



**Lisa Gotto
Dominik Graf**

KINO UNTER DRUCK

**Filmkultur hinter dem
Eisernen Vorhang**

Alexander Verlag Berlin

»Dieses Buch ist eine Spurensuche durch die Filmgeschichte und ein Plädoyer für ein Kino der harten Ambivalenzen. Unsere Erkundungen sind getrieben von Fragen zu Zensur gestern und heute, von der Suche nach starken Frauenfiguren und der Sehnsucht nach filmischer Lebendigkeit. Je tiefer wir in die Filmkultur hinter dem Eisernen Vorhang eingetaucht sind, desto größer wurde unser Staunen darüber, wie unter politischer Einflussnahme, Zwang und Zensur die klügsten und kraftvollsten Filme entstehen und sich Originalität und Komplexität an den Grenzhütern der Regelungsbetriebe vorbeismuggeln lassen konnten.

Wenn unser gegenwärtiges System der Fördergeldbürokratie zu Anpassungsdruck führt, wenn man Frauen vor und hinter der Kamera vermisst, wenn man sich fragt, was unserem Kino heute fehlt – dann sollte man bei der Suche nach Antworten bei den osteuropäischen Filmen anfangen.«

Lisa Gotto und Dominik Graf

Das Buch versammelt ausgewählte Essays der Filmwissenschaftlerin Lisa Gotto und des Regisseurs Dominik Graf zu Filmen von Zbyněk Brynych, Věra Chytilová, Judit Elek, Agnieszka Holland, Márta Mészáros, Andrzej Wajda und Krzysztof Zanussi.

Alexander Verlag Berlin
www.alexander-verlag.com

ISBN 978-3-89581-548-5



9 783895 815485

Lisa Gotto/Dominik Graf
Kino unter Druck



Lisa Gotto ist Professorin für Theorie des Films an der Universität Wien. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Theorie, Geschichte und Ästhetik des Films sowie Digitale Medienkultur.

Dominik Graf ist Drehbuchautor und Film- und Fernsehregisseur (u. a. *Die Katze*, *Die Sieger*, *Die geliebten Schwestern*, *Fabian oder Der Gang vor die Hunde*, die Serie *Im Angesicht des Verbrechens* sowie Folgen für den *Tatort* und *Polizeiruf 110*). Er wurde mit den wichtigsten Filmpreisen des Landes ausgezeichnet.

Lisa Gotto/Dominik Graf

Kino unter Druck

Filmkultur hinter dem
Eisernen Vorhang



Alexander Verlag Berlin

© by Alexander Verlag Berlin 2021
Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin
www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten.

Redaktion/Lektorat Verlag: Marilena Savino
Satz und Layout: Antje Wewerka
Umschlag: Antje Wewerka unter Verwendung einer Abbildung
aus *Das Mädchen* (1968) von Márta Mészáros
ISBN 978-3-89581-548-5
Printed in the EU (June) 2021

Inhalt

- 9 **Vorbemerkung**
Zu diesem Buch
- 11 Lisa Gotto/Dominik Graf
**Film-Kultur-Zensur. Das osteuropäische Kino
hinter dem Eisernen Vorhang und die deutsche
Filmtechnokratie**
Einleitung
- Filmessays**
- 45 Dominik Graf
Der letzte Fiebertraum des polnischen Ulanen
Lotna von Andrzej Wajda, Polen 1959
- 49 Lisa Gotto
Ein Jahr geht schnell vorbei
Ein Sack voller Flöhe von Věra Chytilová, ČSSR 1962
- 55 Lisa Gotto
Vervielfachungen
Von etwas anderem von Věra Chytilová, ČSSR 1963
- 64 Dominik Graf
Ein wundersam fröhlicher tschechischer Herr
Der fünfte Reiter ist die Angst von Zbyněk Brynych,
ČSSR 1965

- 68 Lisa Gotto
Kreise ziehen
Das Mädchen von Márta Mészáros, Ungarn 1968
- 79 Dominik Graf
Man muss auch ein bisschen leben
Illumination von Krzysztof Zanussi, Polen 1973
- 82 Dominik Graf
Brynych Village
Yellow He (Folge 30 der Serie *Derrick*) von
Zbyněk Brynych, BRD 1977
- 89 Lisa Gotto
Ubi lex, ibi poena
Provinzchauspieler von Agnieszka Holland,
Polen 1979
- 96 Lisa Gotto
Alles zwingt zum Sehen
Vielleicht morgen von Judit Elek, Ungarn 1979
- 106 Dominik Graf
Die Frauen sind ein einsames Heer
Das ungarische Kino vor fünfzig Jahren
- 116 Lisa Gotto
Im Hinterhof der Solidarität
Eine alleinstehende Frau von Agnieszka Holland,
Polen 1981

- 122 Lisa Gotto
Familienähnlichkeiten
Tagebuch für meine Kinder von Márta Mészáros,
Ungarn 1982
- 130 Lisa Gotto
Pandemie ohne Masken
Sommer der Leidenschaft von Judit Elek,
Ungarn 1984
- 138 Dominik Graf
Polnische Geschichte, immer wieder neu erzählt
Zum achtzigsten Geburtstag von Andrzej Wajda
- 148 Dominik Graf
Die Nacht ist lang
Das Massaker von Katyn von Andrzej Wajda,
Polen 2007
- 150 Dominik Graf
Schlingpflanzen
Der Kalmus von Andrzej Wajda, Polen 2009
- 153 **Filmographie**
158 **Textnachweise**

Vorbemerkung: Zu diesem Buch

Dieses Buch ist aus einer Reihe von Gesprächen hervorgegangen, die wir zwischen München, Köln und Wien geführt haben. Begonnen hat alles mit einer gemeinsamen Begeisterung für das osteuropäische Kino des Kalten Krieges. Irgendwann haben wir angefangen, uns Filme und Texte zu schicken, Gedanken hin- und herzuschicken und Beobachtungen aufzuschreiben. Daraus ist ein Logbuch in Dialogform entstanden, das wir diesem Buch als Einleitung voranstellen.

Unsere Erkundungen sind getrieben von einer brennenden Aktualität, von Fragen zu Zensur gestern und heute, von der Suche nach starken Frauenfiguren, von der Sehnsucht nach filmischer Lebendigkeit jenseits aller Relevanzforderungen. Je mehr wir über das Kino der ehemaligen Ostblock-Staaten nachgedacht haben und je tiefer wir in die Filmkultur hinter dem Eisernen Vorhang eingetaucht sind, desto größer wurde der Antriebsdruck für dieses Buch. Unser Staunen darüber, wie unter politischer Einflussnahme, Zwang und Zensur die klügsten und kraftvollsten Filme der Welt entstehen konnten, wie sich Originalität und Komplexität an den Grenzhütern der Regelungsbetriebe vorbeischnuggeln lassen, führt vom Gestern ins Heute. Wenn das gegenwärtige System der Fördergeldbürokratie zu Anpassungsdruck führt, wenn man Frauen vor und hinter der Kamera vermisst, wenn man sich fragt, was unserem Kino heute fehlt – dann sollte man bei der Suche nach Antworten bei den osteuropäischen Filmen anfangen.

Vorbemerkung

Das ist jedenfalls die Leitidee dieses Buchs: eine Spurensuche durch die Filmgeschichte und ein Plädoyer für ein Kino der harten Ambivalenzen.

Dank an Barbara Wurm für eine Schmutzgelei zur rechten Zeit, Jan-Hendrik Müller für seinen scharfen Blick und Klau-
dia Wick für ihr Sprachgeschick.

Lisa Gotto und Dominik Graf

Film-Kultur-Zensur. Das osteuropäische Kino hinter dem Eisernen Vorhang und die deutsche Filmtechnokratie

Einleitung

Dominik Graf: Wir haben, das sage ich jetzt erstmal als Praktiker im System des deutschen Films, de facto – da es fast kein Geld mehr gibt für unsere Filme auf dem freien Markt – eine Situation, die der totalen Branchen-Finanzierung durch eine oder mehrere Zensurbehörde/n entspricht. Das heißt, in die Beurteilung von geplanten Projekten finden sowohl die persönlichen Kriterien der in undurchsichtigen Abläufen gewählten Fördergremien-Mitglieder Eingang als auch die schriftlich niedergelegten Maßgaben der staatlichen Gremienkultur.

Darunter auch die bekannte Auflage, keine »Minderqualität« herzustellen. Pornographie beispielsweise darf mit staatlichem Geld nicht finanziert werden. Klingt auf den ersten Blick einsichtig. Was »Pornographie« jedoch genau ist und was nicht, das bestimmt in diesem Fall mithin also der Staat. Ähnlich wie bei der Debatte vor ein, zwei Jahren über die angeblich zu große Anzahl von filmischen »Experimenten« in der beliebten TV-Serie *Tatort*. Und wer bestimmt da dann, was ein »Experiment« ist? Nicht ein/e RedakteurIn, sondern ein/e ProgrammleiterIn. ProgrammleiterInnen sind jedoch Gestalten, die im öffentlich-rechtlichen Fernsehen allesamt aus dem Bereich der politischen Sendungen kommen. Somit von »Filmkunst« keine Ahnung haben und auch keine Ahnung davon haben wollen,

weil sie als Laien ihren ganz eigenen Kriterienkatalog anlegen wollen, der Urteile zu fällen sie befähigt, unbeleckt von jeglicher kinematographischen Bildung. Sie glauben, nur sie sprächen dem Publikum aus der Seele, während wir alle längst versunken sind im egomanen Sumpf unseres ausgebildeten Geschmacks, unseres Wissens und unserer nutzlosen professionellen Virtuosität, die in ihren Augen nur eine Deformation sein kann.

Neulich musste ich beispielsweise die Entscheidung einer/s Programmdirektors/In hinnehmen, unsere (ein befreundeter Autor und ich) Modernisierung einer sehr berühmten literarischen Vorlage nicht als Verfilmung zu erlauben. Grund dafür war nicht mal das Drehbuch – das wurde gar nicht gelesen –, sondern es war allein die Tatsache, dass es sich um Weltliteratur handelte. Fürs Publikum schien ihm/ihr bereits die Absicht unzumutbar.

Zweifellos ist es ein Verschwörungsmythos, dass in unserem bundesrepublikanischen Film-System fantastische, großartige, aber etwas unbotmäßige Drehbücher zu Dutzenden in den Papierkorb fliegen. Es gibt sie schlicht nur selten. Aber gibt es sie denn vielleicht nur deshalb selten, weil anpassungswillige Künstlergenerationen inzwischen bereits ihre Ansprüche an die eigenen Filme im Vorhinein runterschrauben?

Unter solchen Arbeitsumständen ist es nicht unwichtig, sich in der Historie umzuschauen, wo und unter welchen Bedingungen Zensur-Kriterien die filmische Produktion beeinflussen wollten und sollten, und was dann jeweils daraus für eine Filmkultur entstanden ist. Und bei dieser Suche spielt der osteuropäische Film der sogenannten »Kalten-Kriegs«-Zeit eine einzigartige Rolle.

Lisa Gotto: Die Filme aus den ehemaligen Ostblockstaaten wurden häufig aus einem bestimmten Blickwinkel betrachtet. Es handelte sich, so die Annahme, unter der alles schnell abgegolten war, um staatstragende Kunst, die nichts anderes

vertreten konnte als das, was das System als Wert ausrief und als Haltung von seinen Künstlern verlangte. Dass die sozialistischen Diktaturen ihren Filmbetrieben ideologische Leitthemen vorgaben, dass sie die Produktionen unter Regelungsdruck setzten und mit größtmöglicher bürokratischer Brutalität darüber entschieden, welche Filme gefördert wurden, steht außer Frage. Ob Zensur aber alles unter ihr Wachsende leblos und stumm machen kann, ist eine ganz andere Frage.

Die Perspektive, die wir in diesem Buch vorschlagen, fragt danach, wie unter Zensurbedingungen die erstaunlichsten und wunderbarsten Filme entstehen können. Dafür ist es nötig, Zensur als etwas zu verstehen, das nicht nur in den repressiven Regimen der östlichen Diktaturen vorkam, sondern auch im westlichen Filmemachen immer schon wirksam war. Da du die »Pornographie« angesprochen hast: Hier lässt sich etwa an Hollywood denken. André Bazin schreibt in seiner »Randbemerkung zur Erotik im Film« über die berühmte Szene aus *Das verflixte 7. Jahr* (Billy Wilder, 1955), in der Marilyn Monroes Kleid durch den Wind aus dem U-Bahn-Schacht emporgewirbelt wird. Über das Zustandekommen dieser Szene sagt er: »Diese geniale Idee konnte nur ein Kino hervorbringen, das über eine lange, reiche, byzantinische Kultur der Zensur verfügt. Solche Einfälle setzen eine außerordentlich raffinierte, erfinderische Phantasie voraus, die sich im steten Kampf mit der Dummheit und Strenge eines puritanischen Codes entwickelt hat.«* Worauf es hier ankommt, ist Bazins Hinweis auf die »raffinierte, erfinderische Phantasie«, die aus dem Widerstand gegen Zensurvorgaben erwächst. Ihr gilt es nachzuspüren, und zwar im osteuropäischen Kino des Kalten Krieges, in Filmen aus Polen, Ungarn und der

* André Bazin: »Randbemerkung zur Erotik im Film« [1957], in: ders.: *Was ist Film?*, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 289.

Tschechoslowakei, die – erschreckend genug – längst noch nicht so breit verfügbar sind, wie es nötig wäre.

Während nämlich die Frage, wie die Filmschaffenden in Hollywood die Regelungen des Hays Code, also die Selbstzensur des Studiosystems, umgehen konnten, häufig gestellt wurde, ist die Auseinandersetzung mit dem osteuropäischen Kino ungleich zurückhaltender geblieben. Möglicherweise hängt das damit zusammen, dass mit diesem Kino eine bestimmte Art Ostpolitik verbunden wurde – vor 1989 sowieso, aber offenbar auch danach. Diejenigen Filme etwa, die zur Zeit des Kalten Krieges auf westliche Filmfestivals eingeladen wurden, auf die Berlinale, nach Cannes, Venedig oder Locarno, wurden immer auch als Statements der Festivalleiter gegen die herrschenden Regime im Osten gesehen. Und als solche wurden sie auch besprochen.

Unter dem verengten Blickwinkel des Thematischen ist das Gespür für die Komplexitäten, für alle Doppeldeutigkeiten und Ambivalenzen dieses Kinos auf der Strecke geblieben. Wenn man aber nicht nur von Westen nach Osten schaut, sondern auch von Osten nach Westen, dann kommen andere Zensur-Verständnisse in den Blick. In einem Interview sagt der Regisseur Andrej Kontschalowski: »Zensur, die durch das Geld ausgeübt wird, wirkt viel stärker als Zensur aus ideologischen Gründen. [...] Andrej Tarkowski hätte in Hollywood *Andrej Rubljow* nicht machen können, denn es war echtes Cinéma d'auteur. Mein Film *Asjas Glück* wurde verboten, ja, aber er wurde gemacht. Der Unterschied ist: In der Sowjetunion konnte man einen Film machen, der verboten wurde. In Hollywood hättest du den Film nicht einmal machen können.«* Insofern

* »Das Paradies ist ohne Hölle nicht denkbar.« Interview mit Andrej Kontschalowski, *Spiegel Online* (31. 7. 2017), <https://www.spiegel.de/kultur/kino/andrei-konchalovsky-ohne-hoelle-gibt-es-kein-paradies-a-1159956.html>, zuletzt besucht am 5. 5. 2020.

ist die Kultur der Zensur wesentlich, sie ist konstitutiv für die Bilder, die aus ihr heraus entstehen.

Dominik Graf: Wenn ich darauf direkt antworten kann: die Auswirkungen der »Zensur« in der deutschen Gremienkultur entsprechen eher denen eines kommerziellen Systems, nämlich – wie Kotschalowski beschreibt – die eventuell problematischen Filme entstehen erst gar nicht. Aber die Gründe dafür sind nicht – nur – kommerzielle, sondern vermeintlich »qualitative«. Bei uns mischen sich also das West-Commercial-System und das politische Zensursystem hinter dem einstmaligen »Eisernen Vorhang«. Um die labyrinthischen (und häufig wechselnden) Kriterien der Förderungen zu begreifen und zu erklären, müsste man jetzt mit sehr viel deutscher Film- und Fernsehgeschichte ankommen. Nachvollziehbar sind die Gründe der Ablehnung eines Projekts oder der Annahme eines anderen oft nicht. Im Osten hatte man es überwiegend mit RegisseurInnen zu tun, die in staatlichen Filmhochschulen gelernt hatten. Die Kultur-Apparatschiks waren für diese Schulen mitverantwortlich, ebenso also für den Output der StudentInnen. Sie konnten nun schlecht alle Filme verbieten, die die StudentInnen machen wollten. Das hätte ihnen selbst und ihrer Auswahl an Talenten ein schlechtes Zeugnis ausgestellt. Über den Kultur-Funktionären saß ja das nächsthöhere Stockwerk der stalinistischen Bonzen-Hierarchie. Die hätten dann gefragt, was passiert denn da bei euch, warum kommt da nichts zustande, was wir unseren Zuschauern und den westlichen Festivals zeigen können? Das Ganze war offenbar – wenn man dem Interview mit Márta Mészáros von 2002 folgt* – ein

* Andrew James Horton: »Ordinary Lives in Extraordinary Times: Márta Mészáros interviewed«, *Senses of Cinema* 22 (2002), <http://www.sensesofcinema.com/2002/feature-articles/meszaros>, zuletzt besucht am 20.12.2020.

janusköpfiges System, Förderung und Behinderung in einem. Sie weist darauf hin, dass es in Ungarn noch relativ »offen« zuzuging, in Polen dagegen wesentlich restriktiver war, und ohnehin alles ständig von unterschiedlichen politischen Phasen abhängig. Tauwetter, Kälteperioden, Parteitagsbeschlüsse, ein wechselnder Parcours von Strenge, Lockerung. Und die Kultusminister wurden dauernd ausgetauscht.

Jeder arbeitete in bestimmten »Studios«, ein Begriff, der damals eher für Arbeitsgruppen stand. Beispielsweise das »Studio Béla Balázs«, gegründet 1959. »Among the apparatchiks, there was one man called György Aczél; he was very Communist. He was a principled, ideological Communist, not a career Communist.«* Der aber so intelligent war – wie Mészáros sagt – die Wichtigkeit von Film auch als ein beobachtendes, die Gesellschaft begleitendes Medium einschätzen zu können. Unbequemere Filme konnte man ja am besten im Ausland zeigen und sagen, schaut, wir sind eine Demokratie, wir lassen Widerspruch zu. Also gab es dafür auch Geld. Nur über den 1956er-Aufstand und über Russland durfte man nichts Kritisches sagen.

Aczél beschloss 1961, aus dem Béla-Balázs-Studio einen Experimental-Musterbetrieb zu machen. Da sammelten sich RegisseurInnen und AutorInnen und andere Fachleute, entwickelten Projekte, zumeist Avantgarde-Kurzfilme. Die Studioleitung diskutierte Bücher nach dramaturgischen und künstlerischen Gesichtspunkten, nicht nach politischen. Sie entschieden, welches Drehbuch gemacht wurde und wieviel Geld ein Projekt bekam. Und erst dann kam die politische Zensur ins Spiel und entschied, ob diese Filme gezeigt und vertrieben werden durften. Zensierte manchmal ganze Projekte weg, manchmal Szenen in Filmen, manchmal einzelne Dialoge.

* Ebd.

Höchst wichtig war auf jeden Fall: Was zeigen wir dem nichtkommunistischen Ausland, eben auf Festivals? Es handelte sich ja bis 1989 um den weltweiten Kampf zweier Systeme, und das Ost-System musste siegen. Im Westen wurde natürlich genauso gedacht.

Lisa Gotto: Und heute? Wie bewegt man sich in dem deutschen Gremien-System, das du beschreibst, und welche Rolle spielt dabei das Publikum? Für das polnische Kino hat Andrzej Wajda rückblickend gesagt: »Unser Kino war in den Zeiten des Kommunismus ein Versuch der Kommunikation mit dem Publikum über die Köpfe der Machthaber hinweg. Selbst im Nachhinein mag dies als absurd erscheinen, schließlich war der Produzent der kommunistische Staat. Trotzdem gelang diese Kommunikation zu guten Teilen, denn jede Ideologie formuliert sich in Worten. Die Zensur jagt die Worte, aber das Kino spricht mit Bildern. Und Bilder verstand das Publikum zu deuten.«* Ist das heute noch denkbar? So eine Art kommunikativer Geheimpakt mit dem Publikum über die Forderungen der Förderungen hinweg?

Dominik Graf: An Wajdas Statement scheint mir am verblüffendsten, dass diese Kommunikation über die Obrigkeit hinweg ja dennoch von eben jener gesponsert werden musste. Von Ministerien, einzelnen Partei-Personen ... Wie war da das persönliche Gespräch, um teilweise völlig unglaubliche Werke wie Wajdas *Alles zu verkaufen* (1969) oder Chytilovás phänomenale Hexen-Filmkunst herstellen zu können? Waren die Aufseher

* »Unser Kino der moralischen Unruhe ist tot.« Interview mit Andrzej Wajda, *Die Welt* (10. 2. 1999), <http://www.welt.de/print-welt/article566101/Unser-Kino-der-moralischen-Unruhe-ist-tot.html>, zuletzt besucht am 6. 6. 2020.

sozusagen (geheime) Komplizen? Ich glaube nicht, dass nur die Ebene des Drehbuch-Dialogs bei den staatlichen Abnahmen der Filme diskutiert wurde. Die haben die im Drehbuch beschriebenen Bilder auch begriffen, denke ich. Aber sie hatten auch Angst. Einen richtig guten Film verschwinden zu lassen – das hätte ihnen Ärger einbringen können. Ein internationaler Preis war ja trotzdem immer sehr, sehr erstrebenswert.

Ich glaube aber auch, dass die bildlichen Aspekte von Filmen dieser Zeit heute nicht mehr wirken. Überhaupt glaube ich, dass das Vertrauen ins »Bild« in der MTV-Phase des Kinos – Nicolas Roeg sprach in den 1980ern auch noch gleichsam jubelnd von einem kommenden Zeitalter des Bildes als Gegensatz zur Ära des Worts, die angeblich hinter uns läge – sofort wieder verspielt wurde.

Film als Instrument zur Wahrheitsfindung hat spätestens nach MTV und Dogma weitgehend ausgedient. Der Wirbel, der heute um VFX, SFX, digitale Kunst im Bild gemacht wird, ist ein Spiegelgefecht, hinter jeder »Vision« und hinter jedem »realen« Bild stecken nur noch Lüge und Pixel-Pinselei in der Postproduktion.

Insofern glaubt man den alten Bildern am besten gleich auch nicht mehr. Zuschauer gucken sich keine alten Filme mehr an, höchstens Märchenfilme mit ihren Kindern. Was vom Ostblock-Kino übrig bleibt, ist *Drei Haselnüsse für Aschenbrödel* (Václav Vorlíček, 1973) (nichts gegen diesen Film, er ist erstklassiges Unterhaltungskino!). Truffaut hatte einst die feindlichen Ur-Brüder der Kinohistorie ausgemacht, den Illusionisten Méliès und den Quasichronisten Lumière mit seinen Arbeiterinnen, die die Fabrik verlassen. Das Kino des Ostblocks war primär realistisch, auch Chytilová erzielte ihre Meta-Effekte aus gewitzten »realen« Arrangements und Schnitten.

Es bleibt für mich daher eher die Hauptfrage an diese Filme und ihre Bilder, wie sie – und übrigens auch die heutigen Filme

dieser Regisseure, soweit sie noch arbeiten können – so enorm erwachsen wirken (und effektiv sein) konnten? Und mit dieser Erwachstheit, die einem quasi nebenbei präsentiert wird, als verblüffendes Nebenprodukt die diversen Filmstile, Filmthemen und Filmgenres des Ostblocks (von autobiographischen Liebesgeschichten über Komödien, Grotesken bis zu teils gewaltigen historischen Filmen, Tagesthemen ...) sozusagen mitgeliefert werden. Oder irre ich mich?

Wenn Olbrychski am Anfang von *Die Mädchen von Wilko* (1979) (gegengeschnitten mit dem Autor des zugrundeliegenden Romans, Iwazkiewicz, im Kerzenlicht) am Grab eines Freundes steht und einfach ohnmächtig umfällt, hat das als Aktion, als Geste eine unglaubliche erzählerische Reife. Zurückgekehrt aus dem ukrainisch-polnischen Krieg (Anfang der 1920er) kommt er – wie er am Schluss des Films sagt – aus einer quasi außerirdischen Welt zurück in seine eigene Biographie. Und fällt erstmal um ...

Deine Frage der »geheimen« Kommunikation mit dem heutigen Publikum bei uns ist damit eng verbunden. Man müsste die Gesellschaft der Ostblockländer analysieren, das können aber sicher andere besser. Entscheidend scheint mir: Wajda traute dem Publikum etwas zu. Unsere Gremien-Förder-Kinokultur basiert darauf, dem Publikum wenig zuzutrauen, es bloß nicht zu überfordern. Kinematographische Vielstimmigkeiten von Sequenzen gelten (auch dem Publikum) als verwirrend; Ambivalenzen, Uneindeutigkeiten auch in privaten Konstellationen, z. B. in Gender-Problemen der Filme, werden den Machern sogar gefährlich. Das Publikum ist selbst zum Zensor geworden, es ist konditioniert auf ein Kino der Eindeutigkeit. Es »cancelt«, was ihm nicht sofort einsichtig scheint.

Lisa Gotto: Für mich liegt das Faszinierende des Ostblock-Kinos in der filmischen Subtilität, im tastenden Moment der

Lisa Gotto

Ein Jahr geht schnell vorbei

Ein Sack voller Flöhe (Pytel blech, R: Věra Chytilová, ČSSR 1962)

Stimmen überschneiden sich, während die Anfangstitel laufen. Eine Fensterscheibe geht zu Bruch, irgendwer hat mit Steinen geworfen. Mitten im Tumult, aus dem Off, wird »ein neues Mädchen« vorgestellt: Eva Gálová. Wir befinden uns im Lehrlingsheim einer Textilfabrik, die Neue wird ihrem Schlafsaal zugewiesen. Was sich in diesem Heim alles abspielt, wird im Folgenden ausnahmslos mit subjektiver Kamera erzählt. Wir sehen Eva kein einziges Mal, hören aber durchgängig ihre Stimme. Wir sehen, wie die anderen Mädchen sie ansehen, und wir hören, wie Eva über sie denkt. Der erste Abend: Es läuft ein deutscher Schlager, »Ramona« von den Blue Diamonds. »Ramona, zum Abschied sag ich dir goodbye. Ramona, ein Jahr geht doch so schnell vorbei«. Eva summt mit, singt mit, textet den Song dabei aber auf Tschechisch um. Ihre Einlassungen sind flüsternde Kommentare der Situation (»sie ignorieren mich einfach«) und wenig schmeichelhafte Charakterisierungen ihrer Kolleginnen (erwähnt werden glänzende Nasen, knochige Körper und ungelenke Tanzbewegungen). Und, immer wieder: Flucht- und Ausbruchsfantasien (»hier bleibe ich nicht«, »ich haue sowieso ab«).

Fast dokumentarisch wirken die Aufnahmen vom Alltag im Ausbildungsheim, von der Arbeit an den Webmaschinen, den Unterrichtsstunden im Klassenraum, den Mahlzeiten im Speisesaal – Chytilová verwendet *Cinéma-vérité*-Mittel, kombiniert sie aber mit einer improvisierten Spielhandlung. Ungewöhnlich und experimentell ist die Strenge der Subjektive – ein



Ein Sack voller Flöhe, 1962

reiner Ich-Kamera-Film. Heute ist uns das vertrauter, wir kennen die *first-person perspective* aus Computerspielen, vor allem aus Ego-Shootern. Vielleicht hängt es damit zusammen, dass Eva immer irgendwie kampfbereit wirkt. Vielleicht hat sie sogar eine Waffe dabei.

Das Ausbildungs- und Erziehungssystem, in das die Mädchen eingespannt sind, ist rigide. Aufstehen um 4.30 Uhr zu Militärmärschen, dazu die Stimme der Genossin Aufseherin, die zur Disziplin mahnt. Wohl kaum ein Moment bringt die Regelstrukturen der Anstalt, der Gesetze dieses Mädchen-Systems, besser zum Ausdruck als eine Szene beim abendlichen Zähneputzen. Alena hat eine Ausgangserlaubnis bekommen, beschwert sich eines der Mädchen bei den anderen, sie darf ins Kino gehen. Alena ist privilegiert, sie ist Teil der Theatergruppe und hat somit bereits einige Sprossen jener Hierarchieleiter erklommen, die zur Aus- und Zurichtung der sozialistischen Persönlichkeitsbildung aufgestellt werden. Es gibt alle möglichen Gruppen, wird



Ein Sack voller Flöhe, 1962

Eva von den Mädchen erklärt, eine für Gymnastik, für Nähen oder Kochen. »Sie sind freiwillig, aber die Teilnahme ist obligatorisch.« – »Ja, ich weiß. Es ist überall das Gleiche.«

Das Struktursystem des Ausbildungsheims, in dem alle gleich sein sollen und doch einige gleicher sind als die anderen, erzeugt einen besonderen räumlichen Druck. Häufig betont Chytilová die Enge der Gemeinschaftssäle, wenn sie schier endlose Reihen von immer gleichen Einrichtungsgegenständen zeigt, etwa die Tisch- und Stuhlketten im Speisesaal, die Waschbeckenserie im Duschaum oder die Bettenreihen im Schlafsaal. Diese Räume sind auf Konformität ausgerichtet, auf die Geschlossenheit eines Kollektivs, das keinen Ausbruch duldet. Im Ausbildungsgebäude zeigt sich der Anpassungsdruck, der das Individuum in die Enge der kommunistischen Gemeinschaftsstruktur presst, in jeder abgedichteten Ritze. Das Lehrlingsheim ist fest verfügt, und alle Fenster haben Gitter. In einer Nachtszene im Schlafsaal, nachdem die Aufsicht das



Ein Sack voller Flöhe, 1962

Licht gelöscht hat, bleibt der Raum so weit im Dunkeln, dass nur noch die Streifenmuster der Oberlichter sichtbar bleiben: eine Reihe von Gefängnisgittern, die die Kamera mit kreisenden Bewegungen in Augenschein nimmt.

Aus dieser zellenartigen Architektur der sozialistischen Disziplinaranstalt ist jede Aussicht auf Weite und Freiheit getilgt. Für einen kurzen Augenblick scheint sie dennoch auf, in einer kleinen Auszeit im Freien, als sich einige Mädchen aus der sich gleichförmig bewegenden Sportgruppe herauslösen, die vorgegebene Laufstrecke verlassen und querfeldein auf einen Wiesenhügel rennen. Auf einmal ein Anflug von Individualität und Intimität: Es ist sehr ruhig, man streift herum in der sommerlichen Hitze, kaut Grashalme und lässt sich fallen. In einem wunderbaren, leisen Moment sind die Körper ungeordnet ausgestreckt, statt funktional bewegt zu werden. Aus der Einheitsform der Sporttrikots ragen Arme und Beine hervor, die sich ohne Richtungs- oder Zielvorgabe einander zuwenden,

Dominik Graf

Ein wundersam fröhlicher tschechischer Herr

Der fünfte Reiter ist die Angst (... a pátý jezdec je Strach,
R: Zbyněk Brynych, ČSSR 1965)

Prag unter der deutschen Besatzung, ein großes Gründerzeit-Mietshaus. Viele Parteien, viele offene Geheimnisse hinter den Türen, Kleinkriege mit dem durchgeknallten Überwachungs-Hausmeister, Ehekräche. Bis eines Tages der kleine Sohn der wohlhabenden Familie aus dem fünften Stock mal wieder auf seiner Kiste vor dem Haus sitzt und plötzlich lacht, weil gegenüber auf der riesigen, kopfsteingepflasterten Ausfallstraße ein einsamer Mann Fahrrad fährt – und dabei alle paar Meter umfällt. Betrunkener am helllichten Tag? Ein Clown? Nein, ein schwer angeschossener Widerstandskämpfer auf der Flucht. Jemand holt den Mann ins Haus. Die Kugel muss sofort raus. Damit beginnt der ganze Ärger. In der kleinen Wohnung unterm Dach wohnt ein Arzt, ein Jude. Er darf nicht mehr praktizieren. Er ist angestellt in einer gewaltigen Kafka-Behörde, die die Besitztümer der deportierten Familien verwaltet und sie an nichtjüdische Bürger weiterverscherbelt. Sein Arbeitsplatz liegt zwischen tausenden von Lampen, Stühlen, Küchenbuffets, Betten usw. Er führt über Eingang und Ausgang genauestens Buch. Er fühlt sich entsetzlich dabei, aber er überlebt verborgen auf diese Weise, er will keinesfalls auffallen. Aus seiner Wohnung unter dem Dach blickt er auf das stets leere Prager Fußballstadion. Wenn er durch die Straßen geht, sieht er überall die Möbelwagen der Deportierten wie Geisterkutschen. Eine Terry-Gilliam-Existenz. Aber jetzt muss er ran und den



Der fünfte Reiter ist die Angst, 1965

angeschossenen Mann operieren. Er weigert sich zunächst, aber dann findet er seine Identität in der trotzigem Rettung dieses Patienten wieder – und am Ende wird er von der Gestapo im Treppenhaus des Mietshauses erschossen.

Der fünfte Reiter ist die Angst ist eine Art toderntester Tati-Film. Permanentes Geklingel überall, mal Telefon, mal die Wohnungstüren (die Leute verwechseln das Klingeln oft, sie reißen beim Telefon fälschlicherweise die Tür auf, oder sie brüllen »Prosim?!« in die schwarzen Bakelit-Apparate, wenn einer vor der Tür steht und läutet), Versteckspiele treppauf, treppab, wunderbare Alltagsbeobachtungen zunächst, dann Durchsuchungen, Denunziationen, Selbstmord. Alles hochmusikalisch, wenig Dialog. Wie in einer Stummfilm-Groteske, allerdings einer sehr grausamen. Eine unglaubliche Szene findet in einer riesigen Bar statt, in der sich sowohl die tschechischen Gewinner wie die Verlierer der Nazi-Besatzung treffen, sich kurzfristig versöhnen, Heimatlieder singen, saufen, huren, und wo die Hauptfigur verzweifelt nach Morphium für den Patienten zu Hause sucht.

Ein Film, in dem alles, was Zbyněk Brynych auszeichnet, sichtbar auf dem Niveau eines preiswürdigen internationalen Films angelegt ist (Carlo Ponti produzierte den Film

immerhin): sein exorbitantes Raumgefühl, seine hochdramatischen Gefühls- und Spannungschoreographien, sein ebenso galliger wie liebenswerter Humor, seine kleinen, abgeschlossenen Welten, Biotope, in denen jeder jeden beäugt, misstrauisch und gierig; und dann natürlich die immer wunderbaren Frauenfiguren bei Brynych, die latente Erotik und die Musikalität. Brynych gehörte zur großen tschechischen *New-Wave*-Generation (wie Forman und Menzel), die den Prager Frühling früh angekündigt hatte und die dann 1968 von den russischen Panzern in alle Winde zerstreut wurde. Und dennoch war dieser bemerkenswerte Film, seine anspruchsvollen Einstellungen, seine Teilnahme in Cannes 1965 nur ein Vorspiel in Brynychs Filmographie. Denn ausgerechnet uns Westdeutschen hat der wundersam fröhliche Herr Brynych Ende der 1960er in seinem Münchner Exil das vielleicht größte filmische Geschenk gemacht: vier exorbitante Folgen des guten alten *Kommissar*, vier kurze Filme, die an schierer Vitalität der Erzählweise und der Figuren und an heute noch beglückender BRD-Schmutzigkeit so ziemlich alles schlagen, wovon das deutsche Fernsehen – und der deutsche Film sowieso – je zu träumen gewagt hatte.

In München, in diesen Herbert-Reinecker-Plots, die immer wie mit einer Bleistiftlinie gezogen ins Herz der westdeutschen Nachkriegsbefindlichkeit trafen, da kam Brynychs Genialität nochmal zu einer neuen Bestimmung. In einem wilden Taumel der Befreiung sauste er in langen, aberwitzig rasanten und herrlich unordentlichen Zoom-Einstellungen durch ein schwarzweißes München der Hippiezeit (*Der Papierblumenmörder*, 1970). Und durch ein Mietshaus-München, mit Marianne Hoppe und Johannes Heesters als abstrusem Wirtsehepaar, das seinen räuberischen Nachwuchs schützen will (*Parkplatz-Hyänen*). Er hetzte gemeinsam mit Götz George als pfeifendem Zuhälter auf dem Fahrrad über rote Ampeln (*Tod einer Zeugin*, 1970) und taperte mit marodierenden alten Männern

in einem furchterregenden Hinterhof-Schwabing herum (*Die Schrecklichen*, 1969). Alle deutschen Schauspieler spielten bei Brynychs *Kommissar*-Filmen wie um ihr Leben, aber immer ein bisschen frischer und entspannter als sonst. Und der alte Herr vom Dienst mit Hut und Mantel, der einstige UFA-Tänzer Erik Ode in jener letzten Rolle seines Lebens versöhnte sich – unter dem Einfluss von ordentlichen Mengen Bier und Schnaps in jeder Folge – mit dem kommenden München der Jungen. Mit den – hier nicht sehr netten – Blumenkindern, mit all den anderen Aufsässigen, und auch mit den Jungdynamischen in seiner eigenen Ermittlungstruppe. Spürbar rückte mit jedem dieser kleinen Filme die orgiastische Olympiade 1972 ein wenig näher. Und wann gibt es dann bitte diese Meisterwerke auf DVD?