



KLASSIKER

des tschechischen
und slowakischen Films



Nicole Kandioler / Christer Petersen / Anke Steinborn (Hg.)
Klassiker des tschechischen und slowakischen Films

Klassiker der osteuropäischen Films – Band 2

Herausgegeben von Jörn Ahrens, Heinrich Kirschbaum,
Ursula von Keitz, Peter Klimczak, Lars Koch, Christer Petersen,
Schamma Schahadat, Florentine Strzelczyk, Kerstin Stutterheim
und Dirk Uffelmann

Eine Publikation des Brandenburgischen Zentrums für
Medienwissenschaften (ZeM) unterstützt vom FilmFestival Cottbus –
Festival des osteuropäischen Films und dem Adalbert Stifter Verein:



Brandenburgisches Zentrum
für Medienwissenschaften

Nicole Kandioler / Christer Petersen / Anke Steinborn (Hg.)

Klassiker des
tschechischen und
slowakischen Films

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 • D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren Verlag 2018
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Reihendesign/Umschlaggestaltung: Anke Steinborn
Lektorat: Florian Eichberger
Druck: booksfactory, Stettin
Printed in Poland
ISBN 978-3-89472-845-8 (Print)
ISBN 978-3-7410-0191-8 (eBook)

Klassiker des tschechischen und slowakischen Films

Los Angeles 1997, Verleihung der Academy Awards. Der Regisseur Jan Svěrák tritt zusammen mit seinem Vater Zdeněk Svěrák, dem Protagonisten seines Films *KOLYA*, und dem Produzenten Eric Abraham vor die Mitglieder der Academy, um den Oscar für den besten fremdsprachigen Film entgegenzunehmen. Ein denkwürdiger Moment, für den er in seiner Dankesrede folgende Worte findet: «Dear Oscar, I was not able to sleep because of you last night. All night long, I was wondering where you are going to end up: You are going to Prague! You don't know where it is, it's in Europe!» Die ironische Bescheidenheit, die sich in diesem Statement ausdrückt, scheint in Anbetracht einer der produktivsten und erfolgreichsten europäischen Filmgeschichten beinahe unpassend. Sie spiegelt jedoch die Dominanz US-amerikanischer Filmproduktionen wider, mit der sich die europäischen Länder angesichts der historischen Entwicklung konfrontiert sehen.

In die Geschichte des europäischen Films schrieb sich der tschechoslowakische Film zweifellos mit der *Nová Vlna* ein,¹ mit jener «Neuen Welle», die westeuropäischen Avantgardebewegungen wie der französischen *Nouvelle Vague* oder dem italienischen Neorealismus nah verwandt ist. Die *Nová Vlna* bleibt bis heute eng mit den Namen von tschechischen Filmemacherinnen und Filmemachern wie Věra Chytilová,

1 Zur Definition und Kontextualisierung der *Nová Vlna* in einem transnationalen Zusammenhang vgl. Peter Hames: *The Czechoslovak New Wave*. 2. Aufl. London, New York 2005, Lutz Haucke: *Nouvelle Vague in Osteuropa? Zur ostmittel- und südost-europäischen Filmgeschichte 1960 – 1970*. Berlin 2009, sowie Jonathan L. Owen: *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York 2011.

Miloš Forman oder Jiří Menzel und auf slowakischer Seite Juraj Herz oder Dušan Hanák verbunden, die den ‹tschechoslowakischen Film› weltweit bekannt gemacht haben. Die Reformbewegungen der 1960er-Jahre nutzend legten tschechische und slowakische Regisseurinnen und Regisseure politisch kritische Filme vor, die im Zuge der ‹Normalisierung› nach dem Prager Frühling 1968 zu einem großen Teil verboten wurden und erst nach der Wende 1989 wieder gezeigt werden konnten. Zu diesen Filmen zählen unter anderem die im vorliegenden Band besprochenen Klassiker *LIEBE NACH FAHRPLAN* (OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY, R: Jiří Menzel, 1966), *TAUSENDSCHÖNCHEN* (SEDMIKRÁSKY, R: Věra Chytilová, 1966), *DER FEUERWEHRBALL* (HOŘÍ, MÁ PANENKO, R: Miloš Forman, 1967), *DER LEICHENVERBRENNER* (SPALOVAČ MRTVOL, R: Juraj Herz, 1968) und *BILDER EINER ALTEN WELT* (OBRAZY STARÉHO SVĚTA, R: Dušan Hanák, 1972). Bleibt die Bewegung der *Nová Vlna* und das aus ihrem Dunstkreis hervorgegangene Autorenkino bis heute ein faszinierendes Phänomen, so hat die traditionelle Rezeption osteuropäischen Filmschaffens seit den 1950er-Jahren mit ihrem Fokus auf dem Autorenfilm doch auch zu blinden Flecken geführt. Eine Folge dessen ist die mangelhafte (nicht nur) wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem frühen Film sowie Produktionen der Zwischenkriegszeit einerseits, andererseits mit vermeintlich ‹leichteren› Filmen wie Genre- und Fernsehproduktionen.

Die Kritik aufgreifend, dass osteuropäische Kinematografien bisher vor allem entlang von systemkritischen Autorenfilmen dekliniert wurden,² ist es diesem Band ein Anliegen, einer Auswahl, die letztlich einer Rezeptionslogik des Kalten Krieges folgt, durch die Berücksichtigung auch sehr früher Filme entgegenzuwirken und damit auch Filme aufzunehmen, die in einer Zeit entstanden sind, als die Filmindustrien Prag und Wien noch eng aneinander gekoppelt waren. So werden beispielsweise die österreichisch-tschechische Koproduktion *SYMPHONIE DER LIEBE* (EKSTASE, R: Gustav Machatý, 1933), die Sozialkomödie *HAU RUCK!* (HEJ-RUP!, R: Martin Frič, 1934) und die Zwischenkriegskomödie *ER STAND AN DER KASSE* (U POKLADNY STÁL, R: Karel Lamác, 1939) besprochen.

2 Zu einer kritischen Relektüre osteuropäischen Filmschaffens und (ost)europäischer Filmgeschichte nach dem Fall des Eisernen Vorhangs Anikó Imre (Hg.): *East European Cinemas*. New York 2005, Rosalind Galt: *The New European Cinema: Redrawing the Map*. New York 2006 oder Dina Iordanova: *Cinema of the Other Europe. The Industry and Artistry of East Central European Film*. London, New York 2003.

Die Gleichsetzung des Autorenfilms mit dem osteuropäischen Filmschaffen hat auch dazu geführt, dass etwa Genrefilme und Koproduktionen aus dem Fokus der Aufmerksamkeit gerieten. Wir haben daher zum einen Filme wie die Genrepersiflage LIMONADEN-JOE (LIMONÁDOVÝ JOE ANEB KOŇSKÁ OPERA, R: Oldřich Lipský, 1964) und die DEFA-Koproduktion DREI HASELNÜSSE FÜR ASCHENBRÖDEL (TŘI OŘÍŠKY PRO POPELKU, R: Václav Vorlíček, 1973) berücksichtigt, zum anderen sich einer eindeutigen Zuordnung entziehende Ausnahmeerscheinungen des tschechischen und slowakischen Films, wie Karel Zemans Trickfilm DIE ERFINDUNG DES VERDERBENS (VYNÁLEZ ZKÁZY, 1958) und ALICE (NĚCO Z ALENKY, 1988) des surrealistischen Animationskünstlers Jan Švankmajer. Für die postsozialistische Ära galt es schließlich, neben der Breite des Filmschaffens die Reflexion der Identitätsfindung nach dem Mauerfall abzubilden. Die von uns ausgewählten Klassiker reichen von Werken subtiler Autorenhandschrift wie Martin Šulíks DER GARTEN (ZÁHRADA, 1995) über Publikumshits wie KOLJA (KOLJA, R: Jan Svěrák, 1996) zu Sozialdramen wie DIE JAHRESZEIT DES GLÜCKS (ŠTĚSTÍ, R: Bohdan Sláma, 2005) und semifiktiven «Dokumentarfilmen» wie BIS ZUR STADT ASCH (AŽ DO MĚSTA AŠ, 2012) von Iveta Grófová.

Als «Klassiker» definieren wir Filme, in denen filmästhetisch und gesellschaftlich relevante Themen benannt und medial verbreitet werden. Bei den tschechischen und slowakischen Filmklassikern sind dies Themen und Visualisierungen, die die Menschen und die Kultur beider Nationen beweg(t)en und sogar charakterisier(t)en und auf diese Weise den filmischen Diskurs nachhaltig prägten. Dabei bleiben die Kategorien der Nation und eines nationalen Kinos nicht nur im besonderen Fall des «tschechischen und slowakischen Films» problematisch: Vor allem englischsprachige Filmwissenschaftler kritisierten bereits in den 1980er-Jahren die Kategorie des Nationalen und problematisierten die sich in Abgrenzung und als Gegenprogramm zu Hollywood entwickelnden National Cinema Studies. So warnte etwa der Filmwissenschaftler Philip Rosen, dass die Herausforderung der Erforschung nationaler Kinematografien gerade darin liege, mit der Identifizierung der Kohärenz eines nationalen Kinos nicht die Aufmerksamkeit für die dieser vermeintlichen Kohärenz unterliegenden gegenläufigen und differenzierenden Aspekte zu verlieren,³ sodass

3 Siehe hierzu Philip Rosen: «History, Textuality, Nation: History, Textuality, Nation:

man am Ende genau das mit Gewalt konstruiert, wonach man sucht: Nation und nationales Kino. Als epistemologische Kategorie blieb das Nationale dennoch weiterhin überaus produktiv und führte zu einer langen Reihe von Publikationen nationaler Kinogeschichten, so auch zum tschechoslowakischen Film. Die komplexen Zusammenhänge von europäischen Filmgeschichten und westlicher sowie östlicher Identitätspolitik im Kalten Krieg haben dabei nochmals zu einer Verkomplizierung der Kategorie des Nationalen geführt. Einerseits symbolisieren die Neuen Wellen der 1960er- bis 1970er-Jahre bis heute einen Höhepunkt von nationalem Autorenfilm sowie von regimекritischer, widerständiger Hochkultur. Andererseits hat etwa die Medienkulturwissenschaftlerin Anikó Imre gezeigt,⁴ dass die Rezeption osteuropäischer Autoren in Westeuropa und in den USA nach einem Schema funktionierte, das auf einer Idealisierung des (männlichen) Autorenfilmemachers sowie eines «guten Nationalismus» (vs. einen bösen transnationalen «Kommunismus») beruhte. Dabei spielte die Kategorisierung der Filmgeschichten gemäß nationaler Zuschreibung nicht zuletzt auch einer Moskauer Regierungspolitik des *divide et impera* in die Hände, einer Politik, der an der größtmöglichen Differenzierung der einzelnen osteuropäischen Kulturen gelegen war; erhöhte die Stärkung der Partikularitäten aus Moskauer Perspektive doch gerade die Unwahrscheinlichkeit eines vereinten Widerstandes.

Mit dem Titel «Klassiker des tschechischen und slowakischen Films» möchten wir dennoch nicht die Kategorisierung des «tschechoslowakischen Films» einfach übergehen, sondern vielmehr die Diversität beider Nationen, selbst zu Zeiten der Tschechoslowakischen Sozialistischen Republik, respektieren und zugleich die Transnationalität der und innerhalb der europäischen Filmgeschichte betonen. Die 25 von uns ausgewählten Filmtitel sollen gerade nicht Tschechien, die Slowakei oder die Tschechoslowakei repräsentieren und nationale geopolitische Realitäten der Region von den 1930er- bis zu den 2010er-Jahren umfassend abbilden. Anstatt uns auf die Ähnlichkeiten der Filme zu fokussieren und eine nationale Kohärenz zu behaupten,

Kracauer, Burch, and Some Problems in the Study of National Cinema». In: *Iris* 2/2 (1984), S. 71, wo es unter anderem heißt: «[I]dentifying the [...] coherences [of] a «national cinema» [and] of a nation [...] will always require sensitivity to the countervailing, dispersive forces underlying them».

4 Imre, S. XIIff.

scheint es uns vielmehr interessant, mit dem Band an etwas anderes zu erinnern, daran, wie unterschiedlich, wie divers die hier versammelten Filme in ihrer Ästhetik und ihrem Sujet sind und wie sehr sie in ihrer Diversität einen Eindruck davon geben, wie vielfältig sich Nationen – stets auch über sich selbst hinaus – in ihren Filmproduktionen beschreiben. Dabei ist uns durchaus bewusst, dass die getroffene Auswahl an Klassikern – der erste aus dem Jahr 1933, der letzte aus dem Jahr 2012 – weder als vollständig noch als allgemeingültig anzusehen ist.

Nicole Kandioler, Christer Petersen, Anke Steinborn

Inhalt

SYMPHONIE DER LIEBE / EXTASE (1933) R: Gustav Machatý	13
HAU RUCK! / HEJ-RUP! (1934) R: Martin Frič	23
ER STAND AN DER KASSE / U POKLADNY STÁL (1939) R: Karel Lamač	31
DIE LANGE REISE / DALEKÁ CESTA (1948) R: Alfréd Radok	39
DIE ERFINDUNG DES VERDERBENS / VYNÁLEZ ZKÁZY (1958) R: Karel Zeman	47
WENN DER KATER KOMMT / AŽ PŘIJDĚ KOCOUR (1963) R: Vojtěch Jasný	57
JOSEF KILIAN / POSTAVA K PODPÍRÁNÍ (1963) R: Pavel Juráček, Jan Schmidt	65
LIMONADEN-JOE / LIMONÁDOVÝ JOE ANEB KOŇSKÁ OPERA (1964) R: Oldřich Lipský	75
VOM FEST UND DEN GÄSTEN / O SLAVNOSTI A HOSTECH (1966) R: Jan Němec	83
LIEBE NACH FAHRPLAN / OSTŘE SLEDOVANÉ VLAKY (1966) R: Jiří Menzel	91
TAUSENDSCHÖNCHEN / SEDMIKRÁSKY (1966) R: Věra Chytilová	101
MARKETA LAZAROVÁ (1967) R: František Vlácil	109
DER FEUERWEHRBALL / HOŘÍ, MÁ PANENKO (1967) R: Miloš Forman	117

DER LEICHENVERBRENNER / SPALOVAČ MRTVOL (1968) R: Juraj Herz	125
DAS OHR / UCHO (1970) R: Karel Kachyňa	135
VALERIE – EINE WOCHE VOLLER WUNDER / VALERIE A TÝDEN DIVŮ (1970) R: Jaromil Jireš	143
BILDER EINER ALTEN WELT / OBRAZY STARÉHO SVETA (1972) R: Dušan Hanák	151
DREI HASELNÜSSE FÜR ASCHENBRÖDEL / TŘI OŘÍŠKY PRO POPELKU (1973) R: Václav Vorlíček	159
ALICE / NĚCO Z ALENKY (1988) R: Jan Švankmajer	169
DER GARTEN / ZÁHRADA (1995) R: Martin Šulík	177
KOLJA / KOLYA (1996) R: Jan Svěrák	187
DIE RÜCKKEHR DES IDIOTEN / NÁVRAT IDIOTA (1999) R: Saša Gedeon	195
DIE JAHRESZEIT DES GLÜCKS / ŠTĚSTÍ (2005) R: Bohdan Sláma	203
DIE KARAMAZOWS / KARAMAZOVI (2008) R: Petr Zelenka	211
BIS ZUR STADT ASCH / AŽ DO MĚSTA AŠ (2012) R: Iveta Grófová	219
Autorinnen und Autoren	229

SYMPHONIE DER LIEBE

EKSTASE (1933)

R: Gustav Machatý

Die Kamera fokussiert einen Türvorleger, auf dem das Wort «Salve» zu lesen ist und von dem das Preisschild noch nicht entfernt wurde. Schwenk nach oben zum Schlüsselloch, eine behandschuhte Hand, die zu einem Mann im Frack gehört, probiert mehrere Schlüssel aus, ehe der richtige gefunden ist und das Schloss erfolgreich geöffnet werden kann. In der Zwischenzeit schieben sich eine Kosmetiktasche und ein Blumenstrauß in den Vordergrund des Frames, eine Frauenhand öffnet die Tasche, entnimmt einen Lippenstift und schreibt damit das Wort «Eva» auf das Türschild. Schnitt und Perspektivenwechsel um 180 Grad vom Detail in die Totale: Ein elegant gekleidetes Brautpaar macht sich daran, zum ersten Mal das gemeinsame Heim zu betreten. In der Weise des üblichen Rituals hebt der Mann (Zvonimir Rogoz) die Frau (Hedy Kiesler) mit beiden Armen und trägt sie, auch hier wieder ungeschickt zögernd, mit dem linken Bein über die Schwelle. Die anspielungsreiche Anfangssequenz, die in der Folge durch weitere narrative Elemente weiter gesteigert wird, sprüht in ihrer Prägnanz und Kürze von erotischer Symbolik und gleichzeitig Ironie und erzählt im Grunde schon die ganze Geschichte des tschechoslowakisch-österreichischen Films SYMPHONIE DER LIEBE.

Sprachmächtige Bildworte

Das gemeinsame Heim ist betreten, die Braut mit ihren Blumen noch in den Armen des Bräutigams, ihre Gesichter wenden sich einander

zu, die Münder kommen einander näher, den Kuss bekommen wir dennoch nicht zu sehen: Schnitt. Viel wichtiger sind dem Kameraauge bereits die unbequemen Lackschuhe, aus denen der frisch Vermählte selig erleichtert schlüpft. Der Bräutigam zieht sich zurück, während die Braut die Blumen versorgt und die Kamera uns bei der Suche nach einem Behältnis und fließendem Wasser durch die Wohnung führt. Auf dem Weg zurück ins Wohnzimmer sammelt Eva noch die Schuhe ihres Mannes ein und stellt die Blumen auf dem Kaminsims ab. Emil richtet sich inzwischen im Schlafzimmer ein, wo er auf dem Nachttisch neben dem Porträt Evas fein säuberlich und in aller Ruhe seine Sachen (Portemonnaie, Zigarettenetui, Taschenuhr, Schlüssel, Tabletten) sortiert. Als Nächstes entledigt er sich des Fracks, nicht ohne diesen ordentlich gefaltet neben dem Bett abzulegen. Schlafanzug und Pantoffeln liegen schon bereit. Während im Hintergrund Emil auch noch die Fransen des Teppichs in Ordnung bringt, scheint Evas Mimik zum ersten Mal etwas Ungeduld auszudrücken. Wird aus dieser Hochzeitsnacht noch etwas werden? Aber ein Blick in den Spiegel stärkt ihr Selbstbewusstsein, und sie geht zum Angriff über, indem sie ihren Kopfschmuck ablegt und Emil ins Badezimmer folgt – wo dieser ein Haarnetz angelegt hat und sich gerade die Zähne putzt. Aber auch der direkte Verführungversuch scheitert: Beim Öffnen ihres Colliers, worum Eva ihn bittet, sticht sich Emil in den Finger, an dem er daraufhin ausgiebig saugt, missmutig wie ein Kind. Nun reicht es Eva. Sie geht zurück ins Schlafzimmer und legt sich auf das Bett. In der folgenden Sequenz realisiert sich nun die vorher bereits angedeutete Subjektivierung des Kameraauges, das sich Eva wie ein Liebhaber nähert, sie umkreist und letztlich ihren Oberkörper und sehnsuchtsvollen Blick sowie ihren sich rasch hebenden und senkenden Brustkorb fokussiert. Die hoch evokative Sequenz, in der Eva den Blick auf ihre Hand richtet und mit den Fingern derselben Hand den Ehering abstreift und wieder anlegt, lässt sich zweideutig lesen: als einen frühen Zweifel an der jungen Ehe und als die symbolische Penetration, den ehelichen Verkehr, der in der Hochzeitsnacht der beiden Protagonisten eben nicht stattfinden wird. Wie Eva scheint die Kamera dies zu bedauern, als sie noch einmal langsam über Evas Körper schwenkt, über ihre Brüste, ihren Bauch, ihre Ober- und Unterschenkel, ihre Füße, hinüber zur anderen Seite des Ehebettes, das leer bleibt, und hin zum Nachttisch Emils, auf dem der Wohnungsschlüssel liegt. Neben dem

Wohnungsschlüssel liest der Zuschauer einen Telegrammtext, der wie eine Drohung klingt: «Zum heutigen Festtag wünsche ich euch die ewige Wiederkehr der Freuden, die ihr heute durchlebt. Euer G.M.» G.M. wie Gustav Machatý, Regisseur des Films.

Photogénie und Neue Sachlichkeit

Der Prager Gustav Machatý (geb. 1901 in Prag, gest. 1963 in München) legte mit *SYMPHONIE DER LIEBE* einen skandalträchtigen Film vor, der sowohl ihm als auch seiner Hauptdarstellerin, Hedy Kiesler, zu internationalem Ruhm verhalf. *SYMPHONIE DER LIEBE* erhielt 1914 bei den dortigen Filmfestspielen den Pokal der Stadt Venedig für die beste Regie, und Hedy Kiesler, fortan Hedy Lamarr,¹ machte in der Folge in Hollywood Karriere. Zunächst musste sie sich aber von ihrem Ehemann, dem österreichischen, den Nationalsozialisten nahestehenden Industriellen Fritz Mandl scheiden lassen, der ihr wegen der Nackt- und Liebeszenen in *SYMPHONIE DER LIEBE* das Schauspielen verbieten wollte.

Mit seinen Filmen *DIE KREUTZERSONATE* (*KREUTZEROVA SONÁTA*, 1926) – hierfür verfasste er auch das Drehbuch – und *EROTIK* (*EROTIKON*, 1929) hatte Gustav Machatý eine filmstilistische Handschrift geprägt, die sich filmtechnischer und ästhetischer Mittel in innovativer Weise bediente, um eine dem Medium spezifische Filmsprache zu entwickeln, deren «Bildworte»² der aufkommenden technischen Innovation des Tonfilms ausdrucksmächtig gegenüberstanden.³ Dabei geht es Machatý um eine fast schon metaphysische Ebene der filmisch inszenierten Wirklichkeit. Elisabeth Büttner und Christian Dewald schreiben: «Eine ausgefeilte Montagetechnik, dicht komponierte visu-

-
- 1 Mit der Wahl dieses Nachnamens bezog sich Hedy Lamarr auf den berühmten Stummfilmstar Barbara La Marr («The Girl who was too beautiful»). Louis B. Mayer von der MGM produzierte in der Folge einige sehr erfolgreiche Filme mit ihr: *ALGIERS* (R: John Cromwell, 1938, mit Charles Boyer), *LADY OF THE TROPICS* (R: Jack Conway, 1939) sowie den Box-Office-Hit *SAMSON UND DELILAH* (*SAMSON AND DELILAH*, R: Cecil B. DeMille, 1949). 1960 wurde Hedy Lamarr mit einem Stern auf dem Hollywood Walk of Fame geehrt. Siehe den Wikipedia-Eintrag Hedy Lamarr, https://de.m.wikipedia.org/wiki/Hedy_Lamarr (9.10.2017).
 - 2 Elisabeth Büttner, Christian Dewald: *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Wien 2002, S. 115.
 - 3 Machatý hat beispielsweise im tschechischen Film als Erster Nacht- und Großstadtzenen gedreht, zusammen mit Otto Heller. Petr Klejduš: «Analýza: *EROTIKON* (režie Gustav Machatý, 1929)» (<http://25fps.cz/2007/erotikon/>, 9.10.2017).

elle Räume bündeln Aufmerksamkeit, geben Richtungen vor. Doch mit dem Sehen ist nicht ein Entdecken von Wirklichkeit gemeint. [...] Machatýs Bildern geht ein Wissen voraus. Seine Bildworte sind expressiv, geladen mit Bedeutung. Sie vermitteln und führen in eine Welt, in der Elementares auf dem Spiel steht: das Begehren, die Einsamkeit, der Wunsch nach Glück, der Tod». ⁴ In *SYMPHONIE DER LIEBE* ist es das elementare sexuelle Begehren, die Leidenschaft, die der Regisseur in den Blick nimmt. Aus einer unglücklichen Ehe, die schon in der Hochzeitsnacht an der Gefühllosigkeit des Ehemanns Emil Jerman scheitert, den die Schönheit (und das Begehren) seiner Frau kaltlässt, flieht Eva aufs Land in das Haus ihres Vaters. Vom Leben in der Natur erhofft sie sich Trost. Beim Schwimmen im Teich, als ihr Pferd mitsamt ihren Kleidern davontrabt (ausgerechnet um dem Paarungsruf eines anderen Pferdes zu folgen), ⁵ trifft sie auf Adam (Aribert Mog), der sie begehrt und wirklich sieht. Stand die Wahrnehmung des Ehemannes Emil mit dem Kameraauge im Konflikt, sind der Blick des begehrenden Mannes Adam und der Blick der Kamera nun kongruent. Der Blick der Kamera hat in Adam sein Subjekt gefunden, das ganz im Sinne Laura Mulveys auch dem Zuschauer (und der Zuschauerin) eine Blickperspektive auf die Frau als Bild vorgibt. Die Vitalität und die Dynamik des Körperlichen zeigen sich in der Inszenierung der Leidenschaftlichkeit Evas, aber auch in den Bildern der Natur, der Felder, Wälder, Wiesen, Blumen, Teiche, der Tiere (Pferde), die mit den Bildern der Stadt kontrastieren. Ekstase scheint bei Machatý ein Synonym für Vitalität, ein Prinzip des Am-Leben-Seins schlechthin zu sein, das sowohl an Bewegung als auch an Natur gebunden ist. Petr Klejduš bezeichnet die «bildliche Emotionalität» der Bilder Machatýs als eine geradezu «ekstatische Suche» nach einem filmischen Stil bzw. nach der Essenz des Lebens. ⁶

Die Ekstase verweist aber auch sehr buchstäblich auf die sexuelle Ekstase, die in *SYMPHONIE DER LIEBE* nicht nur symbolisch, sondern relativ explizit dargestellt wird. So geht der Film als erster Film in die

4 Büttner, Dewald, S. 115.

5 Dem Pferd als Symbol für Freiheit und (menschliche) Leidenschaft kommt in *SYMPHONIE DER LIEBE* eine höchst eigentümliche Rolle zu, die von Machatýs Zeitgenossen durchaus kritisch gesehen wurde. Christine N. Brinckmann: «Das erotische Universum des Gustav Machatý». In Christian Cargnelli (Hg.): *Gustav Machatý – Ein Filmregisseur zwischen Prag und Hollywood*. Wien 2005, S. 140.

6 Klejduš.

Filmgeschichte ein, in dem ein weiblicher Orgasmus angedeutet wird. Eva sucht Adam in der kleinen, provisorisch eingerichteten Hütte auf, die er bewohnt. Das Buch, das er liest, als sie eintritt, legt er sofort zur Seite und erhebt sich, um sich ganz im aufmerksamen Betrachten Evas zu verlieren, die ihn ihrerseits erwartungsvoll ansieht. Der erste Kuss wird überblendet von dem Bild der von dem Kuss träumenden Eva, was eine Lesart ermöglicht, in der Eva die gesamte Szene imaginiert. Der Fokus auf Gesicht und Ausdruck Evas, der gegen das Motiv des gerissenen Perlencolliers und der einzelnen Perlen auf dem Teppich montiert wird, verweist auf die Klimax des Orgasmus. Dass Eva keineswegs träumt, wird vielleicht in der darauffolgenden Szene deutlich, als die Liebenden nach dem Rausch der Sinne eng zusammenliegen, die Sonnenstrahlen durch die Dachluken scheinen, und Eva sich prosaisch eine Zigarette anzündet.

Die den Film abschließende Sequenz, in der wir Arbeiter und Arbeitsabläufe auf einer Baustelle sehen – später stellt sich heraus, dass Adam hier der Bauleiter ist –, ist eine Hommage an die produktive Kraft, an die Sinnlichkeit der körperlichen Arbeit und steht klar im Kontrast zum Motiv der Augengläser des Ehemannes Emil, die Ratio und Erkenntnis einerseits sowie emotionale Kurzsichtigkeit andererseits symbolisieren. Gleichzeitig gibt es eine Technikbegeisterung in den Bildern Machatýs, die seine Arbeiten in die Nähe der Schule der Neuen Sachlichkeit rücken. Die Züge, Gleise, Signallampen und heruntergelassenen Bahnschranken referieren, wie Büttner und Dewald schreiben, «die Begeisterung der Neuen Sachlichkeit für Bewegung, Tempo, Fortschritt».⁷ Jedoch geht es Machatý nicht um eine blinde Fortschrittsbegeisterung, die sich in einer willkürlichen Montage und Aneinanderreihung technischer Errungenschaften äußert. Vielmehr geht es ihm um den Zusammenhang von Bewegung, Mensch/Natur, Technik/Film und Wahrnehmung. «Die Gegenwart der Dinge hebt sich nicht in einem Selbstzweck auf. Sie berichtet vom Verwiesensein, vom Kommunizieren des Erlebens mit der physischen Welt, sie schafft Übergänge».⁸ Die technisch aufwändig produzierten rasanten Fahrten der Protagonisten in Auto (SYMPHONIE DER LIEBE) und Kutsche (DIE KREUTZERSONATE) stehen demnach auch für solche Übergänge,

7 Büttner, Dewald, S. 118.

8 Büttner, Dewald, S. 118.

für Schwellenzustände, Zwischenräume in den Narrationen. In *SYMPHONIE DER LIEBE* erkennt der am Boden zerstörte Ehemann Emil in seinem Mitreisenden Evas Geliebten, Adam. Die Fahrt zurück in die Stadt gerät ihm somit zu einer Prüfung, in der der mit seinem Leben abschließende Selbstmörder Emil beinahe auch zum Mörder wird. Kurz vor der Kollision mit den Bahnschranken und dem fahrenden Zug hält er den Wagen an und verschont somit das Leben Adams, um sein eigenes kurz darauf im Hotel, wo Adam und Eva sich verabredet haben, auszulöschen. In *DIE KREUTZERSONATE* erfährt der Protagonist Pozdnyšev (Jan W. Speerger), dass der vermeintliche Liebhaber seiner Frau Nataša (Eva Bryonová) nicht wie angekündigt nach Paris gereist ist, sondern in der Stadt verblieben ist. In seinem eifersüchtigen Wahn der Raserei nahe lässt er die Pferde anspannen und rast zum Bahnhof, um die Stadt zu erreichen und seine Frau samt dem Liebhaber in flagranti zu überführen. Diese ersten Verfolgungsjagden des frühen Kinos nehmen ein klassisches Element des Actionfilms vorweg, andererseits lassen sich Machatýs Fahrten hier motivisch auch im Kontext eines europäischen avantgardistischen Filmexperiments verstehen, das getragen vom Enthusiasmus der kinematografischen Erfindung den Film als Instrument einer erweiterten Wahrnehmung ausprobiert. Der dem Surrealismus nahestehende polnisch-französische Regisseur Jean Epstein beispielsweise ist auf interessante Weise mit Machatý vergleichbar. In seinem experimentellen Film *DER DREIFLÜGELIGE SPIEGEL* (*LA GLACE À TROIS FACES*, 1927) erleben wir eine ähnlich rasante Fahrt wie in den beiden oben genannten Filmen Machatýs. In seiner Verzweiflung über die Erkenntnis, dass er zur Liebe nicht fähig sei, fährt der Protagonist (René Ferté) in *DER DREIFLÜGELIGE SPIEGEL* in den Tod. In den rasanten Fahrten, die das Leben auf die Probe stellen, zeigt sich Protagonisten und Zuschauern die Wirklichkeit in filmischen Bildern, die unsere Wahrnehmung erweitern. Die Bewegung, die schnellen Schnitte, das Verschwimmen der Konturen der gegenständlichen Wirklichkeit verweisen auf innere Zustände, auf Affekte, die einen Aspekt von Jean Epsteins (dem «Verteidiger der großen Rauschzustände»)⁹ Konzept des *Photogénies* in Erinnerung rufen: Das *Photogénie* zeige ein «Prinzip der Nicht-Identität, also die Insta-

9 Jean Epstein: *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Nicole Brenez und Ralph Eue. Wien 2008, S. 143.

bilität des Denotats, das heißt den unsicheren Charakter der Dinge, der sich stets der Definition entzieht».¹⁰ Tom Gunning schreibt dazu: «For Epstein, cinema offered a mechanical brain, a machine eye – a portal into a new world transformed by technology: a way for human perception to penetrate into the very life of matter».¹¹ SYMPHONIE DER LIEBE, könnte man mit einem der ersten Theoretiker des Kinos, Karol Irzykowski, sagen, scheint darüber hinaus jene Grenze in den Fokus zu nehmen, «an der sich Mensch und Materie begegnen».¹² Es geht also nicht nur darum, «the very life of matter» zu durchdringen, sondern auch «the very matter of life».

Neben diesen metaphysischen Aspekten der Filme Machatýs thematisieren die narrativen Konstellationen der Figuren auch die sich verändernden Beziehungen zwischen Frauen und Männern. So problematisch aus heutiger Sicht die schematisierte Darstellung der Männer und Frauen sein mag,¹³ so eindeutig liegt den Erzählungen doch auch subversives, genderpolitisches Potenzial zugrunde. Büttner und Dewald schreiben: «Die Männer beharren auf dem Bestehenden, den geschaffenen kulturellen Werten (KREUTZERSONATE), richten sich pedantisch im Gegebenen ein (EKSTASE), glauben an das Glück in alltäglichen Ritualen (Nocturno). Die Frauen leiden an dieser Statik, die ihnen eine vorgegebene Rolle und wenig Raum zuspricht. Sie werden initiativ, führen Veränderungen herbei. In Machatýs filmischer Vision heißt dies, die Frauen suchen (sexuelle) Erfüllung außerhalb der Ehe. Sie nehmen sich einen Liebhaber».¹⁴ SYMPHONIE DER LIEBE muss man,

10 Jean Epstein: «Rapidité et fatigue de l'homme spectateur». In: *Mercur de France* 1.11.1949, S. 399 ff.

11 Tom Gunning: «Preface». In: Sarah Keller, Jason Paul (Hg.): *Jean Epstein. Critical Essays and New Translations*. Amsterdam 2012, S. 14.

12 Karol Irzykowski: «Die X. Muse. Ästhetische Probleme des Kinos». In: Gwózdź, Andrzej (Hg.): *Filmtheorie in Polen. Eine Anthologie*. Frankfurt am Main 1992, S. 25. Zitat in extenso: «Es gibt eine innere (immanente) Logik der Materie, die der Film zutage fördert. Und es gibt eine Sprache der Materie. Die Bewegung jedoch wird zur Grenze, an der sich Materie und Mensch begegnen. Sie ist eine lebendige Verbindung von Augenblick und Ort, ein ununterbrochener Übergang der sichtbaren Wirklichkeit in die unsichtbare, vergangen und doch festgehalten.»

13 Die progressive französische Filmkritik beispielsweise rezipierte EROTIKON als banal und begründete dies in antiamerikanistischer Manier durch die «amerikanische Schulung» des Regisseurs. Karel Tabery: «České němé filmy v Paříži». In: *Iluminace* 13 (2001), S. 88.

14 Büttner, Dewald, S. 117.

wie mir scheint, in einer ambivalenten Spannung verstehen. Der Fokus auf Evas Begehren lässt sie einerseits als autonomes, machtvolle Entscheidungen treffendes Subjekt ihrer eigenen Lust erscheinen, andererseits stehen die Nacktszenen auch für eine in den 1930er-Jahren bereits klassische Sexualisierung des weiblichen Körpers sowie der filmindustriellen Ausbeutung der Schauspielerin.¹⁵

Universalismus des Stummfilms vs. Nationalität des Tonfilms

Der hier vorgestellte Klassiker befindet sich an der Grenze von Stumm- zu Tonfilm (das Potenzial des Tonfilms sah Machatý zu diesem Zeitpunkt noch überaus kritisch, insgesamt kommen in *SYMPHONIE DER LIEBE* kaum hundert Worte vor), aber auch hinsichtlich seiner nationalen Zuordnung ist er ein Hybrid. Ist er wiederholt der Geschichte des österreichischen Films zugeordnet worden,¹⁶ wird er im vorliegenden Band als tschechoslowakischer Klassiker besprochen. In der Tat wurde die tschechoslowakisch-österreichische Produktion (Slavia Film Prag und Elekta Film AG), die sowohl in Wien und in Prag als auch in der Slowakei und in der tschechoslowakischen Karpatenukraine gedreht wurde, am 20. Januar 1933 in Prag uraufgeführt, ein Monat vor der Wiener Premiere am 18. Februar 1933. Wegen der nationalsozialistischen Zensurbestimmungen in Deutschland konnte der Film erst zwei Jahre später, am 8. Januar 1935, in stark gekürzter Version und mit neuem, entschärftem Titel, *SYMPHONIE DER LIEBE*, in den Kinos gezeigt werden. Für den tschechoslowakischen Markt gab es eine eigens synchronisierte Version mit dem damals noch relativ unbekanntem Theater- und Filmstar Jiřina Štěpničková als Eva, dem Schauspieler und Regisseur Ladislav Boháč als Emil und dem Dramatiker, Regisseur und Schauspieler Bedřich Vrbský als Adam. Für den französischen Markt gab es eine in leicht veränderter Besetzung

15 Hedy Kiesler hat in Interviews und in autobiografischen Texten immer wieder darauf hingewiesen, dass sie mit den Nacktszenen, die ihr freilich den Titel der schönsten Frau der Welt einbrachten, in dieser Form nicht einverstanden gewesen sei. Zu genderspezifischen Aspekten des Films Claudia Liebrand, Ines Steiner: «Montierte Geschlechter. Montageverfahren und Gender-Performanzen in Gustav Machatýs *EKSTASE*». In: Armin Loacker (Hg.): *Ekstase*. Wien 2001.

16 Büttner, Dewald 2002. Gernot Heiss, Ivan Klimeš (Hg.): *Obrazy času. Český a rakouský film 30. let / Bilder der Zeit. Tschechischer und österreichischer Film der 1930er-Jahre*. Prag 2003.

gedrehte Version des Films (mit Pierre Nay in der Rolle des Adam und Pierre Nox in der Rolle von Evas Vater) mit dem Titel L'EXTASE.

Die Produktionsgeschichte von SYMPHONIE DER LIEBE ist deshalb so interessant, weil an ihr die Nationalisierung des Films, die mit dem Aufkommen des Tonfilms eng verbunden ist, deutlich wird. Die frühen Filme von Gustav Machatý sind stark von dem Anspruch geprägt, eine filmische Sprache zu entwickeln, die universell und jenseits des Sprechens (von Nationalsprachen) verständlich ist. Die in Hollywood verbrachten Jahre und der Einfluss von Regisseuren wie D.W. Griffith und Erich von Stroheim, deren Assistent Machatý übrigens entgegen seinen Behauptungen nicht gewesen ist,¹⁷ waren für ihn diesbezüglich maßgeblich. Was sein Zeitgenosse Martin Frič beschreibt, könnte wohl auch für Machatý gelten: «Wir mussten uns alles alleine ausdenken, es gab noch keine Regeln für den Film, die wir hätten lernen können. Als wir zum Beispiel Griffiths BROKEN BLOSSOMS sahen, konnten wir einfach nicht verstehen, wie er die Nachtszenen im Regen gedreht hatte. Da wurde bis aufs Blut gestritten. Chaplins A WOMAN OF PARIS habe ich mir immer wieder angesehen und den Plot mitgeschrieben. Wir kannten Stummfilme mit 120 Untertiteln und dieser hier hatte acht: da wurde mir klar, hier ist irgendetwas passiert. Man muss filmisch denken, dann braucht man keine Worte».¹⁸ Dieses filmische Denken ist es, was die Filme Gustav Machatýs so modern macht. Die schlagfertigen Gesten – Gesten, so punktgenau wie Worte – überraschen und affizieren auch heute noch.

Nicole Kandioler

17 Klejdus.

18 Luboš Bartošek: *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Prag 1985, S. 142.