Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 39 (1997)

Heft: 214

Artikel: Scharf beobachtete Filme : das Kino der (ehemaligen) CSSR : vier Jahre und nie wieder? : Versprengte Notizen von 68 an

Autor: Jansen, Peter W.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867204

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 18.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

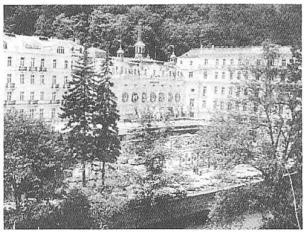
Scharf beobachtete Filme

Das Kino der (ehemaligen) CSSR: vier Jahre und nie wieder? Versprengte Notizen von 68 an

1

2

3



4

1 *Jirí Menzel in* LAUNISCHER SOMMER *Regie: Jirí Menzel*

2 SCHAM *Regie: Ladislav Helge*

3 TAUSENDSCHÖNCHEN *Regie: Vera Chytilowá*

4 *Karlovy Vary (Karlsbad)*

5 *Ladislav Helge*

Man liess sich nicht vorführen: weder Evald Schorm noch Vera Chytilová noch Jan Nemec erschienen zum Fest.

5

Karlovy Vary, 9. Juni 68

Zur Eröffnung des sechzehnten Festivals zeigt die CSSR den in der Nachfolge von *Elmar Klos* und *Jan Kadár* (DER ANGEKLAGTE/OBZALOVANY) sowie von *Evald Schorm* (MUT FÜR DEN ALLTAG/KAZDY DEN ODVAHU) stehenden Film STUD (SCHAM) von *Ladislav Helge*. Einen kritischen Vergleich mit dem Film von Schorm hält SCHAM nicht aus. Er ist allzu folgerichtig konstruiert, von der Idee her entworfen und dann allerdings mit der technischen Perfektion und dem handwerklichen Glanz verwirklicht, die man an den tschechoslowakischen Filmen schon seit einigen Jahren zu schätzen gelernt hat. Im Mittelpunkt steht ein Parteifunktionär, in zwanzig Jahren mühevoller Aufbauarbeit verbraucht, der jetzt erfahren muss, dass er sich in einem wichtigen Mitarbeiter getäuscht und die Warnungen anderer mit der Selbstherrlichkeit des Vorsitzenden in den Wind geschlagen hat. Es ist die Stunde der Wahrheit für den Genossen Panek, er muss sich entscheiden zwischen Veränderung und Resignation. Das Ergebnis bleibt offen, wenn Helge auch eine pathetische Sympathie für seinen stets schwitzenden Helden kaum verleugnen kann. Immerhin stammt der Film aus der Zeit vor den politischen Veränderungen in der CSSR. Zur Veränderung des Bewusstseins, das politischen Reformen voranzugehen pflegt, mag er seinen Teil beigetragen haben.

Karlovy Vary, 15. Juni 68 (1)

Der halbe Weg ist es nur in Karlsbad, und gekennzeichnet ist er durch die Tatsache, dass die tschechoslowakischen Jungfilmer nicht mitspielen mochten. Sie waren mit ihrem Verband rechtzeitig ausgestiegen, als sie sich bei den Vorbereitungen nicht hatten durchsetzen können, das Feld demonstrativ der staatlichen Filmorganisation überlassend. Sie blieben Karlovy Vary fern, denn wenn auch der internationalen Öffentlichkeit nicht das Schauspiel offener Rebellion geboten werden sollte, so doch auch keine Repräsentation. Man liess sich nicht vorführen: weder Evald Schorm noch *Vera Chytilová* noch *Jan Nemec* erschienen zum Fest. *Menzel* kam nicht zur Vorführung seines Films; den

Das Festival propagiert, agitiert, optiert heftig für die Umstürzler des Filmfestivals von Pesaro, aber in Karlsbad selbst bleibt es beim alten Ritual.

Preis allerdings liess er sich nicht entgehen. Der halbe Weg: die neuen oder neu freigegebenen Filme von Schorm, Chytilová, *Hynek Bocan* gibt es nicht auf dem Festival zu sehen, sondern nur auf besonderen Wunsch am Rande in dem einen oder anderen der vielen Kurhotels mit eigenen Vorführsälen, auf einem fast geheimen Filmmarkt, der ungeschickt organisiert ist, die Informationen sind kärglich. Der halbe Weg: das Festival propagiert, agitiert, optiert heftig für die Umstürzler des Filmfestivals von Pesaro, die tägliche Festivalzeitschrift ist voll davon, aber in Karlsbad selbst bleibt es beim alten Ritual: feierlicher Einzug der Juroren unter den Klängen einer militärischen Blaskapelle, Fanfare vor jeder Projektion, wenn die Ansagerin – stets in einem neuen Mini- oder Maxikleid – mit der jeweiligen Delegation die Bühne ersteigt, Reden und Empfänge.

Karlovy Vary, 15. Juni 68 (2)

Ein neuer Film von Evald Schorm mit dem etwas irritierenden Titel FÜNF MÄDCHEN AM HALS (PET HOLEK NA KRKU) bleibt ebenso der privaten Vorführung überlassen wie die interessanteste Arbeit, die das Land jetzt kennenlernen darf: Vera Chytilovás TAUSENDSCHÖNCHEN / DIE KLEINEN MARGERITEN (SEDMIKRÁSKY), von Staatspräsident Novotny persönlich bisher von der öffentlichen Vorführung zurückgehalten. Im Wettbewerb kann unangefochten Jirí Menzels LAUNISCHER SOMMER (ROZMARNÉ LÉTO) reüssieren. Die Adaptation eines Romans von Vladislav Vancura verleugnet die Herkunft aus dem Literarischen nicht. Die Erbmasse der Literatur ist vielmehr bewusst eingesetzt mit dem archaisierenden, barocken Sprachstil Vancuras in den Dialogen, so dass dem Sprachunkundigen ein Zugang doppelt versperrt bleibt. Menzels Film bezieht aus dieser Konstellation, auf die ständig verwiesen wird, alle ironische Distanz und die Rechtfertigung des Kostüms: "barocke" Endzeit des *fin de siècle*. Drei Freunde, Mitte der Fünfzig zu denken, Bademeister, Abbé und Major, erleben einen Altmännersommer, *indian summer*. In die dörfliche Harmonie des Spätsommers bringt ein kleiner Zirkus Abwechslung und Verwirrung, ein Seiltänzer und Zauberer mit seiner Assistentin. An dieser jungen Frau erproben die drei Freunde eine Regeneration ihrer Liebesfähigkeit, einer nach dem anderen und jeder nach Temperament und Herkommen. Erprobt und in ihrer Brüchigkeit enthüllt wird aber auch die Freundschaft, wird der status quo der Harmonie, in die das Abenteuer und die Versuchung der Fremde einbricht. Es ist am Ende das Abenteuer selbst, das sich verweigert und so der Wiederherstellung der Harmonie nicht im Wege steht. Doch der Blick in den Abgrund ungewisser Veränderung ist getan, die Harmonie kann nicht mehr dieselbe werden. Es ist ein Film aus dem Geist einer Literatur, die in der barocken Wendung Halt sucht vor dem Verfall – und ihn damit offenkundig macht. Es ist aber auch ein Film aus dem Geist des malerischen Impressionismus, zuweilen an Renoir erinnernd oder an den frühen Ingmar Bergman der Komödien. Menzel spielt die Rolle des Seiltänzers selbst; er hat für diesen Film das Seiltanzen gelernt – noch unter dem Regime Novotnys. Doch auch dem politischen Drahtseilakt – wenn es denn einer, schwer erkennbar, sein sollte – ist das Sicherheitsnetz aus Literatur und wehmütiger Nostalgie gespannt.

1–3

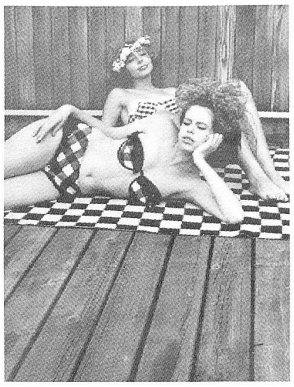
Exkurs:
Vera Chytilová (August 68)

Kein alltäglicher Fall: ein erster langer Spielfilm gewinnt eine neue Dimension durch den zweiten Film, schliesst sich erst ganz auf. O NECEM JINÉM ist, aus der Perspektive von TAUSENDSCHÖNCHEN, mehr als nur «Von etwas anderem». Die Filmautorin Vera Chytilová erweist sich im nachhinein als unerbittlich: schon in ihrem zweiten Film hat sie aus ihrem ersten so konsequent die Konsequenzen gezogen, dass man nicht zu vermuten wagt, wohin sie ein dritter Film denn noch führen sollte. Und so stellt sich heraus, dass man, wenn man TAUSENDSCHÖNCHEN kennt, an VON ETWAS ANDEREM kaum denken kann, geschweige denn davon reden, ohne von der Erfahrung des zweiten Films gelenkt zu werden. Frieda Grafe hat schon in einer ersten, kurzen Information über VON ETWAS ANDEREM darauf hingewiesen, dass «die Erfindung von Geschichten nicht Chytilovás Stärke» zu sein scheine. TAUSENDSCHÖNCHEN unterstreicht dies auf das entschiedenste – und öffnet zugleich eine Perspektive, die sich auch auf VON ETWAS ANDEREM richten lässt und die vermeintliche Schwäche erhellt. In TAUSENDSCHÖNCHEN geht es überhaupt nicht mehr um eine "Geschichte"; die Aktionen, Handlungspartikel und optischen Erfindungen des Films lassen sich nicht mehr auf eine Fabel hin addieren. Das «Durchbrechen der eigenen Logik», das «Durcheinanderwürfeln der Dramaturgie und der Bildstruktur», wovon Ulrich Gregor gesprochen hat, sind Prinzip, gehören unmittelbar zur Innovation und sind nicht erst das Ergebnis nachträglicher Destruktionen, wie etwa bei Vlado Kristl. TAUSENDSCHÖNCHEN macht in seiner Rigorosität vollends klar, dass es Chytilová nicht darum geht, zu erzählen, sondern darum: Strukturen, Grundmuster sichtbar zu machen, die Strukturen menschlicher, gesellschaftlicher Wirklichkeit sind und zugleich Strukturen des Kinos. In einem Gespräch mit Jacques Rivette hat die Regisseurin bestätigt, dass die Reduzierung auf elementare Grundfragen die Basis ihrer Filme bilde; von daher nimmt die Erfindung ihren Ausgang. Im selben Gespräch sagt sie über VON ETWAS ANDEREM: «Der ganze Film ging um das Thema: Ähnlich oder nicht ähnlich? Gleich oder verschieden? Und immer von neuem entdeckt man, dass jede von ihnen etwas anderes ist, als man zunächst annahm.» Der Titel ist mit Bedacht gewählt, schlägt das Thema des Films an, ironisch, und reflektiert seine äussere Struktur, die Montage, das Stilprinzip der Parallelführung zweier disparater Verläufe – und unvermittelt wird der Stil zur Mitteilung, zur "Botschaft" des Films. Gegeneinandergeschnitten sind in unregelmässigen Rhythmen, die das Tempo des Films angeben, zwei Aktionseinheiten, die imgrunde miteinander nichts zu schaffen haben, auch nie zu einer Handlungskonvergenz gebracht werden und allein durch die Montage aufeinander bezogen sind. Erst durch den Film, und das heisst mit Betonung durch das Machen von Film, wird ihre Kombination wirklich, und das heisst auch wirksam. Nur zu Anfang gönnt sich der Film eine wiederum erkennbar ironische Verknüpfung der Fäden: die turnerischen Ballettübungen, sehr nah und im Detail aufgenommen, die unter dem Rolltitel liegen, sind Teil einer Fernsehsendung über die tschechoslowakische Turnmeisterin Eva Bosáková, und die Sendung wird gesehen in der Wohnung von Vera. Danach spaltet sich der Film in die beiden Stränge auf, die wie zu einem Seil miteinander verflochten werden, und nur gegen Ende hin, bei sehr kurzen, das Tempo forcierenden Schnitten, ist zwei- oder dreimal eine synkopische Ligatur gewählt, wenn der Ton aus einer Eva-Szene in eine Vera-Szene hineinreicht. Vera lebt mit ihrem Mann und ihrem kleinen Sohn Mydlik in einer Wohnung, deren Einrichtung auf gehobenen Mittelstand

4

5

4



5

1
Elmar Klos und Jan Kadár

2
Evald Schorm

3
Hynek Bocan

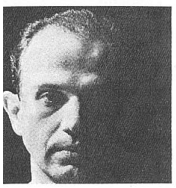
4
LAUNISCHER SOMMER *Regie: Jirí Menzel*

5
Ivana Karbanova und Jitka Cerhova in TAUSEND-SCHÖNCHEN *Regie: Vera Chytilová*

Die jungen tschechoslowakischen Filmemacher, Theoretiker und Kritiker liessen das Festival in Ruhe. Aber sie diskutierten in aller Öffentlichkeit über Lenin und die Freiheit.

schliessen lässt; man hält sich eine Zugehfrau und einen Wagen, man ist bürgerlich, und bürgerlich sind Umgang, Lebensstil und Sorgen: man leistet sich dies und jenes nicht, weil man auf einen «Tatra» spart. Bürgerlich ist auch die Erziehung des Kindes, ein Musterfall von repressiver Toleranz, gegen die Mydlik sich auflehnt, bürgerlich die Frustration eines eintönigen Hausfrauendaseins, bürgerlich der Ausbruchsversuch Veras, der folgenreiche Seitensprung ihres Mannes und schliesslich die allgemeine Resignation, die allein noch die Ehe zusammenhält. Eine banale "Geschichte" also, wenn auch scharf beobachtet, aber kein landläufiges Klischee scheint zu fehlen – eine Geschichte, die allenfalls als Symptom für Verbürgerlichung in sozialistischer Gesellschaftsordnung interessieren könnte, aber dafür ist wieder zu wenig vom Sozialismus die Rede. Dieses Ergebnis ist indes nur zu halten, wenn man den Vera-Strang aus den Verknotungen löst und das bürgerliche Kleindrama isoliert betrachtet. Denn es erhält seine wahre Dimension erst in der Kombination mit dem Eva-Strang. Eva Bosáková, Spezialistin auf dem Schwebebalken, zweimalige Medaillengewinnerin bei den Olympischen Spielen von 1956 und 1960, wird vor allem beim Training gezeigt, und das besteht hauptsächlich in der schier endlosen Mühsal detailliert ausgearbeiteter Übungen und Figuren und in der massiven Pädagogik der Trainer und des eigenen Mannes: Überredung, Beschimpfung, Verlockung, Züchtigung und Schmeichelei – auch hier also repressive Toleranz, gegen die sich die Turnerin nur sporadisch und kurzfristig auflehnt, eher instinktiv, denn auch sie ist am Ergebnis interessiert, an der Spitzenleistung. Die ist jedoch nur zu erreichen in der zweiten Natur, durch die total eingeschliffene Übung, in der trancehaften Sicherheit, von der Kleist in seinem Aufsatz über das Marionettentheater und Musil in seinen Sport-Essays sprechen. Nur so, in der Entäusserung, im Verzicht kann Eva triumphieren, triumphiert sie. Dann nimmt sie ihren Abschied vom aktiven Sport – und richtet als Trainerin neue Turnerinnen ab. Zwei disparate Aktionseinheiten? Ähnlich oder nicht ähnlich? Gleich oder verschieden? Korrelativ verweisen die Gestalten aufeinander, verdeutlichen sich gegenseitig und gemeinsam das Muster, das zugrunde liegt. Denn beide Frauen, Vera wie Eva, sind von der gesellschaftlichen Funktion, die ihnen jeweils zugewiesen ist, reduzierte Persönlichkeiten; Vera: nur Hausfrau, die nicht einmal Anteil nehmen kann am Beruf ihres Mannes; Eva: nur Spitzensportlerin, die sich den Kuchen von ihrer Mutter schicken lässt, denn wann hätte sie jemals Zeit gehabt, kochen und backen zu lernen. Die Reduktion ist nicht das Werk des Films, was von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist: die Konstruktion des Films – und es ist zweifellos konstruiert, zwei disparate Einheiten zusammenzubinden – erscheint als eine Konstruktion zweiten Grades, der nicht ein gewaltsames Zurechttrimmen der Bauteile voraufgehen musste. Obwohl freilich gewiss der Vera-Strang eine Fiktion und der Eva-Strang keineswegs rein dokumentarisch ist. Auch hier gibt es fliessende Übergänge: die Kameraführung bei den Turnübungen Evas lässt manch ironische Distanz erkennen, taucht zum Trick nach unten, wenn im Off ein Sturz simuliert wird, und produziert gelegentlich modischen Schnickschnack, der einer Dokumentationskamera nicht eignet. Auf der anderen Seite: die Rolle des Kindes Mydlik "spielt" Milivoj Uzelac, der auch ohne Kino der Sohn von Vera Uzelacová ist, der Kino-Mutter Vera; und Mydlik-Milivoj reagiert auf das für das Kino inszenierte Wechselbad von Prügel und Liebkosungen ganz "natürlich": «Ich will nicht mehr Film, Mami, ich will nicht mehr!» Vera und Eva – der Film vermeidet glücklich die naheliegende Gefahr, dass die eine Aktionseinheit zum Kommentar der anderen geworden wäre. Hier wird nichts gegeneinander ausgespielt, hier wird auch nicht interpretierend mit pointenreichen Gegenschnitten verfahren. Das Prinzip der Montage ist scheinbare Prinzipienlosigkeit. Ich zähle 39 Wechselschnitte zwischen den beiden Handlungseinheiten, nicht gerechnet den nur scheinbaren "Schnitt" des Anfangs. Dazu verhalten sich die Szenen- und Sequenzeinheiten vollkommen arhythmisch: der Wechsel kann am Ende einer Szene liegen oder das Ende einer Sequenz markieren, er kann aber auch Szenen unterbrechen, und nach dem Gegenschnitt spielt die unterbrochene Szene weiter und geht womöglich in einen neuen Schauplatz, eine neue Szene über. Typisch, dass sich eine Sequenzeinteilung nur gewaltsam oktroyieren liesse. Es ist diese Struktur, wild und anarchistisch, die auch Vera und Eva als gleichsam spiegelbildlich erscheinen lässt, als Facetten von Unterdrückung und Reduktion des Weiblichen. Insofern handelt VON ETWAS ANDEREM tatsächlich von etwas gleichem, und insofern ist SEDMIKRÁSKY die bitterböse Konsequenz von O NECEM JINÉM. Und handelt erst «von etwas anderem».

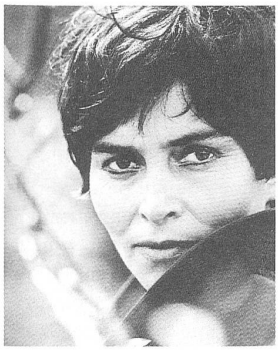
1–2



3

Karlovy Vary, 20. Juli 70

Selbst 1968, noch mitten im Prager Frühling und in jenem "launischen Sommer" der Festivaldämmerung, als ringsum die Filmfestspiele in die Krise gerieten oder zu Bruch gingen, hatte man in Karlsbad den Konservativen aus aller Welt gezeigt, dass auf dieses Festival Verlass war. Mir klingen noch die Worte eines Filmindustriellen aus dem Westen in den Ohren, der damals, kurz nach dem Zusammenbruch von Cannes, den Stosseufzer hören liess, wenn man ein intaktes Festival erleben und der Revolution entgehen wolle, müsse man nur in ein kommunistisches Land fahren. Wie recht er hatte: jene Karlsbader Filmfestspiele vom Juni 68 – noch mitten im Prager Frühling – lieferten kein Motiv für eine Intervention. Die jungen tschechoslowakischen Filmemacher, Theoretiker und Kritiker liessen das Festival in Ruhe. Aber sie diskutierten in aller Öffentlichkeit über Lenin und die Freiheit. Damals sind Sätze gesprochen worden, von denen man heute in Karlsbad nicht einmal mehr zu träumen wagt. An derselben Stelle, wo 1968 Kommunismus mit Lenin als ein Versprechen für die Freiheit definiert wurde, hat heute der neue Kulturredakteur von «Rude Pravo» das Sagen. Als er die Pressekonferenz über einen polnischen Film zum Anlass nimmt, den tschechoslowakischen Filmregisseuren vorzuwerfen, sie verabsäumten es, positive Helden zu zeigen, sieht sich der Regisseur aus Polen genötigt, seine Kollegen



4

5

5

1
Ivan Passer

2
Jaromil Jires

3
Prager Bevölkerung diskutiert mit den einmarschierten Soldaten (Chronologie siehe Seite 51)

4
Vera Chytilová

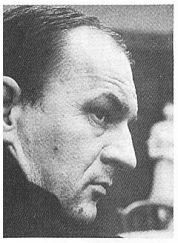
5
VON ETWAS ANDEREM
Regie: Vera Chytilová

6
TAUSENDSCHÖNCHEN
Regie: Vera Chytilová

6

Evald Schorm, Stefan Uher, Ivan Passer, Jan Nemec, Jirí Menzel, Vera Chytilová, Jaromil Jires, Milos Forman: es hat selten ein so kleines Land mit so vielen grossen Filmemachern gegeben.

1–5



aus der CSSR in Schutz zu nehmen. Von denen ist in Karlsbad bis zur Stunde niemand zu sehen. Es heisst, man habe sie entweder nicht eingeladen oder ihnen mitgeteilt, sie müssten die unglaublich hohen Aufenthaltskosten selber tragen.

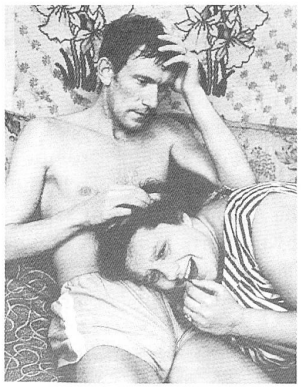
Karlovy Vary, 23. Juli 70

Das Festival wird beherrscht von einer Mammutdelegation aus der DDR und geprägt durch die Anwesenheit der obersten, im Ministerrang stehenden Filmfunktionäre der sozialistischen Bruderstaaten. Der sowjetische Filmgewaltige Romanow ist in Moskau offenbar zehn Tage lang entbehrlich. Ihm zu Ehren schickte Prag jetzt niemand geringeren als Staatspräsident Svoboda an die Front von Karlovy Vary. Der General hielt Heerschau und erklärte in einem Interview, was das Publikum in der CSSR vom Kino erwarte: keine schwarzen, negativen und unverständlichen, verwirrenden Filme, sondern konstruktiven Optimismus, der ja sowieso für den Sozialismus charakteristisch sei. Ich weiss nicht, ob der Präsident ausserdem ins Kino gegangen ist. In Karlsbad hätte er in diesen Tagen jedenfalls nicht viel davon finden können, ganz so, als seien die sozialistischen Brüder im August 68 nicht zur Hilfe gekommen. Man hat den Eindruck, dass die jungen Autoren – unter ihnen überraschend viele im Handwerklichen schon perfekte Debütanten – politische, gegenwärtige oder auch nur gesellschaftliche Themen bewusst meiden. Man verfilmt Maupassant, wie *Juraj Herz* mit seinem an Jean Renoir orientierten *fin-de-siècle*-Stück für das Fernsehen DIE GLÜCKLICHEN TAGE DES VORIGEN SOMMERS (SLADKÉ HRY MINULÉKO LÉTA), erzählt üppig mit Metaphern befrachtete Vampyrgeschichten, wie *Jaromir Jires* mit VALERIE UND DIE WOCHE DER WUNDER (VALERIE A TYDEN DIVU), schwarze Komödien, wie der Neuling *Petr Tucek* mit DER HEILIGE VON KREJCÁREK, oder man schildert wie *Jaroslav Papousek* den banalen Sonntag einer kleinbürgerlichen Familie: ECCE HOMO HOMOLKA. Unter den Regiedebütanten findet sich auch *Ester Krumbachová*, die wichtigste, zentrale Figur des neuen Films in der Tschechoslowakei seit Anfang der sechziger Jahre, Drehbuchautorin zum Beispiel von Jan Nemec und Vera Chytilová. Doch der erste eigene Film der Krumbachová, DIE ERMORDUNG DES TEUFELS (VRAZDA INZENYRA CERTA), ist eine enttäuschende, arg in die Länge gezogene Parabel zur Emanzipation der Frau. Der Ingenieur Cert (cert = Teufel) kommt zu seiner romantischen Geliebten nur, um sich bei ihr vollzufressen. Der Film reiht eine Vertilgungsorgie von Speisen und Getränken an die andere (manches erinnert an TAUSENDSCHÖNCHEN von Chytilová, wozu die Krumbachová das Buch geschrieben hatte), bis die Frau ihren Gast in einen Sack Rosinen, in den er sich hineinfrisst, festsetzt und ihn durch den Kamin buchstäblich zum Teufel jagt. Eine schwarze Komödie – tschechische Spezialität – ist auch DER WÄCHTER (HLIDAC) des Regieneulings *Ivan Renc*, eine verblüffend dichte psychologische Studie über einen schüchternen Gefängnisbeamten, der vergeblich versucht, sich durch Heirat und Träumereien aus der Mutterbindung zu emanzipieren. Gegen Schluss freilich wird die Geschichte allzu schlüssig, wenn sich die Wut des ewig unterdrückten Schwächlings nicht mehr gegen seinen Hund wendet, sondern gegen die Häftlinge. Da schimmert das Klischee des SS-Neurotikers durch. Typisiert hat auch die Debütantin *Drahomíra Vihanová* in dem Film EIN TOTGESCHLAGENER SONNTAG (ZABITÁ NEDELE). Ein junger Offizier verkommt in der Ödnis seines Berufs hinten in der Slowakei. Er ist ein Scharfschütze, der Ratten jagt, und ein Säufer, der sich von der Kellnerin aushalten lässt. Alle Befreiungsversuche schlagen fehl, und er tötet sich selbst. Das hat in der Stimmung manches vom FEU FOLLET des Louis Malle, aber auch von den k.u.k.-Romanen Joseph Roths. Die Sinnlosigkeit und Verlorenheit eines Daseins ohne innere Orientierung wird – und das hebt den Film über die schlichte Typisierung hinaus – deutlich in den Bildern eines menschenleeren Arsenals oder einer tristen Dorfstrasse, auf der ein Hund sich in die Erde gräbt. Das Ambiente bestimmt das Bewusstsein. Das kann nur auf den ersten, flüchtigen Blick unpolitisch scheinen, wie auch der Film EIN FALL FÜR DEN NEUEN HENKER (PRIPAD PRO ZACINAJICIHO KATA) von *Pavel Jurácek*, scheinbar eine zeitlose Swift-Adaptation, aber mit vehementen Anspielungen auf die politische Gegenwart. Dieser metaphernreiche Schlüsselfilm, der den neuen Gulliver in das Land Balnibarbi und ins Königreich Laputa führt, das über der Erde schwebt, aber einst mit Balnibarbi verbunden war, dessen Einwohner sich noch immer von Laputa das Heil erhoffen, das nicht kommen wird, aber es ist ein Verbrechen, das zu sagen: – dieser Film kann wahrscheinlich nur von intimen Kennern der tschechoslowakischen Verhältnisse vollständig entschlüsselt werden. Was auch der Grund dafür sein wird, warum Juráceks zweiter langer Spielfilm nach JEDER JUNGE MANN (KAZDY MLADY MUZ, 1965) in den Kinos der CSSR laufen darf, vorläufig jedenfalls. In den internationalen Wettbewerb von Karlsbad ist EIN FALL FÜR DEN NEUEN HENKER ebensowenig gelangt wie irgendein anderer der neueren Filme. Man kann sie nur in den halbwegs privaten, auf Export spekulierenden Vorführungen des Filmmarkts sehen. Wie 1968.

Karlovy Vary, 9. Juli 90

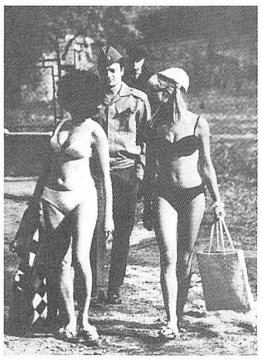
Auf der Bühne des grossen Kinosaals im Hotel Thermal steht ein slowakischer Schauspieler und redet sich markig in die Begeisterung hinein. Er gilt als Berater von Václav Havel und ist seit neuestem Minister. Vom ersten freien Festival in Karlovy Vary spricht er und sagt nachher, in einem zweiten Anlauf, vielleicht sei es doch nicht das allererste freie, darauf habe man ihn aufmerksam gemacht. Gemeint ist als Ausnahme wohl das Festival vom Sommer 68. Das war vor zweiundzwanzig Jahren ganz anders vom Elan eines neuen, riskanten und hoffnungsträchtigen Anfangs beseelt. Wer will – und viele wollen –, kann das an den Filmen der sechziger Jahre noch einmal nachprüfen, kann es sehen und spüren in einer Retrospektive der Filme von Evald Schorm, *Stefan Uher*, *Ivan Passer*, Jan Nemec, Jirí Menzel, Vera Chytilová, Jaromil Jires, *Milos Forman*. SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE (OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY) hiessen sie damals oder INTIME BELEUCHTUNG (INTIMNÍ OSVETLENÍ) oder MUT FÜR DEN ALLTAG oder DIAMANTEN DER NACHT (DEMANTY NOCI): es hat selten ein so kleines Land mit so vielen grossen Filmemachern gegeben. Es sind diese Vorstellungen, die am besten besucht sind, gleich nach dem Programm mit den bis zur samtenen Revolution vom letzten Jahr verbotenen Filmen. Ein gutes Dutzend Spielfilme ist das, ähnlich wie in der DDR, und ähnlich wie die "Kellerfilme" der DDR – und die "Regalfilme" aus der Sowjetunion – demonstrieren sie geradezu schmerzhaft, welch ein Reichtum an Hoffnung und Kraft mit ihnen begraben worden ist. Damals schon, nicht erst heute, damals, als die Utopie eines besseren Lebens und der Traum der Phantasie nicht sein durften, hat der Sozialismus verloren. Indem er sich selbst verriet.

6



7

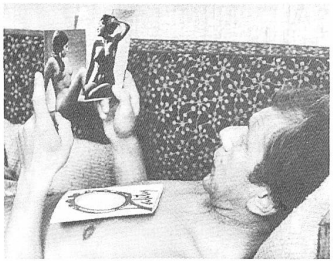
8



9

10

11



7

12

1
Vojtech Jasny

2
Jan Nemec

3
Ivan Renc

4
Jaroslav Papousek

5
Drahomíra Vihanová

6
Ester Krumbachová

7
ECCE HOMO HOMOLKA
Regie: Jaroslav Papousek

8
DER WÄCHTER
Regie:Ivan Renc

9
EIN TOTGESCHLAGENER SONNTAG
Regie: Drahomíra Vihanová

10
EIN FALL FÜR DEN NEUEN HENKER
Regie: Pavel Jurácek

11
DIE ERMORDUNG DES TEUFELS
Regie: Ester Krumbachová

12
VALERIE UND DIE WOCHE DER WUNDER
Regie: Jaromil Jires

Evald Schorm ist im Dezember 88 gestorben, Pavel Jurácek im Mai 89, gerade 57 Jahre alt wurde der eine, nicht einmal 54 der andere. Die besten Jahre ihres Lebens waren die Sechziger, als sie selbst erst knapp über dreissig waren und zu den Besten der Neuen Welle des tschechoslowakischen Films zählten.

1–4

Karlovy Vary, 11. Juli 90

Es ist eine mehrfach traurige Geschichte zu erzählen, die Geschichte der Befreiung und Wiederbelebung einst grosser und politisch ermordeter Filme und die Geschichte einer herben Distanz; die Geschichte viel zu früher Tode und die Geschichte einer unaufholbaren Verspätung. Alle diese Geschichten sind mit den Namen Evald Schorm und Pavel Jurácek verbunden, den beiden Filmregisseuren aus Prag, die den Augenblick der Freiheit nicht mehr erlebt haben. Evald Schorm ist im Dezember 88 gestorben, Pavel Jurácek im Mai 89; gerade 57 Jahre alt wurde der eine, nicht einmal 54 der andere. Die besten Jahre ihres Lebens waren die Sechziger, als sie selbst erst knapp über dreissig waren und zu den Besten der Neuen Welle des tschechoslowakischen Films zählten. Zwei Filme aus diesem die Filmwelt erstaunenden und befruchtenden Kinowunder der CSSR waren bei beiden, bei Schorm wie Jurácek, die letzten von Belang, die sie in ihrer Heimat drehen konnten. Drehen gerade noch, aber Evald Schorm hat seinen Film DER SIEBTE TAG, DIE ACHTE NACHT (DEN SEDMY, OSMÁ NOC) nicht einmal mehr sehen dürfen. Er wurde wie Juráceks EIN FALL FÜR DEN NEUEN HENKER konfisziert und verschwand wie dieser für zwanzig Jahre in den Verliesen des Staats. In Karlovy Vary werden sie jetzt exhumiert, Ausgrabungen einer grossen Epoche der internationalen Filmgeschichte und der nationalen Kunst- und Kulturgeschichte. Anders als die etwa zur gleichen Zeit entstandenen Verbotsfilme in der DDR sind die aus der Tschechoslowakei weniger an Gegenwartsstoffen und Geschichten aus dem sozialistischen Alltag orientiert. Sie berufen sich vielmehr auf kulturelle und folkloristische Traditionen von Libussa bis Kafka und entwickeln daraus Parabeln voller geheimer Zeichen und rätselhafter Symbole. Die Aura böhmischer Märchen verbindet sich mit den ästhetischen Signalen des Surrealismus zu filmischen Texten von allgemeiner Gültigkeit, etwa über die Unabwendbarkeit schuldhafter Verstrickung oder über den Zusammenbruch jedweder zwischenmenschlichen Gesittung im Angesicht, ja auch nur unter der Vorahnung einer allgemeinen Bedrohung, die das Klima der tragikomischen Ereignisse in dem Film DER SIEBTE TAG, DIE ACHTE NACHT bestimmt. Schorms Film ist seinerzeit eine Denunziation der «brüderlichen Hilfe» der Staaten des Warschauer Pakts vorgeworfen, während Juráceks EIN FALL FÜR DEN NEUEN HENKER als dekadent indiziert wurde. Sieht man die Filme heute, bleibt zumal dem Zuschauer aus dem Westen vieles mysteriös, nicht nur der folkloristische Aspekt, auch fast alle Anspielungen auf die geschichtliche Zeit, in der die Filme entstanden sind. Manches dramaturgische und filmsprachliche Arrangement und Detail von höchster Kunstfertigkeit scheint von Patina überlagert und wirkt fast ledern. Aber es sind natürlich nicht die Filme, die sich verändert haben. Es ist der geschichtliche Augenblick ihrer Befreiung, und das ist fast tragisch zu nennen, der sie über Nacht hat altern lassen. Vor zwanzig Jahren an der Spitze der kinematographischen Entwicklung und politisch sensationell, vor Jahresfrist noch eine Botschaft des Widerstands, betrachtet man sie heute kühl bis ans Herz hinan als Zeugnisse einer unwirklich gewordenen Zeit. Das rapide Altern der Geschichte – man muss nicht durch die Strassen gehen, in denen die Zeugnisse einer verfehlten und versäumten Geschichte noch manche Dezennien lang herumstehen werden, man kann es im Kino von Karlovy Vary unmittelbar erfahren. Weil es unter die Haut geht, die erschauert bei der Berührung mit soviel vergeblicher Hoffnung und soviel ästhetischem Genie.

Karlovy Vary, 13. Juli 90

Ein kleiner blonder Mann im blauen Anzug, auf hellblauem Hemd eine rote Krawatte: mit kurzen Schritten, den Kopf fast verlegen gesenkt, mit halb erhobenen Händen wie um Nachsicht bittend, eilt Václav Havel durch die Beifall klatschende Menge. Manche warten schon seit drei Stunden auf ihn, denn die Nachrichten über den Besuch des Präsidenten beim Festival sind ausserordentlich spärlich. Auf die PR, die Film- und Popstars exakt vorauszueilen pflegt, versteht sich der Hofstaat von der Prager Burg noch nicht. Im Wettbewerb von 1990 läuft ein Film von 1969, VÖGEL, WAISEN, NARREN (VTÁCKOVIA, SIROTY A BLÁZNI) des Slowaken *Juraj Jakubisko* – wie 1969 in Venedig seine schon 1968 verbotene Anarcho-Apotheose DESERTEURE UND NOMADEN (ZBEHOVIA A PUTNÍCI) lief, von der seitdem, wie es heisst, wenigstens noch die eine, entsetzlich verkratzte und italienisch untertitelte Kopie existiert. Auch VÖGEL, WAISEN, NARREN ist ein Film aus dem Geist der slowakischen Folklore und rüttelt mit surrealistischem Furor an den Grundlagen jeder staatlichen Ordnung. Das gibt der oft verspielt und barock überladen wirkenden, wie ein Mosaik konstruierten Dreiecksgeschichte eine Wucht mit, die gelegentlich an die Sprengkraft der surrealistischen Filme von Luis Buñuel denken lässt. 1969 prompt verboten, ist er jetzt für die Tschechoslowakei ausgegraben worden. Dass er am Wettbewerb teilnimmt, ist wie eine Antwort auf die Berliner Entscheidung, Menzels LERCHEN AM FADEN (SKRIVÁNCI NA NITÍCH), ebenfalls 1969 entstanden und sofort verboten, wie einen Film von heute ins Hauptprogramm zu nehmen.

Karlovy Vary, 16. Juli 90

Nachmittags um zwei füllt er sich bis zum Rand, der Kleine Saal im Hotel Thermal. Rund 250 Plätze sind das, und auf ihnen sitzen vor allem junge Leute zwischen zwanzig und dreissig. Sie holen die eigene Filmgeschichte nach. Denn nachmittags um zwei werden im Kleinen Saal die Filme der glorreichen sechziger Jahre gezeigt, die Filme von 64 bis 68, und einige von ihnen sind weltberühmt, anders als die verbotenen Filme von 69/70, die morgens kurz nach zehn ebenfalls im Kleinen Saal gezeigt werden, wo es zu rührenden Szenen kommt, wenn die jungen Leute von damals jetzt als Frauen und Männer im mittleren Alter ihre Jugendträume präsentieren. Nachmittags aber gibt es den SCHWARZEN PETER (CERNY PETR), DIE LIEBE EINER BLONDINE (LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY) und den FEUERWEHRBALL (HORÍ, MA PÁNENKO) von Milos Forman zu sehen. Oder SONNE IM NETZ (SENKO V SIETI) von Stefan Uher. Oder DIAMANTEN DER NACHT von Jan Nemec, der nie mehr einen besseren Film gemacht hat. Oder, zum wievielten Male wohl, TAUSENDSCHÖNCHEN, immer noch unverbraucht, oder ALLE GUTEN LANDSLEUTE (VSICHNI DOBRÍ RODÁCI) von Vojtech Jasny oder DER SCHERZ (ZERT), den *Jaromil Jires* nicht mehr hat übertreffen können. Die damals neue Sprache war die Sprache der Pop- und Rockmusik. Sie ist anakoluthisch und synkopisch, und wenn sie realistisch ist, dann ist es ein poetischer Realismus und eine Erzählweise, die Zwischenschritte behende überspringt und mit lakonischen Bildern und überraschenden Gegenschnitten sanfte intellektuelle Impulse setzt oder sarkastische Interpunktionen. So leichtfüssige, so einfache und genaue Filme wird es so bald nicht wieder geben.

1
Pavel Jurácek

2
Milos Forman

3
Stefan Uher

4
Juraj Jakubisko

5
DER SCHERZ
Regie: Jaromil Jires

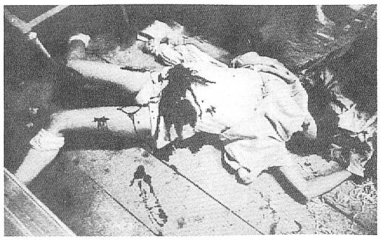
6
VÖGEL, WAISEN, NARREN *Regie: Juraj Jakubisko*

7
DER SCHWARZE PETER *Regie: Milos Forman*

8
ECCE HOMO HOMOLKA
Regie: Jaroslav Papousek

9
DIE LIEBE EINER BLONDINE
Regie: Milos Forman

5



6

7

6

8

6

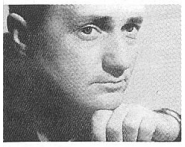
9

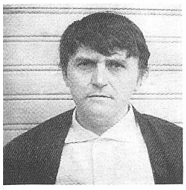
Der zweite Hauptpreis, die Rose von Lidice, wurde dem tschechoslowakischen Film der sechziger Jahre insgesamt zugeeignet, dem Film, dessen Geschichte gesichert ist, während die Zukunft dieses Kinos im Dunkel liegt.

Karlovy Vary, 19. Juli 90

Milos Forman, der mit dem Fahrrad aus Paris gekommen ist, deutet an, dass er einen Film zusammen mit einem Autor verabredet habe, der mindestens in den nächsten Jahren nicht dazu kommen werde, das besprochene und versprochene Drehbuch auch zu schreiben. Die internationale Jury lässt den Grossen Preis, den Kristall, im Schrank und gibt ihren Spezialpreis dem tschechischen Film WAREN WIR WIRKLICH SO? (BYLI JSME TO MY?) von *Antonín Masa*. Es ist einer der ersten Filme seit dem November 89 und Evald Schorm und Pavel Jurácek gewidmet, die nach 68/69 keinen Film mehr machen durften und – wie Antonín Masa auch – bestenfalls beim Theater arbeiten konnten. So thematisiert WAREN WIR WIRKLICH SO? die Theaterarbeit selbst. Er setzt den Prager Bühnen, diesem letzten Widerstand gegen den Totalitarismus, ein selbstkritisches Denkmal mit der Figur eines Regisseurs, der noch unter den Bedingungen des alten Regimes aus dem Exil heimkehrt und mit politisch korrumpierten Schauspielern eine furiose «Othello»-Inszenierung angeht. Eine Redeschlacht ist das, ein unter der Last der Dialoge schier zerbrechender Film mit hohen moralischen Ansprüchen an die Kraft der Selbstreinigung. Doch wie weit entfernt ist auch diese redliche Produktion des neuen Films in der neuen CSFR von den Meisterwerken der sechziger Jahre, entfernt über die gewaltige Geschichtsstrecke eines Vierteljahrhunderts. Dass es eine Wegstrecke der politischen und ästhetischen Verwüstungen war, wird sich so schnell nicht aufheben lassen. Fast als wolle sie das dokumentieren, hat die Jury, die den Kristall nicht vergeben mochte, den zweiten Hauptpreis, die Rose von Lidice, dem tschechoslowakischen Film der sechziger Jahre insgesamt zugeeignet, dem Film, dessen Geschichte gesichert ist, während die Zukunft dieses Kinos im Dunkel liegt. Es ist jenes Dunkel, in dem vielleicht demnächst ein tschechischer Präsident und ein inzwischen amerikanischer Filmregisseur einen neuen Anfang suchen.

1–3





Karlovy Vary, Juni 92

Es sei für ihn selbstverständlich gewesen, den Vorsitz der internationalen Jury anzunehmen, sagt *Antonín J. Liehm*. Und dann gibt er weder diesem achtundzwanzigsten Filmfestival (und seinem Programm) noch irgendeinem zukünftigen in Karlovy Vary eine Chance. Liehm, weltweit ausgewiesen als einer der führenden Filmkritiker, -theoretiker, -wissenschaftler überhaupt und einer der besten Kenner des tschechoslowakischen Films, des Kinos und der Kulturpolitik, die für ihn immer auch eine Politik mit Mitteln der Kultur gewesen ist, Parteigänger und Partisan des «Prager Frühlings» von 67/68, dessen Blütenträume mitgesät zu haben ihn nach dem August 68 aus dem Land trieb –: dieser Antonín Liehm hat ein Vierteljahrhundert in der Emigration verbracht: zwanzig Jahre in den USA, seitdem in Paris. Jetzt hat er das Präsidium der Jury bei einer dahinsiechenden Veranstaltung übernommen, nicht weil er meint, zu ihrem Überleben beitragen zu können, sondern «weil wir immer auf derselben Seite der Barrikade gekämpft haben». Vielleicht ist das die letzte Gelegenheit, davon in Europa noch einen Abglanz aufscheinen zu sehen und ihn in der Dämmerung an seinen Schatten zu begreifen, von der ganz und gar unstrittigen Gemeinsamkeit von Kritikern, Filmemachern, Festivalmachern. Man muss nach Karlovy Vary fahren, um zu erfassen, was auch mit der DDR dahingegangen ist von dem Bewusstsein des intellektuell-künstlerischen Personals, im Prinzip – und das erst macht die Stasi-Korruption so zerstörerisch – auf derselben Seite der "Barrikade" gegen den Apparat gestanden zu haben. Eine Ausstellung ist Ester Krumbachová gewidmet, der Ausstatterin und Drehbuchautorin bei Filmen von Jan Nemec und Hynek Bocan, Vera Chytilová, Vojtech Jasny, *Karel Kachyna*, Jaromil Jires, Evald Schorm, dieser Muse schlechthin des tschechoslowakischen Kinos. Sie dient ebenso wie die Wiederaufführung einzelner dieser mittlerweile fünfundzwanzig Jahre alten Filme der Behauptung des Stellenwerts der nationalen und gemeinsamen Filmtradition. Er ist nirgendwo in der Filmgeschichte bestritten, muss aber wohl in einem Land nachdrücklich betont werden, dessen kinematographischen Zentren, Prag mit den Barrandov-Studios, und Bratislava, auseinanderstreben. Das geht in Richtungen womöglich, die sich schon in den sechziger Jahren vorgezeichnet finden: mehr intellektuell-ironisch in Prag, bäuerlicher und den Märchen und Volksliedern näher in der Slowakei. Vielleicht kommen sie so deutlicher zu sich selbst.

Rückblende:
Scharf beobachtete Züge

Jirí Menzel, so musste es wohl kommen, ist Präsident des Festivals von Karlovy Vary. Der weisse Clown spielt die erste Geige in der Arena, in der man ihn, lang ist es her, als Seiltänzer gesehen hat. Noch immer schlank, aber mit einigen Palatschinken auf den Hüften, was die Schlanken komischer aussehen lässt als die wirklich Dicken, bewegt er sich auf den schwankenden Planken dieses Parketts, als sei er nirgendwoanders je zu Hause gewesen. Er weiss, dass seine Züge scharf beobachtet werden, und gibt sich keine Blösse, sondern absolut sicher: mit ihm, wenn überhaupt, wird dieses Festival überleben. So fällt es schwer, sich den nervösen achtundzwanzigjährigen Knaben vorzustellen, der vor bald ebensovielen Jahren seine OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY nach Mannheim mitbrachte, wo er einer der ersten war aus jenem unbekannten Kinoland Tschechoslowakei, der darauf aufmerksam machte, dass sich auch dort, und nicht nur in Westeuropa, die Geschichte bewegte. Die Kritiker, zumal die westdeutschen, reagierten erbarmungs-, weil ahnungslos, da sie, bei der Nouvelle Vague und den «Cahiers du cinéma» gestählt, keinen Schimmer hatten von der schwejkschen Subversion im allmächtigen Staat. Heubodenspässe nannte man, geschult am deutschen Heimatfilm und der Klamotte, was derbe Aufsässigkeit oder Rebellion durch Zote war. Da gab (und gibt) es in dem Film, der verdächtig viele deutsche Titel bekommen sollte (SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE; SCHARF BEWACHTE ZÜGE; LIEBE NACH FAHRPLAN und so weiter), den Fahrdienstleiter Hubicka, der seiner jungen, ihm anvertrauten Kollegin, der Telegraphistin, den Bahnhofsstempel auf den nackten Hintern drückt. Da gibt es die Mutter des süssen Mädels, die, um die Untat anzuzeigen, den amtlich beglaubigten Körperteil der Tochter mehrfach entblösst, vor Amtspersonen, versteht sich, vor den Würdenträgern des Staats. Das sei nicht misszuverstehen, hiess es damals, und wurde missverstanden als der Hintern, der nur uns im Kino, und nicht etwa insonderheit der ohnmächtigen Zensur gezeigt wurde. Die List der SCHARF BEOBACHTETEN ZÜGE ist voller Tücke. Wer ihr auf den Leim geht, ist geleimt. Wo LAUNISCHER SOMMER, nur wenige Jahre später, rund und glatt wie ein Bachkiesel sein wird, von vielen Wellen, auch der neuen aus Frankreich, geschliffen, ein bukolischer Renoir mit Blasmusik, ist Menzels erster langer

1
Karel Kachyna

2
Antonín J. Liehm

3
Antonín Masa

4
Nada Urbanhové in SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE *Regie: Jirí Menzel*

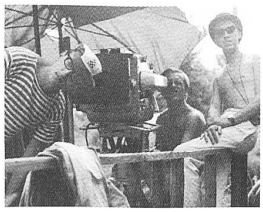
5
Jirí Menzel und Jaromír Sofr bei den Dreharbeiten zu LAUNISCHER SOMMER

6
SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE *Regie: Jirí Menzel*

4

Prager Frühling
Chronologie der politschen Ereignisse

• *27.–29. Juni 1967*
IV. Kongress des Verbandes tschechoslowakischer Schriftsteller. Auftakt zum Kampf für die Demokratisierung
• *31. Oktober 1967*
Alexander Dubcek, Erster Sekretär der KP der Slowakei, verlangt den Rücktritt von Novotny wegen der Rückstände in der Volkswirtschaft und seiner diktatorischen Massnahmen.
• *2., 3. und 8. November 1967*
Studenten der Prager Hochschulen demonstrieren für akademische Freiheit
• *5. Januar 1968*
Antonin Novotny wird von seinem Amt als Erster Sekretär der KP entbunden. An seine Stelle tritt Dubcek. Novotny bleibt Staatspräsident.
• *6.–19. Februar 1968*
Umschichtung an der Parteispitze, Trennung zwischen Partei- und Staatsapparat
• *9. März 1968*
Der Oberste Gerichtshof kündigt die Rehabilitierung der Opfer der Schauprozesse an.
• *22. März 1968*
Staatspräsident Novotny geht in den Ruhestand.
• *30. März 1968*
General Ludvik Svoboda wird von der Nationalversammlung in geheimer Wahl zum Staatspräsidenten gewählt.
• *8. April 1968*
Bildung der neuen Regierung unter Oldrich Cernik
• *14. Mai 1968*
Marschall Jakubowski, Oberkommandierender der Warschauer-Pakt-Streitkräfte, kündigt Manöver an.
• *17. Mai 1968*
Sowjetpremier Kossygin nutzt seinen unerwarteten «Kuraufenthalt» in Karlova Vary zu pausenlosen Besprechungen.
• *20. Mai*
Ota Sik, Wirtschaftsminister, kündigt die Schaffung von Arbeiterräten an.
• *29. Mai–1. Juni 1968*
Plenarsitzung des ZK der KPC, mit dem Entscheid, den Demokratisierungsprozess fortzusetzen. Parteiausschluss von Novotny.
• *11. Juli 1968*
Nationalversammlung wählt den tschechischen Nationalrat, welcher zusammen mit dem slowakischen Nationalrat die Einführung der föderalistischen Ordnung in der Republik vorbereiten soll.
• *20. August 1968*
Um 23 Uhr marschieren 250 000 Soldaten der Sowjetunion, DDR, Polens, Ungarns und Bulgariens unter dem Oberkommando des sowjetischen Generals Pawloskij ohne Wissen und Zustimmung der tschechoslowakischen Führung in die CSSR ein.



5

6

Hynek Bocan
1965 NIKDO SE NEBUDE SMÁT
(NIEMAND WIRD LACHEN)
1967 SOUKRAMÁ VICHRICE
(PRIVATES GEWITTER)
1968 CEST A SLÁVA (RUHM UND EHRE)
1969 PASTÁK (DER KÖDER)

Vera Chytilová
1962 STROP (DIE DECKE)
PYTEL BLECH (EIN SACK VOLL FLÖHE)
1963 O NECEM JINÉM
(VON ETWAS ANDEREM)
1966 SEDMIKRÁSKY
(TAUSENDSCHÖNCHEN/DIE KLEINEN MARGERITEN)
1969 OVOCE STROMU RAJSKYCH JÍME
(FRÜCHTE PARADIESISCHER BÄUME)

Milos Forman
1963 CERNY PETR (DER SCHWARZE PETER)
1965 LÁSKY JEDNÉ PLAVOVLÁSKY
(DIE LIEBE EINER BLONDINE)
1967 HORÍ, MÁ PANENKO
(DER FEUERWEHRBALL)

Ladislav Helge
1957 SKOLA OTCU (WEIL WIR SIE LIEBEN)
1959 VELKÁ SAMOTA
(GROSSE EINSAMKEIT)
1961 JARNÍ POVETRÍ
(FRÜHLINGSGEWITTER)
1962 BÍLÁ OBLAKA (WEISSE WOLKEN)
1963 BEZ SVATOZÁRE
1964 PRVNÍ DEN MÉHO SYNA
(DER ERSTE TAG IM LEBEN MEINES SOHNES)
1967 STUD (SCHAM)
1969 JAK SE U NÁS PECE CHLEBA
nie fertiggestellt

Jurai Jakubisko
1967 KRISTOVE ROKY (KRITISCHE JAHRE)
1968 ZBEHOVIA A PUTNÍCI
(DESERTEURE UND NOMADEN)
1969 VTÁCKOVIA, SIROTY A BLÁZNI
(VÖGEL, WAISEN, NARREN)

Vojtech Jasny
1960 PREZIL JSEM SVOU SMRT
(ICH ÜBERLEBTE MEINEN TOD)
1961 PROCESÍ KA PANENCE (DIE PROZESSION ZUR HEILIGEN JUNGFRAU)
1963 AZ PRIJDE KOCOUR
(WENN DER KATER KOMMT)
1966 DYMKY (PFEIFEN, BETTEN, TURTELTAUBEN)
1968 VSICHNI DOBRÍ RODÁCI
(ALLE GUTEN LANDSLEUTE)
1969 PSI A LIDÉ
(VON HUNDEN UND MENSCHEN)
von E. Schorm fertiggestellt

Jaromil Jires
1963 KRIK (DER ERSTE SCHREI)
1965 ROMANCE (ROMANZE)
1968 ZERT (DER SCHERZ)
1969 VALERIE A TYDEN DIVU
(VALERIE UND DIE WOCHE DER WUNDER)

Pavel Jurácek
1963 POSTAVA K PODPÍRÁNI
(JOSEF KILIAN)
1965 KAZDY MLADY MUZ
(JEDER JUNGE MANN)
1969 PRÍPAD PRO ZACÍNAJÍCÍHO KATA
(EIN FALL FÜR DEN NEUEN HENKER)

Karel Kachyna
1962 ZAVRAT (SCHWINDELGEFÜHL)
1963 NADEJE (HOFFNUNG)
1964 VYSOKÁ ZED
(NACHMITTAGS IM PARK)
1965 AT ZIJE REPUBLIKA
(LANG LEBE DIE REPUBLIK)
1966 KOCAR DO VÍDNE
(WAGEN NACH WIEN)
1967 NOC NEVESTY (DIE BRAUTNACHT)
1968 VÁNOCE S ALZBETOU
(WEIHNACHTEN MIT ELISABETH)
1969 SMESNY PÁN (EIN LÄCHERLICHER, ALTER HERR)
1969 UCHO (DAS OHR)

Jan Kadár/Elmar Klos
1963 SMRT SI RÍKÁ ENGELCHEN
(DER TOD HEISST ENGELCHEN)
1964 OBZALOVANY
(DER ANGEKLAGTE)
1965 OBCHOD NA KORZE (DAS GESCHÄFT IN DER HAUPTSTRASSE)
1969 TOUHA ZVANÁ ANADA

Ester Krumbachová
1969 VRAZDA INZENYERA CERTA
(DIE ERMORDUNG DES TEUFELS)

Antonín Masa
1966 HOTEL PRO CIZINCE
(HOTEL FÜR FREMDE)
1968 OHLÉDNUTÍ (BLICK ZURÜCK)
1972 RODEO
1977 PRO NEVERIT NA ZAZRAKY
(WESHALB NICHT AN WUNDER GLAUBEN)
1989 SKRIVANCI TICHO
(LERCHEN UND STILLE)
1990 BYLI JSME TO MY?
(WAREN WIR WIRKLICH SO?)

Jiri Menzel
1966 OSTRE SLEDOVANÉ VLAKY
(SCHARF BEOBACHTETE ZÜGE)
1967 ROZMARNÉ LÉTO
(LAUNISCHER SOMMER)
1968 ZLOCIN V SANTANU
(VERBRECHEN IM TINGELTANGEL)
1969 SKRIVÁNCI NA NITÍCH
(LERCHEN AM FADEN)

Jan Nemec
1964 DEMANTY NOCI
(DIAMANTEN DER NACHT)
1966 O SLAVNOSTI A HOSTECH
(VOM FEST UND DEN GÄSTEN)
1967 MUCEDNICI LÁSKY
(MÄRTYRER DER LIEBE)
1968 ORATORIUM FOR PRAGUE *Kurzfilm*

Jaroslav Papousek
1968 NEJKRÁSNEJSI VEK
(DAS SCHÖNSTE ALTER)
1969 ECCE HOMO HOMOLKA

Ivan Passer
1965 FÁDNI ODPOLEDNE
1965 INTINMI OSVETLENI
(INTIME BELEUCHTUNG)

Ivan Renc
1969 HLIDAC (DER WÄCHTER)

Evald Schorm
1964 KAZDY DEN ODVAHU
(MUT FÜR DEN ALLTAG)
1966 NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA
(RÜCKKEHR DES VERLORENEN SOHNES)
1967 PET HOLEK NA KRKU
(FÜNF MÄDCHEN AM HALS)
1968 FARÁRUV KONEC
(GESCHICHTE EINES PRIESTERS)
1969 DEN SEDMY, OSMÁ NOC
(DER SIEBTE TAG, DIE ACHTE NACHT)
1970 PSI A LIDÉ
(VON HUNDEN UND MENSCHEN)
Originalregie: V. Jasny

Stefan Uher
1962 SENKO V SIETI (SONNE IM NETZ)
1963 ORGÁN
1966 PANNA ZÁZRACNICA
(DAS WUNDERSAME MÄDCHEN)
1967 TRI DCÉRY (DREI TÖCHTER)
1969 GÉNIUS

Drahomíra Vihanová
1969 ZABITÁ NEHELE
(EIN TOTGESCHLAGENER SONNTAG)

Spielfilm ein Kinoversuch, der noch, herumtastend und dann ins Schwarze treffend, mit sich selber spielt. Wie der junge Milos Hrma, soeben Bahnamtsanwärter geworden, sein Outfit vor dem Spiegel probt, scheint auch der Film – scheint er, selbstredend, denn er weiss schon, wohin er will – erst auszuprobieren, auf welche Schienen er sich setzen lassen, welche Strecke er fahren soll. Da gibt es, zumal in den ersten Sequenzen, ironische Brechungen, in denen der Film, übermütig, aus dem Gleis zu springen droht und mit dieser Möglichkeit spielt wie Truffauts TIREZ SUR LE PIANISTE. Dann verbindet er sein erstes Thema – die sexuelle Insuffizienz des pubertierenden Milos, der bei seiner Freundin Masa versagt, seine erotische Not – mit dem zweiten, das zuerst nichts als Folie zu sein scheint, bis sich in ihm der Film erfüllt. Es sind die letzten Wochen des Krieges und durch die kleine böhmische Station fahren die Munitionszüge der Deutschen. Es sind die Wochen des unregelmässigen Zugverkehrs, in denen die schöne Victoria einfach keinen Anschluss bekommt und die Nacht in der Station verbringen muss, mit Milos, den sie verführt. Der Krieg dereguliert die Sitten und befördert die Promiskuität, jeder Tag kann der letzte sein, und das alte Projekt der erotischen Initiation des Jünglings durch die erfahrene (und hier auch: fahrende) Frau gewinnt eine neue Dimension. Nur dass der Krieg, bisher nur eine Passage, die erwachte, bestätigte Virilität zur Erprobung auf dem Schlachtfeld verführt. Die Bombe tötet den Bombardeur und die Liebe bleibt, was sie immer sein kann: eine Möglichkeit. Ein Kuss bleibt in der Schwebe, eine Unvollendete als Ikone, wenn Milos als Fahrdienstleiterstellvertreter mit gespitzten, leicht geöffneten Lippen und geschlossenen Augen den Mund der Schaffnerin Masa wahrhaft an sich vorbeifahren lässt. Denn die Züge, sie fahren. Und das Versprechen bleibt ein Versprechen, ein unzerstörbares Bild, weil es nicht auf die Probe gestellt werden kann.

Peter W. Jansen