

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 46 (1994)
Heft: 11

Artikel: Vom Prager Vorfrühling zu Jean-Pierre Melville
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932152>

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: 11.01.2026

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



Vom Prager Vorfrühling zu Jean-Pierre Melville

Filme der frühen sechziger Jahre von Vera Chytilová und Roman Polanski und das Gangstermelodram «Le deuxième souffle» aus dem Jahre 1966 von Jean-Pierre Melville zeigt das Zürcher Filmpodium im November.

Pierre Lachat

Zum dritten Mal in bald fünf Jahren unterrichte ich jetzt in einem viersemestrigen Kurs Filmgeschichte. Zur Illustration dienen jeweils sechzehn Beispiele von «Broken Blossoms» (David Wark Griffith, USA 1919) bis «The Belly of an Architect» (Peter Greenaway, Grossbritannien 1986). Doch ist es jedesmal «*Sedmikrásky*» (Die kleinen Margeriten, Tschechoslowakei 1966), der mit Abstand den grössten Zuspruch erntet. Der schiere Unterhaltungswert hat daran sicher seinen Anteil. Aber die offensichtliche Einmaligkeit der frechfröhlichen dadaistischen Burleske von Vera Chytilová spielt ebenso mit wie die besondere historische Bewandnis, die es mit ihr hat. «Was», entfährt es ungläubigen jungen Filmbegeisterten, «so tolle Sachen machten die schon in den Sechzigern?» Schonend gibt man zu verstehen, anderes aus der gleichen Zeit (etwa «Les quatre cents coups», François Truffaut, Frankreich 1959, oder «O dragao da maldade contra o santo guerreiro», Glauber Rocha, Brasilien 1968) wirke im Vergleich behäbig, um nicht zu gestaunt.

Tatsächlich steht «Tausendschönchen – kein Märchen» (wie der Film manchmal auch heisst) auf ausserordentliche Weise für ein ausserordentliches Stück Vergangenheit. Von seiner ausgesprochen experimentellen Machart her, mit den oft noch stummfilmartigen Bildfolgen und varietéhaften Klangmontagen setzt er sich zwar deutlich von den meisten andern Beispielen des unvergessenen tschechoslowakischen Vorfrühlings der Jahre 1962 bis 1968 ab. Trotz-

dem repräsentiert er den unehrerbietigen, ironischen Geist jener Jahre mit seiner Widersetzlichkeit gegen jegliche autoritäre Präpotenz mindestens gleich gut, wenn nicht besser als die Kinostücke von Milos Forman oder Jiri Menzel, die etwa zur gleichen Zeit in der damaligen CSSR entstehen, die heute aber viel geläufiger als Beispiele zitiert werden. Ob nur eine Frau gerade einen derartigen Film machen konnte, das lässt sich so schlecht erörtern, wie die Frage unvermeidlicherweise immer wieder zu stellen ist. Sicher scheint, dass die Auseinandersetzungen Chytilová mit den zensurfreudigen Autoritäten des ehrwürdigen Prager Studios Barrandov epischen Charakter hatten.

Die muntere anarchische Zerstörungslust, die die beiden ranken Heldinnen von «Die kleinen Margeriten» – die eine blond, die andere brünett – ihrer zivilisiert-sozialistischen Umwelt angedeihen lassen, hat 1966 exemplarischen Charakter für eine ganze Generation (nicht nur im Osten). Unter zwar diktatorischen, aber materiell doch ganz schön komfortablen Verhältnissen spielen die beiden hübschen, stinkreichen Mareien noch Revolution wie unartige, naiv-verschlagene Mädchen.

Lustvoll zertrampeln sie auf hochhackigen Schuhen ein ausladendes kaltes Büffet mit erlesenen Schinken und Meerfrüchten. Ihnen passt einfach nichts und niemand in dieser leidigen Gegend, ausser wenn es (oder er) sich ungestraft ruinieren lässt. Alles ist so furchtbar langweilig! Und stellt man die Missetäterinnen zur Rede, dann beginnen sie erst

richtig zu maulen. Man darf ihnen doch keine Vergeltung verpassen, das wäre soo ungerecht und zudem ärgerlich. Wo sie sich doch nur auf möglichst amüsante Weise die Zeit vertreiben wollen.

Nicht im entferntesten denken sie daran, jemals russischen Panzern entgegenzutreten oder sich für oder gegen ein politisches Exil aussprechen zu müssen. Denn es kommt ja dann in der Realität (des unseligen Augusts 1968 und danach) alles viel ernster und blutiger, als es die lustige Leinwand zu präfigurieren vermag. Trotzdem erlangt der tschechoslowakische Film der Jahre vor dem eigentlichen Prager Frühling einen geradezu mediengeschichtlichen Rang. Zum ersten Mal (überhaupt) widerspiegelt und kommentiert das Kino eine aktuelle politische Entwicklung nicht nur, sondern es nimmt auf den Gang der Dinge einen spürbaren Einfluss. Die Filme des Vorfrühlings (von Chytilová, Forman, Menzel und den andern) werden zu Fanalen und Katalysatoren der raschen, breiten Abwendung von der stalinistischen Diktatur in Staat, Partei und Bevölkerung.

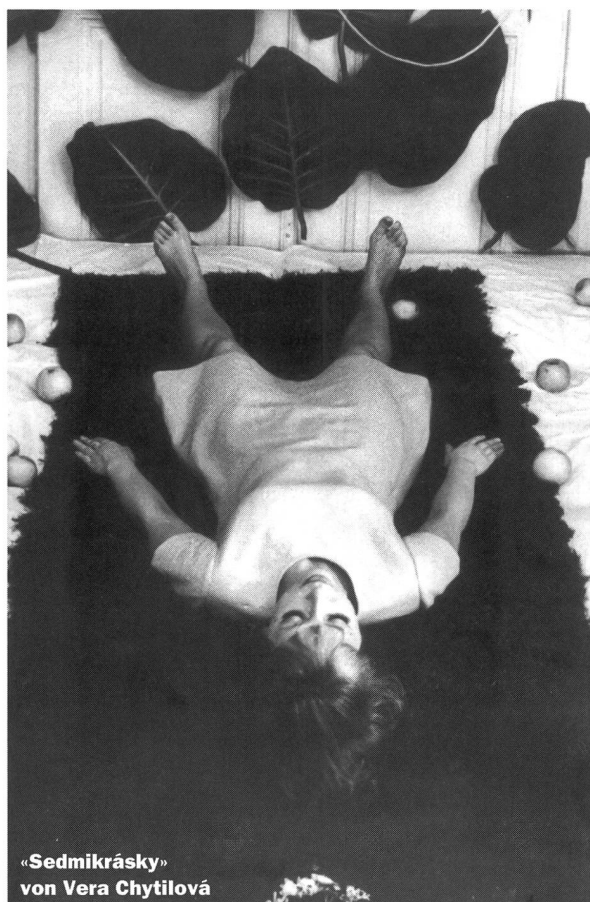
Roman Polanski verlässt Polen, wo seine ersten Arbeiten entstehen, 1963 und arbeitet fortan im Westen, zumal in den USA. Während Chytilová, die nur drei Jahre älter ist als er, zuhause bleibt, gelingt ihm die Emigration im Unterschied zu andern Osteuropäern ganz gut. Das zeigt gerade «*Cul-de-sac*» (Grossbritannien 1965), bei uns besser bekannt unter dem deutschen Verleihtitel «Wenn Katelbach kommt...», der sich geschickt und nicht ohne guten Grund an Becketts

«Warten auf Godot» anlehnt. Polanskis Kabinettstück schwarzen Humors, absurder Weltsicht und neurotisch-komplexebeladenen Empfindens – aber auch ganz schlicht lauterer Kinos – lässt sich im Geist recht gut mit den «Kleinen Margeriten» vergleichen. Dabei ist es geradeso stark vom amerikanischen Kino beeinflusst wie dieser vom russischen.

Auf einem meistens flutumspülten Schloss kommt es zwischen zwei gestrandeten komischen Hilfgangstern und dem nicht minder absonderlichen Besitzerpaar zu einer Auseinandersetzung im Viereck. Widrige Umstände verschlagen die einen dahin, wo die andern in einer Art von selbstgewähltem Exil schon leben. Wer gehen will, muss bleiben; wer gehen könnte, bleibt freiwillig. Ein Fünfter, Katelbach, wird erwartet, der alles richten soll, aber fernbleibt. Ganz existentialistisch scheint das Spiel die Lage der Gattung Mensch auf Erden schlechthin ergründen zu wollen. Widersinn, Aberwitz, Bedingtheit und glatter Unfug bestimmen unser Dasein. Alles läuft auf eins hinaus, also auf nichts: auf Schall und Wahn.

So ist «Cul-de-sac» vielleicht ein Zeitstück, vielleicht auch nur eine blutige Farce. Sicher ist der Film trügerisch, hinterhältig in seinen möglicherweise bloss vorgespiegelten Intentionen. Gerettet wird er von einer nassforschen, dreisten Regie und einer wunderbar schrullig-schrägen Besetzung (Françoise Dorléac, Donald Pleasance, Lionel Stander, Jack MacGowran).

Mit etwas Willkür (oder Grosszügigkeit) lässt sich auf die frühen Sechziger der Beginn einer sogenannt nachklassischen Periode des Films ansetzen. Dem Kino ist es nicht länger gegeben, in seiner kurzlebigen eigenen Frische zu erstrahlen. Reflektierend, zitierend, geht



«Sedmikrásky»
von Vera Chytilová

es jetzt bereits dazu über, die eigene Substanz zu kannibalisieren und der eigenen Geschichtlichkeit (und vielleicht auch schon Vergänglichkeit) inne zu werden. Erstmals seit dem Bestehen des Mediums wird Epigonentum möglich, um nicht zu sagen unumgänglich: Jenes lähmende Gefühl, alles sei schon einmal dagewesen, und es gebe nichts Neues unterm Scheinwerferlicht.

Jean-Pierre Melville gibt mit seinen melancholischen, gemessenen Gangstermelodramen, die die Hollywood-Klassik fortführen und variieren, diesem Gefühl von leerem Nachhinein bleibenden Ausdruck. «*Le deuxième souffle*» (Frankreich 1966), mit Lino Ventura und Paul Meurisse einschlägig besetzt, treibt eine gewisse Kunst des veredelten Männerfilms und des «Play (oder «Replay») Série noire» auf die Spitze. «Meine Kinosstücke», sagt der Franzose, «sind gefährlich, weil sie Sympathien für Männer wecken, die getötet haben.»

In den Trivialgeschichten Holly-

woods, die Melville so sorgsam in französischen Habitus überführt, findet er die Mythen der Antike mit ihren grässlichen Verbrechen wieder. Unaufdringlich und doch wirksam kleidet er diese Urformen des Erzählens in die des bewegten Bildes und des Kinos im engeren Sinn. Es sind so viel bewusstere, nuanciertere, als sie den Amerikanern gelingen. Denen sind die Anklänge ans Altertum meistens auch dann noch wurst, wenn sie dem Echo bereits erlegen sind. Und das kommt, nebenbei gesagt, häufiger vor, als sie (oder wir) glauben.

Aus einer solchen Alchemie der Stoffe kristallisiert sich bei Melville ein höchst eigenwilliges Kino heraus, das einem gewissen Elitarismus nicht entgeht. Elegant weiss es Sophokles mit Scarface zu verbinden. Und doch versucht es, immer auch einen

gewissen populären Charakter zu bewahren, auch wenn es sich weniger an amerikanischen und mehr an europäischen Vorstellungen von Volkstümlichkeit ausrichtet. Und mindestens in Frankreich kommen derlei Übungen auch traditionell an. Schon in Deutschland oder in der Schweiz gefällt das gleiche wohl nur dem gebildeten Publikum.

Im nachhinein lässt sich die Umsetzung von Amerikanischem in Franko-Europäisches ohne weiteres zu einem der produktivsten Vorgänge der Filmgeschichte überhaupt erklären. Dabei hielt Melville, in allem ein Einzelgänger, auf Distanz zur eigentlichen *nouvelle vague*, die das Kopieren und Zitieren, das Ausleben des unfreiwilligen Epigonentums, zum Programm erhob und recht eigentlich aus der Not eine Tugend zu machen versuchte. Er gab sich mit der Funktion zufrieden, einer ihrer Vor- und Beiläufer zu sein, fast so einsam wie seine viriltragischen Helden im Angesicht ihres unabwendbaren Schicksals. ■