

***Konec srpna v Hotelu Ozon* von Jan Schmidt und Pavel Juráček.**

Ein dystopischer Science-Fiction-Film der Tschechoslowakischen Neuen Welle

Andreas Neumann

Eine leere Industriehalle. Aus dem Off erklingt ein Countdown in englischer Sprache. Bei Null ein gleißender Blitz: das Ende allen technischen Fortschritts; das nächste Bild zeigt ein ährentragendes Kornfeld. Eine unsichtbare russisch sprechende Stimme zählt von zehn herunter: Mit der weißen Blende kommt das Ende aller produktiven Landwirtschaft; ein aufgeschlagenes Buch mit einer Lesebrille. In chinesischer Sprache ertönt der Countdown, der das Ende aller Kultur einläutet, der Altar einer christlichen Kirche: Bei Anblick von Kanzel, Kreuz und Jesus wird auf französisch das Ende allen Glaubens herbeigezählt. Schließlich ertönen alle Stimmen gemeinsam zum Ende allen zivilisierten Lebens, wie es bisher existierte. Was übrigbleibt, ist der eingebrannte Abdruck eines Fußes auf dem Boden, der an die Bilder der im Mauerwerk bis in alle Ewigkeit mahnenden Schatten der Todesopfer von Hiroshima und Nagasaki erinnert.

Mit diesen sechs Einstellungen führen Regisseur Jan Schmidt und Drehbuchautor Pavel Juráček in ihren post-apokalyptischen Science-Fiction-Film *Konec srpna v Hotelu Ozon* (*The End of August in Hotel Ozone, ČSSR 1967*) ein. Wobei durch Nutzung der Landessprachen der verschiedenen Atomkräfte gleich zu Beginn erkennbar wird, daß es der Film unterläßt, mit einseitigen ideologischen Schuldzuweisungen zu operieren und die nukleare Katastrophe sowie ihre Folgen einzig dem politischen Feind in der Systemauseinandersetzung zur Last zu legen. Vielmehr haben alle einen Anteil an dieser Kettenreaktion. Diese für die kommunistisch beherrschten Länder Osteuropas auf den ersten Blick ungewöhnliche Offenheit gegenüber Kritik an der eigenen Sicherheitspolitik und dem allgegenwärtigen Militarismus mutet umso erstaunlicher an, da Schmidt den Film als Angehöriger der tschechoslowakischen Volksarmee drehte und es ihm gelang, das Drehbuch seines Freundes Juráček über die den Streitkräften eigenen Filmproduktionsfirma ČAF (Československý armádní film)¹ zu realisieren. Und in der Tat drohten staatliche Behörden verstärkt in die Dreharbeiten einzugreifen bis hin, die Produktion gänzlich zu stoppen. Daß dies nicht geschah, lag auch am geschickten Taktieren des Regisseurs, der speziell für die Zensurbehörden Szenen mit deutlicher politischer Kritik in den Film einbaute, um von den heiklen Szenen, die ihm tatsächlich am Herzen lagen, abzulenken.² Dabei konnte das eigentlich schon als Abschlußarbeit an der Filmuniversität gedachte Drehbuch erst Jahre später umgesetzt werden, unter anderem da niemand die Reaktionen des Publikums auf die gezeigten Folgen eines Atomkrieges abzuschätzen vermochte bzw. wollte. Zudem wurde befürchtet, daß der Film die Bereitschaft des Volkes zur Selbstverteidigung einschränken könne. Diese Bedenken wurden später als Papiertiger abgetan, zumal das Konzept des Films durchaus als Propagandamaterial zur Abschreckung der Bevölkerung der westlichen Welt von einem Atomkrieg dienen konnte. All dies bewahrte dann auch den fertigen Film nicht davor, zumindest einige

1 Der Name der armeeeigenen Filmproduktionsfirma unterlag seit ihrer Gründung 1950/51 einem mehrmaligen Wandel, der stets eng mit der politischen Situation verknüpft war. Beispielsweise wurde das Studio zwischen 1965 und 1972 stets nur mit ČAF abgekürzt, um den militärischen Hintergrund wenigstens oberflächlich zu verschleiern (Šmidrkal, Václav: *Military Film Studios before 1970. Between Cinematic Avant-Garde and Films on Command*. In: *Cinema in Service of the State: Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*, hrsg. von Karl, Lars/Skopal, Pavel. New York/Oxford 2015, S. 145–165, S. 162).

2 Šmidrkal, Václav: *Military Film Studios*, S. 157.

Monate nicht veröffentlicht zu werden, da das Ministerium für Nationale Verteidigung den nicht zu leugnenden Vorwurf erhob, mit dem Film selbst den Ast abzusägen, auf dem es sitze.³

Allerdings hatte sich das ČAF bereits seit dem Beginn der 1960er Jahre – nach unverkennbar dogmatischen Jahren unter stalinistischem Einfluß – anknüpfend an die Zwischenkriegszeit auch wieder breiteren gesellschaftlichen Themen zugewandt. Alice Lovejoy konstatiert für die zweite Hälfte der 1960er Jahre sogar, daß bestimmte Produktionen des Armeestudios in Bildsprache und Inhalt radikaler mit den Konventionen brachen, als andere Filme der Tschechoslowakischen Neuen Welle.⁴ Beispielsweise versuchten die durch das Studio veröffentlichten Filme nicht zwingend, eine Verbindung zwischen Zivilgesellschaft und Armee aufzubauen. Stattdessen sprachen sie auch Menschen an, die die Streitkräfte als nicht unbedingt zeitgemäß betrachteten, selbst wenn dies bedeutete, daß das Militär in den Filmen keine Rolle spielte oder gar kritisiert wurde. Oftmals waren die Protagonisten in den Filmen keine strahlenden Militärangehörigen, sondern wirkten differenziert und unheroisch normal. Zunehmend verschwanden grundsätzlich positive Filmenden, eine High-Key-Beleuchtung der Mise en Scène und die epischen Ausmaße der Handlung. Ersetzt wurden sie durch Arten des Filmemachens, bei denen die schwierigen Fragen des menschlichen und gesellschaftlichen Zusammenlebens behandelt wurden, aber auch durch Literally-Reportagen. Für die visuellen und akustischen Aufnahmen wurden leichte sowie transportable Kameras und Tonaufnahmegeräte genutzt. All dies sind Elemente, die auch grundlegende Bestandteile der Tschechoslowakischen Neuen Welle bilden. Kein Wunder also, daß Jan Schmidts *Konec srpna v Hotelu Ozon* neben anderen Filmen wie Karel Kachyñas *A' žije republika (Es lebe die Republik, ČSSR 1965)* von Wissenschaftlern und Filmkennern als Standardeinstieg in diese Avantgardebewegung des osteuropäischen Films betrachtet werden.⁵

Die Tschechoslowakische Neue Welle als Reaktion auf den Sozialistischen Realismus

Trotz der engen Zusammenarbeit mit dem Militär, die auch darin zum Ausdruck kommt, daß die Mehrzahl der athletisch geforderten Darstellerinnen abgestellte Angehörige der Streitkräfte waren, zählt *Konec srpna v Hotelu Ozon* zu den Filmen der Tschechoslowakischen Neuen Welle, die, obwohl es kein einheitliches Manifest gibt, untereinander doch Gemeinsamkeiten aufweisen. So sind sie realistischen Darstellungen verhaftet, was auf die Vorbildfunktionen sowohl des italienischen Neorealismus als auch auf die des zeitgenössischen Cinéma Vérité verweist. Des Weiteren richten sie sich mit ihren oft fantastischen Inhalten direkt gegen den Sozialistischen Realismus und thematisieren das Individuelle bzw. ein bedrohliches Gefühl der Entfremdung durch die Konfrontation mit absurden oder surrealen Elementen. Im Gegensatz zu den Filmen der westeuropäischen Neuen Wellen wirkten die Filme des Prager Frühlings nur selten anfängerhaft ungesetzt und unfertig. Statt dessen handelt es sich um handwerklich überzeugende Filme, obwohl auch zahlreiche Erstlingswerke darunter zu finden sind. Dies zeigt sich unter anderem auch an den beiden Oscarpreisträgern: Sowohl *Obchod Na Korze (Der Laden an der Hauptstraße, ČSSR 1965)* von Ján Kadár und Elmar Klos als auch *Ostře sledované vlaky (Scharf beobachtete Züge, ČSSR 1966)* von Jiří Menzel wurden von der Academy mit dem Preis für den besten fremdsprachigen Film ausgezeichnet. Den

3 Liehm, Antonín J.: *Closely Watched Films. The Czechoslovak Experience*- New York 2016 (erstmalig 1974), S. 323–325.

4 Lovejoy, Alice: *A Military Avant Garde: Experimentation in the Czechoslovak Army Film Studios*. In: *Screen* 52(4) 2011, S. 427–441, S. 428.

5 Lovejoy, Alice: *Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military*. Indianapolis 2015, S. 121–123.

verschiedenen Neuen Wellen der anderen Ostblockstaaten haben die Filme des Prager Frühlings indes voraus, daß sie heute in ihrer Wirkung als nachhaltiger und bedeutsamer gelten.⁶

Die postapokalyptische Öde, die Jan Schmidt und Pavel Juráček in ihrem Film zeigen, und die Aussage, daß, egal ob kapitalistische Staaten oder kommunistische Länder, alle die Schuld am Untergang der Zivilisation tragen würden, war nicht die einzige in *Konec srpna v Hotelu Ozon* geäußerte Kritik an den bestehenden Verhältnissen. Denn die etliche Jahre nach der nuklearen Katastrophe spielende Handlung des Films kann auch als Anklage und zugleich Warnung in bezug auf die stalinistische Kulturpolitik gelesen werden: Mehrere Jahre nach der Vernichtung der Zivilisation durch eine Kette von Atomschlägen der verschiedenen Großmächte zieht eine Gruppe von Frauen durch die Einöde. Die Gruppe besteht aus acht jungen Frauen und einer alten, die als die Anführerin fungiert. Die alte Frau ist die einzige, die schon in der Zeit vor den gegenseitigen nuklearen Angriffen gelebt hat. Die jungen Frauen sind alle erst nach der Katastrophe geboren. Das Ziel ihrer Reise durch die Wildnis besteht darin, für die jungen Frauen Männer zur Fortpflanzung zu finden, um den Bestand der menschlichen Spezies zu sichern.

Geistige und kulturelle Ödnis ...

Schon die Einführung der jungen Frauen deutet an, wie seelisch einsam jede für sich eigentlich ist: Denn obwohl sie ansonsten ständig als Gruppe agieren, zeigen diese ersten Einstellungen jede Frau für sich. Sie befinden sich dabei alle in unterschiedlichen Umgebungen und bewegen sich bei verschiedenem Wetter durch die jeweiligen Landschaften, was den Eindruck, sie seien alle allein unterwegs, noch einmal verstärkt. Zudem gibt es während des ganzen Films nicht eine Szene, in der die jungen Frauen Zuneigung gegenüber einer der anderen zeigen. Stattdessen werden dem Zuschauer immer wieder Sequenzen präsentiert, in denen deutlich wird, daß sie keine schönen Dinge kennen. Sie empfinden Freude und Spannung beispielsweise dabei, Benzinkanister anzuzünden und Gewehrpatronen in die Flammen zu werfen, bis diese explodieren. Sie quälen und töten grundlos Hunde und Schlangen. Ebenso scheinen Raufereien zwischen den Frauen keine Seltenheit zu sein, auch nicht, daß sich die anderen an diesen körperlichen Auseinandersetzungen auf voyeuristische Weise ergötzen. Ihre Misere, nämlich keine Liebe zu erfahren und deshalb auch nicht zu kennen, wird sinnbildlich dargestellt, als eine von ihnen in einer verlassenen und zur Ruine zerfallenen Stadt eine Puppe findet, die von der Anführerin jedoch sogleich zerrissen wird. Die Frauen erwecken den Eindruck, als ob sie militärisch hervorragend ausgebildet seien, sie können mit Stich- und Schußwaffen umgehen und sehr gut reiten. In der kargen Wildnis zu überleben, stellt für sie kein Problem dar. Lesen können sie hingegen kaum, sie wissen nicht, wie sich später herausstellt, was Italien – hier als Inbegriff von Kultur schlechthin benutzt – ist, und haben noch nie von einem Schachspiel gehört. Kurzum: Die nach dem Neuanfang geborenen Frauen besitzen kein kulturelles Wissen, sie vermögen nicht, sich mit schönen Dingen zu beschäftigen, gesellschaftliche Wärme ist ein Fremdwort für sie. Als sie eine Kuh erschossen haben, brechen sie in lautes Geschrei aus und stürmen mit gezückten Messern auf das tote Tier zu, um es wie ein Rudel Wölfe zu zerlegen. Später wird der einzig überlebende Bewohner des Hotels Ozon sie, passend zu dieser Szene, aber auch zu ihrem gesamten Charakter, als Tiere und wilde Bestien bezeichnen – kurz bevor sie ihn wegen eines Grammophons und einer Schallplatte erschießen.

⁶ Christen, Thomas: Von etwas anderem. Die Filme des Prager Frühlings. In: Einführung in die Filmgeschichte 2. Vom Neorealismus bis zu den Neuen Wellen. Filmische Erneuerungsbewegungen 1945–1968, ders. (Hrsg.). Marburg 2016, S. 385–419, S. 385–393.

Ein Ereignis in einem literarischen, aber auch filmischen Text entsteht dem estnischen Literatur- und Kultursemiotiker Juri M. Lotman zufolge immer genau dann, wenn mit unterschiedlichen Werten belegte Bereiche aufeinanderprallen. In *Konec srpna v Hotelu Ozon* handelt es sich dabei sogar um semantisierte Räume, wenn die aus der Ödnis stammende und ohne Kultur und Schöneistiges vor sich hin vegetierende Frauengruppe ein von Bergen und Flüssen eingeschlossenes Tal erreicht, in dem zumindest ein gleichsam museales Abbild des einstigen Glanzes der Zivilisation existiert, das Hotel Ozon. Hier gibt es Kaffee, eine alte Zeitung, ein kaputtes Rundfunkgerät, besagtes Schachspiel und einen Mann. Vor diesem rennen die jungen Frauen erst einmal schreiend weg und schießen sogar mit dem Gewehr auf ihn, denn einen Vertreter des männlichen Geschlechts haben sie nie gesehen. Die an dieser Stelle spürbare Spannung im Verhältnis zwischen den jungen Frauen und dem Mann ist in den russischen und osteuropäischen Science-Fiction-Filmen dieser Ära jedoch nichts Ungewöhnliches. Oftmals sollte mit einer solch drastischen Darstellung demonstriert werden, daß der Versuch, eine egalitäre Gesellschaft zu errichten, speziell in bezug auf die Gleichstellung von Mann und Frau gescheitert ist oder gerade zu tiefen Konflikten zwischen ihnen führt.⁷ Denn von vielen wurde der Versuch der kommunistischen Regime, Gleichheit zwischen den Geschlechtern herzustellen, indem die Frau einfach wie ein Arbeiter agiert und wie die Männer für die Errichtung der sozialistischen Gesellschaft kämpft, als deren Transformation in einen Mann und damit als Abschaffung der Weiblichkeit per se interpretiert.⁸ Daß der Antagonismus zwischen den Geschlechtern in *Konec srpna v Hotelu Ozon* jedoch bis hin zum völlig gleichgültig vorgenommenen Mord an dem Hotelbewohner und so wahrscheinlich zur endgültigen Auslöschung der Spezies Mann gespannt wird, kann einerseits der persönlichen Einstellung Pavel Juráček's zugeschrieben werden, der als größter Misogyn unter den Drehbuchautoren und Regisseuren der Tschechoslowakischen Neuen Welle gilt.⁹ Allerdings wurde in bezug auf den Film auch angemerkt, daß, um den Verlust von Humanität zu suggerieren, den Rückgriff auf Schauspielerinnen eine höhere Wirkung beim Zuschauer erzielt: Denn ein patriarchalisch sozialisiertes Publikum verbindet mit Frauen, viel stärker als mit den Männern, Eigenschaften wie Mitgefühl, Sanftmut und körperliche Zurückhaltung. Während Männern aggressives und raubeiniges Auftreten durchaus zugestanden wird, muß der Kontrast zur Zivilisation bei derartigem Verhalten von jungen und hübschen Frauen um so deutlicher wirken.¹⁰

7 Mazierska, Ewa/Suppia, Alfredo: Introduction: Marxism and Science Fiction Cinema. In: Red Alert: Marxist Approaches to Science Fiction Cinema, dies. (Hrsg.). Detroit/Michigan 2016, S.12.

8 Merrill, Jason: Gender and Apocalypse in Eastern European Cinema. In: The Liverpool Companion to World Science Fiction Film, Fritzsche, Sonja (Hrsg.). Liverpool 2014, S. 104–117, S. 105.

9 Hanáková, Petra: Voices from Another World: Feminine Space and Masculine Intrusion in sedmikrásky and vražda ing. certa. In: East European Cinemas, Imre, Anikó (Hrsg.) New York/London 2005, S. 67.

10 Merrill, Jason: Gender and Apocalypse, S. 107



Die acht jungen Frauen unter dem Schirm: das Gefühl der Befremdlichkeit auf surreale Weise inszeniert. Screenshot DVD 0:47:05

nicht unbedingt bekommen wird, ahnt auch ihre Anführerin. Als der Gastgeber den jungen Damen im Hotel Ozon ein Glas Milch serviert, äußert die Alte die Vermutung, daß die Mädchen das Getränk nicht bei sich behalten werden, da sie seit 15 Jahren keine Milch mehr getrunken hätten. Daß Milch durchaus als Symbol für Zivilisation und Fortschritt verstanden werden kann, beweist beispielsweise das für die chilenischen Präsidentschaftswahlen 1970 aufgestellte Programm der Unidad Popular und ihres Kandidaten Salvador Allende. Demnach sollte jedem Kind täglich ein halber Liter Milch zur Verfügung gestellt werden.¹¹ Wie der Autor dieses Beitrags aus seinen Kindertagen in der DDR selbst zu berichten weiß, wurde die Umsetzung dieses Programmpunktes auch in anderen sozialistischen Ländern als fortschrittliche Errungenschaft gefeiert. In *Konec srpna v Hotelu Ozon* setzt sich für die Frauen bei der Erkundung des Hauses die Reise in eine ihnen fremde Welt fort. Besonders angetan sind sie, als der Bewohner des Hotel Ozons ihnen seine einzige Platte auf dem Grammophon vorspielt, eine Faszination, die ihrem Gastgeber am Ende das Leben kosten wird.

Als Bindeglied zwischen der Zeit vor der Katastrophe und der Zeit danach bzw. zwischen der Zivilisation und der kulturellen Ödnis fungiert die Anführerin der Frauengruppe. Sie vereint die Merkmale beider Räume in sich und ist deshalb eine äußerst widersprüchliche Persönlichkeit. Einerseits züchtigt die Anführerin einen ihrer Schützlinge körperlich als Strafe für unangemessenes Verhalten oder zerreißt das gefundene Stofftier eines anderen. Andererseits wird gezeigt, wie sie die schlafenden Frauen im Schein des Lagerfeuers mit der Zärtlichkeit einer Mutter anschaut. Sie hat den Mädchen Reiten und Schießen beigebracht, aber anscheinend kaum kulturelles Wissen und soziale Fähigkeiten vermittelt. Gleichzeitig stellen mehrere Szenen heraus, daß sie gedanklich der alten Zeit sehr verhaftet ist: So hält sie in der zerfallenen Stadt auf melancholische Weise ein altes heruntergefallenes Namensschild an einen Türpfosten, schwelgt in Jugenderinnerungen, als sie das Tal betritt, raucht im ganzen Film genuvoll Zigaretten und fühlt sich sehr geschmeichelt, als sie im Hotel Ozon von ihrem charmanten Gastgeber wie eine vornehme Dame behandelt wird. Es hat den Anschein, als ob die Alte sich

Wie unwirklich den jungen Frauen das Hotel Ozon und ihr Bewohner vorkommen müssen, stellt Jan Schmidt mithilfe einer Einstellung aus der Vogelperspektive dar, in der der Bewohner des Hotels einen gestreiften Sonnenschirm über die an einem runden Tisch sitzenden Frauen spannt, so daß sie alle unter dem Sonnenschutz verschwinden. Die auch durch den nur noch zu sehenden gestreiften Sonnenschirm surreal anmutende Szene drückt die von den Frauen empfundene Befremdlichkeit in der unbekanntem Umgebung aus. Daß ihnen das ungewöhnliche Umfeld aller Voraussicht nach

¹¹ Emmerling, Inga: Die DDR und Chile (1960–1989). Außenpolitik, Außenhandel und Solidarität. Berlin 2013, S. 57.

einst bewußt dafür entschieden hätte, die ihr Anvertrauten ohne, wie es im Marxismus heißt, historischen und kulturellen Überbau zu erziehen, obwohl sie selbst diesen durchaus zu schätzen weiß. Sie hält diese Dinge für das Überleben in der neuen Welt einfach nicht für nötig, hat dabei aber nicht die Folgen für das Miteinander bedacht.

Mit der Dreieckskonstellation von postnuklearer Einöde, altem zivilisatorischen Kulturraum und der Frau als dem verbindenden Glied zwischen beiden, ist die von Schmidt und Juráček erzählte Geschichte einer dystopischen Zukunft durchaus als überspitzte Parabel auf die stalinistische Bildungs- und Kulturpolitik lesbar. Zwar entwickelten sich in Osteuropa in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg teilweise liberale und staatlich geförderte Kunst- und Kulturszenen. Aber schon am Ende der 1940er Jahre konstatierten die sowjetischen Behörden in den osteuropäischen Ländern, daß die Intelligenz dieser Staaten noch immer unter der Kontrolle der "reaktionärsten Anführer der Bourgeoisie" stünde und auf diese Weise "durch 1 000 Fäden mit reaktionären imperialistischen Kreisen verbunden" sei. Daraus wurde dann die Schlußfolgerung gezogen, daß mehr ideologische Erziehung notwendig sei.¹² Ein mögliches Ergebnis dieser neuen Kulturpolitik wird in *Konec srpna v Hotelu Ozon* gezeigt.

So symbolisieren die Frauen eine Generation von jungen Leuten, die innerhalb der sozialistischen Gesellschaft geboren und erzogen wurden. Zahlreiche kulturelle Erscheinungen kennt diese Generation gar nicht, da diese als bürgerlich, kosmopolitisch, amerikanisch oder kapitalistisch gebrandmarkt und verboten wurden. Denn statt abstrakter Malerei und ausdrucksstarker Jazzmusik, von denen angeblich eine verführerische Gefahr für die Jugend ausgeht, galt in Kunst und Kultur die Maxime, mit Hilfe des Sozialistischen Realismus den sozialistischen neuen Menschen zu erschaffen. In dessen Filmvariante sollten politisch optimistische Geschichten erzählt werden, in denen ein undifferenzierter Konflikt zwischen guten und bösen Charakteren zu einem positiven Ende führt. Diese standardisierten Plots, in denen die Protagonisten ihren Klassenstandpunkt explizit äußern, zeigten das Leben und die Welt nicht, wie sie waren, sondern wie sie nach den Vorstellungen der politischen Führer sein sollten. So ist es auch nicht verwunderlich, daß, wie der Regisseur Miloš Forman oftmals betonte, er und die anderen Filmemacher der Tschechoslowakischen Neuen Welle weniger von außerhalb beeinflusst worden seien, als vielmehr von den schlechten Filmen um sie herum, denen sie unbedingt etwas entgegensetzen wollten.¹³

... und ihre Folgen

In den Ostblockstaaten bestimmte die Politik, was der Jugend zugemutet wurde und was ihr vorzuenthalten war. Unliebsame, weil unabhängige und individuelle kulturelle Entwicklungen wurden abgelehnt. Alles, was das Kollektiv auf dem Weg zur Ausbildung von sozialistischen Persönlichkeiten unterstützte, wurde hingegen gefördert. So standen vor allem Elemente von Geschichte und Folklore der Arbeiterklasse im Fokus der Kultur- und Gesellschaftspolitik. Genauso in der Bildungspolitik: Historische und gesellschaftliche Entwicklungen wurden grundsätzlich mit dem historischen bzw. dialektischen Materialismus erklärt. Staatlich verordnete Welt- und Gesellschaftsbilder wurden den Heranwachsenden eingepflegt, klare Freund-Feind-Schemata vermittelt. Wer dem nicht entsprach oder nicht entsprechen wollte, wurde gesellschaftlich ausgegrenzt oder noch schlimmer behandelt. Gerade in stalinistischer Zeit, deren Aufarbeitung in der

12 Applebaum, Anne: Der Eiserner Vorhang. Die Unterdrückung Osteuropas 1944–1956. München 2012, S. 388–390.

13 Hames, Peter: The Czechoslovak New Wave. A revolution denied. In: Traditions in World Cinema, Badley, Linda/Palmer, R. Barton/Schneider, Steven Jay (Hrsg.). New Brunswick/New Jersey 2006, S. 67–79, S. 70.

Tschechoslowakischen Neuen Welle neben der deutschen Besatzung im Zweiten Weltkrieg und der Behandlung gesellschaftliche Gegenwartsprobleme ein zentrales Thema bildete,¹⁴ drohte Andersdenkenden auch das Arbeitslager oder die Liquidierung. Für liberales, selbständiges Denken war auf dem Gebiet von Politik und Gesellschaft oft kein Platz, da befürchtet wurde, daß zu viel Individualität die Entwicklung eines einheitlichen Gesellschaftskörpers beeinträchtigte.

Eine durchaus überspitzte, wenn aus ihrer Sicht dennoch mögliche Folge dieser einseitig auf Gehorsam und Kollektivität ausgerichteten gesellschaftlichen Entwicklung zeigen Schmidt und Juráček in *Konec srpna v Hotelu Ozon*. Die ohne Kultur aufgewachsenen Frauen ziehen fast nur ihren animalischen Instinkten folgend durch eine trostlose Welt. Alles, was sie nicht kennen oder nicht ihrem Bild einer würdigen Lebensform entspricht, wird gequält und getötet, das heißt alles, was anders ist als sie selbst. In anbiedernder Unterwürfigkeit preist der Hotelbewohner sie nicht nur einmal als die Mütter einer zukünftigen Gesellschaft, auch das ein Hinweis auf den sozialistischen neuen Menschen. Diese neuen Menschen werden ihn am Ende für ein Grammophon und eine Schallplatte töten, eine Metapher dafür, wie sich die kommunistischen Moralmenschen die Kultur gewaltsam und mit aller Macht aneignen, indem sie bestimmen, wer wie Kultur erschafft. Ein typisches Beispiel für den stalinistischen Umgang mit Kunst bildet die Ende der 1940er Jahre in der Sowjetunion begonnene und später im gesamten osteuropäischen Machtbereich des Kremls losgetretene Formalismusdebatte. Kunst durfte nicht nur der Kunst wegen gemacht werden, sondern mußte politisch sein. Dabei gingen die politisch Verantwortlichen davon aus, daß Inhalt und Form eine Einheit bilden müssen, bzw. daß jegliche Formen von expressionistischer Kunst, atonaler Musik oder experimentellen Gedichtversen inhaltsleer seien. So wurde sogar die Kunst Picassos, der selbst Kommunist war und dessen Friedenstaube zum vor allem in den Ostblockstaaten zum stark instrumentalisierten Symbol des Weltfriedens werden sollte, als dekadent und formalistisch verurteilt. Ähnlichkeiten zu dem Umgang der Nationalsozialisten mit "entarteter Kunst" sind dabei nicht von der Hand zu weisen. Entwicklungen der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts wurden mit der Begründung zurückgewiesen, sie seien bloße Überbleibsel spätbürgerlicher Traditionen. Die "fortschrittliche" Politik der Sowjetunion verlangte von den Kulturschaffenden konservative Arbeiten, um den



*Kampfanzug und Pistolengurt zeugen von der Revolutionärin.
Screenshot DVD 0:14:16*

14 Christen, Thomas: Von etwas anderem, S. 390.

Aufbau des Sozialismus für jedermann sichtbar und klar verständlich in der Kunst abzubilden.¹⁵

In der kulturkritischen Lesart des Films repräsentiert die alte Frau den Funktionär des neu etablierten sozialistischen Regimes. Sie hat die alte Welt mit ihrer kulturellen Mannigfaltigkeit noch erlebt und sehnt sich eigentlich nach ihr zurück. Trotzdem ist sie hart gegenüber der jüngeren Generation, denn sie hat eine Aufgabe: die Mädchen im Geiste des Sozialismus zu erziehen. Auch damit spiegelt sie den hochrangigen kommunistischen Funktionär in gewisser Weise wider, der den Menschen zum vermeintlichen Wohle des Sozialismus die enthaltsame Unterordnung unter das Kollektiv abverlangte, selbst aber häufig den materiellen Genüssen der Welt frönte. Die goldenen Wasserhähne in der Wandlitzer SED-Siedlung oder der Palast des Volkes mit über 7 000 Räumen, den sich der neostalinistische rumänische Diktator Nicolae Ceaușescu in Bukarest von 200 000 Arbeitern bauen ließ¹⁶, bilden dabei nur das Extrem. Die Alte trägt die alten Werte noch irgendwo in sich, auch wenn sie sie einst aller Wahrscheinlichkeit nach bekämpft hat, schließlich repräsentiert sie mit ihrem Kampfanzug und dem Pistolengurt die revolutionäre Generation. Mit ihrer trotz allem noch immer in ihr vorhandenen allgemeineren (vielleicht sogar pluralistischen) Sozialisation bildet sie eine Art Leine, die die junge Generation zurückhält und ihre Aktivitäten lenkt. Denn wie gnadenlos die jungen Mädchen wirklich sind, die nichts anderes als die ihnen gezeigte Welt kennen, offenbart sich erst, nachdem die alte Kämpferin abgetreten ist. Es gibt niemanden mehr, der sie aufgrund seiner Autorität im Zaum halten kann. Einzig der ihnen vermittelte Wertekanon und die damit in Zusammenhang stehenden Mechanismen der Konfliktlösung lenken noch ihr Handeln.

Daß Schmidt und Juráček mit ihrer düsteren Prognose einer im dogmatischen und orthodoxen Kommunismus geborenen und erzogenen Generation zumindest ansatzweise richtig lagen, zeigen verschiedenen Beispiele aus zerfallenen und untergegangenen sozialistischen Staaten: So kam es nach dem Tod Josip Titos in der Sozialistischen Föderativen Republik Jugoslawien (SFRJ) vermehrt zu nationalistischen Spannungen zwischen den verschiedenen Ethnien des Vielvölkerstaates, die zu Beginn der 1990er Jahre in Blutbädern und Massakern mündeten, die Dimensionen des Völkermords erlangten. Kurze Zeit zuvor hätte wohl kaum jemand gedacht, daß Menschen, die im Sinne des sozialistischen Humanismus erzogen waren, zu derartigen Dingen gegenüber anderen in der Lage sind, die ja zum Teil ihre Nachbarn waren. Und auch die Entwicklung in den einzelnen Staaten der untergehenden Sowjetunion war geprägt von starken nationalistischen und sozialen Verwerfungen, die nicht unbedingt die charakteristischen Eigenschaften des ursprünglich propagierten Homo Sovieticus hervorriefen.¹⁷

Die Filmemacher der Tschechoslowakischen Neuen Welle und der Prager Frühling

Es kommt nicht von ungefähr, daß der 1934 in Prag geborene Jan Schmidt sich in seinem Film mit Kultur und Bildung auseinandersetzt. So war es ihm aus politischen Gründen erst untersagt zu studieren, so daß er seinen Lebensunterhalt als Arbeiter bestreiten mußte. Ab 1954 konnte er dann doch mit einem Medizinstudium in die Fußstapfen seines Vaters treten, bevor er dann ab 1957 die Film- und Fernsehakademie der Akademie der Musischen Künste (FAMU) in Prag besuchte.¹⁸ Dort besuchte er eine Klasse mit

15 Siehe dazu: Applebaum, Anne: Der Eiserner Vorhang, S. 390.

16 Kunze, Thomas: Nicolae Ceaușescu. Eine Biographie. Berlin 2000, S. 308.

17 Siehe dazu recht anschaulich: Alexijewitsch, Swetlana: Secondhand-Zeit. Leben auf den Trümmern des Sozialismus. Berlin 2013.

18 <http://www.csfd.cz/tvurce/3276-jan-schmidt/>, abgerufen am 25.08.2016.

anderen jungen Filmemachern, deren Name später stellvertretend für die Tschechoslowakische Neue Welle stehen sollten: Věra Chytilová, Jiří Menzel und Ewald Schorm. Ihr Dozent Otokar Vávra bezeichnete diese Klasse als die talentierteste, die er jemals unterrichtet habe. Außerdem attestierte er ihnen ein bewußtes politisches Engagement hinter ihren Filmen: “They wanted to use films as a protest against the pressure from the state administration, against the totalitarian regime. Their films rose out of that pressure and that’s how the Czech New Wave was born.”¹⁹ An der FAMU traf der strikte Kafkaaner Schmidt²⁰ aber auch seinen Langzeitkollaborateur Pavel Juráček, der bereits 1959 (*Auto bez domova*) und 1960 (*Černobílá Sylva*) Drehbücher zu seinen Studentenfällen beisteuerte. 1965 agierten sie dann bei *Postava k podpírání* (*Josef Kilian*, ČSSR 1963) sogar als Co-Regisseure. Bereits hier setzten sich die beiden in intensiver kafkaesker Manier mit dem sozialistischen Bürokratismus auseinander und legten die Kluft zwischen dem einzelnen Individuum und dem im Film in “formaler Brillanz”²¹ bis zu einem reinen Alptraum stilisierten anonymen System offen.

Pavel Juráček (1935–1989) war in seiner Tätigkeit als Drehbuchautor unter anderem an der vielgelobten Stanislaw Lem Verfilmung *Ikarie XB-1* (Jindřich Polák, ČSSR 1963) beteiligt, die von Fachleuten auch als ein einflußreiches Vorbild für Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (*2001: Odyssee im Weltraum*, GB/USA, 1968) angesehen wird.²² Aber er wirkte auch an dem mutmaßlich ersten interaktiven Film der Kinogeschichte mit, bei dem die Zuschauer an mehreren Stellen aus zwei Handlungsalternativen entscheiden konnten, wie der Film weitergehen solle. Der sehr fortschrittlich wirkende Film *Kinoautomat* (Radúz Činčera/Ján Roháč/Vladimír Svitáček, ČSSR 1967) wurde auf der Expo ‘67 in Montreal uraufgeführt. Aufgrund der Tatsache, daß unabhängig des von den Zuschauern gewählten Handlungsverlaufs der Film immer gleich endet, wird er als eine Satire auf die Demokratie gelesen,²³ durchaus eine Aussage, die zu den weltweiten politischen Protestbewegungen dieser Zeit paßt. Als Regisseur zeigte Juráček sein Talent bei *Každý mladý muž* (*Every Young Man*, ČSSR 1965), der auf melancholische Art die Entfremdung von jungen Wehrdienstleistenden zeigt. Als sein Hauptwerk vom Regiestuhl aus gilt jedoch *Případ pro začínajícího kata* (*Case for a Rookie Hangman*, ČSSR 1969). Der Film, in dem Juráček das dritte Buch von Gullivers Reisen in eine auf die tschechoslowakische Gegenwart bezogene Gesellschaftskritik umformt, wurde nach dem Einmarsch der Warschauer-Pakt-Staaten zwar noch fertiggestellt, dann aber sofort in die Zensurschranken verbannt.²⁴ Damit teilte er das Schicksal vieler Filme. Denn noch 1968 und 1969 entstanden zahlreiche Werke, die im Geiste des Prager Frühlings konzipiert worden waren, aber spätestens kurz nach Fertigstellung verboten wurden. Jiří Menzels *Skřivánci na nitích* (*Lerchen am Faden*) von 1969 und Karel Kachyñas *Ucho* (*Das Ohr*) von 1970 bilden Beispiele für das Phänomen der tschechoslowakischen Regal- und Tresorfilme. Dabei ging es den Filmen der Tschechoslowakischen Neuen Welle ebenso wie der tschechoslowakischen Reformbewegung an sich mehrheitlich nicht darum, den Sozialismus abzuschaffen.²⁵ Vielmehr sollte in der ČSSR – immerhin

19 Zitiert nach Interview mit Otokar Vávra. In: Buchar, Robert: *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*. North Carolina/London 2004, S. 115–124.

20 Zu den kafkaesk anmutenden Elementen in *Konec srpna v Hotelu Ozon* siehe: Nadin, Mihai: *Mut für den Alltag*. ČSSR-Film im Prager Frühling. Bern 1978, S. 14.

21 Christen, Thomas: *Von etwas anderem*, S. 401.

22 Siehe z.B. <http://www.videovista.net/reviews/july08/ikarie.html>, abgerufen am 29.08.2016.

23 Carpentier, Nico: *Media and Participation. A Site of Ideological-democratic Struggle*. Chicago 2011, S. 297.

24 Liehm, Mira/Liehm, Antonín J.: *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945*. Berkeley and Los Angeles 1977, S. 287.

25 Christen, Thomas: *Von etwas anderem*, S. 387 f.

das einzige Land Osteuropas, in dem die Kommunisten nach dem Zweiten Weltkrieg durch freie Wahlen an die Macht gekommen waren – mit Hilfe von Reformen ein Kommunismus mit menschlichem Antlitz errichtet werden. Eine in den 1960er Jahren erstarkte Zivilgesellschaft setzte die KPČ und ihren Parteisekretär Antonín Novotný zunehmend unter Druck, so daß dieser, zwischen Scheinliberalisierung und Nationalismus lavierend, gezwungen war, dem Reformdruck immer mehr nachzugeben. Im Januar 1968 setzte sich der Reformflügel der KPČ dann endgültig durch: Der Slowake Alexander Dubček wurde Erster Sekretär des Zentralkomitees der Partei. Sogleich wurde ein Programm formuliert. Und eine Regierungserklärung vom 24. April versprach den Menschen, daß die Zensur aufgehoben, Opfer politischer Willkürakte rehabilitiert, die Reisesmöglichkeiten der Bürger erweitert und das Wirtschaftssystem mit der Zulassung von Betriebseigentümern konkurrenzfähig gemacht werden solle. Spätestens jetzt schrillten bei einigen Falken im Kreml die Alarmglocken, da sie befürchteten, die Reformwelle könnte auf andere Staaten des Ostblocks und Länder der Sowjetunion überschwappen. Auch von Seiten der DDR-Regierung wurden die Forderungen nach einem Eingreifen zunehmend lauter. Das Faß zum Überlaufen brachte dann jedoch das am 27. Juni von Ludvík Vaculík und 67 weiteren Intellektuellen, Schriftstellern und Künstlern veröffentlichte Manifest der 2 000 Worte, das mit 20 Jahren KP-Herrschaft in der ČSSR abrechnete und konstatierte, daß eine weitere Demokratisierung nur außerhalb der KPČ möglich sei. Auf diese Weise wurde der Sozialismus als Gesellschaftssystem in Frage gestellt, weshalb Breshnew Dubček aufforderte, sofort die Volksmilizen gegen die Konterrevolutionäre einzusetzen. Als dieser sich weigerte, begann am 20. August um 22 Uhr die Invasion der Truppen des Warschauer Paktes in der Tschechoslowakei.²⁶

Pavel Juráček ereilte das gleiche Schicksal wie viele seiner Regiekollegen, anderer Künstler und Intellektueller: Auf Betreiben der sowjetischen Behörden beschuldigt, die sozialistische Gesellschaft in seinen Filmen kritisiert zu haben, wurde er in der Phase der sogenannten Normalisierung von den Barrandov Film Studios entlassen. Während zahlreiche andere Vertreter der tschechoslowakischen Film-Avantgarde gleich ins westliche Exil auswanderten, blieb er vorerst in seinem Heimatland, stand aber aufgrund des anhaltenden Berufsverbotes vor dem Scherbenhaufen seiner Karriere. Nachdem er die Charta 77 unterzeichnet hatte und von der Staatssicherheit verhört worden war, verließ er sein Heimatland dann 1977 doch noch in Richtung Bundesrepublik Deutschland. Zwar kehrte er 1983 zurück, allerdings blieb seine Stellung im Land bis zu seinem Tod 1989 weiterhin problematisch.²⁷

Der aufgrund einer Romanverfilmung während der militärischen Niederschlagung des Prager Frühlings in der Georgischen SSR weilende Jan Schmidt deutete in einem Interview aus dem Jahr 1968 an, daß er gar nicht das Ziel habe, philosophisch besonders anspruchsvolle und rein avantgardistische Filme zu drehen. Stattdessen sei er stets bemüht, auch den breiten Zuschauergeschmack zu treffen.²⁸ Diese Einstellung ermöglichte es ihm wohl, auch in den folgenden Jahren unter den veränderten Bedingungen in der Tschechoslowakei zu arbeiten.

26 Karner, Stefan u. a.: Der "Prager Frühling" und seine Niederwerfung. Der internationale Kontext, in: Prager Frühling. Internationales Krisenjahr 1968, dies. (Hrsg.). Köln/Weimar/Wien 2008, S. 17–80, S. 17–24.

27 Owen, Jonathan L.: Avant-Garde to New Wave. Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties. New York/Oxford 2013, S. 45; Carpentier, Nico: Media and Participation, S. 301; <http://www.csfd.cz/tvurce/3200-pavel-juracek/>, abgerufen am 30.08.2016.

28 Liehm, Antonín J.: Closely Watched Films, S. 327.

Wie *Konec srpna v Hotelu Ozon* weisen zahlreiche Filme der Tschechoslowakischen Neuen Welle deutliche gesellschaftspolitische Aspekte auf. Jedoch sollten sie nicht allein darauf reduziert werden. Denn wie Milan Kundera einmal in Bezug auf die gesamte osteuropäische Kultur sagte, wäre eine derartige Beschränkung auf das Politische, als würde man die Kunst in bester stalinistischer Manier vernichten.²⁹

29 Hames, Peter: *The Czechoslovak New Wave*, S. 74.