiří Menzel, Tschechoslowakei 1966.
- *Hoří, má panenko!*, R.: Miloš Forman, Tschechoslowakei 1967.
- *25 ze sedesátých, aneb Československá nová vlna*, R.: Martin Šulík, Slowakei/Tschechische Republik 2010.
- *To Make a Comedy Is No Fun*, R.: Robert Kolinsky, Tschechische Republik/Schweiz 2016.
- *CzechMate: In Search of Jiří Menzel*, R.: Shivendra Singh Dungarpur, Indien/Tschechische Republik 2018.