

JONAS ENGELMANN
ANDREAS RAUSCHER
JOSEF RAUSCHER (HG.)

Tschechoslowakische Neue Welle

Das Filmwunder der Sechziger

Covermotiv v. l. n. r.: Ivan Passer, Jaromil Jires,
Hynek Bocan, Pavel Juracek, Vera Chytilová, Jan Nemeč,
Evald Schorm, Milos Forman und Jiri Menzel.

Für alle Filmbildzitate Copyright bei den jeweiligen
Rechteinhabern. Foto S. 159: Hana Hamplová. Trotz sorgfältiger
Recherche konnten nicht alle Rechteinhaber ausfindig
gemacht werden. Sollten unberücksichtigte Rechtsansprüche
bestehen, so bitten wir um Nachricht.

© Ventil Verlag UG (haftungsbeschränkt) & Co. KG, Mainz 2018
Abdruck auch in Auszügen nur mit ausdrücklicher
Erlaubnis des Verlages. Alle Rechte vorbehalten.

1. Auflage November 2018
ISBN 978-3-95575-090-9

Gesamtgestaltung/Satz: Oliver Schmitt
Druck: Buchdruck Zentrum

Ventil Verlag
Boppstraße 25, 55118 Mainz
www.ventil-verlag.de



INHALT

Die Perlentaucher der Nová Vlna	9
Einleitung	
FRANZ SCHINDLER	23
Miloš Forman	
Authentischer Chronist der Dramatik und Komik des Alltags	
MARGARETE WACH	38
Věra Chytilová	
Verbotenes Paradies: Ikonoklasmus und Unbeirrtheit	
JOSEF RAUSCHER	52
Evald Schorm	
›Film-Philosoph‹ der Tschechischen Neuen Welle	
HANS J. WULFF	76
Jiří Menzel	
Der lachende Humanist und der Prager Filmfrühling	
CHRISTIAN WEHMEIER	95
Jan Němec' Kino der 1960er-Jahre	
Subjektivität, Traumrealismus und die Poetik des autonomen Films	
BENJAMIN MOLDENHAUER	113
Exzesshafte Bilder	
Zu den Filmen von Juraj Herz	

ANDREAS RAUSCHER	123	MICHAEL BRODSKI	252
Jaromil Jireš		Vojtěch Jasný	
Mut für den Poetischen Alltag und Wochen voller Wunder		Im Spannungsfeld von Tradition und Innovation	
ANDREAS RAUSCHER / JOSEF RAUSCHER	141	PAUL POET	258
František Vlácil		Karel Kachyňa	
Ein Quellgrund der Nová Vlna		Ein radikaler Humanist	
JONAS ENGELMANN	157	DANIELA BERNER	262
Perlen voll Weisheit und Erkenntnis		Wunderkammer und Kinderzimmer	
Die Autoren des Prager Frühling		Jan Švankmajers Filmwelt	
PETER HAMES	161	JOACHIM DWORSCHAK	270
Jenseits der Genres		Die Ver-rückten Ästheteten	
Tschechischer Realismus		Positionierung der slowakischen Filmautoren im Rahmen der Tschechoslowakischen Neuen Welle	
ANDREAS RAUSCHER	179	MARGARETE WACH	282
Ivan Passer		Juraj Jakubisko	
Der anarchische Charme der Bourgeoisie		Happening im Giftschränk	
JOSEF RAUSCHER	184	MICHAL MICHALOVIČ	288
Pavel Juráček		Štefan Uhers frühe Filme	
Grenzüberschreitend sich und der Welt zwei Schritte voraus		Das Überschreiten der Realität hin zu Schönheit und Poesie	
MARGARETE WACH	192	Vlna Lexikalischer Teil	294
Ester Krumbachová		50 Filme	328
Kostümbild und Komplizenschaft(en)		Auswahlbibliografie	337
JOSEF RAUSCHER	200	Autorinnen und Autoren	339
Antonín Máša		Register	343
Rückblende mit Projektionskraft			
JONAS ENGELMANN	204		
Beobachtete Züge			
Der Nationalsozialismus in den Filmen der Nová Vlna			
ISABELLE BECKER-HAAK	242		
Das Vergangene erhellen			
Ján Kadárs und Elmar Klos' Ästhetik des Lichts			

DIE PERLENTAUCHER DER NOVÁ VLNA

Einleitung

Die Europäischen Neuen Wellen

Die Entwicklung der Filmkunst in Europa nach dem Zweiten Weltkrieg lässt sich der Durchführung eines komplexen Musikstücks vergleichen, mit einer Art Vorspiel im italienischen Neorealismus, das in den Kriegsjahren seinen Beginn hatte und in einer leichten Verlagerung dann in Frankreich die Nouvelle Vague auslöste. Deren Grundperspektive: eine neue Wirklichkeitssicht und ein Protest gegen alte Formate und Formeln. Die Regisseure um die Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* – François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol und Eric Rohmer – rebellierte gegen die starren Schemata des weltfremden Qualitätskinos. Mit ihrer zuvor als Kritiker praktizierten Leidenschaft für das Kino kultivierten sie nun als Regisseure die Figur der künstlerischen Auteurs, die ihren Filmen eine persönliche Handschrift verliehen und neue Blicke auf das eigene Umfeld eröffneten.

Die Filmwissenschaftler Norbert Grob und Bernd Kiefer charakterisieren die mit diesem für die Moderne im Kino entscheidenden Umbruch verbundenen ästhetischen Ideale: »Die Nouvelle Vague, zurecht gewürdigt als Geburtsstätte des Kinos der Autoren, die Filmspezifisches garantieren, veränderte grundlegend das filmische Erzählen: Kleinere Budgets genügten für großes Kino, nur reflektiert sollten die Mittel sein und durchlässig für aktuelle Realität die Geschichten. Die Filme sollten weg von den schönen Illusionen der Studios und hin zur kleineren, novellenartigen Form, die dem Leben auf den Straßen und in den Cafés um die Ecke entspricht, durchsetzt mit persönlichen Erfahrungen und Verweisen auf filmische Vorlieben.«¹

Sowohl die umfassende Kenntnis der Filmgeschichte, wie sie sich in der Cinephilie äußerte, als auch das aus der kritischen Reflexion gewonnene Bewusstsein für die Sprache der filmischen Formen inspirierte weltweit Nachfolger, vom britischen Free Cinema über den Neuen Deutschen Film bis hin zum New Hollywood der 1970er-Jahre. Die französische Nouvelle Vague gilt als paradigmatischer Musterfall und Impulsgeber der diversen »neuen Wellen«

Kafkaeske Renaissance, der Reformkommunismus und die Nová Vlna

der 1960er-Jahre in den Filmgeschichten unterschiedlicher Länder. Doch die französische Nouvelle Vague bietet selbst schon kein einheitliches Bild² und die Transformation der Welle in so unterschiedlichen Filmländern wie Deutschland, Großbritannien oder den ost- bzw. südosteuropäischen Staaten wirft die Frage auf, ob das Etikett ›neue Welle‹ überhaupt mehr besagt als einen normalen Generationenwechsel.

Dass sich die Situation um einiges komplexer gestaltet als es die Ablösung einer stagnierenden Generation von Filmemachern durch neue cinephile Auteurs impliziert, verdeutlicht die Nová Vlna, die Tschechoslowakische Neue Welle. Einerseits markierte diese einen allgemeinen Aufbruch, der im Austausch mit den anderen internationalen Neuen Wellen stand. Andererseits verfügte sie im Gegensatz zu den westlichen Wellen über einen generationenübergreifenden Charakter, nachdem einige Vertreter einer Ende der 1950er-Jahre abgebrochenen ersten Welle erst im Zug der allgemeinen gesellschaftlichen Umbrüche ihre ein Jahrzehnt zuvor begonnene filmische Arbeit fortsetzen konnten. Der britische Filmwissenschaftler Peter Hames hat die Aufmerksamkeit auf die Etablierung dieser ersten Welle im tschechoslowakischen Film in den 1950er-Jahren gelenkt, die bereits eine Erneuerungsbewegung vor der eigentlichen Aufbruchsbewegung Nová Vlna darstellte.

Zu diesen Vorläufern zählen unter anderem Filme wie das außergewöhnliche Holocaust-Drama *Romeo, Julie a tma* (*Romeo, Julia und die Finsternis*, 1960) von Jiří Weiss, das das Schicksal einer vor den Nazis in einer Dachkammer versteckten jungen jüdischen Frau auf ebenso intensive wie behutsame Weise jenseits aller Sentimentalitäten und Stereotypen erzählt, die psychologisch komplexen und formal hochgradig versierten historischen Studien des František Vlácil, der 1967 mit dem experimentellen Mittelalter-Epos *Marketa Lazarová* jenen Film dreht, der Ende der 1990er-Jahre zum besten tschechischen Film aller Zeiten gewählt wird, und die frühen gemeinsamen Arbeiten des für *Obchod na korze* (*Der Laden auf der Hauptstraße*, 1965) mit dem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichneten Duos Ján Kadár und Elmar Klos.

Aber auch als die Nová Vlna mit Uher, Juráček, Forman, Chytilová, Jireš, Němec und nicht zuletzt Schorm und Menzel ab 1962/63 losbrach, war sie im Vergleich zur Nouvelle Vague kein reines *Cinéma jeunesse*, sondern zeichnete sich im Zug des allgemeinen gesellschaftlichen Aufbruchs immer wieder durch generationsübergreifende Impulse aus: die deutlich neue Sichtweise dieser jungen Generation wurde auch von älteren Regisseuren aufgenommen, die sich gleichsam von der Welle mitreißen ließen und heute nicht selten als Teil der Tschechoslowakischen Neuen Welle begriffen werden. Die Werke etlicher bereits etablierter Regisseure ordneten sich in das durch die Nouvellisten geprägte Grundverständnis mehr oder weniger nahtlos ein.

Die Tschechoslowakische Neue Welle umfasst ungefähr den Zeitraum von 1962 bis 1969. Man könnte ihren Beginn gut koppeln mit der leichten Revolution von 1962/63, die ästhetisch und ideologisch Kafka rehabilitierte und das verordnete Geschichtsbild ein wenig aufbrach. Ganz im Gegensatz zur heutigen nahezu inflationären Verwendung der Bezeichnung »kafkaesk« für jeden zweiten mit irrealen Elementen spielenden Abschlussfilm entfaltete die Wiederentdeckung Kafkas im tschechischen und slowakischen Kontext der frühen 1960er-Jahre eine ganz eigene subversive Qualität. Die Regisseure Jan Schmidt und Pavel Juráček nutzten in *Postava k Podpírání* (*Joseph Kilián*, 1964) die rehabilitierten Kafka-Bezüge für eine an die besten Arbeiten von Terry Gilliam erinnernde Groteske, in der ein immer verzweifelter agierender Protagonist vergeblich versucht, eine entliehene Katze zurückzugeben. Der skurrile Laden, aus dem er diese am Vortag mitnahm, ist spurlos verschwunden und der umfangreiche Katalog an Leihbedingungen sieht horrende Strafen für eine verspätete Rückgabe vor.

Die Kafka-Konferenz von Liblice (1963), die sich gegen die reaktionären ästhetischen Ordnungsvorstellungen des Staatsapparats richtete, mit denen dieser das 1. Festival des tschechischen und slowakischen Films in Banská Bystrica (Februar 1959) begleitet hatte, blieb für die konservative kommunistische Fraktion ein rotes Tuch. Doch bedeutete Liblice und der von dem Philosophen und Gesellschaftstheoretiker Karel Kosík in seiner *Dialektika konkrétního* (1963)³ entwickelte Reformkommunismus eine kulturelle Lockerung. In den Jahren der politischen und kulturellen Öffnung spielte die filmische Aufbruchsbewegung eine zentrale Rolle. Peter Hames, der mit seinen Studien *The Czechoslovak New Wave* (1985)⁴ und *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*⁵ die Nová Vlna grundlegend für ein internationales Publikum erschlossen hat, fasst deren Wirkung folgendermaßen zusammen: »There is no question that the Czechoslovak New Wave constituted a significant film movement, being directed towards both cultural and social change. While few of the leading filmmakers were members of the Communist Party, their politically critical and artistically innovative work can be viewed as an important development in the revitalisation and reform of socialism rather than its destruction. It was *glasnost* twenty years before Gorbachev. Providing a powerful and arguably unique episode in film history, the Czech new wave lasted about seven years (much longer than the movement's French and British counterparts) and played a more crucial, active role in social transformation.«⁶

Die allgemeinste Charakteristik der Nouvelle Vague als geteilte, gesamt-europäische Kulturbewegung könnte lauten: eine Gegenbewegung zu den etablierten Konventionen, ein Brechen und Überfluten der formalen und äs-



Postava k podpírání
(Josef Kilián /
A Character in Need
of Support, 1963)

thetischen wie auch der ideologischen und gesellschaftlichen Barrieren und Regelsysteme aufgrund eines unverstellten Blicks auf die Wirklichkeit. Gegenbewegung einer jungen Generation. Das ist auch das eigentliche Stichwort für die tschechisch-slowakische Nová Vlna, denn Anfang der 1960er-Jahre drängte buchstäblich eine neue Generation von der Filmhochschule auf den »Markt«, den es in diesem Sinne natürlich gar nicht gab – also besser, als Debütanten auf die Leinwand. Die Clique um Miloš Forman, Věra Chytilová, Jan Němec, Jiří Menzel, Evald Schorm und Jaromil Jireš verfügte durch ihre Ausbildung an der 1946 gegründeten Prager Filmhochschule FAMU über eine technische Expertise, die sich am ehesten mit den von diversen neu gegründeten Filmhochschulen rekrutierten Protagonisten des New Hollywood vergleichen lässt. Die unterschiedlichen Strömungen der Filmgeschichte und das aktuelle Kinogeschehen der Moderne bekamen sie ausgiebig bei hochschulinternen Vorführungen vermittelt. Der 2011 im Alter von 100 Jahren verstorbene und in allen Phasen der tschechischen Filmgeschichte aktive Dozent Otakar Vávra vermittelte eine breit gefächerte Basis unter Kenntnisnahme fremder Konzepte. In der praktischen Lehre diente die Kombination einer Montage-Übung in der Tradition Sergei Eisensteins mit der Erstellung eines persönlichen Essays der Schärfung formal-ästhetischen Bewusstseins und der Förderung einer Auteur-Perspektive. Der Übungsaufbau blieb über die Jahrzehnte hinweg erhalten, was Němec dann mit Recht ironisierte. Zu den Dozenten an der FAMU zählte neben Vávra auch der Schriftsteller Milan Kundera. Peter Hames schreibt über die Bezüge zwischen der Ausbildung an der FAMU und den ästhetischen Idealen der 1960er-Jahre: »The emphasis on creativity rather than orthodoxy led to a sustained commitment to what is now termed »auteur« cinema.«⁷

Die Ästhetik, die Einflüsse und die Themen der Nová Vlna

Dass die Bewegung weniger homogen war, als die retrospektive Einordnung suggeriert, wird deutlich, wenn man sich die unterschiedlichen Richtungen betrachtet, in denen die Arbeiten der tschechischen Neuen Welle sich entwickelten. Peter Hames konstatierte mit Realismus und literarisch experimentellem Formalismus zwei Richtungen innerhalb der tschechischen Neuen Welle, die zweifellos im Blick auf die einzelnen Filme gegeben sind und vielleicht um eine, aus der tschechischen Surrealismustradition zum einen, und dem fantastischen Märchenfilm zum anderen erwachsende, spezifisch tschechisch-slowakische Traditionslinie des Fantastischen zu ergänzen wäre. Die umfassenden Rückbezüge der Nová Vlna auf die Prager Avantgarde der Zeit nach der Gründung der Republik und vor dem Einmarsch Nazideutschlands, die sich durch eine spezielle Form der lyrischen und experimentellen Sprache auszeichnete, wurde erst in den Publikationen von Hames und Jonathan Owen⁸ aufbereitet. Insbesondere Hames zeichnet nach, wie die Suche nach anderen als den offiziellen Wahrheiten neben den Einflüssen des Kinos der Moderne auch zu den Ansätzen einer älteren tschechischen Avantgarde führte: »In their attempts to present their versions of the truth, filmmakers would adopt many models and influences – neorealism, *cinéma-vérité*, the *Nouvelle Vague*, the *nouveau roman*, the Theater of the Absurd, Kafka, and a return to the lyrical and Surrealist traditions of the interwar period. Each in its own way provided a means of coming to terms with the reality of experience. [...] The period of the New Wave presented a heightened aesthetic response in a society emerging from a period of enforced cultural orthodoxy. Given uninterrupted development, it is clear that there would have been an evolution beyond the styles of the 1960s. By 1968–69, many filmmakers looked back on the films that they had produced in the mid-1960s as the products of a particular period and a particular mood.«⁹ Für die realistische Tendenz könnte einer der ersten prägenden Filme von Evald Schorm, *Každý den odvahu* (*Mut für jeden Tag*; auch: *Mut für den Alltag / Courage for Every Day*, 1964), als Motto dienen. Wie bereits für die Nouvelle Vague lieferte auch der dokumentarische Gestus des französischen *Cinéma vérité*, das mit mobilen Kameras den Alltag erkundete, erste wichtige Inspirationen. Die Spielarten des filmischen Realismus versprachen einen ehrlicheren Blick auf das wahre Leben, das im formelhaften Kitsch und den zum Klischee geronnenen heroischen Posen des staatlich verordneten Sozialistischen Realismus ebenso wie in der sterilen französischen Tradition der Qualität immer anderswo war.

Thomas Christen schlägt in seiner filmhistorischen Einführung noch zwei weitere Richtungen der Nová Vlna vor, die über die klassischen Polaritäten



Každý den odvahu
(Mut für jeden Tag;
auch: Mut für den
Alltag / Courage for
Every Day, 1964)

Die Welle bricht sich

Schnell wurde die Filmbewegung auch außerhalb des Landes wahrgenommen. Schon 1964 sprach die deutsche Filmkritik von der »neuen Welle«, wenn sie den »Jungen Tschechoslowakischen Film« kennzeichnete, der sich von der ersten Welle der »Suchenden« aus der Zeit unmittelbar vor 1959 unterscheiden will.¹¹ Peter Hames schreibt über die durch die Nová Vlna erzielte internationale Sichtbarkeit des tschechischen und slowakischen Kinos: »While filmmaking in the Czech lands has a long history dating back to the 1890s productions of Jan Křizenecký, Czech cinema did not make a major international impact until the 1960s, with the advent of what, echoing the term used to describe developments in France in the late 1950s, came to be known as a ›new wave.«¹²

Während sich die Wogen der westlichen Wellen im Übergang von den 1960er- zu den 1970er-Jahren langsam glätteten, fand die Tschechoslowakische Neue Welle mit dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts in die Tschechoslowakei am 21. August 1968 ein vorzeitiges Ende. Anders als die französische verebte die Nová Vlna nicht, sondern sie brach sich und wurde abgebrochen durch dieses äußere Ereignis. Erst die Anfang 1968 begonnenen Reformen des Prager Frühlings unter der Leitung des Reformkommunisten Alexander Dubček und die Auflockerung der Zensurbestimmungen hatten einige der kritischsten und kreativsten Filme der Nová Vlna ermöglicht. Im Zuge der sogenannten »Normalisierung«, die eine Rückkehr zu den dogmatischen Regeln des traditionellen Kommunismus vorgab, war es den meisten Regisseuren für längere Zeit nicht mehr möglich, zu arbeiten – oder sie gingen gleich ins Exil.

Es kam im Zuge der Normalisierung zu Aufführungsverboten für zahlreiche Filme, kontinuierlich steigerte sich ab 1971 die Anzahl der aus dem Verleih herausgenommenen Filme und erreichte 1973 einen Höhepunkt von 70 verbotenen, d. h. aus der Öffentlichkeit verbannten »Tresorfilmen«.¹³ Der Westen erschien plötzlich als der »wahre« Sachwalter der tschechischen Erneuerungs-Kultur oder schwang sich dazu auf, was natürlich von den konservativen sozialistischen Kulturverwahrern als weiteres Indiz für den Sozialismus-Verrat der jungen Filmemacher_innen an westliche Interessen gewertet wurde. Die Angriffe auf Miloš Forman, Ivan Passer und andere Exilanten zeigen dies deutlich. Die polemischen und peinlichen Ausfälle Jean-Luc Godards gegenüber Věra Chytilová in seinem maoistischen filmischen Besinnungsaufsatz »Pravda« (1970) rufen umso deutlicher die Differenzen und Diskrepanzen in der späteren Entwicklung der »neuen« Wellen ins Bewusstsein.

Während in der konkreten ideologischen Ausformung der Nouvelle Vague in Frankreich die Speerspitze sich mit Godard schließlich in einer linken, kommunistisch-sozialistisch orientierten Perspektive sah, war in der ČSSR der Gegner der Nová Vlna in erster Linie gerade die kommunistische, realsozialistisch

Realismus und Formalismus hinausgehen: »Auch wenn viele Filme des Prager Frühlings sich einer kritischen Betrachtung der aktuellen Gegenwart widmeten, lassen sich noch zwei weitere Tendenzen feststellen: zum einen die Ansiedlung in einer zeitlosen Welt des Fantastischen, zum anderen die Aufbereitung der unmittelbaren Vergangenheit (der nationalsozialistischen Besatzung, des Holocausts und der stalinistischen Phase der Nachkriegszeit). Den Krieg zu thematisieren entsprach dabei durchaus den Wünschen des Regimes. [...] Die Nachkriegszeit mit ihren stalinistischen Verwirrungen fand dagegen weniger den Zugang zur Leinwand: zu nah war wohl noch die Präsenz des autoritären und totalitären Regimes.«¹⁰ In den Problemfilmen zum Zweiten Weltkrieg und zur Naziherrschaft findet sich der gemeinsame Nenner der traditionellen Filme und der Filme der Neuen Welle. Doch sprachen sich die neuen Artikulationen gegen den geschichtlich erlebten und erlittenen Faschismus anders aus. Ein nicht unbedeutender Teil der Neuen Welle war dabei getrieben von einer automatischen Vorsichtshaltung gegenüber Heldenpathos, die sich aber auch gegen eine zu einseitig idealisierende Betrachtung des Widerstands gegen das Unrechtsregime der Nazis wandte – die prononcierte Gegenstellung gegen faschistische Strukturen blieb aber der gemeinsame Nenner.

ge- und verordnete Kulturpolitik gewesen. Als erstes richtet sich die Tschechische Neue Welle nämlich gegen »formalen Schematismus und thematischen Positivismus (von) Stalins Kino«.14 Doch war dies nicht etwa ein Programm.

Perličky na dně - Ein Manifest jenseits der Gruppenbildung

Die Tschechische Neue Welle wurde von ihren Anfängen her aus der westlichen Perspektive als eine gemeinsame Bewegung wahrgenommen. Wir finden aber durchweg bei den einzelnen Vertretern eine Distanzierung von der Idee einer Gruppengemeinschaftlichkeit, sei dies der neckische Hinweis von Forman, dass das einzig Gemeinsame die Distanz zu den alten Filme(r)n sei und sie nicht von anderen westlichen Filmen inspiriert wurden, sondern von den schlechten Filmen der eigenen Filmkultur¹⁵, oder auch die Bekundung einer gefühlten Gemeinsamkeit im Kampf gegen die reaktionären Kräfte von Jan Němec¹⁶, verbunden mit der Deklaration, dass seine Filme »kein Bestandteil irgendeiner Gruppe sind«¹⁷. Dazu passt die Bekundung von Herz, dass er sich allenfalls einzelnen Filmemachern wie Schorm verbunden fühle, aber keinesfalls einer wie auch immer gearteten Gemeinschaft von Filmemachern angehöre(n) (wolle). Jiří Menzel bemerkte ganz richtig, dass die Tschechische Neue Welle lediglich durch »vergleichbare Auffassungen von Moral, Sexualität und Politik«¹⁸ bei ihren »Mitgliedern« gekennzeichnet war. Die »Mitglieder« der Nová Vlna, sind gerade keine Mitglieder irgendeiner Bewegung. Sie wurden durch die Rezeption auf internationalen Festivals zu einer solchen erklärt und übernahmen teilweise im filmhistorischen Rückblick, wie beispielsweise in der umfassenden, aus über fünfundzwanzig Einzelinterviews bestehenden Dokumentation *Zlatá šedesátá* (*The Golden Sixties*, 2011, R.: Martin Šulík) des tschechischen Fernsehens, selbst diese Perspektive. Dennoch gab es auch innerhalb der Nová Vlna eine Form von Gruppenbildung: Der nach Kurzgeschichten des Schriftstellers Bohumil Hrabal entstandene Omnibus-Film *Perličky na dně* (*Perlen am Meeresgrund*, 1965) versammelte einen Großteil der Protagonisten der Neuen Welle, die die Regie der einzelnen Episoden übernahmen: Jiří Menzel, Jan Němec, Věra Chytilová, Evald Schorm und Jaromil Jireš. Auch wenn Miloš Forman nicht beteiligt war, drehte zumindest der an den meisten seiner tschechischen Arbeiten als Autor beteiligte Ivan Passer einen eigenen Beitrag. Dieser wurde jedoch ebenso wie die Episode von Juraj Herz als eigenständiger Kurzfilm ausgekoppelt. Forman selbst hatte sich bereits mit den liebevoll gezeichneten Antihelden aus *Černý Petr* (*Der schwarze Peter / Black Peter*, 1964) und *Lásky jedné plavovlásky* (*Die Liebe einer Blondine*; auch: *Die Lieben einer Blondine / Loves of a Blonde*, 1965) einen Namen gemacht und wesentliche Impulse für eine »dokumentarische Komödie«¹⁹ gegeben; er zählte bis zu seinem Tod 2018 zu den international erfolgreichsten Vertretern der Welle.



Perličky na dně (Perlen auf dem Meeresgrund/Pearls of the Deep, 1965)

Der Filmwissenschaftler Thomas Christen merkt in der von ihm herausgegebenen Einführung in die Filmgeschichte treffend an, dass *Perličky na dně* einem Manifest der Nová Vlna, die sich sonst in der Regel allen Deklarationen verweigerte, am nächsten komme: »Das Gemeinschaftswerk von 1965 kann als eine Art Manifest der Filme des Prager Frühlings verstanden werden, auch wenn es in erster Linie eine Hommage an den Schriftsteller Bohumil Hrabal ist, der für alle Episoden die Drehbuchvorlage schrieb.«²⁰ Hrabal trat in jeder der fünf Episoden, analog zu Alfred Hitchcocks legendären Gastauftritten in seinen eigenen Filmen oder den Gastspielen von Stan Lee in den heutigen Marvel-Comic-Verfilmungen, in einem Cameo auf.

Perličky na dně kommt deshalb einem künstlerischen Manifest gleich, da er die unterschiedlichen Ansätze pointiert versammelt und zugleich neben den Merkmalen der einzelnen Individualstile auch die gemeinsame Motivation erkennen lässt. Schorm lässt wie in einer performativen Übersteigerung der semi-dokumentarischen Tendenz einen exzentrischen Künstler, der Hrabal als Inspiration diente, als Laiendarsteller selbst auftreten und zwei Versicherungsvertreter in den Wahnsinn treiben. Jireš dekonstruiert in der Beziehung zwischen einem jungen kinobegeisterten Klempner und der selbstbewussten Cikánka, die behauptet, die Enkelin eines berühmten Zigeunerbarons zu sein, die Bedeutung von Stereotypen. Němec portraitiert zwei alternde, sich gegenseitig lügnerisch überbietende Geschichtenerzähler und Menzel traf in der Darstellung einer skurrilen, auf Unfälle fixierten Gruppe von Rennsport-Fans derart genau den Tonfall Hrabals, dass sich daraus eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller ergab.

Chytilová's Beitrag zu den *Perličky na dně* über die Begegnung zwischen

einem auf Totenmasken spezialisierten Künstler und einer Braut, deren Bräutigam am Abend der Hochzeit von der Polizei verhaftet wurde, deutet hingegen jene poetischen filmischen Experimente an, die ihre späteren Arbeiten *Sedmíkrásky (Tausendschönchen / Daisies, 1966)* und *Ovoce stromů rajských jíme (Fruit of Paradise, 1970)* auszeichnen. In einer lyrischen Zeitlupe eilen der Künstler und die Braut aus einer tristen Kneipe, die sich durch einen rätselhaften Selbstmord in eine existentialistische Weltbühne verwandelt hat, in die Nacht hinaus. International wurde Věra Chytilová als Wegbereiterin eines feministischen Kinos rezipiert, obwohl sie sich selbst nicht unmittelbar als solche verstand.²¹ In einer Dokumentation über das Kino der 1960er-Jahre erklärte die Regisseurin später, dass sie das Leben mit all seinen Geheimnissen festhalten wollte.

Neben einem anderen Blick auf den Alltag finden sich in *Perličky na dně* auch immer wieder Anschlussstellen und Übergänge zu Stilformen, die vom Spiel mit den filmischen Möglichkeiten, einem feinen Gespür für das Tragikomische und einem Sinn für eine lyrische filmische Bildsprache geprägt sind. Neben dem Einfluss der Moderne des internationalen Autorenfilms, mit deren Werken die Protagonisten der Nová Vlna im Lauf ihres Studiums vertraut gemacht wurden, finden sich auch immer wieder Rückbezüge zu tschechischen und slowakischen Avantgarde-Traditionen wie den um einen abenteuerlichen Blick auf den Alltag bemühten Poetismus, der in den 1930er-Jahren als spezieller tschechischer Wegbereiter des Surrealismus galt.

Über die Zusammenarbeit an *Perličky na dně* hinaus ist auch die Teambildung mit Kameraleuten, z. B. Kučera, Čuřík, Špáta oder Šofr, mit Musikern wie Šlitr und Klusák, sowie mit Drehbuchautoren und Schauspielern²² bemerkenswert, die in der Zusammenarbeit so etwas wie einzelne Strömungen der Welle erzeugten. Die Schauspielauftritte Schorms und Menzels in den Werken ihrer Kollegen gehören ebenso zu diesem Spannen eines Netzes wie die wiederkehrenden Einsätze von Drehbuchautoren, Dramaturgen, Musikverantwortlichen oder Kameraleuten.

Wellentreffen - Der Streik von Cannes 1968

Einen Kulminationspunkt, der die Unterschiede zwischen den verschiedenen internationalen Wellen zum Ausdruck brachte, bildete wenige Monate vor dem vorzeitigen Ende der Nová Vlna das Festival von Cannes im Mai 1968. Aus Solidarität mit den streikenden Arbeitern und den sich zuspitzenden Studentenprotesten in Paris wurde das Festival von den beteiligten Regisseuren abgebrochen. Die Helden der französischen Nouvelle Vague François Truffaut und Jean-Luc Godard konnten mit vereinten Kräften ihre Kollegen überzeugen, die Aufführungen zu stoppen und ein Streik-Komitee zu bilden. Notfalls hielten sie mit vereinten Kräften den Vorhang im Festival-Kino zu. Langjährige Verbün-

dete wie Alain Resnais und Claude Lelouch brauchten sie nicht lange darum zu bitten, ihre Filme aus dem Wettbewerb zurückzuziehen. Auch der spanische Regisseur Carlos Saura unterstützte sie. Neben Roman Polanski und der Schauspielerin Monica Vitti trat sogar der nicht unbedingt mit revolutionären Protesten assoziierte James-Bond-Regisseur Terence Young aus der Jury zurück.

Als etwas skurriler erlebten die ohnehin bereits außergewöhnliche Situation jedoch die tschechischen Regisseure Miloš Forman und Jan Němec. Mit ihren Filmen *Hoří, má panenko (Der Feuerwehrball; auch: Anuschka – es brennt mein Schatz / The Firemen's Ball, 1967)* und *O slavnosti a hostech (Vom Fest und den Gästen / A Report on the Party and the Guests, 1966)* waren sie als Delegation der Tschechoslowakischen Neuen Welle im Wettbewerb vertreten. Wie Forman später in Interviews erklärte, empfand er es als eine gewisse Ironie, dass in Cannes mit Begeisterung die roten Fahnen gehisst wurden, während sie zu Hause im Zuge der Reformen des Prager Frühlings gerade unter allgemeinem Jubel eingerollt worden waren. Aus Solidarität mit seinen Freunden um François Truffaut schloss er sich jedoch den Protesten an. Das Szenario hätte in seiner sonderbaren Mischung aus amüsanter Absurdität und selbstironischer Melancholie aus einem seiner eigener Filme stammen können.

Zwar geriet das Festival von Cannes nicht zu einem Desaster wie das Fest in Formans *Feuerwehrball*, doch die Absurdität der Begleitumstände stand der dokumentarischen Komik seiner Filme, die auf dem genauen Beobachten entgleitender Situationen basiert, in nichts nach. In der Tschechoslowakei wurde *Hoří, má Panenko* nach der Niederschlagung des Prager Frühlings verboten und der italienische Co-Produzent Carlo Ponti zog seine finanzielle Beteiligung an dem Film zurück. Die Funktionäre verstanden das inkompetente Feuerwehrkomitee des Films als kaum kaschierte Systemkritik. Ponti andererseits zeigte sich, ebenso wie einige Vertreter der westlichen Kritik, über den Humor Formans entsetzt. Die Argumente der kommunistischen Regierung und des italienischen Film-Moguls wiesen erstaunliche Parallelen auf, wie sich Miloš Forman in seiner Autobiographie erinnert: »Später erklärte man mir Pontis Einwand. Er hatte den Eindruck, wir machten uns über den kleinen Mann lustig, und das schadete dem Geschäft. Noch im selben Monat erhoben die kommunistischen Bürokraten denselben Vorwurf gegen den *Feuerwehrball*. Sie behaupteten, ich verspottete die Arbeiterklasse, das schadete natürlich ihrem Geschäft. Der italienische Millionär und die Parteiparassiten teilten die gleiche falsche Rührseligkeit über den kleinen Mann, dieses mythische Konstrukt von miserablen Philosophen und Statistikern, denn keiner von beiden hatte eine Ahnung, wie das normale Volk lebte und dachte.«²³ François Truffaut bewies in dieser Situation echte freundschaftliche und internationale Solidarität, wie sie sein Freund und Kollege Miloš Forman zuvor bei den Protesten von Cannes gezeigt hatte. Gemeinsam mit dem Produzenten Claude Berri kaufte er die internationalen Verleihrechte für *Hoří, má Panenko*. Auf diese Weise ret-

tete er Forman vor einer drastischen Haftstrafe, die ihm die kommunistische Regierung androhte, nachdem die versprochenen Devisen von Carlo Ponti ausgeblieben waren.

Forman nahm die Erlebnisse in Cannes mit jener ironischen Gelassenheit auf, die neben der Sympathie für Außenseiter auch eine wesentliche Qualität seiner Filme bildet. Für Jan Němec hatte sich das Gastspiel in Cannes hingegen in eine Grotteske verwandelt. Wie er später in einer Dokumentation über das Kino der 1960er-Jahre erklärte, wollte er eigentlich gar nicht, dass *O slavnosti a hostech* bestreikt wird. Die Entscheidung hatte ihm Forman bereits abgenommen und zusammen mit *Hoří, má panenka* den Beitrag von Němec gleich mit zurückgezogen, um Ärger mit dem Streikkomitee des internationalen Autorenfilms zu vermeiden. Als Němec auf der Bühne eintraf, wurde er begeistert als weiterer Unterstützer des prominenten Protests empfangen. Seine wahre Absicht, sich dem Streik zu entziehen, ging im allgemeinen Trubel unter. In Cannes hätte *O slavnosti a hostech* seine internationale Premiere gefeiert und eine lange Reihe von Festivalpremiere des tschechischen und slowakischen Kinos in den 1960er Jahren fortgesetzt.

Nach dem Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts am 21. August 1968 zählten *Hoří, má panenka* und *O slavnosti a hostech*, zusammen mit Evald Schorms *Farářův konec* (*Das Ende eines Priesters*, 1969) und Vojtěch Jasnýs elegischem Generationenportrait *Všichni Dobří Rodáci* (*Alle Guten Landsleute*, 1968), zu jenen vier Filmen, die für alle Zeiten, also zumindest bis zur Wende 1989, verboten wurden. Rückblickend erklärte Němec 2011, Cannes 1968 sei der (verhinderte) Höhepunkt und der 21. August das Ende der *Nová Vlna* gewesen. Jan Němec wurde noch im ganz konkreten Sinne zum unmittelbar filmenden Zeit-Zeugen. Am 21. August nahm er während regulärer Dreharbeiten den Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts mit seiner Kamera auf. Die ungebetenen Gäste aus den sozialistischen Bruderstaaten befürchteten eine drohende Konterrevolution, die sich auf die alliierten kommunistischen Nachbarländer ausbreiten könnte. Nach längeren Auseinandersetzungen zwischen Prag und Moskau wurde durch den Einmarsch der sowjetischen Truppen im Spätsommer die Utopie eines »Sozialismus mit menschlichem Antlitz«, den der Parteiführer der Kommunistischen Partei Dubček als Alternative zu einem dogmatischen Kommunismus und einem entfesselten Kapitalismus verstand, vorzeitig beendet. Die gesellschaftlichen Reformen wurden im Zug der bleiernen Zeit der sogenannten »Normalisierung« der 1970er-Jahre wieder rückgängig gemacht. Die Wogen der *Nová Vlna* reichten jedoch im Nachleben ihrer Bilder noch weit über den Prager Frühling hinaus.

Auf abenteuerliche Weise gelangte das von Němec während der Invasion aufgenommene Material über die Grenze nach Österreich. Zahlreiche Nachrichtensendungen strahlten die dokumentarischen Fragmente aus. Ein von Němec ursprünglich als Chronik des Prager Frühlings begonnenes Projekt

wurde um die Ereignisse des Spätsommers erweitert und als *Oratorium pro Prahu* (*Oratorio for Prague*, 1968) zum Dokument des unterbundenen gesellschaftlichen Aufbruchs. Zwanzig Jahre später fanden die Aufnahmen Eingang in Philip Kaufmans Kundera-Verfilmung *The Unbearable Lightness of Being* (*Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins*, 1988). Begleitet wurde die Integration des Dokumaterials in den Spielfilm von einem Gastauftritt des Anfang der 1970er-Jahre ins westliche Exil verbannten Jan Němec, der als Berater an der hoch budgetierten Verfilmung über eine komplizierte Dreiecksbeziehung während des Prager Frühlings mitwirkte.

Der vorliegende Band bietet erstmals in deutscher Sprache eine umfassende Einführung in die Arbeiten der *Nová Vlna* vor ihren filmhistorischen, popkulturellen und gesellschaftlichen Hintergründen. In Einzelportraits werden die Werke der zentralen Protagonisten aus den 1960er-Jahren vorgestellt. Franz Schindler betrachtet die stilprägenden Werke der Gruppe um Miloš Forman. Margarete Wach untersucht die revolutionäre Arbeit von Věra Chytilová und entdeckt die Beiträge Ester Krumbachová zur Welle neu. Josef Rauscher reflektiert die filmische Philosophie des Evald Schorm. Hans-Jürgen Wulff würdigt den »lachenden Humanisten« Jiří Menzel. Christian Wehmeier begibt sich auf eine Spurensuche des vielseitigen *enfant terrible* Jan Němec. Michal Michalovič stellt mit Štefan Uher einen slowakischen Wegbereiter der Neuen Welle vor. Benjamin Moldenhauer befasst sich mit den surrealen Welten von Juraj Herz und Andreas Rauscher rekonstruiert die für eine stärkere soziale Gerechtigkeit eintretende lyrische Filmsprache des Jaromil Jireš. Der im Grunde der »Ersten Welle«, dem Vorlauf, zuzurechnende František Vlácil wird in seinem Impuls für die *Nová Vlna* und seiner systematischen Bedeutung für – und Anerkennung durch – die »Nouvellisten« gewürdigt. Daran anschließend geben ausgewählte Kurzportraits einen Einblick in das Schaffen bekannterer und unbekannterer Vertreter aus dem Umfeld der *Nová Vlna*.

Abgerundet wird der Band durch thematische Artikel, die weiter gefasste Kontexte der *Nová Vlna* in den Blick nehmen. Jonas Engelmann untersucht die außergewöhnliche Aufbereitung der NS-Zeit im tschechoslowakischen Film der 1960er-Jahre. Joachim Dworschak nimmt den prägenden slowakischen Anteil an der Neuen Welle in den Blick. Ganz besonders freuen wir uns darüber, dass wir Peter Hames für einen exklusiv für diesen Band entstandenen Beitrag über den alle etablierten Genre Grenzen überschreitenden tschechischen Realismus gewinnen konnten. Unser besonderer Dank für die Unterstützung bei der Erstellung dieses Buches gilt allen Autor_innen des Bandes, dem Seminar für Medienkulturwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, dem Seminar für Medienwissenschaft an der Universität Siegen, Isabelle Becker-Haak für Korrekturarbeiten, Florian Geisler für die sorgfältige Lektüre und Unterstützung bei der Erstellung des Index sowie Michal Bregant und dem

MILOŠ FORMAN

Authentischer Chronist der Dramatik
und Komik des Alltags

National Film Archive Prag, die uns manchmal überhaupt erst die Möglichkeit eröffneten, die Objekte unseres Begehrens, die Filme, in Augenschein zu nehmen.

Die einzelnen Beiträge suchen in ganz unterschiedlichen Zugängen die Erschließung und Vermittlung des Kulturereignisses ›Nová Vlna‹ im tschechischen und slowakischen Film herauszuarbeiten. Diese Diversität, ja Heterogenität ist gesucht und gewünscht. Wir glauben so am ehesten dem heterogenen Gruppenphänomen Nová Vlna zu entsprechen, in Einzelmomenten, die sich zu einem wellenförmigen Gesamtbild fügen.

Anmerkungen

- 1 Norbert Grob / Bernd Kiefer: *Nouvelle Vague*. Mainz: Ventil 2006, S. 12.
- 2 Chabrol, Truffaut, Rivette und Godard verfolgten unterschiedliche Vorstellungen. Chabrol bekundete, dass ihre Gemeinsamkeit darin lag, dass sie wussten, was sie nicht wollten.
- 3 Karel Kosik: *Die Dialektik des Konkreten. Eine Studie zur Problematik des Menschen und der Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.
- 4 Peter Hames: *The Czechoslovak New Wave*. Second Edition. London: Wallflower Press 2005.
- 5 Peter Hames: *Czech and Slovak Cinema. Theme and Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009.
- 6 Peter Hames: »The Czechoslovak New Wave«, in: Linda Badley / R. Barton Palmer / Steven Jay Schneider (Hg.): *Traditions in World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2006, S. 77.
- 7 Hames, »The Czechoslovak New Wave«, S. 71.
- 8 Jonathan L. Owen: *Avant-Garde to New Wave: Czechoslovak Cinema, Surrealism and the Sixties*. New York: Berghahn Books 2011.
- 9 Hames, *The Czechoslovak New Wave*, S. 6.
- 10 Thomas Christen (Hg.): *Einführung in die Filmgeschichte 2. Vom Neorealismus zu den Neuen Wellen*. Marburg: Schüren 2016, S. 390.
- 11 Vgl. Herbert Linder: »Von etwas anderem«, in: *Filmkritik* Nr. 12 / Jg. 8 (1964), S. 621–623.
- 12 Hames, »The Czechoslovak New Wave«, S. 67.
- 13 Dabei geht es nicht nur um die Zahl der konkret mit Aufführungsverbot belegten Filme. Wirkung wurde allein schon dadurch erzielt, dass die Filme von der staatlichen Verleihanstalt nicht vertrieben wurden. Verboten wurden im Jahr 1969 lediglich folgende acht Filme: *Den sedmý, osmá noc* (Der siebte Tag, der achten Nacht, R.: Evald Schorm); *Ezop* (Ásop, R.: Rangel Valčanov); *Nahota* (Nacktheit, R.: Václav Matějka); *Škrivánci na niti* (Lerchen am Faden, R.: Jiří Menzel); *Smuteční slavnost* (Wut und Trauer, R.: Zdenek Sirový); *Ucho* (Das Ohr, R.: Karel Kachyna); *Zabitá neděle* (Sonntag getötet, R.: Drahomíra Vyhanová) und

- Vtačkovia, sirotky a blázni* (Vögel, Waisen und Narren, R.: Juraj Jakubisko). 1970 und 1971 bis zum Gipfel 1973 wurden dann immer mehr Filme vom Verleih ausgeschlossen, 1976 waren es noch 45 Filme, vgl. Eva Zaoralová / Jean-Loup Passek (Hg.): *Le cinéma tcheque et slovaque*. Paris: Centre Georges Pompidou 1996, S. 51 ff.
- 14 Vgl. Peter B. Schumann in seiner Rezension zu Jaromil Jireš' *Romance* (1965), in: *film* Nr. IV (1966), S. 50.
 - 15 Hames berichtet dies in seinem Kommentar zu *Diamonds of the night*.
 - 16 *Kinemathek* Nr. 79 (September 1992), S. 105.
 - 17 Ebd., S. 103.
 - 18 Hans J. Wulff: »Menzel«, in Thomas Koebner: *Filmregisseure*. Stuttgart: Reclam 2008, S. 465.
 - 19 Vgl. Hans Jürgen Wulff: »Liebe einer Blondine«, in: Thomas Koebner (Hg.): *Filmklassiker*. Stuttgart: Reclam 2006, S. 102.
 - 20 Christen, *Einführung in die Filmgeschichte 2*, S. 389.
 - 21 Vgl. Kate Conolly: »Bohemian rhapsodist«, www.theguardian.com/film/2000/aug/11/culture.features2.
 - 22 Im vorliegenden Werk können wir den Beitrag von prägenden Schauspielern zur Nová Vlna nicht gesondert würdigen, was nicht durch die berühmte Orientierung der Nová Vlna an Laienschauspielern begründet ist, sondern schlicht durch die relativ starke Fokussierung der Studie auf die Regieleistungen. So finden sowohl Jan Kačer, dessen künstlerisches Schaffen im Rahmen der Nová Vlna auch in anderen Funktionen als Ideengeber, Regieassistent usw. gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann, wie die Nová Vlna-Ikone Jana Brejchová oder Brodsky, Libiček, Hrušínski, Formans Laienschauspielstar Vostrčil und all die anderen lediglich in den Regisseurs-Artikeln Erwähnung, was ihre Bedeutung für die Nová Vlna nahezu zwangsläufig nur unzureichend widerspiegeln kann.
 - 23 Milos Forman / Jan Novak: *Rückblende – Erinnerungen*. München: Heyne 1997, S. 213.

Zirkusmarsch »Einzug der Gladiatoren«. Rechts eine Tür und ein Fenster von innen. Ein Mann tritt ein. Die Kamera folgt dem Mann mit einem Schwenk durch den Raum. Es ist ein kleiner Selbstbedienungsladen. Der Mann (Ladenleiter) geht nach links aus dem Bild. Während der On-screen-Eröffnungscredits ist das Beat-Lied *Život je pes* (*Das Leben ist ein Hund*) zu hören. Der Ladenleiter kommt sechsmal von links aus einem Vorhang, geht zur Tür, schließt jeweils einer Frau auf, dann verschwinden beide wieder nach links hinter den Vorhang. Ende der Credits und des Liedes. Szenenwechsel. Kamera mitten in einer Umkleide. Großaufnahmen der Frauen. Eng zusammengedrängt helfen sie einander beim Umziehen und sprechen über alltägliche Dinge. Der Ladenleiter schaut in die Umkleide und er schäkert einen Moment mit den Frauen, dann kündigt er einen neuen Auszubildenden an. Szenenwechsel. Gleiche Kameraposition wie zu Beginn. Aus dem Laden heraus ist ein junge Mann zu sehen, Hintergrundmusik: *Život je pes* (orchestral). Er überquert die Straße, vor dem Laden richtet er seine Haare. Szenenwechsel. Der Ladenleiter erklärt dem jungen Mann (Petr), dass er Ladendetektiv sein wird. Szenenwechsel. Für fünf Minuten wechseln sich Aufnahmen von Petr ab, wie er im Laden die Leute observiert, mit einer subjektiven Kamera, die zeigt, was er dabei sieht. Zweimal wird diese Sequenz durch ein Gespräch mit dem Ladenleiter unterbrochen, der Petr Tipps für eine bessere Observierung gibt. Ein Käufer mittleren Alters fällt Petr auf. Als dieser den Laden verlässt, ohne zu zahlen, läuft Petr ihm auf Anraten einer Verkäuferin hinterher. Mit Petr verlässt die Kamera und somit auch die Zuschauer erst nach knapp 11 Minuten den beengten Raum des Ladens.

In diesem ungewöhnlichen, fast dokumentarischen Stil mit wenigen Dialogen beginnt Miloš Formans erster abendfüllender Film *Černý Petr* (*Der schwarze Peter*, 1963), für den er auf dem Filmfestival in Locarno gleich den Großen Preis erhielt. Der Film markiert damit den Startschuss für die internationalen Erfolge der tschechoslowakischen Kinematographie in den folgenden Jahren. Es ist aber auch der rasche Beginn seiner eigenen internationalen Wahrnehmbarkeit, die Forman neben Ivan Passer zum einzigen tschechoslowakischen Regisseur