

# Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere 76, 2007: Neue Wellen in Ost- und Südosteuropa.

Redaktion: Hans J. Wulff. Copyright dieser Ausgabe: Lutz Haucke.

Letzte Änderung: 3. August 2007.

URL der Hamburger Fassung: [http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0076\\_07.pdf](http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0076_07.pdf).

## Lutz Haucke: Nouvelle Vague in Ost- und Südosteuropa? Kinofilmkunst und Sozialismus 1960–1970

Für die neuere europäische Filmgeschichte ist bedenkenenswert, dass es in den 1960er Jahren in mehreren europäischen Ländern zu einer kurzzeitigen Periode der ideologischen, ästhetischen und ökonomischen Neuorientierung kam:

1959-1963 in Frankreich (Nouvelle Vague),  
1963-1969 in der CSSR,  
zeitgleich auch in Ungarn,  
1959-1963 in England (Free Cinema),  
1966-1968 in der BRD (Neuer deutscher Film).

Dem war seit 1956 die Polnische Schule vorgegangen (Andrzej Wajda, Andrzej Munk), die in den 1960er Jahren durch eine neue Generation Zuwachs erfuhr (Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieslowski u.a.).

Unabhängige Gruppen in den 1960er Jahren wie die Genfer Group de 5, die Scorpio-Gesellschaft Amsterdam, die Kestrel Films von Ken Loach in England oder die Filme von Bo Widerberg und Jan Troell in Schweden,

Dušan Makavejev in der Belgrader Schule und andere sind Ausnahmen. Trotzdem können wir an ihrer Sensibilität und Innovationskraft Indikatoren für Wandlungen im Modernediskurs in Europa in den 1960er Jahren erkennen.

Filmgeschichtliche „Neue Wellen“ sind auch in den südlichen *cross-cultural*-Zonen in Europa zu dieser Zeit auszumachen:

Griechenland: Theo Angelopoulos;  
Türkei: Yilmaz Güney;  
Israel: Uri Zohar, Yitzhak Yeshurun, Avraham Haffner;  
Ägypten: Yussef Chahine;  
Maghreb: Mohamed Lakhdar-Hamina, das algerische „Sinima Djidid“;  
Georgien: die Tifliser Schule mit Sergej J. Paradshanow und Tengis Abuladse;  
im Iran Darius Mehrjuis.

In diesen 1960er Jahren beginnt das Fernsehen in Europa als eine neue Institution der Massenkultur die Zuschauer zu umwerben. Der TV-Journalismus und seine Konventionen in Magazinen, die Shows und Talks bilden einen Gegenpol zu der Massenkultur der Genres des kommerziellen Kinofilms in Westeuropa. Die Fernsehfilmproduktion bringt in Osteuropa ein Aufleben propagandistischer Funktionen und eine weitere kulturpolitische Vulgarisierung des sozialistischen Realismuskonzepts. Die Gegensätze zwischen dem politischen Gebrauchswert journalistischer Sendungen und dem Kunstwert des neuen Dokumentarfilms (*cinema vérité*, *direct cinema* und ihre Rezeption im Ostblock) beeinflussen auch die weitere Entwicklung des Spielfilmschaffens in Ost- und Südosteuropa. M. Hendrykowski schreibt deshalb: „In Ostmitteleuropa lässt sich besonders der Spielfilm durch dokumentarische Präzision sowie Realitätsnähe charakterisieren, auf deren Basis er dann als Instrument sozialer Diagnose fungieren kann“ (Hendrykowski 1998, 592).

Junge europäische Regiegenerationen beginnen in diesen Jahren die Erneuerung des Kinos, seiner intermedialen Techniken, seiner Dramaturgien, seiner Öffentlichkeits- und Kritikpotentiale. Re-Episierung, Dialogisierung und ein freier Umgang mit der epischen Literatur, mit der *mise-en-scène* des Theaters und mit Zeitstrukturen der Erzählung waren charakteristische Merkmale dieser Entwicklung.

Während in Westeuropa die Nouvelle Vague bereits die Krise der Moderne signalisierte, waren die Neuen Wellen in Osteuropa der Versuch von Intellektuellen in den 1960er Jahren, das klassische Moderneprojekt mit dem Beharren auf dem Humanismus und einer Reform des Sozialismus zu verbinden. Das *intermedia screening* der osteuropäischen Neuen Wellen folgte zu diesem Zeitpunkt weitgehend einem Hochkunstkonzept – im Rahmen einer Kultur für die Massen, einer Massenkultur, die eine Utopie war und die letztlich als Gegenentwurf zu westlichen

Modellen der Massenkultur verstanden werden sollte.

### 1. Zur Periodisierung

Direkte Einflüsse der französischen Entwicklung lassen sich im Ostblock schon 1961 in Jugoslawien nachweisen (Boštjan Hladnik, Aleksandar Petrović); auch bei jungen Regisseuren des Béla-Balázs-Studios in Ungarn werden diese Tendenzen aufgegriffen (z.B.: *Te* / dt.: *Du*, István Szabó, 1963), partiell auch in der Tschechischen Neuen Welle in der ersten Hälfte der 1960er Jahre. Aber da die Rahmenbedingungen der Filmproduktion im Ostblock völlig andere waren als in Westeuropa, ist man gut beraten, den Aufbruch einer neuen Regiegeneration in dem Jahrzehnt 1960/61 bis 1970/71 aus der Sicht der kulturpolitischen Rahmenbedingungen zu verfolgen, die klar für eine Zäsur um 1960 sprechen. Die künstlerischen Entwicklungen sind demgegenüber von sekundärer Bedeutung.

1960 gliedert sich Albanien aus dem Verbund der europäischen sozialistischen Länder politisch, wirtschaftlich und kulturell aus. 1960 findet auch die letzte gemeinsame Spielfilmkonferenz der sozialistischen Länder statt. Ich nehme dies zum Anlass, die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die osteuropäischen Länder Bulgarien, ČSSR, Jugoslawien, Polen, Rumänien, Ungarn zu richten – also nicht die sowjetische Filmproduktion und auch nicht die DEFA-Filmproduktion der DDR in diesem Kontext zu behandeln (die DDR-Produktion und -filmkommunikation war weitgehend von den Entwicklungen in den meisten der oben genannten Länder isoliert und stellt aufgrund der Spaltung der deutschen Nation einen im Hinblick auf die auf nationale Identität Sonderfall im Ostblock dar). Der Versuch von 1960, die verschiedenen nationalen Kinematographien im Ostblock im Namen des sozialistischen Realismus, einer ideologischen Programmatik, die vor allem von den Vertretern des sowjetischen Verbandes der Kinematographie im Rahmen einer Offensive nach dem XX. Parteitag der KPdSU im Ostblock eingefordert wurde, zu einen, scheiterte an den Entwicklungen in Polen, aber auch bereits an den ersten Auseinandersetzungen in der ČSSR (zwischen dem Verbot aller neu produzierten Filme auf dem 1. Festival des tschechoslowakischen Films in Banská Bystrica 1959, dem offeneren Nationalen Festival von Ostrava 1961 und dem generellen Liberalisierungskurs der KPC mit dem XII. Parteitag im Dezember 1962) und insbesondere an den andersartigen Konzepten in Jugosla-

wien (Dezentralisierung des Filmwesens 1962) sowie den neuen Tönen, die auf dem 1. Ungarischen Kurzfilmfestival (1960) angestimmt wurden.

Man kann bei der *Periodisierung der ost- und süd-osteuropäischen Neuen Wellen* von 1961 als dem Startjahr des „novi film“ in Jugoslawien ausgehen (aber man beachte: Die Phase des jugoslawischen „schwarzen Films“ setzt 1966 ein!) und generell das Jahr 1963 als den großen Einschnitt in der Filmgeschichte der meisten osteuropäischen Länder sehen, wie das Mira und Antonín J. Liehm (1979, 275f) tun. Setzt man mit den Regieentwicklungen von 1961/63 ein, vernachlässigt man allerdings das filmpolitische Vorfeld dieser Entwicklungen. Deshalb wird von mir das Jahrzehnt zwischen 1960 und 1970 als Bezugsrahmen gewählt, auch wenn zeitliche Differenzierungen in den einzelnen Ländern in Rechnung zu stellen sind (Jugoslawien bis 1971/72, Polen die politische Zäsur von 1968 im Lande u.a.). Für das filmpolitische Vorfeld von 1960 sind überdies folgende Entwicklungen bedenkenswert:

\* Die seit 1957 wieder begonnenen Festivals von Moskau (zweijährig im Wechsel mit Karlovy Vary, dem seit 1954 wichtigsten internationalen Festival im Ostblock) setzten Akzente in der Filmauswahl (1957 wurde aufgeführt Michail Kalatazovs *Letjat Schurawli* / dt.: *Die Kraniche ziehen*, der 1958 einen 1. Preis in Cannes erhielt).

\* Erwähnenswert ist auch, dass in West- und in Osteuropa 1955 mit der FIAF-Ausstellung „60 Ans d'Art Cinématographe 1895-1955“, die gekoppelt war mit der Ausstellung „300 Années de Cinématographie 1655-1955“ (gewidmet dem 125. Geburtstag von Jules Étienne Marey), eine erneute Besinnung auf die Geschichte der Kinematographie einsetzte. Die Ausstellung wurde 1958 in beiden deutschen Staaten gezeigt, aber mit unterschiedlichen Präsentationen. Die Ausstellung im Berliner Zeughaus war mit den Franzosen erarbeitet worden und die Parallelausstellung in München sparte wichtige Kapitel aus (Filmgeschichte des Ostblocks, das Thema des antifaschistischen Widerstandskampfes im Film).

\* Weiterhin bedenkenswert dürfte sein, dass Problemfilme der Dritten Welt und nationaldemokratischer Befreiungsbewegungen – so die in Ägypten und die Algeriens – vorrangig auf Ostblockfestivals gewürdigt wurden (z.B. der Ägypter Youssef Chahine mit *Bab El-Hadid* / dt.: *Hauptbahnhof Kairo*, 1958, aber auch sein *Gamila, el Gazairia* / dt.: *Djamila, die Algerierin*, 1958, fanden auf dem Moskauer Festival 1959 Beachtung).

Während sich in Westeuropa – beginnend mit dem Festival von Cannes 1959, das zum Start der Nouvelle Vague in Frankreich wurde – ein Wandel im bisherigen Produzentenverständnis sich abzeichnete und marktwirtschaftlich neue Konzepte mit der neuen Regiegeneration angestrebt wurden (einschließlich der angestrebten staatlichen Filmförderung), setzte im Ostblock eine *filmpolitische* Offensive ein. Politische Eckpunkte hierfür waren der XX. Parteitag der KPdSU und die begonnene Auseinandersetzung mit dem Stalinismus, der politische Führungswechsel in Polen mit Gomulka (Oktober 1956) und der ungarische Aufstand (Oktober bis November 1956). Zwischen 1957 und 1960 fanden drei Konferenzen der Filmschaffenden sozialistischer Länder statt, auf denen der letztlich gescheiterte Versuch zu einer gemeinsamen politisch fundierten Realismusprogrammatisierung gemacht wurde:

- (1) Konferenz in Prag (ČSSR), 12.12.-18.12.1957 (vgl. die Sonderbeilage zur *Deutschen Filmkunst*, Heft 2, 1958),
- (2) Konferenz in Sinaia (Rumänien), 3.-20.12.1958, mit Beteiligung von Delegationen der VR China und der VR Korea (vgl. die Sonderbeilage zur *Deutschen Filmkunst*, Heft 4, 1959),
- (3) Konferenz in Sofia (Bulgarien), 15.-20.11.1960.

In diesen Jahren vollzog sich in den Ostblockländern ein Aufbruch. Es ging um die Befreiung von falschem Heroismus und damit um die Auseinandersetzung mit einem der wichtigsten Postulate des sozialistischen Realismus. Der bulgarische Drehbuchautor Angel Wagenstein formulierte: „Wir befreien uns von dem falschen Heroisieren, wobei wir in dem Wunsch, die Schönheit der tatsächlich bei uns existierenden heldenhaften Menschen zu zeigen, sie auf einen so hohen Sockel erheben, dass sie der Umwelt entfremdet werden, die sie geschaffen hat, ihre menschlichen Umrisse verlieren und infolgedessen, nachdem sie auf der Leinwand die Verbindung zu den Massen verloren, auch keine Fühlungnahme mit den Massen im Vorführungssaal haben... Wir befreien uns überhaupt von dem Schematismus, dem Lack, dem Pomp, der gleichzeitigen Behandlung zahlreicher Themen, der Konfliktminderung und der Deklaration“ (Wagenstein 1958, 17). Vielmehr ginge es um „neue Gedanken, neue Leidenschaften, neue Charaktere“ (ebd., 18).

Es ging anfangs um neue Filmheldenkonzepte, die das Ausmaß der im 2. Weltkrieg in den Katastrophen

der nationalen Geschichte erbrachten Opfer weiter tragen sollten, und es ging um konfliktreiche Gegenwartsprozesse. Im Zuge dieser Entwicklungen wurden neue filmpolitische Standortbestimmungen des sozialistischen Realismus als notwendig erkannt.

(Anmerkung: In der angloamerikanischen Literatur findet sich dagegen eine vereinfachte Sicht im Sinne einer Frontbildung zur sozialistischen Realismusprogrammatisierung in den osteuropäischen Ländern, die ausschließlich im Kontext und Weiterwirken der stalinistischen kulturpolitischen „Sprache“ verstanden wurde. Diese vereinfachte Sicht auf Konzepte des sozialistischen Realismus unterscheidet nicht zwischen

- (1) den Doktrinen einer stalinistischen Kulturpolitik mit den Forderungen Parteilichkeit, Volksverbundenheit, Typisierung, Wahrheit und
- (2) der tatsächlichen Weite und Vielfalt von Kunstkonzepten der Künstler im Umgang mit der Realität der sozialistischen Gesellschaft [1].)

In der Abgrenzung von der Ära des Personenkultes betonte man ab 1957/58

- \* die Überwindung des Schematismus und die Zuwendung zur Lebenswahrheit
- \* und die Befreiung von falschem Heroismus und eine kritische ästhetische Debatte mit falschen nationalen Mythen (letzteres war insbesondere nach 1956 ein Verdienst der polnischen Entwicklung)

Es ist bedenkenswert, dass einige Innovationen preisgekrönter sowjetischer Spielfilme bereits in polnischen Spielfilmen zu entdecken waren.

\* So sind außergewöhnlich lange Kamerafahrten, wie die in *Letjat Schurawli* / dt.: *Die Kraniche ziehen* (UdSSR 1957), auch in *Wajdas Kanal* (UA:20.4.1957) zu entdecken. *Czlowiek na torze* / dt.: *Der Mann auf den Schienen* (Polen 1956, Andrzej Munk) war die erste Auseinandersetzung mit dem Personenkult um 1956 überhaupt – wenn auch aus spezifisch polnisch nationaler Sicht.

\* Als Andrej Tarkowskij 1961 mit seinem Diplomfilm *Katoki Skripka* / dt.: *Die Walze und die Geige* antrat, da lag der 1958 in Lodz fertig gestellte Diplomfilm *Dwaj ludzie z szafa* / dt.: *Zwei Männer und ein Schrank* von Roman Polanski bereits vor. Allerdings startete in der ersten Hälfte der 1960er Jahre parallel zu den osteuropäischen Neuen Wellen in der SU eine neue Regiegeneration (Igor Talankin, Larissa Schepitko, Andrej Tarkowskij, Vasili Shukshin, Andrej Michalkow-Kontschalowski, Alexander Mitta u.a.). Generationsbrüche der Regieentwicklungen, wie sie in Polen oder in der ČSSR, in Ungarn oder Jugoslawien (partiell auch in Bulgarien und Rumänien) in dieser Zeit zu beobachten sind, waren in der UdSSR nicht so ausgeprägt.

Dass die sowjetische Seite der Verbandsfunktionäre bemüht war, der auseinanderfallenden Einheit des Ostblocks mit Kritik entgegenzutreten, wird an der auf der II. Konferenz der Filmschaffenden sozialistischer Länder (1958) gestarteten Kritik der sowjetische Delegation mit dem Referat von Alexej Speschnew an der polnischen Entwicklung deutlich. Man reagierte auf die Feststellung der französischen Zeitschrift *Cinéma 58*, wonach die neuere polnische Filmentwicklung ein Alarmsignal im Ostblock sei, mit einer prinzipiellen Kritik:

Leider ziehen manche unserer polnischen Kollegen statt des sozialistischen Neuerertums auf dem Gebiete von Inhalt und Form faktisch Epigonentum, kleinbürgerlichen Subjektivismus, banale Dramen von Einsamkeit, Verzweiflung und Nihilismus vor, das heißt, sie suchen im Neuen das Alte, längst vom alten Europa Überdachte und Überlebte. [...] Düstere, einseitige Weltanschauung, mangelnder Glaube an den Menschen, brennendes Interesse für den Tod und gleichzeitig ein Ausweichen vor den sozialen Problemen sind außerordentlich bezeichnend für einige polnische Filme der letzten Zeit. Und wir nehmen an, dass unsere polnischen Kollegen das Erscheinen eines Artikels in der französischen Zeitschrift *Cinéma 58* unter dem Titel *Photogenie du desespoir* nicht ruhig hinnehmen können. Die Zeitschrift schreibt, dass viele der neuesten polnischen Filme die Bildhaftigkeit der Gewalt und Grausamkeit als Rezept benützen, das erstaunliche künstlerische Resultate zeitigt, aber sie gleichzeitig mit den Fäulnisregern des Nihilismus infiziert“ (Speschnew 1959, 8-9).

Zu diesem Zeitpunkt wagte die polnische Delegation, deren Standpunkt Prof. Jerzy Toeplitz vortrug, dieser Kritik in diesem Gremium noch nicht zu widersprechen (Toeplitz 1959, 30f).

In den frühen 1960ern ändert sich das. Der Grund hierfür ist nicht so sehr in der Filmpolitik der herrschenden sozialistischen Parteien zu suchen als vielmehr in der Tatsache, dass sich in den genannten sozialistischen Ländern eigenständige Intellektuellenkulturen konstituierten – zuerst in Zeitschriften, in der Literatur und im Theater, also in Öffentlichkeiten, die gerade die Differenzierung gegen die kulturpolitische Homogenisierung mobilisierten. In Jugoslawien waren auch Zirkel von Philosophen Wegbereiter einer Identitätssuche von Intellektuellen, die auf ihre Eigenständigkeit als soziale Schicht pochten. Der Aufbruch neuer Regiegenerationen im

Spielfilm in Osteuropa in den 1960er Jahren ist nur mit dieser Konstituierung neuer Intellektuellenkulturen erklärbar und hatte in Polen, in der Tschechoslowakei, in Ungarn und insbesondere in Jugoslawien oppositionelle Züge, war aber in der Mehrzahl der Spielfilme an der Realität und den sozialen Fragen im Sozialismus orientiert.

Gerade hier – in der Frage nach der Nähe zu sozialen Fragen in der Gesellschaft – bestanden beträchtliche Unterschiede zwischen den ost- und den westeuropäischen Intellektuellenkulturen und ihren Neuen Wellen.

Die positive Seite des Phänomens [französische] ‚Neue Welle‘ ist, dass es für die Jungen jetzt leichter ist, mit einem Film zu debütieren. Seine betrübliche Seite ist es, dass die Mehrzahl dieser Filme außerhalb des wirklichen Lebens bleibt, und dass sie nur den Standpunkt junger bürgerlicher Intellektueller darlegen – bisweilen ehrlich, oft herausfordernd und immer verworren. [Die Filme würden sich] auf humanistische Themen beschränken, ohne soziale Fragen eindeutig zu behandeln (Martin 1960, 425).

Die Entwicklungen in Ost- und Südosteuropa als ein *Underground-Phänomen* zu bezeichnen, trifft nicht ausreichend die entstandene Situation. Abgesehen davon, dass der Begriff „underground“ für Konzepte der Subkulturen bestimmend ist.

Insbesondere die führende Entwicklung der Tschechischen Neuen Welle von 1963 bis 1968/69 spricht gegen eine solche Auffassung. Sie war getragen von einer breiten Demokratieentwicklung im Lande, von einer intellektuellen Entfremungsdebatte und von einem strikten Bezug zur Nationalliteratur.

Es ging in der ČSSR, in Jugoslawien und in Polen und Ungarn in modifizierter Weise um sich konstituierende Intellektuellenkulturen von jungen Generationen, die ihre eigenen (schichten- und mentalitätsspezifischen) Sichten auf den Sozialismus entwickelten und die Herrschaftskritik geltend machten. Diese neuen Intellektuellenkulturen verstanden sich oftmals als gegenkulturelle Entwicklung zu den dogmatisch erstarrten Repräsentations- und Legitimationsdiskursen der „Staatskultur“.

Diese Intellektuellenkulturen forderten oftmals mehr die Werte eines „menschlichen Sozialismus“ ein als die Realität sie in diesen Ländern, die von den Repräsentationsinteressen und den politischen Legitimationsabsichten des Staates und der Partei bestimmt waren, bereits zuließen (krass in der Tsche-

chischen Neuen Welle und im jugoslawischen *Novi film*). Sie konnten in der überwiegenden Mehrzahl neben den älteren Generationen ihre oppositionelle Stimme erheben – an den Filmhochschulen, in den Studios und in der Öffentlichkeit. Sie verstanden sich auch nicht als avantgardistische Experimentalfilmer, weshalb die Annahme von Underground-Enklaven unsinnig ist. Vereinzelt gab es Filme – so in Jugoslawien –, die sich in Enklaven von Subkulturen zurückgezogen hatten und die dabei in Konflikt mit der Zensur gerieten. Solche Einzelfälle berechtigen aber nicht, von den Neuen Wellen als „Underground“-Entwicklungen in der Filmkultur der sozialistischen Länder zu sprechen.

\* In der DEFA der DDR war die Allmacht der kulturpolitischen Führung so strikt, dass auch der Aufbruch im so genannten Gegenwartsfilm zwischen 1963 und 1965 nicht mit einer Opposition gegen die SED in Verbindung gebracht werden kann. Vom Fehlen einer oppositionellen Intellektuellenkultur und von der Allmacht der Kulturpolitik sind auch die Entwicklungen in Bulgarien und Rumänien gekennzeichnet, wenn auch interessante Regisseure wie Lucian Pintilei in Rumänien Beachtung finden müssen.

\* Grenzfälle, die mehr auf das kulturelle Erbe der Neuansätze von jungen Regisseuren im Prozess der Modernisierung im Ostblock zurückgeführt werden müssen als auf oppositionelle Intellektuellenkulturen und Auseinandersetzungen mit einer wie auch immer gearteten normativen Ästhetik des sozialistischen Realismus sind in der Tifliser Schule bei Tengis Abuladse (Georgien) und in Moldawien bei Sergej J. Paradshanow in interessanter Weise auszumachen.

## Polen

Einen Sonderfall bildet die Entwicklung des jungen polnischen Spielfilms zwischen 1960 und 1970. Nach der bedeutenden Phase einer geschlossenen Polnischen Schule von 1956 bis 1961 verläuft die Entwicklung in den 1960er Jahren diskontinuierlicher und weist nach 1962/63, nach dem Weggang von Polanski, einen Bruch auf, denn es entstehen in diesen Jahren nur vereinzelte Filme einer jungen Generation –

\* Jerzy Skolimowski mit *Rysopis*, dt.: *Besondere Kennzeichen: keine* (1964) und *Walkover*, dt.: *Walkover* (1965); sein Film *Bariera* / dt.: *Barriere* (1966) soll nach seinen Angaben von Jean-Luc Godards *Pierrot le Fou* (1965) beeinflusst worden sein;

\* Krzysztof Zanussi Diplomfilm *Smierc prowincjale* / dt.: *Tod eines Provinzlers* (1966).

Ein Bruch, der erst mit den Filmen von

\* Witold Leszynski (*Zywot mateusza* / dt.: *Das Leben des Matthäus*, 1966/67),

\* Henryk Kluba (*Chudy i inny* / dt.: *Der Dünne und die anderen*, 1967),

\* Marek Piwoski (*Rejs* / dt.: *Der Dampfer*, 1968),

\* Krzysztof Zanussi (*Struktura kryształu* / dt.: *Struktur des Kristalls*, 1969) überwunden wird. Zanussi wird dann zum Leitbild einer Gruppe jüngerer Regisseure, die in den 1970er Jahren antraten.

\* Kazimierz Kutz wies in den 1960er Jahren eine kontinuierliche Filmografie auf (*Krzyz waleznym* / dt.: *Tapferkeitsmedaille*, 1962; *Milczenie* / dt.: *Die Schuld*, 1963; *Ktokolwiek wie...* / dt.: *Wer kennt diese Frau*, 1966; *Sol ziemi czarnej* / dt.: *Das Salz der schwarzen Erde*, 1970).

Für die polnische Situation in diesem Jahrzehnt ist auch benennenswert, dass in der ersten Hälfte der 1960er Jahre die neue Wirtschaftspolitik die Konsumvorstellungen in der Bevölkerung beförderte und andererseits – außer den nach wie vor bestehenden Einflüssen der Werte des Katholizismus – keine mit den Intellektuellenkulturen in der ČSSR oder in Jugoslawien oder auch in Ungarn vergleichbaren gesamtgesellschaftlich verbindlichen sozialistischen Wertediskurse festzustellen sind. An der Schwelle der 1960er Jahre dominierte in einigen Filmen eher ein resignativer Skeptizismus – etwa in Andrzej Wajdas *Niewinni czarodzieje* / dt.: *Die unschuldigen Zauberer* (1960) als symptomatischer Bestandsaufnahme der jungen Generation oder in Roman Polanskis *Noz w wodzie* / dt.: *Messer im Wasser* (1962).

1968 wurde zum einschneidenden Jahr eines Wandels des kulturpolitischen Klimas in Polen: Es gab eine antisemitische Welle, die auch Filmschaffende (z.B. Aleksandr Ford, der Historiker Jerzy Toeplitz) zwang, ins Ausland zu gehen. Zudem gab es Versuche, die Produktionsstrukturen der Filmwirtschaft zu verändern.

## Ungarn

Ungarn ist das einzige Ostblockland, in dem eine Neue Welle über ein unabhängiges Studio sich entwickeln kann: das Béla-Balázs-Studio – 1960/61 begann die sogenannte Máriassy-Klasse mit 26 Mitgliedern; die Starter: Sándor Sara (mit seinem Kurzfilm *Cigányok* [= *Zigeuner*], 1962), Judith Elek, István Gaal (zeitweise in Rom), Istvan Szabó, Zoltán Huszárík u.a.).

Im Zentrum der ungarischen Neuen Welle stand die nationalgeschichtliche Identitätsfindung nach 1956, die in den 1960er Jahren möglich wurde -

\* etwa Miklós Jancsó Ideenstreit-Parabeln, die getragen waren von geschichtlichen Erfahrung des Irrationalismus von Diktaturen – ungarischer Militärfaschismus, stalinistische Phase – und des Nichtent-rinnenkönnens, aber im Gegensatz zu den Tschechen und Polen wird das nationale Befreiungsmotiv der Ungarn geltend gemacht.

\* Es sind neue Generationsmentalitäten, die aus der Bewältigung der nationalen Krise von 1956 und im weiteren der Krisen in der ungarischen Nationalgeschichte von 1848, 1863, 1918/19 erwachsen. Ungarns Nähe zu Italien gab der Filmproduktion der Zeit eigene Impulse (vgl. Jancsó zu Pasolini und Bertolucci; man beachte auch das Motiv der Nacktheit bei Jancsó als Motiv der Demütigung und des Ausgeliefertseins; Szabó zu Fellini).

\* Im Vergleich zur ČSSR und zu Polen fällt auf, dass die Überwindung der nationalen Depression nach 1957 zu den Motiven „Demütigung/ Ausgeliefertsein“ und „Mensch und Macht“ (in den Jancsó-Filmen) führt, die als nationalgeschichtliche Chiffren mit dem Topoi des „Erwachsenwerdens und der Befreiung“ verbunden werden – so klassisch in Szabós *Apa* / dt.: *Vater* (1966).

\* Es werden wichtige Neuerungen der Rückblendendramaturgien möglich (1966: István Szabós *Apa* / dt.: *Vater* / András Kovács' *Hideg napok* / dt.: *Kalte Tage*).

\* Bedeutende Neuerungen der Arrangement-Inszenierungen betreffen Gruppen- und Massenarrangements mit neuartigen Bewegungsmotiven, wobei Einflüsse der Traditionen des Tanztheaters nationalkulturellen Ursprungs sind (Theatergruppe von Elemér Muharay, 1901-1960, mit ihrer folkloristischen Tanztheatertechnik).

\* Genre- und Gattungssynthesen entstehen zwischen Schauspiel- und Tanztheater, Dokumentarfilm, Komödie, Parabel und der Dramaturgie des Ideenstreits – letzteres vor allem bei Miklós Jancsó (z.B. *Sirokkó* / dt.: *Schimmernde Winde*, 1969).

Für die ungarische Neue Welle wird – völlig anders als in Polen und in der ČSSR- die Entdeckung von „Bewegungssprachen“, von choreographischen Arrangements für Regiestilistiken wichtig. Auch das sogenannte „Bartok-Motiv“ der Regiegeneration der ersten Hälfte der 1960er Jahre verweist auf den nationalkulturell bedingten Einfluss moderner Musik auf die „Sprache der Filmkunst“. Wichtig an diesen audiovisuellen Einflüssen ist, dass eine Provokation der Dialog-Sprache im Spielfilm bewirkt wurde. Neuorientierungen gingen auch von der Photogra-

phie der Kamera und den neuen Produktionsbedingungen aus (man denke z.B. an die choreographische Kamerastilistik von Lajos Koltai oder an Sándor Sarás dokumentarischen Stil; vgl. Kriedemann 1995).

## Bulgarien

Von einer Neuen Welle in Bulgarien in den 1960er Jahren kann nicht gesprochen werden, aber es trat eine neue Generation mit ihren Debütfilmen an. Einigen dieser Generation gelang es in den 1970er Jahren, in einer Zeit der Modernisierung der bulgarischen Gesellschaft (Industrialisierung der Landwirtschaft, zunehmende Verstädterung mit tiefgreifenden Wandlungen der Lebensweise), diese Tendenzen der Gesellschaftsentwicklung auch filmisch zu reflektieren. Die Talente der Regisseure, die dann federführend wurden, waren schon in den 1960ern zu erkennen, wenngleich das Fehlen einer nationalen Filmhochschule die Herausbildung einer nationalen Neuen Welle in Bulgarien erkennbar gehemmt hat:

\* Dazu zählen die Debütfilme von Binka Sheljaskowa (= Christo Ganev) – *A biachme mladi* / dt.: *Wir waren jung* (1961),

\* Ljubomir Scharlandshiev (= Todor Manov) – *Hronika na chuvstvata* / dt.: *Chronik der Gefühle* (1962),

\* Eduard Sachariev (= Georgi Mischev) – *Ako ne ide vlak* / dt.: *Wenn der Zug nicht kommt* (1967).

\* Als Durchbruch gilt *Otklonenije* / dt.: *Der Umweg* von Todor Stojanov und Grischa Ostrowski (1967).

\* Das Jahr 1969 signalisiert einen Aufbruch mit Christo Christows und Todor Dinovs *Ikonostasat* / dt.: *Die Altarwand*

•und mit der im gleichen Jahr herausgekommenen, formal allerdings traditionell ausgeführten Auseinandersetzung mit der Zeit des Stalinismus *Bjalata staia* / dt.: *Das weisse Zimmer* von Metodi Adonov.

## Rumänien

In Rumänien, das 1965 mit dem Machtantritt von Ceaucescu (1965 Generalsekretär, 1967 Staatsoberhaupt) in eine Phase der verschärften film- und kulturpolitischen Restriktionen ging, entwickelten sich in den 1960er Jahren vor allem zwei international sich durchsetzende Regisseure: Lucian Pintilei (Debütfilm: *Duminica la ora 6* / dt.: *Sonntags um 6 Uhr*, 1965; *Reconstituirea* / dt.: *Die Rekonstruktion*, 1968-70) und Liviu Ciulei (Debütfilm: *Eruptia* / dt.: *Die Eruption*, 1957; *Padurea spânzuratilor* / dt.: *Wald der Gehenkten*, 1965), die beide von einer langjähri-

gen Bühnenregietätigkeit zur Spielfilmregie übergingen.

## 2. Publizistische Situation

Der *mainstream* der filmwissenschaftlichen Forschung und der Publikationen in der BRD im letzten Jahrzehnt hat die Neuen Wellen in Ost- und Südosteuropa in den 1960er Jahren weitgehend dem Vergessen anheim gegeben. In Teilen läßt sich diese Behauptung auch auf die internationale Filmwissenschaft und Allgemeinhistoriographie des Films ausdehnen. Einzig Pierre Sorlins Versuch einer übergreifenden europäischen Darstellung liegt vor (1991), der aber nur eine eingegrenzte europäische Geschichts- und Länderdarstellung geltend macht. Sorlin folgt dem überkommenen Blickfeld der Entwicklung klassischer Filmländer Westeuropas (vor allem Italien, Frankreich und die Wirkung Hollywoods auf Westeuropa). Führend in Bezug auf die osteuropäische Filmgeschichte ist seit den 1970er Jahren die angloamerikanische Literatur, die sich durch umfassende Überblicksdarstellungen der Regieentwicklungen und Werke auszeichnet und sowohl den politischen als auch institutionellen Rahmenbedingungen viel Aufmerksamkeit schenkte (Liehm/Liehm 1975; Hibbin 1969; White 1971; Vincendeau 1995).

\* Insbesondere Mira und Antonín J. Liehms 1975 erschienener Band *The Most Important Art. Eastern European Film After 1945* gilt bis heute als Schlüsselwerk.

\* Ein übergreifender Versuch zur ost- und südosteuropäischen neueren Filmgeschichte wurde seitens der italienischen Filmgeschichtsschreibung unternommen (*Opacità e Trasparenze. Bulgaria, Cecoslovaccia, Polonia, Republica Democratia Tedesca, Romania, Ungheria*. Venezia: Marsilio 1987).

\* Eine erste deutschsprachige Bestandsaufnahme zu neueren Entwicklungen in den Balkanländern ist von der Edition Blimp (*Die siebte Kunst auf dem Pulverfass. Balkan-Film*. Hrsg. Bogdan Gribic, Gabriel Loidolt, Rossen Milev. Graz: Ed. Blimp 1996) initiiert worden.

\* Allerdings sind bedeutende angloamerikanische Übersichtsdarstellungen zu einzelnen Balkanländern seit den 1980er Jahren erschienen – zu Bulgarien (Holoway 1986), Jugoslawien (Goulding 1985), Rumänien (Roof 1992).

Fast nichts ist im Westen über filmgeschichtliche Forschungen seit den 1990er Jahren in Bulgarien, der ČSSR, Polen, Rumänien und Ungarn sowie in

Bosnien-Herzogowina, Kroatien, Serbien, Slowenien bekannt.

Die kulturelle Komparatistik, die für die Filmhistoriographie notwendig wäre, ist nur in vereinzelt motivgeschichtlichen Studien entdeckbar. Einen ersten Anfang in Bezug auf eine Gesamtschau der europäischen Neuen Wellen der 1960er Jahre versuchte die Retrospektive der Berlinale 2002 (Aurich/Jacobson 2002). Allerdings ist der Fortschritt von der Bestandsaufnahme der Regisseure und Werke zur vergleichenden Untersuchung der Entwicklungen in verschiedenen europäischen Kulturzonen (Nord-, Süd-, West- und Osteuropa) bislang nicht vollzogen worden.

Es gibt wenige publizierte Forschungsergebnisse und Kataloge von Retrospektiven zu einzelnen ost- und südosteuropäischen Neuen Wellen –

\* Tschechische Neue Welle (vgl. Hames 1985, Kinemathek 1992, Schlegel 1993, Haucke 2005b, Intime Beleuchtung 1998, Wulff 2003 ),

\* Novi film (vgl. Goulding 1985, Abschied 1993, Haucke 1992),

aber eine gesamteuropäische Sicht auf den Aufbruch neuer Regiegenerationen an der Schwelle der 1960er Jahre ist bislang noch nicht angegangen worden. Um der Vielfalt der Entwicklungen gerecht zu werden, ist ein „weiter“ Europa-Begriff notwendig. Von den Gruppenentwicklungen und Schulen her wäre es angebracht, auch den Randzonen Europas (insbesondere des mediterranen Gebietes, auch des Schwarzmeergebietes bis Georgien) Aufmerksamkeit zuzuwenden. In der Filmhistoriographie völlig ausgeklammerte Gebiete Ost- und Südosteuropas sind bisher Albanien, die Baltischen Republiken (Estland, Litauen, Lettland), Moldawien, Ukraine, Weissrussland.

## 3. Gesamteuropäische Sicht und Neue Wellen in Ost- und Südosteuropa – Modernisierung und filmhistoriographische Komparatistik

Die französische Nouvelle Vague wurde in den osteuropäischen Kinematographien zum Modell, zum Bezugspunkt. Wichtig dürften folgende Besonderheiten im Osten sein:

\* die Entwicklung einer Kinokonzeption des Autorenfilms („cinéma des auteurs“), d.h. eine relative Abgrenzung von der Entscheidungsmacht in den Hierarchien großer Studios seitens der Regisseure, die oftmals auch die Drehbücher selbst entwickelten;

\* die modifizierte Übernahme der für die französische Entwicklung charakteristischen Nähe zur Literatur, zur Epik – aber in je nationalen Literaturrezeptionen osteuropäischer Kinematographien;  
 \* neue Kamertechnologien, das Arbeiten mit lichtempfindlichem Filmmaterial, improvisierte Lichtgestaltung; andererseits – bei größeren Studioproduktionen – Übergang zum Magnettonverfahren und Cinemascope; Erneuerung des Farbfilms;  
 \* neue Stars und Figurenkonzepte für „drop-outs“;  
 \* Generationskonflikte, Wandel der Rollenbilder von Mann und Frau und im Zuge des Modernisierungsschubes durch die wissenschaftlich-technische Revolution kritische Sicht auf Rollendefinitionen in der Wirtschaft, in der Justiz und der Parteifunktionäre. Die ästhetischen Prämissen divergieren zwischen Ost und West beträchtlich (nicht die Hollywood-Auseinandersetzung in der Genrefrage, striktere Nähe zur Nationalgeschichte, zu öffentlichkeitsrelevanten Themen im Osten, darauf bezogene Literaturverfilmungen; wobei im Osten zwei Dinge verflochten sind: Generationskonflikte und Staatsfrage). Deshalb ist es sinnvoll, dass die Gemeinsamkeiten in den, wenn auch von den Rahmenbedingungen verschiedenen Staatssystemen, in kulturellen Wandlungen gesucht werden – also im Modernisierungsschub (der in West- und Osteuropa unterschiedlich bewältigt wurde).

Es gab eine breite Kenntnis- und Einflußnahme der westlichen Neuen Wellen und der osteuropäischen Kinematographien der 1960er Jahre:

\* Die Nouvelle Vague und Chris Markers *cinéma vérité* haben den Aufbruch der neuen Regiegenerationen in der ČSSR (Milos Forman, Vera Chytilová, Jiri Menzel u.a.), in Ungarn (András Kovács, István Szabó), Polen (Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Krzysztof Zanussi), in Rumänien (Lucian Pintilie) und partiell in der DDR (Jürgen Böttcher, Egon Günther u.a.) befördert.

\* Die italienischen Entwicklungen der 1960er Jahre (Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci, Federico Fellini) haben auf die Ungarn (Miklos Jancsó) und auf die Bulgaren (Christo Christow, Bianka Sheljaskowa) gewirkt.

Die These ist die, dass in Ost und West der Aufbruch neuer Generationen (die neuen Regiegenerationen inbegriffen) einherging mit einem tief greifenden Prozess der Modernisierung. Dies betraf den Wandel der Wirtschaftsstrukturen im Zuge der wissenschaftlich-technischen Revolution, dies betraf politische Systemstrukturen: Demokratie im Osten und im Westen Wandel der Geschlechterbeziehungen, Wandel des Bildungssystems und um 1968/69 der Ver-

such einer „linken Revolution“ quer durch die Institutionen der parlamentarischen Demokratien. Diese Prozesse des Modernisierungsschubs wurden in dem dynamischeren westlichen Gesellschaftssystem progressiver gelöst als im Ostblock. Klassische Eckdaten sind:

\* die erneute Bürokratisierung in der Breshnew-Ära nach 1964/65 und ihre Auswirkungen auf den Ostblock,

\* das 11. Plenum der SED in der DDR, auf dem politische Machtfragen gegen die Demokratisierungstendenzen der Künste ausgetragen wurden,

\* und die militärische Repression des „Prager Frühlings“ (1968).

Das trifft auch die Beograder Schule der 60er Jahre, die im Zuge der Verschärfung der Zensur des Tito-Systems in den 1970er Jahren endete (1971: innenpolitische Krise im Gefolge einer nationalistischen Welle in Kroatien; Aufstand der Studenten von Zagreb; Tito ließ den Partei- und Regierungsapparat säubern; 1972/75 setzte im Filmwesen eine strengere Zensur ein; Regisseure wie z.B. Dusan Makavejev verließen Jugoslawien, andere erhielten Berufsverbote z.B. B.Cegic in Sarajewo.).

Deshalb ist die Frage berechtigt, ob es neben den Legitimationsdiskursen in sozialistischen Ländern für die Massen im Ostblock auch subversive Ästhetiken und Dramaturgien resp. „gegenkulturelle“ Analysen der Geschichte gab, die

\* entweder mit „klassischen“ Genres (Parabeln, Tragödien, Satiren, Komödien) und hochstilisierten Erzähltechniken (Miklos Jancsó, Sergej Paradshanow, Istvan Szabó, Jiri Nemec, Jiri Menzel, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski, Dusan Makavejev, Lucian Pintilie; die Apfeltrilogie der Vera Chytilová u.a.) operierten

\* oder die aus folkloristischen Traditionen und ethnischen bzw. dörflichen Lebensformen ihre Erzählstoffe, Darstellungsweisen und Bilderwelten schöpften (z.B. die Tifliser Schule mit Tengis Abuladse, Otar Josseliani; die slowakischen Regisseure Stefan Uher, Dusan Hanák, Juraj Jakubisko; Jurij Iljenko; der Bulgare Metodi Andonow u.a.) oder

\* die sogenannten „Gegenwartsfilme“, die eine operative öffentlichkeits-funktionale Dramaturgie mit Themen, Stoffen, Figuren und Konflikten anstrebten, um Entfremdungsphänomene zu kritisieren und um eine demokratische Erneuerung anzustreben (die Prager Schule mit Milos Forman, Jaromir Jireš, aber auch mit Drahomira Vihanová, deren erster Spielfilm *Zabitá Nedele* / dt.: *Ein totgeschlagener Sonntag*, 1969, verboten wurde, Zdenek Sirový und sein verbotener erster Spielfilm *Smuteční slavnost* / dt.:



*Begräbnisriten*, 1969; die Beograder Schule; polnische Gegenwartsfilme wie der verbotene *Rejs / Ausflug*, 1968/70, von Marek Piwoski oder die ersten Filme von Krzysztof Zanussi; die soziologische Schule in Ungarn mit Peter Bacsó; einige DEFA-Filme von 1965/66 wie z.B.: Frank Beyers *Spur der Steine*, 1966).

Man findet alle drei Tendenzen ausgeprägt in der Prager Neuen Welle der 1960er Jahre.

Das Verständnis für die Entwicklungen im Ostblock dürfte durch eine für westliche Kulturen charakteristische Prämisse des Kinos schwer erschließbar sein: Marktmechanismen und andererseits zentralistisch-demokratische Kontrolle und Orientierung der Filmproduktion – das sind Gegensätze, aber anders lässt sich die Bedeutung der Filmkunst als Massenkunst und ihre Stellung im Öffentlichkeitsverständnis der Ostblockstaaten – bei aller Verschiedenheit nationaler Bedingungen – nicht erklären.

### 3.1 Problemfeld I: Modernisierung und die Unterschiede zwischen ost- und westeuropäischem Autorenfilm

Ausgangspunkt für das folgende ist die Hypothese, dass die Neuen Wellen in Europa in den 1960ern – insbesondere in Osteuropa – ohne die Interdependenzen mit verschiedenen Künsten, insbesondere mit wandelnden Strukturen und Funktionen des Romans, auch der Bildenden Künste und ihrer medialen Transformationen und der darstellenden Künste (Dramatik/Schauspiel) nicht ausreichend erfasst werden können. Die Neuen Wellen in Ost- und Westeuropa können in ihren kulturellen Kontexten nicht ausreichend bestimmt werden, wenn man mit einem von der Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung geprägten Modell des Moderne-Diskurses an diese Entwicklungen herangeht. Keinesfalls dürften die Entwicklungen in den ehemaligen sozialistischen Ländern mit der Dichotomisierung von Avantgarde und Massenkultur bestimmbar sein. Eher handelte es sich um Aufbrüche neuer Generationen, die Ästhetiken „gegenkultureller Diskurse“ in einem weit gefächerten Spektrum von Idealen und Werten, neuen Dramaturgien bis zu neuen Öffentlichkeitsstrategien in Bezug auf die emanzipatorischen Utopiepotentiale von (Hoch-)Kunst in der sozialistischen Gesellschaft anstrebten (also keineswegs eingegrenzt werden können auf experimentelle Avantgarden). Es ist folglich notwendig, den sozialökonomischen Hintergrund des strukturellen Wandels von Produktionsformen, Dramaturgien und Öffentlichkeitskonzepten

des Autorenfilms in Ost- und Südosteuropa mit zu bedenken.

Beginnend Ende der 1950er Jahre in Polen setzten Versuche der „Dezentralisierung“ und „Liberalisierung“ der Wirtschaft ein. Dazu zählte in der Ära Chrustschows das Konzept von J.G. Liberman (SU), die Versuche in der DDR zum Neuen Ökonomischen System (NÖS) in der 2. Hälfte der 1960er Jahre, das Konzept des tschechischen Nationalökonom Ota Šik 1967/68. Die ungarische Rezeption solcher Wirtschaftskonzepte führte 1967-1970 zu einem Aufschwung der ungarischen Volkswirtschaft. In der DDR wurde das NÖS und die Reformbereitschaft im wirtschaftspolitischen Bereich 1971/72 zurückgenommen. Es wäre kurzschlüssig, zwischen diesen Reformversuchen der Volkswirtschaften und den Entwicklungen von Regiekonzepten und Öffentlichkeitsstrategien direkte Beziehungen herstellen zu wollen. Aber es entwickelten sich neue Demokratiekonzepte: Neue Denkfiguren und Mentalitätsmuster, neue soziale Konfliktfelder und festgefahrene Rol- lendefinitionen wurden in den Öffentlichkeiten hinterfragt, woran die neue Regiegeneration maßgeblichen Anteil hatte.

Für die Entwicklungen in den osteuropäischen Staaten in den 1960er Jahren sind einige Faktoren bedenkenswert:

- \* die Wandlung der zentralistischen Produktionssysteme der Filmindustrie durch Versuche der Dezentralisierung (Arbeitsgruppen in Polen, bei der DEFA und die erste Gründung eines Experimentalstudio – Béla-Balázs-Studio in Budapest); auch der westeuropäische Autorenfilm versucht in dieser Zeit durch die Gründung eigener Produktionsfirmen marktbeherrschenden Studiounternehmen zu entgehen;
- \* die Öffentlichkeitsfunktion der Gegenwartsliteratur (Ungarn, DDR, ČSSR, aber auch die Parabeln und Grotesken der polnischen Dramatik von Mrozek, Różewicz, Iredynski) wurde von den Neuen Wellen geteilt; es wurden „Gegenöffentlichkeiten“ der Intellektuellen zur staatsnahen Repräsentanz-Öffentlichkeit gestartet oder diese ergaben sich durch die Konfrontationen mit Dogmatikern (vgl. hierzu die Entfremdungsdebatten in der ČSSR nach der Kafka-Konferenz von 1963; die politische Verurteilung der DEFA-Gegenwartsfilme auf dem 11. Plenum der SED, Dezember 1965); diese Prozesse leiteten einen Wandel des Demokratieverständnisses ein bzw. zwangen die „Zensoren“ zu neuer Ideologisierung von Konzepten der „sozialistischen Demokratie“;
- \* in diesen Modernisierungsprozessen, die widersprüchlich ausgegagten wurden und die Ende der

1960er Jahre in der ČSSR, aber auch mit der Verschärfung der Zensur in Jugoslawien 1970/72 endeten, entwickelten sich auch Generationskonflikte; eine junge Generation begann die Fragwürdigkeit von sozialistischen Werten und Idealen, ihre Erstarung zu kritisieren, indem sie sich der Realität des Alltags zuwandten. D.h.: die Modernisierung der osteuropäischen Gesellschaft wurde vom Kritikpotential der jungen Intellektuellen wesentlich vorangetrieben, was dazu führte, dass trotz der höherrangigen Wirtschaftsprobleme zeitweise die ideologische Zensur der Kunstentwicklung in einigen osteuropäischen Ländern Priorität erlangte (DDR 1965; ČSSR 1969/70). Dieser Stellenwert der jungen Intellektuellen ergab sich auch aus einer soziostrukturellen Besonderheit sozialistischer Staaten, den man nicht übersehen darf. Die soziale Umschichtung war bedingt und gekennzeichnet von hoher sozialer Mobilität: Unterschichten erhielten Privilegien im Erziehungs- und Bildungssystem und konnten – im Vergleich zum Klassensystem der Zeit vor 1939/45 – sozial leicht aufsteigen. Weiterhin wurden die Bevölkerungüberschüsse der Agrarstaaten durch städtische Wanderungsbewegungen beträchtlich verändert (z.B. Polen 1956-68/70).

\* Die Autorenfilmer der Neuen Wellen in Westeuropa und in Osteuropa hatten oftmals durch die Internationalisierung die gegebenen nationalen Schranken durchbrechen können. Dies beförderte aber in Osteuropa angesichts der nationalen Umschichtungen die Suche nach nationaler Identität (kennzeichnend für Ungarn, Polen, Tschechen, Rumänen). Bezeichnenderweise umging die neue Generation, die zur DEFA drängte, diese Frage, indem sie sich auf den Alltag in der DDR konzentrierte.

Die Modernisierungsschübe der 1960er/1970er Jahre lösten in den west- und in den osteuropäischen Gesellschaftssystemen massive kulturelle Konflikte aus. Im Osten ging es um ökonomische Reformen und um einen „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“.

Die filmgeschichtlichen Entwicklungen führten in westeuropäischen Autorenkonzepten (Ingmar Bergman, Luis Buñuel, Jean-Luc Godard, Alexander Kluge, François Truffaut, Bo Widerberg, Carlos Saura, Jan Troell, Tony Richardson u.a.) zu „gegenkulturellen und ästhetischen Diskursen“. Der sozialökonomische Status der Autorenfilmer im Westen war bestimmt von der Marktwirtschaft. Dies vorausgesetzt verbanden in Frankreich Godard und Truffaut die Visualität der Großstadtkultur mit einer dekonstruktiven Lektüre der Filmgeschichte. Die Beziehung zu literarischen Werken verschiedener Nationalität,

Qualität und Genres war den französischen jungen Regisseuren wichtiger als nationalliterarische Bezüge. Krimis, Science-Fiction-Literatur, erotische Romane wurden verfilmt von der Nouvelle Vague. Man parodierte und ironisierte diese Literatur. Statt der klassischen Auffassung von werkgetreuen Literaturadaptionen setzte ein freier Umgang mit literarischen Texten ein.

In den osteuropäischen Neuen Wellen war die Situation anders:

(1) Die Autorenfilmer mussten sich in staatlichen Produktionsverhältnissen und gegen die politische Zensur der Partei- und Staatsbürokratien emanzipieren. Von den literarischen Vorarbeiten über die Produktion bis zu den Auseinandersetzungen mit der staatlich reglementierten öffentlichen Meinung fand ein ständiger ideologischer und kulturpolitischer Diskurs statt. Der tschechische Filmkritiker Jan Zelman betonte deshalb für die Neue Welle in der ČSSR, dass nicht Stiladaptionen sondern mentale Dispositionen für diese Generation wichtig waren wie das Erlebnis des 2. Weltkrieges, Dogmatismus und der Sinn für Demokratie. Er schrieb 1967: „Darum scheint es mir viel nötiger, nach den Zielen zu fragen als nach den dramaturgischen Prinzipien oder dem Stil“ (Zelman 1967, 13). Das Ziel seien neue Utopien, „weil die Vorstellung...begraben wurde, das revolutionäre Ziel wäre dasselbe wie revolutionäre Institutionen. Indem Maße wie sich die Beziehungen zu diesen Institutionen normalisierte und die Demokratie im gesellschaftlichen Leben vertiefte, gewann auch das revolutionäre Ideal neue Kraft....Im großen und ganzen haben wir eine Stufe der Entwicklung erreicht und vor uns, in der die in den einzelnen Kunstwerken enthaltene Kritik einen bedeutsamen positiven Faktor darstellt“ (Zelman 1967, 15)

(2) Die Emanzipation einer neuen Generation von Regisseuren und Autoren war in den sozialistischen Ländern politischer und ästhetischer Natur. Dies erklärt auch, weshalb nahezu alle neuen Wellen der 1960er Jahre in Osteuropa letztlich der staatlichen Zensur unterlagen (1966: 10 DEFA-Filme von einer Jahresproduktion von 16 wurden in der DDR verboten; 1968/69: Stopp der tschechischen Filmproduktion und viele Arbeits- und Aufführungsverbote; 1968/69 Reorganisation des polnischen Filmwesens; 1970/71 Verschärfung der Zensur in Jugoslawien).

(3) Der osteuropäische Autorenfilm konnte sich weitgehend an der Nationalliteratur und einer sich erneuernden nationalen Gegenwartsliteratur orientie-

ren. M.Hendrykowski nennt die Literatur als entscheidende Quelle der Inspiration: „Das ostmitteleuropäische Kino greift oft auf die Literatur als Hauptquelle für Thema, Stil und Weltanschauung zurück“ (Hendrykowski, zit. N. Nowell-Smith 1998, 592). In Tschechien waren Milan Kundera, Bohoumil Hrabal und Ludvik Aškenazy von grundsätzlicher Bedeutung, aber außer ihnen wurde eine Vielzahl von Gegenwartsauteuren verfilmt. Als Beispiele seien genannt: eine Novelle von Krenik wurde von Draho-mira Vihanová unter dem Titel *Zabitá nedele* / dt.: *Ein totgeschlagener Sonntag* (ČSSR 1969) verfilmt. Zu Jan Nemeč' Film *Démanty noci* / dt.: *Diamanten der Nacht* (ČSSR 1964) schrieben Arnošt Lustig und Jan Nemeč das Buch nach Arnošt Lustigs Erzählung „Die Dunkelheit hat keinen Schatten“ aus dem Band „Diamanten der Nacht“. Der reportagenhafte Film *Obzalovaný* / dt.: *Angeklagte* von Elmar Klos und Jan Kadar entstand nach einer Novelle von Lenka Hasková (1964). Zoltan Fabri verfilmte in Ungarn den Reportageroman *Husz ora* / dt.: *Zwanzig Stunden* (1964) von Ferenc Sánta. In der DDR waren Gegenwartsauteuren wie Christa Wolf (*Der geteilte Himmel*, 1963, verfilmt 1964), Franz Fühmann („Das schlimme Jahr“, 1963), Erik Neutsch (*Spur der Steine*, 1964 verfilmt 1966) und viele andere wichtig für die DEFA. Der Georgier Tengis Abuladse ging soweit, dass er zwei Poeme des chewsurischen Dichters Washa Pschawela (1861-1915) der eigenwilligen Verfilmung *Molba* / dt.: *Das Gebet* (1967) zugrunde legte. In summa: In allen sozialistischen Ländern gab es oppositionelle literarische Öffentlichkeiten. Die Literaten befragten die Utopien und die Ideale des Sozialismus und sie entdeckten mit neuen ästhetischen Konzepten die Phänomene der Entfremdung. Das hatte auf die Filmentwicklung entscheidenden Einfluss.

(4) In den Filmen der osteuropäischen Neuen Wellen wurden die Entfremdungen im Sozialismus als Krisen des Individuums im Staatswesen hinterfragt (Vera Chytilová, Jarimír Jireš, Jiri Menzel, Jiri Nemeč; Istvan Szabó; Andrzej Wajda, Roman Polanski, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieslowski; Dusan Makavejev; Lucian Pintilie; Frank Beyer u.a.).

Während in Westeuropa die Nouvelle Vague bereits die Krise der Moderne signalisierte, haben die Intellektuellen in Osteuropa versucht, das klassische Projekt der Moderne fortzuführen. Ihre Forderungen nach einer Reform des Sozialismus waren begründet in der Überzeugung, dass an einer menschheitsgeschichtlichen Perspektive des Fortschritts festzuhalten sei und dass die Humanität und die Demokratie

wiederherzustellen wären. Aus dieser Sicht wird verständlich, warum klassische Genres wie das der Tragödie weitergeführt wurden oder warum Abuladse Epen aus der vorindustriellen archaischen Zeit Georgien philosophisch erzählt. Aus dieser Sicht ist auch erklärbar, dass die Rückblenden im Osten eine so reiche Differenzierung erfahren haben. Die Historie wurde dekonstruiert aus der Sicht individueller Lebensläufe. Diese sollten Warnschilder sein im Diskurs um die Zukunft.

### 3.2. Problemfeld II: Avantgarde oder Utopien einer sozialistischen Massenkunst?

Die Neuen Wellen der 60er Jahre sind kurzfristige Phasen einer Erneuerung des Kunstanspruchs des Films. Sie können nicht als Entwicklungen einer neuen Avantgarde bezeichnet werden, obwohl ältere Avantgardekonzepte diese Entwicklungen partiell beeinflusst haben. Ältere Avantgardekonzepte gewinnen in diesen Jahren eine neue „Klassik“ in Westeuropa (z.B.: Luis Buñuels surrealistische Methode; Ingmar Bergmans Strindberg-Rezeption; die Auseinandersetzung mit Wertows Montageästhetik durch Godard um 1968/69). Die Abgrenzung von den neuen massenkulturellen Ästhetiken (Werbung, TV, Design) gelingt nur zeitweise. Auf die polnischen Regieentwicklungen wirkt die Dramatik der zweiten Avantgarde, des absurden Theaters der 1950er/1960er Jahre (Slawomir Mrozek, Tadeusz Rózewicz). Ähnliche Wechselwirkungen sind für die Tschechische Neue Welle wichtig (Vaclav Havels Parabeln).

Der neu formulierte Kunstanspruch der Neuen Wellen in Osteuropa basierte aber nicht primär auf einem klassischen Verständnis künstlerischer Avantgarden. Wichtig wurden andere Gesichtspunkte, insbesondere Demokratisierung und Repräsentationskultur des sozialistischen Staates für die Massen erscheinen als Gegenpole. Der Pol, auf den sich Kritik richtete, war nicht eine kommerzielle Massenkultur – wie im Westen –, sondern die popularisierte Staatskultur (eine Idealisierung des Sozialismus mittels erstarrter Konventionen und Rituale: Massenaufmärsche und -musik, politische Phraseologien, illusorische Gleichheits- und Gemeinschaftsdiskurse). Die osteuropäischen Neuen Wellen gewannen neue Stars und stilistische Erneuerungen durch die Auseinandersetzung mit Phänomenen der Populärkultur im Sozialismus.

Für die Populärkultur als „Gegenkultur“ waren charakteristisch der Humor des Volkes, Ironie, Parodie und absurde Komik (als literarischer Kopf der Tschechischen Neuen Welle galt in diesem Sinne Bohumil Hrabal, dessen Erzählungsband *Perlicky na dne* / dt.: *Perlen auf dem Grunde* (1963) Ausgangspunkt wurde für einen programmatischen Episodenfilm von 1965 wurde (unter der Regie von Vera Chytilová, Jaromil Jires, Jirí Menzel, Jan Nemeč und Evald Schorm). Andererseits schloss eine dergestalt verstandene Populärkultur philosophische Weisheiten und allegorische Gestaltungen ein. Die populäre Kultur bestand in den ost- und südosteuropäischen Staaten in den 1960er Jahren aus vielen Schichten: aus vorindustriellen ethnischen Bräuchen und Ritualen, aus den Ikonographien vom Sieg der sozialistischen Revolution, aus der Massenkultur des Fernsehens und des Rundfunks (TV-Game-Shows, TV-Mehrteiler), aus Kundgebungen und Massenfesten (Massenaufmärschen, Sportfesten), aus Kneipengeschichten (Bohumil Hrabal: „Pábitelé“ / dt. „Die Bafler“, 1964 [2]), aus Witzen der Arbeiter und Bauern, aus Witzen des Parteiapparates. Die Neuen Wellen in Osteuropa mussten so eine völlig andersartige Auseinandersetzung mit der Populärkultur ästhetisch bewältigen als die in Westeuropa.

### 3.3. Problemfeld III: Wandel der Dramaturgien – Re-Episierung und Dedramatisierung

Die Hochphase der Neuen Wellen wurde getragen von einer Demontage überkommener Dramaturgien. Ihre Ästhetik kann mit den Stichwörtern „Dedramatisierung“, „offene Strukturen“ und „Re-Episierung (Re-Literarisierung)“ charakterisiert werden.

Im Osten dominierten traditionelle kompositorische Muster – auch der Rückblendenerzählung – und eine Nähe zum reportagehaften Sujet.

\* Eine Form ist der Reportageroman wie in Zoltán Fabris *Húsz óra* / dt.: *Zwanzig Stunden* (Ungarn 1964) nach dem Roman von Ferenc Sánta (1964),

\* eine andere die Novelle wie in *Obzalovaný / Der Angeklagte* (ČSSR 1964) von Elmar Klos und Jan Kadar nach der Vorlage von Lenka Hasková,

\* eine dritte die Erzählung (wie in dem Film *Der geteilte Himmel*, DDR 1964, nach Christa Wolfs gleichbetitelter Geschichte).

Für die von Literatur und Kinofilm gleichermaßen vertretene Wachheit für Öffentlichkeit war kennzeichnend, dass zwischen dem Erscheinen der Romane und der Verfilmung oftmals nur ein oder zwei Jahre lagen

\* (wie in Milan Kunderas *ert* / dt.: *Der Scherz*, ČSSR 1968,verfilmt 1969, Jaromil Jires,

\* oder Erik Neutschs *Spur der Steine*, DDR 1964, verfilmt 1966, Frank Beyer).

Im Westen gingen Autorenfilmer wie Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet oder Volker Schlöndorff ähnliche Wege

\* wie in Schlöndorffs Auseinandersetzung mit Robert Musil (*Der junge Törless*, BRD 1966)

\* oder Jean-Marie Straubs verfremdende Adaption von Heinrich Bölls *Billard um Halbzehn* (1959/verfilmt 1964-65).

Eine Ausnahme bildete in der ČSSR die Wirkung des 1960 von Ludvík Aškenazy herausgegebenen Fotobandes „Die schwarze Schatulle“ (dt. Ausg. 1965), in dem gleichsam in Fragmenten und fotografischen Splittern Alltagsleben und Weltansichten mit Balladen, Songs und Gedichten montiert und reflektiert wurden. Die Auflösung linearer Erzähl-Dramaturgien und die episodische Analyse des Alltages, die bei Jaromil Jireš, Jan Nemes u.a. immer mit einer humanistisch bestimmten Weltansicht – sei es durch montiertes Wochenschaumaterial oder durch stilistisch überhöhende Fotografien und Parabelanklänge – verbunden war, hat in der tschechoslowakischen Neuen Welle von diesem Bild-Text-Band, aber auch von den Polykran- und Laterna-Magica-Experimenten Impulse gewinnen können.

\* So lassen sich entdecken bei Jancsó (*Szegenylegyenek* / dt.: *Die Hoffnungslosen*, Ungarn 1965), aber auch bei Menzel (*Ostre sledovane vlaky* / dt.: *Scharf beobachtete Züge*, ČSSR 1966) im Vorspann Grafiken und Fotos Verweise auf die Vorlage entdecken; \* Aškenazys Bild- und Lyrikband baute auf Collagen von Fotos und Gedichten auf; wahrscheinlich hat dies auf seine Szenarien Einfluss gehabt (*Krik* / dt.: *Der Schrei*, Jaromil Jireš, ČSSR 1963).

Die nationale und die internationale Filmgeschichte ist – entgegen der Bedeutung, die die Thematisierung Hollywoods und seiner Stil-Konventionen in den West-Kinematographien hatte – für die aus der Gegenwart schöpfenden Osteuropäer zu diesem Zeitpunkt kein Anlass für Auseinandersetzungen.

Die durch Intermedialität bedingte Reflexivität des osteuropäischen Kinos baute oftmals auf authentischen (und inszenierten) Dokumenten des Kollektivgedächtnisses, wie es in Wochenschauen, in Dokumentarfilmen, Fotos, Grafiken überliefert vorlag, auf – nicht auf Modellen der Spielfilmgeschichte. Sie nutzte zudem die medialen Übersetzungen bildender Kunst.

Die Abkehr von dramatischen Erzählschemata und die Re-Episierung dramatischer Stoffe kennzeichnete den Wandel der Dramaturgien über alle nationalen Besonderheiten hinaus. Dabei ist diese Entwicklung in sich widersprüchlich: Im Umfeld der Brecht-Dramaturgie stand gleichzeitig die Neuentdeckung von Ibsens Dramaturgie und die Strindbergrezeption Ingmar Bergmans; die Demontage der europäischen Tragödiendradition steht für eine Auseinandersetzung mit Dramaturgien und literarischen Erzählweisen, die seit dem 19. Jahrhundert dem Paradigma der bürgerlichen Hochkunst zugewiesen waren. Diese Entwicklung fällt zusammen mit einer Re-Episierung der Erzähl-Dramaturgie, mit Wandlungen der Romankomposition und neuen Dokumentarfilmästhetiken (*cinéma vérité, direct cinema*). An allem arbeitet ein faszinierender Widerspruch: die philosophisch-reflexiven Herausforderungen einer versteinert erscheinenden Vergangenheit und die dynamisierte Gegenwart von Modernisierungen, die die gesellschaftliche Realität von Grund auf verändern.

Auffallend ist, dass mit Rückblendendramaturgien in den neuen Spielfilmen tragische Konflikte und tiefgehende soziale Widersprüche erzählt werden. Auf tragische Kollisionen, auf Kämpfe zwischen Untergang und Selbstverteidigung zwischen Bauern im Jahre 1956, stoßen wir in Zoltán Fabris *Husz ora* / dt.: *Zwanzig Stunden* (Ungarn 1964). Nur ist auffallend, dass die Dramaturgie der Episierung historisch-sozialer und individueller dramatischer Kollisionen auf spezifische Weise tragische Strukturen umbricht. In der Spanne zwischen dem Dokumentaren, einschließlich solcher Genres wie Bericht, Reportage und tragischen Konstellationen in der Historie entfaltet sich eine epische Dramaturgie: Fabri nutzte bewusst den Kontrast zwischen Dokumentarfilm und Reportieren – der Film beginnt mit einem Berichtsfilm über zur Arbeit ausfahrende Mitglieder einer Kooperative und mit dem philosophischen Monolog des Gutsbesitzers über die Ameisennatur der Menschen, ehe allmählich eine dramatische Kollisionsszenarie zwischen Varga, dem Stalinisten, und Joska, dem Genossenschaftsvorsitzenden, aus der Recherche des Reporters erwächst. Auch Andrzej Wajdas 1963 entstandenes Szenarium *Czlowiek z marmuru* / dt.: *Mann aus Marmor* (verfilmt Polen 1977) episierete mit der Kontrapunktik mehrerer Ebenen des dokumentaren Materials bzw. der stilistisch-dokumentaren Inszenierung (zensuriertes Schnittmaterial der frühen 1950er Jahre, Realitätsausschnitte, die einst der Zensur anheimfielen; Material aus monumentalästhetischen Dokumentarfilmen, die die Aufbauerefolge demonstrierten; die dokumentar-in-

szenierten Erzählungen der Befragten). Der Weg zur episierenden Rückblendendramaturgie führte in den 1960er Jahren auch im Westen fast immer über montiertes Dokumentarmaterial. Wajdas dramaturgisches Verfahren unterschied sich aber von dem der Westeuropäer. Die Verschiedenheit des Materials der Rückblenden ist zugleich eine kritische Auseinandersetzung zwischen Generationen mit dem, was als Überlieferung gilt, und dem, was dem Vergessen anheim gegeben werden soll. Bausteine des kollektiven Gedächtnisses einer Nation, eines Volkes wurden von Wajda hinterfragt: auf der Ebene der Dokumentarfilme und der mündlichen Überlieferung.

Die stilistische Vielfalt der Rückblenden-Dramaturgien wurden in den Neuen Wellen Europas in den 1960er Jahren entwickelt. Eine ganze Reihe von Typen lassen sich unterscheiden:

- \* Realistische oder imaginative Begegnungsstory – kausale Verknüpfungen von Gegenwart und Vergangenheit (Alain Resnais/ Marguerite Duras; Milos Forman; Jaromil Jireš / Milan Kundera; Jan Nemeč; Vera Chytilová);
- \* dramatische Protagonistenfabeln in der Gegenwartsebene und Erzählung der Motive der Figuren mit episierten Handlungslinien in der Vergangenheit (Lindsay Anderson; Tony Richardson);
- \* Gerichts- und Tribunalgeschichten mit Rückblenden – zwischen informativen Inserttechniken und epischer Vielfalt von Handlungslinien (Elmar Klos; Jan Kadar; Frank Beyer; Andras Kovács);
- \* Reporter- und Recherchereportagen mit Rückblenden – episierende Lösungen des Dokumentarmaterials (Zoltán Fabri / A.Santá; Aleksandr Scibor-Rylski / Andrzej Wajda; Sonderfall: Federico Fellinis *Roma*, 1972);
- \* Grenzfälle der Rückblendendramaturgie – Differenzierungen zwischen Autoren- und Figurenperspektiven in Montagelösungen (Vera Chytilová; Alexander Kluge; Jan Nemeč; Istvan Szabó; Sonderfall: Kamerasequenzen des Theodor Angelopoulos).

Erinnerungen, Träume, Alpträume bevölkerten die Leinwand. Die europäischen Autorenfilmer wollten ein Kino der Reflexionen. Das widersprach linearen, chronologischen Stories. Die neuere moderne Literatur hatte die Diskontinuität des Erzählens statt der Kontinuität neu entdeckt. Die Wechselbeziehung zum „Nouveau roman“, Alain Robbe-Grillet's Fragmentarisierungen, die Erzählweise der Marguerite Duras, ihr Konzept der Dialogsprache – all das bildete in Ost und West einen scharfen Kontrast zum Dialog- und Starfilm der 1950er Jahre. Die Duras strebte in *Hiroshima mon Amour* (Frankreich 1959)

eine Sprache an, die das Entstehen von Gedanken gestaltete. Bei dieser Sprache kam es weniger an auf die Informationen als auf Klang, Melodie, Rhythmus. In Osteuropa wurde die Verssprache neu entdeckt; aber auch die Kritik der gesprochenen Sprache wurde in das ästhetische Programm genommen (z.B. seziierte Andrzej Wajda in *Niewinni czarozieje* / dt.: *Unschuldige Zauberer*, Polen 1960, die Maskierung in Sprechakten, die manchen sozialen Rollen abgefordert ist).

Es bleibt die Frage, warum gerade in den osteuropäischen Neuen Wellen die Rückblendentchniken so favorisiert wurden. Lange Zeit hatten die glorreichen Legenden vom antifaschistischen Widerstandskampf und vom siegreichen Aufbau des Sozialismus, aber auch die sozialistischen Agentenfilme die tragischen Dimensionen des Systems für das Individuum und die fatalen sozialen und individuellen Folgen der Parteidisziplin verdrängt. Rückblenden wurden die Erzähltechnik, mit der die Deformationen, die Zerstörungen von Menschen und Idealen in der Geschichte des Sozialismus – und im weiteren Sinne im Faschismus, in ethnischen Gemeinschaftshierarchien in einem allgemeineren Sinne – neu entdeckt wurden. Das kollektive Gedächtnis und die Erinnerung wurden in den osteuropäischen Neuen Wellen sensibilisiert, um Warnschilder für die Zukunft aufzustellen.

### 3.4 Problemfeld V: Abgrenzung vom Schauspiel

Obwohl die Wiederentdeckung der Kameraerzählung Ende der 1950er Jahre eine zunehmende Abgrenzung und Distanz zum Schauspiel gebracht hatte, hat die Öffentlichkeitsfunktion des Schauspiels resp. des Theaters auf die junge Regiegeneration und ihre Konzepte vom Kinofilm gewirkt. Es ging den jungen Regisseuren dabei nicht um Dramenadaptationen, sondern um Theatralitätskonzepte. Ein Beispiel mag der aus Paris nach Rumänien zurückgekehrte Lucian Pintilei mit seinem Spielfilm *Reconstituirea* / dt.: *Die Rekonstruktion* (1968-70) sein: Er nutzte die erzählerische Möglichkeit des Rollenspiels, eines theatralen Elements überhaupt für die Story. Der Film erzählt die Geschichte zweier Studenten, die einen Kneipier unter Alkoholeinfluss zu Tode prügeln und das Lokal demolieren. In einer Gerichtsverhandlung wird eine Rekonstruktion „gespielt“, bei der einer der Studenten verstirbt.

Eine Besonderheit der Tschechischen Neuen Welle bestand darin, dass es vor der Neuen Welle im Film-

schaffen eine „neue Theaterwelle“ seit den 1950er Jahren gab. In Prag entwickelten sich das *Divadlo na zbradli* (Theater am Geländer) und der *Cinoherni klub*.

\* Die Kleinbühnen Prags tendierten nicht nur zu Aufführungen der Dramatik, sondern entwickelten Komödienformen und modifizierte Revuen, die vor allem disponible Darsteller hervorbrachten (Gesang, Pantomime, Rezitation, Tanz).

\* Für die Differenzierung des Theaterwesens steht auch die Prager „Laterna Magica“, die einen neuen Typ des technifizierten Theaters schuf wie auch das „Schwarze Theater“, eine besondere Richtung des Pantomimetheaters.

\* In Prag entwickelte sich die Parabel durch das „Modelldrama“ (*modelove drama*). Vaclav Havel, Ivan Klima oder auch Oldrich Danek verfolgten ähnliches wie Friedrich Dürrenmatt mit seinem Konzept des Paradoxen und der Komödie.

Der nachhaltige Einfluß auf die Film-Regisseure der 1960er beruht auf den institutionellen Veränderungen des Theaters, aber auch auf neuen Dramaturgien. Beispielsweise sind Menzels Komödien-Inszenierungen mit ihrer Interdependenz von Musik, Songs, Episoden und disponiblen Schauspielern für die tschechische Neue Welle nicht ohne den Wandel des Theaters erklärbar.

Auf den besonderen Stellenwert der Parabel in der osteuropäischen Spielfilmentwicklung generell hat Marek Hendrykowski hingewiesen, indem er feststellt: „Die Verwendung der Parabel als Filmsprache beruht auf der unerbittlichen Strenge der Zensur von Kunst und Film in den Ostblockländern. Jahrzehntlang konnten Filmemacher mit ihrem Publikum erfolgreich an der Zensur vorbei kommunizieren, indem sie von Metaphern, Symbolen, Anspielungen, Subtexten und Untertreibungen geschickt Gebrauch machten“ (zit.n. Nowell-Smith 1998, 593). Die tschechische Dramatik wendete sich den Phänomenen des Identitätsverlusts zu, indem die totale Anpassung an die von der hegemonialen Klasse aufgestellten institutionellen Praktiken und die absurden Kommunikationsweisen in diesen *frames* verhandelt wurden. Das Gewaltmonopol des Staates wurde von Vaclav Havel als pervertiert geißelt und als grotesk-hyperbolisch dargestellt. Die parodierten Details, die grotesk-hyperbolische Enthüllung der sozialen Mythen, die Übertreibung führt zur Vertauschung der Logik durch Unlogik. Es ist ein Humor am Rande der Angst, des Horrors und des Todes (nahe Franz Kafka, Marcel Camus, James Joyce). Lachen und Grauen funktionieren auch in der tschechischen Neuen Welle als Elemente einer Verfrem-

dung. Verwiesen sei auf Jiri Menzels *Skrivánci na niti* / dt.: *Lerchen am Faden* (1969/1990) und auf Karel Kachynas *Ucho* / dt.: *Das Ohr* (nach Jan Prohaska, 1970) – eine Geschichte über die absurde Situation eines Staatsangestellten, der mit seiner Frau eine Nacht in der Angst verbringt, ständig abgehört worden zu sein, aber am Morgen in eine neue Funktion berufen wird. Auch ein Film wie *O slavnostia a hostech* / dt.: *Vom Fest und den Gästen* (1966) von Jan Némec – einer grotesken Parabel über Brutalität und die Unterwerfung unter diese – wäre nicht ohne die Denkfiguren des Absurden und der Groteske denkbar.

Kennzeichnend für die polnische Dramatik um 1960 ist der Übergang vom Geschichtsdrama zur absurden und grotesken Parabel, was von Dürrenmatts Dramatik bis zu Beckett und von Mrozek und Rożewicz zu den polnischen Filmregisseuren des schwarzen Humors (Polanski, Borowczyk) führte. Die Dritte Welle der polnischen Spielfilmregisseure von 1963/64 bis 1967/69 brachte einen Skeptizismus der geschichtslosen Generation hervor. Auf sie wirkte die Dramatik in Motiven der „Verkleidung der Gefühle“, der Maskeraden des „wahren“ Ichs, des Verlorenseins. Das klassische Beispiel hierfür in der Spielfilmentwicklung ist Andrzej Wajdas *Niewinni czarodziej* / dt.: *Die unschuldigen Zauberer* (1960). Während in diesen frühen 1960er Jahren in Prag die Regiedebüts die Wertekrise des Sozialismus und die Zivilisationskrise mit einer dramaturgischen Neusichtung der Alltagssujets angingen und die Budapester Regisseure eine Zuwendung zur nationalgeschichtlichen Identität (Miklos Jancsó, István Szabó) vollzogen, findet in Polen eine Konfrontation mit historischen Superproduktionen der Regisseure der ersten und zweiten Welle statt (Aleksandr Ford: *Krzyzacy* / dt.: *Kreuzritter*, 1960; Jerzy Kawalerowicz: *Faraon* / dt.: *Pharao*, 1965; Wojciech Has: *Rekopis znaleziony w Saragossie* / dt.: *Die Handschrift von Saragossa*, 1965; Andrzej Wajda: *Lotna* / dt.: *Lotna*, 1959, *Popioly* / dt.: *Asche*, aka: *Legionäre*, 1965). Gleichzeitig beginnt eine neue Generation von Regisseuren zu arbeiten, die fast vollständig von der Filmhochschule in Lodz kam (wie Jerzy Skolimowski, Ende 1950er bis 1963; Roman Polanski, 1953-60; Witold Lesczynski, 1959 Kameraabschluß, ab 1962 Regisseur).

Diese neuen Regisseure wurden getragen von mentalen und sozialen Wandlungen in Polen:

\* eine kurzzeitige Phase der „Marktwirtschaft“ Anfang der 1960er Jahre mit strikter Ausrichtung auf den westlichen Konsum, auf die Dominanz der Kar-

rieren und die Verluste traditioneller Werte. Sie wird in Parabeln auf dem Theater verhandelt (etwa in Rożewicz' „Unsere kleine Stabilisierung“, 1961 –eine Entsprechung zu Becketts „Warten auf Godot“); \* hinzu kommen bei den Polen die grotesken Parodien auf Wahlen und Parlamentarismus in den 1960er-Jahren wie in Mrozek's „Auf hoher See“, 1961: der Dicke (= skrupelloser Mächtiger), der Mittlere (= Opportunist), der Schwächliche (= hilfloser Intellektueller) sind Schiffbrüchige auf einem Floß; einer von ihnen muss sich opfern, damit die anderen weiterleben können. Sie verzichten auf das Auslösen, denn der „Parlamentarismus hat sich überlebt“. Mrozek unterläuft in diesem Stück die Rhetorik von Wahlkampfreden.

Die polnischen Grotesken arbeiten mit Paradoxa, deren kritisches Potential nicht zu übersehen ist.

Paradoxa sind geeignet, tradierte Betrachtungsweisen, Normen des Denkens in Frage zu stellen. Es handelt sich um Denkfiguren, die bislang feststehende Grundsätze in Politik, Moral/Sitten außer Kraft setzen und dadurch aus der Perspektive der Kritik und der Befragung von Denk- und Verhaltenscodes veränderte soziale und kulturelle Verhältnisse und Verhaltensweisen signalisieren. Sie zeigen zudem Grenzen und Widersinn auf, d.h. die Sinnlosigkeit von normierten Regeln und deren Einhaltung und die zu Denkspielen werden, wofür sich die Groteske besonders eignet und das Verfahren der Parabel.

Mrozek's in den 1970ern mehrfach adaptierte Farce *Tango* (1964, Erstaufführung Warschau 1965) ist als Familiendrama, die Familie zugleich als ein Symbol der polnischen Gesellschaft konzipiert. Auch in der Spielfilmentwicklung finden sich eine Vielzahl von Groteske- und Parabelanklängen. Ein Beispiel ist die Komödie *Rejs* / dt.: *Der Dampfer* (Marek Piwowski, 1968/70), die anfangs von der Zensur verboten wurde: eine herrschaftskritische Komödie, in der eine Gesellschaft auf einem Vergnügungsdampfer auf der Weichsel fährt; es sind die Privilegierten, die die Unprivilegierten am Ufer beobachten und dabei gleichzeitig ihr Leben auf der „Insel“ ihres Dampfers organisieren (ein Kulturreferent organisiert z.B. eine Gruppendiskussion über Demokratie). Auch die Distanz zur Generation des „Widerstandes“ gegen die deutsche Okkupation der 1940er Jahre gehört zu den Themen nach 1960 (und dabei auch wie in Polanskis *Noz w wodzie* / dt.: *Messer im Wasser*, 1962, der Widerstand gegen die neuen „Etablierten“, die aus dem Widerstandskult hervorgegangen sind).

Während das Absurde und das Groteske Antworten der polnischen Dramatik auf die westeuropäische Tendenz des absurden Theaters mit der Angst vor

der Sinnlosigkeit des Lebens war, erfolgte zugleich im polnischen Spielfilm (etwa in Andrzej Wajdas *Niewinni czarodzieje* / dt.: *Die unschuldigen Zauberer*, 1960, Szenarienmitarbeit von Jerzy Skolimowski, oder in Roman Polanskis *Noz w wodzie* / dt.: *Messer im Wasser*, 1962, wiederum unter Mitarbeit von Jerzy Skolimowski) eine Besinnung auf Alltagssituationen, in denen aber die Maskierungen der Figuren betont werden.

#### 4. Schlußbemerkungen

Es sind nicht die allgemeinen „tiefen Gemeinsamkeiten“ der Neuen Wellen (Aurich/Jacobsen 2002, 100) in West- und Ost-, Süd- und Nordeuropa, die das europäische Kulturerbe ausmachen, wie es Retrospektiven zum Kino der 1960er zu suggerieren scheinen, die es festzuschreiben gilt. (Es sei aber explizit festgehalten, daß der Aufbruch neuer Generationen von Intellektuellen in den Modernisierungsprozessen der sozialistischen und der kapitalistischen Staaten eine entscheidende Gemeinsamkeit der Neuen Wellen der 1960er in Ost und West war.) Es ist vielmehr die Vielgestaltigkeit und es sind die nationalen Differenzierungen, die einen unvergleichlichen Reichtum der Themen, Stoffe, Gestaltungsmittel, Charaktere und Stars in dieser filmgeschichtlichen Ära hervorgebracht haben. Einer Ära, die als eine der wenigen Hochkunstperioden in der europäischen Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts angesehen werden kann und die diesen Rang durch eine Vielzahl von Wechselbeziehungen im Ensemble der Künste errungen hatte, wobei Gegensätze zwischen den Neuen Wellen in den sozialistischen Staaten Ost- und Südosteuropas und in den Demokratien Westeuropas nicht übersehen werden sollten.

Es gab eine Rezeption der Nouvelle Vague in Osteuropa, ein Studium ihrer Arbeitsmethoden, Stilistiken und Schauspielerkonzeptionen (vorrangig zwischen 1961 und 1964), aber die Bindungen zu den jeweiligen Nationalliteraturen und auch Theaterwellen und die oftmals herrschaftskritischen Funktions- und Öffentlichkeitskonzepte unterschieden sich in Ost- und Südosteuropa grundsätzlich von denen der Neuen Wellen in Westeuropa. In Ost- und Südosteuropa waren sie ein Versuch oppositioneller Intellektuellenkulturen in Modernisierungsprozessen, eine demokratische Filmkunst für die Massen im Sozialismus gegen die erstarrten Repräsentations- und Legitimationsdiskurse der Herrschaftsapparate von Staat und kommunistischer Partei zu schaffen. Diese Ver-

suche scheiterten schließlich an den politischen Modernisierungsbarrieren in den sozialistischen Staaten.

#### Anmerkungen

[1] Vgl. hierzu insbesondere Stoil 1974. Auch Coates 2005 geht nur der „Sprache der Kulturpolitiker“ in Polen nach und hinterfragt nicht, ob es nicht auch in Polen Kunstkonzepte eines sozialistischen Realismus im Sinne von Realitätssinn und Realismusprogramm der Künstler in der sozialistischen Gesellschaft gegeben hat. Der sozialistische Realismus wird ausschließlich auf einen Forderungskatalog der „Apparate“ reduziert.

[2] Emanuel Frynta führt die Erzähltechnik des „Pábeni“, das „Bafeln“ des tschechischen Erzählers Bohumil Hrabal zurück auf die Prager Kneipengeschichte: „Legen wir die Texte von Hrabal und Hašek nebeneinander [...], dann können wir einen fundamentalen Vorgang nicht übersehen, dass nämlich der lebendige Kern der Wortkunst des einen wie des anderen ein und dasselbe Element ist: das kennzeichnende Genre der Großstadtfolklore, der Kneipengeschichte. [...] Die Kneipengeschichte erfüllt hier jene überaus wichtige Funktion, den Stoff des Lebens von der existentiellen in die komödiantische Sphäre zu transportieren“ (Frynta 1989, 178).

[3] Andrej Tarkowskij, der eine Ästhetik der Zeit in der Kameraeinstellung favorisierte, hat unmittelbar beim Übergang zu offenen und episodischen Fabelstrukturen in seinem *Andrej Rubljow* (1966/69) in einem Hörspiel (*Polnyi povorot krugom* / *Volle Kraft zurück!*) nach William Faulkners Erzählung „Turn about“ (unter dem Titel *Today We Live* bereits 1933 von Howard Hawks verfilmt) die Möglichkeiten der auditiven Montage in der Rückblendenstoryerzählung erprobt.

#### Literatur

Anon. (1993) Abschied von Jugoslawien. Schatten und Licht tanzen Tod. Filme aus den Jahren 1946-1992. Katalog. = Retrospektive der Viennale '93, Wien 1993.

Anon. (1998) Intime Beleuchtung. Die Spielfilme des Prager Frühlings. Wien: Verlag filmarchiv austria.

Anon. (1987) Opacità e trasparenze. Bulgaria, Cecoslovacchia, Polonia, Republica Democratia Tedesca, Romania, Ungheria. Venezia: Marsilio.



- Askenazy, Ludvík (1964) *Die schwarze Schatulle. Songs, Balladen u. Gedichte*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verl. 1965.
- Aurich, Rolf / Jacobsen, Wolfgang (Hg.) (2002) *Europeen 60s. Revolte, Phantasie & Utopie*. Berlin: Bertz.
- Coates, Paul (2005) *The Red and the White. The Cinema of People's Poland*. London: Wallflower Press.
- Diviš, Karel (1983) *Kommunikative Strukturen im tschechischen Drama der 60er Jahre*. Frankfurt [...]: Lang (Symbolae Slavicae. 16.).
- Frynta, Emanuel (1989) *Kneipengeschichte und Surrealismus*. In: Susanna Roth (Hrsg.): *Hommage á Hrabal*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Gribic, Bogdan / Loidolt, Gabriel / Milev, Rossen (Hg.) (1996) *Die siebte Kunst auf dem Pulverfass. Balkan-Film*. Graz: Ed. Blimp.
- Goulding, Daniel J. (1985) *Liberated Cinema: the Yugoslaw Experience*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hames, Peter (1985) *The Czechoslovak New Wave*. Berkeley California: University of California Press.
- Haucke, Lutz (1996) *Lutz Haucke: Projektplanung zur „Europäischen Filmgeschichte“*. In: *Film- und Fernsehwissenschaftliche Mitteilungen der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft e.V.*, 1, 1996, pp. 25-27.
- Haucke, Lutz (2005a) *Europäische Regiegenerationen im Aufbruch. Neue Wellen in Europa in den 60er und 70er Jahren in Ost und West*. In seinem: *Film – Künste – TV-Shows. Film- und fernsehwissenschaftliche Studien 1978-2004*. Rhombos: Berlin 2005, pp. 83-103.
- Haucke, Lutz (2005b) *Europäische Rückblendendramaturgien in den 60er Jahren in Ost und West*. In seinem: *Film – Künste – TV-Shows. Film- und fernsehwissenschaftliche Studien 1978-2004*. Rhombos: Berlin 2005, pp. 105-131.
- Haucke, Lutz (2005c) *Die Tschechische Neue Welle (1963-1969) und die Konstituierung einer neuen Intellektuellenkultur in den 60er Jahren in der ČSSR*. In: *Lutz Haucke: Film – Künste – TV-Shows. Film- und fernsehwissenschaftliche Studien 1978-2004*. Rhombos: Berlin: Rhombos, S.133-145.
- Hendrykowski, Marek (1998) *Veränderungen in Ostmitteleuropa*. In: Geoffrey Nowell – Smith (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hibbin, Nina (1969) *Eastern Europe: an illustrated Guide*. London: Zwemmer.
- Holoway, Ronald (1986) *The Bulgarian Cinema*. Rutherford, Mad./Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press / London: Toronto Associated University Press.
- Kinemathek 29,79, Sept. 1992: *Die Filme des Prager Frühlings 1963-1969*.
- Kriedemann, Teresa (1995) *Die ungarische neue Welle. Start einer Regiegeneration im Béla Balázs Studio*. Kurzfilme von István Szabó und Sára Sándor. Magisterarbeit Humboldt Universität Berlin, Institut für Theaterwissenschaft/Kulturelle Kommunikation.
- Liehm, Mira / Liehm, Antonín J. (1979) *The most important Art. Eastern European Film After 1945*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 1979, Part IV: *The Possibilities of Art and the Art of the Possible*, pp. 273-432.
- Nowell-Smith, Geoffrey (Hrsg.) (1998) *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart: Metzler, pp. 591-600.
- Roof, Judith (1992) *“Romania”*. In: Thomas J. Slater (ed.): *Handbook of Soviet and East European Film and Filmmakers*. New York/London: Greenwood Press.
- Schlegel, Hans-Joachim (Hg.) (1993) *Filmkultur im Umbruch. Beispiel Slowakei*. Graz: Ed. Blimp.
- Schwarz, Wolfgang Friedrich / Gütter, Nina (1984) *Sowjetrussisches und tschechisches Drama von 1964 bis zu den 70er Jahren*. Neuried: Hieronymus (Slavische Sprachen und Literaturen in der Typoscript-Edition Hieronymus.).
- Sorlin, Pierre (1991) *European Cinemas-European Societies. 1939-1990*. London/New York: Routledge.
- Stoil, Michel Jon (1974) *Cinema Beyond the Danube: The Camera and the Politics*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press.

Thompson, Kristin / Bordwell, David (1994) *Film history: an introduction*. New York: McGraw Hill, pp. 536-548, 634-638, 744-753.

Vincendeau, Ginette (ed.) (1995) *Encyclopedia of European Cinema*. London: BFI 1995.

White, Alistair (1971) *New Cinema in Eastern Europe*. London: Studio Vista 1971.

Wulff, Hans J. (2003) Jiri Menzel. Eine Arbeitsbibliographie. In: *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere* 31, 2003, online: [http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0031\\_03.html](http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0031_03.html). – Enthält eine Bibliographie zur tschechoslowakischen Filmgeschichte.

Zalman, Jan (1967) *Filmprofile*. Orbis: Prag.

### Filmographie

A biachme mladi / dt.: Wir waren jung, Bulgarien 1961, Binka Sheljaskowa (= Christo Ganev)

Ako ne ide vlak / dt.: Wenn der Zug nicht kommt, Bulgarien 1967, Eduard Sachariev (= Georgi Mischev)

Apa / dt. Vater, Ungarn 1966, Istvan Szabó

Bariera / dt.: Barriere, Polen 1966, Jerzy Skolimowski

Bjalata staja / dt.: Das weisse Zimmer, Bulgarien 1969, Metodi Adonov

Chudy i inny / dt.: Der Dünne und die anderen, Polen 1967, Henryk Kluba

Cigányok [= Zigeuner], Ungarn 1962, Sándor Sara Czlowiek z marmuru / dt.: Mann aus Marmor, Polen 1977, Andrzej Wajda

Démanty noci / dt.: Diamanten der Nacht, ČSSR 1964, Jan Nemeč

Duminica la ora 6 / dt.: Sonntags um 6 Uhr, Rumänien 1965, Lucian Pintilei

Dwaj ludzie z szafa / dt.: Zwei Männer und ein Schrank, Roman Polanski, Polen 1958

Eruptia / dt.: Die Eruption, Bulgarien 1957, Liviu Ciulei

Faraon / dt.: Pharaon, Polen 1965, Jerzy Kawalerowicz

Hideg napok / dt.: Kalte Tage, Ungarn 1966, András Kovács

Hronika na chuvstvata / dt.: Chronik der Gefühle, Bulgarien 1962, Ljubomir Scharlandshiev (= Todor Manov)

Husz ora / dt.: Zwanzig Stunden, Ungarn 1964, Zoltan Fabri

Ikonostasat / dt.: Die Altarwand, Bulgarien 1969, Christo Christow / Todor Dinov

Krik / dt.: Der Schrei, ČSSR 1963, Jaromil Jireš  
Kryz walezných / dt.: Tapferkeitsmedaille, Polen 1962, Kazimierz Kutz

Krzyzacy / dt.: Kreuzritter, Polen 1960, Aleksandr Ford

Ktokolwiek wie... / dt.: Wer kennt diese Frau, Polen 1966, Kazimierz Kutz

Lotna / dt.: Lotna, Polen 1959, Andrzej Wajda

Milczenie / dt.: Die Schuld, Polen 1963, Kazimierz Kutz

Molba / dt.: Das Gebet, Udssr [Georgien] 1967, Tengis Abuladse

Niewinni czarodzieje / dt.: Die unschuldigen Zauberer, Polen 1960, Andrzej Wajda

Noz w wodzie / dt.: Messer im Wasser, Polen 1962, Roman Polanski

O slavnostia a hostech / dt.: Vom Fest und den Gästen, ČSSR 1966, Jan Nemeč

Obzalovany / dt.: Angeklagte, ČSSR 1964, Elmar Klos / Jan Kadár

Ostre sledovane vlaky / dt.: Scharf beobachtete Züge, ČSSR 1966, Jiri Menzel

Otklonenije / dt.: Der Umweg, Bulgarien 1967, Todor Stojanov und Grischa Ostrowski

Padurea spânzuratilor / dt.: Wald der Gehenkten, Rumänien 1965, Liviu Ciulei

Perlicky na dne / dt.: Perlen auf dem Grunde, ČSSR 1965, Vera Chytilová / Jaromil Jires / Jiri Menzel / Jan Nemeč / Evald Schorm

Popioly / dt.: Asche, aka: Legionäre, Polen 1965, Andrzej Wajda

Reconstituirea / dt.: Die Rekonstruktion, Rumänien 1968-70, Lucian Pintilei

Rejs / dt.: Der Dampfer, Polen 1968, Marek Piwowski

Rekopis znaleziony w Saragossie / dt.: Die Handschrift von Saragossa, Polen 1965, Wojciech Has

Rysopis, dt.: Besondere Kennzeichen: keine, Polen 1964, Jerzy Skolimowski

Sirokkó / dt.: Schimmernde Winde, Ungarn 1969, Miklós Jancsó

Skrivánci na niti / dt.: Lerchen am Faden, ČSSR 1969/1990, Jiri Menzel

Smierc prowincjaly / dt.: Tod eines Provinzlers, Polen 1966, Krzysztof Zanussi

Smutečni slavnost / dt.: Begräbnisriten, ČSSR 1969, Zdenek Sirový

Sol ziemi czarnej / dt.: Das Salz der schwarzen Erde, Polen 1970, Kazimierz Kutz

Spur der Steine, DDR 1966, Frank Beyer

Struktura krysztalny / dt.: Struktur des Kristalls, Polen 1969, Krzysztof Zanussi

Szegenylegenyek / dt.: Die Hoffnungslosen, Ungarn  
1965, Miklós Jancsó

Te / dt.: Du, István Szabó, Ungarn 1963

Ucho / dt.: Das Ohr, ČSSR 1970, Karel Kachyna

Walkover, dt.: Walkover, Polen 1965, Jerzy Skolimowski

Zabitá Nedele / dt.: Ein totgeschlagener Sonntag,  
ČSSR 1969, Drahomira Vihanová

Zywot mateusza / dt.: Das Leben des Matthäus, Polen  
1966/67, Witold Leszynski

Zert / dt.: Der Scherz, ČSSR 1969, Jaromil Jires