

Roschlau, Johannes (Hg.): *Zwischen Barrandow und Babelsberg. Deutsch-tschechische Filmbeziehungen im 20. Jahrhundert.*

Edition Text + Kritik, München 2008, 208 S., zahlr. Abb.

Der vorliegende Sammelband geht auf den 20. Internationalen Filmhistorischen Kongress zurück, den das Hamburger Centrum für Filmforschung „CineGraph“ gemeinsam mit deutschen und tschechischen Partnern im Rahmen des Filmfestivals „cinefest“ im November 2007 organisierte.<sup>1</sup> Im Zentrum des Kongresses standen die vielfältigen kulturpolitischen, wirtschaftlichen, künstlerischen und rezeptionsgeschichtlichen Verflechtungen der tschechischen respektive tschechoslowakischen, österreichischen und deutschen Kinematografien im 20. Jahrhundert. Der Konzeption des „cinefest“ folgend, versammelt der Kongressband sowohl Beiträge von Akademikern unterschiedlicher Disziplinen als auch von „Praktikern“, die sich auf Grund ihrer beruflichen Erfahrungen und Erinnerungen – sei es als Filmemacher, sei es als Organisatoren von Filmfestivals – ihrem jeweiligen Thema widmen.

Im einleitenden Beitrag bietet der Münchner Historiker Peter Becher einen knappen Abriss der tschechisch-deutschen Kulturkontakte im 20. Jahrhundert, der sich an ein über die Fachöffentlichkeit hinausgehendes Publikum wendet. Die nachfolgenden sechzehn Einzelstudien und -essays, die chronologisch angeordnet sind, greifen verschiedene Aspekte der Filmbeziehungen in der Zwischenkriegszeit, im „Protektorat Böhmen und Mähren“ und in der Ära des Kalten Krieges auf. Die transnationalen Beziehungen in der Stummfilmzeit vor 1918 sowie in den Kino-

---

<sup>1</sup> Aus Anlass des Filmfestivals „cinefest“ erschien auch ein Katalog mit DVD. Bock, Hans Michael/Griep, Karl (Hgg.): *Film im Herzen Europas. Deutsch-Tschechische Filmbeziehungen im 20. Jahrhundert.* Hamburg 2007.

branchen nach 1989 finden hingegen im Sammelband keine Berücksichtigung oder werden nur am Rande thematisiert.

Die Aufsätze zur Zwischenkriegszeit beschäftigen sich mit Ausnahme des Aufsatzes des amerikanischen Filmwissenschaftlers Kevin B. Johnson, der nationale Identitätsentwürfe in deutsch-tschechischen Mehrsprachversionen der 1930er Jahre analysiert, überwiegend mit der wirtschaftshistorischen Dimension der Filmbeziehungen. Hierbei arbeiten insbesondere der Wiener Filmhistoriker Gernot Heiss und der Brünner Medienwissenschaftler Petr Szczepanik in ihren Studien über die österreichisch-tschechoslowakischen Filmwirtschaftsbeziehungen und über die Patentrechtspolitik deutscher Elektrokonzerne auf dem tschechoslowakischen Filmmarkt der frühen Tonfilmära die transnationalen Verflechtungen der „national“ organisierten tschechoslowakischen Filmindustrie heraus. Heiss betont, dass die filmwirtschaftlichen Beziehungen zwischen Prag und Wien nach der Auflösung der Habsburgermonarchie sehr eng blieben und weniger problematisch waren als in anderen Bereichen der Wirtschaft (S. 40 f.). Der amerikanische Filmhistoriker Jan-Christopher Horak fordert hingegen in seinem Beitrag über den Prager Stummfilm der 1920er Jahre, der einen „neuen filmhistorischen Ansatz zum tschechischen Film“ verspricht, ein stärkeres „Augenmerk auf das Nationale statt das Internationale“ (S. 28 f.). Dies begründet er mit der Konzentration der tschechoslowakischen Filmindustrie auf den Binnenmarkt und die dementsprechende Dominanz nationaler beziehungsweise volkstümlicher Sujets und des Genre-Films. Wenngleich Horaks Anliegen, den oft von der tschechischen Filmpublizistik und -wissenschaft verschmähten Stummfilm in der ČSR zu „rehabilitieren“, sehr ehrenwert ist, leuchtet seine Forderung nach einer nationalen Perspektive nicht ein. Vielmehr scheint eine transnational vergleichende Filmgeschichte, die sich nicht nur den künstlerischen Höchstleistungen widmet, Gewinn bringender zu sein, denn die wirtschaftlichen Strategien und ästhetischen Muster „nationaler“ Filmstoffe waren nicht nur für die Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit typisch.

Die tschechische Filmgeschichtsschreibung setzt sich in den letzten Jahren intensiv mit der Kinematografie im „Protektorat Böhmen und Mähren“ auseinander und schenkt vor allem der Filmpolitik, ihren Organisationsstrukturen und einzelnen Funktionären eine erhöhte Aufmerksamkeit. Tereza Dvořáková und Petr Bednařík, die diese Forschungen in den letzten Jahren vorangetrieben haben, behandeln in ihren Aufsätzen die Spannungen und Reibungsflächen zwischen den tschechischen Protektoratsbehörden und den nationalsozialistischen Filmfunktionären. Letztere drangen auf die rasche „Arisierung“ und Eroberung des tschechischen Filmmarktes durch deutsche Unternehmen. Dvořáková zeigt, dass die tschechischen Protektoratsbehörden im Bereich der Kultur- und Filmpolitik bis zum Kriegsende trotz eines allmählichen Machtverlustes einen gewissen Handlungsspielraum behielten (S. 89). Am Beispiel des „Okkupationsgewinners“ Karl Schulz, der 1940 zum Direktor der A-B Filmgesellschaft ernannt, auf Grund interner Machtkämpfe jedoch 1942 von seiner Funktion wieder entbunden wurde, spricht Bednařík hier zudem die Konkurrenz zwischen den nationalsozialistischen Filmfunktionären an, für die die Übernahme respektive Liquidierung tschechischer Filmunternehmen ein lukratives Geschäft darstellte.

Die filmische Auseinandersetzung mit dem Protektoratsregime steht im Mittelpunkt der Beiträge des Sprachwissenschaftlers Petr Mareš und des Zeithistorikers Petr Koura. Während Mareš die sprachliche Gestaltung der tschechischen und deutschen Filmfiguren sowie die Aufschriften in dem für ein amerikanisches Publikum produzierten Streifen „Hangmen Also Die!“ (Regie: Fritz Lang, 1942) untersucht, gibt Petr Koura einen kursorischen Überblick über das Bild der Deutschen im tschechoslowakischen respektive tschechischen „Okkupationsfilm“ nach 1945. Koura stellt fest, dass die in der Nachkriegszeit entstandenen, schematischen Darstellungsmuster der Deutschen als „sadistische Gestapomänner oder SS-Leute“ bis heute im tschechischen „Okkupationsfilm“ überwiegen (S. 136).

Der Historiker Stefan Zwicker und die Dramaturgin Elke Schieber beschäftigen sich in ihren Beiträgen mit der filmischen Annäherung an das Thema der Vertreibung in der BRD und der DDR. Zwicker analysiert die 1955 entstandene Tragikomödie „Mamitschka“ von Rolf Thiele, die die Fremdheitserfahrungen einer deutschböhmisches Familie in ihrer neuen, westdeutschen Heimat thematisiert. Wenngleich der Film von der zeitgenössischen Kritik wegen seines Verzichts auf nationalistische Untertöne gelobt wurde, spielte er, so Zwicker, mit Klischees und Vorurteilen, die die Vertriebenen als „Zigeuner“ beziehungsweise als nicht „richtige Deutsche“ erscheinen ließen (S. 144.). Schieber zeigt anhand der Entstehungsgeschichte des DEFA-Films „Hilde, das Dienstmädchen“ von Günther Rucker, der 1986 seine Premiere feierte, die Schwierigkeiten im Umgang mit dem in der DDR weitgehend tabuisierten Thema. Dass der Film nicht zum „Wegbereiter für eine längst fällige Diskussion“ in der DDR geworden ist, lag Schieber zufolge zum einen daran, dass er der Tradition „antifaschistischer“ Filme folgte, zum anderen aber auch an den mangelnden Geschichtskennntnissen des überwiegend jungen Kinopublikums, das mit dem Sujet nichts anfangen konnte (S. 154 f.).

Die Aufsätze des Kulturwissenschaftlers Thomas Ballhausen über Jan Švankmajers in Österreich produzierte Puppenanimationsfilme, der Animationsfilmspezialisten Ralf Forster und Volker Petzold über die tschechisch-deutsche Serie Krakonoš/Rübezahl und der Kultursoziologin Helena Srubar über die deutsch-tschechischen Co-Produktionen im westdeutschen Kinderfernsehen, die den Sammelband abschließen, belegen eindrucksvoll, dass trotz des Kalten Krieges und der kulturpolitischen Spannungen zwischen den sozialistischen „Bruderländern“ zahlreiche Beziehungen zwischen den Kinematografien der Tschechoslowakei, Österreichs, der BRD und DDR entstanden. Insbesondere Srubar gelingt es, am Beispiel der fantastischen Kinderserien „Pan Tau & Co.“, „Arabella“ (Die Märchenbraut) und „Lucie, postrach ulice“ (Luzie, der Schrecken der Straße), die an eine bereits bestehende tschechische Kinderfilmtradition anknüpfen konnten, erfolgreiche Transfers von Ost nach West und West nach Ost aufzuzeigen. Die Co-Produktionen stellten Srubar zufolge sowohl im Hinblick auf die Produktion als auch Rezeption eine „gelungene kulturelle Überwindung politischer und nationaler Gegensätze“ dar und schufen eine bis heute bestehende „gemeinsame tschechisch-deutsche Mythen- und Märchenwelt“ (S. 195).

Insgesamt bietet der Kongressband ein interessantes Kaleidoskop aktueller Forschungen über die Geschichte der tschechisch-deutschen Filmbeziehungen. Er wirbt

nicht zuletzt für eine Reihe von bereits publizierten oder demnächst zu erwartenden Qualifikationsarbeiten einer jüngeren Generation von Medien- und Filmwissenschaftlerinnen und -wissenschaftlern, die die nationalen Perspektiven der „traditionellen“ Filmgeschichtsschreibung aufbrechen.<sup>2</sup>