

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav germánských studií

# **Bakalářská práce**

Anna Koutská

**Der Themenkomplex ‚Sudetendeutsche‘ in der tschechischen  
Kinematographie von 1945; Veränderungen und Konstanten**

Téma ‚Sudetští Němci‘ v českém filmu od roku 1945; vývoj  
a konstanty

‚Sudeten Germans‘ in Czech cinematography from 1945: changes and  
constants

**Prohlášení:**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 30. července 2015

.....  
Anna Koutská

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer Boris Blahak, M.A., für seine fachliche Unterstützung, für die wertvollen Ratschläge sowie Geduld bedanken.

## **Abstrakt**

Práce diachronně popisuje vývoj zobrazování sudetských Němců a problematiky odsunu v československém a českém filmu. Klade si otázku souvislosti dobového kulturního a politického klimatu s filmovým pojetím této problematiky a trvanlivosti zavedených schémat a klišé. Ve čtyřech výrazných kulturně-historických epochách je na základě sekundární literatury a dobové kritiky analyzováno pět filmů. Padesátá léta: *Nástup*, šedesátá léta: *Adelheid*, éra normalizace: *Cukrová bouda* a *Zánik samoty Berhof*, po roce 1989: *Habermannův mlýn*.

**Klíčová slova:** Kinematografie, Film, Sudety, Němci, Sudetští Němci, Odsun, Vysídlení, Vyhnaní

## **Summary**

The bachelor thesis investigates the background of possible presentations of Sudeten Germans in Czech cinematography and describes circumstances of a contemporary political and cultural climate in connection with the expulsion of Germans from Czechoslovakia after World War II. In four significant periods are analyzed five films - *Nástup*, *Adelheid*, *Cukrová bouda*, *Zánik samoty Berhof*, *Habermannův mlýn*. The analysis is based on secondary literature and contemporary critics.

**Key words:** Cinematography, Film, Sudetenland, German, Expulsion, Sudeten Germans

## **Inhalt**

Einleitung .....	7
1 Historischer Abriss: Die Etappen der Vertreibung .....	9
2 Unmittelbare Nachkriegszeit und vom Stalinismus bis zur Tauwetterperiode.....	13
2.1 Kulturpolitische Bedingungen und ihre Auswirkungen auf die Kunst.....	13
2.2 Nástup.....	14
2.2.1 Inhalt des Films Nástup .....	14
2.2.2 Darstellung des ‚Deutschen‘ .....	15
2.3 Zusammenfassung des Kapitels.....	17
3 Die Sechziger Jahre.....	18
3.1 Kulturpolitische Bedingungen und ihre Auswirkungen auf die Kunst.....	18
3.2 Adelheid.....	20
3.2.1 Inhalt des Films Adelheid .....	20
3.2.2 Darstellung des ‚Deutschen‘ .....	21
3.3 Zusammenfassung des Kapitels.....	24
4 Zwei Jahrzehnte der Normalisierung .....	26
4.1 Kulturpolitische Bedingungen und ihre Auswirkungen auf die Kunst.....	26
4.2 Cukrová bouda.....	28
4.2.1 Inhalt des Films Cukrová bouda .....	28
4.2.2 Der ‚Deutsche‘ im Kontext des Filmes .....	29
4.3 Zánik samoty Berhof .....	33
4.3.1 Inhalt des Films Zánik samoty Berhof.....	33
4.3.2 Der ‚Deutsche‘ im Kontext des Filmes.....	34
4.4 Zusammenfassung des Kapitels.....	37
5 Nach der Samtenen Revolution.....	39
5.1 Kulturpolitische Bedingungen und ihre Auswirkungen auf die Kunst.....	39

5.2	Habermannův mlýn (Habermanns Mühle).....	41
5.2.1	Inhalt des Filmes .....	41
5.2.2	Darstellung des ‚Deutschen‘ .....	42
5.3	Zusammenfassung des Kapitels.....	44
6	Fazit.....	45
7	Literatur und Quellen .....	47

## **Einleitung**

Das Bild des Nachbarn und die damit verbundenen Stereotype sind immer ein sehr spannendes und explosives Thema gewesen; wie sich Kulturen und Nationen gegenseitig betrachten, verbreiten und denken Klischees aus oder sich sogar nach den Klischees absichtlich verhalten. Die Sichtweise, die die Welt in Schemata und Nationen in Schablonen aufteilt, kann man auf aktuelle und auch auf historische Ereignisse anwenden, auf fiktive und reale Geschichten, ernste und leichtere Themen, wissenschaftlich (wie auch immer unwissenschaftlich es ist!) oder auch künstlerisch.

Wie hat sich die tschechische Kinematographie des heiklen Themas der Vertreibung, einer Geschichte, die schmerzhaft und nach siebzig Jahren immer noch und nicht völlig abgeschlossen ist, entledigt?

### **Zielsetzung der Arbeit**

Die Arbeit setzt sich als Ziel die Darstellung der Sudetendeutschen und damit eng verbundenen Themen zu dokumentieren, an konkreten Beispielen die Entwicklungen diachron zu beschreiben und die äußerlichen, d. h. die nichtkünstlerischen Faktoren, falls sie die künstlerischen Entwicklungen beeinflusst haben, entdecken.

Die Arbeit möchte aufgrund der folgenden Fragen die Filme analysieren. Arbeitet der Film mit Stereotypen? Welche Stereotypen übernimmt er unverändert, welche werden modifiziert und welche entstehen neu? Lassen sich bei den Filmen quer durch die historischen Epochen gewisse Prinzipie der Darstellung oder Motive finden, die die Filme verbinden und wiederholt auftauchen? Eine weitere Frage, die sich die Arbeit stellt, ist was und inwiefern sich in der Kinematographie infolge politischer Wenden verändert hat; Wie haben auf die Künstler die Jahre der relativen künstlerischen Freiheit der Sechziger Jahren oder der Freiheitsschock des Jahres 1989 gewirkt? Und welchen Spuren hinterließen die stalinistischen Fünfziger Jahre und die Ära der Normalisierung nach 1968? Und impliziert die Meinungsäußerungsfreiheit auch eine künstlerische Befreiung von Klischees und Schemas?

### **Methode**

Bei den einzelnen Filmen wird die Arbeit versuchen die Schlüsselaspekte der Darstellung der (Sudeten)Deutschen zu ergreifen und zu isolieren, sei es von der politischen, nationalen oder sozialen Sicht. Die Kriterien nach denen die Entwicklung bewertet wird, sind politisch-gesellschaftliche Veränderungen und damit eng verbunden die Veränderungen in

Kunst und Kultur. Damit hängt auch die Filmrezeption eng zusammen, die die Arbeit auch dokumentieren möchte – anhand zeitgenössischer Presse und Filmkritik.

### **Primär- und Sekundärquellen**

Die Primärquellen dieser Arbeit sind fünf auf Tschechisch gedrehte Filme vorwiegend rein tschechischer Produktion und von vier kulturhistorischen Epochen. Zu den unmittelbar nach dem Weltkrieg entstandenen Filmen gehört *Nástup*, der von Otakar Vávra im 1952 nach dem Roman Václav Řezáčs gedreht wurde. Der Film sagt vieles nicht nur über eine neue künstlerische, sondern auch über eine neue gesellschaftliche Atmosphäre. Die goldenen Sechziger sind durch Vláčil's *Adelheid* (1969) vertreten, eine Adaptation von dem Roman Vladimír Kőrners. *Cukrová bouda* von dem bekannten kreativen Tandem Kachyňa-Kőrner und *Zánik samoty Berghof* Jiří Svobodas von 1983 repräsentieren die in der zwanzigjährigen Ära nach 1968 entstandenen Filme. Schließlich, ein Werk, das in den letzten Jahren viele Diskussionen erregt hat, *Habermannův mlýn* (2010) von Juraj Herz, gedreht nach Vorlage von Josef Urban in deutsch-österreichisch-tschechischen Koproduktion.

Zu den Sekundärquellen gehören geschichtliche Arbeiten, die Vertreibung der Deutschen an sich und die Entwicklung der Rezeption des Themas dokumentieren, Studien zum Entwicklung des tschechischen und tschechoslowakischen Films und Filmanalysen, eine reiche Quelle der Ansichten auf die Filme bietet auch die zeitgenössische Presse und Filmkritik.



## 1 Historischer Abriss: Die Etappen der Vertreibung

„Wir haben beschlossen, es sei nötig das deutsche Problem in der Republik definitiv zu liquidieren.“<sup>1</sup>

Abschiebung oder Vertreibung? So lautet die Frage, die mit vielen Emotionen verbunden ist. In dieser Arbeit wird vorwiegend der in der deutschen Sprache am meisten verbreitete Begriff ‚Vertreibung‘ benutzt. Nach dieser Frage ist auch der Titel des Aufsatzes eines Spezialisten auf die Problematik, des Historikers Staněk, benannt: in der tschechischen Sprache entwickelte sich der Begriff ‚odsun‘ – ‚Abschiebung‘ bis zu einer nicht offiziellen, aber jedenfalls zur Position des meist verbreiteten Begriff. (vgl. STANĚK 2001: 535) Selbst die Nichtkongruenz des tschechischen und des deutschen Begriffes bereitet den Boden für Unverständnisse, jedoch die Fakten bleiben, ungeachtet der Terminologie. Nach dem Ende des Kriegs im Mai 1945 mussten die erneute Tschechoslowakei über drei Millionen Menschen, ihre ehemaligen Bürger, verlassen. Dabei gab es mehrere Phasen, von der ‚wilden‘ Vertreibungen bis zu den organisierten. Es wurden Männer, Frauen und Kinder ausgetrieben, mit Nazivergangenheit und ohne, Menschen aus Mischehen, Menschen deutscher, tschechischer und jüdischer Abstammung. (vgl. STANĚK 1991: 164-165)

Die Idee der Zwangsaussiedlung von Deutschen lebte schon im Londoner Exil der tschechoslowakischen Regierung und in den Kreisen des tschechischen Widerstandes, die Vorstellungen jeweiliger Seiten waren aber sehr unterschiedlich und es gab mehrere Alternativen. Die Vorstellungen variierten von der Aussiedlung von nachweisbaren Kollaborateuren und Nazis bis zur absoluten Vertreibung aller nichtslawischen Einwohner.

Die Forderung der Aussiedlung wurde 1942 vorläufig von den Vertretern Großbritanniens akzeptiert mit der Bedingung, dass die Aussiedlung nach dem Ende des Krieges von den Mächten als notwendig anerkannt wird, 1943 dann wurde dies auch von Vertretern der USA und der Sowjeten akzeptiert. (vgl. STANĚK 1991: 32-33)

Die Intensität der antideutschen Gesinnungen und die Meinungen über Vertreibung waren in allen politischen Gruppen und Parteien stark differenziert. Die Kommunisten, mit denen Beneš 1943 im Moskauer Exil verhandelte, die sich ursprünglich gegen jede Art von Vertreibung einsetzten, haben schließlich nach dem allgemeinen Konsens der Vertreibung zugestimmt.

---

<sup>1</sup> Aus der Rede Edvard Beneš am 12. Mai 1945 in Brünn. (STANĚK 2001:58)

Stefan Zwicker erwähnt, dass sogar der legendäre 1943 hingerichtete Kommunistenidol Julius Fučík in seiner *Reportage unter dem Strang geschrieben*, die in den Ländern des Ostblocks später sehr verbreitet und bekannt wurde, das Risiko der nationalen Konflikte nach dem Krieg vorahnt und warnt vor eiligen Entschlüssen. Dabei wird eine sehr aussagekräftige Passage zitiert:

„Wie oft schon habe ich diese Entfernung auf den Kieferbrettern der Pankrácér Zelle zurückgelegt! Vielleicht habe ich gerade in dieser Zelle irgendwann schon einmal gegessen, weil ich allzu eindringlich das Selbstbestimmungsrecht der Sudetendeutschen verteidigt und allzu klar die Folgen der Politik der tschechischen Spießer für das tschechische Volk gesehen habe. Jetzt schlägt man mein Volk ans Kreuz, vor der Zelle gehen Aufseher aus den Sudeten auf und ab und irgendwo draußen spinnen blinde politische Mächte von neuem Fäden der Rache und des Nationalitätenhasses.“

Diese Version wurde natürlich bis 1989 zensiert. (vgl. ZWICKER 2006:4)

Die erste Phase der Vertreibung, die unmittelbar nach der Kapitulation des Reiches begann, wird ‚Wilde Vertreibung‘ genannt und dauerte von Mai 1945 bis zur Potsdamer Konferenz im Juli und August 1945 – da wurde die Vertreibung offiziell international anerkannt. Unter dem Adjektiv *wild* kann man nicht nur die Unorganisiertheit der Vertreibungen, sondern auch einen Hinweis auf die Brutalität spüren.

Schon am 12. Mai 1945 in Brünn sagte Edvard Beneš:

„Diese Nation hörte auf in diesem Krieg menschlich zu sein, hörte auf menschlich erträglich zu sein und scheint uns nur wie ein großes menschliches Ungeheuer... Wir haben beschlossen, es sei nötig das deutsche Problem in der Republik definitiv zu liquidieren.“ (STANĚK 2001:58)

Den gleichen Termin, liquidieren, auf Tschechisch sogar ein seltsamer Neologismus, *vylikvidovat*, wortwörtlich *ausliquidieren* (vgl. SCHALLNER 1998: 238), benutzt Beneš auch in Prag 16. Mai 1945. Zwei Monate später in Lidice spricht der Präsident mit genauso kompromisslosen Rhetorik, und obwohl es zugegeben wird, dass es auch individuelle Vertreter der Deutschen gibt, denen das Grauen des Kriegsverbrechens bewusst war, betont Beneš das Prinzip der kollektiven Schuld und dessen Folgen. (vgl. STANĚK 1991: 59)

Obwohl die Wörter aus dem Kontext der ganzen Rede ausgerissen sind, ist es kaum zu bestreiten, dass diese mächtigen Wörter reichlich die allgemeine Wutatmosphäre unmittelbar nach dem Krieg illustrieren - und es waren sicherlich nicht die kontroversesten oder schärfsten Wörter von der Seite tschechischer Politikern und offiziellen Stellen. (vgl. STANĚK 1991: 59 – 61). Radikale antideutsche Äußerungen steigerten die aggressiven Launen in breiten Schichten der Bevölkerung und wirkten oft als ein Segen für die sogenannten ‚Wilden Vertreibungen‘, und besonders in diesen Monaten vor den Beschlüssen der Potsdamer Konferenz kam es zu unmenschlichen Ausschreitungen gegenüber deutschen Zivilisten. (vgl.

SCHALLNER 1998: 239). Die Beschlüssen der Potsdamer Konferenz forderten einen organisierten Transfer der Deutschen Population – die darauf basierte ‚organisierte‘ Etappe verlief bis Ende 1946. (vgl. STANĚK, 1991: 169)

### **Intermezzo: Das ‚Sudetendeutsche Thema‘ heute**

Es ist beunruhigend, wie viele Tschechen, auch die, denen sonst Geschichte, Sprachen und internationale Beziehungen nicht ganz gleichgültig sind, nicht mit elementaren Fakten über die Vertreibung oder Zwangsaussiedlung und vor allem über dem Leiden von drei Millionen Menschen vertraut sind. Die öffentliche Meinung haben über vierzig Jahre andere Quellen als unabhängige Historiker<sup>2</sup> geprägt – dessen Zeichen ist, dass in den 1990er Jahre hielten mehr als 80 % der Tschechen die Vertreibung für sehr oder relativ gerecht (vgl. STANĚK 2001: 532). Ein noch etwas höherer Prozentsatz begrüßte es, dass es deutlich weniger Deutsche in den böhmischen Ländern gibt als vor dem Zweiten Weltkrieg.

Heutzutage, fast zwei Jahrzehnte nach dem Unterzeichnen der Deutsch-Tschechischen Erklärung und Gründung der Historikerkommission, die für Forschung im Gebiet der deutsch-tschechischen Beziehungen bestimmt ist, nachdem die Beziehungen nicht nur auf der offiziellen Ebene, sondern auch in der Wirtschaft, Bildung, Kulturwesen und in der persönlichen Ebene erneut wurden, wird doch ab und zu das ‚sudetendeutsche‘ Thema erweckt. An drei aktuellen Beispielen zeigt es sich, wie das Thema ‚wirksam‘ ist:

In der Präsidentenwahl im Januar 2013 spielten die Aussagen des Kandidaten Karel Schwarzenbergs über die Beneš-Dekrete eine wesentliche Rolle. Auf die Frage wie würde er als Präsident im Falle eines Vorschlags der Abschaffung der Dekrete einschreiten, äußerte sich Schwarzenberg in dem Sinne, dass die Beneš-Dekrete heutzutage de facto nicht mehr gültig sind (ihr Zweck wurde schon erfüllt) und deswegen sei die Frage irrelevant. Aus der heutigen rechtlichen Sicht würden wahrscheinlich die Vertreter der Tschechoslowakei vor dem Internationalen Gerichtshof in Haag wegen Verstoß gegen Menschenrechte stehen. Dies zusammen mit dem Namen Berndt Posselt<sup>3</sup> und seinen Sympathien zu dem Kandidaten goss noch mehr Öl ins Feuer. Das ‚Sudeten‘ Thema war einer der wesentlichen Faktoren, die zum Misserfolg Schwarzenbergs beigetragen haben.

---

<sup>2</sup> Zu den ‚ersten Schwalben‘ eines objektiven Zugangs zum Thema gehören die Arbeiten und Revisionen der Historiker in den Sechziger Jahren. Ausschlaggebend für eine weitere reichere Diskussion war ein 1978 an den Seiten von der Exil-Zeitschrift *Svědectví* erschienener Artikel Petr Příhodas unter dem Pseudonym Jan Příbrama. Soviel Milan Otáhal (vgl. ČERNÝ u. a. 1990: S. 3-5) in seinem Vorwort zu dem Sammelband *Češi Němci Odsun*, einem Zeugnis über die entstandene Diskussion der Historiker, das (natürlich) erst 1990 erschien. *Svědectví* wurde 1956 in New York gegründet und von Pavel Tigrid herausgegeben, (seit 1960 in Paris).

<sup>3</sup> Der damalige Vorsitzender, Sprecher und heutzutage wieder Vorsitzender der Sudetendeutschen Landsmannschaft, deren Name in tschechischen Medien oft als Schreckgespenst agiert.

Die potenzielle ‚emotionelle Ladung‘ des Themas bezeichneten auch die Reaktionen auf die ‚(Nicht)Entschuldigung‘, respektive „Deklaration zur Versöhnung und einer Gemeinsamen Zukunft“ der Stadt Brünn im Mai 2015. Die Vertreter der Stadt haben die Untaten an den vertriebenen Bürgern 70 Jahre nach dem Krieg bedauert. Die Opponenten dieser Geste rechtfertigten sich nicht nur mit logischen Argumenten, das heißt mit der Überflüssigkeit dieser Entschuldigung (alles sollte mit der Deutsch-Tschechischen Erklärung von dem Jahr 1992 erledigt sein). Es blieb auch nicht nur bei den Hypothesen, dass die Vertreter der Stadt die ‚Deutsche‘ einfach aus pragmatischen Gründen schmeicheln wollen. Sondern es kam auch zu ‚starken‘ Aussagen. Der Vizepräsident des Senats Škromach publizierte auf seiner öffentlich zugänglichen Facebook-Seite den Satz „vypráskat tyto kolaboranty“<sup>4</sup>. Er hat auch einen Kommentar, der „Němčouři se neměli odsouvat, ale postřílet“<sup>5</sup> lautete, mit der Taste ‚Gefällt mir‘ markiert. Beides wurde später gelöscht, es kam zu keiner Entschuldigung, der Senator stellte nur fest, man müsse seine emotive Reaktion verstehen.

Ironischerweise, das letzte Beispiel eines medialen Rausches passiert auch nachdem, dass die schon erwähnte Sudetendeutsche Landsmannschaft im März 2015 ihre Grundsatzerklärung veränderte. Die Paragraphen über „Restitution oder gleichwertigen Entschädigung“ wurden gestrichen und Sätze über

„Verstöße gegen diese Rechte wie Völkermord, Vertreibungen, ethnische Säuberungen, Verbrechen gegen die Menschlichkeit, menschen- und völkerrechtswidrige Enteignungen sowie Diskriminierungen weltweit zu ächten und dort, wo sie erfolgten, auf der Grundlage eines gerechten Ausgleiches zu heilen.“ ([SUDETEN] [www.sudeten.de](http://www.sudeten.de))

hinzugefügt. Die Ziele und Profilierung der Sudetendeutschen Landsmannschaft haben sich dadurch wesentlich modernisiert und einen weiteren Schritt zum Verständnis beider Staaten gemacht. An den Tagen, wenn diese Arbeit finalisiert wird, besuchte der stellvertretende Ministerpräsident Bělobrádek das Sudetendeutsche Haus in München. Auf die Frage nach dem Grund seines Besuchs, die von manchen Medien und Bürgern gestellt wurde, sollte vielleicht die einfache naheliegende Antwort befriedigend sein: Um die Opfern des Nationalismus ungeachtet Nationalität zu bedenken. Über die deutsch-tschechischen Beziehungen und über ihre Geschichte zu sprechen kann auch nie absolut genügend sein – und vielleicht kann zum besseren Verständnis die Perspektive des Filmschaffens beitragen.

---

<sup>4</sup> „Diese Kollaborateure auspeitschen“

<sup>5</sup> „Die Deutschen hätte man erschießen sollen, nicht vertreiben.“

## **2 Unmittelbare Nachkriegszeit und vom Stalinismus bis zur Tauwetterperiode**

### **2.1 Kulturpolitische Bedingungen und ihre Auswirkungen auf die Kunst**

Nach dem Ende des Krieges spielte in der Ideologie der erneuerten ČSR die nationale Komponente eine wesentliche Rolle; dies wurde sowohl vom Staatspräsident Edvard Beneš, als auch von den Kommunisten, der zunehmend stärksten Partei, gefördert. Ein Bestandteil dieses Nationalismus war die auch Legitimierung der Vertreibung der Deutschen mit verschiedenen Mitteln und Argumenten. Beneš ging von dem Prinzip der kollektiven Schuld aus - und dementsprechend musste diesem eine kollektive Strafe folgen. Aus der moralischen Sicht war die Vertreibung eine historische Vergeltung, politisch bedeutete dies die Vollendung der nationalistischen Ideen des 19. Jahrhunderts. (vgl. KUSÁK 1998: 184-186)

Die Theorie der stets existierenden deutschen Gefahr spielte nicht nur eine wichtige Rolle für den tschechischen Nationalismus, sondern führte zu einem engeren Bündnis mit der Sowjetunion und verband die Parteien quer durch das politische Spektrum. ZWICKER (2006: 392) fügt hinzu, die komplexe gemeinsame Geschichte der deutsch-tschechischen Beziehungen wurde auf einen „pausenlosem Ablauf nationaler Kämpfe“ reduziert, und umschreibt die Situation mit den Worten „Abwehrkampf der tschechischen Nation und Sprache von der ältesten Zeit an“.<sup>6</sup>

Das bekannte vom Staatspräsidenten Klement Gottwald geprägte Motto „není Němec jako Němec“<sup>7</sup> illustriert den Übergang vom offiziellen Hass zu einer ‚Vernunftfehe‘ nach der Machtübernahme 1948, wie es SEDMIDUBSKÝ (2006: 93) nennt. Wie Zwicker bemerkt dazu, das Motto betont „die Unterschiede zwischen den ‚fortschrittlichen‘ Gesinnungsgenossen in der neu gegründeten DDR und den unter dem ‚imperialistisch revanchistischen‘ Regime der Bundesrepublik lebenden Deutschen“ (vgl. ZWICKER 2006: 5).

Analogisch spiegelt sich dies auf der Ebene der offiziellen Beziehungen. Im Oktober 1949 wurde zuerst gegen die Gründung der BRD eine Protestnote deponiert, die Gründung der DDR wurde nur wenige Tage später erkannt. Der wesentlichste politische Schritt zu den zukünftigen Beziehungen der ČSR und der guten ‚Deutschen‘, der DDR. Die „Gemeinsame Deklaration der Provisorischen Regierung der Deutschen Demokratischen Republik und der Regierung der Tschechoslowakischen Republik“, wurde am 23. Juni 1950 in Prag

---

<sup>6</sup> Es handelt sich um eine Übersetzung des Untertitels eines der erfolgreichsten tschechischen Bücher nach Kriegsende, *Národ se bránil* (Die Nation hat sich verteidigt) von dem Literaturwissenschaftler Albert Pražák. Dazu ZWICKER (2006: 392) „Diese Darstellung ist gleichzeitig eine Kompilation von antideutschen (oder zumindest so interpretierbaren) Zitaten und Einlassungen von möglichst vielen Personen der tschechischen Kulturgeschichte.“

<sup>7</sup> „Es ist nicht ein Deutscher wie der andere.“

unterschreiben. In dieser wird festgestellt, dass die beiden Staaten „keine Gebiets- oder Grenzansprüche“ haben und dass die durchgeführte Umsiedlung der Deutschen aus der Tschechoslowakei „unabänderlich, gerecht und endgültig“ sei und wurde zur Grundlage der ‚freundschaftlichen‘ Beziehung für die nächsten 40 Jahre. (vgl. MPIL [www.zaoerv.de](http://www.zaoerv.de))

Die tschechoslowakische Filmindustrie kam sehr kurz nach Februar 1948 in die Macht der Kommunistischen Partei, ab April 1950 gehörte es schon offiziell direkt unter das Zentralkomitee der Partei (vgl. SEDMIDUBSKÝ 2006: 9).

Zur Zentralisation der Filmindustrie kam es schon kurz nach dem Ende des Kriegs, dennoch eine totale ideologische Infiltration des Filmes konnte auch aus pragmatischen Gründen nicht gleich stattfinden. Der Film blieb immer eine Industrie – und in solchen mussten nolens volens Professionelle das Hauptwort haben (vgl. KUSÁK 1998: 345). Doch durch die Reorganisation des Filmes 1948 wurde die Rolle der Dramaturgie immer wichtiger, die Hauptidee der Reformen war die Trennung der ideologischen Phase von der realisierenden. So schreibt Kusák nach den Erinnerungen Miloslav Fáberas<sup>8</sup>.

## **2.2 Nástup**

Nach dem Film *Uloupená hranice* (Jiří Weiss, am Drehbuch beteiligte sich auch M. Fábera, 1947), der die Beziehungen zwischen der tschechischen und der deutschen Bevölkerung im Grenzgebiet nach 1938 thematisiert und nach *Ves v pohraničí* (Jiří Krejčík, 1948) über die Besiedlung der Grenzgebiets ist *Nástup* (1952) der erste Film mit der Sudetenland Thematik nach der Machtübernahme. Und der erste Film, der die Vertreibung, hier genauer die ‚Aussiedlung‘ der Deutschen überhaupt thematisiert und darstellt. *Nástup*, ins Deutsche am besten als *Aufmarsch* zu übersetzen (vgl. ZWICKER 2006: 7), wurde ein Jahr nach der Erscheinung des gleichnamigen ‚Bestsellers‘ Václav Řezáčs verfilmt. Das Drehbuch wurde – der Vorlage sehr treu (vgl. DVOŘÁKOVÁ 2002: 97) - von dem Regisseur Otakar Vávra selbst geschrieben.

### **2.2.1 Inhalt des Films Nástup**

Die Geschichte spielt im Sommer 1945 im Grenzgebiet in dem Dorf Potočná/Grünbach. Mitglieder der Revolutionsgarden (der ‚aufgeklärte‘ Genosse Bagár, der junge begeisterte Antoš und der vom Anfang an verdächtig allzu viel enthusiastische Textilexperte Trnec) kommen nach Potočná und vor ihnen stehen verschiedene Aufgaben: die Ortsverwaltung übernehmen, die lokale (vor allem) Textilproduktion verstaatlichen, die deutsche Frage der

---

<sup>8</sup> Miloslav Fábera wirkte im Tschechoslowakischen staatlichen Film 1947–70 als Dramaturg und Drehbuchautor, 1970–77 war er Direktor der Filmstudios Barrandov (mehr dazu im Kapitel Normalisierung).

„Aussiedlung“ organisieren und die „Grundlagen für das neue sozialistische Leben“ schaffen. Nach Potočná kommen auch andere neue begeisterte Ansiedler an: Brendl, der intellektuelle Postbeamter aus Malá Strana, die Landwirtfamilie Postava oder die kommunistisch eifrige Familie Dejmek). Es leben dort aber immer noch die Deutschen. Tietze, der feige Vertreter der alten deutschen Verwaltung, die fanatische Nazi Elsa Mager, die deutschen Textilarbeiter vertreten durch den unzufriedenen Prüll und letztens der Antifaschist und treue Mitarbeiter der Revolutionsgarden Hans Palme. Nach vielen Peripetien gelingt es den Protagonisten alle ihre Aufgaben zu erfüllen. Die Deutschen werden erfolgreich abgeschoben, die Reste der Revanchisten liquidiert, der kapitalistische Verräter in eigenen Reihen – Trnec – wird rechtzeitig weggewetzt und die freundliche Rote Armee kann ruhig Potočná verlassen, denn ihre jüngeren tschechoslowakischen Brüder sind für das zukünftige sozialistische Leben versorgt.

### **2.2.2 Darstellung des ‚Deutschen‘**

Vom Anfang an werden die Deutschen als ein Kollektiv verbildlicht, aus dem ab und zu jemand herausragt. Das Ansiedler-Trio fährt durch das halbausgestorbene Dorf – plötzlich ist der sonnige Tag nicht mehr so sonnig, die Musik spielt in der Moll-Tonalität; die Deutschen. Manche beobachten die Gardisten hinter ihren Gardinen und Mauern versteckt, manche trauen sich bis zum Garten und verstecken sich hinter Baumstämmen. Wenn man die Deutschen näher beobachtet, bemerkt DVOŘÁKOVÁ (2002: 100), lässt es sich feststellen, dass die Deutschen paradoxerweise der Nazi-Propaganda entsprechen. Im Einklang mit diesen Stereotypen sind die Vertreter der deutschen Nation groß, schlank oder fast knochig und blond. Es ist nicht nur die visuelle Ebene, die der ursprünglichen Nazi-Propaganda ähnelt. Verstümmelte Abglänze der Nazi-Selbststereotypen findet man auch bei den inneren Charakteristiken der Deutschen Figuren: Disziplin, Ergebenheit der Autorität oder der Hass gegen Tschechen.

Aus der Masse der Deutschen treten deutlicher vier Personen vor. Der Stadtsekretär Tietze, eine Karikatur des deutschen Intellektuellen, charakterisiert sich zuerst selbst: „Já miluju klid, přemýšlení, krásu, Schopenhaura – a chtěl bych umřít zde, co jsem se narodil“<sup>9</sup><sup>10</sup>. Weiter sind das der Textilarbeiter Prüll und das fanatische Drachenweib Elsa Mager. Hans Palme könnte man den ‚Quotenantifaschisten‘ nennen, die Ausnahme, die nur die allgemeine Regel bestätigt. Die erstgenannten drei beteiligen sich an der deutschen Subversion (zu ihrer Last geht das Ableiten der ursprünglich deutschen Kühen, Verhinderung der Aussiedlung durch

---

<sup>9</sup> „Ich liebe Ruhe, Nachdenken, Schönheit und Schopenhauer – und ich möchte hier sterben, hier, wo ich geboren wurde.“

<sup>10</sup> Übersetzungen, falls nicht anders angegeben, stammen von der Autorin dieser Arbeit.

verschiedenste Mittel bis zu einer dramatischen Schießerei). Während unter den widersetzlichen Deutschen Chaos herrscht, in der tschechischen Kommunität ist es Verständnis und Organisiertheit (was natürlich den Revolutionsgarden und der Partei zu verdanken ist). Die Deutschen unterordnen sich nur der brutalen und irrationalen Kraft, die hier durch die unglauwürdige Hysterikerin Elsa Mager vertreten ist.<sup>11</sup> Damit wird auch die Unberechenbarkeit der Deutschen an sich angedeutet, fügt DVOŘÁKOVÁ (2002: 100) hinzu.

Der Teil des Films, in dem für das erste und für jahrzehntelang auch das letzte Mal der deutsche Exodus gezeigt wird, ist in drei Segmente gegliedert:

Bagár und die illustre Genossengruppe sitzt ordentlich bei einem Tischen in der schönen Landschaft, unter ihren Händen häufen sich Papiere und Dokumente und bis zum Horizont reicht die Schlange der Wartenden. Als die ‚Problememacherfamilie‘ Müller ausgesiedelt werden soll, erklingt eine dramatische der revanchistische Drohung. Müller: „Dobrá, jdeme, ale my se ještě vrátíme.“ Frau Müller: „Sepp, mlč, proboha, mlč. Sepp, prosím tě!“ Müller: „Mlč, povídám, že se vrátíme, tak se vrátíme.“ einer der Kommission: „Vy, vy, že se vrátíte? – Jen to zkuste a uvidíte, s čím se setkáte!“<sup>12</sup> Es folgt die frustrierte Aussage des Kommissionmitglieds: „Vím, že si mezi sebou šeptají, že se vrátí a pak že budou našimi lebkami dláždit ulice. Copak je možné, že je nic nepoučí, že sotva byli rozdrčení v jedné, už myslí na druhou válku a vraždění?“<sup>13</sup> Die Szene verkörpert die Stichhaltigkeit der Botschaft der jahrzehntelangen Propaganda gegen die ‚ewigen Revanchisten‘. Die zweite ‚Säule‘ des Exodus ist etwas empfindsamer. Frau Prüll, nicht so kränklich, weiß und ‚schleimig‘ wie die anderen Deutschen Frauen dargestellt, sieht nach dem Abschied von der Kommission melancholisch und etwas verloren auf. Der Sohn: „Matko, nedělej jim tady komedii.“ Frau Prüll mit einem Seufzen: „Nevěděla jsem, že to bude tak těžké.“<sup>14</sup> Die Betretenheit und auch Rührung der Genossen wird sofort mit der dritten Phase, als sich Hans Palme verabschiedet, gemildert. Bagár: „Děkuji ti, soudruhu. Vím, že ti dnes není dobře, ale udělals kus dobré práce. Pomohla nám přiblížit lepší dny. Užiješ je s námi.“ Palme: „Co jsem udělal, musil jsem udělat jako komunista. Ale nezůstanu tu s vámi. Žádám tě, abys mne poslal za nimi, s těmi odsunutými.“ Bagár: „Ty,

---

<sup>11</sup> Über diese Übertriebenheit schmunzelt auch SEDMIDUBSKÝ. Schon im Vorspann wird die Rolle als eine Profession bezeichnet: Elsa Magerová – nacistka. Elsa Mager – Nazistin. (vgl 2006: 67)

<sup>12</sup> „Na gut, wir gehen, aber wir werden noch zurückkommen.“ Frau Müller: „Sepp, schweige, um Gottes Willen, schweige!“ Müller: „Du schweige, ich sag, wir werden zurückkommen und das werden wir auch.“ Einer der Kommission: „Ihr, ihr, solltet zurückkommen? Versucht es nur und ihr werdet sehen, was euch erwarten wird!“

<sup>13</sup> „Ich, weiß, dass sie sich unter ihnen flüstern, dass sie zurückkommen würden und dann werden sie mit unseren Schädeln die Straßen pflastern. Ist es denn möglich, dass sie nie belehrt werden? Dass kaum sie in einem Krieg vernichtet wurden, denken sie schon an einem neuen Krieg und Morden?“

<sup>14</sup> „Mutter, mach bloß keine Komödie für diese.“ Frau Prüll mit einem Seufzen: „Ich konnte mich nicht vorstellen, es würde so hart sein.“



antifašista?“ Zdena, nun Bagárs Verlobte, fügt erschreckt hinzu: „Přece bys nešel mezi ně, soudruhu, víš, jací jsou.“ Palme: „Právě proto. Tam je moje místo. Čeká mne tam mnoho práce.“ Bagár: „Rozumím ti. Už tě nebudu zdržovat. Mnoho štěstí!“<sup>15</sup>

An dieser Stelle ist es notwendig, die zeitgenössische Kritik zu erwähnen. Die achtsame Art, auf der die Kritik die heikelste Ebene des Films kommentiert, bezeichnet nur, dass die Vertreibung (in diesem Kontext natürlich die Aussiedlung) war immerhin ein Gebiet des dünnen Eis. In *Obrana lidu* wird, entsprechend dem immer mehr ‚freundschaftlichen‘ Verhältnis zur DDR nach 1950 bemerkt, dass „die Figur Hans Palmes ist der Träger unserer ehrlichen kollegialen Beziehungen zu allen ehrlich denkenden Deutschen.“ Die Entwicklung der nachbarlichen Beziehungen illustriert ein fast sich entschuldigender Satz: „Hans Palme kann im Film natürlich nicht so wirken, damit er völlig unseres heutige Verhältnis zum arbeitenden Volk der DDR und zum restlichen arbeitenden und friedlichen Volk Westdeutschlands erfasste. Er deutet aber den Ansatz dieser kollegialen Beziehungen und unseres richtigen Blick an sie [die Deutschen].“ (MALINA 1953) in *Svobodné slovo* wagte noch mehr – er kritisiert den wenig lebendigen Helden Palme und bemerkt, dass die deutschen Figuren mehr Raum verdienten. Denn man sollte das Potenzial der moralen und politischen Umwandlung in demokratischer Umwelt nicht unterschätzen: „So kann der Zuschauer gerecht einwenden, dass der Film, dessen literarische Vorlage schon von der Zeit überwunden wurde, diese ernste Frage zu einseitig und voreingenommen ansieht.“ Was genau für eine Sicht ist es, erfährt der Leser nicht mehr. (vgl. VRABEC 1953)

### 2.3 Zusammenfassung des Kapitels

*Nástup* ist der erste Film, der völlig und unerschütterlich nach der kommunistischen Ideologie die Ereignisse im Sudetenland 1945 repräsentiert. Sogar so unerschütterlich, dass es wegen den Verhältnissen zur DDR als inzwischen veraltet gesehen wurde. Jedoch mit der Formel „unabänderlich, gerecht und endgültig“ wurde die Vertreibung der Deutschen auch offiziell erledigt und der Film, dank seiner thematischen Einzigartigkeit und dank seiner Form eines Ausstattungsfilmes, wurde für ganze Schulgenerationen zum Synonym der Sache ‚Sudetendeutsche‘.

---

<sup>15</sup> „Ich danke dir, Genosse. Ich weiß, dass du dich heute nicht wohl fühlst, aber du hast gute Arbeit geleistet. Die hat uns geholfen, die besseren Tage zu gewährleisten. Und diese wirst du mit uns genießen.“ Palme: „Was ich getan habe, das war meine Pflicht, die Pflicht eines Kommunisten. Aber ich werde mit euch nicht bleiben. Ich will, dass du mich mit ihnen schickst, mit den Ausgesiedelten.“ Bagár: „Du, Antifaschist?“ Zdena, nun Bagárs Verlobte, fügt erschreckt hinzu: „Du wirst doch nicht mitkommen, Genosse, du weißt doch, wie sie sind!“ Palme: „Genau deswegen. Dort ist mein Ziel. Dort erwartet mich viel Arbeit.“ Bagár: „Ich verstehe. Ich werde dich nicht mehr aufhalten. Viel Glück!“

### 3 Die Sechziger Jahre

#### 3.1 Kulturpolitische Bedingungen und ihre Auswirkungen auf die Kunst

Wie Jan ŽALMAN (1993: 13) in seinem Buch *Umlčený film* bemerkt, stand die Etappe, die heute „das tschechoslowakische Filmwunder“ oder „das goldene Filmzeitalter“ genannt wird, die intensivste Blütezeit der tschechoslowakischen Kultur, paradoxerweise unter der Regierung der vielleicht ignorantesten, Kultur verachtendsten und inkompetentesten Persönlichkeit Antonín Novotný. Die Zeit der relativen politischen Lockerung (wenn auch nicht der Freiheit), deren allmählichen Einstieg man mit der 1956 einsetzenden Entstalinisierung allmählich spüren konnte<sup>16</sup> und deren Nachwirkungen noch 1970 zu spüren waren, war nicht nur auf dem Gebiet des kulturellen Lebens die am intensivsten gelebte Zeit in der Geschichte der ČSSR. Der Film stellte dabei ein Medium dar, das in den 1960er Jahren seine Blütezeit erlebte. Zu nennen sind verschiedene Faktoren, die dies ermöglichten: Die erste Bedingung schuf die staatliche Finanzierung des Films, die dafür sorgte, dass die Produktion unter keinem kommerziellen Druck stand, zusammen mit der politischen Liberalisierung, in deren Zuge der ideologische Druck nachließ. Eine weitere Rolle spielte der Austausch der alten Generation mit der jungen, von der Vergangenheit unbelasteten Generation; den dritten Faktor stellte schließlich auch der Kontext des internationalen Filmschaffens dar – die sogenannten ‚neuen Wellen‘, die zeitgleich in weiteren Ländern – im Westen wie im Osten – aufkamen (vgl. VORÁČ 2001: 276 – 277).

Während die junge westdeutsche Generation nach Veränderungen in den alten Strukturen der Gesellschaft rief, die Väter kritisierte und immer radikaler nach der schon bekannten Schuld der Väter fragte, stand die junge tschechoslowakische Generation nicht nur hinter einem Vorhang, sondern auch vor einem großem Vorhang. Hinter diesem Vorhang befand sich eine heterogene Mischung von bisher tabuisierten Themen, die auf ihre Enthüllung warteten, darunter auch die heiklen Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges. In manchen Fällen wurde der Vorhang einfach von den kritischen Themen heruntergerissen, manche Themen wurden vorsichtig vor den Vorhang gebracht, manche verblieben hinter dem Vorhang: Die Rolle des tschechischen Widerstandes, der Revolutionsgarden, der Roten Armee und der Alliierten und natürlich auch die Frage der Vertreibung. Letztere taucht laut KUSÁK (1998: 185-6) in den 1960er Jahren wieder auf, denn die Stimmung in der Gesellschaft erlaubte

---

<sup>16</sup>Auf das Medium Film bezogen beendete die 1959 veranstaltete Filmkonferenz in Banská Bystrica energisch alle Bemühungen um Filme, die nicht ganz der normativen Ästhetik des Regimes entsprachen. Zu einem neuen Liberalisierungsansatz kam es erst im folgenden Jahrzehnt. (Das ist doch kein Meilenstein der Entstalinisierung – im Gegenteil.)

insbesondere zwischen den Jahren 1963 und 1969 eine Revision des „Prinzips der gewaltsamen Aktionen“, eines Prinzips, das eine Gesellschaft spaltet und vermeidet, dass sie sich natürlich entwickelt.

Jedoch blieb die erste in den 1960er Jahren in der Tschechoslowakei erschienene historische Studie über die Vertreibung von Jan Křen (1964) auch die letzte. Ein Zeichen neuer Bemühungen um eine Revision der Nachkriegszeit und um Reformen war der *Triolog über das Jahr 1945*, den der Historiker Milan Hübl, der Redakteur Vladimír Blažek und der Schriftsteller und Drehbuchautor Jan Procházka in der Brünner Literaturzeitschrift *Host do domu* führten. Selbst die Datierung – Mai 1968 – ist sehr aussagekräftig. Křen und das Diskussionsrio einigten sich auf die tragische Wichtigkeit dieses Ereignisses und wagten es, nicht nur die politisch-wirtschaftlichen, sondern auch die humanitären Konsequenzen der Vertreibung zu nennen (vgl. ČERNÝ u. a. 1990: 6-43).

Jan Procházka, eine der leitenden Figuren der Reformbewegung und der Kulturszene, ein Exponent des allgemeinen gesellschaftlich-kulturellen ‚Gärens‘, hinterließ eine bedeutende Spur. Es war der Schriftsteller und Drehbuchautor Procházka, dessen Drehbücher und nach ihnen entstandene Filme viele empfindliche Stellen im kollektiven Gedächtnis des Landes berührten: Der Film *At' žije republika* (1965) betrachtet durch Kinderaugen kritisch die Tage nach der Befreiung 1945, der spätere ‚Tresorfilm‘ *Ucho* (1970) stellt die düstere Atmosphäre der 1950er Jahre dar. Die einzigartige Rolle Procházkas kommentiert der Filmhistoriker Petr Koura wie folgt:

„Diese Filme sind vor allem mit dem Namen Jan Procházka verbunden. Er war ein tschechischer Schriftsteller und einer der führenden Vertreter des Prager Frühlings im Jahr 1968. Er war damals auch noch Mitglied im Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei. Procházka hat in seinen Filmdrehbüchern diese Schwarz-Weiß-Malerei im Bild des Deutschen zerstört.“

Es ist aber der Film *Kočár do Vidně* (*Wagen nach Wien*, 1966), der am schmerzhaftesten, radikalsten und dennoch auf eine schlichte und künstlerisch ‚reine‘ Art die gewaltsamen Übergriffe am Ende des Zweiten Weltkrieges thematisiert. Für das Thema ‚Vertreibung der Deutschen‘ ist *Kočár do Vidně* ausgerechnet aufgrund seiner Kompromisslosigkeit im Vergleich mit den bis zu diesem Zeitpunkteinseitig interpretierten Gegebenheiten wichtig. Über die tragische Liebesgeschichte zwischen einer tschechischen Witwe und einem österreichischen Soldaten, die sich am Kriegsende in der Nähe der österreichischen Grenze begegnen, urteilt der Filmhistoriker Koura:

„Das ist der erste Film, in dem Gewaltakte tschechischer Widerstandskämpfer an deutschen Soldaten im Mai 1945 gezeigt werden. Vom künstlerischen Gesichtspunkt wird dieser Film heute sehr

geschätzt. Er wird zu den besten tschechischen Spielfilmen überhaupt gezählt. Aber die Kritiken damals im Jahr 1966 gingen mit dem Film sehr hart ins Gericht.“ (GSCHWEND www.radio.cz ).

Illustrieren lässt sich dies am Beispiel eines Artikels des Filmpublizisten und Reformkommunisten A. J. Liehm (1966). Liehm schrieb selbstbewusst, es wäre kein Geheimnis, dass er den Film nicht möge, und begründete seine Haltung gegen die Teilnahme des Films – er betonte dabei „als einziger tschechoslowakischer Repräsentant!“ – am Wettbewerb des Internationalen Filmfestivals in Karlovy Vary. Der Film sei bloßer rückwärtsgewandter Schematismus, „genauso wie die anderen Filme, wo es nur gute tschechische Frauen, bösen Faschisten und tapfere Partisanen gab“. Auf der Leinwand sollte „eine totale Hinrichtung des Menschen und ein Gesangabsoluter Relativität, Vergeblichkeit und Unmenschlichkeit der Welt“ gezeigt werden (vgl. LIEHM 1966). Noch über fünfzehn Jahre nach der Premiere und zehn Jahre nach dem Tod Procházkas erinnerte sich Jan Kliment im Parteiblatt der Kommunisten *Rudé právo* an den „revisionistischen und fürchterlich deformierenden Film, den der Abtrünnige Jan Procházka während der Vorbereitungen der Krise geschrieben hat“ (s. Kapitel 4, *Cukrová bouda*), (vgl. KLIMENT: 1981).

In den 1960er Jahren entstanden mehrere Filme, die dem sudetendeutschen Thema nahe stehen. Zu nennen ist sicherlich Jan Němec *Démanty noci* (1964) nach der Vorlage von Arnošt Lustig und der wenig bekannte *Noční host* (1961) von Otakar Vávra.<sup>17</sup> *Adelheid* (1969) ist einer der Filme im Geiste der ‚Neuen Welle‘, die noch rasch nach der Niederschlagung des Prager Frühlings realisiert wurden, denn den Autoren des Filmes war bewusst, dass die Zeit für die filmische Umsetzung derartiger Themen mittelfristig vorbei sein würde.

## **3.2 Adelheid**

### **3.2.1 Inhalt des Films Adelheid**

Das psychologische Drama *Adelheid* entstand nach einer Novelle und dem Drehbuch von Vladimír Körner, der mit dem Regisseur František Vlácil bereits bei anderen historischen Themen zusammengearbeitet hatte. Da Körner und Vlácil aus Mähren stammten, platzierten sie die kurz nach Kriegsende spielende Handlung in eine Region, die ihnen nahestand, d. h. in das nordmährische Grenzgebiet. Die Handlung des Films führt in das Dorf Černý Potok

---

<sup>17</sup>*Noční host* ist ein interessanter Beweis für eine Übergangsphase des Blickes auf die (Sudeten-) Deutschen zwischen den 1950er und 1960er Jahren. Der Film, dem man sicherlich nicht einen starken und künstlerisch nicht ungelungenen Antikriegsethos abstreiten kann, zeigt einen Sudetendeutschen, der Anfang der 1960er Jahre seine ehemalige Heimat besucht. Der Vertreter des kapitalistischen Auslands ist ein arroganter, selbstbewusster Mann und stößt bei seinem Ausflug auf einen KZ-Überlebenden, der einen solchen Mann als Aufseher im KZ erlebt hat. Eine gelungene Analyse des Filmes findet sich bei SEDMIDUBSKÝ (2006: 112).

(Schwarzbach) in den ehemaligen Sitz des NS-Kriegsverbrechers Heidenmann, der in Olomouc im Gefängnis sitzt und auf seinen Prozess wartet. Viktor Chotovický, ehemaliger Offizier der tschechoslowakischen Exilarmee, übernimmt das ausgeplünderte Schloss, das ehemals jüdischer Besitz war, als Verwalter. Wachtmeister Hejna teilt ihm Heidenmanns Tochter Adelheid als Haushälterin zu. Der Film zeigt, wie diese beiden vereinsamten, scheuen Persönlichkeiten behutsam zueinander finden. Er zeigt die Liebesgeschichte zwischen einem Tschechen und einer Deutschen, die sich trotz ihrer Sprachbarriere nahekomen und eine gemeinsame Liebesnacht erleben. Mit der Hinrichtung von Adelheids Vater wird die tragische Wendung der Handlung eingeleitet. Adelheids Bruder Hans-Georg, von dem angenommen wurde, dass er an der Front gefallen sei, dringt unerwartet in das Schloss ein, tötet Hejna und zettelt eine Schlägerei mit Viktor an. Adelheid greift in die Schlägerei ein und schlägt mit einer Eisenstange auf Viktor ein. Dieser wird von tschechischen Soldaten gerettet. Hans-Georg wird getötet, und Adelheid soll der Prozess gemacht werden. Obwohl Viktor ihr verzeiht und ihr eine gemeinsame Zukunft anbietet, geht Adelheid in den Freitod. (ARONOVÁ [www.goethe.de](http://www.goethe.de))

### **3.2.2 Darstellung des ‚Deutschen‘**

Trotz seines Namens fühlt sich Viktor Chotovický am Ende des Krieges keinesfalls als Sieger: Ohne Familie und in einem schlechten Gesundheitszustand, innerlich wie äußerlich, kommt er nach dem Dienst in der Royal Air Force nach Nordmähren mit der einfachen Absicht, bei der Verwaltung des ehemaligen ‚Nazi-Hauses‘ endlich Ruhe zu finden. Diese zwei Tatsachen, sein Militärdienst im Ausland und das spezifische Gebiet Nordmährens, wohin sich Viktor richtet, werden einfach und schlicht vermittelt, ohne Beurteilung oder Kommentieren der Motivationen Viktors.

Es scheint, dass die Filmkritik, die generell eher verhalten wirkt, die Herkunft des Protagonisten oder die problematischen historischen Umstände, die ihn nach Nordmähren trieben, lieber unsichtig umging. Gleichzeitig wird genau dieser Umstand am Film kritisiert. Als würden die Kritiker (schon im Jahre 1970) die potentielle provokative Kraft des Filmes lieber nicht wahrnehmen wollen. Leo RAJNOŠEK (1970: 6) kritisierte die Veränderung des kreativen Stils Vláčils. Der Film solle sich jenseits einer konkreten historischer Zeit abspielen und „gegen sein künstlerisches Naturell“ sei Vláčils Film eher eine bloße Sonde, eine kalte „akademische Studie“ von zwei Individuen sein. Ähnlich lautet der Kommentar in Mladá fronta, der das „historische Vakuum“ bedauere, das hier gezeigt werde. (vgl. MF: 22.1.1970)

Schon mit der Ankunft Viktors spürt man die allgemeine Stimmung gegenüber Deutschen: „Tajdle skopčáci Vám píchnou“<sup>18</sup>, hört man die Revolutionsgarden im verachtungsvollen Ton sagen, als der Zug, mit dem Viktor unterwegs ist, anhält. Als Viktor auf die Aufforderung der Revolutionsgarden nicht weiter reagiert, wird er sofort wegen seiner Schuhe verdächtigt, er wäre Deutscher. Obwohl dieses Missverständnis umgehend geklärt wird, macht Viktors Lässigkeit und Nichtreagieren die Revolutionsgarden wütend und es kommt zu einer Schlägerei. Das Höhepunkt der Szene verkörpert eine Frau auf Viktor spuckt; zusehends ist es ihr egal, wer der Mann überhaupt ist, es reichen die Schuhe.

Das Bewusstsein von den Deutschen und ihrem baldigen oder schon einsetzenden Exodus wird wieder indirekt vermittelt: Viktor sieht am Horizont schwarze Figuren mit weißen Armbändern und tritt dabei in ein Minenfeld. Er wird von einem tschechischen Mädchen darauf hingewiesen. Mit einem Blick auf die wehenden Kleider der Figuren am Horizont sagt es: „My tu bydleli celou válku jenom mezi nima. Já vim, co je to za lidi. Podminovali taky mrtvolý, když odcházeli. Ani jsme je nemohli pohřbít.“<sup>19</sup> Wie rau und kompromisslos die Aussage auch klingt, der Film bleibt strikt bei einer neutralen Vermittlung.

Auf Adelheid Heidenmann, die zentrale die Deutschen vertretende Figur, stößt der Zuschauer gemeinsam mit Viktor ‚zufälligerweise‘, als dieser sich in dem Haus, das er verwalten soll, umsieht. Von der erhöhten Position einer Treppe blickt er herab in einen großen Raum, den die junge Frau energisch putzt. „Co tu chcete? Tak co je, nerozumíte česky?“<sup>20</sup> Adelheid sieht auf und senkt wieder den Kopf. „Němka.“ Sie reicht ihm das Papier: „Propustka. Dobře. Kdo Vás sem pustil?“<sup>21</sup> Und zum ersten Mal hört man die Stimme Adelheids „Verstehe kein Tschechisch.“ So wird dem Zuschauer das zukünftige Modell der Kommunikation zwischen Adelheid und Viktor vorgestellt. Chotovický spricht Tschechisch, Adelheid Deutsch. Und trotz der Deklaration der Unkenntnis der tschechischen Sprache ist die Wahrnehmung von jedem Wort und von jeder Bewegung auf beiden Seiten zu spüren. Schrittweise wird die achtsame Art vor Augen geführt, mit der sich die zwei neuen Mitbewohner betrachten: Adelheid blickt ruhig auf Viktors nackte Füße, auf sein Gesäß in den Armeehosen und seine Schultern. Chotovický, nachdem er bei einer der vielen Untersuchungen der Villa ein Fernglas findet, beobachtet Adelheid, als sie Holz spaltet. Er sieht ihren entblößten

---

<sup>18</sup> „Die *skopčáci* hier werden Ihnen helfen“. ‚Skopčák‘ ist ursprünglich eine Bezeichnung für die Deutschen der Grenzgebiete, wortwörtlich übersetzt ‚die von den Bergen‘. Die Expressivität wird durch die Assoziation mit dem tsch. ‚skopec‘, ‚Hammel‘, gesteigert (vgl. ULIČNÝ 3/1994: 145).

<sup>19</sup> „Wir lebten hier den ganzen Krieg nur unter ihnen. Ich weiß, was für Leute sie sind. Sie unterminierten sogar die Leichen, so konnten wir sie nicht einmal begraben.“

<sup>20</sup> „Was wollen Sie hier? Was ist denn, verstehen Sie kein Tschechisch?“

<sup>21</sup> „Eine Deutsche. Passierschein. Gut. Wer hat Sie reingelassen?“

weißen Bauch, als sie sich mit dem Zipfel von ihrem Hemd die Stirn abtrocknet und ihre weiblichen Kurven, die sich unter ihrem Kleid deutlicher abzeichnen, während sie konzentriert arbeitet. Von einem Aufkeimen von Liebe oder Erotik kann man dennoch (noch) nicht sprechen. Adelheids demonstratives Ablehnen der tschechischen Sprache wird in Frage gestellt, als sie durch Chotovický mit ihrem alten Andenkenalbum konfrontiert wird – es befinden sich in ihm auch tschechische Beiträge. Adelheid kommentiert diese Tatsache jedoch nicht.

Außer Viktor erscheinen im Film noch zwei andere Tschechen schärfer gezeichnet: der Gardist Jindra und der Wachtmeister Hejna, ein ruhiger, durchschnittlicher Mann – er spricht mit Viktor in gutmütigem Ton, anscheinend sind ihm das Temperament Viktors völlig fremd, dennoch respektiert er ihn. Diese Gutmütigkeit eines älteren Wachmeisters oder abstrakter betrachtet: eines älteren Gesetzesvertreters, mit der auch *Nástup* und andere propagandistische Filme gerne arbeiten, kontrastiert dann umso krasser mit Hejnas Aussagen über Adelheid: Auf Viktors Kommentar zu Adelheids Absicht, wieder ins Lager zurückzukehren, „Škoda, přece s ní zacházním slušně.“ entgegnet Hejna: „To je právě, kamaráde, ta chyba. Jen žádné dlouhé mazlení! Dokud máme tatíka pod křídlem, bude sekát dobrotu, to Vám zaručuju,“ ergänzt er noch wichtigtuersch.<sup>22</sup> Nachdem er Adelheid auf das Gesäß geschlagen hat, sagt er zum Abschied einen aussagekräftigen Satz, der symptomatisch für seine Stellung ist: „Prosím Vás, paneporučíku, dělejte si, co chcete. Jenom to neberte vážně. Ne vážně!“<sup>23</sup> Die Beziehung zwischen Adelheid und Viktor, respektive das Verhalten Viktors gegenüber Adelheid, wird von Hejna kritisch beobachtet; sei es nur Viktors anfängliche Gleichgültigkeit, die schon an sich für Hejna als Form der Höflichkeit verdächtig ist, oder aber das spätere offensichtliche Liebesverhältnis. SEDMIDUBSKÝ (2006: 177) beurteilt die Situation anhand des kritischen Konflikts wegen des Singens eines NS-Liedes während einer Zecherei in Heidemanns Villa. Als bezeichnend für Hejna bemerkt er, dass dieser die sexuellen Ansprüche Chotovickýs auf Adelheid toleriert – und sei es nur als legitime Variante davon, wie er sich selbst gegenüber Adelheid verhalten würde. Viktor spricht den mühevoll vorbereiteten Satz auf Deutsch aus: „Gehen Sie in mein Zimmer... und erwarten Sie mich im Bett!“ Adelheid entfernt sich rasch und still. Hejna kommentiert dies: „Aha, taktakhle. Proč ne, souhlasím. Jen žádný dlouhý fóry.“ Als er laut nachdenkt: „Případně dát přes držku“,<sup>24</sup> stellt ihn Viktor zur Rede: „Co jste říkal?“, worauf Hejna abwiegelt: „Nic, nic, to je Vaše věc.“<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> „Schade, ich behandle sie doch gut.“ „Das ist aber, mein Freund, der Fehler. Bloß kein großes Verwöhnen!“, „Solange wir ihren Papa haben, wird sie sich anständig verhalten, das kann ich Ihnen garantieren.“

<sup>23</sup> „Ich bitte Sie, Herr Leutnant, tun Sie doch was Sie wollen. Nehmen Sie es aber nicht ernst. Nicht ernst!“

<sup>24</sup> „Also so ist es? Warum nicht, ich stimme zu. Bloß kein Wischi-waschi.“ „Eventuell die Schnauze polieren.“

<sup>25</sup> Viktor: „Was haben Sie gesagt?“ Hejna: „Nichts, nichts... es ist schließlich Ihre Sache.“

Durch Wachtmeister Hejna erfährt Viktor, dass Adelheid „Tochter des größten regionalen Faschisten, der hängen wird“, ist. Obwohl Hejna zugibt, Adelheid wäre eher ihrer frommen und guten Mutter ähnlich, warnt er Chotovický vor jeder Art von Mitleid oder liberalem Zugang ihr gegenüber. Dem Zuschauer wird Adelheid aber ohne ideologische Positionierung präsentiert. Als der betrunkene Jindra in der oben erwähnten Szene provozierend einen Marsch der Hitlerjugend von einer Schallplatte abspielt, erhebt sich Adelheid plötzlich und wirft allen einen herausfordernden Blick zu: Nicht der Stolz auf irgendeine Ideologie bringt sie auf die Beine, sondern eher die Wut auf die beschränkten provozierenden Männer und ihr persönlicher Stolz. Auch ihre Reaktion auf die Hinrichtung ihres Vaters und ihr Agieren während der Schlägerei zwischen Viktor und dem jungen Heidenmann unterstreichen und belegen, dass sie als Tochter und Schwester handelt. Sie reagiert emotional auf den Tod ihres Vaters, nachdem sie sich gesammelt hat, verhält sie sich aber wieder ruhig. Bei der Schlägerei nimmt sie eine Metallstange und schlägt auf beide Männer ein, mit der einfachen Absicht, die beiden von ihrer gegenseitigen Ermordung anzuhalten.

Umso mehr kontrastiert dies mit einem Kommentar von HEPNEROVÁ (1970) in dem sie behauptet, Adelheid sei „im Gegensatz zu Viktor körperlich gesund“ aber „[d]ie Erziehung hat notwendigerweise ihren Charakter krummgebogen und ihre Fähigkeit zu empfinden wurde fast völlig unterdrückt.“ Auch in diesem Artikel wird zwar eingeräumt, dass Viktor im Ausland gekämpft hat, genauso wie die sudetendeutsche Identität Adelheids wird dies aber nicht weiter kommentiert. Deutsch ist hier synonym zu ‚Nazi‘ und die Beziehung der zwei Protagonisten soll wegen der schon erwähnten Unfähigkeit Adelheids und wegen der Sprachbarriere unmöglich sein. Um das Problem des ungleichen Paares kurz und knapp zu erfassen, wird der längst erprobte Ausdruck „auf der anderen Seite der Barrikade“ benutzt. Die Tragik und Unmenschlichkeit des Krieges wird hier feierlich deklariert, aber nur im Zusammenhang mit der emotionalen Verstümmelung Adelheids, nicht mit den Untaten, die auch ihr angetan wurden.

### **3.3 Zusammenfassung des Kapitels**

Der Film *Adelheid* – sein Inhalt wie sein Schicksal – repräsentiert in sich fast alles, was für die 1960er Jahren in der tschechoslowakischen Kinematographie typisch war: den Willen, historische Ereignisse aus neuen Blickwinkeln zu beobachten, und künstlerische Unabhängigkeit. Das Resultat ist eine künstlerische Darstellung, die keinen Anspruch auf die absolute Wahrheit erhebt. Der Film tut gerade das, was für unabhängige Kunst, die sich der Wahrheit wirklich annähern will, grundsätzlich ist: Er beurteilt nicht, er erklärt nicht, Zeit und



Ort werden am Anfang zwar angegeben, aber ihren kausalen Zusammenhang mit den Ereignissen im Film muss der Zuschauer selbst erkennen.

Diese Freiheit für den Zuschauer unterscheidet *Adelheid* grundlegend von *Nástup*. Der Ansiedler Bagár wirkt im Vergleich mit Viktor und Hejna wie von einem anderen Planeten, ähnlich entfernt sind die Bilder von der Revolutionsgarden, welche die beiden Filme vermitteln. Ein Teil der Deutschen wird zwar als Kollektiv gezeichnet – aber nicht beurteilt, es handelt sich eher um den Chor einer griechischen Tragödie, der die Geschichte umrahmt. Selbst sprechen und handeln sie kaum. Sie bringen auch nur traurige Nachrichten: die zwei älteren rabenschwarzen Frauen, die Adelheid vom Tod ihres Vaters berichten, die Dolmetscherin in der unangenehmen und peinlichen Position, das erste und letzte Gespräch zwischen Adelheid und Viktor zu vermitteln. Adelheid ist dagegen ein Individuum, nicht ein negativer oder positiver Sonderfall, eine Ausnahme von der Masse wie in *Nástup* Palme oder Elsa Mager. Sie ist einfach eine Frau. Gemeinsam bleiben den Filmen gerade nur die Zeit und der Ort.

Das alles führte zum Missfallen der Kritiker, die Anfang der 1970er Jahre das ‚revisionistische‘ Potenzial des Filmes lieber übersahen – der Film wurde eher verhalten empfangen und als ein durchschnittliches Produkt von Vlácil beurteilt.

## 4 Zwei Jahrzehnte der Normalisierung

### 4.1 Kulturpolitische Bedingungen und ihre Auswirkungen auf die Kunst

Die Anwesenheit der sowjetischen Truppen und deren Absicht zu bleiben bedeuteten nach dem 21. August 1968 wesentliche Veränderungen in allen Aspekten des öffentlichen Lebens. Alles, was sich langsam während der 1960er Jahre etabliert und im *Prager Frühling* seit Januar 1968 kulminiert hatte, begann zu verschwinden. Der Traum vom menschlichen Antlitz“ des Sozialismus war verfliegen.

Mit den grauen Monaten nach dem Tod Jan Palachs im Januar 1969 setzte die Zeit der sogenannten ‚Normalisierung‘ ein. Die gesellschaftliche Unterstützung des studentischen Streiks, zu dem Palach aufgefordert hatte, ließ nach und auch die letzten sichtbaren Spuren von Widerstand und Aktivität gegen die Okkupation verschwanden. Den Beginn dieser Periode besiegelte definitiv im April 1969 die Abwahl von Alexander Dubček als Parteichef und seine Ersetzung durch Gustav Husák (vgl. HULÍK 2012: 35).

Die Wiedereinführung der Zensur und die strenge Kontrolle und Selektion eines zuverlässigen ‚Kaders‘ wurde selbstverständlich. Die Bürger, welche sich dem neuen Regime gegenüber loyal verhielten oder zumindest willig waren, sich den neuen Bedingungen anzupassen, wurden von dem ‚unzuverlässigen Rest‘ sorgfältig getrennt. Diese Prozesse fanden nicht nur in der politischen Szene statt, sondern betrafen fast alle Bürger quer durch das gesellschaftliche Spektrum. Programmatisch hierfür ist Husáks Äußerung: „Nech odpadne, čo je kolísavé, nech odpadne, čo je oportunistické, ale nech v tej strane zostane, čo je pevné, čo je charakterné“<sup>26</sup> (HULÍK 2012: 115). So wurden die Kontrollen nicht nur im Rahmen der Partei, sondern auch allgemein vor der Öffentlichkeit präsentiert.

Diese Veränderungen betrafen auch die Kulturlandschaft und Filmproduktion stark. Die Normalisierung der Filmproduktion begann im Herbst 1969 mit der Abberufung leitender Funktionäre des tschechoslowakischen Filmes<sup>27</sup> gefolgt von personellen Veränderungen in den Filmstudios. Als ein bezeichnendes Beispiel sei hier die Geschichte des kreativen Tandems Jan Procházka und Karel Kachyňa angeführt. Procházka, eine der bekanntesten Figuren der kulturellen Reformbewegung, der sich nach August 1968 öffentlich gegen die Okkupation ausgesprochen hatte, ahnte, dass seine Position gefährdet war. Nach gemeinsamer Absprache

---

<sup>26</sup> „Alles Instabile und Opportunistische falle ab, in der Partei bleibe alles Feste und alles, was Charakter hat.“ Schon am 28. August 1968 äußerte Husák diesen Satz in seiner Rede auf dem Parteitag der KSS (Kommunistische Partei der Slowakei)

<sup>27</sup>Zu nennen ist hier die Abberufung von Alois Poledňák und seine Ersetzung durch Jiří Purš - dessen Zuverlässigkeit war nach seiner Karriere u. a. beim Kultusministerium und als Berater Lubomír Štrougal, des stellvertretenden Ministerpräsidenten, nicht zu bezweifeln. (vgl. HULÍK 2012: 424)

übergab er seinen leitenden Posten in der Filmemachergruppe für Kinder- und Jugendfilme an Ota Hofman.<sup>28</sup> Dagegen durfte Karel Kachyňa weiter Filme drehen, obwohl sich in seinem Portfolio der stark regimekritische Film *Ucho* befand sowie *Kočár do Vídně*, der zwar internationale Erfolge feierte, aber zu Hause eher verhalten aufgenommen wurde (s. Kap. 2). Der Filmhistoriker Hulík bemerkt in einem Interview, dass das Ende der filmerischen Freiheit jedoch nicht abrupt kam:

„Noch 1972 wurden in Barrandov Filme gedreht, in denen der künstlerische Einfluss der Neuen Welle zu spüren war. [...] Erst 1973 entstand kein einziger Film mehr mit Anklängen an die Neue Welle. Von da an wurden nur noch Filme gedreht, die dem Konzept der neuen Barrandov-Leitung entsprachen.“<sup>29</sup> (MLÁDKOVÁ [www.radio.cz](http://www.radio.cz)).

Wenn man zur Frage der (Sudeten-)Deutschen, bzw. der Vertreibung zurückkommt, ist es notwendig, sich auch an die damalige Situation in der historischen Forschung zu erinnern. Während die Atmosphäre des kurzen Prager Frühlings eine kritische Diskussion über das Ende des Krieges und über die Vertreibung erlaubte, war diese Frage nach der Okkupation kaum mehr von Bedeutung. Erstens, wie SEDMIDUBSKÝ (2006: 142) zutreffend bemerkt, hatten die Tschechen andere Sorgen als alte schmerzhaftes Geschichten zu entdecken und zu revidieren, zweitens war wegen zunehmender Zensur eine öffentliche kritische Diskussion ausgeschlossen. Erst 1978 kam es erneut zu einer Debatte, und zwar in den inoffiziellen gesellschaftlichen Sektoren. Der ausschlaggebende Artikel erschien in der Exil-Zeitschrift *Svědectví* und darauf folgten mehrere Beiträge von interessierten Historikern und Publizisten. Wieder exilierte ehemalige Politiker Zdeněk Mlynář in seinem Brief an die Redaktion von *Svědectví* bemerkte, das Interesse an der Frage der Aussiedlung nicht Konsequenz eines rein fachlichen Interesses der Historiker sei, sondern Folge eines politisch-moralischen Bedürfnisses der tschechoslowakischen Gesellschaft, durch die Analyse der eigenen Geschichte den Kollaps bestimmter Werte, d. h. „die Normalisierungsrealität“, zu begreifen (vgl. ČERNÝ u. a. 1990: 171).

Obwohl die Filmindustrie natürlich keinen ‚offenen‘ Zugang zum sudetendeutschen Thema bot, entstanden auch in der Normalisierungsperiode Filme, die zu der Problematik beitragen. *Cukrová bouda* (1980) und *Zánik samoty Berhof* (1983) verdienen auf jedem Fall Aufmerksamkeit und sollen in den folgenden Abschnitten analysiert werden.

---

<sup>28</sup>Procházka war bis zu seinem Tod in 1971 als Drehbuchautor nur anonym aktiv. Dank Procházkas Umsichtigkeit und Hofmans Aktivität galt die Filmemachergruppe für Kinder- und Jugendfilme als eine Oase relativer künstlerischer Freiheit und als Zufluchtsort für ‚problematische‘ Künstler (vgl. HULÍK 2012: 331).

<sup>29</sup>Bezogen auf die hier untersuchten Filme erfolgt die Zuordnung von *Adelheid* (1969) in die Etappe der neuen Welle

## 4.2 Cukrová bouda

Der Film stellt die erste Zusammenarbeit von Regisseur Karel Kachyňa mit Vladimír Křeřtel dar, nach dessen Novelle *Zrození horského pramene* (1979) das Drehbuch entstand. Diese Autorenbegegnung symbolisiert eine gewisse Schließung des Kreises; Křeřtels ‚kreativer Partner‘ Vlášek durfte zwar drehen, aber nicht mehr mit Křeřtel,<sup>30</sup> und Jan Procházka, von dem Regime zermürbt, starb schon im Jahre 1971.

### 4.2.1 Inhalt des Films Cukrová bouda

Südmähren, Sommer 1945. Nachdem in den letzten Tagen des Krieges der Vater der Familie im Zuge seiner Widerstandsaktivitäten stirbt, zieht die Mutter (Jana Švandová) mit ihren zwei kleinen Söhnen Ondra (Michal Dlouhý) und Martin nach Nordmähren (Jeseníky). Die Frau folgt den Wunsch des verstorbenen Mannes und kauft ein verlassenes Bauernhaus, die Lebensbedingungen sind aber sehr schwierig. Aus der Kinderperspektive Ondras entdeckt man alle verschiedenen Figuren im Grenzgebiet. Den roten Faden bildet die Beziehung Ondras zu einem älteren Deutschen Antifaschisten, Alfred Bartl (Miroslav Macháček): Der Junge kann dank dem alten Mann die Trauer über den Verlust des Vaters überwinden, dem Zuschauer wird dabei das ganze Bild inklusive Bartls persönlicher Geschichte vermittelt. Ein alter Mann kehrt nach der Haft in einem Konzentrationslager zurück nach Hause, schon vor dem Krieg hat er seine Familie verloren, die die nationalsozialistische Ideologie befürwortete. Nach dem Krieg besiegelt sich dies durch den Tod seines Sohnes. Bartl wird von seiner tschechischen Umgebung misstrauisch wahrgenommen, für seine Familie ist er ein Verräter. Die wenigen, die Bartl vertrauen, sind Ondra, der aus seiner Kinderperspektive Bartl ohne Vorurteile annimmt, Škurek, der Bartl von früher her kennt und ihm vertraut, und der Dorflehrer. Bartl wählt am Ende des Films einen friedlichen Freitod.

Andere Figuren und Gruppen, die mit ihren Geschichten weitere Linien des Films bilden, sind der ‚Verwalter‘ und der ehemalige Postbote Škurek, der der Familie vor allem zu Beginn hilft. Eine wesentliche Rolle spielt die Anwesenheit des tschechischen Armeekorps - zwei Figuren von ihnen lernt man näher kennen: Den dandyhaften Oberleutnant Bedřich, der zum Missfallen Ondras Interesse für seine Mutter zeigt und Ondras zukünftiger Lehrer. Weiter sind es ‚die Deutschen‘, eine Arbeitsgruppe von Frauen, die geblieben sind, und die Wehrwölfe, *vlkodlaci*, wie sie Ondra nennt, die erst am Ende leibhaftig auftreten. Am Schluss ist es gerade

---

<sup>30</sup> Das Auflösen von eingespielten Teams, eine beliebte ‚Normalisierungstaktik‘, beschreibt auch HULÍK (2012: 173): Der Zentrale Dramaturg von Barrandov, Ludvík Toman, sah eine potentielle Gefahr in allen ‚viel zu eng‘ befreundeten Teams.

Ondra, der sie mit Hilfe von Bartl enttarnt, woraufhin die Gruppe von tschechischen Soldaten vernichtet wird (es stirbt auch der Sohn von Bartl).

#### 4.2.2 Der ‚Deutsche‘ im Kontext des Filmes

Das erste Mal, findet im Film ein direkter Bezug zu Deutschland in der poetischen Szene statt, in der die dreiköpfige Familie in Begleitung von Škurek das Dorf betritt. In der Luft kreisen kleine weiße Objekte umher: „Jé...! Vždyť to jsou hitleři!“ rufen die Kinder und fangen die Briefmarken. „Kluci, nesbírejte to, plivněte na to. Ukaž, takhle! Pfuj!“<sup>31</sup> ermahnt sie Škurek. Die Kinder rufen begeistert weiter: „Pfuj! Pfuj! Pfuj!“ Und dieser Modus, in dem die potentiell problematischen Aussagen durch die Kindperspektive vermittelt werden, zieht sich durch den ganzen Film. Nicht zufälligerweise entstand der Streifen in der Filmemachergruppe für Kinder- und Jugendfilme von Ota Hofman (s. Kap. 3.1.).

BUBENÍČEK (2006: 71) bemerkt, dass die Brutalität der literarischen Vorlage im Film durch mehrere Mittel unterdrückt werde. Obwohl sich diese Analyse auf den Film bezieht, muss man Bubeníček zustimmen; sei es die Kinderperspektive, sei es die melodramatische Musik, seien es die ruhigen Bilder der Natur, kombiniert mit der ‚einfachen Weisheit‘ der Kinder, die sogar den freiwilligen Tod Bartls, das gewichtigste Ereignis des Filmes, wesentlich erleichtern. Dieser Komplex lässt auch den Zuschauer, der die Vorlage nicht kennt, ahnen, dass die übliche ‚Körner-Rohheit‘ verschwunden ist. Ob der Grund dieser simplifizierten Sicht in der Neuartigkeit der Zusammenarbeit Körner – Kachyňa besteht oder eher in der allgemeinen Vorsichtigkeit bei der Produktion des Filmes, bleibt zu beantworten.

Die Kinderperspektive erlaubt einen kritischen Blick; als Beispiel gilt die Szene, als Ondřej eine ihm von Bartl geschenkte Kuh zurückgeben will. Eine tschechische Frau spricht ihn an: „Vedeš kravičku? Ty jsi nějakej čipernej. Čípak jsi?“ und nimmt die Kuh weg. Ondra reagiert: „Ta kráva vám nepatří.“ Die Frau kontert: „Ále, čím by byla? Libore!“ Ondřej erklärt: „Já jdu za panem Bartlem, on se stará o ty krávy.“ Ein Mann, Libor, beendet den Diskurs mit den Worten: „Teď se staráme my, dej jí sem. Držíš se skopčákama? To bych ti neradil.“<sup>32</sup> Hier deutet sich eine behutsame Kritik an der tschechischen Habgier im Grenzland an und am allgemeinen Chauvinismus der ‚unschuldigen Bevölkerung‘ gegen die nun an sich nicht mehr bedrohlichen Deutschen (zu denen beispielsweise auch Bartl gehört). Das ‚deutsche Element‘ wird im Film sehr deutlich aus drei Perspektiven betrachtet. Die eine betrifft Bartl, eine

---

<sup>31</sup> Kinder: „Oh! Das sind doch lauter Hitlers!“ Škurek: „Jungs, fangt es nicht, spuckt drauf. Gib her, so! Pfuj!“

<sup>32</sup> Frau: „Du bringst uns eine Kuh? Du bist so ein munterer Junge, wie heißt du denn? Ondra: „Die Kuh gehört euch nicht.“ Frau: „Aber doch, wem denn sonst? Libor!“ Ondřej: „Ich suche Herrn Bartl, er kümmert sich um die Kühe.“ Der Mann, Libor: „Jetzt kümmern wir uns, gib her. Du bist mit den Deutschen (‚skopčáci‘, s. Kap. 3.2.2.) befreundet? Würde ich dir nicht raten.“

Einzelgänger, die zweite eine Gruppe von deutschen Frauen, die noch im Grenzgebiet bleiben durften, die dritte die Wehrwölfe.

Mit Alfred Bartl wird der Zuschauer das erste Mal zusammen mit Ondras Familie konfrontiert. Ein grauer erschöpfter Mann kommt wortlos ins Haus, die Mutter bewirbt ihn mit Brot und Suppe, die Atmosphäre ist gespannt. Bartl fragt in einer Mischung aus Deutsch und Tschechisch, wohin alle verschwunden seien. Es wird deutlich, dass der Mann verloren ist, kein Zuhause mehr hat und nicht mehr findet, was er zu finden erwartete. Erst die Soldaten, die Ondřej gerufen hat, führen Bartl ab und kontrollieren ihn ab sofort. Erst Škurek klärt, dass es sich um einen KZ-Überlebenden handelt. Wie bewegt das Schicksal Bartls ist, erfährt man in einer weiteren Szene mit Škurek. Dieser teilt Bartl mit, dass auch sein eigener Sohn in die Armee einberufen wurde. „Snad ses ani neměl vracet“,<sup>33</sup> sagt Škurek zu ihm und reicht ihm ein Fotoalbum, in dem auf einer Seite, auf der in Bruchschrift „Vati“ geschrieben steht, alle Fotografien herausgerissen wurden; auf weiteren Seiten befinden sich Bilder von Bartls Familie – und die klassischen ‚Hitlerjugendbilder‘. Es wird suggeriert, dass jeder deutsche Antifaschist immer durch mindestens einen fanatischen Deutschen ausgeglichen werden müsse, damit alles in Gleichgewicht bleibt. Dazu hört man die Stimme Bartls: „Pak otec nepozná syna, syn se bude vyhýbat otci, milosrdenství vymře a lidé ztratí veškerou naději. Nastane hodina plazu. Syn bude bojovat s otcem, pohrobci zničí svazky rodu, nikdo nikoho nebude šetřit, vlčí věk je tu.“<sup>34</sup> Und dies ist auch Bartls allgemeine Botschaft, wenn auch nicht so apokalyptisch und fatal klingend: Desillusion, die jedoch nicht mit zügelloser, verzweifelter Hoffnungslosigkeit gleichzusetzen ist. Während der Zeit, die Bartl als ihm verbleibend wahrnimmt, widmet er sich noch zwei sinnvollen Herzensanliegen: den eigenen Sohn zu finden und Ondra etwas fürs Leben zu hinterlassen.

Jiří CIESLAR (1981)<sup>35</sup> versteht die Besonderheit der Persönlichkeit Bartls als einen reichen Charakter mit einem Geheimnis, das schrittweise entdeckt wird, und lobt Miroslav Macháček dafür. Er traut sich das Bild des Grenzlands im Kontrast zu Bartls Figur als zu vage zu kritisieren:

„Schade, dass sich dieser unbeugsame, grimmig schweigsame Einzelgänger in einer dramatischen Welt bewegen muss, die oft durch einen vereinfachenden und vernebelnden Blick gesehen

---

<sup>33</sup> „Vielleicht hättest du gar nicht zurückkommen sollen.“

<sup>34</sup> „Dann wird der Vater den Sohn nicht erkennen, der Sohn den Vater meiden, die Barmherzigkeit wird aussterben und Menschen werden alle Hoffnung verlieren. Es wird die Stunde der Kriechtiere kommen. Der Sohn wird gegen den Vater kämpfen, die Nachgeborenen werden die Stammbündnisse vernichten, niemand wird verschont, das Zeitalter des Wolfes ist gekommen.“

<sup>35</sup> Jiří Cieslar, Journalist und Pädagoge, nach 1995 Leiter des Filminstituts der FF UK.

wird. Ich schätze sehr, dass in dieser Welt die Thematik des Grenzlands in der Nachkriegszeit erfasst ist, aber leider genau das schmerzhafteste in dieser Welt unterliegt einer Verfeinerung und Konvention.“

Auch das Ende des Filmes, den Freitod Bartls gefolgt von einer vor Glück strahlenden Szene der Mutter mit den Kindern, sieht Cieslar als eine verpasste Chance; die spielenden Kinder als Symbol des „Lebens, das weitergeht“ sieht er zwar als authentisch an, den Kontrast mit der gewichtigen Szene, in der Bartl stirbt, hält er jedoch für unnötig, geradezu erzwungen. Aus dem oben Erwähnten lässt sich schließen, dass Cieslar das Potenzial der Geschichte verstanden hatte und gewillt war, eine größere Tiefe hinter der simplifizierten Oberfläche zu erblicken (vgl. CIESLAR 1981).

Nach den scharfsinnigen und – auf die Epoche bezogen – mutigen Beobachtungen Cieslars folgte zwei Monate später eine Rezension Jan KLIMENTS<sup>36</sup> in *Rudé právo*. Kliment freut sich darüber, dass der Film an die unaufhörlichen Drohungen des Faschismus erinnert; um die Figur Bartls auszusondern, benutzt er den bekannten Begriff Gottwalds „není Němec jako Němec“ und definiert ihn als einen „fortschrittlichen Mensch“, der als einer der ersten unter dem Faschismus gelitten hat. Kliment vergisst nicht zu unterstreichen, es sei nötig sich vor dem Revanchismus zu hüten, der die „Sentimentalität der Leute, die die Heimat verloren haben“ ausnutzt. Zum Schluss vergleicht Kliment den Film mit *Kočár do Vidně*, dem „revisionistischen und furchterlich deformierenden Film, den während der Vorbereitungen der Krise der Abtrünnige Jan Procházka geschrieben hat“, und stellt befriedigt fest, *Cukrová bouda* sage „die Wahrheit“ (vgl. KLIMENT:1981).

Eine weitere ‚Insel der Deutschen‘ sind die deutschen Frauen, die im Wald arbeiten. Verglichen mit den Lager-Frauen in *Adelheid*, die die gleiche Situation erleben, wirkt der Kontrast zwischen ihnen noch stärker. Während die schwarzbekleideten Frauen von *Adelheid* traurig anmuten, aber irgendwie sachlich und ihrem Schicksal ergeben, sind die Waldarbeiterinnen eine Karikatur; sie sprechen nicht nur ein schlechtes Deutsch (das eher dem von einem Tschechen gesprochenen Deutsch ähnelt), sie sind auch eine Karikatur von Frauen an sich, gleichen eher einem Rudel von Hündinnen. BUBENÍČEK (2006: 74) bemerkt, dass sowohl in Körners Novelle als auch im Film alle deutschen Figuren außer Bartl dem negativen Bild der besiegten Minderheit entsprechen. Als bezeichnendes Beispiel für die Frauen führt er die Szene an, in der Ondra den Waldarbeiterinnen begegnet. Die Frauen würden in all ihrer

---

<sup>36</sup> Jan Kliment wirkte als Filmkritiker schon seit 1945, nach 1969 ist er zu einem Symbol der Normalisierungskultur geworden. Er war nicht nur der Leiter der Kulturpolitik in *Rudé právo*, sondern engagierte sich auch als Berater der Barrandov-Dramatugie – seine Begutachtungen hatten oft eine fatale Bedeutung für die Realisierung eines Films. (vgl. HULÍK 2012: 103)

Niedrigkeit dargestellt, sie tranken, tanzten und lachten hysterisch, das alles wird noch durch die Perspektive des weitwinkeligen Bildes im kleinen Raum verstärkt.

Auch die abwesenden Deutschen, deren Haus Ondras Mutter gekauft hat,<sup>37</sup> haben eine ominöse Botschaft hinterlassen: der Brunnen erweist sich mit Petroleum kontaminiert und der Ofen mit Granaten verstopft.

Obwohl das Prinzip der kollektiven Schuld nicht bezweifelt oder zumindest nicht kritisiert wird und mehrere antideutsche Färbungen auftauchen (so die Darstellung der deutschen Frauen und der ehemaligen Eigentümer des Hauses), wiegt die tragische Figur des ‚gerechten‘ Deutschen Bartl viel auf. Dazu konstatiert Petr Koura im Interview für Radio Prag:

„Fast zum ersten Mal im tschechischen Spielfilm sieht man hier den Deutschen auch als Antifaschisten. Schon in den 50er-Jahren gab es in Filmen ähnliche Figuren. Im Zusammenhang mit dem [sozialistischen Bruderland] DDR wurden auch ‚gute Deutsche‘ präsentiert. Aber die Figuren bekamen in diesen Filmen keinen großen Raum. In dem Film ‚Die Zuckerbude‘ aber spielt die Figur des deutschen Antifaschisten für die Geschichte eine wichtige Rolle.“ (GSCHWEND [www.radio.cz](http://www.radio.cz)).

Die Wehrwölfe, unter ihnen auch Bartls Sohn, figurieren im Film die meiste Zeit nur als eine versteckte Gefahr – ihr Gegenpol sind die omnipräsenten tschechischen Soldaten. Ihr Bild ist ein positives, ihre Rolle als Beschützer wird nicht angezweifelt. Das Maximum einer allgemeinen und wieder umsichtigen Kritik bzw. Ironie stellt an mehreren Stellen jene aus der Perspektive der Mutter Ondras dar – Sei es die Anmerkung „Pěkná armáda, vždyť mají každý kalhoty jiný“<sup>38</sup> nach der ersten Begegnung mit den Soldaten, sei es das ungeduldige Gespräch mit dem Soldat, der die Mutter wegen des Schießens sicherheitshalber aufhält. Mutter: „Copak to nikdy neskončí?“ Soldat: „Ale jo, paninko, údolí máte čistý, horší jsou ty mrchy v horách.“ Mutter: „Prosím vás, já mám nemocný dítě, tak už mě pusťte.“<sup>39</sup> Hier erkennt man die allgemeine Erschöpfung und Gewaltüberdrüssigkeit aus der Perspektive einer Mutter und Witwe, keinesfalls wird hier die Armee durch eine scharfe Optik (wie in Adelheid das rüpelhafte Verhalten Jindras oder das komplexe Bild Hejnas) beobachtet. Die Wehrwölfe werden als Produkte des Fanatismus und der absoluten Hoffnungslosigkeit dargestellt. Das einzige Mal, als einer von ihnen näher präsentiert wird, stellt das Gespräch des alten Bartl mit seinem Sohn Rudi dar, nachdem Rudi seinen Vater angegriffen hat und auf die tschechischen Truppen wartet. Bis auf einen einzigen Moment wirkt Rudi hart, entschlossen, zynisch: „Klid,

---

<sup>37</sup> Das kaufen, nicht besetzen, sondern die Familie aus – und in mehreren Szenen wird es klar, die Mutter wird keine einfache ‚Aneignung‘ tolerieren.

<sup>38</sup> „Was für eine Armee ist das, nicht einmal die Hosen haben sie gleich.“

<sup>39</sup> Mutter: „Wird das hier nie ein Ende haben?“ Soldat: „Aber ja, liebe Dame, das Tal ist sicher, schlimmer sind die Lumpen in den Bergen.“ Mutter: „Ich bitte Sie, mein Kind ist krank, lassen Sie mich doch gehen.“



táto, už to bude, jenom nebřeč, to už nám nepomůže. Co ještě chceš?“ Bartl, verletzt, auf dem Boden liegend: „Pro slitování boží, vzdej to.“ Rudi: „Kdepak, táto, neposlechnu, už jsi mi dost zkazil život, já chci za mámou. Třeba to vyjde.“<sup>40</sup> Das Moment der Schwäche tritt ein, als Bartl erkennt, dass sein Sohn eine komische nervöse Zuckung hat: „Nehýbej těma očima, podívej se na mě.“ sagt Bartl versöhnlich. „Za to já nemůžu, tati, to je tik, nervy“,<sup>41</sup> entschuldigt sich Rudi – und zum ersten und letzten Mal wird in dem jungen Mann ein Kind und zugleich ein Opfer des Krieges erkennbar. Danach erwacht in ihm wieder der verzweifelte Soldat – und wird von den Soldaten getötet.

### 4.3 Zánik samoty Berhof

*Zánik samoty Berhof* wurde 1983 unter der Regie von Jiří Svoboda gedreht – und zum dritten Mal<sup>42</sup> in dieser Arbeit handelt es sich um einen Film, dessen Vorlage und Drehbuch von Vladimír Körner stammen.

#### 4.3.1 Inhalt des Films *Zánik samoty Berhof*

Spätsommer 1945, das Gebirge Jeseníky, die nächstliegende Stadt ist Branná, früher Kolštejn. Die Geschichte beginnt an dem Tag, als Ulrikas (Petra Vančíková) Mutter stirbt und das Mädchen mit ihrem Vater Alfred Habiger (Ladislav Křiváček) alleine auf dem isolierten Gehöft Berhof zurückbleibt. Der nächste Nachbar ist der einsame alte Florian, ab und zu kommt der Hausierer Gusta oder der Gendarm Lašica vorbei. Der Krieg hat diesen Menschen Hunger und Angst gebracht, die älteren Kinder Habigers sind von zu Hause weggelaufen – aber eine direkte Konfrontation mit Gewalt erlebten die isolierten Leute von den Bergen bisher nicht. Bei Habiger zieht gleich Tylda ein, die während des Krieges ‚intensive‘ Kontakte mit den Deutschen pflegte und sich von diesem Milieu entfernen möchte. Für Erika sind der Tod der letzten ihr nahestehenden Person, die Ankunft Tyldas und das aggressive Verhalten von Habiger zu viel. Sie freundet sich mit der Nonne Salome an, hofft sie könnte mit ihr ins Kloster Grulich gehen und ermöglicht der Nonne kurz auf Berhof zu bleiben. Mit Salome kommen aber auch unerwünschte Gäste – zwei junge Wehrwölfe. Nachdem das Trio Florian und Lešina umgebracht hat, nehmen sie Alfred, Tylda und Ulrika als Geisel und wollen auf dem isolierten Berhof über den Winter bleiben. Zu ihnen gehört noch der kranke Erich. In der kleinen Stadt

---

<sup>40</sup> Rudi: „Ruhig, Vater, es wird schon, heul nur nicht, das hilft uns nicht. Was willst du noch?“ Bartl: „Um Gottes Erbarmen, lass es sein.“ Rudi: „Nein, Vater, ich werde nicht gehorchen, du hast mir das Leben schon genug verdorben, ich will zur Mutter. Vielleicht klappt es.“

<sup>41</sup> Bartl: „Bewege nicht so die Augen, sieh mich doch an.“ Rudi: „Ich kann nichts dafür, Vati, das ist ein Tick, Nerven.“

<sup>42</sup> Die drei Novellen *Adelheid*, *Zrození horského pramene* und *Zánik samoty Berhof* erschienen zum ersten Mal zusammen in einem Band (1983) als *Podzimní novely*.

Branná versucht inzwischen ein junger Leutnant mit seinen Truppen Ordnung zu schaffen – nach dem Tod von Florian und Lešina interessieren sich die Soldaten auch für das verdächtige Geschehen in den Bergen und versuchen, Ulrika, die in die Stadt gekommen ist, um Medikamente für Erich zu holen, für eine Zusammenarbeit zu gewinnen. Ulrika hat aber eine andere Priorität – Erich. Die Soldaten greifen Berhof auch ohne die Hilfe Ulrikas an, welche die apokalyptische Szene der Erstürmung mit Erich verlässt.

#### **4.3.2 Der ‚Deutsche‘ im Kontext des Filmes**

Bevor man zur eigentlichen Analyse kommt, ist es an dieser Stelle notwendig eine Anmerkung zur literarischen Vorlage zu machen, obwohl sich diese Arbeit vor allem dem Bild des Deutschen im Film widmet. Innerhalb des Films sprechen alle einheimischen Figuren Tschechisch und die Nationalität wird nur einmal explizit angedeutet (mit dem Hinweis, dass Habigers Frau eine Deutsche war). Doch wird es auch im Film klar, dass die Familie mit dem deutschen Element verknüpft ist – sie können Deutsch sprechen und haben deutsche Namen. Die Vorlage ist in diesem Sinne noch ausdrücklicher: Habiger wird seine Vertreibung angedroht, Erika spricht und liest fließend Deutsch. Warum das sudetendeutsche Element der Familie im Film zurückgehalten wurde, kann entweder der Empfindlichkeit des Themas wegen sein, oder auch um den Kontrast mit den Wehrwölfen aus dem Reich zu unterstreichen. Der einzige identifizierte Sudetendeutsche bleibt daher Erich, der Junge, den Ulrika zu retten versucht. Den Grad der ‚Identifiziertheit‘ der sudetendeutschen Identität der Protagonisten kann man natürlich nicht quantitativ feststellen – und es ist auch nicht ein wichtiges Kriterium. Genau wie die literarische Vorlage in das Buch *Podzimní novely* gehört, im Mosaik der Filme in dieser Arbeit gehört dem Film sicherlich sein Platz.

Der Regisseur Jiří Svoboda behauptet in einem Interview, die Vorlage habe ihm mit der „suggestiven baladischen Atmosphäre“ und „dramatischen Struktur der Figuren, die mehrere Interpretationen ermöglicht“ angelockt. Die Aktualität soll in dem „scharfen Antikriegsethos, der die Grenzen der Beschreibung eines Krieges überschreitet und die Gewalt und militante Erziehung verurteilt“ bestehen. (vgl. KV: 17.5.1984)

Ulrika ist die stabilste und am besten lesbare Figur in der Geschichte. Obwohl ihr keine explizite Rolle des Erzählers zugeteilt wird, neigt der Zuschauer dazu, ihre ruhige Perspektive zu übernehmen. Ulrika ist aber kein Kind, die Tatsache, dass ihrer Figur viel Raum gewidmet ist, vereinfacht die Geschichte nicht – im Gegenteil: Die Botschaft des Films über die Absurdität der Gewalt und des Böses, konfrontiert mit ihrer einfachen (aber keinesfalls naiven) Natur, übt eine noch intensivere Wirkung aus. Ein wichtiger Aspekt der Persönlichkeit Ulrikas ist der Glaube. Es ist kein naiver mag ihn Glaube, sondern die tief verwurzelte Fähigkeit,

zwischen Gut und Böse sicher unterscheiden zu können, ungeachtet Nationalität (vergleiche ihre Loyalität gegenüber dem Sudetendeutschen Erich, der zu den Wehrwölfen gehört) oder die Seite des Konfliktes (ihr Widerwille zur Zusammenarbeit mit dem tschechischen Leutnant). Der Aspekt des Glaubens verknüpft Erika mit Salome: Es war der Glaube, der die Frauen zusammengeführt hat, und es ist auch der Glaube, der ihre Wege trennt. Erikas Glaube, der sie dazu bewegt, genauso wie bei Salome, den ‚erniedrigten und beleidigten‘ zu helfen, reicht nicht bis zu den gewaltsamen Extremen: „Já už vám nevěřím, sestřičky nosí na krku Krista, ne jako vy!“<sup>43</sup> kommentiert Ulrika angeekelt Salomes Kreuz am Hals, das vielsagend einem Eisernen Kreuz ähnelt. So nimmt sich Ulrika dem momentan bedürftigsten Menschen - Erich - an und versucht ihn nach Hause zu bringen – ob sie es gemeinsam schaffen oder nicht, erfährt man nicht mehr.

Salome sieht man zum ersten Mal bei der Ortsbehörde der kleinen Stadt. Die Soldaten sprechen in ihrer Anwesenheit laut und rücksichtslos. „Němka?“ „Co jinýho?“ Die Nonne wird folglich auf Deutsch angesprochen, sie reagiert ruhig auf Tschechisch: „Mluvím česky“. Später, in der Titelsequenz, läuft die Nonne nach dem Angebot Gustas, sie mit dem Wagen zu fahren, wie ein aufgescheuchtes Wildtier davon. Als die Nonne das nächste Mal auftaucht, geschieht dies fast in Form einer heiligen Erscheinung; in der kurzen aber intensiven Szene, die fast an die biblische Romantik Körner-Vláčil's *Údolí včel* erinnert, trifft sie auf die verzweifelte Ulrika in der Nähe des Friedhofs, wo Ulrikas Mutter begraben wird und das Mädchen nicht erwünscht ist. Mit dem einfachen Satz „Neboj se mě a netrap se, třeba tu můžu nějak pomoci“,<sup>44</sup> entsteht der Kontakt zu Ulrika, und obwohl die Szene keine Reaktion von Ulrika vermittelt, ist es verständlich, dass diese Begegnung von großer Bedeutung ist.

Salome wird als eine schöne, intelligente, selbstbewusste und Furcht erregende Frau dargestellt. Von nationalsozialistischer Ideologie ist nicht die Rede, sie wird auch nicht als eine religiöse Phanatikerin dargestellt. Der christliche Glaube Salomes wird durch ihre innere Kraftgenährt, genauso wie ihre Taten durch den Instinkt motiviert sind. Verglichen mit der lächerlichen Figur Elsa Magers und den erbärmlichen deutschen Frauen von *Cukrová bouda* wird noch auffälliger, dass es sich um ein ganz neues Bild einer negativen deutschen (Frauen-) Figur handelt: um eine komplexe, starke Persönlichkeit mit einer höheren Motivation für ihre Taten. Verglichen mit Adelheid Heidenmann, die nicht aktiv an Gewalt Teil hat, zögert sie während einer Schlägerei zwischen ihrem Bruder und Viktor (s. Kap. 3.2.2.) nicht, beide zu schlagen, und als Tochter liebt sie weiter ihren nationalsozialistisch gesinnten Vater. So könnte

---

<sup>43</sup> „Ich glaube Ihnen nicht mehr, die Schwestern tragen auf dem Hals Christus, nicht wie Sie!“

<sup>44</sup> „Habe keine Angst und quäle dich nicht, vielleicht kann ich dir helfen“

man sich sogar fragen, ob Salome statt als ‚böse‘ eher als ‚gerechtigkeitsuchend‘ zu bezeichnen ist.

Obwohl der Film die deutsch-tschechische Nachkriegsproblematik in vielen Aspekten ganz neu und unorthodox verarbeitet – sei es die künstlerische Hyperbel oder Übertreiben vor allem bei den Wehrwölfen, sei es die vielschichtige Figur der Salome – wurden diese Qualitäten in den damaligen Medien entweder übersehen oder ‚diplomatisch‘ verschwiegen: In *Zemědělské noviny* wird Salome nur im Zusammenhang mit ihren vergeblichen Bemühungen „die verwilderten Wölfchen“ nach Hause zu bringen, „das Gute in ihnen zu erwecken“ und noch dazu „die bereits besiegten und verurteilten Gedanken fanatisch zu verteidigen“ erwähnt. (vgl. ZN 12.7.1984)

Den Normalisierungshofkritiker Jan Kliment darf man an dieser Stelle nicht vernachlässigen. Wie zu erwarten, beschreibt er Salome als „vergeblich in die faschistische Ideologie hineingezogen“; im letzten Absatz der Rezension wird daran erinnert, dass „[h]eutzutage, wenn sich in dem Nachbarstaat Deutschland nicht einmal die Regierungsfunktionäre schämen mit den Waffen der Revanche zu drohen [...], [...]die Botschaft des Films besonders eindringlich“ erklänge (vgl. KLIMENT 1984) Diese Wahrnehmung der (sudeten-)deutschen Problematik ist ein Beispiel für Normalisierungsrhetorik par excellence – und der letzte Absatz wäre fast vollständig mit dem letzten Absatz von Kliments Rezension von *Cukrová bouda* austauschbar.

Detlev und Unkas, die Wehrwölfe sind zwei Jungen, die mit Salome auf dem Weg zurück nach Deutschland sind und die Salome mit sich nach Berhof bringt. Zu ihnen zählt noch der jüngste schwer erkrankte Erich. Erichs Herkunft wird klarer, als er, bevor er sich mit Detlev, Unkas und Salome wiedertrifft, bei Florian übernachtet. Auf Florians Frage „Byls ve vojsku?“ antwortet er „Kdepak pane, nikdy, ani do Hájot mě nevzdali, my jsme jen takový... volksdojči.“<sup>45</sup> Die zwei anderen sind deutlich vom Krieg gezeichnete junge Menschen – auf der einen Seite spielerische Kinder,<sup>46</sup> auf der anderen zynische Fratzen,<sup>47</sup> in einem Moment aggressive Kämpfer, im anderen zerstörte Veteranen.<sup>48</sup> Diese ständige Akzentuierung der tiefen Kontraste in ihren Verhalten, die auf dem Prinzip ‚grotesk – fürchterlich‘ basieren, verschafft

---

<sup>45</sup> Florian: „Warst du in der Armee?“ Erich: „Oh nein, mein Herr, nie, nicht einmal zu HJ haben sie mich genommen. Wir sind ja nur... Volksdeutsche.“

<sup>46</sup> In einer träumerischen Szene tanzen sie mit Salome durchs Zimmer und spielen mit einer Pille Saccharin wie mit einer Hostie.

<sup>47</sup> Dies zeigt sich besonders in einer programmatischen Erniedrigung von Alfred und damit verbunden auch in dem frechen Flirten mit Tylda.

<sup>48</sup> Alfred wirft ein Objekt in ihre Richtung mit dem Ausschrei „Granat!“, beide Jungen fallen gleich auf den Boden. „Soll ich dich gleich umbringen, du Schweinhund?“ wird Alfred angebrüllt. Beide Jungen sind im Schockzustand und ihre Nerven versagen.

eine größere Distanz. Paradoxerweise wird dem Film durch diese Distanz, durch diese Übertreibung ermöglicht die verzweifelten Jungen psychologisch viel realistischer zu zeigen als die Wehrwölfe in *Cukrová bouda*.

Das Gleiche gilt auch für Salome: Ihre Gesinnung bezüglich des Faschismus wird nicht vermittelt, ihre Position dem Krieg gegenüber wird jedoch durch ihre Gesten deutlich. Salome ist die einzige, der es gelingt, die Jungen zu beherrschen, sie verhält sich ihnen gegenüber liebevoll aber streng, und die Jungen nehmen sie als Mutter wahr: „Schwester, erzählen Sie mal das Märchen, wie es zuhause war.“ Während Salome mit einer zarten Stimme erzählt, kuscheln sich die beiden an sie und so schlafen so ein. Die weiche Seite der Jungen zeigt sich auch im Zusammenhang mit dem kranken Erich – sie kümmern sich um ihn und gestatten Ulrika, seinetwegen in die Stadt zu gehen, um Medikamente zu besorgen. Als der Film seinem apokalyptischen Finale zustrebt, werden die Jungen immer grauenhafter dargestellt - RATH (1984) bemerkt, dass erst die Wut der Jungen den innerlich starren Alfred erweckt – diese Spannung lobt er und er schätzt sie als einen aufregenden Faktor des Films ein. An dem grotesk-gruseligen letzten Abend werfen sie Alfred aus der Stube und trinken mit Tylda, später verbringen sie mit ihr die Nacht, was die beiden Jungen auch das Leben kostet.

#### **4.4 Zusammenfassung des Kapitels**

Trotz des offiziellen ästhetisch-politischen Diktats der Zeit und trotz der Kritik, die die Filme tendenziös und zweckmäßig beurteilte, kann man in beiden Filmen unabhängige Sichtweisen ausmachen; in *Cukrová bouda*, dem künstlerisch eher konservativen Film, ist es der einzelgängerische Bartl, der deutsche Antifaschist, zu dem sich die Nachkriegsgesellschaft nicht besonders gut verhält und der, zum Misfallen Kliment's,<sup>49</sup> sicherlich nicht dem Ideal des vollkommenen, unfehlbaren Antifaschisten wie etwa in *Nástup* entspricht. Den Freitod Bartls könnte man als eine Art Versöhnung mit der Welt und ihren Unrechten verstehen.

In *Zánik samoty Berhof* ist es allein die Tatsache, dass ein heikles Thema in einer sehr expressiven Form dargestellt wurde, die eine (beschränkte) Unabhängigkeit des Blicks auf die Nachkriegszeit erweist – sei es die Brutalität, sei es Erotik, sei es die bis zur Absurdität getriebene Blindwütigkeit der Deutschen. Über das vereinfachte Bild des ‚Deutschen‘ geht die komplexe Figur Salomes hinaus. *Zánik samoty Berhof*, wie auch immer düster seine Endszene sind, vermittelt auch eine gewisse Botschaft von Hoffnung und die Möglichkeit der Versöhnung; zwei Jugendlichen, die einzigen unschuldigen in der Geschichte – das Mädchen

---

<sup>49</sup>Kliment charakterisiert Bartl als „vielleicht zu viel dämonisch dargestellt“ vgl. (vgl. KLIMENT 1981)

halb deutsch, aber aus einem tschechischen Milieu stammend, der Junge ein Sudetendeutscher, verlassen die Szene voller Gewalt, um gemeinsam ein neues Zuhause zu finden.

## **5 Nach der Samtenen Revolution**

„Denn die Zeit ist reif, dass wir und endlich die Hand reichen, mit freundschaftlichem Lächeln und dem sicheren Gefühl, dass wir einander nicht mehr fürchten müssen, denn es verbindet uns dieselbe teuer bezahlte Achtung gegenüber dem menschlichen Leben, den Menschenrechten, der bürgerlichen Freiheit und dem allgemeinen Frieden.“<sup>50</sup>

### **5.1 Kulturpolitische Bedingungen und ihre Auswirkungen auf die Kunst**

Man kann sicherlich nie alle gesellschaftlichen Veränderungen nach dem Wendejahr 1989 und alle ihren Spiegelungen in der Kultur umfassend nennen und beschreiben, noch weniger aufzählen. Mit der Durchsetzung der allgemeinen Freiheit kam auch der freie Markt und die Möglichkeit, Kunst und Kultur zu kommerzialisieren, gleichzeitig setzte sich aber das Allerwichtigste durch: die Redefreiheit.

Die neue gemeinsame deutsch-tschechische Geschichte könnte man vielleicht schon ab dem 30. September 1989 datieren, als den 6000 nach Prag geflohenen DDR-BürgerInnen im Garten der Botschaft der Bundesrepublik Deutschland vom damaligen Bundesaußenminister Genscher ihre Ausreisebewilligung verkündet wurde.

Für die Tschechen und Slowaken, die es 40 Jahre lang gewöhnt waren, unter den Deutschen zwischen den ‚guten‘ und den ‚bösen‘ zu unterscheiden, öffnete sich eine ganz neue Perspektive auf ihre Nachbarn. Bislang wurden die schmerzhaften Themen der deutsch-tschechischen Vergangenheit zwischen der ČSSR und der DDR im Sinne der politischen Machthaber umgedeutet oder aber verschwiegen, zwischen der ČSSR und der BRD gab es darüber kaum Kommunikation. Einen passenden Zugang zu den nie richtig gelösten oder überhaupt diskutierten Fragen der deutsch-tschechischen Vergangenheit zu finden, war eine der wichtigsten Aufgaben, die sich den Vertretern beider Staaten<sup>51</sup> stellte. Wie sich Jiří Dienstbier, der erste tschechoslowakische Außenminister nach der Wende, erinnerte, einigten sich die Vertreter beider Ländern 1990 darauf, es gäbe keine prinzipiellen Probleme: die territorialen Fragen waren unstrittig, die wirtschaftlichen Beziehung entwickelten sich gut (vgl. DIENSTBIER 2001: 439). Abgesehen davon zählte zu den weiteren positiven Faktoren paradoxerweise auch die langjährige Kommunikationspause, welche die viele negative Erinnerungen, die zuerst unüberwindbar scheinen konnten, abmilderte. Weiter erwies sich als günstig, dass die Integration der vertriebenen Sudetendeutschen in ihre neuen Siedlungsräume

---

<sup>50</sup> aus der Rede Václav Havels beim Besuch des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker am 15. März 1990 in Prag. (DIENSTBIER 2001: 438)

<sup>51</sup>später, nach der Trennung 1993, nur der Tschechischen Republik und Deutschlands

inzwischen gelungen war, und schließlich der Umstand, dass sich Deutsche und Tschechen gegenseitig brauchten – es gab den Willen zur Annäherung und Verständigung (vgl. HILF 1996: 157).

Die Bemühungen beider Seiten wurden 1992 mit dem Deutsch-Tschechoslowakischen Vertrag und 1997 mit der Deutsch-Tschechischen Erklärung vollendet. Die Erklärung gilt bis heute als das bestimmende Bezugsdokument zu den deutsch-tschechischen Beziehungen und beinhaltet auch wichtige Statements beider Staaten über die Vertreibung:

„Die deutsche Seite ist sich auch bewußt, daß die nationalsozialistische Gewaltpolitik gegenüber dem tschechischen Volk dazu beigetragen hat, den Boden für Flucht, Vertreibung und zwangsweise Aussiedlung nach Kriegsende zu bereiten.“

„Die tschechische Seite bedauert, daß durch die nach dem Kriegsende erfolgte Vertreibung sowie zwangsweise Aussiedlung der Sudetendeutschen aus der damaligen Tschechoslowakei, die Enteignung und Ausbürgerung unschuldigen Menschen viel Leid und Unrecht zugefügt wurde, und dies auch angesichts des kollektiven Charakters der Schuldzuweisung.“ (MZV [www.mzv.cz](http://www.mzv.cz))

Außerhalb der offiziellen, politischen Ebene, entstand auch der künstlerische Wunsch, sich mit der Geschichte auseinanderzusetzen. Das erste Filmwerk überhaupt, das sich nach 1989 mit dem Thema ‚Vertreibung‘ und ‚Sudetendeutsch in der Nachkriegszeit‘ befasste, ist die Serie *Zdivočelá země* des Regisseurs Hynek Bočan (1997). Paradoxerweise hat die Vorlage von Jiří Stránský, der selbst in den 1950er und 1970er Jahren Jahre in kommunistischen Gefängnissen gesessen hatte, einen erkennbar ähnlichen Zug wie *Nástup* - nämlich den ‚Westernstil‘ der Schilderung, die Betonung des Abenteuerlichen und die jungen Protagonisten, die die Sympathien der Zuschauer erwecken sollten. Die Besiedlung des Grenzgebietes und die ‚Deutsche Frage‘ wird allerdings ganz anders präsentiert (vgl. SEDMIDUBSKÝ 2006: 94). Zu weiteren Filmwerken, welche die deutsche Frage berühren, gehört die ‚schwarze‘ Komödie *Musíme si pomáhat* (Jan Hřebejk, 2000), die sich im Protektorat Böhmen und Mähren abspielt und thematisiert die Frage des (Anti-) Heldentums. Der Protagonist Josef lässt sich, um einen jüdischen Jungen zu schützen und zu verstecken, auf vieles ein, was für ihn selbst moralisch fraglich ist. Die Figur seines Bekannten Horst Prochazka, der die Nationalitäten und politische Gesinnungen oft wechselt (meistens, um sich selbst zu helfen, manchmal aber auch zugunsten anderer), wird nicht mit Hass, sondern mit bitterem Humor dargestellt. Es ist auch der erste Film, der die ‚wilde Vertreibung‘ darstellt: In einer Szene schlagen die bisher friedlichen und ängstlichen tschechischen Nachbarn einen alten wehrlosen Nazi und nehmen die Gerechtigkeit in die eigenen Hände. Vladimír Křeřtel kehrte mit seiner Serie *Krev zmizelého* (Milan Cieslar, 2006) zum Thema der Vertreibung zurück. *Habermannův mlýn* (Juraj Herz, 2010) ist jedoch



der erste und bisher einzige Film, der sich völlig diesem Themenkomplex widmet und dessen Handlung gerade mit der Vertreibung kulminiert.

## **5.2 Habermannův mlýn (Habermanns Mühle)**

Der slowakische Regisseur jüdischer Abstammung Juraj Herz bewies schon in den 1960er Jahren seine Begabung für extreme Themen. 1968 brach er im *Spalovač mrtvol* den Schauspielertalent Rudolf Hrušínskýs für ‚das Böse‘ zur Perfektion: In den künstlerisch armen und schwierigen Normalisierungsjahren gelang es ihm, Horror und psychologische Filmwerke wie *Deváté srdce*, *Panna a netvor*, *Den pro mou lásku*, *Morgiana* oder *Petrolejové lampy* zu schaffen. Die Vorlage für *Habermannův mlýn* war das gleichnamige Buch von Josef Urban und dessen Handlung wurde vom Schicksal des Müllers Hubert Habermann aus Bludov inspiriert.

### **5.2.1 Inhalt des Filmes**

Der Film spielt zwischen den Jahren 1937 und 1945. Die zentrale Figur ist August Habermann, der deutsche Besitzer einer prosperierenden Mühle im nordmährischen Eglau. 1937 heiratet er Jana, eine junge Tschechin. Březina, Habermanns bester Freund, wird vom Bürgermeister Hartl gewarnt, dass Jana von ihrem Vater jüdischer Abstammung sei. Jana, die ihrem Vater nicht gekannt hat, und ihr Ehemann wissen dies nicht. Nach der Okkupation 1939 beginnt es im bisher national gemischten aber friedlichen Eglau zu gären. Habermanns jüngerer Bruder Hans begrüßt den Anschluss ans Reich, Habermann bleibt skeptisch. Als erstes Anzeichen der politischen Veränderungen taucht Sturmbannführer Kozłowski auf, in seiner Person konzentriert sich der Druck des neuen Regimes auf Habermann. Habermann muss an die Wehrmacht Mehl liefern, danebenversucht er, die nationalen Konflikte zwischen seinen deutschen und tschechischen Arbeitern zu mildern. Die meisten Probleme verursachen die ungeschickten Widerstandsversuche seiner tschechischen Arbeiter, die sein Holz nutzen, um illegal Gewehre zu verstecken. Dies untersagt Habermann energisch. Im Jahr 1945 kulminiert die Geschichte; Hans, von der Front zurückgekehrt, ist verletzt und wird gegen seinen Willen im Wald versteckt, Jana kümmert sich um ihn. Mašek und Březina begegnen im Wald zwei deutschen Soldaten und Mašek erschießt grundlos einen von ihnen. Um sich zu retten, greift Březina zur Waffe und tötet notgedrungen auch den zweiten. Die Nachricht vom Tod der Soldaten erreicht Kozłowski. Als dem wichtigsten Deutschen in der Umgebung bietet er Habermann an, dass er die zwanzig Tschechen, die zur Vergeltung getötet werden sollen, selbst aussuchen könne. Das lehnt Habermann ab, bezahlt aber dafür, dass die Zahl der Hinzurichtenden geringer werde. Habermann muss mit Kozłowski die Unglücklichen abholen und Jana wird wegen ihrer Abstammung, die bekannt wird, in ein KZ geschickt. Am Ende des

Krieges wird Habermann wegen seiner scheinbaren Kollaboration und auch wegen seines Vermögens von seinen Arbeitern getötet, Jana wird als ‚deutsche Hure‘ vertrieben. Im Finale wird auch Mašeks wahre Identität enthüllt – er ist Habermanns Halbbruder. Als er dies erfährt, beansprucht er Habermanns Vermögen – und wird von den anderen Tschechen gehängt.

### 5.2.2 Darstellung des ‚Deutschen‘

Der Film bemüht sich, ein panoramatisches Bild des Städtchens Eglau mit allen seinen Figuren und Typen zu zeichnen, dabei bleibt die Familie Habermann der Fixpunkt. August Habermann wird als ein unpolitischer Mensch gezeigt, dessen Hauptinteresse seine Familie und sein Unternehmen sind, gleichzeitig interessiert er sich für seine Umgebung – gleichermaßen für Tschechen und Deutsche – er kümmert sich fürsorglich um seine Arbeiter beider Nationalitäten. Habermann ist mutiger, reicher und toleranter als die Menschen in seiner Umgebung. Die daraus entspringende Verantwortung bedeutet in Kriegszeiten gleichzeitig eine Tragödie für ihn und für seine Familie. Obwohl die Figur Hans Habermanns eher eine hypothetische Schablone ist, kann man sie doch nicht als nur ein Stereotyp definieren. Es handelt sich eher um eine ‚Konstruktion eines Menschentyps‘ – und diesem Typ wird eine Gesamtheit von untypischen Eigenschaften zugeschrieben.

Dass die Mentalität der Figur unwahrscheinlich wirkt, kommentiert auch die Filmhistorikerin Czesany-Dvořáková. Habermann sei mit seinem Idealismus eher eine „Märchenfigur“. Denn ein Unternehmensbesitzer hätte zu dieser Zeit im Sudetenland wahrscheinlich eine klare Einstellung zur tschechoslowakischen Politik und zum Anschluss an das Reich gezeigt. Das Problem dieser ‚Konstruiertheit‘ ist nicht die Fiktivität oder Unwahrscheinlichkeit der Figur an sich, sondern die Tatsache, dass sich der Film realistisch, fast als Dokumentarfilm präsentiert. (vgl. LN 16.10.2010) Ähnlich ‚konstruiert‘ ist auch Habermanns Frau Jana. Teilweise ist diese Verkrampftheit den etwas ungeschickten Dialogen geschuldet, teilweise der Synchronisation. Im Büro von Kozlowski antwortet Jana auf dessen zudringliches Benehmen und seine Frage warum sie nicht ihre schönen Juwelen am Hals trage: „Můj křížek je mi milejší.“<sup>52</sup> Dieser Satz hätte wahrscheinlich die Frömmigkeit und Mut Janas bezeugen sollen, seine Explizitheit und Unnatürlichkeit liquidiert jedoch das dramatische Potenzial der Szene. Zusammen mit der Filmkritikerin SPÁČILOVÁ (2010) kann man über das Ehepaar sagen: „Die beiden sind nett, schön - und tiefstens uninteressant.“ Aus einer anderen Perspektive ist Habermann der Vertreter der alten aussterbenden ‚soliden‘ Generation von Unternehmern, die ihre traditionelle Werte hat und sich nicht leicht für ‚Neuheiten‘ begeistern

---

<sup>52</sup> „Mein Kreuzlein ist mir lieber.“

lässt: „Die Heimat ist für diejenigen, die nichts anderes haben, ich habe ein Zuhause“ Mit dieser Aussage Habermanns argumentiert der Historiker Petr Zídek gegen die Idealismus des Protagonisten (vgl. LN: 16.10.2010).

Die zwei anderen wichtigen deutschen Figuren, Habermanns junger Bruder Hans und der Sturmbannführer Kozłowski erinnern dagegen an schon bekannten und etablierten Stereotypen: der naive fanatisierte Junge und der intelligente, berechnende und dazu noch sadistische Nazi. Czesany-Dvořáková kommentiert zutreffend, dass Herz mit guter Absicht zur Überwindung der historischen Stereotype die Filmstereotype benutzt (vgl. LN 16.10.2010).

Es werden nicht nur die stereotypischen Bilder von Deutschen vermittelt – es fehlt auch nicht die Figur eines tschechischen Mitläufers und Kollaborateurs. Der Hoteldirektor Pospíchal kann sich gut mit Kozłowski verstehen, wenn es aber von Vorteil ist, hilft er auch der anderen Seite (einmal Habermann, ein anderes Mal Mašek, dann beteiligt er sich am Attentat auf Kozłowski). „Každý Volksgenosse teď bude távářišč, hlavně nezapomeň, kdo tě tady před Němcema schovával“<sup>53</sup>, ermahnt er Mašek am Ende des Krieges.

Und in der Person Mašeks beschließt sich auch der tragische Kreis. Er und seine Mutter haben ganzes Leben bei Habermanns gedient und beiden wurde Unrecht seitens der Familie angetan. Die Mutter Mašeks hatte von dem alten Habermann ein illegitimes Kind bekommen, Mašek, obwohl von einem anderen Mann adoptiert und unwissend ist, ist der Bastard. Und obwohl die beiden mit der Familie Habermann durch Blut verbunden sind, genießen sie keine Privilegien, nur Toleranz und ‚Krümel von dem Tisch‘. Dies wird von der Mutter Mašeks verbittert akzeptiert, während Mašek die Motivation dieser freundlichen Geste überhaupt nicht ahnt. Und die wichtigste dieser Taten, die Hütung Mašeks vor sich selbst und vor der SS dank seiner Abschiebung in den Wald, die Habermann mit guter Absicht initiiert, endet tragisch.

Diese tief menschliche Geschichte trägt in sich auch ein Skelet für eine historisch-politische Deutung der deutsch-tschechischen Beziehungen. In Mašek verbindet sich das tschechische Minderwertigkeitskomplex von der ‚Herren‘, die kleinen und wertlosen Versuche um ‚Widerstand‘, der Habgier nach dem Vermögen. Genauso könnte dieses Schema auch umgekehrt fungieren: das deutsche Trauma von der nur geduldeten Position in der ČSR und der Wunsch nach Anerkennung und Zugehörigkeit zu einer (staatlich-gesellschaftlichen)

---

<sup>53</sup> „Jeder Volksgenosse wird jetzt ein Towarischtsch, vergiss nicht, wer dich vor den Deutschen versteckt hat!“

Ganzheit. Und wie die beiden Konstruktionen endet auch Mašek ruhmlos; als (Neu)Deutscher wird er von seinen ‚ehemaligen‘ tschechischen Volksgenossen aufgehängt.

### **5.3 Zusammenfassung des Kapitels**

Statt auf den künstlerischen Ausdruck haben sich die Autoren auf ‚sichere und explizite‘ Vermittlung der Botschaft ‚alle haben sich an der Schuld beteiligt, doch eine kollektive Schuld existiert nicht‘ konzentriert. Was den Film mehr als sein künstlerischer Wert definiert, ist diese omnipräsente Bemühung um Ausgewogenheit. Wenn man eine waghalsige Parallele ziehen möchte: Genauso ist es für die 1950er Epoche bezeichnend, dass sie Schemata und Stereotypen nutzt, um nur eine Seite des Problems zu unterstreichen (und damit wird der - wenn auch vom Anfang an geringer - künstlerischer Potenzial zur Seite gelegt, s. *Nástup*).

Die tschechische Widerspiegelung August Habermanns ist sein bester Freund, der Tscheche Březina (komplementär zu Habermann ist Březinas Frau eine Deutsche), als Gegengewicht zu dem fanatisierten naiven jungen Hans Habermann und zu den ihm ähnlichen Jungen fungieren die ungeschickten und rücksichtslosen tschechischen Pseudopatrioten. Kozłowski und Pospíchal könnten sich die Hand schütteln oder sich genauso gut ein Messer in den Rücken stoßen. Das Übel der deutschen Wehrmacht wird am Ende des Kriegs durch das Übel des tobenden tschechischen Pöbels ersetzt.

Man könnte sich an die Erklärung erinnern, dass „nationalsozialistische Gewaltpolitik gegenüber dem tschechischen Volk dazu beigetragen hat, den Boden für Flucht, Vertreibung und zwangsweise Aussiedlung nach Kriegsende zu bereiten.“ und gleich danach dass „Die tschechische Seite bedauert, dass[...] viel Leid und Unrecht zugefügt wurde, und dies auch angesichts des kollektiven Charakters der Schuldzuweisung.“ Man muss aber nicht einen staatlichen Dokument zur Handhaben, um zu erkennen, dass der Film die seit Jahrhunderte bekannte Dynamik und Distribution des Übels und des Hasses auf beiden Seiten zur Schau stellen will.

## 6 Fazit

In den letzten vier Kapiteln hat diese Arbeit versucht, die Besonderheiten, Stereotypen und Veränderungen der Darstellungsweise des Themas Sudetendeutsche im tschechischen, beziehungsweise tschechoslowakischen Film zu beschreiben und zu analysieren.

Schon die Gliederung dieser Arbeit hat vorangenommen, dass sich die politischen Umstände auf die in den jeweiligen Epochen entstandenen Filme spiegeln würden. Und dies ist unter Beweis gestellt worden. Die naheliegenden Verbindungen wie etwa 1950er Jahre = negative Darstellung, 1960er Jahre = positive Darstellung, 1970er und 1980er Jahre = negative Darstellung, nach 1989 = positive Darstellung, auch wenn sie auf den vorgestellten politischen Gegebenheiten basieren, sind aber nicht möglich. Dass solche schwarzweiße Zuordnung der Etappen nicht denkbar ist, ist am Beispiel des Films *Adelheid* zu zeigen: der Film ist zwar von den üblichen Stereotypen befreit, was zum Teil der relativen schöpferischen Freiheit der Epoche zu verdanken ist. Aber genau wegen der Relativität dieser Freiheit und wegen der immer existierenden Tabus ist die Botschaft des Filmes vorsichtig in dem uralten Schema der Handlung ‚Hass-Liebe-Tod‘ verankert. Darüber, ob *Adelheid*, wenn nach 1989 realisiert, anders wäre (d.h. die sudetendeutsche Problematik wäre konkreter dargestellt und die Zeit und Ort des Geschehens eine größere Rolle spielten) oder ob in dieser Distanz von den Realien das künstlerische Wesen des Films besteht, kann man natürlich nur spekulieren.

Gegen die ‚einfache‘ Sichtweise der Filmepochen zeugen auch die Filme *Cukrová bouda* und *Zánik samoty Berhof*. Die beiden Filme wurden von dem damaligen Establishment ‚in Ruhe gelassen‘ und auch der in der Gesellschaft herrschenden Atmosphäre entsprechend interpretiert. Die Filme lassen jedoch freien Raum für alternative Sichtweisen und Interpretationen des sudetendeutschen Themas. Der erste Film versteckt es in der Kinderperspektive, der zweite dann in den Extremen der künstlerischen Darstellung.

Die Antwort auf die Frage nach der Entwicklung der Stereotypen zeigt, dass zwei ähnliche Stereotype nicht immer mit derselben Absicht benutzt werden. Während der Darstellungstyp des Naziübels in *Nástup*, Elsa Mager, suggerieren möchte, die Mehrheit der Deutschen und Sudetendeutschen zum Nationalismus neigten, in *Habermannův mlýn* wird zwar das ‚Deutschtum‘ des Nazitypus Kozłowski unterstrichen, in diesem Fall aber nicht um das Gleichheitszeichen zwischen Deutsch und Nazi zu legen, sondern bloß um den Nationalismus als das absolute Übel an sich zu unterstreichen.

Damit bietet sich auch die Antwort auf die Frage an, ob die Meinungsäußerungsfreiheit die Befreiung von Klischees und Schemas bedeutet. Es hat sich gezeigt, dass diese Freiheit garantiert dem Künstler nur eine Autonomie. Inclusive die Autonomie beim Benutz von

Stereotypen (beziehungsweise Klischees und Schemas) und dessen Funktionen. Dieses Paradox illustrieren *Nástup* und *Habermannův mlýn*, die zeitlich und ideologisch am meisten entfernten Filme.

## 7 Literatur und Quellen

- ARONOVÁ, Alice (2013): Adelheid (online), abgerufen unter: <http://www.goethe.de/ins/cz/prj/gre/flm/leb/cs10296374.htm> [Zugriff am 12. 06. 2015]
- BUBENÍČEK, Petr (2007): Cukrová bouda. Ústup před existencialitou – In: Tlustý, Jan / Kudrnáč, Jiří (Hg.): *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity. Studia minora Facultatis philosophicae Universitatis brunensis V9*. Brno: Masarykova Univerzita, 69-78.
- CIESLAR, Jiří (1981): Film s emotivním účinkem i problémy. – In: *Práce* vom 26. 03. 1981
- ČERNÝ, Bohumil et al. (1990): *Češi, Němci, odsun. Diskuse nezávislých historiků*. [Ed.]: Černý, Bohumil / Křen, Jan / Kural, Václav / Otáhal, Milan. Praha: Academia
- DIENSTBIER, Jiří (2001): Deutsche und Tschechen – ein Neubeginn - In: Koschmal, Walter, Nekula, Marek u. Rogall, Joachim (Hg.): *Deutsche und Tschechen*. München: C. H. Beck, 430-442
- DVOŘÁKOVÁ, Tereza (2002): Nástup Otakara Vávry jako příklad nacionalistických tendencí v českém filmu padesátých let. – In: Ptáček, Luboš (Hg.): *Nacionalismus a film. Morava ve filmu: sborník příspěvků z konference Nacionalismus a film*. Olomouc: Univerzita Palackého, 100-101
- GSCHWEND, Patrick: Das Bild des Deutschen im tschechoslowakischen Film nach 1945 (online), abgerufen unter: <http://www.radio.cz/de/rubrik/kultur/das-bild-des-deutschen-im-tschechoslowakischen-film-nach-1945>. [Zugriff am 19. 05. 2015]
- HEPNEROVÁ, Eva (1970): Drama lidského vztahu. – In: *Svobodné slovo* vom 16. 01. 1970
- HILF, Rudolf (1996): *Němci a Češi: Sousedství ve střední Evropě, jeho význam a proměny. Symbióza - katastrofa - nové cesty*. Praha: Prago Media News
- HULÍK, Štěpán (2012): *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia

- KLIMENT, Jan (1984) Uměním proti zániku. – In: *Rudé právo* vom 12. 8. 1984
- KLIMENT, Jan (1981): Vůbec ne jenom minulost. – In: *Rudé právo* vom 28. 05. 1981
- KUSÁK, Alexej / MOHYLA, Otakar (Hg.) (1998): *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Praha: Torst
- [KV] (1984): Rozhovor s režisérem Svobodou. - In: *KV* vom 17. 5. 1984
- LIEHM, Antonín Jaroslav (1966): Kolem mezinárodních úspěchů. – In: *Literární noviny* 1966, H. 43: 8
- MALINA, Antonín (1953): Nástup – In: *Obrana lidu* vom 16. 05. 1953
- [MF] (1970): Vlácilova Adelheid – In: *Mladá fronta* vom 22. 01. 1970
- MLÁDKOVÁ, Jitka: "Kino des Vergessens" - die Normalisierung des tschechoslowakischen Films nach 1968 (online), abgerufen unter: <http://www.radio.cz/de/rubrik/kultur/kino-des-vergessens-die-normalisierung-des-tschechoslowakischen-films-nach-1968>. [Zugriff am 11. 02. 2015]
- [MPIL] Max-Planck-Institut für ausländisches öffentliches Recht und Völkerrecht (www) (Hg.): Zeitschrift für ausländisches öffentliches Recht und Völkerrecht (online), abgerufen unter: [http://www.zaoerv.de/20\\_1959\\_60/20\\_1959\\_1\\_2\\_b\\_88\\_159.pdf](http://www.zaoerv.de/20_1959_60/20_1959_1_2_b_88_159.pdf), S 99, Band / Volume 20 (1959). [Zugriff am 12. 05. 2015]
- [MZV] Velvyslanectví České republiky v Berlíně (<https://www.mzv.cz>) (Hg.): Text der Deutsch-tschechischen Erklärung, abgerufen unter: [http://www.mzv.cz/berlin/de/informationen\\_uber\\_tschechien/bilaterale\\_beziehungen/ext\\_der\\_deutsch\\_tschechischen\\_erklarung.html](http://www.mzv.cz/berlin/de/informationen_uber_tschechien/bilaterale_beziehungen/ext_der_deutsch_tschechischen_erklarung.html) [Zugriff am 06. 05. 2015]
- RAJNOŠEK, Leo (1970): Adelheid - In: *Host do domu* N. 6/1970
- SCHALLNER, Dieter (1998): *Obraz Němců, Rakouska a Německa v české společnosti 19. a 20. století*. – In: Křen, Jan, Broklová, Eva (Hg.): *Obraz Němců a Německa v letech 1945 až 1947. Vznik soudobého českého stereotypu Němce a Německa*. Praha: Karolinum, 236-252



- SEDMIDUBSKÝ, Jan (2006). *Obráz sudetských Němců a sudetoněmecká otázka v českém hraném filmu 1945-1969*. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze
- SPÁČILOVÁ, Mirka (2010): *Mladá fronta, Scéna* vom 02. 10. 2010
- STANĚK, Tomáš (2001): Abschiebung oder Vertreibung? – In: Koschmal, Walter, Nekula, Marek u. Rogall, Joachim (Hg.): *Deutsche und Tschechen*. München: C. H. Beck, 528-535
- STANĚK, Tomáš (1991): *Odsun Němců z Československa 1945-1947*. Praha: Academia.
- [SUDETEN] Die Sudetendeutsche Landsmannschaft (www): (Hg.): Ziele der Sudetendeutschen gemäß Satzung der SL (online), abgerufen unter: [www.sudeten.de/cms/?Die\\_Sudetendeutsche\\_Landsmannschaft:Ziele](http://www.sudeten.de/cms/?Die_Sudetendeutsche_Landsmannschaft:Ziele) [Zugriff am 30. 06. 2015]
- ULIČNÝ, Oldřich et al. (1994): *Čeština doma a ve světě* vol. 3 / 1994. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
- VORÁČ, Jiří (2001): Der tschechische Film der 60er Jahre: Im Zeichen der Neuen Welle. - Der tschechische Film im deutschen Exil und Vojtěch Jasný – In: Koschmal, Walter / Nekula, Marek / Rogall, Joachim (Hg.): *Deutsche und Tschechen. Geschichte-Kultur-Politik*. München: Verlag C. H. Beck, 275-290
- VRABEC, Vlastimil (1953): Film o průkopnících nového života v pohraničí – In: *Svobodné slovo* vom 17. 05. 1953
- [ZN] (1984): In: *Zemědělské noviny* vom 12. 7. 1984
- ZWICKER, Stefan (2006): Zur Darstellung der Sudetendeutschen in Literatur, Publizistik und Film der Nachkriegszeit in der Tschechoslowakei und Deutschland. – In: Kochanowski, Jerzy / Sach, Maike (Hg.): *Die "Volksdeutschen" in Polen, Frankreich, Ungarn und der Tschechoslowakei. Mythos und Realität*. Osnabrück: Fibre Verlag, 391-411

- ŽALMAN, Jan / PŘÁDNÁ, Stanislava / SVOBODA, Jan (Hg.) (1993). *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv