

Lovejoy, Alice: Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experimentation in the Czechoslovak Military.

Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2015, 319 S., Companion DVD, ISBN 978-0-253-01488-7.

Die tschechoslowakische Armee ließ Ausbildungs-, Dokumentar- und auch Spielfilme produzieren, wofür sie ein eigenes Studio, den Československý armádní film (Tschechoslowakischer Armeefilm), hatte. Dessen Produktion würde sich praktisch nicht vom Armeefilm anderer sozialistischer Staaten abheben, wären darunter nicht einige Filme mit einer ganz eigenen, originellen Ästhetik, die die Vorstellung von der Form und Funktion des Militärfilms radikal konterkarieren. Das avantgardistische Filmschaffen bildet das Thema der veröffentlichten Dissertation der amerikanischen Wissenschaftlerin Alice Lovejoy.

Im Stil der angelsächsischen historiografischen Tradition baut das Narrativ des Buches auf einer starken These auf, die lautet, dass in der tschechoslowakischen Armee trotz der Zäsuren der politischen Geschichte von den 1920er bis in die 1960er Jahre eine Kontinuität an modernistischen Einflüssen bestand und die militärische Kinematografie als Raum für künstlerische Experimente galt. Als Schlüsselfigur für diese Tradition identifiziert die Autorin den Fotografen und Filmemacher Jiří Jeníček (1895-1963), der in den 1930er Jahren einige maßgebende Armeefilme drehte und zugleich den Charakter des Armeefilms theoretisch absteckte. Nach einer Zwangspause während des Zweiten Weltkriegs bemühte sich Jeníček 1945 erneut um Innovationen in der militärischen Filmproduktion, aber der wirkliche Durchbruch

fand in diesem Bereich erst 1951 statt, als der Československý armádní film gegründet wurde, der unter verschiedenen Namen bis 1999 existierte. Jeníček musste die Armee zwar kurz nach der kommunistischen Machtübernahme von 1948 verlassen, doch sein geistiges Vermächtnis verschwand nicht. Vielmehr entstanden in den 1950er und 1960er Jahren jene Filme, an denen Lovejoy die Kontinuität der Auffassung vom Armeefilm als Raum für Experimente und Innovation überzeugend belegen kann.

Die starke Seite des Buches liegt in der bewanderten Interpretation von Filmen aus militärischer Produktion und in ihrer Kontextualisierung in der Geschichte des militärischen Filmstudios, der Entwicklung der tschechoslowakischen Kinematografie und des tschechoslowakischen Staates. Lovejoys Sprache ist präzise, die Zusammenstellung originell, und der Autorin gelingt es, in jedem Kapitel auf kreative Weise zu überzeugenden Schlussfolgerungen zu kommen. Auch für Zeitspannen, für die fast keine Quellen vorhanden sind (beispielsweise die zweite Hälfte der 1940er Jahre), kann Lovejoy die Lücke durch die Reflexion des Kontextes gut überbrücken.

Obwohl die interpretatorische Tiefe zu den Vorzügen des Buches gehört, führen Lovejoys gedankliche Konstruktionen im Dienste der Stichhaltigkeit ab und an zu leichten Fehldeutungen. So verweist die Autorin beispielsweise zutreffend auf die Doppelfunktion von Schulungsfilmen, die einerseits der Ausbildung von Soldaten dienten, andererseits jungen Filmemachern den Raum für Erfahrungen boten (S. 8). Diese These über die „doppelte Funktion der Pädagogik“ funktioniert jedoch nur, wenn man außer Acht lässt, dass talentierte und ambitionierte Absolventen der Prager Filmhochschule FAMU und anderer Schulen eher darum bemüht waren, Nachrichten-, Dokumentar- oder Spielfilme zu machen, in denen sie ihr Talent besser entfalten konnten als beim Drehen routinemäßiger Ausbildungsfilme. Zugleich war die Armee bei der Produktion von Ausbildungsfilmen um Stabilität bemüht, da diese Filme Kenntnisse des Militärwesens und wegen ihres oft geheimen Charakters ein höheres Maß an Sicherheit und Zuverlässigkeit erforderten.

Eine Herausforderung bei der Untersuchung der Geschichte des Armeefilms liegt darin, damit zurechtzukommen, dass das Thema zwischen Filmgeschichte und Militärgeschichte oszilliert. Diese ungewöhnliche Konstellation stellt besondere Ansprüche an die Interpretation. So muss der oder die Forschende sich im Kontext beider Disziplinen bewegen, selbst wenn man sich auf einen der beiden Bereiche konzentriert, kann dieser nicht völlig vom anderen losgelöst werden. Lovejoy nähert sich dem Thema aus filmhistorischer und ästhetischer Perspektive, hier liegt auch der wesentliche wissenschaftliche Ertrag ihrer Arbeit. Fragen, die aus der Militärgeschichte resultieren, stellt sich die Autorin nicht, und für die Geschichte der tschechoslowakischen Armee stützt sie sich hauptsächlich auf Sekundärliteratur. Hier stößt sie auf begrenzte Forschungsergebnisse, wovon auch die Tatsache zeugt, dass sie sich wiederholt auf eine publizierte Doktorarbeit über das Abhängigkeitsverhältnis der tschechoslowakischen Armee von der Sowjetunion aus der Feder der Politologin, Diplomatin und Politikerin Condoleezza Rice von 1984 beruft.¹ In ihrer

¹ Rice, Condoleezza: *The Soviet Union and the Czechoslovak Army, 1948-1983: Uncertain Alligance*. Princeton/N.J. 1984.

Zeit brachte diese Arbeit ohne Zweifel neue Erkenntnisse, heute muss sie aufgrund des sehr beschränkten Quellenzugangs von vor mehr als dreißig Jahren jedoch als überholt gelten.

Militärgeschichtliche Fragen hängen nicht nur mit dem Kern dieser Disziplin, nämlich der Kriegsführung und Kriegsvorbereitung, zusammen, sondern auch mit dem kulturellen und sozialen Kontext bewaffneter Gewalt. Die Autorin spricht wiederholt vom tschechischen Antimilitarismus (S. 7) oder von der antimilitärischen Ausrichtung einiger Armeefilme (S. 4), ohne dabei zu präzisieren, was genau sie mit diesen Schlüsselbegriffen bezeichnen möchte. Das Bild einer lächerlichen Armee, das manche dieser Filme transportieren („Křivé zrcadlo“ [Schiefer Spiegel] von 1956, „Vzpomínka na tři rána v českém lese“ [Erinnerung an drei Morgende im tschechischen Wald] von 1967 oder „Za vojáčka mňa vzali“ [Sie nahmen mich als Soldaten] 1968) und das den Archetyp des Švejk evoziert, muss nicht unbedingt antimilitaristisch im Sinne der ideologischen Überzeugung sein, es sei notwendig, die Macht der Armee zum Zweck der Vermeidung von Kriegen zwischen Staaten zu reduzieren. Ebenso gut kann es sich um eine zeitbedingte mehrdeutige Kritik am Staatssozialismus im Armeemilieu handeln. Meiner Vermutung nach verhält es sich mit dem tschechischen Antimilitarismus nicht viel anders als mit dem tschechischen Atheismus. Die reservierte Haltung gegenüber manchen Charakterzügen konkreter bewaffneter Formationen fußt auf einer ähnlichen Grundlage wie die Distanz zu einigen organisierten Formen des religiösen Lebens, die sich auf die historische Beziehung der Tschechen zur Institution des Staates zurückführen lassen. Ebenso wenig wie die niedrige Zahl kirchlich organisierter gläubiger Menschen andere Formen religiösen Lebens ausschließt, verweist die Beliebtheit der literarischen Figur Josef Švejks oder die Existenz von Dokumentarfilmen, die die Armee mit Humor betrachten, darauf, dass die Tschechen Gegner bewaffneter Verteidigung sind.

Das führt zu der Frage, warum es aus Sicht der Armee legitim war, dass sich in ihrem Schoß eine Filmproduktion entfaltete, die in den 1960er Jahren begann, sich inhaltlich kritisch gegen ihren Brotgeber zu wenden. Lovejoy beantwortet diese Frage vor allem aus Sicht der Filmemacher, die damit ihre eigene Existenz begründeten. Aber starke Argumente kamen auch aus der Armee selbst. Wie in anderen Bereichen, in denen sich die Armee und das zivile Milieu überlagerten, war auch der Film davon abhängig, seine Berechtigung unter Beweis zu stellen. Dafür brauchte er nicht nur die Kunst, sondern musste vor allem Verteidigungszwecken dienen. Diese treten am stärksten in Zeiten bedrohter oder sogar nur mehr ersatzweiser staatlicher Existenz zutage, in denen die Armee gewissermaßen zur Quintessenz des Staates wird. Daher gilt auch das polnische Armeefilmstudio mit der militärischen Bezeichnung „Czołówka“ (Vorhut) als Pionier der neuen polnischen Kinematografie nach 1944 – denn es war der einzige Produzent polnischer Filme auf befreitem Gebiet. 1946 wurde es zur Basis für das staatliche Filmmonopol (S. 16).

Während die Erzählung seiner Geschichte des Armeefilms insgesamt glatt startet und es Lovejoy gelingt, die Wurzeln seiner künstlerischen Traditionen zu analysieren, wirkt das Ende der Erzählung im Jahr 1969 wie eine holprige Landung. Die Frage, warum es so einfach war, die künstlerischen Einflüsse zu unterdrücken, deren Kontinuität die Autorin überzeugend über einige tiefe historische Erschütterungen

hinweg belegen kann, hätte mehr Aufmerksamkeit verdient gehabt, als ihr in dem kurzen Kapitel mit der Überschrift „Coda“ (S. 198-203) zuteilwird. Obwohl die Bedeutung des Fernsehens für die militärische Propaganda zunahm, brach die Armeefilmproduktion in den 1970er und 1980er Jahren historische Rekorde. Doch arbeitete das Studio nun anders. Somit drängt sich die Frage auf, wie sich die Definition des Armeefilms wandelte, inwiefern sich der Raum für Experimente und Innovationen veränderte und – auf einer allgemeineren Ebene – welche Bedeutung die Normalisierungspolitik für den Armeefilm und seine Selbstdefinition hatte.

Historiker haben die Produktion des Armeefilmstudios bisher tendenziell unterbewertet und dieses als Kuriositätenkabinett betrachtet, in dem Themen „eingesperrt“ waren, die dem zivilen Milieu fern standen und von wenig fesselnder militärischer Nüchternheit waren. Mit einer überzeugenden Argumentation, die durch sorgfältiges Quellenstudium gestützt wird, und einer originellen Interpretation ist es Alice Lovejoy gelungen, Teile der Geschichte der Armeefilmproduktion unter dem Blickwinkel ihrer außergewöhnlichen Ästhetik und gesellschaftlichen Kritik in den breiteren Rahmen der tschechoslowakischen Filmgeschichte einzugliedern. Ich vermute allerdings, dass die Interpretation dieses Phänomens unvollständig bleibt, solange man die breitere Palette an Einflüssen außer Acht lässt, die für seine Entstehung wichtig waren. In diesem Fall ist das die Geschichte der tschechoslowakischen Armee, die den Film und andere Medien nicht nur als Nebensächlichkeit im Schatten der Kampfausbildung begriff, sondern als zentrale Quelle zur eigenen Identitätsbildung.