



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Zeit im (Um)Bruch“

Zur Konstruktion kultureller Identität im tschechischen

Gegenwartsfilm anhand einer exemplarischen Analyse

von „*Vratné lahve*“ von *Jan Svěrák*.

Verfasserin ODER Verfasser

Heike Guggi

angestrebter akademischer Grad

Mag. Phil.

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 301 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Publizistik- und Kommunikationswiss./Theaterwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

O. Univ. Prof. Dr. Thomas A. Bauer

# INHALTSVERZEICHNIS

<b>EINLEITUNG</b>	1
<b>1. THEORETISCHE KONTEXTUALISIERUNG: THEORETISCHE GRUNDLAGEN UND ZIELSETZUNG DER ARBEIT</b>	12
1.1. Kulturelle Identität nach Stuart Hall	12
1.2. Individuelle und Kollektive Identität	14
1.3. Dekonstruktion des Begriffs „Nationale und Kollektive Identität“	17
1.3.1. Multiple Identitäten	18
1.3.2. Vorgestellte Gemeinschaften	19
1.4. Vorläufiges Erkenntnisinteresse	20
1.5. Gedächtnis und Erinnerung	21
1.5.1. Kollektives Gedächtnis nach Halbwachs	21
1.5.2. Erweiterung der Theorie des Kollektiven Gedächtnisses nach Jan Assmann	23
1.5.3. Reflexion	24
1.6. Narrativität und Identität	25
1.6.1. Narrative als kulturelle Techniken	28
1.6.2. Theorien des Narrativen	32
1.6.2.1. Personale Identität aus der Perspektive der narrativen Psychologie	32
1.6.2.2. Exkurs: Historische Narrationen	34
1.6.2.3. Lacan´sche Vertiefungen	36
1.6.2.4. Zeit und Erzählung nach Paul Ricoeur	39
1.7. Zeit und Identität	43
1.7.1. Die Unverfügbarkeit der Zeit	43
1.7.2. Kulturelle Strategien der Dauer	44
1.7.2.1. Zwei Zeitstrategien	45
1.7.3. Postmoderne Zeitschichten	46
1.8. Raum und Identität	47
1.9. Abschließendes Erkenntnisinteresse	49
<b>2. HISTORISCHE KONTEXTUALISIERUNG: GESCHICHTE DER TSCHECHISCHEN REPUBLIK</b>	50
2.1. Nationale Wiedergeburt der Tschechen im 19. Jahrhundert	50
2.2. Erster Weltkrieg und Staatsgründung	51
2.3. Erste Republik 1918 – 1938	52
2.4. Zwischenkriegszeit und Zweiter Weltkrieg: Von der „Zweiten Republik“ zum „Protektorat Böhmen und Mähren“	53

2.5.	Nach dem Zweiten Weltkrieg: Befreiung und Kommunistische Machtergreifung 1945 – 1948	58
2.6.	Die Kommunistische Periode 1948 – 1989	61
2.6.1.	Regierung unter Gottwald	61
2.6.2.	Der Tod Stalins und die Ära Novotný	64
2.6.3.	Prager Frühling	66
2.6.4.	Die Phase der Normalisierung unter Húsak	72
2.7.	Krise und Ende des Kommunistischen Systems	74
2.7.1.	Die Helsinki – Konferenz	74
2.7.2.	Gründung der „Charta 77“	75
2.7.3.	Der Ostblock bekommt Risse – Beginn des Untergangs	76
2.7.4.	Perestroika und Glasnost von Gorbatschow	77
2.7.5.	Aufstand der Bürger	78
2.8.	Die „Samtene Revolution“	79
2.9.	Die Rückkehr nach Europa	83
2.9.1.	Versöhnungspolitik/Vergangenheitsbewältigung	84
2.9.2.	Nationale Differenzen	84
2.9.3.	Politische Transformation	85
2.9.3.1.	Die ersten freien Wahlen von 1990	85
2.9.3.2.	Von der Dissidentenrepublik zum Parteienstaat: Phase der politischen Differenzierung	85
2.9.4.	Wirtschaftliche Transformation	87
2.9.5.	Wahlen von 1992	89
2.9.5.1.	Exkurs: Der Niedergang der Intellektuellen	90
2.9.6.	Die Ära Klaus	90
2.9.7.	Die „Samtene“ Scheidung	92
2.9.8.	Die Tschechische Republik	95
2.9.9.	Wahlen 1996: Der Aufstieg der Sozialdemokraten	97
2.9.10.	Das Ende des Reformwunders	98
2.9.11.	Klaus in der Krise	99
2.9.12.	Übergangsregierung und vorgezogene Neuwahlen	101
2.9.13.	Klaus´ politische Rückkehr	101
2.9.14.	Der Oppositionsvertrag	102
2.9.15.	Zemans Regentschaft	104
2.10.	Jüngere Geschichte	104
3.	<b>SOZIOLOGISCHE KONTEXTUALISIERUNG: POSTMODERNE UND GLOBALISIERUNG</b>	111
3.1.	Das Phänomen Postmoderne	111
3.1.1.	Postmoderne Identität	112
3.1.2.	Renaissance des Raumes	113
3.2.	Das Phänomen Globalisierung	115
3.2.1.	Kulturen der Hybridität und „gemischte Zeiten“	116

3.3.	Ist Tschechien postmodern?	119
4.	<b>GESELLSCHAFTLICHE KONTEXTUALISIERUNG: TRANSFORMATION UND POSTKOMMUNISMUS</b>	121
4.1.	Transformation	121
4.1.1.	Transformationsgeschichte aus heutiger Sicht	123
5.	<b>KULTURELLE KONTEXTUALISIERUNG: ENTWICKLUNG DER TSCHECHISCHEN GESELLSCHAFT UND KULTUR</b>	128
5.1.	Das Kommunistische System	129
5.1.1.	Alltag und Selbstverständnis der Tschechen im Kommunismus	129
5.1.2.	Die Kommunistische Ideologie	131
5.1.3.	Havels Ideologie – Analysen	133
5.1.4.	Bewertungen der Kommunistischen Ära aus heutiger Perspektive	136
5.2.	Tendenzen in der tschechischen Gesellschaft nach der Wende	139
5.2.1.	Kommerzialisierung der Kultur	140
6.	<b>FILMHISTORISCHE KONTEXTUALISIERUNG: DER TSCHECHISCHE FILM</b>	143
6.1.	Der Stummfilm der 20er Jahre	144
6.2.	Erste Blüte in den 30er Jahren	145
6.3.	Film in den Kriegsjahren: Die 40er Jahre	146
6.4.	Die 50er Jahre	148
6.4.1.	Entwicklung des tschechischen Films nach dem Zweiten Weltkrieg	148
6.4.2.	Film nach der kommunistischen Machtübernahme	148
6.5.	Die „Neue Welle“ der 60er Jahre	150
6.5.1.	Historische und soziale Voraussetzungen	150
6.5.2.	Die „Neue Welle“ des tschechischen Films	152
6.5.3.	Gemeinsamkeiten und Merkmale der „Neuen Welle“	153
6.5.4.	Die Filme und Protagonisten der „Neuen Welle“	155
6.6.	Die 70er und 80er Jahre: Film während der „Normalisierung“	156
6.7.	Der Neuanfang in den 90er Jahren	159
6.7.1.	Krise des Films nach der Wende	159
6.7.2.	Besserung der Situation Mitte der 90er	162
6.7.3.	Die „Neue Welle“ der 90er Jahre und die Entwicklung im neuen Jahrtausend: Regisseure und Filme	164
6.7.4.	Themen und sozio-kultureller Kontext des Filmschaffens	169
6.8.	Aktuelle Bedingungen (2000 – 2009)	172

<b>7. ANGEWANDTER TEIL: FILMANALYSE</b>	<b>178</b>
7.1. Film als Gedächtnisspeicher und Narrativ der Gesellschaft	178
7.2. Film als Zeit- und Bewegungsbild	180
7.2.1. Das „Bewegungsbild“	182
7.2.2. Das „Zeitbild“	184
7.3. Der Regisseur Jan Svěrák	187
7.3.1. „Trilogie der Lebensalter“	188
7.4. Methodische Grundsätze	190
7.5. Analyse „Vratné lahve“ („Leergut“) von Jan Svěrák	191
7.5.1. Plot	191
7.5.2. Raum- und Zeitgebilde in der narrativen Struktur und ihre interpretative Betrachtung	193
7.5.2.1. Die Stadt Prag	193
7.5.2.2. Die Straßenbahn	194
7.5.2.3. Das Klassenzimmer	194
7.5.2.4. Die eigenen vier Wände	195
7.5.2.5. Die Straße	197
7.5.2.6. Der Supermarkt	198
7.5.2.7. Der Heißluftballon	200
7.5.2.8. Der Zug	201
<b>SCHLUSSBETRACHTUNG</b>	<b>203</b>
<b>LITERATUR</b>	<b>208</b>
<b>ANHANG</b>	
Abstract	
Lebenslauf	

# EINLEITUNG

## Problemstellung

Zwanzig Jahre ist es nunmehr her, seit die Tschechische Republik ihre lange Reise in den Westen, welche 2003 mit dem EU-Beitritt ihren Höhepunkt fand, angetreten hat; seit der Kommunismus zu Fall gebracht, und das einstige totalitäre System hin zu einem demokratischen Rechtsstaat transformiert wurde.

Das über vier Jahrzehnte währende kommunistische Regime brachte dem Land letztendlich nicht nur den wirtschaftlichen; sondern ebenso den moralischen, bürgerlichen und kulturellen Ruin. Nach dem Sturz der alten Machthaber im Jahre 1989 begann daher eine mühsame Wiederaufbauphase des Landes, seiner Kultur und damit verbunden auch die Suche nach neuen Identifikationsgrundlagen und Orientierungsmustern - sowohl was die individuelle, als auch die kollektive Identitätsbildung angeht. Doch die Gesellschaft der Zukunft sollte aus einer kommunistischen Vergangenheit heraus entstehen. Mit dem Gefühl des Verlustes eines wesentlichen Teils der eigenen Geschichte, dem Bruch mit einer vergangenen, als fehlerhaft konstatierten Identität, waren viele Menschen überfordert. Der gleichsam chirurgische Eingriff in ihr kulturelles Gedächtnis, der ein Werte- und Normensystem gegen ein Anderes austauschte, verursachte Identitätskrisen und Desorientierung.

Das Denken der Leute ließ sich nicht so einfach verändern. Es war naiv zu glauben, dass die Menschen von jetzt auf gleich der kommunistischen Weltanschauung entsagen, und das ideologische Korsett, das ihnen zu einer zweiten Haut geworden war, gleichsam wie eine Schlange abstreifen könnten. Demokratische Anschauungen und ein mündiger, verantwortungsvoller Umgang mit der neu gewonnenen Freiheit ergaben sich nicht von selbst. Die jahrzehntelang verinnerlichten Denk- und Verhaltensmuster waren noch immer tief im Bewusstsein der Bürger verankert, und ein ganzheitliches, neues System, konnte sich nur in einem langwierigen Entstehungsprozess entfalten. In seiner Weitsicht hatte dies *Václav Havel* erkannt. Dennoch wollte das vor allem die „*technokratische Intelligenz*“ nicht wahrhaben und verlagerte ihre Anstrengungen auf eine primär strukturelle Reform des Landes (Modernisierung von Politik und Wirtschaft), in der Annahme, alles andere würde sich schon von selbst ergeben. Die Probleme der Menschen ließen sich jedoch mit solchen, rein technischen, Maßnahmen nicht lösen.

Politische und ökonomische Reformen sind lediglich äußerer, sozusagen „kosmetischer“ Natur. Zwar formen und gestalten sie die Realität, aber sie vermögen diese weder zu explizieren noch zu interpretieren. Um mit den Umwälzungen, die sämtliche Lebensbereiche erfassten, im Alltag zurechtzukommen, musste sich auch auf der kognitiven, mentalen Ebene etwas ändern. Es konnte nicht allein um das Bewältigen der Wirklichkeit gehen, sondern auch um ihr Verstehen (vgl. Mucha 1995: 156-157): Das Verstehen der Situation der Menschen in ihrer neuen Lebenswelt unter den geänderten Bedingungen.

So konnte die Tschechische Republik in wirtschaftlicher Hinsicht zwar bald mit der westlichen Welt aufschließen, jedoch wurde dabei die mentale Transformation der Bevölkerung vernachlässigt. Dies führte zur Entstehung einer äußerst hybriden Gesellschaft, in welcher weder das Alte gänzlich überwunden, noch das Neue vollständig ausgebildet ist. Das Ausmaß der marxistischen, ideologischen Prägung wirkt sich noch heute zum Teil massiv auf die Denkweise sowie das Verhalten der tschechischen Bürger aus, aber auch auf ihre Erfahrungs- und Erinnerungswelt, also die Art und Weise, wie sie die Gegenwart wahrnehmen. Um die neue Lebenswelt zu verstehen, fehlt es vielen einfach an der notwendigen Erfahrung, da diese sich nicht organisch entwickeln konnte, sondern in einem, in der Geschichte beispiellosen, Prozess, künstlich installiert wurde. Die Beschleunigung der gesellschaftlichen Verhältnisse wurde durch Prozesse der Europäisierung und Globalisierung weiter verstärkt und führte so zu einer Kumulation dieser Problematik. Wenn Zeit und Raum als unhintergehbare Voraussetzungen für Identität gesehen werden können, führt ihr rasanter Strukturwechsel und eine neue Positionierung innerhalb des Raum-Zeitgefüges unweigerlich zu Krisen und Brüchen.

Eine wichtige Aufgabe kann in diesem Zusammenhang die Kunst, vor allem die im Interesse dieser Arbeit stehende Filmkunst, spielen. Film reflektiert und re-evaluert die Vielfalt an kulturellen Äußerungen, singulären Erfahrungen und Wahrnehmungsweisen des sozialen Alltags und integriert sie in umfassende Sinn- und Bedeutungszusammenhänge. Solche gesellschaftlichen Narrationen können, visuell übersetzt, das Bild einer Gesellschaft zeichnen, neue Denkmuster begründen und identitätsstiftend wirken. In diesem Sinn hat Film nicht nur eine mimetische, sondern zugleich auch eine kulturdiagnostische und kulturpolitische Funktion. Er ist nicht nur

Träger kultureller Darstellungen, sondern hat darüber hinaus auch Einfluss auf die Ausbildung und Konstruktion derselben (vgl. Schlachter 2002: 84).

Der *Cultural Studies Approach* bietet die Möglichkeit, kulturelle Dimensionen von Medien und Kommunikation zu erschließen, sowie Medien, Identität und Kommunikation miteinander in ein verbindendes Verhältnis zu setzen. Cultural Studies beschäftigen sich mit dem Zusammenspiel von Medien und Identität, bzw. mit der Bedeutung der Medien für die Konstitution, Konservierung und Veränderung gesellschaftlicher Formationen (vgl. Hipfl 2004: 19). *Harold A. Innis* ordnete den Medien eine „raumüberwindende- und zeitüberdauernde“ Funktion (Innis 1951<sup>1</sup>, zit. nach Hipfl 2004: 18) zu, welche die Mitglieder einer kollektiven Gruppe in eine imaginäre Gemeinschaft verwandelt, indem sie eine gemeinsame Lebenswelt, eine geteilte symbolische Ordnung (in Form von Kultur), erfahrbar macht. *Stuart Hall* sieht Medien als Instanzen sozialer Signifikation in modernen Gesellschaften. Sie spielen eine zentrale Rolle in der kommunikativen Konstruktion kultureller Wirklichkeit und zwar in dreifacher Hinsicht: Als „*Signifying Institutions*“ stellen Medien jene Inhalte zur Verfügung, die es sozialen Gruppen erlauben, sich eine Vorstellung von ihren eigenen Werten, Diskursen und Handlungspraktiken zu machen. Dies wird dadurch erreicht, indem sie „*Kartografien*“ des Repertoires an Erzählungen, Bildern, Meinungen, Lebensstilen usw. der pluralistischen und fragmentierten Teile einer Gesellschaft anfertigen, und diese in eine imaginierte Totalität des Sozialen einfügen. Dadurch wird eine bestimmte konsensuelle Ordnung, eine Art „*Common Sense*“, und imaginäre Kohärenz erzeugt (vgl. Hall 1977: 340). Diese Sichtweise basiert auf einem Kommunikationsverständnis, das vornehmlich *James Carey* geprägt hat, welcher Kommunikation als Teilhabe an einem gemeinschaftlichen Verständigungsprozess begreift. Dieser dient dazu, dass sich Individuen innerhalb eines kulturellen Kontextes verorten können. Von diesem Standpunkt aus kommunizieren sie innerhalb einer kollektiven Gruppe und generieren auf diese Weise geteilte Bedeutungszusammenhänge, auf denen wiederum Kultur und Identität basieren (vgl. Carey 1989: 18-19).

Film als Bedeutungskonstrukt oder gesellschaftliches Narrativ ermöglicht demnach die Teilhabe an zeitlich-historisch und räumlich lokalisierten, kulturellen Diskursen und Kontexten, und kann so einen Zugang zu den Selbstbeschreibungsdimensionen einer

---

<sup>1</sup> Primärwerk: INNIS Harold A. (1951): *The Bias of Communication*, Toronto: Toronto University Press.



Gesellschaft darstellen (Bachmann-Medick 1996: 10). Denn dieser ist in einem solchen Rahmen „nicht mehr [...] Ausdruck eines singulären Autors, sondern [...] Produkt einer historischen materiellen Konstellation, in der sich soziale und psychische Vorgaben, kollektive und private Impulse auf spezifische Weise vermischen“ (Kaes 1992: 255<sup>2</sup>, zit. nach Knell 2000: 16). Film muss immer im Kontext seiner Entstehungszeit betrachtet werden, er (re)produziert kollektive Bewusstseinslagen und Mentalitäten und wird so zu einem visuellen Speicher kollektiver und individueller Imaginationen. So gilt er auch als Indikator für den Zeitgeist einer bestimmten Epoche.

Davon ausgehend, möchte ich im Laufe dieser Diplomarbeit untersuchen, welche Artikulationen und Formen kultureller Identität aktuell in der Tschechischen Republik existieren und wie diese im Film reflektiert, aber auch konstruiert werden. Es soll hier aber weniger der Versuch einer großen, umfassenden Gesellschaftserklärung gemacht werden, sondern vielmehr anhand einer exemplarischen, „*dichten Beschreibung*“ (Geertz 2002), die sich immer nur auf einzelne Bedeutungsstrukturen beziehen kann, zu wissenschaftlich relevanten, kulturkritischen Aussagen zu kommen.

*Jan Svěrák* gilt aktuell als einer der erfolgreichsten Regisseure in der Tschechischen Republik und erhielt auch internationale Anerkennung für seine Arbeiten. Als einer, dem Mainstream zuzurechnenden Filmemacher, bewegt er sich im Feld der Populärkultur, die an der Schnittfläche zwischen Kulturindustrie und Alltagsleben entsteht. Im Jahr 2007 erschien mit „*Vratné lahve*“ („*Leergut*“) sein jüngstes Werk, das den letzten Teil einer „*Trilogie der Lebensalter*“ bildete, die zuvor mit „*Obecná škola*“ („*Die Volksschule*“, 1991) und „*Kolja*“ (1996) begann. Die Drehbücher zu diesen Filmen stammen jeweils von seinem Vater, *Zdeněk Svěrák*, der in diesen auch gleichzeitig als Hauptdarsteller fungierte. In der Trilogie reflektiert Svěrák Senior sein Leben vor dem Hintergrund der Geschichte seiner Heimat Tschechien: „*Obecná škola*“ erinnert an die Kindheit in der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, „*Kolja*“ schildert das Erwachsenenalter vor dem Hintergrund der Samtenen Revolution, „*Vratné lahve*“ schließlich, spiegelt das Alter wider und ist in der Gegenwart angesiedelt. Der Film gilt, mit mehr als einer Million Zuschauer, als der erfolgreichste tschechische Film aller Zeiten, und hat auch ältere Menschen wieder in die Kinos gelockt. Er schien mir für eine Analyse deshalb so interessant, da die Narration Züge einer autobiografischen

---

<sup>2</sup> Primärwerk: KAES, Anton (1992): *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*, Cambridge: Harvard University Press.

Erzählung enthält und das Verhältnis von Identität, Zeit und Raum thematisiert. Zudem stellen sich die Probleme der Transformation und der damit verbundenen Identitätssuche gerade im Bewusstsein der älteren Generation konzentriert dar, da ihr kulturelles Gedächtnis in unterschiedlichen Zeitschichten und kulturellen Formationen verortet ist.

### **Aufbau der Arbeit**

Gemäß einem Cultural Studies Paradigma soll der Begriff der „*Identität*“, aber auch der Film als Repräsentation derselben, in ein umfassendes Erkenntnismodell integriert werden, das seine spezifischen, im Horizont des Erkenntnisinteresses stehenden, historischen, sozialen, kulturellen und politischen Entstehungsbedingungen kontextualisiert.

In einer ersten *Theoretischen Kontextualisierung*, welche die theoretischen Grundlagen und die Zielsetzung der Arbeit festlegen soll, gehe ich mit *Stuart Halls* Modell der „*Kulturellen Identität*“ davon aus, dass es sich bei Identität um keinen essentialistischen, sondern um einen relationalen und unvollständigen Prozess handelt, der sich über soziale Interaktionen – und damit Kommunikation – konstituiert. Dieser kann daher immer nur kontextuell und als zeitlich begrenzt verstanden werden. Ebenso lässt sich daraus erkennen, dass eine kollektive Identität nie außerhalb des Individuums entsteht, das sich mit einer in Raum und Zeit lokalisierbaren Gemeinschaft und deren Kultur und Geschichte identifiziert. Dies ist für mich insofern von Belang, als der Analysefilm von Jan Svěrák eindeutig autobiografische Elemente aufweist. Eine anschließende, vertiefende theoretische Differenzierung zwischen kollektiver und individueller Identität nach Konzepten von *Assmann, Mead, Lacan* u.a., unterstreicht die Tatsache, dass kulturelle Identität stets in einem Wechselspiel zwischen Individuum und Gesellschaft generiert wird und erlaubt mir in der Folge, personale als pars pro toto einer kollektiven, kulturellen Identität zu fassen, und anhand dieser im Zuge der Filmanalyse Rückschlüsse auf den gesellschaftlichen Rahmen bzw. kulturellen Kontext zu ziehen. Dabei wird in einer Dekonstruktion des Begriffs der nationalen und kollektiven Identität auch dem Faktum Rechnung getragen, dass Identitäten nicht nur räumlich und zeitlich veränderbar, sondern auch - speziell in der Postmoderne, ausgelöst durch Prozesse der Globalisierung - in sich pluralistisch, fragmentiert und widersprüchlich sind. Vorstellungen von homogenen - im Sinne der Gleichheit aller

Mitglieder – kollektiven Identitäten, wie es das Modell der Nation unterstellt, sind daher unhaltbar geworden. Angemessener erscheint es vielmehr, von Identität als etwas hybridem und multiplem zu sprechen, was der Begriff der kulturellen Identität allerdings berücksichtigt. Die Konzepte der „*Imagined Community*“ nach *Benedict Anderson* sowie das des „*mentalen Raums*“ von *Robert Young* würden adäquate Alternativen zum Begriff der Nation bieten, da sie Identität sehr wohl mit Gemeinschaftsbildung in Zusammenhang bringen, aber gleichzeitig totalisierende und normierende Fixierungen vermeiden sowie gedankliche Mobilität ermöglichen.

In seiner Definition der kulturellen Identität unterstreicht Stuart Hall die zeitliche Dimension von Identität und begreift diese als Konstrukt von Erzählungen<sup>3</sup>. Als zeitliches Konzept ist ihr Ziel eine narrative Konstruktion von Kontinuität und Dauer, welche durch das Gedächtnis realisiert wird. Gerade psychoanalytische Theorien haben gezeigt, dass die Konstruktion von Identität auf narrative Weise erfolgt. Mittels narrativer Konstruktionen wird diese ge- und erfunden und in einer sinnstiftenden Parenthese nachträglich festgelegt (vgl. Müller-Funk 2002: 13). Auch Kulturen sind als Erzählgemeinschaften zu betrachten, die sich darin unterscheiden, wie sie Zeit und Raum narrativ imaginieren, bzw. sinnvoll organisieren. Zwischen der Identität des Individuums und der Gemeinschaft sind dabei mehrere Relationen denkbar: Erstens orientiert sich der Einzelne an Erzählmustern, die innerhalb der Kultur einer Gruppe oder Gemeinschaft bereits existieren und durch die er, nicht zuletzt über die Medien, sozialisiert wurde. Zudem muss die Person, um sich innerhalb der Gesellschaft zu artikulieren, von einem gewissen Standpunkt aus sprechen. Schließlich kann die Frage danach gestellt werden, welche Ähnlichkeiten zwischen den Erzähl- und Identitätsmustern von Individuen und den großen Erzählungen der Gemeinschaften, denen sich diese zugehörig fühlen, bestehen (vgl. ebd.).

In einer interdisziplinären, theoretischen Annäherung wird anschließend eine möglichst vernetzte Sichtweise der Zusammenhänge von Identität, Narrativität, Zeit und Raum angestrebt. Dabei habe ich, auf der Grundlage der kulturellen Gedächtnisforschung nach *Maurice Halbwachs* und *Jan Assmann*, unterschiedliche Theorien von Narrativität, die in den wissenschaftlichen Diskursen des Poststrukturalismus, der Literaturtheorie, der narrativen Psychologie und der Kulturanthropologie vorherrschen, belehnt. Im

---

<sup>3</sup> Erzählung bezieht sich dabei nicht so sehr auf den elitären Bereich der Literatur und Geschichtsschreibung, sondern umfasst das gesamte Reservoir an Alltagsgeschichten, durch welche die Menschen Zeit und Raum organisieren und ihre Lebenswelt als sinnvoll interpretieren.

Besonderen habe ich mich auf die Arbeiten von *Jürgen Straub*, *Wolfgang Müller-Funk*, *Aleida Assmann*, *Paul Ricoeur* und *Jacques Lacan* bezogen.

Selbstverständlich muss dazu gesagt werden, dass eine narrative Theorie von Kultur und Identität freilich nicht den einzig möglichen Zugang darstellt, da die beiden Phänomene in sich pluralistisch sind und sich letztlich doch jeder Definition entziehen. Aber eine narratologisch orientierte Kulturtheorie kann neue Horizonte und Sichtweisen eröffnen, die zu einem tieferen Verständnis der komplexen Bedeutungsnetze, aus denen sowohl Kultur als auch Identität bestehen, führen.

Da Individuen und Gesellschaften ihre Identität häufig vor dem Horizont ihrer Geschichte ausbilden, soll die darauf folgende Historische Kontextualisierung, die bewegte und von Brüchen gekennzeichnete, geschichtliche Vergangenheit der Tschechischen Republik ausleuchten. Im vergangenen Jahrhundert erlebten die Tschechen eine sich ständig verändernde politische und soziale Landschaft mit oftmals widersprüchlichen und radikalen Umschwüngen. Fünf verschiedene Machtsysteme errichteten ihre Herrschaft auf dem Boden der heutigen Tschechischen Republik und prägten sowohl das Land als auch seine Bevölkerung nachhaltig. Einen Schwerpunkt nimmt in diesem Kapitel die kommunistische Herrschaft sowie die Zeit nach der Wende ein. Die Transformation zu einem erneuerten politischen und gesellschaftlichen System erwies sich als schwierig, da weder die Politiker noch die Bürger auf das Ausmaß des Systemwechsels ausreichend vorbereitet waren. So ist auch die jüngere Geschichte von Diskontinuitäten und Paradoxien markiert, die vor allem mit dem kommunistischen, geistigen Erbe zusammenhängen. Immer wieder wurden Regierungen auf Grund von Korruptionsskandalen oder internen Differenzen vorzeitig abgewählt. Gegenwärtig wird das Land von einer Interimsregierung unter *Jan Fischer* geführt, Neuwahlen finden im Herbst statt.

Die Soziologische Kontextualisierung verortet die tschechische Identitätsproblematik im Spannungsfeld von Nationalismus, Globalisierung und Postmoderne. Globalisierungsprozesse von Ökonomie und Kultur hatten eine Deterritorialisierung von Kultur und Gesellschaft und ihre nachträgliche Reterritorialisierung in sich auflösenden Raum- und Zeitgrenzen zur Folge. Diese mündete in eine offene Struktur von Identität, welche sich in der Postmoderne als fragil, ephemer, transitorisch und multipel

präsentiert. Die Geschwindigkeit der postkommunistischen Transformation, die sich vor allem auf die wirtschaftlichen und politischen Aspekte konzentrierte und die baldige Eingliederung in internationale Strukturen anvisierte, dabei aber die mentale Regeneration der Bevölkerung außer Acht ließ, führte dazu, dass die Postmoderne in Tschechien einen amorphen Raum betreten hat, in dem sich verschiedene Zeitschichten überlagern, und alte, prämoderne kulturelle Ressourcen in einer widersprüchlichen Verbindung mit fortschrittlichen Wertesystemen existieren. Man hat es demnach mit einer äußerst hybriden Gesellschaftsform zu tun, welche sich in einer Kontroverse zwischen der Bewahrung von vertrauten, kontinuierlichen Identitätsvorstellungen einerseits, und einer notwendigen Neudefinition, sowie einem damit verbundenen, etwaigen Identitätsverlust andererseits, befindet.

In der anschließenden Gesellschaftlichen Kontextualisierung wird das im vorhergehenden Kapitel erarbeitete Wissen, konkret auf die postkommunistische Transformationsgesellschaft angewandt und die sozialen Auswirkungen des Systemwechsels und der Öffnung zum Westen auf die Bürger der Tschechischen Republik thematisiert. Der Fundamentale Umbau der Gesellschaft, der alle Sphären des öffentlichen und privaten Lebens gleichermaßen betraf, veränderte ebenso die Organisation von Kultur und damit die Konstruktion von Identität.

Wie die Kulturelle Kontextualisierung zeigt, ist die Kultur des Landes heute von der Kommerzialisierung sämtlicher Lebensäußerungen geprägt. Um diese Veränderungen nachzuvollziehen, wird dem Konsummodell von Kultur das Konzept der marxistischen Kulturtheorie gegenübergestellt, welches auf Grund der Gleichschaltung von Politik, Wissenschaft, Moral, Kunst und Kultur, eine ganze Lebensweise für die Menschen repräsentierte. Besonders die Ideologie-Analysen von *Vacláv Havel* machen deutlich, wie sehr die Ideologie das Leben und Denken der Menschen vereinnahmte und sie zu Rädchen in ihrem System werden ließ. Mit dem Zusammenbruch des Kommunismus hatten die Bürger der tschechischen Republik also gleichzeitig einen grundlegenden lebensweltlichen Orientierungsrahmen verloren und die Folgen waren eine große, allgemeine Desorientierung und Unsicherheit. Die Welt des Konsums bot angesichts eines komplexen Alltags einfache Antworten. Durch diese konsumorientierte, materielle und hedonistische Einstellung veränderte sich aber auch die Beziehung der tschechischen Bevölkerung zu ihrer Kultur nachhaltig. Als Schlagworte dieser

Entwicklung können Kulturschock, Kommerzialisierung und Amerikanisierung gelten. Aus der einstigen „*Kultur der Massen*“, welche nach kommunistischen Grundsätzen zumindest für Qualität bürgte, wurde eine Massenkultur, die sich ganz und gar dem Kitsch, dem Spektakel und dem sinnentleerten Schall und Rauch verschrieben hat.

Die *Filmhistorische Kontextualisierung* beschreibt den Stellenwert des Filmschaffens innerhalb der tschechischen Gesellschaft. Filme entstehen und können nie losgelöst von einem bestimmten politischen und gesellschaftlich-kulturellen Kontext gesehen werden. Eine filmische Geschichte kann als direkte oder indirekte Antwort auf eine bestimmte soziale Realität gelesen werden, als Reaktion auf öffentliche und private Diskurse einer Gesellschaft und ihrer Bedürfnisse, Sehnsüchte und Ängste. Der Film als Teil der Kultur wurde in Tschechien seit jeher als zentral in seiner Fähigkeit zum Verstehen der gesellschaftlichen Realität und zur Identitätssuche betrachtet.

So erlebte der tschechische Film in der Zeit des Reformkommunismus, als man versuchte dem realen Sozialismus eine demokratische und humanistische Wende zu geben, eine noch nie da gewesene kulturelle Blüte: Das tschechische Kino in den 1960er Jahren erlangte für kurze Zeit sogar Weltruhm (u.a. zwei Oscars für den besten Film), bis die gewaltsame Niederschlagung des Prager Frühlings 1968 durch die Truppen des Warschauer Pakts der „*Neuen Tschechischen Welle*“, wie das heimische Filmwunder genannt wurde, ein ebenso jähes wie definitives Ende bereitete. Nach der kulturellen Verwüstung durch den kommunistischen Militärbund verlor der tschechische Film jahrzehntelang an Bedeutung und sank in den Provinzialismus ab. Erst in den 1990er Jahren konnte sich eine neue Generation tschechischer Filmemacher aus den Trümmern der Vergangenheit befreien, darunter auch *Jan Svěrák*. Sein Filmerfolg „*Kolja*“ von 1996 sorgte international für Furore und hat eine „*Zweite Neue Welle*“ im tschechischen Film losgetreten.

Der Marktanteil des heimischen Films beträgt seit damals konstant zwischen zwanzig und dreißig Prozent. Doch die Öffnung der Wirtschaft für den freien Markt nach der Wende hatte auch ihre Schattenseiten – diese verdunkelten ebenso den kulturellen Horizont und führten dazu, dass binnen kürzester Zeit in Tschechien das kulturelle Leben Warencharakter angenommen hat, quasi zu einer Konsumkultur verkam. Davon blieb auch die nationale Filmkunst nicht verschont. Zwar versuchte man in den letzten Jahren diesem Phänomen verstärkt ein qualitativ und künstlerisch wertvolles,

intellektuell anspruchsvolles Kino entgegenzusetzen, ein Kino, das nicht nur national orientiert ist, sondern sich mehr und mehr auch in Richtung der künstlerisch ambitionierten gesamteuropäischen Filmkultur öffnet, doch dies nicht ohne Probleme: Spricht man mit Mitgliedern der Branche, so hört man immer wieder die Klage, dass der Film in Tschechien heute kein Konzept, kein Thema habe, dass ihm eine (künstlerische oder philosophische) Aussage fehle und dass, aus einer größeren Entfernung betrachtet, der Kurs der Kultur insgesamt abhanden gekommen ist. Nach dem Zusammenbruch der kommunistischen Diktatur war gewissermaßen die Triebfeder für den „*kinematografischen Aktionismus*“ außer Kraft gesetzt, der gemeinsame Feind, das Schreckgespenst Kommunismus, dessen Bekämpfung einen essenziellen Impetus darstellte, war besiegt und hinterließ eine geistige wie emotionale Leere. Zwar wurde nach dem Machtwechsel in einem ersten euphorischen Aufschwung filmisch mit dem Realsozialismus abgerechnet, doch dieses Thema war bald ausgereizt und man wusste nicht mehr wofür man kämpfen und für was man eintreten sollte.

Kulturpolitik zu machen traute sich nach dem Fall des Kommunismus kaum jemand, da das Wort damals so oft missbraucht wurde. Ein Beispiel: Die Funktion des Kinos im Westen war seit jeher, das Publikum zu unterhalten, und sein Zweck, allen Zweigen der Filmindustrie möglichst viel Geld einzubringen. Im Osten war die primäre Funktion des Kinos hingegen, die Zuschauer zu erziehen: ihnen ihre Pflichten als vorbildliche Bürger im sozialistischen Staat zu zeigen. Das Ziel aller an der Filmindustrie Beteiligten war die politische Machterhaltung der Kommunistischen Partei (vgl. Frankfurter 1995: 47). Lenin selbst bezeichnete Film als ein wichtiges Mittel der „*Volkserziehung*“

Das führte dazu, dass kulturelle Angelegenheiten heute im postkommunistischen Tschechien wie ein Stiefkind behandelt werden. Darunter hatte und hat nach wie vor besonders die Filmkunst zu leiden. So können etwa Filmschaffende keine finanzielle Unterstützung von der öffentlichen Hand erwarten und sind zu neunzig Prozent von privaten Investoren abhängig (wobei das Tschechische Fernsehen der Hauptsponsor ist).

Im einem letzten angewandten Teil der Arbeit wird noch einmal das Verhältnis von Film, Identität, Erinnerung, Zeit und Raum reflektiert und anhand der filmtheoretischen Arbeiten von *Gilles Deleuze* einer Vertiefung unterzogen. In einer interpretativ-hermeneutischen *Analyse* des Films „*Vratné lahve*“ von Jan Svěrák soll versucht

werden, Rückschlüsse auf Identitätsbildungsprozesse in dem spezifischen kulturellen Kontext der postkommunistischen Tschechischen Republik zu ziehen.

Ich verstehe mein Vorgehen dabei als philosophisch und induktiv, das auf dem Wege der Interpretation ein möglichst ganzheitliches Verstehen des spezifischen Untersuchungsgegenstandes erreichen soll. Die vorliegende Arbeit ist daher eher prozess- als ergebnisorientiert und mündet nicht in die Formulierung erklärender und determinierender Thesen, welche einen absoluten Wahrheitsanspruch für sich geltend machen könnten. Die gewonnenen Einsichten stellen vielmehr „*Interpretamente*“, im Sinne von temporären Positionierungen oder Bedeutungskonstruktionen, dar, welche ihrerseits, jederzeit Veränderungen unterworfen sind. Der Aufbau der Arbeit folgt frei nach *Deleuze*, keinem linearen, sondern einem Denken in „*Schichten*“: In einem dialektischen Prozess tauchen verschiedene Wissens Elemente zirkulär und rekurrierend immer wieder auf, und sollen durch neue Erkenntnisse und Betrachtungsweisen geschärft und vertieft werden.



# **1. THEORETISCHE KONTEXTUALISIERUNG:**

## **THEORETISCHE GRUNDLAGEN UND ZIELSETZUNG DER ARBEIT**

Für eine Auseinandersetzung mit dem Begriff „Identität“ schien mir *Stuart Halls* Konzept der „*kulturellen Identität*“ in mehrerlei Hinsicht geeignet: Zum Einen weist sein Modell sowohl individuelle, als auch kollektive Komponenten auf. Dies ist für meine Arbeit insofern von Belang, als der Film von *Jan Svěrák*, mit dem ich mich im Zuge der Filmanalyse eingehend befassen werde, autobiografische Elemente aufweist. Nach Hall wird Identität durch soziale Interaktion konstituiert, und kollektive oder „*Wir-Identität*“ entsteht damit nie außerhalb des Individuums, das sich mit einer Gemeinschaft und deren Kultur und Geschichte identifiziert. Die Basis für kulturelle Identität bildet Kommunikation. Zum Anderen wollte ich einem kulturellen Determinismus und Essentialismus entgehen, wie er häufig dem Begriff der „nationalen Identität“ zu Grunde gelegt ist. Die Schwäche des nationalen Gedankens ist gerade die, dass in ihm das Verständnis des Einzelnen unkritisch und generalisierend auf das gesamte Kollektiv projiziert wird, welches folglich in dieser Perspektive fälschlicherweise als natürliche und homogene Einheit gefasst wird. Die Bezeichnung „kulturelle Identität“ hingegen, positioniert das Individuum zwar gleichfalls in kulturellen Zusammenhängen, vermeidet aber totalisierende bzw. normierende Zuschreibungen, wie es die nationale Vorstellung tut.

### **1.1. KULTURELLE IDENTITÄT NACH STUART HALL**

Halls Begriff der kulturellen Identität geht auf *Jacques Derridas* Konzept der „*Différance*“ zurück. Derrida betrachtet Sprache nach *Saussure* als Differenzsystem, wobei er den Begriff „Differenz“ in ein Spannungsverhältnis zwischen den beiden Verben „*unterscheiden*“ und „*aufschieben*“ setzt. Dies hat für den Prozess der Bedeutungskonstitution zwei wesentliche Konsequenzen: Erstens wird damit verdeutlicht, dass Bedeutung auf der Unterscheidung einer Sache von einer anderen, also auf Differenz, beruht, und zweitens, und dies ist vielleicht der zentralere Gedanke, wird Bedeutung somit zu einem nicht abschließbaren, stets vorläufigen und offenen Prozess, der durch das Spiel der Signifikation immer aufgeschoben ist. Der Prozess der

Bedeutungskonstitution ist nicht statisch, sondern bewegt sich immer weiter, einmal fixierte Bedeutungen (Positionierungen, welche temporäre „*Unterbrechungen*“ in der unbegrenzten Semiosis der Sprache darstellen) können jederzeit durch neue, zusätzliche und ergänzende Bedeutungsaspekte in Frage gestellt und umgeschrieben werden. Dementsprechend definiert Hall kulturelle Identität als ständige, diskursive Neupositionierung, die sich in Abgrenzung zu anderen Identitäten entwickelt und immer nur kontextuell und zeitlich begrenzt verstanden werden kann (vgl. Hall 1994: 33-34). Ebenso gibt es nach Hall somit auch keine ahistorische kulturelle Identität.

Halls Begriff der kulturellen Identität markiert den Bruch mit einem kulturellen Determinismus. Sein Identitätskonzept ist nicht essentialistisch, sondern unabgeschlossen und relational. Es akzeptiert die Tatsache, dass Identitäten niemals einheitlich und homogen sind, und vor allem in der Postmoderne auch zunehmend fragmentiert werden. Nach Hall kann man nicht länger von einer gemeinsamen Erfahrung und einer gemeinsamen Identität sprechen, ohne ihre internen Brüche und Diskontinuitäten anzuerkennen. In diesem Sinne interpretiert er Identität weniger als „*Sein*“ sondern vielmehr als „*Werden*“. Sie ist Teil der Zukunft und Gegenwart, wie auch Teil der Vergangenheit und existiert nicht außerhalb von Ort, Zeit, Geschichte und Kultur. Kulturelle Identitäten haben Ursprünge und Geschichten, unterliegen aber, wie alles Historische, ständiger Veränderung und Transformation (Diese Perspektive klammert auch die Machtverhältnisse, die diese Positionierung bestimmen, nicht aus). „*Weit entfernt davon, in einer bloßen ‚Wiederentdeckung‘ der Vergangenheit begründet zu sein, die darauf wartet, entdeckt zu werden, und die, wenn sie entdeckt wird, unser Bewusstsein über uns selbst bis in alle Ewigkeit absichert, sind Identitäten die Namen, die wir den unterschiedlichen Verhältnissen geben, durch die wir positioniert sind, und durch die wir uns selbst anhand von Erzählungen über die Vergangenheit positionieren*“ (Hall 1994: 29). Identitäten entstehen aus Erzählungen, dies macht sie aber noch keinesfalls zu etwas Imaginärem, denn Geschichten haben sehr wohl reale, materielle und politische Effekte.

## 1.2. INDIVIDUELLE UND KOLLEKTIVE IDENTITÄT

An dieser Stelle möchte ich diesen Argumentationsstrang kurzfristig unterbrechen um eine, für meine theoretische Konzeptionalisierung des Begriffs Identität, notwendige Differenzierung vorzunehmen, die es mir in der Folge erlaubt, persönliche Identität als pars pro toto einer kollektiven, kulturellen Identität zu verstehen.

Identität ist neben der einzelnen Person auch auf die (kulturelle, ethnische, nationale, religiöse, etc.) Gemeinschaft bezogen, der sich diese zugehörig fühlt, sie wird in einem Wechselspiel zwischen Individuum und Gesellschaft artikuliert. Damit wird klar, dass individuelle und kollektive Identität voneinander abhängen und sich gegenseitig bedingen. *„Der Teil hängt vom Ganzen ab und gewinnt seine Identität erst durch die Rolle, die er im Ganzen spielt, das Ganze aber entsteht erst aus dem Zusammenwirken der Teile“* (J. Assmann 1992: 131).

Dennoch ist es wichtig, zunächst zwischen beiden Formen zu unterscheiden:

Die *„individuelle oder personale Identität“* kennzeichnet jene Form der Identität, die der Einzelne durch die Sozialisation erwirbt. Sie entwickelt sich in der Gemeinschaft und in ständiger Interaktion mit den Mitmenschen und nicht autonom. Das Ich wächst sozusagen von außen nach innen, durch seine Teilnahme an Interaktions- und Kommunikationsmustern und dem Selbstbild der Gruppe, welche die Selbstreflexion bzw. Selbstwahrnehmung des Individuums entscheidend mitprägen (vgl. J. Assmann 1992: 130). Identität ist ein soziales und kulturelles Phänomen, ist *„[...]Sache eines Bewußtseins, das durch Sprache und Vorstellungswelt, Werte und Normen einer Kultur und Epoche in spezifischer Weise geformt und bestimmt wird. Die Gesellschaft erscheint so [...] nicht als eine dem Einzelnen gegenüberstehende Größe, sondern als konstituierendes Element seines Selbst. Identität, auch Ich-Identität ist immer ein gesellschaftliches Konstrukt und als solches immer kulturelle Identität“* (J. Assmann 1992: 132).

*„Kollektive Identität“* dagegen meint eine spezifische Form der Zugehörigkeit zu einer Gruppe, die dadurch entsteht, dass sich die einzelnen Mitglieder mit ihr identifizieren, oder besser, mit dem Bild, das diese Gruppe von sich aufbaut. Eine *„Wir-Identität“* konstituiert sich erst dann, wenn ein individuelles Bewusstsein um etwas *„Gemeinsames“* vorhanden ist, das durch Geschichten und Bilder über eine geteilte

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gestiftet wird<sup>4</sup>. In dieser Hinsicht könnte man kollektive Identität auch als „*reflexiv gewordene gesellschaftliche Zugehörigkeit*“ (J. Assmann 1992: 134) bezeichnen. Sie ist somit immer eine Frage der Identifikation, und existiert niemals per se sondern immer nur im Bewusstsein ihrer einzelnen Glieder (vgl. J. Assmann 1992: 132). So bildet sie mithin eine imaginäre Größe, denn als eine soziale Konstruktion besitzt sie ausschließlich eine symbolische, geistige Realität.

Ich möchte nun kurz zusammenfassen: Nach Aristoteles ist der Mensch ein „*zoon politicon*“, ein soziales Tier, das auf Gemeinschaft hin angelegt ist. Diese wird durch Sprache erzeugt, denn sie ermöglicht „*jene Formen der Kommunikation auf denen menschliche Gruppen basieren*“ (J. Assmann 1992: 139). Jan Assmann schreibt: „*Das Bewusstsein sozialer Zugehörigkeit, das wir ‚kollektive Identität‘ nennen, beruht auf der Teilhabe an einem gemeinsamen Wissen und einem gemeinsamen Gedächtnis, die durch das Sprechen einer gemeinsamen Sprache oder allgemeiner formuliert: die Verwendung eines gemeinsamen Symbolsystems vermittelt wird*“ (J. Assmann 1992: 139). Diesen Komplex symbolisch vermittelter Gemeinsamkeit bezeichnet Assmann als „*kulturelle Formation*“ (ebd.), sie ist für ihn dasjenige Medium, durch welches kollektive Identität aufgebaut und über die Zeit hinweg aufrechterhalten wird. Auch soziale Identität wird durch Interaktion gebildet und reproduziert. Was durch solche Interaktionen zirkuliert wird, ist der „*in gemeinsamer Sprache, gemeinsamen Wissen und gemeinsamer Erinnerung kodierte und artikulierte kulturelle Sinn, also der Vorrat gemeinsamer Werte, Erfahrungen, Erwartungen und Deutungen, der die ‚symbolische Sinnwelt‘ bzw. das ‚Weltbild‘ einer Gesellschaft bildet*“ (J. Assmann 1992: 140).

Das die Gesellschaft sich als imaginiertes Kollektiv im einzelnen Individuum verkörpert, davon gehen auch *George Herbert Mead* und der in seiner Tradition stehende *symbolische Interaktionismus* aus: Identität erscheint in diesem Denkhorizont als die Vermittlung zwischen einem „*I*“ (Ich-Identität) und einem „*Me*“ (soziale Identität). Der Schlüssel dazu ist der Begriff des „*Verallgemeinerten Anderen*“. Das Individuum wird innerhalb einer Gemeinschaft mit unterschiedlichsten Haltungen und Erfahrungen konfrontiert, aus denen es in einer aktiven Integrationsleistung ein allgemeines Muster bilden muss, eben jenen verallgemeinerten Anderen, der als Ganzes in die Erfahrung des Einzelnen eingeht. Der Identitätsbildungsprozess, der von der

---

<sup>4</sup> Vor allem der Vergangenheit kommt in dieser Trias eine bedeutende Rolle zu: Gruppen stützen das Bewusstsein ihrer Einheit und Eigenart häufig auf Ereignisse in der Vergangenheit, die sie als eine, tief in die Zeit zurückreichende, Kontinuität imaginieren.

Fähigkeit der Person zur Selbstreflexion und Anpassung abhängt, ist somit eine Seite des gesellschaftlichen Prozesses, der als Voraussetzung zur Teilhabe vom Einzelnen soziale Integration und die Übernahme von sozialen Rollen, Werten und Normen fordert und dadurch die Persönlichkeitsbildung beeinflusst. Mead nennt diesen Prozess auch „*wechselseitige Spiegelung*“, da Identifikation nicht nur mit signifikanten Anderen erfolgt, sondern auch mit dem Bild, das diese von einem selbst zurückwerfen (vgl. Mead 1973: 218f).

Ähnlich argumentiert auch *Jacques Lacan*, wenn er konstatiert, dass das Subjekt sich nur durch den Anderen erfahren kann und dieser Zugang allein auf der sprachlichen Ebene angesiedelt ist. Dadurch entwickelt sich das „*Moi*“, das vermeintlich reale „*Diskurs-Ich*“, das durch die symbolischen Bezüge der Sprache erst zum Subjekt wird<sup>5</sup> (vgl. Dörfler 2001: 115). In eine Reihe mit Mead und Lacan lässt sich zudem auch *Sigmund Freuds* Trennung des „*Ichs*“ in das „*Es*“ und das „*Über-Ich*“ bringen, dies sei aber nur am Rande erwähnt. In einem späteren Kapitel werde ich auf Lacan noch ausführlicher zurückkommen.

Parallelen zeigen sich weiters im „*Habitus-Begriff*“ nach *Paul Ricoeur*, der diesen als die Gesamtheit der „*erworbenen Identifikationen durch die Anderen in die Zusammensetzung des Selben eingeht*“ (Ricoeur 1996: 151<sup>6</sup>, zit. nach Wodak et al. 1998: 54) begreift. Der Habitus wird über den Prozess der Internalisierung erworben, der Andersheit von außen nach innen verlegt. Ricoeur meint: „*In der Tat besteht die Identität einer Person, wie die einer Gemeinschaft, zum Großteil aus diesen Identifikationen mit Werten, Normen, Idealen, Vorbildern, Helden, in denen Person und Gemeinschaft sich wiedererkennen. Das Sich-in-etwas-Wiedererkennen trägt zum Sich-an-etwas-Wiedererkennen bei*“ (ebd.).

Ich will noch einmal vorläufig festhalten: Personale Identität ist Teil der kollektiven Identität, insofern, als die Selbst-Erfahrung des Einzelnen als durch die Gesellschaft oder Gruppe, der er sich zugehörig fühlt, (sprachlich) vermittelt stattfindet. Wer die Identität eines Individuums untersucht, untersucht damit gleichzeitig den

---

<sup>5</sup> Dem „*Moi*“ gegenübergestellt ist das „*Je*“, das im Reich des Unbewussten herrscht, nicht mit sprachlichen Mitteln auszudrücken ist und nach dem Eintritt in die symbolische Ordnung vom „*Moi*“ verdrängt wird.

<sup>6</sup> Primärwerk: RICOEUR, Paul (1996): *Das Selbst als ein Anderer*. München.

gesellschaftlichen Rahmen, in welchem diese verortet ist. Allerdings ist dies nur eingeschränkt möglich, da zum Beispiel Mead und andere Konzepte der kollektiven Identität wie das der Nation, oft irrtümlich eine bestimmte Einheit der gesellschaftlichen Verhaltens- und Erfahrungsmuster annehmen.

### **1.3. DEKONSTRUKTION DES BEGRIFFS „NATIONALE UND KOLLEKTIVE IDENTITÄT“**

Auf die Problematik des Begriffs der kollektiven Identität hat auch *Friedrich Krotz* hingewiesen da er „eine *simplifizierende Verallgemeinerung von geteilten Gemeinsamkeiten*“ (Krotz, zit. nach Hepp 2006: 273) impliziert. Seiner Meinung nach ist es „zu vereinfachend, unhinterfragt von dem empirischen Bestand homogener kollektiver Identitäten auszugehen“ (Krotz, zit. nach Hepp 2006: 274).

Nationale oder kollektive Identität, im Sinne der Gleichheit all ihrer Mitglieder, ist eine ebenso unhaltbare Vorstellung, wie die eines sich über die Zeitläufe hinweg absolut gleich bleibenden Individuums.

*Somit bezeichnet der Begriff der Identität außerhalb der abgehobenen formalwissenschaftlichen Gehege von Logik und Mathematik nie etwas Statisches, Unveränderliches, Substantielles, sondern immer schon etwas im Fluß der Zeit Befindliches, Veränderliches, Prozeßhaftes. [...] Als völlig statisches Konzept verwendet, suggeriert der Begriff nämlich fälschlicherweise, dass Menschen auf Grund einer spezifischen Geschichte, die sie angeblich gemeinsam haben, zu einer soliden, unveränderlichen, wesenhaften kollektiven Einheit gehören (Wodak et al. 1998: 48).*

Hier kommt das Konzept der „kulturellen Identität“ wieder ins Spiel: Hall gelingt es darin, die Herausbildung nationaler Identität selbst als etwas Hybrides zu fassen, in der heterogene ethnische, kulturelle, sprachliche, soziale und regionale Elemente in eine künstliche, einheitsstiftende Ordnung gebracht werden. Tatsächlich sind Nationen aber laut Hall nichts anderes als Ethnizitäten. An die Stelle des Nationalen setzt er den Begriff der „Ethnizität“, der die Dimensionen von Geschichte, Sprache und Kultur in der Identitätskonstruktion bejaht, sie jedoch als Diskurse erkennt, die von einem bestimmten Ort, aus einer bestimmten Zeit und aus einer spezifischen Kultur und Geschichte heraus sprechen. Kulturelle Identitäten erscheinen in diesem Horizont als Positionierungen, lassen sich durch diese aber nicht einschränken. Sie stellen Identifikationspunkte im Rahmen der Diskurse von Geschichte und Kultur dar, sind

aber nichts Permanentes, sondern eine Positionierung. Damit unterminiert sein Kulturbegriff den einer „*Nationalkultur*“, mit ihrem essentialistischen, originären und einheitlichen Identitätsverständnis, welches in eindeutig abgrenzbaren Territorien lokalisiert werden kann. Vielmehr geht er davon aus, dass Gesellschaften einzelner Staaten in eine Vielzahl von Kulturen bzw. Subkulturen fragmentiert sind, die in einer konstruierten nationalen Identität, einem Diskurs der Vorstellung eines einheitlichen Ganzen, unterdrückt werden (vgl. Hall 1994: 206). In diesem Sinne bezeichnet er Nationen als „*Systeme kultureller Repräsentationen*“ (Hall 1994: 200) und als soziale Konstrukte:

*Eine nationale Kultur ist ein Diskurs – eine Weise, Bedeutungen zu konstruieren, die sowohl unsere Handlungen als auch unsere Auffassungen von uns selbst beeinflusst und organisiert. Nationale Kulturen konstruieren Identitäten, indem sie Bedeutungen der ‚Nation‘ herstellen, mit denen wir uns identifizieren können; sie sind in den Geschichten enthalten, die über die Nation erzählt werden, in den Erinnerungen, die ihre Gegenwart mit der Vergangenheit verbinden, und in den Vorstellungen, die über sie konstruiert werden (Hall 1994: 201).*

### **1.3.1. Multiple Identitäten**

Gleichzeitig trägt das Konzept der kulturellen Identität somit der Tatsache Rechnung, dass das Individuum „*die Merkmale seiner simultanen Zugehörigkeit zu mehreren Systemen oder Kollektiven trägt*“ (Wodak et al. 1998: 57-58). Eine Person gehört zur selben Zeit mehreren Kollektiven und Systemen an, weshalb sowohl Individuen als auch Kollektive, Hybridformen darstellen. Menschliche Gruppenbildungen sind äußerst vielfältig und heterogen. Personen leben nicht nur in Gemeinwesen wie Staaten oder Nationen, sie können daneben auch vielen verschiedenen Gruppen gleichzeitig angehören: regionalen, ethnischen, religiösen, klassendefinierten, politischen Interessensgruppen, usw. Auf einer alltäglicheren Ebene kommen dazu noch Mikro-Gemeinschaften wie die Familie, der Freundeskreis, die Partei, die Berufsgruppe - die Liste ließe sich beliebig weit fortschreiben. In der Identität jeder einzelnen Person verschränken sich daher unzählige soziale Identitäten ineinander. Gerade auch in unserer heutigen, westlichen, spätmodernen Welt haben sich die Identifikationsangebote und Subjektpositionen, die das Individuum einnehmen kann, durch Prozesse der medialen und ökonomischen Globalisierung noch einmal multipliziert. Die Möglichkeit eines einheitlichen Subjekts und einer „*reinen*“, homogenen Kultur wird damit immer

unwahrscheinlicher. Vielmehr nimmt jedes Subjekt, zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen diskursiven Kontexten, unterschiedliche Identitäten an, die nicht in einem kohärenten „Ich“ kumulieren. Dieser Bruch führt letztlich zu hybriden bzw. synkreten Formen der Identität. Dieser von *Homi K. Bhabha* geprägte Begriff verweist auf den aktiven und offenen Prozess der Vermischung von Identifikationselementen und Bedeutungsressourcen unterschiedlicher kultureller Kontexte und deren Verbindung bzw. Integration durch kulturelle Übersetzungsprozesse (vgl. Hepp 2006: 76).

### 1.3.2. Vorgestellte Gemeinschaften

Da individuelle und kollektive Identitäten als soziale, partiell imaginäre Konstrukte enttarnt wurden, und vor dem Hintergrund pluralistischer, dezentrierter und zerstreuter Identitäten nicht mehr in homogene Gebilde münden, möchte ich mit *Andreas Hepp* die Verwendung des Begriffes der „*Imagined Community*“ vorschlagen. *Benedict Andersons* Konzept der „*vorgestellten Gemeinschaft*“ sieht Hepp aus einer Reihe von Gründen für die Bezeichnung von kollektiven Identitäten als besser geeignet:

*Es bringt Identität mit Gemeinschaftsbildung in Zusammenhang, ohne einen sozial isolierten Vorgang zu unterstellen. Es macht auch deutlich, dass die dabei relevanten Gemeinschaften widersprüchliche und teilweise konfligierende Identitätsdiskurse integrieren können, insoweit sie auf eine geteilte Vorstellung von Gemeinschaft haben. Drittens setzt es nicht voraus, dass solche Gemeinschaften territorial bezogen sein müssen, wie dies bei Diaspora-Gemeinschaften der Fall ist, es durchaus aber sein können, wie sich beim Fall der Nation oder Region gezeigt hat (Hepp 2006: 274).*

In Anbetracht der zunehmenden Diversität kultureller Identitäten scheint mir aber vielleicht das von *Robert Young* entwickelte Konzept des „*mentalen Raums*“ noch adäquater, um den Terminus „*kollektive Identität*“ zu deplatzen. Es bietet insofern einen nützlichen Rahmen für die Untersuchung kultureller Prozesse, als es, unter Anleihen aus der psychoanalytischen Theorie, auf den empirischen Menschen fokussiert ist. Ein „*mentaler Raum*“ ist derjenige Raum, in welchem Individuen symbolische Arbeit verrichten, dadurch an Kulturen teilhaben und sich durch diese hindurch bewegen können. Er signifiziert eine Art „*Zwischenraum*“ (Robins 2004: 126) der Erfahrung, der sowohl durch innere Prozesse als auch durch äußere Vorgänge entsteht. „*Mentale Räume sind im Gegensatz zu den ‚Räumen der Identität‘ solche des Erfahrens und Denkens. Bei ihnen geht es nicht um Festlegungen und Fixierungen, sondern um Mobilität; um praktische, emotionale, imaginative und intellektuelle Mobilität*“ (Robins



2004: 126). Youngs Konzept erlaubt also, und das ist wichtig hervorzuheben, kulturelle und transkulturelle Beweglichkeit.

Und dennoch: Bei allem dekonstruktivistischen Enthusiasmus darf nicht übersehen werden, dass kollektive Zuschreibungen, so irrational und praktisch unmöglich sie auch sein mögen, bei der Definition von Identität nach wie vor wesentliche Bezugspunkte darstellen. Dass diese Identitäten imaginär sind, macht sie nicht weniger real. Im Alltag verfügen nationale und andere kollektive Identitätspolitikern immer noch über eine sehr starke symbolische Macht.

#### 1.4. VORLÄUFIGES ERKENNTNISINTERESSE

Aus dem theoretischen Labyrinth hat sich für mich folgende Erkenntnisspur herauskristallisiert: In seiner Definition der kulturellen Identität unterstreicht Stuart Hall die zeitliche Dimension von Identität und begreift diese als Konstrukt von Erzählungen. Weil Identität in der Sprache bzw. in der *Repräsentation*<sup>7</sup> platziert ist, ist sie ein dynamisches, nicht abschließbares Projekt, welches sich in ständiger Veränderung und Transformation befindet (vgl. Hall 1994: 26-42).

*Man kann sich Identitäten so vorstellen, dass sie von zwei gleichzeitig wirksamen Achsen oder Vektoren, einem der Ähnlichkeit und Kontinuität und einem der Differenz und des Bruches eingerahmt werden. Identitäten müssen dann als die dialogische Beziehung zwischen diesen beiden Achsen gedacht werden. Die eine gibt uns eine gewisse Grundlage in der Vergangenheit und Kontinuität im Verhältnis zu ihr. Die zweite erinnert uns daran, dass das, was wir miteinander teilen, gerade die Erfahrung tiefgreifender Diskontinuität ist, so Hall (vgl. Hall 1994: 31).*

Geschichten begründen eine zeitlich-teleologische Ordnung und die Erzählung ist dasjenige Medium, welches flexibel genug ist, Diskontinuität und Veränderung in einen kontingenten Sinnzusammenhang, der für die Ausbildung von Identität unerlässlich ist, zu bringen. Denn *„Erzählen ist selbst eine grundlegende Form der kulturellen Konstruktion von Zeit. Die Verarbeitung biographischer Erlebnisse und historischer*

---

<sup>7</sup> Mit „*Repräsentation*“ meint Hall, vereinfacht gesagt, den Prozess der Bedeutungsgenese durch die Sprache, verstanden als semiotisches System. Repräsentation ist eine soziale Praxis. *“Representation is the production of meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to refer to either the ‘real’ world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events”* (Hall 1997: 17).

*Erfahrungen ist ein unverzichtbares Medium der kulturellen Orientierung von Handeln und der Bildung tragfähiger personaler und sozialer Identität“ (Rüsen 1990: 12).*

Identität entfaltet sich entlang der Koordinaten von Zeit und Raum. Als zeitliches Konzept ist das Ziel von Identität eine narrative Konstruktion von Kontinuität und Dauer und wird durch das Gedächtnis realisiert.

Im Anschluss sollen nun die Zusammenhänge von Zeit, Identität und Narrativität<sup>8</sup> in ihrer Komplexität über verschiedene theoretische Annäherungen herausgearbeitet werden. Dabei habe ich vor allem Erkenntnismodelle aus der kulturellen Gedächtnisforschung und unterschiedliche Narrativitätstheorien aus ebenso unterschiedlichen wissenschaftlichen Kontexten wie der Postmodernen Philosophie, dem (Post)Strukturalismus, der Literaturtheorie, der narrativen Psychologie und der Kulturanthropologie belehnt.

## **1.5. GEDÄCHTNIS UND ERINNERUNG**

*„Das Gedächtnis [...] ist zugleich die Quelle, aus der Zeit emaniert, oder weniger metaphorisch: die Bedingung von Vergangenheits- und Zukunftsprojektionen“ (A. Assmann 1999: 15).* Auf dem Gedächtnis beruht das Bewusstsein des Individuums von seiner Identität.

### **1.5.1. Kollektives Gedächtnis nach Halbwachs**

Das Werk des französischen Soziologen *Maurice Halbwachs* hat das Konzept des *„kollektiven Gedächtnisses“* maßgeblich beeinflusst. Seine zentrale These lautet, dass Gedächtnis und Erinnerung immer in einem sozialen Kontext entstehen bzw. stattfinden.

Menschen gehören verschiedenen Gedächtnisgemeinschaften an, die über einen gemeinsamen Erfahrungs- und Bedeutungsvorrat verfügen, und bilden ihr individuelles Gedächtnis in interaktiven, kommunikativen Prozessen innerhalb dieser sozialen Gruppen aus. Durch die Teilnahme an verschiedenen Gruppengedächtnissen setzt sich das individuelle Gedächtnis als Amalgam verschiedener Kollektivgedächtnisse zusammen und konstituiert so wiederum das kollektive Gedächtnis einer Gruppe.

---

<sup>8</sup> Die Begriffe *„Narrativ“* und *„Erzählung“* werden von mir in der Folge synonym verwendet.

Dieses wechselseitige Konstitutionsverhältnis beschreibt *Jan Assmann* folgendermaßen: „*Es ist zwar immer nur der Einzelne, der Gedächtnis ‚hat‘, aber dieses Gedächtnis ist kollektiv geprägt. Daher ist die Rede vom ‚kollektiven Gedächtnis‘ nicht metaphorisch zu verstehen. Zwar ‚haben‘ Kollektive kein Gedächtnis, aber sie bestimmen das Gedächtnis ihrer Glieder*“ (J. Assmann 1992: 35-36).

Das Individuum nimmt demnach an zwei Arten von Gedächtnissen teil: Dem individuellen und dem kollektiven Gedächtnis. Das individuelle Gedächtnis ist kein Vakuum, das sich vollkommen isoliert von sozialen Zusammenhängen entfaltet. Um seine Vergangenheit zu reflektieren und Selbstwahrnehmung zu ermöglichen, muss eine Person auf Erinnerungen und Anhaltspunkte Bezug nehmen, die außerhalb ihres eigenen Bewusstseins liegen, und in der Gesellschaft verortet sind. Das individuelle Gedächtnis kann auf diese Weise temporär mit dem kollektiven Gedächtnis verschmelzen. Das kollektive Gedächtnis hingegen beherbergt die verschiedenen individuellen Gedächtnisse, aber geht nicht restlos in ihnen auf. Vielmehr integriert es individuelle Erinnerungen in eine Ganzheit, die sich im Zuge dessen verändern, und nicht länger mehr mit einem persönlichen Bewusstsein konvergieren.

Ohne gesellschaftliche Bezugsrahmen kann sich kein individuelles Gedächtnis ausbilden. Diese organisieren gleichzeitig die Erinnerung des Individuums. Erinnert werden kann nur, was in den Bezugsrahmen - verstanden als kollektive Gedanken- und Vorstellungswelten - des kollektiven Gedächtnisses existiert. Die Erinnerung von Vergangenheit und damit auch deren Rekonstruktion wird durch das kollektive Gedächtnis wesentlich mitbestimmt und zwar in Form eines Wechselspiels zwischen Erinnern und Vergessen. Die Rekonstruktion vergangener Ereignisse erfolgt nach den Bedürfnissen und der Relevanz für die Gegenwart (vgl. Halbwachs 1985: 132). Interne Differenzen und Diskontinuitäten werden im kollektiven Gedächtnis ausgeblendet und es wird versucht, den Gruppenmitgliedern „*ein Bild ihrer Vergangenheit zu zeigen, in dem sie sich in allen Stadien wiedererkennen*“ (J. Assmann 1992: 42). In einer rückwirkenden, kontinuierlichen Verkettung von fragmentierten Ereignissen wird so ein sinnvoller und interpretierbarer Zusammenhang hergestellt, der ein Gefühl von kollektiver Identität ermöglicht, das durch die Teilnahme an Gruppengedächtnissen

erfahren wird<sup>9</sup>. Vergangenheit, in diesem Horizont, ist eine kulturelle Schöpfung - bedeutend ist nicht die faktische, sondern allein die erinnerte Geschichte.

Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses lässt sich nicht nur auf Kleingruppen anwenden, sondern auch auf größere Gebilde, wie Nationen oder Staaten. Allerdings sind solche Megasubjekte bei der Erschaffung eines kollektiven Gedächtnisses vor allem auf verschiedene symbolische Medien angewiesen. Besonders der Film spielt eine gewichtige Rolle bei der Konstruktion kollektiver Erinnerungen und infolgedessen auch Identitäten (vgl. Morley und Robins 1995: 91). *„Gedächtnis und Identität sind untrennbar miteinander verbunden und Film wird als privilegiertes Medium ihres Ausdrucks gesehen“* (übersetzt nach Everett 1996: 103).

### **1.5.2. Erweiterung der Theorie des Kollektiven Gedächtnisses nach Jan Assmann**

Der Kulturanthropologe *Jan Assmann* folgt im Wesentlichen der Argumentationslinie von Halbwachs, erweitert sein Konzept aber in gewisser Weise, indem er zwischen zwei interagierenden Modi der kollektiven Erinnerung unterscheidet: Dem „kommunikativen“ und dem „kulturellen“ Gedächtnis<sup>10</sup>. Ersteres stellt für ihn eine Form der alltagsweltlichen Erinnerung dar. Das auf die rezente Vergangenheit bezogene kommunikative Gedächtnis besitzt eine Lebensdauer von wenigen Generationen und umfasst biografische Erinnerungen eines unmittelbaren Erfahrungshorizontes, welche von Zeitzeugen („*Oral History*“) informell durch Kommunikation weiter gegeben werden. Erinnerung erfolgt hier spontan und unkontrolliert, die subjektive emotionale Lebenswelt und die Phantasie rücken in den Mittelpunkt. Dem steht das kulturelle Gedächtnis gegenüber, das eine Art institutionalisierter, „objektivierter“ Gedächtniskunst nahe kommt. Es verkörpert eine äußere Externalisierung des Gedächtnisses, welches dem Körper nicht mehr inhärent ist. Es ist eine kognitive Welt von Fakten und Informationen, die sich der Mensch im Laufe seiner Sozialisation in kulturellen Institutionen wie der Schule aneignet, aber auch zu einem großen Teil durch die Medien. Das kulturelle Gedächtnis umfasst fundamentierende Erinnerungen an weit

---

<sup>9</sup> Halbwachs unterscheidet zwischen kollektivem und historischem Gedächtnis. Während er Geschichte als eine um Objektivität und Vollständigkeit bemühte „Tatsachenerzählung“ betrachtet, besteht das kollektive Gedächtnis aus verschiedenen Gruppengedächtnissen, die jeweils pluralistisch und identitätskonkret sind.

<sup>10</sup> Dieser Differenzierung entspricht auch Aleida Assmanns Vorschlag, man solle das Gedächtnis als „*ars*“ - Gedächtnis als Kunstform, im Sinne der frühen „*Mnemotechnik*“ - vom Gedächtnis als „*vis*“ - subjektive, alltägliche Erinnerungsformen – unterscheiden (vgl. Müller-Funk 2002: 92-93).

zurück liegende Ereignisse die oft mythologisiert, und dadurch zu einer normativen, formierenden und regulierenden Kraft werden. Träger dieses Gedächtnisses sind spezialisierte Eliten, welche das Wissen einer Kultur über symbolische Kodierungen bzw. Inszenierungen in Wort und Bild oder Traditionen und Riten in zeremonieller Kommunikation an die Gesellschaft übermitteln. Das kulturelle Gedächtnis verlagerte sich zuerst auf das Medium der Schrift, im 20. Jahrhundert übernahmen (digitale) Bild- und Speichermedien diese Aufgabe. In der Erinnerung an ihre gemeinsame Geschichte vergewissert sich eine Gruppe ihrer Identität. Was das kulturelle Gedächtnis hervorbringt ist jedoch keine Alltagsidentität mehr, sondern dieser Identitätsfigur haftet etwas Feierliches, Monumentales an (vgl. J. Assmann 1992: 50-53)

Assmann meint:

*Jede Kultur bildet etwas aus, das man ihre konnektive Struktur nennen könnte. Sie wirkt verknüpfend und verbindend, und zwar in zwei Dimensionen: der Sozialdimension und der Zeitdimension. Sie bindet den Menschen an den Mitmenschen dadurch, daß sie als ‚symbolische Sinnwelt‘ [...] einen gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs- und Handlungsraum bildet, der durch seine bindende und verbindliche Kraft Vertrauen und Orientierung stiftet. [...]. Sie bindet aber auch das Gestern ans Heute, indem sie die prägenden Erfahrungen und Erinnerungen formt und gegenwärtig hält, indem sie in einen fortschreitenden Gegenwartshorizont Bilder und Geschichten einer anderen Zeit einschließt und dadurch Hoffnung und Erinnerung stiftet. Dieser Aspekt der Kultur liegt den mythischen und historischen Erzählungen zugrunde. Beide Aspekte: der normative und der narrative, der Aspekt der Weisung und der Aspekt der Erzählung, fundieren Zugehörigkeit oder Identität [...]. Was einzelne Individuen [...] zusammenbindet, ist die konnektive Struktur eines gemeinsamen Wissens und Selbstbilds, das sich zum einen auf die Bindung an gemeinsame Regeln und Werte, zum anderen auf die Erinnerung an eine gemeinsam bewohnte Vergangenheit stützt (J. Assmann 1992: 16-17).*

### **1.5.3. Reflexion**

Was ich von Halbwachs und Assmann für meine Meditationen über das Phänomen Identität mitnehmen kann, ist folgende Einsicht: „Erinnern {vollzieht sich/H.G.} nur vor dem Horizont einer transzendentalen kollektiven Erinnerungs- und Erzählgemeinschaft, die uns [...] das Sinnmaterial für unser scheinbar rein privates Gedächtnis, somit auch für unsere Lebenszeitkonstruktion liefert [...]“ (Müller-Funk 2002: 99). Die Theorien des kollektiven Gedächtnisses versuchen nachzuweisen, wie sich persönliche Erinnerungen und Erinnerungen einer Gemeinschaft oder Gruppe in der Identität des

Individuums verflechten. Man kann sich dieses Geflecht dabei als ein „*effet réciproque*“ zwischen dem persönlichen, dem kommunikativen und dem kulturellen Gedächtnis vorstellen:

*In der Lebensgeschichte eines Einzelnen spiegelt sich das Gemeinsame wieder, wie umgekehrt der Einzelne sich in den gemeinschaftlichen Erfahrungen wiederfindet. Bei diesem Vorgang spricht man bei dem gemeinschaftlichen von einem kommunikativen Gedächtnis, da es sich um einen direkten Austausch von Erfahrungen handelt. Wenn diese Erfahrungen in das kulturelle Gedächtnis eingehen, werden sie zum sozialen Rahmen, in dem die Bildung der Subjektivität eines Einzelnen stattfindet. Es muss dann nicht mehr um den Austausch von Erfahrungen gehen, die selbst gemacht wurden, sondern es bilden sich Erinnerungselemente, die eine ganze Gruppe kulturell prägen und somit auch in das Gedächtnis jedes Einzelnen mit einfließen (Görtz 2007: 139-140).*

## **1.6. NARRATIVITÄT UND IDENTITÄT**

Narrative nehmen eine ganz strategische Rolle in der Kultur ein, da sie einen zentralen Beitrag zur Identitätsbildung kultureller Formationen jedweder Art leisten. „[...] *keine Kultur kann der narrativen Grundierung wirklich entbehren. Je dicker diese Unterlage ist, desto symbolisch dichter ist das Gewebe der jeweiligen kulturellen Identität*“ (Müller-Funk 2002: 147).

Auch der Literatur- und Kulturwissenschaftler *Wolfgang Müller-Funk* schlägt einen narrativen Zugang zu Kultur und Identität vor. Er fasst Kultur als Agglomerat von expliziten und impliziten, ausgesprochenen oder latenten Erzählungen auf und betrachtet deshalb Narrationen als zentral für die Herstellung von individueller wie auch kollektiver Identität, da sie in der Kultur und der Natur des Menschlichen enthalten sind (vgl. Müller-Funk 2002: 17). Bisher wurde aber nur vereinzelt der Versuch unternommen, die Erkenntnisse aus der Literaturtheorie für eine kulturanthropologische und kulturwissenschaftliche Analyse fruchtbar zu machen. In den semiotisch orientierten Cultural Studies oder auch dem Poststrukturalismus ist von Codes und Zeichen, Texten oder Diskursen die Rede, nach Müller-Funk ist jedoch keiner dieser Begriffe komplex genug, Kultur sowohl formal wie methodisch umfassend zu beschreiben (vgl. Müller-Funk 2002: 18). Prozesse der Identitätskonstruktion sind für kulturelle Phänomene wesentlich und Kultur erweist sich in gewisser Weise als

„Manufaktur von Identitäten“ (Currie 1998: 17<sup>11</sup>, zit. nach Müller-Funk 2002: 18), um mit Mark Currie zu sprechen. Die kulturwissenschaftliche Perspektive betont den konstruktivistischen Charakter von Identität, welche diese nicht mehr als eine dem Menschen innewohnende Wesensart versteht, und damit ebenso die Autonomie des Subjektes in diesem Prozess hinterfragt.

Currie redet im Folgenden einem narratologischen Paradigma von Identität das Wort:

*The first is that identity is relational, meaning that it is not to be found inside a person but that it inheres in the relations between a person and others. According to this argument, the explanation of a person's identity must designate the difference between that person and others: it must refer not to the inner life of the person but to the system of differences through which individuality is constructed. In other words, personal identity is not really contained in the body at all; it is structured by, or constituted by, difference. The second type of argument is that identity is not within us because it exists only as a narrative. By this I mean two things: that the only way to explain who we are is to tell our own story, to select key events which characterise us and organize them according to the formal principles of narrative – to externalise ourselves as if talking of someone else, and for the purposes of self-presentation; but also that we learn how to self-narrate from the outside, from other stories, and particularly through the identification with other characters. This gives narration at large the potential to teach us how to conceive of ourselves, what to make of our inner life and how to organise it (Currie 1998: 17, zit. nach Müller-Funk 2002: 18).*

Diese Sichtweise schließt zwei Argumente mit ein, die eine klassische, semiotische Perspektive übersteigen: Der Mensch allein besitzt die Fähigkeit, von und über sich zu erzählen, indem er geistig aus sich heraustreten kann und auf einer Metaebene über sein Leben reflektieren kann. Zweitens sind solche Selbst-Narrationen auch immer mit allgemeinen kollektiven Erzählungen intertextuell verknüpft. Gregory Bateson definiert Narrative als spezielle Formen der Vernetzung:

*Eine Geschichte ist ein kleiner Knoten oder Komplex der Art von Verbundenheit, die wir als ‚Relevanz‘ bezeichnen. [...] ich möchte annehmen, daß irgendein A für irgendein B relevant ist, wenn beide, A und B, Teile oder Komponenten derselben ‚Geschichte‘ sind. Und erneut begegnen wir der Verbundenheit auf mehr als nur einer Ebene: Erstens die Verbundenheit zwischen A und B vermöge ihrer Teilhabe an derselben Geschichte. Und dann die Verbundenheit der Menschen, die sich daraus*

---

<sup>11</sup> Primärwerk: CURRIE, Mark (1998): *Postmodern Narrative Theory*, Basingstoke: Macmillan.

*ergibt, daß sie alle mit Hilfe von Geschichten denken* (Bateson 1980: 22<sup>12</sup>, zit. nach Müller-Funk 2002: 19).<sup>0</sup>

Identität ist als narrative Kategorie, als ein relationaler Prozess zu denken, der sich stets im Bezug auf Andere positioniert und artikuliert. Müller-Funk schreibt, „[...] wenn dieser Bezug Gegenstand des Erzählens ist, dann liegt es nahe, ihm eine entscheidende strukturelle Referenz zuzuschreiben: Erzählungen berichten davon, daß der Mensch handelnd in der Welt ist und dass er ein Wesen auf Zeit und in der Zeit ist, abgestellt auf den Horizont von Anfang und Ende“ (Müller-Funk 2002: 19). Er sieht deshalb Narrativität als kulturübergreifendes Universalprinzip an: seiner Meinung nach kann keine Kultur ohne die Einheits- und Identitätsspendende Kraft von Erzählungen und Erzählen auskommen.

Müller Funk betont, dass die Kultur freilich nicht gänzlich aus dem Begriff des Narrativen hergeleitet werden kann, weder von ihrer objektiven Seite (als Sprache, Recht, Sitte, Kunst, Religion) noch von ihrer subjektiven Seite (als Kulturtechniken in einer Gesellschaft). „Aber wenn die Bedeutungen der Artefakte und Sprechlagen oder die Frage von Identität ins Spiel kommen, dann ist die Bezugnahme auf narrative Konstruktionen einigermaßen unvermeidlich“ (Müller-Funk 2002: 150), so Müller-Funk.

---

<sup>12</sup> Primärwerk: BATESON, Gregory (1980): *Mind and Nature. A Necessary Unity*, Toronto: Bantam Books.



### 1.6.1. Narrative als kulturelle Techniken

„[...] Kultur [ist/H.G.] der jeweilige, stets ganz spezifische symbolische Bestand, der Weltbezug schafft und ermöglicht“ (vgl. Broch 1997: o.S.<sup>13</sup>, zit. nach Müller-Funk 2002: 25). Jede Form von Kultur ermöglicht zunächst ein solches „in-der-Welt-Sein“ (Heidegger, zit. nach Müller-Funk 2002: 25). Kultur ist jene Operation, die es Menschen ermöglicht, einen symbolischen Ort zu bewohnen (vgl. ebd.). Eine solche anthropologisch-existenzielle Komponente von Kultur verbindet der amerikanische Literaturtheoretiker *Geoffrey Hartman* mit dem unterschweligen Gefühl der Unwirklichkeit der Welt und des menschlichen Daseins. Kultur bedeutet für ihn „die materiale Anstrengung heimisch zu werden in dieser Welt“ (vgl. Hartman 2000: o.S.<sup>14</sup>, zit. nach Müller-Funk 2002: 9). Auch für *Ricoeur* haben Erzählungen in einer ganz spezifischen Weise die Funktion, die Welt bewohnbar zu machen, indem sie den Menschen als ein in der Welt handelndes Wesen verorten und ihm gleichzeitig eine bestimmte Art zu Handeln und eine bestimmte Form der Repräsentation nahelegen. „Das wir unser Handeln als ein In-der-Welt-Sein verstehen, basiert [...] darauf, daß die Zeit im Medium des Erzählens an sich eine Zeit für uns geworden ist. Zeit ist Voraussetzung und Resultat für dieses in-der-Welt-sein, wie es die Narration bekräftigt“ (Wodak et al. 1998: 56). Erzählungen werden zur geschichtlichen Praxis, indem sie Modelle von Welt, Zeit und somit von menschlichem Handeln vorstellen.

Narrative sind Sinnbildungsinstanzen primär auf Grund ihrer strukturellen Logik. Sie reihen eine diffus und zirkulär empfundene Zeitlichkeit entlang eines linearen Schemas. Durch Reduktionen, Abstrahierungen und selektive Verfahrensweisen wird die Komplexität der Lebensepisoden und der Weltwahrnehmung reduziert und in eine einfache, oft auch einseitige, auf jeden Fall aber stringente, Ordnung gebracht. „Die Linearität narrativer Grundmuster verbürgt eine Kontinuität, die dem Erdenbürger eine einigermäßen stabile Identität beschert und die Angst vor dem Chaos bannnt“ (Müller-Funk 2002: 29). Narrativ-kognitive Strukturierungen, sind in das (Er)Leben von Beginn an eingeschrieben. „Wir können uns nicht aussuchen, ob wir erzählen wollen oder nicht, wenigstens nicht im Bereich des alltäglich vollzogenen Lebens“ (ebd.). Allerdings beruht diese durch zeitliche Kontinuität „erfundene“, narrative Identität auf einem bestimmten

---

<sup>13</sup> Primärwerk: BROCH, Hermann (1997): *Geist und Zeitgeist. Essays zur Kultur der Moderne* (hrsg. von Paul Michael Lützeler), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-42.

<sup>14</sup> Primärwerk: HARTMAN, Geoffrey (2000): *Das beredte Schweigen der Literatur. Über das Unbehagen an der Kultur* (aus dem Englischen von Franz Jakubzik), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

„strukturlogischen<sup>15</sup> falschen Bewußtsein“ (Müller-Funk 2002: 30), da in ihm das diskontinuierliche Moment der Zeit, das jede einheitliche und in der Zeit mit sich selbst identische Vorstellung von Identität ad absurdum führt, aufgehoben wird.

*Roland Barthes* - einer der Vordenker einer kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Narrativität, indem er diese aus dem Bereich der Literatur gelöst und auf die Makroebene der Kultur und Gesellschaft übertragen hat - geht davon aus, dass die Erzählung ein kulturelles Universal repräsentiert, „*das sich zu allen Zeiten, an allen Orten und in allen Gesellschaften*“ (Barthes 1988<sup>16</sup>, zit. nach Müller-Funk 2002: 52) finden lässt. Erzählung bildet einen Grundbestand der menschlichen Existenz, die bereits in einer prä-narrativen Verfasstheit des Erlebens und der Wahrnehmung zum Ausdruck kommt. Es muss aber hinzugefügt werden, dass die Erzählung zwar ein transkulturelles Phänomen ist, dass sich aber einzelne Kulturen in höchstem Maße dadurch unterscheiden, wie sie ihre Narrative - und damit Dauer, Kontinuität und Identität – konstruieren. In Barthes` Theorie wird die Erzählung als narrativer Akt zu einer bestimmten Handlung, die durch ein relationales Verhältnis bestimmt ist. Damit wird diese als kulturelle Praktik begreifbar, welche Handlungsorientierung und Sinnggebung in einem jeweils bestimmten Zeitabschnitt und in einer konkreten Kultur generiert (vgl. Müller-Funk 2002: 55). Die Theorie des Narrativen von Roland Barthes, die eine kulturelle Theorie des Narrativen darstellt, weil sie zum ersten Mal eine rein literarische Erzähltheorie explizit überschreitet, interpretiert also Narrative als Teil eines immer nur kulturspezifischen Handelns. „*Erzählen ist jene Form von Handeln, die Handeln modelliert und selbst thematisiert (und darüber hinaus auch Erzählen)*“ (Müller-Funk 2002: 56). Darüber hinaus ist das Erzählen auf Akte der Performanz bzw. der Artikulation angewiesen, welche von Kultur zu Kultur ebenfalls differieren (ebd.).

Bei *Jean Francois Lyotard* lassen sich die Konturen des Begriffs des Narrativen noch schärfer herausarbeiten, indem er die Erzählung vom Begriff des Diskurses abgrenzt. „Diskurs“ meint den „*Bestand von Begrifflichkeiten, Formeln und expliziten Regeln, die in einer gegebenen Sozietät Geltung besitzen*“ (Müller-Funk 2002: 66). Die Erzählung wiederum besitzt eine spezielle Raumzeit mit einer „*unaufhebbaren Differenz zwischen Erzählung und Erzähltem*“ (ebd.).

---

<sup>15</sup> „Strukturlogisch“ deshalb, weil dieses, um Raum und Zeit bewohnbar und sinnhaft zu machen, gewissermaßen eine anthropologische Notwendigkeit darstellt.

<sup>16</sup> Primärwerk: BARTHES, Roland (1988): *Das semiologische Abenteuer* (aus dem Französischen von Dieter Hornig), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

*Beide sind auf einen symbolischen Raum bezogen, von dem sie sich speisen und den sie zugleich speisen. Prinzipiell lassen sich aus Erzählungen Diskursformationen destillieren, wie umgekehrt hinter und in den Diskursen narratives Material eingelagert ist. Die Erzählung berichtet vom Verhältnis des einzelnen und kollektiven Subjekts zu sich selbst und zu anderen, bringt den Gegensatz von Identität und Differenz, von Innen und Außen, von Eigenem und Fremden zum Austrag, der Diskurs, der vom Narrativen abstrahiert, verzichtet auf eine solche Thematisierung und setzt sie doch immer schon voraus (vgl. Lyotard 1987<sup>17</sup>, zit. nach Müller-Funk 2002: 66).*

Narrative erlauben nach Lyotard eine „*Pluralität an Sprachspielen*“ (Lyotard 1987: 70, zit. nach Müller-Funk 2002: 67) was bedeutet, dass Erzählungen immer kollektive Aspekte beinhalten und verschiedenen Deutungen unterliegen. Sie sind immer in einem kommunikativen Rahmen situiert. Ferner weisen sie eine „*bizarre Zeitlichkeit*“ (Müller-Funk 2002: 67) auf, die aus der eigentümlichen Dialektik von Erinnern und Vergessen resultiert. Die Funktion des Vergessens ist für das narrative Wissen von fundamentaler Bedeutung. Ein Kollektiv oder eine Gruppe „*konstituiert ihr soziales Band, ihren gesellschaftlichen Zusammenhalt nicht allein aus dem manifesten Inhalt der erzählten Geschichten, sondern aus dem Akt des Erzählens. Während die erzählte Geschichte womöglich auf eine vergangene Zeit bezogen scheint, ist der Akt des Erzählens selbst immer zeitgenössisch. Das heißt, die Erzählung unternimmt die ‚Analyse und Anamnese ihrer eigenen Legitimität‘*“ (Lyotard 1987: 73-75, zit. nach Müller-Funk 2002: 67).

Lyotard vertritt eine postmoderne Philosophie, mit der These vom „*Ende der Geschichte und ihren großen Erzählungen*“. Stattdessen plädiert er für eine Vielfalt und Heterogenität von partikulären Erzählungen.

Bei Alasdair MacIntyre wird die Notwendigkeit gemeinschaftsstiftender Erzählungen auch in nicht-traditionellen modernen Gesellschaftsformationen betont. Seine These lautet, dass soziale Gruppen der Gemeinschaftserzählungen bedürfen, um politisch handlungsfähig zu werden und wechselseitige Bezugnahme aufeinander zu ermöglichen. „*Das muss nicht heißen, dass diese Gesellschaften Gemeinschaften in einem traditionellen Sinn darstellen, wohl aber daß es - neben heterogenen - auch verbindliche Erzählungen gibt, auf die sich die Mitglieder einer postmodernen Gesellschaft mehr oder minder verbindlich beziehen können*“ (Müller-Funk 2002: 77).

---

<sup>17</sup> Primärwerk: LYOTARD, Jean Francois (1987): *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht* (aus dem Französischen von Otto Pfersmann), Wien: Böhlau.

Nach *Paul Ricoeur*<sup>18</sup> erweist sich Narrativität als ein „*lebensweltliches Organisationsprinzip sinnhafter Ordnungen*“ (Meuter 1995: 172). Jedes sinnhafte Phänomen erhält seine Identität aber ausschließlich im Kontext seiner spezifischen kulturell-historischen Situation und kann auch nur in seiner Beziehung zu diesem sozialen Kontext verstanden werden.

*Als mit Sinn operierende Wesen müssen wir in einer prozeßhaften Umwelt unsere Handlungen und Erfahrungen organisieren und strukturieren und dazu müssen wir Identitäten ausbilden und dies tun wir stets innerhalb symbolischer Formen und in Auseinandersetzung mit anderen, also in einem sozialen Kontext. Narrativität wäre dann derjenige Begriff, an den sich plausible Beschreibungsmöglichkeiten für diese Strukturierungs- und identitätsausbildenden Leistungen anbinden ließen* (Meuter 1995: 175).

Individuelle Narrative speisen sich von Erzählungen größerer Bezugsgruppen die durch Identifikationsprozesse verinnerlicht wurden. Internalisierungen bilden jene Scharniere, welche personale und sozial-kollektive Identitäten miteinander verbinden. Mit Ricoeur kann man eine dialogisch verfasste Identität denken: „*Identität ist einerseits ein Versuch der Selbstvergewisserung des Einzelnen, andererseits ist sie in sozialer Hinsicht eine Forderung nach inhaltlicher Bestimmung zum Zweck der Interaktion. Identität [...] bedeutet, von sich als Person eine Geschichte erzählen zu können, die Einheit stiftet und damit Voraussetzung ist für die Teilnahme am sozialen Leben, an der Interaktion mit Anderen*“ (Kofler 2005: 4). Die Genese der kollektiven Identität einer sozialen Gruppe ist zentral an die Fähigkeit ihrer Mitglieder gebunden, narrative Geschichten zu produzieren und auch aufzunehmen.

Den Begriff des Narrativen kann man zwar prinzipiell nicht problemlos auf größere Kollektive wie etwa Nationen übertragen, doch mit Hilfe einer begrifflichen Differenzierung in personale und soziale Identität (die in Halls Modell der kulturellen Identität beide enthalten sind), lässt sich eine narrative Analyse auch in Bezug auf kollektive Identitäten durchaus fruchtbar machen.

---

<sup>18</sup> Primärwerk: RICOEUR, Paul (1988-1991): *Zeit und Erzählung*, 3 Bände, München: Fink.

## 1.6.2. Theorien des Narrativen

### 1.6.2.1. Personale Identität aus der Perspektive der Narrativen Psychologie

Die Psychologie interessiert sich heute verstärkt für das Phänomen des Narrativen, dem eine kognitive, selbstreflexive wie selbsterschaffende Rolle zugeschrieben wird (vgl. Müller-Funk 2002: 200).

Narrative Operationen sind für das Verstehen des menschlichen Daseins konstitutiv, da sie eine Möglichkeit darstellen, das eigene Erleben zu ordnen, zu bearbeiten und zu begreifen. Sie bilden ein „strukturierende[s/H.G.] Schema, durch das Personen ihr Verhältnis zu sich selbst, zu anderen und zur physischen Umwelt organisieren und als sinnhaft auslegen“ (Polkinghorne 1998: 15). Durch den narrativen Prozess, werden Handlungen und Geschehnisse, die vor dem Hintergrund des persönlichen Lebensvollzugs als disparat und unvereinbar erscheinen, zueinander in ein temporales Verhältnis (sie werden in eine zeitliche Form eingeordnet) gebracht und in weitläufigere Formationen bzw. „Bedeutungsrahmen“ (Polkinghorne 1998: 17) integriert. Dadurch kommt es zu Verstehensleistungen: Handlungen und punktuellen Ereignissen wird Bedeutung verliehen und diese gerinnen zu einem Fluss der Erfahrung. Narrative dienen also der Sinnbildung. Identität erscheint durch die Erfahrung als sinnhaft organisierter und sich in der Zeit entfaltender Vorgang.

*„Um sich seiner selbst zu vergewissern, muss der Mensch sich jeweils neu narrativ konstruieren, d.h. erlebte Ereignisse werden narrativ wahrgenommen und erhalten somit den Sinn einer Geschichte mit einem Anfang, einem Höhepunkt und einem Ende. Das narrative Element intensiviert die Erfahrungen und unterstützt deren Einbettung in die Erinnerung. [...]Der Mensch macht sich also selbst zu einer Geschichte, die er und andere sich immer wieder erzählen“ (Görtz 2007: 24).*

Dabei spielt die biografische Erinnerung eine große Rolle, um die Gegenwart immer wieder neu zu beurteilen und bewerten zu können. Wichtig ist hier allerdings, dass narrative Strukturierung und damit Bedeutungsproduktion immer im Nachhinein, also retrospektiv bzw. reflexiv, vom Kontext der Gegenwart aus, stattfindet und damit mehr als nur eine bloße Nacherzählung der im Gedächtnis gespeicherten Lebensepisoden einer Person darstellt. Die gegenwärtige Situation und Perspektive einer Person beeinflusst die Art und Weise, wie Dinge erinnert, und die Form, in der sie erzählt

werden. Dadurch entwickelt sich ein Spannungsverhältnis zwischen den „realen“ Begebenheiten - deren vermeintlich objektive Beschaffenheit - und den intentionalen, gefühlsmäßigen Zuständen der Person. Im Erzählen kommt es demnach zu einer Koinzidenz von *„historischer Selbstgeschichte und phantasievoller Fiktion“* (Görtz 2007: 27), indem eine Beziehung zwischen einzelnen Fragmenten und Wahrnehmungen geschaffen werden muss.

*Was einem selbst in der erinnerten Lebensgeschichte entgegentritt, ist nicht ein vollständiger Tatsachenbericht über ‚mich‘ sondern eben eine „konstruierte“ Einheit meines Selbst, die der Erzähler jeweils neu erfindet bzw. erzählt. Es geht also bei den Geschichten die das Individuum von sich erzählt nicht um historisches Erzählen, bei dem Tatsachen rekonstruiert werden sondern um den Aspekt der Erinnerung hinsichtlich des Bewussten und Unbewussten und damit um die Identitätsfragen des Menschen, die in Kommunikation mit sich selbst und anderen gerade mit den Geschichten beantwortet werden sollen (Görtz 2007: 28).*

Erinnerung als Rekonstruktionsmodus von Vergangenheit verfährt selektiv und interpretativ, nach Maßgabe gegenwärtiger Bedürfnisse und Interessen. *„Die narrative Strukturierung operiert dialektisch: sie arbeitet mit dem Gedächtnis, um vergangene Geschehnisse wiederaufleben zu lassen, sie arbeitet im Dienst der Fabelbildung, um Kohärenz und Geschlossenheit herzustellen“* (Polkinghorne 1998: 26). Gerade diese reflexive und interpretative Betrachtung von vergangenen Ereignissen im Sinne der Kohärenzbildung, modelliert eine Erzählung, die das unmittelbar Erlebte mit der gegenwärtigen distanzierten und bewertenden Sichtweise in Verbindung bringen kann. *„Sie stiftet [...] die Verbindung von situativem Erleben und bewerteten Erfahrungen“* (Görtz 2007: 24). So dienen *„[...] Narrative [...] funktional der Integration des menschlichen Lebens, indem sie disparate Erinnerungen vergangener Geschehnisse, aktuelle Überzeugungen und Erfahrungen sowie zukünftige, imaginierte und antizipierte Handlungen miteinander verknüpfen“* (Polkinghorne 1998: 33). Nach Edmund Husserl steht die Erzählung dabei in einem doppelten Verhältnis zur Zeit, indem einerseits, vergangene Ereignisse und deren Bedeutung in der Gegenwart verknüpft werden um zusammenhängende Relationen zwischen singulären Lebenserfahrungen herzustellen, und andererseits, um damit eine Bewegung von der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft zu vollziehen (vgl. Görtz 2007: 25).

Diese kohärente Lebensgeschichte wird aber durch die Zeit immer wieder untergraben, weshalb sich eine narrativ konstruierte Identität ständig neu konstituieren, positionieren

und reformulieren muss<sup>19</sup>. Sie ist damit veränderbar und besitzt immer nur einen subjektiven und vorläufigen, zeitlich beschränkten Wahrheitsanspruch.

*Die Form der Narration entspricht mit ihrer Offenheit und Unabgeschlossenheit im hohen Maß dem Prozess der Identitätsfindung im Zeitalter der Spätmoderne. Insofern die Selbstnarrationen jeweils aus der gegenwärtigen Situation mit ihren sozialen Gegebenheiten verändert und angepasst wird, eröffnet sie die Möglichkeit der Weiterentwicklung und stürzt das Individuum nicht in die Frustration der starren Grenzen, die es an sich selbst verzweifeln lassen. Der Mensch [...] kann jeweils der neuen Situation angemessen, die Geschichte seiner selbst neu erzählen, weiterentwickeln und die einzelnen Gegebenheiten mit anderen Konnotationen belegen (Görtz 2007: 25-26).*

Darüber hinaus sind narrative Strukturen keine autonome Schöpfung des Individuums, sondern stets in einem sozialen Kontext verankert, der diese beeinflusst. Sie stehen damit in einem komplexen Wechselverhältnis mit der Konstruktion sozialer Wirklichkeit.

#### **1.6.2.2. Exkurs: Historische Narrationen**

Nicht nur Kollektive, auch Individuen begreifen sich, bzw. ihre Lebensgeschichte häufig vor der Kulisse der Geschichte ihres Landes, in die sie sich verflochten sehen (vgl. Straub 1998: 81). Autobiografische Selbstreflexionen sind oft sehr eng mit einem historischen Bewusstsein verbunden<sup>20</sup> und verschränken die kleinen Erzählungen des eigenen Lebens mit den großen Narrativen der Gesellschaft. Die Historie wird durch Geschichten gebildet, die intersubjektiv geteilte Bedeutungen enthalten, die viele Menschen betreffen oder berühren. Sie steht somit für das Schicksal einer Gruppe sowie für das Schicksal der Individuen, aus denen sich ein Kollektiv zusammensetzt.

Historische Sinnbildung ist eine spezifische Praxis, historische Wirklichkeiten werden immer in Form von symbolischen Konstrukten geschaffen. Dabei entsteht ein repräsentierter Zeitverlauf und Zeitzusammenhang, der durch aufeinanderfolgende, zusammenhängende Ereignisse und Handlungen, durch Erfahrungen und Erwartungen, die für ein Kollektiv und den Einzelnen bedeutsam sind, begründet wird (vgl. Straub 1998: 85). *Jörn Rüsen* begreift als historische Sinnbildungsprozesse jene mentalen Operationen, „in denen Vergangenheit so gedeutet wird, daß mit ihr Gegenwart

---

<sup>19</sup> Narrative Tätigkeiten werden oft ausgelöst, wenn unvorhergesehene Ereignisse eintreten. Der fundamentale gesellschaftliche Wandel in Tschechien tat dies sicher auch.

<sup>20</sup> Dies ist zweifelsohne auch in den Filmen von Jan Svěrák der Fall.

*verstanden und Zukunft erwartet werden kann. In ihr werden die drei Zeitdimensionen in eine übergreifende Vorstellung von Zeitverläufen integriert, mit der die Erfahrung der Vergangenheit in der Form einer Geschichte vergegenwärtigt und zum Zweck der Handlungsorientierung und sozialen und personalen Identitätsbildung erinnert wird“* (Rüsen 1994: 1<sup>21</sup>, zit. nach Straub 1998: 99-100). Er versteht Geschichte in diesem Sinne vor allem als „gedeutete Zeit“ (Straub 1998: 100).

Historische Narrative stiften einen temporal strukturierten Sinnzusammenhang, sie sind somit ein wichtiger Faktor für die Identitätsbildung von Subjekten, wenn sich diese in den narrativ konstruierten Zeitzusammenhängen situieren.

*Auch historische Erzählungen artikulieren oder thematisieren [...] wer jemand ist und sein möchte. Erzählte Geschichten präsentieren generell eine (Verlaufs-)Gestalt, durch die Subjekte insbesondere die temporale Tiefendimension ihrer Identität abstecken. Im Falle der historischen Erzählung geht es dabei immer auch um identitätsrelevante Bezugskollektive, denen sich das erzählende Subjekt zugehörig fühlt [...]. Historische Sinnbildung gründet nicht zuletzt in den Identifikationen der Subjekte mit kollektiv bedeutsamen Erfahrungen und Erwartungen, Handlungs- und Lebensorientierungen. [...]. Die Historie mag der Besinnung auf das Gemeinsame vergangener und heutiger Tage dienen und damit zur Traditionsbildung beitragen. [...]. Ebenso kann sie auf Differenzen zwischen dem damaligen und heutigen Leben aufmerksam machen. So oder so stiftet das als Synthesis und Integration aufgefasste Erzählen Zusammenhang und Einheit. Es klärt, was blieb, und es erklärt, was anders wurde. Das erzählende Subjekt setzt sich auf die eine oder andere Weise ins Verhältnis zu diesen historisch-narrativen Bestandsaufnahmen. Somit spricht es nicht zuletzt über sich selbst, verleiht dem eigenen Selbst eine (stets kontextgebundene, immer nur vorläufige) Gestalt und Bestimmtheit (Straub 1998: 129).*

---

<sup>21</sup> Primärwerk: RÜSEN, Jörn (1994): *Historische Sinnbildung. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Struktur, Logik und Funktion des Geschichtsbewußtseins im interkulturellen Vergleich* (Konzept der Forschungsgruppe), Bielefeld.



### 1.6.2.3. Lacan'sche Vertiefungen

„Das intime, retrospektive, autobiographische Erzählen ist es also, daß aus ‚Es‘ ‚Ich‘ macht, ein Ich, das durch Geschichte erzeugt, imaginär ist, wie es die Lacan-Schule formuliert“ (Müller-Funk 2002: 219).

Narrative bieten uns die Möglichkeit der Selbsterfahrung und Selbstwerdung, weshalb man diese auch als Begehren nach Vollständigkeit und Ganzheit denken kann (vgl. Kofler 2005: 5). Psychoanalytisch betrachtet, suchen wir fortwährend nach Identität und konstruieren Biografien, die die vielen Teile unseres zerstreuten Ichs zu einer Einheit zusammenfügen. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, erscheint Erzählung als das Verlangen des Subjektes nach Sinnbildung, nach Ich-Werdung, und Identität wäre somit ein nie erfüllbares bzw. einlösbares Begehren. Die Tatsache, dass es sich bei Erzählungen zudem um Rekonstruktionen handelt, um teilweise fingierte Sinngebungen *post festum*, siedelt diese im Bereich des Imaginären an.

Der Psychoanalytiker *Jacques Lacan* ist in diesem Zusammenhang deshalb so interessant, weil er sich in seiner Freudinterpretation auf das Verhältnis von Subjekt, Sprache und kultureller Ordnung konzentriert hat. Lacan hebt die sprachliche Struktur des Unbewussten als Ort der verdrängten Bedeutungen sowie die imaginäre Struktur der Subjektivität hervor, die zu dem Zeitpunkt erworben wird, an dem das Individuum als sprechendes Subjekt in die symbolische Ordnung der Sprache eintritt. In seiner strukturalen Psychoanalyse vollzieht er eine Dreiteilung der Psyche in ein „symbolisches“, ein „reales“ und ein „imaginäres“ Register.

Lacan geht von einem brüchigen, fragmentierten Subjekt aus, das davon getrieben ist, den erstmals im Spiegel<sup>22</sup> erfahrenen Zustand der Einheit und Vollkommenheit zu erreichen. Dieses wahnhafte Begehren wird immer über ein Medium realisiert, welches das Subjekt in der Sprache (als Ausdruck des Begehrens) und im Anderen (als

---

<sup>22</sup> Das „Spiegelstadium“ bezeichnet die Identifikation des Kleinkindes im Alter zwischen sechs und achtzehn Monaten mit seinem eigenen Spiegelbild. Im Spiegel (der auch eine Metapher für den Blick des Anderen ist) erlebt sich das Kind als eine „ganze Person“, was es über seine eigene physische und psychische Unvollkommenheit hinwegtäuscht. Es identifiziert sich mit einem Ideal-Ich, welches Ganzheit und Vollkommenheit verspricht. Dörfler schreibt: „In einer ‚triumphalen Geste‘ geschieht die symbolische Setzung des Ichs über den Weg des einheitlich-potent erscheinenden Gegenübers, das die eigene Unvollkommenheit im Imaginären zu übertünchen in der Lage ist, und das dadurch zum Phantasma, zum Realen wird“ (Dörfler 2001: 116). Somit wird die Instanz eines Ich („Moi“) fiktiv konstruiert und vom unbewussten „Je“ abgespalten. Das Gegenüber ersetzt als ideale und mächtige Figur die eigene, brüchige Existenz, das Begehren nach diesem „realen“ Zustand der Perfektion und Vollkommenheit wird hier grundgelegt.

Inkarnation des Begehrens) findet (vgl. Dörfler 2001: 117, 119). Sprache steht für Lacan zwischen Gesellschaft und Natur, ist also Kultur, und erhält eine nahezu mythische Bedeutung

*Das [...] Begehren als unbewußter Ausdruck der Unzulänglichkeit [...] findet seine Verlängerung im symbolischen Universum der Sprache, die für Lacan in strukturalistischer Tradition ubiquitär, total und systematisch organisiert ist. Mit der Sprache gewinnt das Begehren durch die Rede des Subjekts die kultivierte, sozialisierte Form, durch welche es sich überhaupt erst zu artikulieren weiß. [...]. Der Prozeß der Kultur ist somit die Manifestation des Begehrens von etwas Abwesendem im Anwesenden (Dörfler 2001: 123-124).*

Das Subjekt kann sich nur durch den Anderen erfahren und ist auf die Sprache als symbolisches System angewiesen. Erst auf der Ebene des Sprachlichen erhält es einen Zugang zu sich selbst und kann so die „Funktion eines Subjektes“ (Lacan 1996: 64<sup>23</sup>, zit. nach Dörfler 2001: 115) wiedererlangen. Dieses Ich, welches dem Subjekt in der Sprache zukommt, nennt Lacan das „Moi“ („Subjekt-Ich“, „Diskurs-Ich“). Es ist das vermeintlich „reale Ich“ des Subjektes, das in Wahrheit aber ein imaginiertes Ideal-Ich darstellt, da es das Verkennende und Brüchige der eigenen Konstitution verdeckt. Die andere Seite des „Moi“ bildet das „Je“, das sich im „Spiegelstadium“ von diesem absplattet. Dieses „wahre Ich“ manifestiert sich im Unbewussten und kann nicht durch die Sprache zum Ausdruck gebracht werden. Zu ihm hat das Subjekt keinen direkten Zugang, weshalb es dazu verurteilt ist, ewig ein neben sich stehendes und gespaltenes zu bleiben. Um diese permanente Verfehlung oder besser, Nicht-Identität des eigenen Ichs zu kaschieren wird, das „Je“ verdrängt und ausgeschlossen, obwohl es ein fundamentaler Bestandteil des Selbst ist. Die Je/Moi Spaltung wird somit durch den Eintritt in die Sprache nicht rückgängig gemacht, sie wird nur anders offenbar.

Der besondere Stellenwert des Sprechens im Akt der Selbstwerdung ergibt sich aus der Position des Symbolischen innerhalb der psychoanalytischen Theorie Lacans. Er entwickelt, am linguistischen Strukturalismus von *Saussure* und *Roman Jakobson* orientiert, eine eigene Vorstellung vom Repräsentationsverhältnis der Sprache, indem er die Symbolisierung bzw. Repräsentation des Subjekts über dessen reelle Struktur setzt oder, semiotisch gesprochen, die größere Relevanz des Signifikanten vor dem Signifikat postuliert. Die sprachliche Signifikation bringt das Signifizierte gewissermaßen erst

---

<sup>23</sup> Primärwerk: LACAN Jacques (1996/1986): >>Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. Wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint>>. In: Ders., *Schriften I*, Weinheim: Quadriga.

hervor, das jenseits der Sprache nicht existiert. Damit einher geht eine partielle Abkehr von der Auffassung, dass der Sprechende der absolute „Autor“ seiner Aussagen sei und Bedeutung kontrollieren könne. Um Bedeutungen zu produzieren, muss er die Sprache zu Hilfe nehmen, sich damit aber gleichzeitig ihren Regeln und den Bedeutungen der Kultur unterwerfen. Sprache stellt also vielmehr eine „*außersubjektivistische Objektivität mit eigenen Wirkmächtigkeiten*“ (Dörfler 2001: 124) dar. Lacan zufolge wird das Subjekt daher „*mehr gesprochen, als es selbst spricht*“ (Dörfler 2001: 125). Das besagt, so Dörfler,

*[...] daß die Gesetzmäßigkeiten und Eigentümlichkeiten der Rede zum einen den Subjekten vorgängig, zum anderen weitestgehend undurchschaubar und eigengesetzlich sind, sie zwingend sind in einer Weise, daß sich das subjektiv Veräußerte immer im Medium Sprache entfremdet, eine Lüge ist; gleichzeitig spricht aber dabei ebenso etwas Wahres über das Begehren, den Subjekten unzureichend bewußt, nämlich das (objektive) Mehr an Bedeutung der (subjektiv) benutzten Signifikanten<sup>24</sup>. [...]. Durch diese sprachimmanente Ermächtigung des Subjekts im Diskurs (gemessen an seinen ‚ursprünglichen‘ Intentionen) bzw. in der Kommunikation verliert dessen Rede die Selbst-Verständlichkeit in zweifacher Hinsicht: Die Aussagen des Subjekts müssen nicht mehr selbstverständlich, gemessen am Subjektiven, zurückgebogen werden auf das, was ‚eigentlich‘ gemeint sei, zum anderen offenbart die Rede ein Mehr an Aussagen über das Subjekt, was dessen eigenes Verständnis von sich selbst und die aktuelle Rede betrifft; es erfährt sich als Subjekt des Diskurses und nicht mehr nur der Selbstzuschreibung (ebd.).*

Dies Mehr an Bedeutung verweist vom Moi-Subjekt auf das Je-Subjekt. „*Die Sprache [ist] nicht das sprechende Sein*“ (Lacan 1991: 8<sup>25</sup>, zit. nach Dörfler 2001: 125), weshalb die Beziehung des Subjekts zur sprachlichen Konstruktion seines Ichs im Imaginären liegt.

Durch die Erweiterung des Imaginären um das Symbolische markiert Lacan den Vorrang der Sprache vor dem Ding. Durch die symbolische Ordnung der Sprache werden Dinge wie Identität oder Subjektivität überhaupt erst erfahrbar, weshalb sie noch vor der Erfahrung steht, die ebenso nicht ohne die sprachliche Ordnung zugänglich ist. Allerdings setzt Lacan Erfahrung hier mit dem Denken als „*imaginierende Bebilderung*“ (Dörfler 2001: 126) gleich, er bezieht sich nicht auf die eigentliche

---

<sup>24</sup> Signifikanten sind für Lacan (im Gegensatz zu Saussure) nicht auf einige wenige Differenz- und Verweiszusammenhänge beschränkt, sondern bilden ein nicht mehr eingrenzbares Netz an metaphorischen Beziehungen.

<sup>25</sup> Primärwerk: LACAN Jacques (1991/1986): >>Vom Genuß<<. In: Ders. *Encore*. In: Ders. *Das Seminar. Buch XX*, Weinheim: Quadriga, S. 7-18.

Erfahrung einer Sache, sondern die Vorstellung derselben. Lacan fasst die „Vorgängigkeit der sprachlichen, also symbolischen Ordnung als erfahrungsbildend für das Subjekt [auf/H.G.], weil Erkennen Imaginieren heißt. Und Imaginieren ist das Denken in Bildern oder Assoziationen etc., also innerhalb der symbolischen Repräsentationen“ (ebd.). Sprache, in diesem Sinn, konstituiert Wirklichkeit, im selben Augenblick bedeutet sie, da sie ein abstraktes, symbolisches System ist, aber eine weitere Entfremdung des Subjekts (die erste Spaltung erfolgte im Spiegelstadium) von seinem „wahren Sein“, das von dieser symbolischen Ordnung ausgeschlossen bleibt. Hier wird das „Andere“ der Identität manifest: „Wenn wir sprechen, müssen wir auf diese radikale Andersheit zurückgreifen, glauben gleichzeitig aber, dass darin unser Bewusstsein dessen, wer wir sind und was wir tun, zum Ausdruck kommt“ (Hipfl 2004: 38).

Das ist der paradoxe Ursprung der Identität: Obwohl das Subjekt also immer gespalten bleibt, erlebt es seine eigene Identität als geschlossen und stabil: durch die Phantasien, die es im Blick des Anderen und in der Sprache entwickelt. Identität ist im Horizont der Lacan'schen Gedankenwelt eine Vorstellung von Ganzheit, die andauernd über sprachliche Prozesse gebildet werden muss, wobei in dieses Konstrukt immer imaginäre und phantastische Elemente einfließen. Da das idealistische Begehren nach Vollkommenheit und Einheit aber letztlich nie einlösbar ist, befindet sie sich immer im Werden. Wie Hall nahelegt, sollte man daher besser nicht von „Identität“ sprechen, da diese eine abgeschlossene Sache impliziert, sondern von „Identifikation“, die den Prozesscharakter miteinschließt (vgl. Hall 1994: 196).

#### **1.6.2.4. Zeit und Erzählung nach Paul Ricoeur**

„Zeit und Erzählung“<sup>26</sup> von dem französischen Philosophen *Paul Ricoeur* nimmt eine Sonderstellung in der Theorie des Narrativen ein, weshalb ich sein Werk im Folgenden eingehender diskutieren möchte. Ricoeur versucht darin, eine philosophische wie auch epistemologische Grundlegung für narrative Prozesse vorzunehmen, welche Elemente aus der Psychoanalyse (*Sigmund Freud*), der Existenzphilosophie (*Karl Jaspers*, *Edmund Husserl*, *Martin Heidegger*), dem französischen Strukturalismus und der

---

<sup>26</sup> Primärwerk: RICOEUR, Paul (1988-1991): *Zeit und Erzählung*, 3 Bände, München: Fink. Um die Gedankengänge Ricoeurs zu erschließen, war ich in hohem Maße auf Sekundärliteratur angewiesen, welche sich nahezu alle auf das oben zitierte Hauptwerk beziehen. Es soll daher in nachfolgenden Zitaten nicht mehr eigens angeführt werden.

angelsächsischen sprachanalytischen Philosophie in sich vereint. Seine Analyse des Narrativen ist streng am Phänomen des Zeitlichen orientiert, wobei Ricoeur zunächst davon ausgeht, dass die Zeit sich in ihrer Nicht-Fassbarkeit letztlich jedem begrifflichen Denken entzieht. Sie erschließt sich uns erst durch ihre narrative Produktion, welche sie in eine nachvollziehbare, lineare und kausale Form gießt. Für Ricoeur stellt das narrative Erzählen, eine, wenn nicht die einzig mögliche, Zugangsweise zum Phänomen der Zeitlichkeit dar. Die Zeit wird laut Ricoeur in dem Maße zur menschlichen, wie sie narrativ konstruiert wird (vgl. Meuter 1995: 124). Narrativität stellt ein „*basales Organisationsprinzip*“ (Meuter 1995: 129) dar, welches unser gesamtes lebensweltliches Handeln und Erleben strukturiert. Man könnte hier von einer prä-narrativen Struktur der menschlichen Erfahrung sprechen. Weil diese bereits symbolisch und zeitlich strukturiert sind, kann man sie narrativ erschließen.

Diese zentrale These ist freilich mit der Vorstellung eines Subjekts verbunden, welches sich in und durch die Zeit hindurch erlebt und das zugleich Zeit konstituiert. Aber: Personen verändern sich im Laufe ihres Lebens, sie machen vielfältige Erfahrungen, ihre Identität wird dadurch instabil und variabel. Die Bedrohung durch die Zeit, die das Subjekt einem ständigen Wandel und der Veränderung aussetzt und seine kontinuierliche Entwicklung immer wieder unterbricht, komprimiert er in zwei unterschiedlichen Identitäts-Konzepten:

Die „*Idem*“-Identität (lat.: Derselbe, der Gleiche), die Ricoeur auch als „*Selbigkeit*“ („*memeté*“) benennt, meint die Tatsache, dass die Person sich im Wechsel des Lebens stets als dieselbe wahrnimmt. Sie weist in dieser Hinsicht Parallelen zum Subjekt der Aufklärung auf, dessen Zentrum aus einem unveränderlichen inneren Kern bestand, welcher sich gegenüber der Zeitlichkeit als immun erwies und im Wesentlichen über dessen gesamte Existenz hinweg derselbe blieb (vgl. Hall 1994: 180). Dieser Identitätsbegriff hat viel mit Kontinuitäts- und Gleichheitsvorstellungen zu tun. Es wird nach einem Prinzip der Beständigkeit bzw. Permanenz in der Zeit gesucht, und zwar in dem Sinne, dass jemand sein ganzes Leben lang die gleiche, mit sich selbst identische Person bleibt (vgl. Kofler 2005: 71-73). Ricoeur führt als Beispiel für eine als Gleichheit verstandene Identität das Modell des Charakters an, der mit einer gewissen „*Starrheit*“ assoziiert wird und sich auf den Zustand des eigenen Seins bezieht.

Die „Iipse“-Identität (lat.: selbst, persönlich) oder auch die Identität der „Selbstheit“ („*ipseité*“), geht hingegen von keinem unwandelbaren Kern der Persönlichkeit aus. Vielmehr integriert sie Zeitlichkeit, in welcher sich die menschliche Existenz befindet, und welche die „Idem“-Identität auszuschließen trachtet, und nimmt diese als Basis für Veränderung und Bewegung. Sie stellt somit ein Identitätsmodell dar, welches mit der Zeitlichkeit des menschlichen Daseins in einem reziproken Verhältnis steht. Personen besitzen ein Selbstverhältnis - verstanden als ein Sich-zu-sich-selbst Verhalten der Person - und Zeit wird in dem Maße konstitutiv für die Identitätskonstruktion, als in einem hermeneutischen Prozess von Reflexion und Selbsterkenntnis das Selbst erst hervorgehen kann. Personen erlangen also gerade auf Grund ihrer Selbstheit Beständigkeit in der Zeit, da diese in einer Temporalstruktur angelegt ist. Das Modell der „Iipse“-Identität ist somit weniger substanzialistisch als das Konzept der „Idem“-Identität und seinem Wesen nach stets im Fluss. Plastisch belegt Ricoeur diesen Gedanken mit dem Beispiel des Versprechens. Die Treue zum gegebenen Wort muss sich im Laufe der Zeit jeweils neu bewähren, insoweit kann ein Versprechen als eine eigene Aktivität beschrieben werden, die Dauer (im Sinne von Zuverlässigkeit) stiftet (vgl. Kofler 2005: 73-74).

Einen Verbindungspunkt zwischen diesen beiden scheinbar unvermittelbaren Identitätspolen entdeckt Ricoeur in der „*narrativen Identität*“. Durch narrative Operationen können diese beiden Komponenten in ein dialektisches Verhältnis gebracht werden (vgl. Kofler 2005: 77), denn sie integrieren die diskontinuierlichen und dynamischen Aspekte der Identität, welche durch den Zeitfaktor hervorgerufen werden, in eine zeitliche Dauer. Die narrative Identität ist dabei eine Identitätsfigur und Teil einer Fabelkomposition. Die Fabelkomposition steht für eine Integrationsleistung mit dem Ziel der „*Synthese des Heterogenen*“ (Ricoeur 1996: 173<sup>27</sup>, zit. nach Wodak et al. 1998: 55), indem zeitlich fragmentierte, differierende und widersprüchliche Handlungen und Vorkommnisse aufeinander bezogen werden und zu einer einheitlichen Geschichte, im Sinne einer kohärenten Temporalstruktur, zusammenfügt werden. Ergebnis der narrativen Konfiguration ist somit ein dynamischer, relationaler und offener Begriff von narrativer Identität, der Transformation und Veränderung in seiner komplexen Vermittlung zwischen Gleichheit und Selbstheit berücksichtigt, und auf diese Weise dem Lebenszusammenhang eines Menschen gerecht wird. Die Erzählung bietet diesem

---

<sup>27</sup> Primärwerk: RICOEUR, Paul (1996): *Das Selbst als ein Anderer*. München.

die Möglichkeit, die gegensätzlichen Momente der Beständigkeit und des Wandels miteinander in Einklang zu bringen.

Narrative Identität entsteht aus einer Hybride zwischen Geschichte und Fiktion und bietet Raum für Modifikationen der Vergangenheit (vgl. Kofler 2005: 77). Gleichzeitig ist sie aber nicht grenzenlos und beliebig veränderbar, es haftet an ihr immer etwas Unverfügbares, das sich unserem Willen entzieht. Wir können sie nie völlig umschreiben, sondern nur ausschnittsweise neu interpretieren. Narrative Identität wird durch die Zeit ständig destabilisiert. *„Die Zeit als Differenz, schafft die Unterbrechung, die wir durch die Erzählung zu überbrücken versuchen. Identität beruht also nicht auf einer vorgängigen Stabilität oder Beharrlichkeit eines Wesenskerns, sondern konstituiert sich über den Prozess der Integration von kontingenten Vorfällen und deren Transformation zu Ereignissen für ein Selbst“* (Kofler 2005: 5-6). Insofern ist das identitätsbildende Erzählen selbst ein zutiefst widersprüchliches Unterfangen: Einerseits werden Festschreibungen gemacht und versucht, Alterität, zumindest kurzfristig, zum Stillstand zu bringen, jedoch geschieht dies stets im Zeichen der Differenz. Diese vollzieht sich hier auf zwei Ebenen: In der Person steckt immer auch ein Augenblick des „Anderen“, als sich diese durch die zeitliche Bewegung verändert, also gestern anders war, als sie heute ist, und morgen anders sein wird, als sie heute war - diese oft von Brüchen und Entfremdungen geprägte Biografie aber dennoch in einer mehr oder weniger kohärenten Geschichte erzählt. Das erzählte Selbst ist aber auch insofern immer ein Anderer, als zumindest ein Teil des individuellen Narrativs aus dem internalisierten Geschichtenrepertoire des jeweiligen Bezugskollektivs schöpft und damit soziale Identitäten an Relevanz gewinnen (vgl. Wodak et al. 1998: 56-57). Außerdem muss dazu gesagt werden, dass Selbstverstehen mittels Erzählungen im Allgemeinen schon auf den Anderen, in Form der dritten Person, gerichtet ist: *„Ich bin mir insofern immer schon ein Anderer, als der Zugang zu mir selbst vermittelt ist über Erzählungen. [...] Wenn nämlich der Weg über die Selbstgestaltung unumgänglich ist, so impliziert dieser, dass das Selbst sich in einer Konstruktion objektiviert jener Konstruktion die einige das ‚Ich‘ nennen“* (Kofler 2005: 78).

Letztlich bleibt die narrative Konstruktion von Identität durch das Moment der Differenz immer unbestimmt und offen für Veränderung, wie dies auch Stuart Hall in seinem Modell einer kulturellen Identität betont hat.

## 1.7. ZEIT UND IDENTITÄT

Wie aus dem vorangegangenen Kapitel über die narrative Konstruktion von Identität hervorgegangen ist, besteht ein inhärenter Zusammenhang zwischen Zeit und Erzählung. Zeit als grundlegendes Erfahrungsmuster menschlichen Daseins und Erzählung, als deren kulturelle Manifestation, konstituieren sich gegenseitig. *„Die Erzählsprache ist jene Sprache, welche in spezifischer Weise dem zeitlichen Charakter der menschlichen Praxis entspricht, diesen in gewisser Weise erst erschafft. [...] im Erzählen erhält alles, was zur Sprache kommt, in einzigartiger Weise eine zeitliche Qualität und Struktur“* (Straub 1998: 118).

Kulturen existieren in Zeitformationen, die sie selbst erschaffen. Zeit als kulturell konstruierte Zeit erscheint als gemeinsame Sinn- und Erfahrungsdimension, als kollektiver Deutungs- und Handlungsrahmen, der dem Individuum Verständigung und Orientierung ermöglicht und damit letzten Endes auch Identität. *„Durch die narrative Verarbeitung von Erinnerungen“*, so Aleida Assmann, *„wird Zeit in Sinn verwandelt“* (A. Assmann 1999: 16).

### 1.7.1. Die Unverfügbarkeit der Zeit

Bevor dieser theoretische Gedanke aber fortgesponnen werden kann, muss zunächst bewusst gemacht werden, dass die kulturell konstruierte Zeit immer auf einer fundamentalen Täuschung bzw. Verblendung basiert, bezogen auf die menschliche Erfahrungsdimension: Schon *Augustinus* betonte, dass Zeit immer nur im Hier und Jetzt erfahren werden kann. Und dennoch: *„Wir halten uns niemals an die gegenwärtige Zeit. Wir nehmen die Zukunft als etwas vorweg das zu langsam dauert, gleichsam, um ihren Lauf zu beschleunigen. Oder wir rufen uns die Vergangenheit zurück, um sie als zu schnelle anzuhalten; so unvorsichtig irren wir durch die Zeiten, die nicht die unseren sind und denken überhaupt nicht an die einzige uns gehörende Zeit“* (Blaise Pascal<sup>28</sup> 1982: Nr. 225, zit. nach A. Assmann 1999: 7). Das große Paradoxon der menschlichen Existenz ist, dass der Mensch *„als Wesen in der Zeit [...] nicht imstande [ist/H.G.], diese Zeit, die durch ihn hindurchgeht, zu objektivieren und wie die Dinge der Wirklichkeit um ihn herum wahrzunehmen“* (A. Assmann 1999: 7). Der Kern dieser philosophischen Denktradition ist die radikale Diskontinuität der Zeit, deren flüchtiger Charakter, verstanden als *„verlorene Zeit“* (ebd.). Die Zukunft ist noch nicht, die

---

<sup>28</sup> Primärwerk: BLAISE, Pascal (1982): *Pensées*, hrsg. von F. Kaplan, Paris.



Vergangenheit schon nicht mehr wirklich. Allein die Gegenwart ist der Moment aktueller Zeiterfahrung, doch diese hat keine räumlich-mentale Ausdehnung und kann dem Menschen somit keinen Halt bieten<sup>29</sup>. Die Konstruktion kultureller Zeit in Form von Narrativen, als geteilte Sinnhorizonte der in ihr lebenden Menschen, soll die eigentliche Spaltung des menschlichen Daseins in der Zeit verschleiern und gleichzeitig überwinden. Man könnte sagen, dass das Problem mit der sich ständig entziehenden Zeit einer menschlichen Grunderfahrung entspricht, die durch die kulturelle Herstellung kontinuierlicher und dauerhafter Zeiträume absichtlich verstellt wird:

*Diese Zeitkonstruktionen sollen gerade jenen Halt und jene Orientierung in der Zeit vermitteln, die Augustin und Pascal in der Situation eines kulturellen Bruchs und einer persönlichen Krise verloren hatten [...]. [...] Die radikale Unverfügbarkeit der Zeit [...], kann zwar niemals [...] in schlechthinnige Verfügbarkeit übersetzt werden, aber doch in kulturelle Konstruktionen von Dauer. Diese sichert die Kontinuität von Macht und die Geltung von Wahrheit, sie besteht aber auch in einem gemeinsamen Bezugsraum, der als ein stabilisierendes Netz individuelle Wahrnehmung steuert, Bewertungskriterien für Erfahrung und Lebensdeutung zur Verfügung stellt, Handlungsmöglichkeiten eröffnet und Orientierungen dafür vorgibt (A. Assmann 1999: 8).*

Kultur als Zeitformation ist immer schon in das menschliche (Er)Leben eingebettet, das individuelle Erleben wird von überindividuellen kulturellen Mustern geleitet, die der Zeit ihre Unzugänglichkeit nehmen und sie bewohnbar machen (vgl. A. Assmann 1999: 8-9). Kulturelle Zeitkonstruktionen spannen aus der Gegenwart heraus eine (narrative) Brücke über die Kluft zwischen Vergangenheit und Zukunft und entwerfen ein zeit-räumliches Kontinuum, wodurch „*Identität durch retrospektive und prospektive Orientierung in der Zeit*“ (A. Assmann 1999: 89) ermöglicht wird. Zeit wird so Teil einer kulturellen Umwelt, die sich der Mensch als seine Lebenssphäre schafft.

### **1.7.2. Kulturelle Strategien der Dauer**

Der von Aleida Assmann in ihrem Buch „*Zeit und Tradition*“ vorgeschlagene Zugang, fasst Zeit als eine kulturabhängige Variable auf. Dieser ist geleitet von der These, dass jede Kultur die Zeit als „*das Programm ihres Entfaltungsprozesses selbst mit hervorbringt*“ (J. Assmann 1996: 31<sup>30</sup>, zit. nach A. Assmann 1999: 17). Kulturen

---

<sup>29</sup> „*Die Unfassbarkeit und Nicht-Lebbarkeit der Präsenz bleibt ein zentrales philosophisches Thema bis zu Derrida, der sie als illusionär qualifiziert und mit dem Begriff Absenz verbindet*“ (A. Assmann 1999: 8).

<sup>30</sup> Primärwerk: ASSMANN, Jan (1996): *Ägypten. Eine Sinngeschichte*, München.

unterscheiden sich in dieser Hinsicht dadurch, wie sie Dauer und Zeit konstruieren, organisieren und auch manipulieren. Jede Zeitgestalt erweist sich als ein Regime, das von spezifischen politischen, gesellschaftlichen, religiösen oder auch künstlerischen Interessen und Bedürfnissen nicht abzulösen ist. Zeitrahmen reichen von essenziellen Wahrnehmungsmustern bis hin zu Machtstrategien und Formen politischer Herrschaftssicherung. Vor diesem Hintergrund entfaltet sich die Trias von Zeit, Geschichte und Staat (bzw. Herrschaftsform). Zeitgestalten hängen aufs Engste mit der Durchsetzung und Stabilisierung von Macht- und Wahrheitsansprüchen zusammen. „Die Form der Zeit korrespondiert mit der Form des politischen Gebildes, das sich zum Garanten der jeweiligen Konstruktion seines Handlungs-, Erwartungs- und Sinnhorizontes macht“ (A. Assmann 1999: 157), so Assmann. In diesem Sinn weist auch die Geschichte eine spezielle kulturelle Prägung auf, sie erscheint als das, was eine Kultur „im Rahmen ihrer eigenen Zielsetzungen und Sinnkonstruktionen einerseits handelnd anstrebt und andererseits erinnernd festhält“ (J. Assmann 1996: 31, zit. nach A. Assmann 1999: 17).

Die von Kultur zu Kultur unterschiedlichen Zeitgestalten werden stets unter bestimmten Voraussetzungen geschaffen und unterliegen ihrerseits zeitlichem Wandel. Wie Zeit erlebt wird, als Verfall oder Erneuerung, als Kontinuum oder Diskontinuität, als Stillstand oder Wandel, das wird nicht durch die äußere Struktur der Ereignisse selbst, sondern durch vorhergehende kulturelle Deutungsrahmen festgelegt (vgl. A. Assmann 1999: 59). „Ob die Zeit schneller oder langsamer fließt, ob sich die Welt schneller oder langsamer wandelt, ist eine Frage kultureller Rahmungen“ (ebd.).

### **1.7.2.1. Zwei Zeitstrategien**

Im Wesentlichen lassen sich zwei, einander diametral entgegen verlaufende, Zeitstrategien identifizieren, die ursprünglich aus dem Bereich der Psychotherapie stammen: das „*Presentifying*“ ist eine flexible und zirkuläre Zeitstrategie, die die vermeintlich unzugängliche Vergangenheit in die Verfügbarkeit der Gegenwart transportiert und somit für Veränderung und Rekonstruktion zugänglich macht. Das statische „*Pastifying*“ hingegen verschließt die Vergangenheit, um sie der Neuschreibung oder Veränderung zu entziehen. Diese erhält dadurch den Charakter des Allgemeingültigen und Unantastbaren, häufig kommt es zu imaginativen Besetzungen

und Mystifizierungen (vgl. *Boscolo/Bertrando* 1994: 141,143<sup>31</sup>, zit. nach A. Assmann 1999: 2-4). Letztere Zeitstrategie wird vor allem von totalitären Herrschaftsformen – dazu gehört auch die ehemalige sozialistische Diktatur in Tschechien - angewandt, da die Anfänge ihrer Macht im Dunkeln bleiben, und diese somit nicht in Frage gestellt werden kann.

Diese binären Arten von Zeit entsprechen denn Konzeptionen von zyklischer und linearer Zeit oder sakraler und profaner Zeit. Ebenso *Claude Lévi-Strauss`* Disposition von „Kalten“ und „Heißen“ Kulturen korrespondiert mit diesen beiden Modellen. „*Heiße Gesellschaften*“ definiert Lévi-Strauss als moderne, (westliche) Gesellschaften deren Zeitverständnis eines des Fortschrittes und des ständigen Wandels ist. Solche Kulturen sind sensibel für Differenzen und Diskontinuitäten in der eigenen Entwicklung und betrachten Veränderung als konstitutiv für die gesellschaftliche Evolution. Die Folge dieser Auffassung von „*Sein als Werden*“ ist eine Beschleunigung der Zeit(wahrnehmung)<sup>32</sup>, Vergangenheit und Zukunft werden dadurch stärker polarisiert. In „*kalten*“, vormodernen Gesellschaften, stellt Wandel eine Bedrohung dar. Angestrebt werden primär Gleichgewicht und Kontinuität, weshalb jegliche Art von Veränderung und Innovation verhindert werden muss. Solche Gesellschaftssysteme zeichnen sich durch rigide und streng ritualisierte Organisationsweisen (Traditionen) und Kommunikationsformen aus, die der Stabilisierung und Identitätsfundierung dienen sollen. Vergangenheit erhält darin eine mythische Dimension, um ihre Ursprünge und ihre geschichtliche Gewordenheit zu verdecken. Durch den Mythos wird Geschichte in Natur verwandelt und die gesellschaftlichen Verhältnisse zementiert. Das Resultat ist, dass Zeit schließlich zum Stillstand kommt und in einer „*ewigen Gegenwart*“ eingefroren wird (vgl. Lévi-Strauss 1973: 270<sup>33</sup>, zit. nach A. Assmann 1999: 11-12).

### 1.7.3. Postmoderne Zeitschichten

Obwohl bestimmte, in den Anfängen der abendländischen Kultur generierte Zeitkonstruktionen auch heute noch Gültigkeit besitzen, haben sich gerade in der Postmoderne, ausgelöst durch den globalen Kulturkapitalismus und Migrationsprozesse,

---

<sup>31</sup> Primärwerk: BOSCOLO, Luigi/BERTRANDO, Paolo (1994): *Die Zeiten der Zeit. Eine neue Perspektive in systemischer Therapie und Konsultation*, Heidelberg.

<sup>32</sup> Eine negative Erscheinung ist allerdings, dass sich in einer beschleunigten Zeit, die ständigen Veränderungen unterworfen ist, Erfahrungen nicht genügend festigen, und infolgedessen ein kulturelles Gedächtnis nicht aufgebaut werden kann.

<sup>33</sup> Primärwerk: LÉVI-STRAUSS, Claude (1973): *Das wilde Denken*, Frankfurt a.M.

die Zeitkonstruktionen verschoben und neue, hybride Formen, angenommen (vgl. A. Assmann 1999: 4). Ähnlich einer geologischen Struktur besteht der postmoderne kulturelle Raum aus einer Überlagerung verschiedener „Zeitschichten“ (Koselleck 1994<sup>34</sup>, zit. nach A. Assmann 1999: 12), die unterschiedlich weit zurückreichen und in denen die Menschen postmoderner, globaler Gesellschaften gleichzeitig leben. Damit wird die Konzeption von Zeit und Geschichte als linearer Prozess unterlaufen. Vielmehr enthält jede Kultur sowohl lineare sowie rekurrierende und zyklische Elemente<sup>35</sup>.

Die Postmoderne ist sich der Bedingtheit und des Konstruktcharakters von Identität bewusst, dennoch kann auch sie der kulturellen Rahmenkonstruktion von Zeit, Narration und Identität nicht entkommen. Die Auflösung strenger und eindeutiger Bezüge in der postmodernen Welt führen allerdings zur Brüchigkeit der narrativen Zeit- und Selbstkonstruktionen. Die alten Muster eines linearen Erzählens, welche Diskontinuität und Fragilität zu verdecken versuchten, funktionieren nicht mehr und sind gegenwärtig einem radikalen Wandel unterworfen. Es zeigt sich die Tendenz zu einer fragilen und temporären narrativen Identität, welche alltäglichen Dissoziationen ausgesetzt ist und im selben Moment mehrere Selbsterzählungen lose miteinander verbindet.

## 1.8. RAUM UND IDENTITÄT

*„Geschichten ähneln Verkehrsmitteln: Jeden Tag durchqueren und organisieren sie die Orte; sie wählen bestimmte Orte aus und verbinden sie miteinander; sie machen aus ihnen Sätze und Wegstrecken. Sie sind Durchquerungen des Raumes“ (de Certeau 1988: 215).*

Auch der Raum kann als Referenzpunkt für Identität dienen, denn der Lebensraum beeinflusst das Selbstverständnis der in ihm beheimateten Menschen maßgeblich.

Anthropologische Diskurse über Räumlichkeit und Gedächtnis gehen davon aus, dass Menschen sich immer schon im Raum orientieren und ihre Imagination, ihr Gedächtnis

---

<sup>34</sup> Primärwerk: KOSELLECK, Reinhart (1994): >>Zeitschichten<<. In: Heinrich Pfusterschmid-Hardtenstein (Hg.); *Zeit und Wahrheit*. Europäisches Forum Alpbach, S. 95-100.

<sup>35</sup> Diese Zeitsituation dürfte auch für die heutige Tschechische Republik zutreffend sein. Nach der Wende von 1989 war die politische und wirtschaftliche Transformation schnell vollzogen. Mentale Einstellungen der Menschen, die durch den Kommunismus geprägt wurden, waren aber nicht so schnell zu verändern und wirken teilweise noch heute nach. Zudem ist durch den EU-Beitritt und Prozesse der Globalisierung mit einer Zunahme von transkulturellen Einflüssen zu rechnen.

und ihre Sozialisierung innerhalb räumlicher Strukturen entwickeln. Jedes Individuum und jede Gruppe schafft sich Orte, die Symbole ihrer Identität und Anhaltspunkte ihrer Erinnerung bilden. Solche „*Gedächtnisorte*“ fungieren als historische Speicher des kulturellen Gedächtnisses und bilden eine wichtige Grundlage für Identität (vgl. J. Assmann 1992: 38-39). In dieser mentalen Landschaft kommt es dabei oft zu Verschränkungen geografischer und kultureller Räume. Als Kulturraum ist Raum primär sozialer Handlungsraum, der durch Kommunikation und alltägliche Praktiken hervorgebracht wird.

Diese Konzeption des Raumes hat vor allem die *Kulturgeografie* wieder aufgegriffen. Poststrukturalistische und postmoderne Theorien bewirkten in der Geografie einen Paradigmenwechsel hin zu einem eher kultur- und sozialtheoretischen Verständnis von Raum, in dem die Frage nach den Beziehungen zwischen Raum und Gesellschaft im Mittelpunkt steht. Raum wird in dieser Perspektive als soziales Konstrukt begriffen, das durch soziale Beziehungen und Praktiken konstituiert wird. Die Art und Weise der räumlichen Organisation hat demnach einen gewichtigen Einfluss darauf, wie eine Gesellschaft funktioniert und welche Identitäten in ihr entstehen.

*Doreen Massey*, eine der einflussreichsten Geografinnen der Gegenwart, stellt sich gegen die cartesianische Dichotomie von Raum und Zeit, in welcher der Raum im Gegensatz zur dynamischen, veränderlichen Zeit als etwas Statisches erscheint. Vielmehr sind für sie die Dimensionen von Raum und Zeit unaufhebbar miteinander verbunden und immer in Relation zueinander zu denken. Auf der Ebene des Sozialen bedeutet dies, „[...] *das man nicht länger von einer absoluten Dimension Raum oder davon ausgehen kann, dass der Raum als Container für Dinge und soziale Beziehungen fungiert, der sich durch die Zeit bewegt. Vielmehr hat alles Räumliche auch eine zeitliche Dimension und die Bewegung durch die Zeit ist räumlich organisiert und strukturiert. Dazu kommt noch, dass es gerade diese Beziehungen selbst sind die Raum und Zeit kreieren und definieren*“ (vgl. Massey 1993<sup>36</sup>, zit. nach Hipfl 2004: 28).

Die Kulturgeografie vertritt demzufolge eine anti-essentialistische Konzeption von Raum, bei der eben nicht von einem urwüchsig vorhandenem, sondern von einem „gemachten“ Raum ausgegangen wird: „*Räume und Orte werden von uns – immer in Wechselwirkung mit den jeweiligen Machtrelationen – ‚gemacht‘ und ‚erfunden‘. Es*

---

<sup>36</sup> Primärwerk: MASSEY, Doreen (1993): >>Politics and Space/Time<<. In: Michael Keith/Steve Pile (Hg.), *Place and the Politics of Identity*, London/New York: Routledge, S. 141-161.

*sind immer ganz bestimmte Vorstellungen, die hinsichtlich spezifischer Räume entwickelt werden und diese gerade dadurch konstituieren“* (Hipfl 2004: 33-34). Dieser Fokus auf Konstruktionsprozesse, begreift Raum als Produkt von Beziehungen, die identitätsstiftend wirken. Raum wird zu einem Ort, an dem es zur Produktion ständig neuer Geschichten kommt, die diesen auf verschiedene Weise kognitiv-imaginär und auch emotional konstruieren. Eine kritische Forschungspraxis muss deshalb untersuchen, wie durch bestimmte Praktiken und Erzählungen versucht wird, bestimmte Konstruktionen von Raum durchzusetzen und zu bewahren (vgl. Hipfl 2004: 26-29).

### **1.9. ABSCHLIESSENDES ERKENNTNISINTERESSE**

Vor dem Hintergrund dieser theoretischen Auseinandersetzung mit der Trias Zeit-Narrativität-Identität hat sich mein Erkenntnisinteresse zu folgenden erkenntnisleitenden Fragen verdichtet, welche die im angewandten Teil meiner Arbeit durchzuführende Filmanalyse begleiten sollen:

Welche Zeit- und Raumgebilde werden in der filmischen Narration aufgespannt?

Und

Wie wird durch diese kulturelle Identität konstruiert?

## **2. HISTORISCHE KONTEXTUALISIERUNG: GESCHICHTE DER TSCHECHISCHEN REPUBLIK**

Die kulturelle Identität der tschechischen Bevölkerung und der sozio-kulturelle Wandel, den diese im Zuge der postkommunistischen Transformation vollzogen hat, müssen in ihrem historischen Kontext verortet werden, da sich jede Identität zu einem großen Teil durch ihrer Geschichte definiert. Dementsprechend bieten die politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen des Landes einen Bezugsrahmen für die sozialen, gesellschaftlichen und kulturellen Evolutionsprozesse.

Tschechien hat eine bewegte Vergangenheit. Die letzten hundert Jahre waren durch eine sich ständig verändernde politische und soziale Landschaft, mit oftmals widersprüchlichen und radikalen Umschwüngen, gekennzeichnet. Fünf verschiedene Machtsysteme errichteten ihre Herrschaft auf dem Boden der heutigen Tschechischen und Slowakischen Republiken und prägten sowohl das Land als auch seine Bevölkerung nachhaltig.

### **2.1. NATIONALE WIEDERGEBURT DER TSCHECHEN IM 19. JAHRHUNDERT**

Bis zum Jahre 1918 gehörte Tschechien zum Staatsgebiet der Österreichisch-Ungarischen Monarchie.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts versuchten tschechische Intellektuelle die in Vergessenheit geratene tschechische Sprache wiederzubeleben. Als Reaktion auf den Wiener Zentralismus formierte sich, ausgehend von der intellektuellen Klasse, eine Nationalbewegung, die zum Ziel hatte, die Pflege, die Anerkennung und die Verwendung der tschechischen Sprache zu fördern. Handlungsgrundlage dieser sog. „*Nationalen Wiedergeburt*“ bildeten die Rückbesinnung auf panslawische Ideen sowie ein spezifisch nationaler Historismus. Den Förderungsbestrebissen auf dem Gebiet der tschechischen Kultur, Wissenschaft und Kunst folgten alsbald explizite politische Forderungen (z.B. Gleichberechtigung der tschechischen Sprache neben der deutschen, rechtliche Anerkennung und Wiederherstellung der Einheit der Länder der böhmischen

Krone, Einführung der regionalen Autonomie) (vgl. Mauritz 2002: 55-56). Durch den wirtschaftlichen Aufschwung in den 1890er Jahren - das wirtschaftliche und industrielle Zentrum der Donaumonarchie waren die böhmischen Länder - und die Verbesserung des Lebensstandards, emanzipierten sich die Tschechen weiter von den Deutschen und der Monarchie, die den tschechischen Reichtum fürchteten, da sie ihre Vorrechte im Staat dadurch gefährdet sahen. Es folgten einige Maßnahmen, die den Tschechen gewisse nationale Rechte und Freiheiten einräumen sollten - diese fühlten sich jedoch nach wie vor, vor allem gegenüber Ungarn, benachteiligt.

## **2.2. ERSTER WELTKRIEG UND STAATSGRÜNDUNG**

Der Erste Weltkrieg bot eine Möglichkeit, die Unabhängigkeit von Österreich-Ungarn zu erreichen.

Die Tschechen befürchteten eine Vereinigung Österreichs mit Deutschland, falls die Mittelmächte den Krieg gewinnen würden, denn in diesem Falle würde die germanische Dominanz wieder zunehmen und die Tschechen würden Gefahr laufen, ihre nationale Identität zu verlieren. So bildete sich im Exil eine tschechische/slowakische, Opposition, die von *Tomáš Garrigue Masaryk* angeführt wurde. 1916 gründeten Masaryk und *Edvard Beneš* in Paris einen tschechoslowakischen Nationalrat. Damit war der Grundstein für eine Exilregierung gelegt und sowohl Masaryk als auch Beneš arbeiteten eifrig an der Errichtung eines autonomen tschechoslowakischen Nationalstaats. 1917 stellte Masaryk in Russland eine eigene militärische Einheit zusammen. Die Teilnahme am Krieg auf der Seite der Entente bildete die Grundlage für die Beteiligung tschechoslowakischer Vertreter an den Friedensvertragsverhandlungen von Saint-Germain und Versailles im Jahr 1919. Während Masaryk die Unterstützung der Vereinigten Staaten von Amerika suchte, trieb Beneš die Verhandlungen mit Frankreich und Großbritannien voran, die den Nationalrat der tschechischen Länder als vorläufige Regierung anerkennen sollten, was im Juni 1918 schließlich erreicht wurde. Am 30. Mai 1918 schloss Masaryk mit slowakischen Verbänden in den USA den „*Pittsburgher Vertrag*“, der den Zusammenschluss der beiden Völker vorsah. Am 3. September 1918 wurden die Tschechen von den USA als kriegsteilnehmende Macht und ihr Nationalrat als rechtmäßiger Vertreter anerkannt und es war ihnen erlaubt, an



den Verhandlungen der Alliierten teilzunehmen. Am 28. Oktober 1918 wurde in Prag die tschechische Unabhängigkeit ausgerufen. Eine provisorische Nationalversammlung wählte Tomas G. Masaryk zum Staatspräsidenten (vgl. Mauritz 2002: 68f).

### **2.3.ERSTE REPUBLIK 1918–1938**

Die „*Erste Tschechoslowakische Republik*“ (ČSR) bestand von 1918 bis 1938 und war untrennbar mit dem Namen Tomas G. Masaryk verbunden. Als Verfechter eines liberalen und demokratischen Humanismus wollte er darin seine Vorstellung von einem eigenständigen Staat verwirklichen, der an die historische Kontinuität anknüpft, westlich orientiert ist und seinen Platz in einem neuen und demokratischen Europa einnimmt.

Durch die Verfassung vom 29. Februar 1920 wurde die Tschechoslowakei zu einer parlamentarischen Republik. Die ersten Parlamentswahlen, in Zuge derer der Philosoph und Soziologe Masaryk zum Präsidenten und Edvard Benes<sup>ˇ</sup> zum Außenminister gewählt wurden, fanden am 18. April 1920 statt (vgl. Mauritz 2002: 86-87).

Das damalige Staatsgebiet umfasste ganz Böhmen und Mähren, einschließlich des deutschen Siedlungsgebiets (Sudetenland) sowie das Gebiet der heutigen Slowakei. Damit war die Tschechoslowakei sowohl politisch als auch ethnisch ein äußerst heterogenes Gebilde. Die Bevölkerung bestand neben der tschechischen und slowakischen Mehrheit aus einer großen Anzahl von Deutschen (Sudetenland, Karpatendeutsche), Magyaren und Ruthenen bzw. Ukrainern. Die Tatsache, dass viele Gebiete zum Teil auch gegen den Widerstand der dortigen Einwohner besetzt wurden führte dazu, dass das Verhältnis der verschiedenen Volksgruppen nicht nur zum tschechoslowakischen Staat an sich sondern auch untereinander überaus konfliktbeladen war, weshalb es immer wieder zu kleineren Auseinandersetzungen kam.

Die Sudetendeutschen, die prozentual eine größere Volksgruppe als die Slowaken darstellten, waren mit ihrer Stellung im Staat unzufrieden, denn der Einmarsch tschechischer Truppen hatte 1918 eine Volksabstimmung verhindert und der angestrebte Anschluss an Österreich war von den Siegermächten verboten worden. Viele Sudetendeutsche lehnten die Verpflichtung zum Erlernen der tschechischen

Staatssprache ab, wie sie die politische und kulturelle Integration in den neuen Staat insgesamt verweigerten. Ab 1933 waren große Teile der sudetendeutschen Bevölkerung vom deutschen Nationalsozialismus fasziniert.

Unzufrieden waren auch die Slowaken, die innerhalb des Staates keine Autonomie erhalten hatten, obwohl sie ihnen durch den Pittsburgher Vertrag zugesichert worden war. Überdies fühlten sie sich durch den Begriff der „*tschechoslowakischen*“ Nation beleidigt (vgl. Vaníčková 2005: 45f).

In der Zwischenkriegszeit war die Tschechoslowakei einer der reichsten Staaten Europas, da sich fast drei Viertel der Industrie des Habsburgerreiches auf ihrem Boden befanden. Die Weltwirtschaftskrise traf aber auch die Tschechoslowakei schwer. Die Zahl der Erwerbslosen belief sich auf rund eine Million, wovon gut die Hälfte aus dem Sudetengebiet stammte. Die Jahre 1934 bis 1938 brachten nebst dem wirtschaftlichen Niedergang und der Radikalisierung der Politik aber auch eine andere Gefahr mit sich, und zwar die Tatsache, dass Hitler nach der Annexion Österreichs mit der Idee des Einmarschs in die Tschechoslowakei sympathisierte.

Nach Masaryks Rücktritt 1935 wurde Edvard Beneš zu seinem Nachfolger gewählt.

#### **2.4. ZWISCHENKRIEGSZEIT UND ZWEITER WELTKRIEG: Von der „*Zweiten Republik*“ zum „*Protektorat Böhmen und Mähren*“ (vgl. Mauritz 2002: 108-151)**

1933 gründete *Konrad Henlein* die „*Sudetendeutsche Partei*“ (SdP). Ab 1937 bekannte sich diese unter seiner Führung bedingungslos zu den nationalsozialistischen Plänen einer Neuordnung Europas und bat Hitler um den Anschluss des Sudetengebiets. Hitler wusste die anti-tschechischen Ressentiments vieler Sudetendeutschen geschickt für seine Ziele zu nutzen. Mit der Unterstützung des Deutschen Reichs forderte die SdP eine immer weitreichendere Autonomie und schließlich sogar die Abspaltung des deutschsprachigen Landesteils vom tschechoslowakischen Staat. Mit dem provokativen „*Karlsbader Programm*“ vom 24. April 1938 spitzte sich die so genannte „*Sudetenkrise*“ zu. Dieses, von Hitler in Auftrag gegebene und von Henlein erarbeitete Acht-Punkte-Programm, stellte an die Tschechoslowakische Republik u.a. folgende

Forderungen: die „*vollständige Gleichberechtigung*“ der deutschen Minderheit mit dem tschechischen Volk, die „*Anerkennung der Volksgruppe als Rechtspersönlichkeit*“, die „*Feststellung und Anerkennung des deutschen Siedlungsgebiets*“, den „*Aufbau einer deutschen Selbstverwaltung*“, die „*Wiedergutmachung der ab 1918 erlittenen wirtschaftlichen Schäden der deutschsprachigen Bewohner*“ und endlich die „*volle Freiheit des Bekenntnisses zum deutschen Volkstum und zur deutschen Weltanschauung*“ (Mauritz 2002: 113). Die tschechoslowakische Regierung zeigte sich ob der extremen Forderungen anfangs empört, war aber auf das Drängen der britischen Regierung hin um einen Ausgleich bemüht und mit dem sog. „*IV. Plan*“ sogar dazu bereit, der deutschen Minderheit weitgehende Zugeständnisse zu machen, wie die Besetzung von Stellen im öffentlichen Dienst proportional zum Bevölkerungsanteil, die Novellierung des Sprachengesetzes und die Einräumung einer begrenzten Autonomie. Die lang ersehnte Selbstbestimmung wäre nun in greifbare Nähe gerückt. Henlein hielt jedoch sein Versprechen, das er dem Führer gegeben hatte, „*immer so viel zu fordern dass wir nicht zufriedengestellt werden können*“ (Mauritz 2002: 113) und lehnte auf Anweisung aus Berlin weitere Verhandlungen mit Prag ab.

Beneš wurde zunehmend nervöser, da der Konflikt mit den Deutschen für den Staat dauerhaft nicht tragbar war. Auch in Paris und London wuchs angesichts der Sudetenkrise die Unsicherheit und Stimmen wurden laut, die Tschechoslowakei wäre besser beraten, einen homogenen Staat zu bilden und Grenzgebiete mit fremdsprachiger Bevölkerung an die (gleichsprachigen) Nachbarstaaten abzutreten. Inzwischen plante Hitler die letzten Details für einen Überfall auf die Tschechoslowakei, hatte aber nach einem missglückten Putschversuch der SdP keinen Angriffsgrund. Die politischen Führer im Westen wollten einen drohenden Weltkrieg unbedingt verhindern und waren entschlossen, den Forderungen der Deutschen nachzugeben („*Appeasement-Politik*“). Im Einverständnis mit Frankreich und Polen erlaubte der britische Premier *Chamberlain* der Wehrmacht den Einmarsch in die deutschsprachigen Gebiete der Tschechoslowakei. Beneš wurde aufgefordert, alle Gebiete mit einem deutschen Bevölkerungsanteil von mehr als fünfzig Prozent abzugeben. Dieser lehnte ab, wurde aber von den französischen und britischen Regierungen derart unter Druck gesetzt, dass er schließlich nachgab.

Die tschechische Bevölkerung war hingegen nicht bereit, diese Entscheidung einfach so zu akzeptieren und demonstrierte zu Tausenden. Am 23. September erklärte der neue

Regierungschef *Jan Syrový* die allgemeine Mobilmachung. Eineinhalb Millionen Männer wurden einberufen.

Ohne die Beteiligung der tschechoslowakischen Regierung unterzeichneten die Staatschefs *Hitler, Mussolini, Chamberlain* und *Daladier* am 30. September 1938 das „*Münchner Abkommen*“, mit dem der Anschluss der sudetendeutschen Gebiete an das Deutsche Reich besiegelt wurde. Die Tschechen nannten diese Vereinbarung das „*Münchner Diktat*“ oder auch den „*Münchner Verrat*“ (Mauritz 2002: 118). Sowohl England als auch Frankreich hätten als Bündnispartner eigentlich gewisse Schutzpflichten gegenüber der Tschechoslowakei gehabt, die sie aber für das höhere Ziel der Erhaltung des Friedens opferten.

*Für das politisch-historische Bewusstsein der Tschechen bedeutete das Diktat von München ein Trauma. Ohnmächtig mussten sie mit ansehen, wie ihre Soldaten eine Grenze räumten, die seit tausend Jahren bestanden hatte und deren Verteidigungsanlagen für den Schutz des Staates entscheidend waren. Gleichzeitig war nun erstmals die Trennung von den Deutschen vollzogen. Dass die Teilung der staatlichen Einheit von außen erzwungen war, vertiefte noch den Hass auf die früheren Mitbürger. Die Tschechen sahen sich von allen verlassen. Die Welt kümmerte es nicht, dass ihr Staat zerstückelt wurde (Mauritz 2002: 119-120).*

Auch die übrigen Volksgruppen folgten dem deutschen Beispiel. Polen und Ungarn stellten territoriale Ansprüche, denen die wehrlosen Tschechen nachgeben mussten, die Slowaken forderten Autonomie.

Am 5. Oktober 1938 trat Präsident *Edvard Beneš* von seinem Amt zurück und verließ das Land. Sein Nachfolger wurde *Emil Hácha*. Einen Tag später erklärten die Slowaken ihre Unabhängigkeit, die am 22. November im sog. „*Autonomiegesetz*“ verankert wurde. Der Staat wurde in „*Tschecho-slowakische Republik*“, auch „*Zweite Republik*“ genannt, umbenannt. Diese war jedoch nur von kurzer Dauer, denn nach der Ausführung des Münchner Abkommens verlor die Tschecho-slowakei ungefähr ein Drittel ihres gesamten Staatsgebietes und verkümmerte zu einem politisch und wirtschaftlich kaum noch lebensfähigen Reststaat. Die ausweglose Situation erkannte auch Regierungschef *Syrový* und er versprach in Zukunft „*eine Politik der engsten Zusammenarbeit mit Deutschland zu verfolgen*“ (Mauritz 2002: 121).

Hitler brauchte nur noch abzuwarten. Am 31. Oktober 1938 gab er den Geheimbefehl zur endgültigen Zerschlagung der Tschechoslowakei durch die Besetzung Rest-Tschechiens und die Abtrennung der Slowakei. Die Tschechoslowakei war für Hitler strategisch wichtig, denn mit ihr geriet zum einen der gesamte mittel- und mitteleuropäische Raum unter deutschen Einfluss und zum anderen stellte der Staat - zu jener Zeit hoch industrialisiert, fruchtbar und reich an Bodenschätzen - eine bedeutende Wirtschaftskraft dar. Von den technologischen Ressourcen profitierten vor allem die nationalsozialistischen Kriegspläne. Um die Sudetendeutschen ging es Hitler im Grunde genommen wenig, sie dienten ihm lediglich als Mittel zum Zweck, seine Herrschaftspläne zu verwirklichen. Mit ihrer anti-tschechischen Haltung hatten sie ihm aber in die Hände gespielt. Das gleiche hatte Hitler nun mit dem slowakischen Nationalismus vor. In einem indirekten Ultimatum forderte Hitler den von der Prager Regierung abgesetzten slowakischen Premierminister *Jozef Tiso* dazu auf, unverzüglich einen souveränen slowakischen Staat zu gründen, da er die Slowakei andernfalls unter Ungarn, Polen und Deutschland aufteilen werde. Am 14. März 1939 wurde die „*Erste Slowakische Republik*“, ein deutscher Vasallenstaat, errichtet. Hácha wurde von Hitler gezwungen eine Kapitulationsurkunde zu unterschreiben, da die Hauptstadt Prag andernfalls bombardiert werden sollte. Damit hatte die Tschecho-Slowakei praktisch aufgehört zu existieren. Bereits am 15. März 1939 besetzte die deutsche Wehrmacht entgegen dem Münchner Abkommen und ohne Zustimmung der anderen Großmächte die „Resttschechei“ und erklärte das Gebiet zum „*Reichsprotektorat Böhmen und Mähren*“. Das Schicksal des tschechoslowakischen Staates schien besiegelt. Das Protektorat und der slowakische Staat gerieten im Laufe des Krieges in die völlige Abhängigkeit Deutschlands. Die Regierung unter Präsident Emil Hácha war de facto machtlos. Sie stand unter der Aufsicht eines Reichsprotektors, mit dem alle politischen Entscheidungen abgestimmt werden mussten.

Nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges kehrte Beneš zurück nach Europa. 1940 gründete er in London eine Exilregierung, das „*Tschechoslowakische Nationalkomitee*“, die von Großbritannien, später auch von den USA und der Sowjetunion, anerkannt wurde. Beneš plante die Befreiung der Tschechoslowakei. Vergeblich hatte er vor dem Krieg noch an die Westmächte appelliert, das Münchner Abkommen rückgängig zu machen und die Tschechoslowakei in ihren alten Grenzen wiederherzustellen.

Noch im selben Jahr begann Beneš, noch immer enttäuscht, von Frankreich und Großbritannien in München im Stich gelassen worden zu sein, sich an die Sowjetunion anzunähern. Im Sommer 1941 wurden zwischen Moskau und der Exilregierung diplomatische Beziehungen vereinbart (vgl. Mauritz 2002: 125-127). Es begann die verhängnisvolle Allianz mit Stalin. *„Nachkriegseuropa werde sich vom Liberalismus lösen und die Wirtschaft wissenschaftlich planen und lenken, glaubte Beneš. Die Sowjetunion hingegen werde sich demokratischen Ideen öffnen. Ost und West würden sich also aufeinander zubewegen“* (Mauritz 2002: 147). Im Frühsommer 1943 reiste Beneš in die USA und konnte die dortige Führung von seiner Einschätzung überzeugen, die Sowjets hätten ihre Pläne von einer Weltrevolution aufgegeben und würden sich nicht in die innenpolitischen Angelegenheiten der mitteleuropäischen Staaten einmischen. Ende Oktober vereinbarten die alliierten Außenminister in Moskau bis zum Sieg über Deutschland zusammenzuarbeiten. Am 12. Dezember 1943 unterzeichnete Beneš den *„Vertrag über Freundschaft gegenseitige Unterstützung und die Zusammenarbeit nach dem Kriege“*. Stalin versprach, die Tschechoslowakei in ihren alten Grenzen zu akzeptieren und sich nicht in die Innenpolitik einzumischen.

*Beneš hatte sich trotz der vielen Jahre die er im Laufe seines Lebens in Frankreich und Großbritannien zubrachte immer ein Faible für panslawische Ideen bewahrt. Und Stalin wusste sehr wohl auf dieser Klaviatur zu spielen. 1941 war in Moskau ein ‚slawisches Komitee‘ gegründet worden, um den Panslawismus [...] im Kampf gegen Hitler neu zu beleben. Wohl auch deswegen durchschaute Beneš die wahren Absichten des Kreml-Chefs nicht. Nach dem Krieg sollte ein ‚permanenter und blühender Block freier und befreundeter slawischer Nationen‘ entstehen, schwärmte Beneš in Moskau. Kein Ton des Misstrauens, keine Spur von Skepsis* (Mauritz 2002: 148-149).

Mit dem tschechisch-sowjetischen Freundschaftsvertrag lieferte Beneš sein Land der UdSSR aus. *„Die Würfel für das Nachkriegsschicksal der Tschechen und Slowaken fielen nicht erst Anfang 1945 in Jalta, sondern bereits im Dezember 1943 in Moskau“* (Mauritz 2002: 149).

Am 8. Mai 1944 vereinbarte Beneš mit der UdSSR die Besetzung des Landes durch Soldaten der *„Roten Armee“*.

Im März 1945 reiste Beneš mit seiner Exilregierung ein zweites Mal nach Moskau. Erste Sorgen über die Zuverlässigkeit des neuen Vertragspartners sollten sich hier

bestätigen. Beneš musste akzeptieren, dass die Kommunisten mit deutlich mehr Ministern an der Regierung beteiligt werden sollten als dies 1943 vereinbart wurde.

## **2.5. NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG: Befreiung und kommunistische Machtergreifung 1945-1948 (vgl. Mauritz 152-168)**

Die Befreiung der Tschechoslowakei erfolgte überwiegend durch die Rote Armee. Bratislava wurde am 4. April und Prag am 9. Mai 1945 eingenommen. Dies beendete auch den tschechoslowakischen Widerstand gegen das Naziregime, der vier Tage vor Kriegsende begonnen hatte. Das südwestliche Tschechien wurde durch die *US Third Army* unter der Führung von *General George Patton* befreit.

Die Tschechoslowakei wurde nahezu in ihren Grenzen von 1937 wiederhergestellt, die Karpaten-Ukraine wurde der Sowjetunion überlassen.

Unterdessen konstituierten Beneš und seine Exilregierung in der slowakischen Stadt Košice (Kaschau) gemeinsam mit den Moskau-treuen Kommunisten eine provisorische „*Regierung der Nationalen Front der Tschechen und Slowaken*“ mit Ministerpräsidenten *Zdeněk Fierlinger* an der Spitze. Auf ihrer ersten Sitzung am 5. April 1945 verabschiedete diese Übergangsregierung ein Dekret, das unter dem Namen „*Kaschauer Programm*“ in die Geschichte einging. In diesem wurde das sowjetische Modell als Vorbild für den politisch-ökonomischen Wiederaufbau der tschechoslowakischen Republik definiert. Neben den üblichen Verwaltungsangelegenheiten enthielt ein großer Teil des Kaschauer Programms auch Bestimmungen über die deutschen und ungarischen Minderheiten im Land, wobei zwischen jenen unterschieden wurde, die der Tschechoslowakei die Treue hielten und jenen, die sich eines Verbrechens gegen die Republik schuldig gemacht hatten.

Am 16. Mai 1945 zog Beneš in Prag ein und die Regierung nahm ihre Arbeit auf. Sie stützte sich dabei auf die Akzeptanz der Sowjetunion. Grundlage des politischen Neuanfangs bildete das Kaschauer Programm. Die offizielle Bezeichnung des Landes lautete von 1945 bis 1960 wieder „*Tschechoslowakische Republik*“ (ČSR).

Das Leben in der Tschechoslowakei schien sich rasch zu normalisieren. Die Wirtschaft hatte den Krieg ohne größere Schäden überstanden und konnte mit der

Produktion fortfahren. In der Euphorie über die wiedergewonnene Freiheit und das Ende der deutschen Okkupation übersah man aber, dass die Kommunisten bereits eifrig an der Stärkung ihrer Macht arbeiteten. Die Enteignung aller „*staatlich unzuverlässigen Personen*“ (Mauritz 2002: 157), zu denen hauptsächlich Deutsche, Ungarn oder Kollaborateure gerechnet wurden sowie die Konfiszierung feindlichen Vermögens, welche in den „*Beneš-Dekreten*“<sup>37</sup> geregelt waren, führte dazu, dass sich bald 45 Prozent der Industrie im Staatsbesitz befanden.

Die Sowjetunion genoss in der tschechischen Bevölkerung ein hohes Ansehen und galt als der „*große Befreier*“. In der zunehmenden Abhängigkeit von Moskau und dem fortschreitenden Verlust der Bindungen an Westeuropa und Nordamerika sah daher kaum jemand eine Gefahr. „*Vielmehr glaubte man in der tschechischen Öffentlichkeit der Aufbau eines sozialistischen Staates weise den Weg in eine friedliche Zukunft*“ (Mauritz 2002: 157). Immer mehr Menschen traten der Kommunistischen Partei bei. Vor dem Krieg hatte die KPČ gerade einmal 80.000 Mitglieder, 1946 war es bereits eine Million.

Der Hass der Tschechen auf die Deutschen entlud sich nach Kriegsende. Was mit einzelnen und unorganisierten Vendetta-Akten begonnen hatte, wurde politische Sache. Präsident Beneš kündigte eine große Volksrache an. Das Land sollte „*von allem Deutschen, kulturell, wirtschaftlich und politisch*“ gereinigt werden (Mauritz 2002: 159). Im Juni 1945 begannen die „*Wilden Vertreibungen*“ (ebd.) durch örtliche Nationalausschüsse, die Revolutionsgarden<sup>38</sup> und die Wache der nationalen Sicherheit. Im Zuge dieser ersten Vertreibungswelle dürften ca. 800.000 Deutsche abgeschoben worden sein. Gleichzeitig wurden denjenigen Deutschen, die noch nicht vertrieben waren, durch zahlreiche Gesetze und Verwaltungsvorschriften sukzessive alle Lebensgrundlagen entzogen. Sie verloren ihre Staatszugehörigkeit und waren damit praktisch rechtlos. Dazu kamen Enteignungen und Berufsverbote. Die meisten wurden interniert und als Zwangsarbeiter eingesetzt. Gräueltaten gegen die deutsche Bevölkerung, zu denen auch Plünderungen und Erschießungen gehörten, standen auf

---

<sup>37</sup> Die „*Beneš-Dekrete*“ sind jene 143 Präsidialdekrete, die von der tschechoslowakischen Exilregierung in London in den Jahren 1940-1945 erlassen wurden. Sie wurden im März 1946 rückwirkend von der provisorischen tschechoslowakischen Nationalversammlung ratifiziert. Inhaltlich befassten sich die Präsidialdekrete in erster Linie mit der Weiterführung der staatlichen Kontinuität der Tschechoslowakei sowie mit der Ordnung des öffentlichen Lebens in der Nachkriegs-Republik. Acht Verordnungen sollten die Bestrafung, Enteignung und Ausbürgerung der deutschen und ungarischen Volksgruppe regeln.

<sup>38</sup> Das waren lockere Verbände militanter Männer die auf eigene Faust Rache an den Deutschen verüben wollten.



der Tagesordnung und waren durch die Beneš-Dekrete rechtlich abgesichert. Im „Potsdamer Abkommen“ vom 2. August 1945 erkannten die drei Siegermächte an, dass die Überführung der deutschen Bevölkerung, die in Polen, der Tschechoslowakei und Ungarn zurückgeblieben war, nach Deutschland durchgeführt werden musste. Beneš und Fierlinger bereiteten daraufhin die organisierte Vertreibung der Sudetendeutschen vor. Im Innenministerium wurde ein eigenes Referat für den „Abschub“ eingerichtet und über das Land verteilt entstanden rund 100 Sammellager. Insgesamt wurden im Jahr 1946 knapp 1,24 Millionen Menschen in die amerikanische Besatzungszone und 750.000 in die Sowjet-Zone deportiert.

Am 26. Mai 1946 fanden die ersten und bis zum Ende der Sozialistischen Diktatur auch letzten freien Wahlen statt, in denen die Kommunistische Partei auf Anhieb fast 38 Prozent der Stimmen erhielt. *Klement Gottwald* wurde Ministerpräsident und begann unverzüglich mit der Regierungsbildung. Beneš wurde im Amt des Staatspräsidenten bestätigt. Erste innenpolitische Differenzen kamen auf und die Sowjetunion mischte sich immer intensiver in die tschechoslowakische Politik ein. So drängte Stalin die neu gewählte Regierung zur Unterzeichnung eines tschechoslowakisch-sowjetischen Handelsabkommens und forderte weitgehende Rechte über die Benutzung des tschechoslowakischen Luftraums. Die Hilfe durch den „Marshall-Plan“ musste die Regierung auf Grund massiven Drucks ablehnen.

Die KPČ provozierte mehrerer Regierungskrisen, bis sie schließlich infolge eines schicksalhaften „Staatsstreichs“ im Februar 1948 das politische Übergewicht gewann. Elf nicht der KPČ angehörende Minister traten zurück und Beneš akzeptierte Gottwalds Kabinettliste der „Erneuten Nationalen Front“<sup>39</sup>. Am 11. März 1948 bestätigte das Parlament die neue Regierung. Die KPČ besetzte nun alle wichtigen Ressorts, nicht-kommunistische Minister wurden auf relativ einflusslose Positionen verdrängt. Die KPČ sicherte sich ihre Vormachtstellung durch ein neues Wahlgesetz, das künftig Einheitslisten vorsah. Die Sitzverteilung im Parlament war im Voraus festgelegt und alle politischen Organisationen in der „Svaz boje za osvobození“ („Verband der Befreiungskämpfer“) zusammengefasst. Am 9. Mai 1948 wurde die neue

---

<sup>39</sup> Die „Nationale Front“ wurde bereits 1943 von Gottwald und Beneš in Moskau vereinbart. In der Nachkriegs-Republik sollte es nur noch die tschechoslowakischen Kommunisten, die Sozialdemokraten und die tschechischen National-Sozialisten geben, welche sich wiederum zur Nationalen Front zusammenschließen sollten. Eine parlamentarische Opposition war damit ausgeschlossen. Bürgerliche Parteien wurden verboten.

„*volksdemokratische Verfassung*“ verabschiedet. Präsident Edvard Beneš verweigerte dieser neuen Verfassung seine Unterschrift und legte am 7. Juni sein Amt nieder. Beneš starb am 3. September desselben Jahres.

Die kommunistische Machtübernahme brachte dem Land die vollständige Sowjetisierung und war der Beginn einer Jahrzehnte lang andauernden politischen und wirtschaftlichen Isolation von Westeuropa.

## **2.6.DIE KOMMUNISTISCHE PERIODE 1948–1989**

### **2.6.1. Regierung unter Gottwald (vgl. Mauritz 2002: 169-175)**

Nachdem die strukturellen Voraussetzungen dafür geschaffen waren – die KPČ verfügte nach den Wahlen im Mai 1948 über 211 der 300 Sitze im Parlament - stand der Errichtung einer totalitären Diktatur nichts mehr im Wege. Die Kommunistische Partei übernahm die uneingeschränkte Führung des Landes, alle gesellschaftlichen Kräfte mussten sich ihren Zielen unterordnen. Der Verfassungsänderung folgte die personelle Reorganisation. KP-Chef Klement Gottwald wurde am 14. Juni 1948 erster sog. „*Arbeiterpräsident*“ (Staatspräsident) und *Antonín Zápotocký* übernahm die Leitung der Regierungsgeschäfte. Gleichzeitig begann das Regime damit, potenzielle „*Staatsfeinde*“ aus deren beruflichen und gesellschaftlichen Positionen zu liquidieren. In Behörden, Unternehmen, Universitäten und dem Militär kam es zu Massenentlassungen. Die freien Stellen wurden mit liniengetreuen Parteimitgliedern besetzt, die in der Regel aus der Arbeiterschicht stammten. Dadurch sollte die „*Diktatur des Proletariats*“ (Mauritz 2002: 170) gestärkt werden.

Die ständigen Überprüfungen und Säuberungen schufen alsbald eine Atmosphäre des allgemeinen Misstrauens. Das Spitzel- und Denunziantentum kam in Mode und ruinierte die Lebenschancen und Existenzen unzähliger kritischer Köpfe und Opponenten. Im Herbst 1948 beschloss die Regierung, „*Personen, die die Arbeit scheuen oder den Aufbau des volksdemokratischen Regimes oder das Wirtschaftsleben gefährden*“ (Mauritz 2002: 170) in Arbeitslager zu internieren. An die Hunderttausende wurden damals aus politischen Gründen zur Zwangsarbeit verurteilt.

Die Umgestaltung des Landes nach sowjetischem Muster brachte tiefe Eingriffe in die wirtschaftliche Entwicklung mit sich. Beinahe alle Industriebetriebe wurden enteignet und unter staatliche Kontrolle gebracht. Zwischen 1948 und 1951 wurde das noch vorhandene private Unternehmertum aufgelöst. Die Landwirte mussten ihren Besitz in Genossenschaften, sog. „*Kolchosen*“ einbringen. Das sowjetische Plansystem wurde eingeführt und traditionelle Handelsbeziehungen zum Westen sollten durch die politisch-ökonomische Einbindung in den Osten ersetzt werden. Man plante innerhalb der sozialistischen Staatenwelt eine Art Arbeitsteilung einzuführen. Um diese Entwicklung zu forcieren wurde am 25. Januar 1949 der „*Rat für gegenseitige Wirtschaftshilfe*“ (RGW) gegründet. Der Tschechoslowakei war auf Grund ihres hohen Industrialisierungsgrades die Aufgabe zugewiesen worden, die UdSSR und die anderen Satellitenstaaten mit Maschinen und Ausrüstungsgegenständen zu beliefern. Im Gegenzug sollte sie Rohstoffe erhalten. Demgemäß sah der erste Fünfjahresplan den Ausbau der Schwerindustrie vor. Aus diesem Exportgeschäft ergaben sich sehr bald ernsthafte Probleme, denn die Tschechoslowakei musste mehr Maschinen herstellen, als sie verkraften konnte und die Rohstoffimporte entsprachen nicht dem Wert der gelieferten Güter. Die zentrale Planwirtschaft begann bald ihre Schatten auf die Wirtschaft zu legen. Durch die unausgeglichene Außenhandelsbilanz kam es zu Versorgungsengpässen bei Nahrungsmittel- und Konsumgütern und die starke Kollektivierung führte zu einem deutlichen Rückgang der landwirtschaftlichen Erträge, weshalb die Tschechoslowakei –von den geographischen und klimatischen Voraussetzungen her eine „*Kornkammer*“– bis zum Ende des sozialistischen Regimes von Nahrungsmittelimporten abhängig war. Die Preise stiegen. „*Die Dynamik des Wirtschaftswachstums der ersten Nachkriegsjahre ging zum Teil verloren, nachdem der Staat die Verteilung der Produkte übernommen und die Betriebe ihre absatzwirtschaftliche Funktion nicht mehr wahrzunehmen brauchten. Als einziger Erfolgsmaßstab galt die Erfüllung der Plankenziffern, die Planerfüllung war das entscheidende Ziel*“ (Vaníčková 2005: 51).

Auch die Kirche wurde verstaatlicht. Mit dem Kirchengesetz vom 14. Oktober 1949 übernahm der Staat das gesamte Kirchenvermögen und die oberste Aufsicht über die Geistlichen. Diese mussten der sozialistischen Republik einen Treueeid leisten. 1950 wurden die diplomatischen Beziehungen zum Vatikan abgebrochen.

Trotz der nach außen hin demonstrierten Geschlossenheit kam es schon kurze Zeit nach der Machtübernahme zu parteiinternen Spannungen. Generalsekretär *Rudolf Slanský* verstand es, bedeutende Posten seinen eigenen Anhängern zuzuschachern und *Gustáv Husák*, Vorsitzender des „*Gremiums der Volksbeauftragten*“ in der Slowakei<sup>40</sup>, forderte mehr Autonomie für seine Sektion. 1950 begannen die ersten Köpfe zu rollen. Husák, der 1944 maßgeblich am slowakischen Aufstand beteiligt war, wurde zum Rücktritt gezwungen. Nachdem Gottwald der sowjetischen Führung in Moskau glaubhaft versichern konnte, dass die Gruppe um Slanský verkappte bürgerliche Nationalisten seien, die die Hauptschuld an der wirtschaftlichen Krise tragen würden, wurde auch der Liquidierung der Slanský-Gruppe zugestimmt. Im September 1951 wurde der Generalsekretär zusammen mit seinen Gefolgsleuten, davon einige hohe Parteifunktionäre, wegen „*Verschwörung gegen den Staat*“ (Mauritz 2002: 174) vom Dienst suspendiert und verhaftet. In der Tradition der großen Moskauer „*Schauprozesse*“ wurden Slanský zusammen mit elf weiteren Angeklagten vorgeführt und zum Tode verurteilt.

Dies waren jedoch keineswegs die einzigen Schauprozesse in der stalinistischen Ära. Nach der Hinrichtung Slanskýs begann in der KPCĚ eine regelrechte „*Säuberungswelle*“, vor allem auch unter Zápotocký und Novotný, die rund 600.000 Kommunisten ihr Parteibuch, die Freiheit oder sogar das Leben kostete. Ende 1952 umfasste die KPCĚ noch 1,7 Millionen Mitglieder (nach dem Putsch 1948 waren es 2,3 Millionen). Zu ihren Opfern gehörte auch Gustáv Husák. Er wurde 1954 wegen „*slowakischem Separatismus*“ (Mauritz 2002: 175) angeklagt und zu lebenslanger Haft verurteilt. Die Prozesse liefen immer nach dem gleichen Muster ab: Die Anklage übernahm ein sog. Generalprokurator, der, unabhängig von der ordentlichen Gerichtsbarkeit, einem Sondergericht angehörte, das für den „*Schutz der volksdemokratischen Republik vor den Anschlägen der Klassenfeinde*“ (Mauritz 2002: 174) zuständig war. Damit verschwanden auch die letzten rechtsstaatlichen Verhältnisse. „*Der Vorwurf ein ‚Klassenfeind‘ oder ein ‚Westler‘ zu sein, konnte wegen seiner Beliebigkeit im Grundsatz jeden treffen und wurde damit für die jeweiligen Machthaber zum*

---

<sup>40</sup> Die tschechischen Landesteile Böhmen und Mähren bildeten mit der Slowakei bis 1969 zwar einen einheitlichen zentralistischen Staat, in dem die Slowaken mit Ministerposten auch vertreten waren. Jedoch wurde der Slowakei pro forma eine gewisse Autonomie zugestanden, indem sie eine eigene Regierung - wenn auch nur als verlängerte Hand der zentralen Regierung in Prag gedacht - hatte. Neben der „*Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei*“ („*Komunistická strana Československa*“, KSČ) gab es auch eine „*Kommunistische Partei der Slowakei*“ („*Komunistická strana Slovenska*“, KSS).

*ideologisch-forensischen Passepartout, um alte Rechnungen zu begleichen oder künftige Seilschaften zu verhindern“* (Mauritz 2002: 174). Nicht selten mussten die Delinquenten ihre Geständnisse auswendig lernen und die Prozesse verkamen zu einer reinen Farce.

### **2.6.2. Der Tod Stalins und die Ära Novotný** (vgl. Mauritz 2002: 175-180)

Am 5. März 1953 starb Josef Stalin. Nur wenige Tage später, am 14. März 1953, erlag der schwer erkrankte Gottwald seinem Leiden. Um neuerliche Machtkämpfe zu verhindern, protegierte die sowjetische Führung Zápotocký zum Staatsoberhaupt. Antonín Novotný wurde Erster Generalsekretär der KPČ. *„Damit waren die Machtverhältnisse in der Tschechoslowakei für die kommenden Jahre tiefgefroren. An den entscheidenden Schaltstellen saßen die Apparatschiks der Gottwald-Ära. Eine Bürokraten-Kaste bestimmte das kulturelle Leben ebenso wie Wirtschaft und Verwaltung“* (Mauritz 2002: 175-176).

Auch die von Nikita Chruschtschow 1953 eingeleitete „*Tauwetter-Periode*“ und die in der UdSSR und anderen Ostblockstaaten beginnende „*Entstalinisierung*“ änderten vorerst nichts an den starren Strukturen in der Republik. Weder die stalinistische Führungsschicht wurde ausgewechselt noch die Opfer der Säuberungen rehabilitiert. Die Zentralisierung des Staates verschärfte sich auf Kosten slowakischer Institutionen. Die politischen und militärischen Bindungen zwischen den Ländern des Ostblocks wurden 1955 mit dem „*Warschauer Pakt*“<sup>41</sup> intensiviert.

Die Gesellschaft war paralytisch und die staatlichen Repressionsmechanismen verstärkten sich, als im Herbst 1956 der ungarische Aufstand niedergeschlagen wurde. Die Angst vor einer Revolution auch im eigenen Land war groß. In der Öffentlichkeit beschwor man weiterhin den politischen und gesellschaftlichen Fortschritt im Hinblick auf die Erreichung der Ziele des Kommunismus. Novotný, seit 1957 auch Staatspräsident, legte eine neue „*sozialistische Verfassung*“ vor, die am 11. Juli 1960 in Kraft trat. Das Land sollte ab jetzt „*Československá socialistická republika*“ („*Tschechoslowakische sozialistische Republik*“, ČSSR) heißen. Die führende Rolle der

---

<sup>41</sup> Der „*Warschauer Pakt*“ bezeichnet ein Militärbündnis, das 1955 mit dem von Albanien, Bulgarien, der DDR, Polen, Rumänien, der ČSSR, der Sowjetunion und Ungarn unterzeichneten „*Vertrag über Freundschaft, Zusammenarbeit und gegenseitigen Beistand*“ sowie mit dem Beschluss über die Konstituierung eines „*Vereinten Kommandos der Streitkräfte*“ in Warschau gegründet wurde.

KPČ wurde darin ausdrücklich festgelegt und damit erhielten die seit 1948 bestehenden Machtverhältnisse ihre gesetzliche Grundlage. Auch über mögliche Reformen wurde verfügt; diese durften die sozialistische Ordnung nicht hinterfragen. An diesem Prinzip wurde selbst im Prager Frühling nicht gerüttelt.

Die zweite Entstalinisierungswelle nach dem 20. Parteikongress der KPdSU im Oktober 1961 führte dazu, dass die tschechoslowakische Parteiführung verstärkt auf den sowjetischen Kurs einlenken musste. Diese Kehrtwende setzte die Stalinisten massiv unter Druck und die KP unternahm den Versuch, die politische Krise durch einen Führungswechsel zu entschärfen. Viele leitende Regierungsmitglieder mussten zurücktreten. An ihre Stelle traten reformorientierte kommunistische Nachwuchspolitiker, darunter *Alexander Dubček* der dem Hardliner *Karol Bacílek* als slowakischer KP-Chef nachfolgte. Regierungschef wurde der Slowake *Jozef Lenárt*, Novotný blieb bis auf Weiteres Erster Sekretär des Zentralkomitees und Präsident. Schließlich wurden auch die Opfer der politischen Prozesse verspätet freigesprochen. Husák wurde wieder in die Partei aufgenommen.

Die Dinge waren in Bewegung geraten. Zunächst hinter vorgehaltener Hand, allmählich jedoch immer energischer wurden Rufe nach Reformen laut. Besonders Schriftsteller und Journalisten kritisierten die bestehenden Verhältnisse. Im Zentrum der Auseinandersetzung stand vorerst die schwierige wirtschaftliche Lage der Republik. Eine Lösung des Problems sollte *Ota Šik*, Direktor des Ökonomischen Instituts der Akademie der Wissenschaften, im Auftrag der Partei finden. Zusammen mit einer Expertengruppe erarbeitete er ein wirtschaftliches Reformkonzept, das sich im Rahmen einer zentralen Planung vermehrt an den Notwendigkeiten und Mechanismen des freien Marktes orientieren musste. Im Januar 1965 beschloss das Zentralkomitee den Aufbau einer „sozialistischen“ Marktwirtschaft, das den einzelnen Betrieben größere Freiheiten in der Erfüllung der Planzahlen gestattete. Die Arbeiter wirkten zudem an den Beschlüssen mit.

Nach Meinung der Reformer sollte die Liberalisierung aber nicht bei den rein ökonomischen Veränderungen stehenbleiben. Sie forderten weitergehende Freiheiten in allen Bereichen der Gesellschaft. Aus den ökonomischen Reformen entstand der Wunsch nach politischer Veränderung. Bemerkenswert ist aber, dass diese Opposition nicht den Sozialismus grundsätzlich ablehnte, sondern lediglich die „byzantinisch-

*autoritären Strukturen seiner osteuropäischen Variante*“ (Mauritz 2002: 179). Das Volk war der despotischen sowjetischen Herrschaftsform müde. Unter Rückbesinnung auf die europäisch-humanistischen Traditionen versuchten die Tschechen ihren eigenen „*Sozialismus mit menschlichem Antlitz*“ zu schaffen.

Eine führende Rolle in diesem Prozess übernahmen die Intellektuellen und Künstler, die mit den Möglichkeiten einer verbesserten Meinungsfreiheit eine „*kritische Öffentlichkeit*“ bildeten. Ein frühes Anzeichen dafür war die „*Kafka-Konferenz*“ 1964 in Liblice, die Kafka als Schriftsteller rehabilitierte und somit zu einem politischen Statement geriet. Literarische Zeitschriften, wie z.B. „*Literární noviny*“, die von Intellektuellen und Künstlern herausgegeben wurden, griffen die Diskussion auf und entwickelten sich zum Sprachrohr einer lebendigen außerparlamentarischen Opposition. Zu einem Eklat kam es im Juni 1967 auf dem „*IV. Kongress des Schriftstellerverbandes*“, als erstmals direkte Kritik an der Parteiführung geübt wurde. Novotný reagierte darauf mit zahlreichen Sanktionen und Ausschlüssen. Zahlreiche Proteste waren die Folge.

Der Parteiapparat war in seinen Grundfesten erschüttert und Novotnýs Tage gezählt. Seine Machtfülle wurde auch innerhalb des ZK zunehmend kritisch betrachtet. Als er am Abend des 31. Oktober 1967 einen Studentenprotest gegen die Zustände in ihren Wohnheimen von der Polizei gewaltsam niederknüppeln ließ, erntete er massive Kritik. Auch der Kreml, an den Novotný sich daraufhin wandte, gab ihm mit den Worten *Leonid Breschnews*: „*Das ist eure Sache*“ zu verstehen, dass er nicht mit der Hilfe aus Moskau rechnen könne. Sein Rückhalt im Zentralkomitee wurde immer schwächer. Gegen Ende des Jahres akzeptierte er, auf den Parteivorsitz zu verzichten. Am 5. Januar 1968 wurde *Alexander Dubček* zum Generalsekretär gewählt. Kurze Zeit später verlor Novotný auch das Amt des Staatspräsidenten an *Ludvík Svoboda*.

### **2.6.3. „Prager Frühling“** (vgl. Mauritz 2002: 181-196)

Unter Dubček begann im Frühjahr 1968 die Rückkehr zu einem gemäßigerem, westlich orientierten Kurs, mit einem umfassenden Liberalisierungs- und Demokratisierungsprogramm, das von der kritischen Öffentlichkeit, bestehend aus Journalisten, Intellektuellen, Schriftstellern und Künstlern, wesentlich mitgetragen

wurde<sup>42</sup>. Am 5. April 1968 wurde ein Aktionsprogramm mit dem Titel „*Der Weg der Tschechoslowakei zum Sozialismus*“ beschlossen. Dubček gab darin seinen Vorstellungen eines „*Sozialismus mit menschlichem Antlitz*“ eine konkrete Richtung. Es sah weitgehende wirtschaftliche und politische Reformen vor. Die Zensur wurde völlig abgeschafft. Ziel war eine generelle Neuausrichtung der Rolle der Kommunistischen Partei innerhalb der Gesellschaft ohne Personenkulte und lebensferne Bürokratien. Der Mensch sollte künftig der „*Wert aller Werte sein*“ (Mauritz 2002: 184) und seine Rechte geschützt werden. Auf dem Gebiet der politischen Strukturen wurde eine Liberalisierung aller Lebensbereiche geplant. Der Zentralismus sollte abgebaut und dadurch Machtkonzentrationen verhindert werden. Man wollte zu einer innerparteilichen Demokratie und einem parlamentarischen Modell mit bürgerlichen Parteien zurückkehren. Das Wirtschaftssystem sollte nach dem Modell einer „*humanen Wirtschaftsdemokratie*“ funktionieren, marktorientiert mit nur mehr einem Mindestmaß an zentraler Planung. Die Freiheit der Presse, Wissenschaft, Information und Reise stellten wichtige Maßnahmen auf dem Weg zu einem gesellschaftlichen und kulturellen Pluralismus dar. Dieser bezog sich auch auf die ethnischen Minderheiten im Land, denen kulturelle Autonomie gewährt werden sollte. Die Slowakei sollte eine staatsrechtliche Gleichberechtigung in Form einer Föderalisierung der ČSSR erhalten.

Die führende Rolle der KPČ blieb aber immer unangetastet und Dubček betonte mehr als einmal seine Bündnistreue gegenüber der UdSSR und den Staaten des Warschauer Pakts, allerdings wünschte er sich eine gleichberechtigte Partnerschaft.

*Innerhalb von hundert Tagen hatte sich mit Dubčeks Reformkurs die öffentliche Stimmung grundlegend gewandelt. Tschechen und Slowaken taumelten in einen regelrechten Reformrausch. Nichts schien mehr unmöglich alles war neu, alles wollte ausprobiert werden. Die Menschen hatten ihre Angst verloren. Aber gleichzeitig vertrauten sie immer noch den kommunistischen Ideen. [...]. Die überwiegende Mehrheit [...] interpretierte die neue politische Lage in Prag als eine Verwirklichung jener Ideale die sich während der nationalen Wiedergeburt im 19. Jahrhundert und in der ersten Republik unter Masaryk entwickelt hatten (Mauritz 2002: 184).*

---

<sup>42</sup> Nach Einführung der Presse- und Meinungsfreiheit bildeten sie rasch Diskussionszirkel und regelmäßige Versammlungen. Die tschechoslowakischen Intellektuellen entdeckten während des Prager Frühlings ihre Rolle als „*Träger der Bildung, der Kultur und der Politik*“ (Antonín Liehm, zit. nach Mauritz 2002: 182), die ihnen schon während der nationalen Erweckungsbewegung Ende des 18. Jahrhunderts zugekommen war, wieder. Die Kultur nahm politische Dimensionen an.



Nichtsdestotrotz ging der konservativen Seite die Reorganisation ihres Landes nach westlichen Vorbildern doch zu weit. Einige Spitzenfunktionäre waren seit Mitte März zurückgetreten. Vor allem alteingesessene KP-Mitglieder, wie *Vasil Bil'ak*, *Drahomír Kolder*, *Alois Indra* und *Emil Rigo* gingen mit dem Reformflügel zunehmend auf Distanz. Auch die sowjetische Führung betrachtete die Entwicklungen in der Tschechoslowakei natürlich mit wachsendem Unbehagen. Man befürchtete ein zweites Ungarn. Deshalb lud *Leonid Breschnew*, Generalsekretär der KPdSU, bereits im März 1968 Regierungsvertreter der Warschauer-Pakt-Staaten zu einem Gipfeltreffen nach Dresden ein, um über die Lage in der ČSSR zu sprechen. Breschnew warf Dubček anti-marxistische Tendenzen vor, sogar von „*Konterrevolution*“ (Mauritz 2002: 183) war die Rede. Dieser blieb standhaft und verteidigte seinen Kurs, versicherte gleichzeitig aber, die Bündnisverpflichtungen einhalten zu wollen, vermutlich in der Hoffnung, dass diese dem Kreml letzten Endes wichtiger sein würden als die „*innenpolitischen Experimente*“ (Mauritz 2002: 183) in seinem Land.

Weitere Treffen der „*Warschauer Fünf*“ (UdSSR, Polen, Ungarn, Bulgarien, DDR) fanden im Mai, Juni und Juli, teilweise ohne tschechoslowakische Beteiligung, statt. Dabei wuchs der Druck auf Dubčeks Regierung, die Reformen drastisch einzudämmen. Zudem registrierte man in Moskau sehr genau die ersten Differenzen innerhalb der Prager Führungsriege - konservativer Flügel um Bil'ak – zu dem man engeren Kontakt aufnahm. Einig wurden sich die Parteichefs der Warschauer-Pakt-Staaten darüber, dass das „*Prager Experiment*“ (Mauritz 2002: 185), in dem bürgerliche Kräfte am Werk seien, die sozialistische Ordnung zu beseitigen und kapitalistische Verhältnisse zu schaffen, unverzüglich abgebrochen werden müsse, um das Herrschaftsprinzip im Ostblock nicht zu gefährden. Im Zuge dessen beschloss man die „*gesunden Kräfte*“ (Mauritz 2002: 186) innerhalb der KPC zu stärken. Ein Militärmanöver<sup>43</sup> im Juni 1968 sollte die machtpolitischen Ansprüche zusätzlich androhen.

Der „*Warschauer Brief*“, nach einem Zusammenkommen in der polnischen Hauptstadt am 14. und 15. Juli - ohne die ČSSR – verfasst, sollte dem tschechoslowakischen ZK die Sicht der Bündnispartner noch einmal eindrücklich schildern:

---

<sup>43</sup> Diese Militärübung, genannt „*Šumava*“ („*Böhmerwald*“), wurde offiziell als Stabsübung angekündigt. In Wahrheit diente das Manöver aber dazu, die Truppen der Moskauer Fünfer-Koalition für eine Intervention in der Tschechoslowakei in Stellung zu bringen und Transportwege für den Einmarsch auszukundschaften.

*Nach unserer Überzeugung ist eine Situation entstanden, in welcher die Bedrohung der Grundlagen des Sozialismus in der ČSSR die gemeinsamen Lebensinteressen der übrigen sozialistischen Länder gefährdet. Die Völker unserer Länder würden uns ein gleichgültiges und sorgloses Verhalten zu einer solchen Gefahr niemals verzeihen. Deshalb müssen wir solidarisch und geeint sein in der Verteidigung der Errungenschaften des Sozialismus, unserer Sicherheit und der internationalen Position der ganzen sozialistischen Gemeinschaft. Deshalb meinen wir, dass die entschiedene Zurückweisung der Angriffe der anti-kommunistischen Kräfte und die entschlossene Verteidigung der sozialistischen Ordnung in der ČSSR nicht nur Ihre, sondern auch unsere Aufgabe ist (zit. nach Mauritz 2002: 188-189).*

Daher wollten die Länder des Warschauer Paktes der Tschechoslowakei „zur Hilfe kommen“ (Mauritz 2002: 188). Die in diesem Brief zusammengefasste Idee der begrenzten Souveränität der sozialistischen Staaten wurde später als „Breschnew-Doktrin“ bezeichnet, die besagte, dass es die gemeinsame Pflicht der sozialistischen Staaten sei, den Sozialismus im jeweils anderen Land zu verteidigen. Diese Doktrin wurde zur Grundlage für die spätere militärische Intervention. Die Verwirklichung des Kommunismus war wichtiger als das Völkerrecht.

In Prag begriff man langsam den Ernst der Situation. Am 29. Juli erfolgte ein Treffen, das aber keinen Schritt weiterführte. Das letzte offizielle Treffen zwischen der Tschechoslowakei und den „Warschauer Fünf“ fand am 3. August in Bratislava statt. Das dort formulierte Abschlusskommuniqué wurde in der ČSSR als Zeichen der Entspannung gewertet: Es sprach von Zusammenarbeit und nationaler Integrität und von der gemeinsamen Pflicht, den Sozialismus zu verteidigen. Die ČSSR wurde in diesem Zusammenhang nicht explizit erwähnt. Tatsächlich wurden nach dem Treffen die laufenden sowjetischen Vorbereitungen zum Einmarsch in die Tschechoslowakei aber intensiviert.

Am Rande der Bratislava-Konferenz gab es einige Geheimgespräche zwischen Breschnew und der pro-sowjetischen tschechoslowakischen Opposition. Im Rahmen eines dieser Treffen erhielt Breschnew einen „Einladungsbrief“ (Mauritz 2002: 190), den Bil’ak, Indra, Kolder, Kapek und Šestka unterschrieben hatten und in dem sie den Kreml-Chef ausdrücklich um ein Eingreifen und allseitige Hilfe angesichts der konterrevolutionären Bedrohung baten

In der Nacht zum 21. August 1968 marschierten schließlich rund 300.000 Soldaten der Sowjetunion, Polens, Ungarns, und Bulgariens in die Tschechoslowakei ein und besetzten innerhalb von wenigen Stunden alle strategisch wichtigen Positionen des Landes. Die Nationale Volksarmee der DDR nahm an der Besetzung nicht teil, allerdings standen zwei ihrer Divisionen an der Grenze bereit.

Die KPČ war von der Invasion dermaßen überrascht worden, dass sie beschloss, keinen militärischen Widerstand zu leisten. Staatspräsident Ludvík Svoboda rief die Bevölkerung in einer Radioansprache dazu auf, Ruhe zu bewahren. Dubček und andere hochrangige Regierungsmitglieder wurden verhaftet und nach Moskau gebracht.

Zum Leidwesen der sowjetischen Führung, ging der eigentliche Plan der UdSSR, in der Tschechoslowakei eine neue Regierung zu präsentieren, aufgrund des gewaltlosen, geschlossenen Protests der Zivilbevölkerung sowie der Medien nicht auf. Auch die Behauptung, der Einmarsch sei auf einen tschechischen „Hilferuf“ hin erfolgt, wurde vom KPČ-Präsidium geschlossen dementiert. Stattdessen wurde die Okkupation als Verstoß gegen das Völkerrecht verurteilt, was auch der tschechoslowakische Rundfunk sofort verbreitete. Das Meinungsklima in der ČSSR sowie im internationalen Ausland war demnach zu ungünstig, um eine offene Palastrevolution verkünden zu können. Schon am ersten Tag nach der Besetzung gelang es der Kommunistischen Partei außerdem, den von Breschnew so gefürchteten<sup>44</sup>, außerordentlichen XIV. Parteitag der KPČ einzuberufen. Die Delegierten wählten im Untergrund ein neues Präsidium und verabschiedeten neue Statuten. In erster Linie prangerten sie aber die Okkupation an und forderten den unverzüglichen Abzug der Besatzungssoldaten. Moskau war zu Verhandlungen gezwungen.

Am 23. August wurde Präsident Ludvík Svoboda mit einer Delegation offiziell zu Verhandlungen mit dem Politbüro der KPdSU nach Moskau gerufen, an denen auch die in Haft gehaltenen Regierungsmitglieder um Alexander Dubček teilnahmen. Drei Tage später, am 26. August, unterschrieb die Prager Delegation das sog. „*Moskauer Protokoll*“, das eine Aufhebung fast aller Reformprojekte vorsah.

---

<sup>44</sup> Weil auf diesem Parteitag Beschlüsse erwartet wurden, welche die Reformkräfte gestärkt hätten. Der Parteitag war ursprünglich für den 9. September geplant, weshalb man mit der Invasion noch vorher begonnen hatte.

*Die tschechoslowakische Seite verpflichtete sich mit dem kryptisch formulierten Abkommen, die Verurteilung der Invasion von der Tagesordnung des UN-Sicherheitsrates zurückzuziehen, pro-sowjetische Apparatschiks in Führungsämter zu wählen, die Pressezensur wieder einzuführen und die Ergebnisse des XIV. Parteitags für ungültig zu erklären. Dafür ließ Moskau den Vorwurf der Konterrevolution fallen, und ein paar Reformer [darunter auch Alexander Dubček/H.G.] konnten vorübergehend ihre Posten behalten (Mauritz 2002: 194-195).*

Am Abend des darauf folgenden Tages wandte sich Dubček als gebrochener Mann in einer Fernsehansprache an sein Volk: „Die Zukunft der Tschechoslowakei werde sich in einer Situation abspielen, deren Realität nicht nur von unserem Willen abhängig ist“ (Dubček, zit. nach Mauritz 2002: 195). Nun wussten die Menschen, dass der „Prager Frühling“ sein Ende gefunden hatte. Schätzungsweise 28.000 Tschechen und Slowaken, darunter viele Künstler und Intellektuelle, wie z.B. *Miloš Forman* oder *Milan Kundera*, verließen in der Folge das Land und emigrierten in den Westen. Im Oktober musste die Regierung der Stationierung sowjetischer Truppen zustimmen. Danach wurde zwar ein Großteil der Besatzungsarmeen abgezogen, ca. 80.000 Sowjet-Soldaten blieben jedoch ohne zeitliche Begrenzung im Land. Im November-Plenum wurde die allseitige Abkehr von den Reformen beschlossen. Im Oktober 1968 erfolgte überdies eine Verfassungsreform. Es kam zu einer Föderalisierung der ČSSR durch die Schaffung der neuen Gliedstaaten „*Tschechische Sozialistische Republik*“ und „*Slowakische Sozialistische Republik*“. Dies war das Einzige, was vom „Prager Frühling“ übrig blieb. Die Sowjets sahen darin eine Möglichkeit, die tschechischen Reformer dauerhaft zu schwächen, *Gustáv Husák*, mittlerweile slowakischer KP-Chef, spielte in diesen Plänen eine Schlüsselfunktion.

Aus Protest gegen die Niederschlagung des Prager Frühlings übergoss sich der 21-jährige Student *Jan Palach* am 16. Januar 1969 auf dem Wenzelsplatz mit Benzin und zündete sich an. Er starb am 19. Januar an den Folgen seiner Verletzungen. An seiner Trauerfeier auf dem Olšany-Friedhof nahmen rund 500.000 Menschen teil. Seine Grabstätte wurde zum Treffpunkt von Regimegegnern, die sich an seinem Todestag entweder hier oder an der St. Wenzels-Statue auf dem Wenzelsplatz versammelten.

Die nachfolgende politische Etappe wurde „*Normalisierung*“ genannt. In dieser Phase wurden die Uhren in der Tschechoslowakei zurückgestellt und die Bürger verfielen in anwachsende Resignation. Ihr Staat sollte bis ins Jahr 1989 einer der konservativsten und repressivsten des damaligen Ostblocks bleiben.

#### 2.6.4. Die Phase der Normalisierung unter Húšak (vgl. Mauritz 2002: 197-201)

Der Krenl begann die „*Daumenschrauben fester zu ziehen*“ (Mauritz 2002:197). Das Land sollte unter direkte sowjetische Kontrolle gebracht werden, indem an die politischen Schaltstellen zuverlässige „*Apparatschiks*“ gesetzt wurden. Der revisionistische Widerstand brach zunehmend auseinander. Als endlich auch Svoboda ins „*realistische*“ Lager wechselte, begriff Dubček, dass er auf verlorenem Posten kämpfte. Am 17. April erklärte er vor dem Zentralkomitee seinen Rücktritt. Zu seinem Nachfolger als Erster Sekretär der KPCŽ wurde *Gustáv Husák* gewählt. Mit seinem Amtsantritt begann ein Prozess der sog. „*Normalisierung*“ - „*normal*“ bedeutete in diesem Zusammenhang, die von Moskau oktroyierte Ordnung zu respektieren. Durch eine radikale, landesweite Säuberungswelle sollten mehr als 500.000 Mitglieder aus der KP ausgeschlossen werden.

Der so genannte „*Transmissionsriemen der Partei*“ (Dudek 1996: 47) schnürte sich besonders eng um intellektuelle, künstlerische und regimekritische Personen. Rund 9000 Hochschullehrer, sämtliche führenden Mitglieder der Akademie der Wissenschaften, vierzig Prozent der Journalisten und ebenso vierzig Prozent der verantwortlichen Wirtschaftsfunktionäre, verloren im Lauf des Jahres 1970 ihre Arbeitsplätze. Hunderte kunstschaftende Personen wurden mit Publikations-, Ausstellungs- und Aufführungsverboten belegt. Viele Literatur- und Kulturzeitschriften wurden eingestellt. Theater mussten entweder schließen oder sich den neuen Vorgaben anpassen, zahllose Bücher und Filme fielen der Zensur zum Opfer. Die Medien wurden streng von den Parteiorganen überwacht und diszipliniert. Privaten Personen war die Herausgabe von Presstiteln verboten. Gedemütigt wurden diese Menschen zusätzlich, indem man sie stattdessen niedrigere Arbeiten verrichten ließ (Hilfsarbeiterjobs wie Straßenkehrer, Türsteher, Bauarbeiter, Heizer, usw.). „*Die Menschen wurden durch Massendepportationen, Polizeiterror und Säuberungen gezwungen, ihr öffentliches Leben der Doktrin zu unterwerfen, zugleich widerfuhr ihnen eine brutale Einschränkung der Freiheit des Geistes, indem oppositionell Denkende wie Geistesranke behandelt und in psychiatrische Krankenhäuser interniert wurden*“ (Dudek 1996: 48).

Die Gehorsamen und Korruptierbaren dagegen gelang in dieser Zeit der gesellschaftliche Aufstieg, denn die freien Führungsstellen wurden mit linientreuen

Opportunisten besetzt. Mauritz schreibt *„Das Mittelmaß bemächtigte sich der Leitung des Staates – mit entsprechend verheerenden Konsequenzen für die weitere Leistungsfähigkeit von Wirtschaft und Wissenschaft“* (Mauritz 2002: 199).

Die Öffentlichkeit wurde aus dem politischen Leben verbannt, jegliche politische Entscheidungsbefugnis zentralisiert und die Wirtschaft schrittweise wieder der zentralen Planung mit verbindlichen Plankenziffern unterworfen. 1969 wurden die Preisbindung sowie die Preiskontrollen wieder eingeführt. Im Januar 1970 erneuerten Prag und Moskau den *„Freundschafts- und Beistandsvertrag“* aus dem Jahre 1943, die im Kern die Breschnew-Doktrin zum Inhalt hatte. 1975 wurde Husák nach Svobodas Ableben auch Staatspräsident und blieb es bis zum Umbruch im Jahre 1989. Bei den Wahlen im November 1971 kam die Einheitsliste der Nationalen Front auf 99,45 Prozent der Stimmen – die KPC hatte erneut die führende Rolle in der Gesellschaft übernommen.

Dennoch ging die *„Hexenjagd“* (Mauritz 2002: 199) auf politische Gegner weiter. Diffamierungen und Verrate standen an der Tagesordnung. Unter Ausschluss der Öffentlichkeit wurden politische Prozesse gegen sog. Dissidenten inszeniert, in denen diese mit harten Strafen zu rechnen hatten. Oft wurden sie von der Geheimpolizei, beispielsweise durch Abhörvorrichtungen in den Wohnungen, beschattet. Angst wurde so zu einem Bestandteil des Alltags in der tschechoslowakischen kommunistischen Gesellschaft. *„Die Angst als Bewusstsein einer ständigen, allgegenwärtigen Bedrohung, die allmähliche Gewöhnung an die Angst als substantiellen Bestandteil dieser Welt“* (Havel, zit. nach Mauritz 2002: 199).

Die Bevölkerung reagierte auf die Verfolgungen und permanenten Einschüchterungen mit zunehmender Apathie und zog sich in das sichere Refugium der Privatheit zurück. Sie wurde zu einer *„Disziplinargesellschaft“* im Foucault'schen Sinne und lernte, sich den Verhältnissen allmählich (zumindest nach außen hin) anzupassen bzw. diese zu ertragen. Solange sie von der Regierung mit ausreichend materiellen Ressourcen für ihr zurückgezogenes Leben versorgt wurde, verzichtete sie auf jegliche Form des Widerstands – die Aussicht auf eine baldige Veränderung der Dinge gab es ohnehin nicht.

*„Das ausgereifte, mit allen möglichen Kontroll- und Sicherheitsmechanismen ausgestattete System der totalitären Machthaber schien unerschütterlich. Es war fast so, als hätte der Fluss der Geschichte angehalten – als ob sich die Welt der Tschechen*

*in einer Zeit-Raum-Verzerrung verfangen hätte, ganz egal, ob es den Menschen gefiel oder nicht“ (Vaníčková 2005: 71).*

*„Die brutalen Rahmenbedingungen der Normalisierungsperiode determinierten die Gesellschaft und damit das gesamte Leben in der ČSSR. Den größten Schaden, im Sinne von Verlust der natürlichen Beziehung zum Selbst, zum Umgang mit der eigenen Freiheit, erlitten aber die durch das System ideologisch präparierten Menschen“ (Dudek 1996: 48).*

## **2.7. KRISE UND ENDE DES SOZIALISTISCHEN SYSTEMS** (vgl. Mauritz 2002: 201-209)

### **2.7.1. Die Helsinki-Konferenz**

Die ersten Vorboten der Wende kündigten sich leise mit der *„Konferenz für Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa“* (KSZE) in Helsinki im Jahr 1973 an, nach der sich die Beziehungen zwischen Ost und West deutlich zu entspannen begannen. Breschnew plante eine internationale Sicherheits-Konferenz, um einerseits die Machtverhältnisse in Europa zu festigen, andererseits aber auch, um die schlechte wirtschaftliche Lage in der Sowjetunion durch Modernisierungen in den Griff zu bekommen. Als die Moskauer Führung am 1. August 1975 die KSZE-Schlussakte unterzeichnete, machte sie einige folgenschwere Zugeständnisse, die im Grunde die Affirmation eines liberalen Politikverständnisses bedeuteten. So stimmte sie westlich orientierten Grundsätzen, die sich auf die Pflichten des Staates gegenüber dem Einzelnen bezogen, und hauptsächlich die Achtung der Menschenrechte sowie der Grundfreiheiten berührten, bei. Darüber hinaus sagten sie einer Zusammenarbeit in humanitären und anderen Bereichen zu. *„Unter diesem Eindruck konnten sie an ihrer byzantinisch geprägten Herrschaftspraxis nicht mehr uneingeschränkt festhalten“* (Mauritz 2002: 201). Vor allem die Dissidenten in den Satellitenländern begannen nach der Helsinki-Konferenz die ihnen versprochenen Rechte auch einzufordern.

### 2.7.2. Gründung der „Charta 77“

Als im September 1976 der Prozess gegen die „*Plastic People of the Universe*“, einer vom westlichen Musikgeschmack beeinflussten Rockband, begann<sup>45</sup>, hatten sich die verschiedenen oppositionellen Strömungen zu einer gemeinsamen Bewegung zusammengeschlossen. Die Atmosphäre unter den Dissidenten war geprägt von „*der Gleichheit, Solidarität, Zusammengehörigkeit, Gemeinschaft und aufopferungswilligen Bereitschaft, sich gegenseitig zu helfen, hervorgerufen von dem Bewusstsein der gemeinsamen Sache und der gemeinsamen Bedrohung*“ (Havel, zit. nach Mauritz 2002: 202). Der junge Schriftsteller *Václav Havel* und der Publizist und Philosoph *Jiří Němec* wollten den aufkeimenden bürgerlichen Widerstand in einer „*Bürgerinitiative*“ organisieren, die sich auf den in Helsinki unterzeichneten Grundrechtekatalog stützen sollte. In geheimen Treffen wurde an „*Küchentischen in Privatwohnungen*“ (Mauritz 2002: 203) an einer Gründungserklärung gearbeitet. Der frühere Außenminister *Jiří Hájek*, der Philosoph *Jan Patočka* und *Václav Havel* wurden zu den treibenden Kräften und zu den ersten Sprechern der Charta bestimmt. Eifrig wurden Unterschriften gesammelt und am 1. Januar 1977 trat die „*Charta 77*“ als „*eine freie, informelle und offene Gemeinschaft von Menschen verschiedener Überzeugungen, verschiedener Religionen und verschiedener Berufe, verbunden durch den Willen, sich einzeln und gemeinsam für die Respektierung der Bürger- und Menschenrechte in unserem Land einzusetzen*“ (zit. nach Mauritz 2002: 203) an die Öffentlichkeit.

Die Chartisten wollten gegen keine Gesetze verstoßen und betonten immer wieder ihre Bereitschaft zu einem konstruktiven Dialog mit der Machtelite. Dennoch reagierte die Prager Führung mit einer unverhältnismäßigen Härte: Gesellschaftliche Isolation, Berufsverbote, Überwachungen, Verhöre, Verhaftungen und andere erdenkliche Winkelzüge sollten die Kritiker mundtot machen. Das Regime bezeichnete die Grundsatzserklärung der Charta als Pamphlet der gescheiterten reaktionären Bourgeoisie und der Konterrevolutionäre von 1968 und die Chartisten selbst als staatsfeindlich, antisozialistisch und volksfeindlich. Am 14. Januar wurde Havel für fünf Monate verhaftet.

---

<sup>45</sup> Das Regime sah Rockmusik als Ausdruck westlicher Freiheit und ließ Konzerte der Musiker wiederholt von der Polizei gewaltsam auflösen. Im März 1976 wurden die „*Plastics*“ schließlich wegen „*Unruhestiftung*“ verhaftet. Doch die Zeiten hatten sich gewandelt und das System konnte sich nicht mehr so einfach unter Ausschluss der Öffentlichkeit unbeliebter Zeitgenossen entledigen. Es gab zahlreiche Proteste und sogar internationale Nachrichtenagenturen wurden auf den Vorfall aufmerksam. Am Ende kamen die Musiker glimpflich davon.



Dieser Warnschuss tat der Arbeit der Dissidenten, die sich von solcherlei Aktionen längst nicht mehr einschüchtern ließen, allerdings keinen Abbruch. Was sie zu sagen hatten, wurde von der Weltöffentlichkeit aufmerksam verfolgt. Tschechische Romane wurden im Westen gedruckt und tschechische Theaterstücke sogar auf New Yorker Bühnen aufgeführt. Die rigide Zensur führte im Gegenteil zur Entstehung einer lebendigen gesellschaftlichen Gegenkultur. *„Die täglich erlebte Wirklichkeit geriet immer deutlicher in Kontrast zu den billigen Klischees und durchsichtigen Konstruktionen des staatlich verordneten sozialistischen Realismus“* (Mauritz 2002: 204). Die Intellektuellen und Schriftsteller veröffentlichten ihre Werke im *„Samizdat“*<sup>46</sup>. Verbotene Bücher wurden abgeschrieben und die Abschriften an Leser verteilt, die diese wiederum vervielfältigten und weitergaben. Ein bekannter Untergrundverlag war der u.a. von Václav Havel gegründete *„Edice Petlice“* (*„Literatur hinter Schloss und Riegel“*). Im Samizdat erschienen bis zum Ende der 80er Jahre hunderte verfemte tschechische Schriftsteller, die auf diesem Weg manchmal respektable Auflagen erreichten.

### **2.7.3. Der Ostblock bekommt Risse – Beginn des Untergangs**

In der KSZE-Folgekonferenz im Sommer 1978 war der Westen von den kaum merklichen Fortschritten im Ostblock mehr als enttäuscht. Speziell die amerikanische Fraktion drängte vehement auf die Verwirklichung der Menschenrechte, da sich andernfalls die Beziehungen zum Westen wieder verschlechtern würden.

Gleichzeitig ließen sich die wirtschaftlichen Probleme im gesamten Ostblock nicht mehr länger durch manipulative Propaganda von den Fortschritten beim Aufbau des Sozialismus und leere Worthülsen verschleiern. Die sowjetischen Subventionen für die Tschechoslowakei blieben aus und die Rohstoffimporte verteuerten sich empfindlich. Nach den Missernten der Jahre 1975 und 1976 mussten sogar Nahrungsmittel aus dem Ausland importiert werden. *„Die Reformunfähigkeit der Staatswirtschaft war mit Händen zu greifen. Der politischen Führung fiel es immer schwerer, sich die gesellschaftliche Friedhofsruhe durch ein passables Lohnniveau und ein ausreichendes Warenangebot zu erkaufen“* (Mauritz 2002: 204). Die Lebensverhältnisse im Land wurden immer dramatischer, die totalitäre Herrschaftsform die ČSSR bewegte sich an

---

<sup>46</sup> *„Samizdat“* bedeutet zu Deutsch so viel wie *„Selbstverlag“*. Es setzt sich aus den beiden russischen Wörtern *„sam“* („selbst“) und *„izdat“* („herausgeben“) zusammen.

den Rand einer schweren gesellschaftlichen und ökonomischen Krise. 1981 sprach man offiziell erstmals von einer ersten Wirtschaftskrise:

*Seit Jahren sanken Industrieproduktion, technische Innovation und Volkseinkommen. Weil die ökonomische Leistungsfähigkeit gering war, blieb nur der Raubbau an den natürlichen Ressourcen übrig. Erst hatte das Regime den Menschen ihre Freiheit geraubt, dann betrog es sie um materiellen Wohlstand, am Ende nahm es ihnen auch die ökologischen Grundlagen. Daten über den Zustand der Umweltzerstörung wurden geheim gehalten, aber das spielte im Grunde keine Rolle mehr, denn jedermann konnte sich von den abgestorbenen Wäldern [...], von den toten Flüssen und der ätzenden Luft selbst überzeugen. Dennoch stellten sich die Hardliner weitergehenden Reformen entgegen. Für sie konnte das Heil nur aus Moskau und der staatlich verordneten Kommandowirtschaft kommen (Mauritz 2002: 206-207).*

Im Volk des gesamten Ostblocks regte sich nun langsam aber unaufhaltsam Widerstand gegen die Moskauer Diktatur und das ihr jeweils hörige nationale sozialistische Regime.

#### **2.7.4. Perestroika und Glasnost von Gorbatschow**

Im März 1985 wurde *Michail Sergejewitsch Gorbatschow* Erster Generalsekretär der KPdSU. Als Vertreter einer neuen Generation war er sein Amt mit dem Ziel angetreten, die Sowjetunion grundlegend zu reformieren. Auf dem 27. Parteitag der KPdSU im Februar 1986 führte er die Konzepte „*Glasnost*“ („*Offenheit*“) und „*Perestroika*“ („*Umstrukturierung*“) ein. Das starre System der UdSSR sollte sowohl politisch als auch ökonomisch umgebaut werden und die administrativen Entscheidungsprozesse mehr Transparenz haben. Gorbatschow bekannte sich zu der politischen Schuld der Partei seit Stalins Zeiten und den Verbrechen während des Zweiten Weltkrieges. 1988 distanzierte sich Gorbatschow von der sog. Breschnew-Doktrin und ermöglichte den Satellitenländern damit, ihren „*Weg in den Sozialismus*“ (Mauritz 2002: 207) fortan selbst zu bestimmen. Die neu gewonnene Freiheit führte 1989 zu einer Reihe überwiegend friedlicher Revolutionen in Osteuropa. Dies beendete den Kalten Krieg und ermöglichte die Deutsche Wiedervereinigung, an der Gorbatschow maßgeblich beteiligt war.

Während in Ungarn, Polen und der DDR bereits Mitte des Jahres 1989 damit begonnen wurde, die Grenzanlagen zu stürmen und mittels Demonstrationen die Einführung demokratischer Grundrechte einzufordern, verharnte die tschechoslowakische

Bevölkerung weiterhin in abwartender Position. Die Hoffnung auf einen Systemwechsel im eigenen Land war gering. Die Schrecken über die brutale Niederschlagung des „Prager Frühlings“ und den Säuberungen während der Okkupationszeit saßen noch tief im gesellschaftlichen Bewusstsein. Die KP-Elite wollte von einer künftigen Liberalisierung ebenso wenig wissen, die sozialistische Ordnung sollte nicht untergraben werden. Bei einem Besuch in der tschechischen Hauptstadt war die Stimmung zwischen Gorbatschow und den Parteibonzen frostig, man verwies auf die „*unterschiedlichen Bedingungen*“ (Mauritz 2002: 208) in der UdSSR und der Tschechoslowakei.

### **2.7.5. Aufstand der Bürger**

In den allgemeinen Stimmungsumschwung einstimmend, hatte sich aber auch innerhalb der ČSSR eine „*Gegen-Gesellschaft mit einer Art Parallel-Politik*“ (Mauritz 2002: 208) entwickelt. Neben der Charta 77 wurden Dutzende neue Oppositionsgruppen und Bürgerinitiativen gegründet, die sich in der Dachorganisation „*Hnutí za občanskou svobodu*“ („*Bewegung für bürgerliche Freiheit*“) zusammenschlossen. Am 5. November 1988 formierte sich das „*Helsinki-Komitee*“, dessen Manifest „*Demokracie pro všechny*“ („*Demokratie für alle*“) den gesellschaftlichen Führungsanspruch der KPČ in Frage stellte – ein Novum in den Widerstandsbewegungen.

Der Widerstand durchwuchs immer breitere Schichten der Gesellschaft, und war bald nicht mehr nur die Sache einzelner Dissidentengruppen.

*Die Sowjetunion wirkte unter Gorbatschows Führung plötzlich nicht mehr bedrohend, und die Reformer in Polen und Ungarn lebten vor, dass Veränderung möglich war. Die Diktatur befand sich auf dem Rückzug. Die tschechoslowakische Polizei und der Staatssicherheitsdienst [...] konnten zwar die Regime-Kritiker beschatten, Manuskripte beschlagnahmen, Demonstrationen mit Schlagstöcken auflösen, fremde Wohnungen durchsuchen, Versammlungen mit Gewalt unterbinden, Oppositionelle festnehmen. Den Niedergang der autoritären Herrschaftsform konnten sie nicht aufhalten (Mauritz 2002: 208-209).*

Am 15. Januar 1989 ließ die Partei eine friedliche Prozession von mehreren tausend Jugendlichen, die des verstorbenen Jan Palach gedenken wollten, auf dem Wenzelsplatz von der Polizei auflösen. Dabei kam es zu gewaltsamen Ausschreitungen. Die darauf folgenden eklatanten Falschmeldungen des staatlichen Rundfunks, wonach die

Studenten militante Absichten gehabt hätten und der Bericht über den vermeintlichen Tod eines Studenten (später stellte sich heraus, dass dies nicht stimmte), trugen wesentlich zur Mobilisierung der Bevölkerung bei. Václav Havel wurde am folgenden Tag festgenommen und wegen „Anstiftung einer Demonstration“ und „Widerstand gegen die Staatsgewalt“ (Mauritz 2002: 209) zu neun Monaten Haft unter erschwerten Bedingungen verurteilt. Die Öffentlichkeit wollte dies aber nicht untätig hinnehmen. Eine Petition für die Freilassung Havels wurde von 3.800 Menschen unterschrieben. Noch im selben Monat wurde er aus der Haft entlassen. Am Abend nach seiner Freilassung verfasste er eine neue Resolution gegen die Übergriffe der Staatsgewalt. Das Manifest mit dem Namen „*Nekolik vět*“ („*Ein paar Sätze*“) wurde am Ende von mehr als 3.000 Bürgern der Tschechoslowakei unterschrieben. Die Regierung war aber nach wie vor nicht bereit, mit den Oppositionellen zu sprechen.

## **2.8. DIE „SAMTENE REVOLUTION“ (vgl. Mauritz 2002: 201-213)**

Zur selben Zeit flüchteten die Bürger der DDR scharenweise in die deutschen Botschaften in Warschau, Budapest und Prag. Als Ungarn den Herrschaftsanspruch der Kommunistischen Partei aufgab und im Sommer die Grenzen nach Österreich öffnete, emigrierten tausende ostdeutsche Urlauber in den Westen. Ende September durften auch jene 6000 DDR-Bürger, die wochenlang die Prager Botschaft besetzt hatten, legal in die Bundesrepublik ausreisen. Am 9. November 1989 kam es zum Fall der *Berliner Mauer*. In Polen amtierte bereits damals eine Regierung mit einem Nichtkommunisten an der Spitze. Am 12. November 1989 wurde in Bulgarien der seit 1954 amtierende KP-Vorgesetzte *Todor Schiwkow* gestürzt. „*Vor den Augen der Welt zerriss die jahrzehntelange, realsozialistische Herrschaft. Die Tschechen hielten den Atem an. Sie erlebten ein unglaubliches Schauspiel, eine Diktatur ließ ihre Bürger ziehen. Aber sie sahen sich plötzlich auch wieder allein gelassen. Wie es schien sollten in Prag von der Revolution der Ungarn und der Ostdeutschen nur ein paar alte Trabs zurückbleiben*“ (Mauritz 2002: 210).

Anlässlich des Gedenktages der von deutschen Wehrmachtssoldaten 1939 erschossenen Studentenführer versammelten sich am 17. November 1989 mehr als 15.000 Menschen zu einer Kundgebung auf dem Wenzelsplatz. Sie zündeten Kerzen an und sangen „*Freiheit*“. Wieder griff das Regime unbarmherzig durch und ließ die

Menge von der Polizei auseinandertreiben. Doch die Menschen ließen sich angesichts der Volksaufstände in den Nachbarländern nicht mehr durch Schlagstöcke und Verhaftungen beeindrucken. Bereits am nächsten Tag gingen die Proteste weiter und dehnten sich auf das gesamte Land aus.

Am 19. November gründeten Václav Havel und *Jiří Křížan* im Prager Schauspielklub mit mehreren hundert Gleichgesinnten das „*Občanské fórum*“ („*Bürgerforum*“), in dem sich nun alle namhaften Oppositionsgruppen zusammenschlossen<sup>47</sup>. Havels Programm für einen post-kommunistischen Neuanfang enthielt drei zentrale Forderungen, und zwar erstens die Aufhebung der führenden Rolle der KP in der Gesellschaft, zweitens die Auflösung der Nationalen Front und drittens die Einführung der Meinungs- und Pressefreiheit. Am 20. November organisierten die Studenten einen Streik. Die Zeitungen berichteten über das neu entstandene Bürgerforum und kritisierten die sture Haltung der Parteiführung die nach wie vor hetzte, die Demonstrationen seien nicht Ausdruck des Willens des Volkes, sondern eine „*vom Westen geschürte Provokation*“ (Mauritz 2002: 211).

*„Unter dem Druck der Ereignisse begannen auch die Massenmedien erstmals seit 1969 wieder wahrheitsgetreu zu berichten, den Anfang machten die Zeitungen, dann wurden Rundfunk und Fernsehen zum wichtigsten Katalysator der Massenbewegung“* (El Hifnawy 1994: 15).

Am Dienstag zeigte sich die Regierung nachgiebig und eine Delegation des Bürgerforums, allerdings ohne Havel, verhandelte mit Ministerpräsident *Ladislav Adamec*<sup>48</sup>. Um weiteren drohenden Schaden für die Partei abzuwenden, war Adamec darum bemüht, seine Gegner zu beruhigen und versprach ihnen eine baldige Besserung der Verhältnisse sowie mehr Demokratie.

Am Mittwoch hielt Havel erstmals eine Ansprache vor den rund 200.000, auf dem Wenzelsplatz versammelten Demonstranten. In seiner Rede sprach er von Freiheit, Moral und dem Ende der politischen Repression.

Am Donnerstag richtete das Bürgerforum seine Zentrale in den Schauspielergarderoben des „*Laterna magika*“-Theaters in Prag ein. *„Hier wurde beratschlagt, geplant*

---

<sup>47</sup> Parallel dazu wurde in der Slowakei die „*Verejnosť proti násili*“ (VPN, „*Öffentlichkeit gegen Gewalt*“) gegründet, die später zusammen mit dem Bürgerforum an der Regierung beteiligt war.

<sup>48</sup> Seit 10. Oktober 1988 im Amt.

organisiert, hier entstanden die Presseerklärungen und Aufrufe an das Volk. Zwischen Schminktischen und Theaterkostümen wurde die ‚Samtene Revolution‘ (*Sametová revoluce*), wie der friedliche Umsturz in der ČSSR bald heißen sollte, entworfen“ (Mauritz 2002: 211). Entscheidend für den Erfolg war die Mobilisierung des Volkes in einer Art basisdemokratischer Graswurzelbewegung gewesen, die wesentlich von den Künstlern und Studenten der Oppositionsbewegungen vorangetrieben wurde. Der Druck von unten brachte das System schließlich zu Fall.

Am Ende der Woche, am Freitag, den 24. November 1989, trat nach den Massenprotesten schließlich das komplette Präsidium des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei unter Generalsekretär *Milouš Jakeš*<sup>49</sup> zurück.

Am 26. November veranstaltete das Bürgerforum eine Kundgebung, an der über eine Million Menschen teilnahmen. Die Sprecher der Opposition forderten den Rücktritt Husáks und freie Wahlen. Am folgenden Tag wurden die Bürger zu einem zweistündigen Generalstreik aufgerufen: *„Punkt zwölf Uhr heulten überall im Land die Sirenen, Kirchenglocken läuteten. Der Streik wurde zur Volksabstimmung gegen das System der Angst und Unterdrückung“* (Mauritz 2002: 212).

Ministerpräsident Adamec sah sich gezwungen, der Bildung einer Koalitionsregierung mit dem Bürgerforum zuzustimmen. Am 29. November strich das Parlament die Artikel über die *„führende Rolle der Kommunistischen Partei in Staat und Gesellschaft“* sowie über den *„Marxismus-Leninismus als Grundprinzip von Erziehung und Bildung“* aus der Verfassung. Mit dieser Verfassungsänderung war das Schicksal der über vierzig Jahre währenden sozialistischen Willkürherrschaft besiegelt. Nach einem letzten unglückseligen Versuch zu retten, was noch zu retten war, trat Adamec nach dem Widerstand der Bevölkerung am 7. Dezember endgültig zurück. Sein Nachfolger, der Slowake *Marian Čalfa*, stellte ein Kabinett zusammen, dem zum ersten Mal seit 1948 mehrheitlich nichtkommunistische Mitglieder<sup>50</sup> angehörten.

Am 10. Dezember ernannte Staatspräsident Gustáv Husák diese *„Regierung des nationalen Einverständnisses“*. Außenminister der neuen Regierung wurde der Bürgerrechtler *Jiří Dienstbier*. *Václav Klaus* übernahm das Finanzressort. Nach

---

<sup>49</sup> Wurde im Dezember 1987 Nachfolger von Gustáv Husák, der Präsident blieb, Generalsekretär der KPČ.

<sup>50</sup> Nur mehr zehn der insgesamt 21 Ressorts wurden von Kommunisten besetzt.

Bestellung dieser Regierung trat Husák am selben Tag zurück. In seiner Regierungserklärung am 20. Dezember kündigte Čalfa die Einführung der parlamentarischen Demokratie und der freien Marktwirtschaft sowie den Austritt der Tschechoslowakei aus dem Warschauer Pakt an. Am 28. Dezember wurde die Symbolfigur des „Prager Frühlings“ von 1968, Alexander Dubček, zum Parlamentsvorsitzenden gewählt. Am 29. Dezember 1989 folgte die Wahl des Dramatikers und Dissidenten Václav Havel zum Staatspräsidenten durch die Nationalversammlung. Im Januar 1990 traten zahlreiche kommunistische Abgeordnete zurück, deren Nachfolger meist frühere Oppositionelle waren. Die Menschen, die zuvor an den Rand der Gesellschaft gedrängt wurden, übernahmen faktisch die Macht während die Kommunisten in die Oppositionsrolle abgedrängt wurden und von da an auch im Parlament keine Mehrheit mehr hatten (vgl. El Hifnawy 1994: 16-17).

Die friedliche Revolution trug der Tschechoslowakei im Ausland große Sympathien ein. Vor allem ihr Vorkämpfer Václav Havel, der immer daran geglaubt hatte, dass jeder die Welt verändern könne, und diesen Glauben zur Wirklichkeit werden ließ, avancierte zu einer Art Nationalhelden.

Zudem hatte die Befreiung vom totalitären sozialistischen Regime den Anstrich eines moralischen Sieges. Havel wollte zu einem mit höchster moralischer Autorität ausgestatteten Repräsentanten seines Landes werden und diese moralische Energie des Widerstandes hatte das politische System letztendlich bezwungen. Das Denken der Leute war aber nicht so einfach zu verändern: Havel wusste, dass die Gesellschaft der Zukunft, aus der alten bestehen werde, da auch in den politischen Ämtern teilweise noch die alten Apparatschiks saßen. Die kommunistischen Autokraten waren zwar entmachteter, aber das Volk war geblieben. In seiner Neujahrsansprache am 1. Jänner 1990-Neujahrsansprache sagte Havel:

*40 Jahre lang haben Sie an diesem Tag aus dem Mund meiner Vorgänger in diversen Abwandlungen immer das gleiche gehört: Wie unser Land aufblüht, wie viele Millionen Tonnen von Stahl wir erzeugt haben, wie wir alle glücklich sind, wie wir unserer Regierung vertrauen und welche schönen Perspektiven sich uns öffnen. Ich nehme an, daß sie mich für dieses Amt nicht deshalb vorgeschlagen haben, damit ich Sie anlüge. Unser Land blüht nicht auf. Das große kreative und geistige Potential unserer Nationen ist nicht sinnvoll ausgeschöpft. Die verschiedenen Industriebranchen erzeugen Sachen, nach denen keine Nachfrage besteht, wogegen wir das, was wir benötigen, entbehren. Ein Staat, der sich Staat der Arbeiter nennt, erniedrigt die Arbeiter und beutet sie aus. Unsere veraltete Wirtschaft*

*verschwendet Energie, an der es uns mangelt. Ein Land, das früher stolz sein konnte auf die Bildung seiner Leute, gibt für die Bildung so wenig aus, daß es in diesem Zusammenhang heute auf dem 72. Platz in der Welt steht. Wir zerstören unseren Boden, unsere Flüsse und Wälder, die uns unsere Vorfahren vermacht haben, und wir haben heute die schlechteste Umwelt in ganz Europa. Erwachsene sterben bei uns früher als in den übrigen europäischen Ländern. [...] Aber das alles ist noch immer nicht das Wesentlichste. Das Schlimmste ist, daß wir in einer moralisch verdorbenen Umwelt leben. Wir erkrankten moralisch, weil wir uns angewöhnt haben, etwas anderes zu sagen und etwas anderes zu denken. Wir lernten, an nichts zu glauben, einander nicht zu beachten, sich nur um sich selbst zu kümmern. Begriffe wie Liebe, Freundschaft, Mitgefühl oder Vergebung verloren ihre Tiefe und ihr Ausmaß und für viele von uns haben sie nur die Bedeutung irgendwelcher psychologischen Besonderheiten oder scheinen heute wie verirrte Grüße aus früheren Zeiten zu sein – ziemlich lächerlich in der Ära der Computer und Weltraumraketen (Havel<sup>51</sup>, zit. nach Sklenar 1999: 116).*

Für ihn trug die gesamte Bevölkerung eine Mitverantwortung am Funktionieren der totalitären sozialistischen Machtmaschinerie. Alle waren nicht nur ihr Opfer sondern zugleich ihre Mitschöpfer. Einen Ausweg aus dieser Misere sah er allein in der Wiederaufnahme der humanistischen und demokratischen Traditionen, die vor allem Masaryk während der Ersten Republik in der Tschechoslowakei begründet hatte.

## **2.9. DIE RÜCKKEHR NACH EUROPA** (vgl. Mauritz 2002: 214-232)

„Europa“ bedeutete für Havel und die neue Regierung weit mehr als nur die geographische Bezeichnung eines Kontinents. Mit der viel beschworenen „Rückkehr zu Europa“ ging es im Kern um die Renaissance jener westlich geprägten historisch-philosophischen Wurzeln, aus denen die tschechische Gesellschaft seit jeher geschöpft hatte, von denen sie aber seit der Stalinisierung im Jahre 1948 abgeschnitten war. Tschechien war eines der wenigen osteuropäischen Länder mit einer substanziellen demokratischen und humanitären Erfahrung in der Zwischenkriegszeit gewesen. Besonders die Erste Tschechoslowakische Republik wurde mit Stolz betrachtet, was vor allem auch mit dem demokratischen Vordenker und ersten Präsidenten der Tschechoslowakei Tomáš Garrigue Masaryk verbunden war. An seinem Vorbild wollte man sich orientieren.

---

<sup>51</sup> Havel, Václav (1990): *Neujahres-Ansprache des Präsidenten der ČSSR*, TV-Kanal CT1 und CT2, 1. Jänner 1990.



### **2.9.1. Versöhnungspolitik/ Vergangenheitsbewältigung**

Am 27. Februar 1990 vereinbarte Havel mit Gorbatschow, den tschechoslowakisch-sowjetischen Freundschaftsvertrag von 1943 nicht mehr zu verlängern und infolgedessen den Abzug der Roten Armee aus der ČSSR.

Mit Masaryk der festen Überzeugung, dass durch eine bessere Gesellschaft auch ein besserer und neuer Mensch entstehen würde, blieb Havel auch als Staatsoberhaupt seinem „*Versuch, in der Wahrheit zu leben*“<sup>52</sup> treu. Dazu gehörte in erster Linie, sich nicht länger über die Vergangenheit zu belügen. Wie kein anderer vor ihm, sprach er offen über die schwierige Geschichte seines Landes, über die Vernichtung der Ersten Republik, die Jahre während der Nazi-Herrschaft und die brutale Vertreibung der deutschen Volksgruppe - wofür er die Sudetendeutschen offiziell um Verzeihung bat. Dementsprechend wählte er auch mit dem Ort für seine erste Auslandsreise symbolträchtig München aus, denn das „*Münchener Abkommen*“ und der damit verbundene (Irr)Glaube, vom Westen verraten worden zu sein, bildete eines der größten Traumata der tschechischen Gesellschaft. Havel wollte damit zugleich einen ersten Schritt in Richtung des Abschlusses mit der komplizierten deutsch-tschechischen Historie setzen. Am 15. März 1990, während eines Prag-Besuches des deutschen Bundespräsidenten, riefen Havel und *Richard von Weizsäcker* ihre beiden Völker zur Versöhnung auf. Am 1. Juli trat die vereinbarte Visafreiheit zwischen Deutschland und der Tschechoslowakei in Kraft und neue Grenzübergänge wurden geöffnet. Daneben kam es auch mit anderen ausländischen Regierungschefs (u.a. England und Frankreich) zu einer Aussöhnung über vergangenes Unrecht.

### **2.9.2. Nationale Differenzen**

Mit dem Zusammenbruch des kommunistischen Regimes traten aber auch alte nationale Konflikte, die zuvor künstlich unterdrückt worden waren, wieder an die Oberfläche. Erste Spannungen zwischen Tschechen und Slowaken zeichneten sich ab, als es um die Namensfindung für den künftigen, gemeinsamen Staat gehen sollte. Die tschechische Seite stimmte dafür, den Staat „*Tschechoslowakische Föderative*

---

<sup>52</sup> Nach dem gleichnamigen politischen Essay von Havel aus dem Jahr 1978.

Republik“ zu nennen, was der slowakischen Seite aber zu wenig an Gleichberechtigung war und sie deshalb auf einen Bindestrich zwischen den beiden Landesnamen bestand. Bevor der Streit zu eskalieren drohte einigte man sich am 20. April 1990 schließlich auf die Bezeichnung „*Česká a slovenská federativní republika*“ („*Tschechische und Slowakische Föderative Republik*“, kurz ČSFR). Eine ernsthafte Staatskrise konnte dadurch verhindert werden, die Frage nach einer eventuellen Teilung der Tschechoslowakei stand nun jedoch im Raum und verschwand bis zur endgültigen Trennung der beiden Landesteile in zwei unabhängige Staaten im Jahr 1993 auch nicht mehr.

### **2.9.3. Politische Transformation**

#### **2.9.3.1. Die ersten freien Wahlen von 1990**

Zum ersten Mal nach über vierzig Jahren fanden am 8. Juni 1990 in der ČSFR wieder freie Wahlen statt. Da aber die Mehrzahl der 23, zur Wahl zugelassenen, Parteien, mit Ausnahme der KP, noch über keine festen Strukturen verfügte, wurde die erste Legislaturperiode auf zwei Jahre begrenzt. Nach einer außergewöhnlich hohen Wahlbeteiligung von mehr als 95 Prozent, siegte das Bürgerforum mit einer überwältigenden Mehrheit von 53,2 Prozent. Die KPC kam auf rund 13,5 Prozent. In der Slowakei fiel der Urnengang ähnlich aus. *„Die bürgerlichen Wähler legitimierten mit diesem Votum die Politik der einstigen Dissidenten, die seit einem halben Jahr den Staat gelenkt und ohne ernste Probleme in eine parlamentarische Demokratie verwandelt hatten“* (Mauritz 2002: 216).

Das neue Kabinett, dem nun keine Kommunisten mehr angehörten, hatte die schwierige Aufgabe vor sich, eine neue Verfassung zu entwerfen und die Wirtschaft zu reformieren. Am 5. Juli 1990 wurde Václav Havel von der Bundesversammlung in seinem Amt als Staatspräsident bestätigt.

#### **2.9.3.2. Von der Dissidentenrepublik zum Parteienstaat: Phase der politischen Differenzierung**

Das Bürgerforum wurde in erster Linie vom gemeinsamen Widerstand zum kommunistischen System zusammengehalten. Als die Erinnerung an den Sieg über die totalitäre Herrschaft in den Köpfen der Menschen aber langsam verblasste, begann auch

„die Idee einer sich selbst organisierenden Bürgergesellschaft mit einer dezentralen, fachlich-bürokratischen Verwaltung auf dem Fundament der allgemeinen Menschenrechte“ (Mauritz 2002: 217) zunehmend zu zerbröckeln. Die einzelnen Oppositionsverbände, die im Bürgerforum zusammengefasst waren, begannen sich immer mehr zu differenzieren, bis es schließlich zur Abspaltung verschiedener Gruppierungen kam.

Die Mehrheit des Bürgerforums folgte Václav Klaus in die am 26. Februar 1991 gegründete liberal-konservative „*Občanská demokratická strana*“ („*Demokratische Bürgerpartei*“, ODS). Am 17. Dezember hatte sich bereits die „*Občanská demokratická aliance*“ („*Bürgerlich demokratische Allianz*“, ODA) von der gemeinsamen Dachorganisation losgelöst. Die restlichen Mitglieder – überwiegend Dissidenten der ersten Regierung - liefen zur sozial-liberalen „*Občanské hnutí*“ („*Bürgerbewegung*“) über, die sich Ende April unter Vorsitz von *Pavel Rychetský* und *Jiří Dienstbier* formierte. Das Bürgerforum hatte sich damit endgültig aufgelöst.

Gleichzeitig diversifizierte sich die Parteienlandschaft immer deutlicher - nach westeuropäischem Muster. Die gemäßigte Linke sammelte sich in der „*Česká strana socialně-demokratická*“ („*Tschechische Sozialdemokratische Partei*“, ČSSD). 1993 übernahm der frühere Dissident *Miloš Zeman* ihren Vorsitz. Die tschechische KP blieb - von ihren Chefideologen zwar gereinigt - im Gegensatz zu den meisten anderen Staaten des ehemaligen Ostblocks, ihrer konservativen Linie treu. Im November 1990 organisierten sich die Kommunisten in der „*Komunistická strana Čech a Moravy*“ („*Kommunistische Partei Böhmens und Mährens*“, KSČM) neu.

Die bürgerliche, christlich orientierte „*Křesťanská demokratická unie – Česká strana lidová*“ („*Christlich-Demokratische Union – Tschechische Volkspartei*“, KDU-ČSL) hatte ihre Wurzeln schon in der Ersten Republik. Ihr neuer Vorsitzender wurde *Josef Lux*.

Die jüngste Partei in der politischen Landschaft der Tschechischen Republik ist die am 17. Januar 1998 von den ehemaligen ODS-Mitgliedern *Jan Ruml* und *Ivan Pilip* gegründete „*Unie svobody*“ („*Freiheitsunion*“, US). Sie unterscheidet sich in ihrer programmatischen Ausrichtung kaum von der ODS, der Grund für eine Trennung liegt vielmehr in der persönlichen Feindschaft ihrer Spitzenvertreter.

Zu den negativen Folgeerscheinungen des Umbruchs gehörte das Aufkeimen eines bis dato unterdrückten, aktiven Nationalismus, der sich alsbald in verschiedensten politischen Vereinigungen ein Sprachrohr zu verschaffen suchte. 1989 rief *Miroslav Sládek* die rechts-nationale „*Sdružení pro republiku – Republikánská strana Československa*“ („*Vereinigung für die Republik – Republikanische Partei der Tschechoslowakei*“, SPR-RSČ) ins Leben, die jedoch seit 1998 nicht mehr im Parlament vertreten ist. 1994 wurde von der ehemaligen Charta 77-Aktivistin *Alena Hromadková* mit der „*Demokratická unie*“ („*Demokratische Union*“, DEU) eine weitere rechte Partei gegründet.

#### **2.9.4. Wirtschaftliche Transformation**

Die gesetzlichen Grundlagen für die wirtschaftliche Transformation wurden in den Jahren 1990 bis 1992 geschaffen.

Das Wendejahr 1989 begann für die Tschechoslowakei mit dem höchsten Haushaltsdefizit seit zehn Jahren (5,5 Milliarden Kronen). Die Wiederherstellung einer leistungsfähigen Wirtschaft hatte daher oberste politische Priorität und sollte mit folgenden zentralen Maßnahmen erreicht werden: Eine grundlegende Wirtschaftsreform, die Öffnung für ausländische Investoren, die Abschaffung des staatlichen Monopols durch Privatisierungs- und Restitutionsgesetze sowie die Zulassung privater Unternehmer<sup>53</sup>, die Liberalisierung des Marktes und die Abwertung der Landeswährung.

Der grundlegende Wandel der Eigentumsverhältnisse war einer der wichtigsten Schritte, da die kommunistische Tschechoslowakei mit 97 Prozent den größten Anteil an verstaatlichtem Eigentum unter den mittel- und osteuropäischen Staaten hatte. Im Rahmen der „*kleinen Privatisierung*“ (1991-1993), die die Bildung eines Mittelstandes fördern sollte, wurden rund 22.000 kleingewerbliche Betriebe im Wert von 30 Milliarden Kronen direkt an Privatunternehmer verkauft. Im Zuge der Restitutionsen kehrten ca. 100.000 Firmen an ihre ursprünglichen Eigentümer zurück (vgl. Pauer 1995: 32). Besitztümer, die durch die Nazis und die demokratische Regierung von 1945 bis 1948 verstaatlicht wurden, waren davon ausgenommen. Eine Sonderregelung wurde später für die jüdische Bevölkerung beschlossen. Ein Grund für diese Beschränkung

---

<sup>53</sup> Bereits 1991 machten sich über eine Million tschechischer Bürger selbstständig. Jeder zehnte Tscheche wurde zum Unternehmer.

war, dass Klaus und seine Berater fürchteten, dass wenn der Stichtag für die Rückgabe von Eigentum vor 1948 angesetzt würde, Millionen Sudetendeutsche, die nach 1945 aus dem Land vertrieben wurden, ebenfalls Ansprüche stellen könnten.

Die „große Privatisierung“ bediente sich ebenfalls der Standardmethoden des schnellen Verkaufs an ausländische Interessenten (Joint Venture), das Herzstück bildete aber die sog. „Kupon-Privatisierung“. Sie stellte eine originelle, rein tschechische, Transformationsstrategie dar: Jeder Bürger konnte für eine Gebühr von 1000 Kronen Kupons kaufen und diese gegen Anteile an Unternehmen einlösen. In der ersten Privatisierungsrunde von 1992 bis 1993 wurden so 1491 Betriebe veräußert, in der zweiten Phase, die im Mai 1994 begann, folgten weitere 850 Unternehmen.

*Vermutlich war die politische Wirkung kurzfristig durchschlagender als die wirtschaftliche. Sie entlastete in relativ kurzer Zeit den Staat und damit die Politik von der unmittelbaren Verantwortung für die schmerzhaft Umstrukturierung maroder Wirtschaftszweige. Die unmittelbare Erfahrung der Partizipation, die Transparenz des Vorgangs, die formelle Chancengleichheit aller Spieler und die Tatsache, dass die Kuponprivatisierung keine sichtbaren Verlierer, sondern 6 Millionen Aktionäre hinterließ stärkte die politische Loyalität der Bürger (Pauer 1995: 32-33).*

In diesem Zusammenhang richtete die Regierung zusätzlich ein Privatisierungsministerium und einen Fonds des Nationalvermögens ein. Die Folgen dieser problematischen Methode sollte die tschechische Wirtschaft aber schon bald deutlich zu spüren bekommen. Mauritz schreibt: *„So brachte sie [die Kupon-Privatisierung/H.G.] kein frisches Kapital in die Unternehmen, das nötig gewesen wäre, um die maroden Staatsbetriebe konkurrenzfähig für den Weltmarkt zu machen. Außerdem bildeten sich zahlreiche ‚Investmentfonds‘, die den Kleinaktionären ihre Papiere wieder abkauften. Deswegen wurden etliche Großbetriebe auch direkt an Ausländer veräußert, oder aber über Jointventures privatisiert“ (Mauritz 2002: 219).*

Auch die Rolle des Exporthandels veränderte sich. Nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Regimes begann eine schnelle Reorientierung der Handelsbeziehungen an den Westen. Heute ist die tschechische Wirtschaft zu einem großen Teil von diesen Exporten abhängig.

Weiters wurde die Einbindung in internationale wirtschaftliche Strukturen forciert. Dies betraf vor allem den Eintritt in den „*Internationalen Währungsfonds*“ (IWF) im Jahr 1993, da dieser Kredite vergab, die zu Beginn der wirtschaftlichen Reformen dringend notwendig waren. Der IWF-Beitritt brachte dem Staat zudem einen Vertrauensbonus, der Investitionskapital anzog und weitere Auslandskredite für die Errichtung von politischen und wirtschaftlichen Institutionen ermöglichte.

Der Preis für die „*ökonomische Rosskur*“ (Mauritz 2002: 219) waren ein sinkender Lebensstandard, ein deutlicher Rückgang der Produktion, eine steigende Inflation sowie der Anstieg der Arbeitslosigkeit. Die Lage spitzte sich 1991 vorübergehend dramatisch zu, als das Bruttoinlandsprodukt (BIP) um fast fünfzehn Prozent sank und die Inflationsrate auf 133,7 Prozent kletterte. Doch noch im Laufe dieses Jahres beruhigte sich die Situation merklich und Ende 1991 lobte der Internationale Währungsfonds die positive wirtschaftliche Entwicklung im Land. Der Erfolg von Klaus' ökonomischer „*Schocktherapie*“, die vor allem auf die rasche Umsetzung der Reformen setzte, brachte all jene zum Schweigen, die mehr für einen schrittweisen Reformkurs plädiert hatten, wie auch der slowakische Ministerpräsident *Vladimír Mečiar*.

### **2.9.5. Wahlen von 1992**

Am 5. Juni 1992 fanden in der ČSFR Parlamentswahlen statt, bei der in Tschechien die ODS 48 (29,7 Prozent der Wählerstimmen) der insgesamt 150 Mandate im Nationalrat gewann und Václav Klaus Ministerpräsident wurde. Die Bürgerbewegung, aus der Konsolidierung des Parteien-Systems geschwächt hervorgegangen, musste eine verheerende Niederlage hinnehmen und schaffte nicht einmal den Einzug ins Parlament. Überraschenderweise wurde zur zweitstärksten Partei das Linke Lager, bestehend aus einer Koalition der Kommunistischen Partei und einer Gruppe von Reformkommunisten. Zusammen erreichten sie 14,1 Prozent.

Die Wahlen von 1992 mit Klaus und der ODS als großen Gewinnern, markierten in Tschechien die Geburtsstunde der liberalkonservativen Politik und den Niedergang der Intellektuellenkultur (siehe Exkurs).

### **2.9.5.1. Exkurs: Der Niedergang der Intellektuellen**

Den Erfolg des Bürgerforums hatte vor allem sein Kampf gegen das unterdrückerische sozialistische Regime begründet. Als die Euphorie der ersten Revolutionstage jedoch allmählich den Problemen der schwierigen postkommunistischen Realität wich, begann dieser an Glanz zu verlieren. Ihre elitäre, nach moralischen Grundsätzen und auf die Menschenrechte ausgerichtete Politik, die schließlich das über vierzig Jahre währende kommunistische Lügenkonstrukt zum Einstürzen gebracht hatte, verwandelte sich nach der Wende zunehmend in eine Achillesferse. Ihre „*unpolitische Politik*“, die primär eine moralische Erneuerung der Gesellschaft anstrebte und über die Václav Klaus spottete, sie sei wie „*unsportlicher Sport*“ (Pauer 1995: 35), eben eine Utopie, war nicht in der Lage, auf die alltäglichen Probleme der Menschen zu reagieren.

Mucha versucht diese Situation folgendermaßen zu erklären:

*Der Grund dafür hängt mit dem Zustand unserer Gesellschaft und ihrer geistigen Atmosphäre zusammen. Das Mißtrauen gegenüber den Intellektuellen, gegenüber ihrer ‚träumerisch-utopischen‘ Einstellung zur Welt ist groß in einer Zeit, in der man ‚fest mit beiden Füßen auf dem Boden stehen muss‘, die keinen Raum für intellektuelle Experimente hat. Jedesmal wenn der Glaube an eine hoffnungsvolle Zukunft abnimmt, steigt das Interesse für die Probleme des alltäglichen Lebens (Mucha 1995: 152).*

Die Transformation hin zu einem demokratischen Rechtsstaat mit einer freien Marktwirtschaft erforderte in erster Linie Experten und Fachleute mit einem hohen technischen Know-how. Ideelle Werte und ethische Fragen gerieten in den Hintergrund. Die Dissidenten waren auf eine solche Rolle nicht vorbereitet und verfügten auch nicht über die nötigen Fachkenntnisse, um den Staat auch politisch und wirtschaftlich zu lenken. Das intellektuelle Niveau sowohl der Politik als auch der Bevölkerung sank und konzentrierte sich auf den täglichen (Über-)Lebenskampf. Die Intellektuellen verloren an Bedeutung (vgl. Mucha 1995: 152).

### **2.9.6. Die Ära Klaus**

Die Zeit der technischen Intelligenz, die in Tschechien vor allem mit Václav Klaus und seiner Demokratischen Bürgerpartei, der ODS, identifiziert werden kann, war gekommen.

Klaus stand von Beginn an für ein völlig anderes politisches Konzept. Er forderte die politische Differenzierung und die Umbildung des Bürgerforums in eine normale Partei. Die rasche Einführung der Marktwirtschaft und des Privateigentums sowie der Aufbau der institutionellen Strukturen des Staates hatten für ihn oberste Priorität. Im Gegensatz zu den idealistischen Träumereien der ehemaligen Dissidenten, hatte er eine praktischere Sichtweise von Politik:

*Havel sah die Politik als ‚sittliche Aufgabe‘ die sich auf höhere Werte als das Eigeninteresse beziehen muss und ethische Imperative vertreten müsse. Klaus sieht die Politik als Kampf um die Macht, die von konkreten Menschen und ihren Interessen ausgehe, ohne ihm universelle, ethische Normen vorzusetzen. Während Havel unaufhörlich nach der Fundierung einer partizipatorisch verstandenen Demokratie sucht, regiert Klaus und begnügt sich mit der Legitimation einer vom Volk gebilligten Regierung (Pauer 1995: 40).*

Moral ist für ihn kein abstrakter, universeller Wert, sondern definiert sich stets in konkreten Situationen. Politik muss realistisch und durchführbar sein und die Konsequenzen des eigenen Handelns stets berücksichtigen.

Klaus wurde zum Inbegriff eines konservativ-liberalen Weltbildes und einer konservativen Politik in Tschechien. In seiner Zeit als Premierminister (1992-1997) veränderten sich der Staat und die Gesellschaft:

*[...] the atmosphere in Czechoslovakia/the Czech Republic could be characterised, with only a little exaggeration, as ‘Communism in reverse’. Klaus presented himself to the Czechs and to the international public as a highly experienced economist with a reliable and competent plan how to privatise state property and how to quickly bring about economic prosperity in the Czech Republic. Klaus saw himself as a right-wing politician, as a follower of Margaret Thatcher. He persuaded much of the Czech public and almost all of the Czech media that there was no alternative to his economic reform programme. Whoever tried to question this was an enemy--an unreconstructed Communist or a socialist ‘jeopardising the fragile Czechoslovak democracy and wanting a return to pre-89 days’. For much of the time when Klaus was in office, most of the Czech media followed his line slavishly. There was little unencumbered public debate. The Czech public was happy to have what they saw as a strong, competent and confident leader, who would solve all their problems for them and lead them into Paradise (Stroehlein et al. 1999a: 1-2).*

Nichts desto trotz war und bleibt er eine polarisierende Persönlichkeit in der tschechischen politischen Landschaft. An ihm scheiden sich die Geister, das



Meinungsspektrum reicht von grober Ablehnung des arroganten Machtmenschen bis hin zu grenzenloser Bewunderung des unermüdlichen Reformers. *Jan Pauer* meint:

*Klaus entspricht als Person und Politiker dem Bild, das die Tschechen von einem typischen Landsmann haben in keiner Weise – doch andererseits besteht in dieser Andersartigkeit das Geheimnis seines Erfolges: Er ist das vollkommene Gegenteil des herkömmlichen Bildes eines Tschechen. Er ist nicht bieder, sondern schneidig. Er ist nicht faul, sondern unglaublich arbeitsam. Er ist nicht ausweichend, sondern geradlinig. Er versucht nicht, sich den Umständen anzupassen, sondern setzt hart seine Meinung und seine Person durch. [...] Stets makellos, in guter Kondition wurde Klaus zum Symbol des Erfolges, der Genauigkeit und Prosperität [...]. Klaus scheint das Europa zu verkörpern, das wir anstreben. Er läßt uns eine Weile vergessen, daß wir eigentlich anders sind, gerade gegenteilig. Und vielleicht wählen wir ihn deshalb (Pauer 1995: 17).*

Die von Klaus 1991 gegründete liberal-konservative ODS, bestimmte die tschechische Post-Revolutionsgeschichte wesentlich mit und ist bis heute eine der einflussreichsten Kräfte im Land geblieben. Sie stellte in der tschechischen Parteiengeschichte einen Traditionsbruch dar und knüpfte an keine Vorbilder an. Von einer Gruppe professioneller Ökonomen geführt, wurde sie zur Partei der Wirtschaftskompetenz. Ihre Auffassung vom Staat trägt konservative und politisch rechtsstehende Züge. Gegen einen „dritten Weg“ zwischen Kommunismus und Demokratie baute sie auf die Rückkehr zu den bewährten Werten europäischer Politik. Stolz auf die Transformationserfolge, bindet sie die tschechische nationale Identität vor allem an wirtschaftlich-technische Leistungen (vgl. Pauer 1995: 62).

*„Der Siegeszug der Experten samt ihrem Pragmatismus und funktionalen Denken veränderte nachhaltig das geistige Klima der Gesellschaft. Das allen vertraute Bild des Schriftstellers als Träger des nationalen Kulturerbes und Instanz moralisch-ethischer Kritik des Bestehenden wurde zerbrochen“ (Pauer 1995: 63).*

### **2.9.7. Die „Samtene“ Scheidung (vgl. Stroehlein et al. 1999a: 5-7)**

Tschechen und Slowaken erlebten die kommunistische Ära auf unterschiedliche Weise, weshalb sie auch unterschiedliche Vorstellungen von einer postkommunistischen Transformation ihrer beiden Länder entwickelten. Vor der kommunistischen Machtübernahme war Tschechien einer der fortschrittlichsten Industriestaaten in ganz Europa, die Slowakei hingegen war eine primär

agrarwirtschaftliche Gesellschaft. In der kommunistischen Periode wurden die Handelsbeziehungen weg vom hochindustrialisierten Westen, und nach dem weniger entwickelten Osten ausgerichtet und der Schwerpunkt von der Leicht- auf die Schwerindustrie verlegt. Die Folge war, dass die tschechische Wirtschaft stagnierte und nicht mehr mit der Weltspitze mithalten konnte. Der Slowakei hingegen brachte die Umgestaltung der Ökonomie die Industrialisierung. Während den Tschechen also das kommunistische Regime als anti-modern erscheinen musste, nahmen es die Slowaken als äußerst modern und elaboriert wahr. Zudem waren die Repressionen besonders in der Phase der Normalisierung in der Slowakei geringer gewesen, da die Moskauer Führung für die radikalen Reformen im Prager Frühling in erster Linie die Tschechen verantwortlich machte, und die Slowaken so insgesamt eine positivere Einstellung gegenüber der kommunistischen Herrschaft hatten.

Angesichts dieser verschiedenen wirtschaftlichen Ausgangspunkte und Auffassungen hinsichtlich der kommunistischen Herrschaftsperiode, wirkten sich die Reformen nach der Wende auch unterschiedlich auf die wirtschaftliche und politische Entwicklung der beiden Landesteile aus. Trotz der günstigeren Entwicklung während des Kommunismus, war die Slowakei im Vergleich zur ihrem tschechischen Bruderstaat noch immer wirtschaftlich unterentwickelt, was vor allem damit zusammenhing, dass ihre Industrie hauptsächlich auf der unmodernen Schwerindustrie basierte. Die tschechische Ökonomie konnte sich nach Einführung der Marktwirtschaft und der Liberalisierung des Außenhandels dem internationalen Wettbewerb mithin besser anpassen. Durch ihre Abhängigkeit vom Import von Energie und Rohstoffen, geriet die Slowakei jedoch noch weiter ins Hintertreffen. In der kommunistischen Zeit konnte sie diese Güter billig aus der Sowjetunion beziehen, plötzlich musste sie viel höhere Preise für die Importe bezahlen. Zu allem Überfluss entschied die moralistische Regierung der früheren Dissidenten dann auch noch, die Waffen- und Rüstungsproduktion zu stoppen. Die Slowakei war davon viel härter betroffen als Tschechien, da 24 Prozent der slowakischen Maschinen- und Elektroindustrie von der Waffenproduktion abhingen, wohingegen es im tschechischen Landesteil nur sieben Prozent waren<sup>54</sup>. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Slowakei unter den postrevolutionären

---

<sup>54</sup> Als blanker Hohn erschien vielen, dass der tschechische Premierminister Václav Klaus nur ein Jahr nach der Teilung des Landes die Rüstungsindustrie wieder belebte, und diesmal mit der vollen Unterstützung von Präsident Havel.

Transformationen mehr litt als die tschechischen Länder. Während die Arbeitslosigkeit in Tschechien im Jahr 1991 nur 4,1 Prozent betrug, erreichte sie in der Slowakei ein Ausmaß von fast 12 Prozent.

Mit der wirtschaftlichen Transformation verhärteten sich auch die alten Gegensätze zwischen dem tschechischen und dem slowakischen Landesteil wieder. Der kollektive Minderwertigkeitskomplex der Slowaken nahm neue und ungeahnte Züge an und nationalistische Sehnsüchte wuchsen. Die politische Entwicklung der beiden Republiken schlug gegensätzliche Wege ein. Andrew Stroehlein schreibt: *„While Vaclav Klaus was consistently one of the most popular politicians in the Czech Republic, he was one of the least popular in Slovakia. Similarly, while former Prague Spring leader, Alexander Dubcek, was consistently among the most popular politicians in Slovakia, this symbol of ‘socialism with a human face’ was among the least popular in the Czech Republic”* (Stroehlein et al. 1999a: 6).

Während in Tschechien bei den Wahlen im Jahr 1992 Václav Klaus und die ODS einen Kantersieg einfuhren, kam in der Slowakei die von Vladimír Mečiar angeführte *„Bewegung für eine Demokratische Slowakei“* (HZDS) auf 24 Sitze und der linke, nationalistische Parteichef wurde slowakischer Ministerpräsident. Damit war klar, dass die Tschechen und Slowaken unterschiedliche Vorstellungen von ihrer Zukunft hatten: *„Die Tschechen wollten mit aller Kraft nach Westen, die Slowaken hofften, wenigstens einige Reste ihres gewohnten Fürsorge-Staates in die neue Zeit hinüberzuretten [...]“* (Mauritz 2002: 221). Die wenigen Gespräche, die Klaus mit seinem Amtskollegen Mečiar über die Bildung einer Bundesregierung führte, blieben ergebnislos. Keiner wollte sich mit dem anderen über seine persönliche Vorstellung von der Wirtschaftsreform oder dem zukünftigen konstitutionellen Aufbau des Landes einigen. Dem von Mečiar vorgestellten Plan einer gemeinsamen Konföderation wollte man von tschechischer Seite auf keinen Fall zustimmen, zumal Klaus, als Unterstützer einer strenger zentralisierten Regierung, nicht gewillt war, über eine größere slowakische Autonomie zu verhandeln.

Als Havel, Verfechter eines gemeinsamen tschechoslowakischen Staates, am 3. Juli bei der Wiederwahl zum Präsidenten der ČSFR am slowakischen Widerstand scheiterte, standen die Chancen für einen Fortbestand der Föderation gleich null. Klaus und Mečiar vereinbarten gegen den Willen der Mehrheit der Bevölkerung eine friedliche Teilung

der Tschechoslowakei in zwei unabhängige Staaten. „*Of course, nationalist sentiments had been growing in Slovakia. Even the normally moderate and pro-federalist Slovak Christian Democrats began talking of having a separate Slovak ‘chair and star’ in Europe. But the main reason for the split was the inability of Klaus and Meciar to agree on economic and constitutional matters*” (Strohlein et al. 1999a: 7).

Am 17. Juli 1992 erklärte sich die Slowakei für souverän. Präsident Havel trat am 20. Juli von seinem Amt zurück. „*Mit gemischten Gefühlen steuerten die Slowaken, die immer Freiheit gefordert und zugleich Angst vor ihr gehabt hatten, in ihre Unabhängigkeit*“ (Mauritz 2002: 221). Die Modalitäten der Trennung wurden ohne größere Schwierigkeiten geregelt. Jeder durfte behalten, was auf seinem Territorium lag. Dort, wo dies nicht möglich war, wurde dem Einwohnerverhältnis entsprechend 2:1 geteilt. Gleichzeitig kam es zu einer Währungsteilung. Am 25. November 1992 wurde das Gesetz über die Auflösung der ČSFR im Bundesparlament verabschiedet. Am 1. Januar 1993 war die Trennung der beiden Staaten vollzogen, jedoch verbindet sie eine Zollunion und auch die Wirtschaftsbeziehungen sind bis heute sehr eng geblieben.

### **2.9.8. Die Tschechische Republik**

Die am 16. Dezember 1992 vom tschechischen Nationalrat beschlossene „*Verfassung der Tschechischen Republik*“ trat mit Entstehen des tschechischen Staates am 1. Januar 1993 in Kraft. Unter Rückbesinnung auf die europäisch-humanistischen Grundlagen war diese der Verfassungsurkunde der Ersten Republik nachempfunden und orientierte sich an westlichen Demokratiemodellen. Der Staat definierte sich als demokratischer Rechtsstaat mit einer parlamentarischen Demokratie und hieß von nun „*Česká republika*“ („*Tschechische Republik*“).

Nach den Wahlen von 1992 formte Klaus eine mitte-rechts Regierung, bestehend aus einer Vierer-Koalition der ODS, ODA, KDU-ČSL und KDS. Václav Havel wurde am 26. Januar 1993 zum ersten tschechischen Präsidenten gewählt. Seine Rolle war durch die von Klaus wesentlich beeinflusste neue Verfassung erheblich geschwächt.

Die Trennung von der Slowakei brachte dem Land innenpolitische Entspannung und einen weiteren wirtschaftlichen Aufschwung. Es folgte eine Etappe der fortschreitenden Erneuerung des Kapitalstocks, was sich in einem deutlichen Wirtschaftswachstum niederschlug. 1994 zahlte die Regierung dem IWF vorzeitig 430 Millionen US-Dollar

zurück und war damit der erste osteuropäische Staat, der beim IWF keine Schulden mehr hatte. Im Sommer 1996 wurde das eigens dafür geschaffene Ministerium aufgelöst und die Privatisierung für abgeschlossen erklärt. Zu diesem Zeitpunkt waren 82,5 Prozent der ehemaligen staatlichen Betriebe in privater Hand. Die Transformation des Bankensystems begann 1991, wurde aber erst nach zehn Jahren vollendet. Die Kupon-Methode wurde als Erfolg gewertet. Die schmutzigen und skrupellosen Geschäfte hinter den Investmentfonds sollten erst später bekannt werden.

Schnell erwarb sich die Tschechische Republik international den Ruf des „*Musterschülers*“ unter den Reformstaaten. Vor allem der vom „*Thatcherismus*“<sup>55</sup> inspirierte liberal-konservative Wirtschaftspolitiker Václav Klaus galt vielen als „*Idealtyp eines anpackenden Reformers*“ (Mauritz 2002: 220) als seine „*Marktwirtschaft ohne Attribute*“ erste Früchte trug: Das Wirtschaftswachstum lag bei fünf Prozent, die Arbeitslosigkeit war selbst während der anfänglichen „*Schockphase*“ gering (3,5 Prozent), die Inflationsrate konnte bis 1996 im Jahresdurchschnitt konstant bei etwa 8,8 Prozent gehalten werden und das Budgetdefizit betrug lediglich 0.1 Prozent (vgl. Vaničková 2005: 96).

Bereits unmittelbar nach der Samtenen Revolution von 1989 kündigte die Regierung an, den größten westlichen Institutionen, besonders der EU, beitreten zu wollen. Am 30. Juni 1993 schloss Tschechien sich dem *Europarat* an und am 29. Oktober 1993 wurde es nicht-ständiges Mitglied des *Sicherheitsrats der Vereinten Nationen*. Am 1. Februar 1995 trat das *EU-Assoziierungsabkommen* in Kraft. Im November 1995 unterzeichnete die Tschechische Republik als erstes postkommunistisches Land die *OECD*-Beitrittsurkunde und stellte am 17. Jänner 1996 stolz, offiziell den Antrag auf EU-Mitgliedschaft. Diesem folgte Mitte 1997 eine positive Stellungnahme der EU-

---

<sup>55</sup> Mit „*Thatcherismus*“ wird allgemein das von 1979 bis 1990 unter der englischen Premierministerin *Margaret Thatcher* praktizierte Modell eines radikalen wirtschaftlichen und politischen Liberalismus in Großbritannien bezeichnet. Diese Art der Wirtschaftspolitik basierte auf folgenden Prinzipien: Einer konsequent angebotsorientierten Wirtschaftspolitik, parallel dazu (Re)Privatisierungen des öffentlichen Sektors und staatlicher Unternehmen, sowie der allgemeinen Minimierung von staatlichen Eingriffen in das Marktgeschehen (Deregulierung). In der monetaristischen Finanzpolitik stand die Bekämpfung der Inflation im Vordergrund, die von einer Einschränkung der öffentlichen Ausgaben, Subventionsabbau, Zinserhöhungen und einer Reduktion der Einkommensteuer bei gleichzeitiger Anhebung der indirekten Steuern (z.B. Mehrwertsteuer) begleitet wurde. Sozialpolitisch wirkte sich der drastische Sparkurs vor allem in einem massiven Abbau der Sozialleistungen aus. Der Thatcherismus führte zu einem Anstieg der Arbeitslosenquote und verschärfte letztendlich die Kluft zwischen Arm und Reich. (vgl. DETSCH, Roland: *Thatcherismus*. In: <http://www.cpw-online.de/lemmata/thatcherismus.htm>).

Kommission über die funktionierende Marktwirtschaft und parlamentarische Demokratie in der Republik.

### **2.9.9. Wahlen 1996: Der Aufstieg der Sozialdemokraten**

Seit 1995 stieg in den Meinungsumfragen die Popularität der Sozialdemokratischen Partei kontinuierlich an. Unmittelbar vor den Wahlen bekam sie zudem unerwartete Schützenhilfe von Präsident Havel als dieser, Parteichef *Miloš Zeman*s Nähe zum gewöhnlichen Mann betonte.

Bei den am 31. Mai und 1. Juni 1996 stattfindenden Wahlen verlor die regierende Mitte-rechts-Koalition ihre absolute Mehrheit um einen Sitz. Die ČSSD wurde mit 61 Sitzen zur zweitstärksten Partei im Parlament. Da künftige Koalitionen mit den Republikanern und Kommunisten von beiden Seiten ausgeschlossen wurden, war keine klare Mitte-rechts oder Mitte-links Koalition ersichtlich. Nach intensiven Verhandlungen trafen Klaus und Zeman schließlich eine Abmachung, die Zeman zum Vorsitzenden des Parlaments machte unter der Prämisse, dass er und die ČSSD nicht gegen die Amtseinsetzung der Klaus-Regierung stimmen würden. Am 23. Juli 1996 konnten der Ministerpräsident und sein Kabinett ihr Amt neuerlich antreten.

Die Zahl der Parteien schrumpfte weiter, als die „*Christlich-Demokratische Partei*“ (KDS) gänzlich in der ODS aufging. Außerdem löste sich der Linke Block auf und allein die Kommunistische Partei blieb übrig. Somit wurde die Zahl der Parlamentsparteien auf sechs halbiert.

Ein weiteres, wichtiges Resultat der Wahlen von 1996 war die Stärkung des Mitte-links-Lagers. Die Bürgerbewegung versäumte in den letzten Wahlen die fünf-Prozent-Hürde nur knapp. Bis 1996 hatte sie ihren Namen gewechselt und war eine unbedeutende Partei, ohne große Chancen es je ins Parlament zu schaffen, geworden. Die LSU-Allianz brach ebenfalls auseinander. Die Wähler der beiden Parteien liefen schließlich zur ČSSD über und diese konnte so ihre Stimmen vervierfachen (von sieben Prozent 1992, auf 26,4 Prozent 1996). Damit entstand eine starke linke Opposition, die erstmals nicht von den Kommunisten überschattet wurde.

*„With the decrease in the number of parties, the political spectrum came close to the traditional Western system with class-based voting and political contention centred*

*around economic policy. The Social Democrats received most of their votes from blue-collar workers, while the market-liberal ODS and ODA were much more dependent on managers, the self-employed, technicians and those doing intellectual work” (Stroehlein et al. 1999a: 25).*

### **2.9.10. Das Ende des Reformwunders**

Die ernsthaften Mängel von Klaus’ Reformprogramm wurden im Laufe der Zeit immer sichtbarer. Die stockende wirtschaftliche Entwicklung wurde zudem von Schlagzeilen über Finanzskandale und Geschäftsbetrügereien begleitet.

Für das tschechische „*Wirtschaftswunder*“ war es im Jahr 1997 endgültig zu Ende. Zwei Jahre zuvor hatte eine Bankenkrise das Land aufgeschreckt und bis 1996 mussten nicht weniger als elf Geldinstitute wegen Unfähigkeit oder offenem Betrug, Insolvenz anmelden. Der entstandene Schaden belief sich auf Billionen US-Dollar. Daneben gingen zahlreiche Investmentfonds Pleite und einige Manager flüchteten auf Grund von Finanzskandalen ins Ausland. Mindestens 30 Millionen US Dollar wurden in fragwürdigen „*Ausgaben*“ verschleudert und geschätzte 750.000 tschechische Bürger verloren dadurch ihre Kapitalanlagen.

*The weaknesses of Klaus's earlier reforms, driven by an oversimplified market-liberal ideology, had become painfully obvious. Legislation on such matters as bankruptcy or financial market regulation had been largely ignored. Without a watchdog body such as the American Securities and Exchange Commission, the vast majority of Czech shares were traded without any transparency whatsoever. This made it impossible for shareholders to know who the real owners of enterprises were. The Prague stock exchange was beginning to get the reputation abroad of being ‘just a vehicle for select insiders to enrich themselves at the expense of the ordinary shareholder’ (Stroehlein et al. 1999a: 28).*

Andere machten das schlampige Massenprivatisierungssystem und besonders die Kupon-Privatisierung für die Misere verantwortlich, welche nicht die Investitionen einbrachte, wie dies bei Aktienkäufen normalerweise der Fall ist. Jeder Bürger musste lediglich eine nominelle Verwaltungsgebühr für die Kuponhefte bezahlen, die später gegen wesentlich teurere Anteile eingetauscht wurden.

Die tschechische Wirtschaft verfiel in eine längerfristige Rezession. Jetzt stellte sich heraus, dass das Bruttoinlandsprodukt wesentlich langsamer wuchs als erwartet, die

negative Leistungsbilanz jedoch rapide anstieg. Auch das Staatsbudget, das die Klaus-Regierung in der Öffentlichkeit jahrelang als ausgeglichen bezeichnet hatte, entpuppte sich nach und nach als potemkinsches Dorf. Nach Freigabe der Wechselkurse Ende Mai 1997 verlor die tschechische Krone schlagartig elf Prozent ihres Wertes. Natürlich half diese Entwertung, das wachsende Handelsdefizit des Landes einzudämmen, gleichzeitig schuf sie aber auch Probleme für die künftige wirtschaftliche Entwicklung. Die Schwachstellen des bisherigen Reformkurses traten nun unübersehbar ans Tageslicht. Die Unternehmen waren durch die Privatisierung nicht effizienter geworden, die Entwicklung der Märkte konnte mit der Steigerung der Produktion nicht mithalten und die staatliche Verwaltung war weder personell noch organisatorisch auf eine liberale Wirtschaft vorbereitet. Obendrein hatte die Regierung Mitte der 90er ihre Stabilitätspolitik aufgegeben.

Klaus reagierte auf das Konjunkturproblem mit einer Reihe rigoroser Sparprogramme, die u.a. die Reduzierung der Importe, ein langsames Steigen der Löhne sowie die Einschränkung der staatlichen Ausgaben beinhalteten. Die Folge war, dass die Popularität des Regierungschefs und der ODS in der Bevölkerung dramatisch sank. Die Tschechen waren der Ansicht, dass sie den Gürtel unter Klaus' Politik bereits eng genug schnallen mussten. Das Mini-Budget und die strengen Sparmaßnahmen wirkten auf sie wie ein offenes Schuldeingeständnis.

Rufe nach Klaus' Rücktritt wurden nicht nur innerhalb der ČSSD laut, sondern auch in den eigenen Reihen. Dennoch einigte man sich zunächst nur auf eine Umbildung des Kabinetts. In der ODS begann ein internes Köpferrollen, von dem Klaus vorerst verschont blieb. Präsident Havel kritisierte diese Umbildung, die er als rein kosmetische Veränderung betrachtete, heftig. Auch die Tatsache, dass Klaus ein Vertrauensvotum (mit nur einer Stimme) gewann, konnte an der Stimmung im Parlament und auch in der Bevölkerung nicht viel ändern.

### **2.9.11. Klaus in der Krise**

Klaus' politische Schwierigkeiten hatten gerade erst begonnen. Nachdem er einige Minister als Sündenböcke für die Misswirtschaft der letzten Jahre verantwortlich gemacht, und ihrer Ämter enthoben hatte, vergrößerte das die Spannungen innerhalb der Partei, die sich seit der versäumten Mehrheit in den Wahlen von 1996 zu regen



begannen, nur noch. Viele waren der Meinung, dass es für Klaus an der Zeit sei, zu gehen und die Wirtschaftskrise schien dafür eine passende Gelegenheit zu sein.

Zur gleichen Zeit vertiefte eine unerwartete Naturkatastrophe die Krise im Land weiter. Infolge des Oderhochwassers im Juni 1997 mussten 40.000 Menschen evakuiert werden. Der Gesamtschaden, der durch die Fluten entstanden war, betrug rund 2,5 Milliarden Euro. Die Krone setzte ihren Fall fort und die Auslandsverschuldung stieg ins Unermessliche. Die Tschechische Nationalbank gab offen zu, dass die ausländischen Investoren allen Grund hatten, an der ökonomischen Gesundheit des Landes zu zweifeln.

In diese Krisenstimmung platzte zu allem Überdross auch noch die Nachricht um einen angeblichen Finanzierungsskandal der ODS. Parteirebellen brachten die Anschuldigungen auf die politische Agenda während Parteichef Klaus nach Bosnien gereist war. Damit wollten sie seine Führerschaft direkt angreifen, da Klaus ihrer Meinung nach allein für den verpatzten Wahlsieg im Jahr 1996, die fehlerhaften Privatisierungen, die ökonomische Krise und das ramponierte Image der Tschechischen Republik im Ausland, verantwortlich war. Die Wahrheit lag irgendwo in der Mitte. Gerüchte um korrupte Partei-Spendenaktionen brodelten schon eine ganze Weile und bezogen sich speziell auf eine Dotation über 7,5-Millionen tschechische Kronen, die die Partei vermutlich 1995 erhalten haben sollte. Außerdem war von Millionenbeträgen, welche die ODS angeblich auf Schweizer Konten bunkerte, und die von ausländischen Investoren stammten, die Rede. Nach einigem Leugnen und fadenscheinigen Argumenten kam schließlich heraus, dass der frühere Tennisstar und Mitinhaber eines mährischen Privatunternehmens *Milan Šrejber*, der zu den Käufern eines Stahlwerks gehört haben sollte, das Geld an die Parteikasse überwiesen hatte.

Das Chaos und die offenkundige Korruption in der regierenden ODS trafen den Finanzmarkt wie eine Bombe. Die tschechische Krone erreichte ihren Tiefststand seit der Freigabe der Wechselkurse zu Mitte des Jahres. Am 8. November organisierte der Dachverband der Gewerkschaften eine Demonstration gegen die Regierungspolitik, an der sich rund 120.000 Menschen beteiligten. „*Einen solchen Proteststurm hatte es seit der Samtenen Revolution in Prag nicht mehr gegeben*“ (Mauritz 2002: 228). Viele Minister, darunter auch Außenminister *Josef Zieleniec*, traten zurück. Am 28. November verließ die KDU-ČSL schließlich die Koalition, weil die Öffentlichkeit ihr

nicht mehr vertraute. Parteimitglieder forderten Klaus zum Rücktritt auf und sogar der Präsident selbst stimmte in diesen Kanon ein. Der Ministerpräsident trat am 30. November 1997 zurück. Damit war die Regierungskoalition zerfallen. Sein Nachfolger wurde *Josef Tošovský*.

### **2.9.12. Übergangsregierung und vorgezogene Neuwahlen**

Präsident Havel war über die Lügen der Politiker enttäuscht. In seiner „*Rede zur Lage der Nation*“ am 9. Dezember 1997 rechnete er hart mit der Klaus-Regierung ab:

*Viele Menschen [...] sind beunruhigt, enttäuscht oder gar angewidert vom allgemeinen Zustand der Gesellschaft in unserem Land. Viele sind der Auffassung – Demokratie hin oder her -, dass die Macht wiederum in den Händen nicht vertrauenswürdiger Personen liegt, deren vorrangige Sorge ihrem eigenen Vorankommen gilt, und nicht den Interessen des Volkes. Viele sind davon überzeugt, dass es ehrlichen Geschäftsleuten schlecht geht, während betrügerische Neureiche grünes Licht bekommen. Es ist die vorherrschende Meinung, dass es sich in diesem Land lohnt, zu lügen und zu stehlen... (Havel zit. nach Mauritz 2002: 228).*

Kurz vor Weihnachten beauftragte er den parteilosen Josef Tošovský, Gouverneur der Tschechischen Nationalbank und Experte in Wirtschaftsfragen, mit der Bildung einer neuen Regierung. Am 2. Januar 1998 stellte dieser sein Kabinett vor. Es bestand aus zehn Parteipolitikern und sechs unabhängigen Ressortleitern. „*Diese aus der Regierungskrise geborene Übergangsregierung war eine Verbeugung vor Havels Ideal der Bürgergesellschaft*“ (Mauritz 2002: 229). In seiner Regierungserklärung definierte Tošovský als oberste Ziele die Integration der Tschechischen Republik in die Nato und die EU, die Bekämpfung von Korruption und Kriminalität sowie die Belebung der Konjunktur.

### **2.9.13. Klaus´ politische Rückkehr**

Klaus wurde vom Tempo der Ereignisse regelrecht überrollt. Innerhalb der ODS begann ein Streit um die Parteiführung, den Klaus mit Unterstützung der regionalen Verbände für sich entscheiden konnte. Die Kräfte, die sich gegen ihn formiert hatten, waren ja vornehmlich an der Parteispitze zu finden. Ein Sonderparteitag am 14. Dezember 1997, bestätigte ihn schließlich trotz seiner angeschlagenen Reputation mit 277 von 314 Stimmen als Parteichef. Kritische Köpfe, wie etwa der frühere

Innenminister *Jan Ruml* oder Finanzminister *Ivan Pilip* wurden in der Folge kaltgestellt und die wichtigsten Stellen mit regionalen ODS-Führern besetzt.

Am 20. Januar 1998 wurde Václav Havel als Präsident wiedergewählt. Obwohl er diese Wahl erst im zweiten Wahlgang und nur mit einer haaresbreiten Mehrheit für sich gewinnen konnte, genoss er im Volk zu diesem Zeitpunkt das höchste Vertrauen mit einem Rekordwert von siebzig Prozent, was letztlich auch seinen Sieg im Parlament ausgemacht haben dürfte. Doch seine „*unpolitische*“ Dissidenten-Politik und das Konzept einer sich selbst verwaltenden Bürgergesellschaft, gerieten für die neue politische Elite immer mehr zur Provokation und gegen Havel gab es einige Vorbehalte. Besonders dem rechten Regierungsflügel missfiel die Vehemenz, mit der er moralische Grundsätze in der Politik einforderte und dass er auf Grund seiner außergewöhnlichen Persönlichkeit, seiner Autorität und Glaubwürdigkeit, der Arbeit der Regierung praktische Grenzen zu setzen vermochte.

#### **2.9.14. Der Oppositionsvertrag**

Kaum dass die Interimsregierung vereidigt war, begann der Wahlkampf für die vorgezogenen Neuwahlen. Die Sozialdemokraten wollten ihre Chance nutzen und bereiteten alles für eine bevorstehende Machtübernahme vor. *Miloš Zeman* wurde zum Spitzenkandidaten nominiert. Aber schneller als von allen erwartet, kehrte die ODS mit Václav Klaus an der Spitze wieder in die politische Arena zurück und sorgte für ein spektakuläres Comeback.

Bei der Wahl am 19. und 20. Juni 1998 konnte keine Partei eine eindeutige Mehrheit erreichen. Dies hing vermutlich damit zusammen, dass die Wähler von dem Debakel der vorangegangenen Regierung immer noch extrem enttäuscht waren. In diese Wahl legten sie dementsprechend keine großen Hoffnungen: Sie glaubten nicht daran, dass die Verhältnisse sich baldig bessern würden und noch weniger glaubten sie daran, der neuen Regierung mehr vertrauen zu können als der alten.

Zwar gewann die ČSSD 13 Sitze dazu und wurde mit 32,31 Prozent erstmals stärkste Partei im Abgeordnetenhaus, jedoch schnitt die ODS mit 27,74 Prozentpunkten nicht viel schlechter ab als bei den Wahlen von 1996. Die Kommunisten erreichten vor der KDU-ČSL und der US den dritten Platz im Parlament. Markus Mauritz beschreibt dieses unvorhergesehene Wahlergebnis folgendermaßen:

*Zeman stand vor einer schier unlösbaren Aufgabe. Niemand wollte eine große Koalition. Für eine parlamentarische Mehrheit von 101 Sitzen hätten die Sozialdemokraten mit ihren 74 Mandaten aber noch mindestens 25 Stimmen gebraucht. Die 20 Abgeordneten der Christdemokraten reichten dafür nicht aus. Als zweiter Partner wäre nur die neu gegründete Freiheitsunion mit ihren 19 Mandaten in Frage gekommen. Allerdings lehnte deren Vorsitzender Jan Ruml ein solches Regierungsbündnis grundsätzlich ab. Rein rechnerisch hätte es auch zu einer bürgerlichen Koalition aus ODS, KDU-ČSL und US gereicht, die gemeinsam über 102 Sitze verfügten. Aber die Spitzenpolitiker dieser drei Parteien waren so zerstritten, dass an diese Möglichkeit niemand dachte (Mauritz 2002: 230).*

Überraschend einigten sich Klaus und Zeman aber bereits am 8. Juli auf ein sozialdemokratisch geführtes Minderheitenkabinett. In dem sog. „*Oppositionsvertrag*“ verpflichtete sich die stärkste Oppositionspartei, die ODS, die Regierung Zeman zu tolerieren und in der laufenden Wahlperiode kein Misstrauensvotum gegen die ČSSD zu stellen. Im Gegenzug gewährte Zeman der ODS, die Vorsitzenden beider Parlamentskammern sowie der wichtigsten Kommissionen mit ihren Vertretern zu besetzen. Weiters verpflichteten sich die beiden Parteien dazu, sich in politischen Dingen immer zu beratschlagen.

Die Sprecher der kleinen Parteien wetterten, dass dieses Abkommen einen „*faktischen Nichtangriffspakt*“ und die „*schamlose Aufteilung der Macht im Staat zwischen zwei machthungrigen Männern*“ (Mauritz 2002: 230) bedeutete und letzten Endes auf die Ausschaltung der kleinen Parteien hinauslaufe.

*Voters of both parties could interpret the Opposition Agreement as a betrayal. The electorate had clearly expressed a desire for change, but they had certainly not imagined it like this. In the wake of the signed agreement, there were wide-spread accusations of its unconstitutionality and its undemocratic nature. Other parliamentary parties, worried that the Agreement's intention to install a first-past-the-post electoral system for the Lower House would eliminate all but the two largest parties, called on the President to abolish it (Stroehlein et al. 1999a: 48).*

Auch Havel war von diesem Ergebnis alles andere als angetan, dennoch ernannte er Zeman am 17. Juli 1988 als Ministerpräsidenten und vereidigte am 22. Juli die neue Regierung. Damit vollzog sich nach vier Jahren konservativer Koalitionsregierung der erste parteipolitische Machtwechsel in der jungen Demokratie.

### 2.9.15. Zemans Regentschaft

Zemans Legislaturperiode stand von Anfang an unter keinem guten Stern. Neue Hiobsbotschaften aus der Wirtschaft erschütterten den Staat, die Zahl der Arbeitslosen war weiter im Steigen begriffen und die Industrie kämpfte nach wie vor mit Ansatzproblemen. Immer lauter ertönte der Ruf nach staatlichen Finanzspritzen. Auf Grund des Oppositionsvertrages war die ČSSD aber eng an die Weisungen der ODS-Politik gebunden und hatte somit nur einen äußerst begrenzten Handlungsspielraum. Ende 1999 unterschrieben mehr als 200.000 Menschen eine Rücktrittsforderung an Zeman. Im April 2001 legte dieser den Parteivorsitz nieder.

Auch international fand die Zeman-Regierung wenig Anhänger. Als im November 1998 die offiziellen Gespräche um den tschechischen EU-Beitritt begannen, sparte Brüssel nicht mit Kritik. Dabei bemängelte sie aber weniger den desolaten wirtschaftlichen Zustand des Landes (schlechte Beschäftigungspolitik, zweistellige Inflationsrate, Rückgang des BIP um 0,2 Prozent) sondern in erster Linie den Stillstand der Reformen. Politisch, wirtschaftlich und gesellschaftlich ließe die tschechische Republik eine spürbare Bereitschaft, den europäischen Integrationsprozess konsequent umzusetzen, vermissen, so die EU-Kommission in ihrem Bericht. Allerdings stellte sie nicht den Beitritt Tschechiens zur Europäischen Union als solchen in Frage, sondern vielmehr den Zeitpunkt desselbigen.

Weniger Bedenken hatte da offensichtlich die *NATO*-Spitze. Die offizielle Aufnahme der Tschechischen Republik, neben Polen und Ungarn, in das *Nordatlantische Verteidigungsbündnis* erfolgte am 12. März 1999.

## 2.10. JÜNGERE GESCHICHTE

Die Jahre **1998 bis 2002** standen nicht mehr primär im Zeichen der Institutionenbildung, sondern im Zeichen der **Übernahme des „Acquis communautaire“** der EU. Ab dem Jahr 2000 folgte eine erneute Phase des Wirtschaftswachstums.

Bei den **Parlamentswahlen** im Jahr **2002** erreichte die ODS mit 24,5 Prozent ihr bisher schlechtestes Ergebnis. Nach dem erneuten Wahlerfolg der Sozialdemokraten

bildeten diese eine links-mitte-rechts-Koalition mit den Christdemokraten (KDU-ČSL) und der liberalen „*Unie svobody-Demokratická unie*“ („*Freiheitsunion – Demokratische Union*“, US-DEU). Mit dieser Mehrheit war die ČSSD auf eine Zusammenarbeit mit der ODS nicht länger angewiesen. Klaus wurde nicht mehr Parlamentspräsident und trat auch von seinem Parteivorsitz zurück. Sein Nachfolger als Parteichef wurde *Mirek Topolánek*, obwohl Klaus dessen Kandidatur nicht unterstützte. Ministerpräsident wurde *Vladimír Špidla*. Ein bedenklich stimmendes Resultat dieser Wahl war, dass sich die Kommunistische Partei KSČM, die weitgehend in der alten Orthodoxie verankert blieb, mit 18,5 Prozent der Stimmen, langsam aus der politischen Isolation bewegte und zu einem aktiven Teilnehmer an der Macht wurde.

In den folgenden Jahren erholte sich eine reformierte ODS allerdings wieder. Am **28. Februar 2003** wurde **Václav Klaus** zum **Präsidenten der Tschechischen Republik** gewählt. Die ODS gewann die Senatswahlen 2004 und 2006 sowie die Europawahlen im Jahr 2004 als stärkste Partei. Nach dem desaströsen Abschneiden der Koalitionspartei bei den Europawahlen trat Špidla als Ministerpräsident zurück. Der junge *Stanislav Gross* trat sein Erbe an. Als die Presse aber suspekte Immobilienkäufe von Gross aufdeckte, forderten die Christdemokraten Ende Februar 2005 seinen Rücktritt. Die ČSSD und Gross selbst verweigerten diesen vorerst, woraufhin sieben Minister das Regierungsbündnis verließen. Nach mehreren Verhandlungen sprachen sich die Gremien schließlich für eine Neuauflage der Dreierkoalition aus. Neuer Regierungschef wurde der Sozialdemokrat *Jiří Paroubek* und das Kabinett umgebildet (vgl. o.A. 2003: 12).

Am **1. Mai 2004** wurde die Tschechische Republik gemeinsam mit zehn weiteren Staaten in die „*Europäische Union*“ aufgenommen. Von den etwa 55 Prozent der Wahlberechtigten, die am Referendum teilnahmen, stimmten ca. 77 Prozent einem Beitritt zu.

Bei den **Wahlen zum Abgeordnetenhaus am 2. und 3. Juni 2006** siegte die ODS mit 35,4 Prozent. Die ČSSD und die Kommunisten mussten große Verluste hinnehmen und bildeten gemeinsam die Opposition. Die „*Strana zelených*“, („*Partei der Grünen*“, SZ) schaffte erstmals die Fünf-Prozent-Hürde und damit den Einzug ins Parlament. Die Regierungsbildung gestaltete sich aufgrund einer Pattsituation zwischen dem rechten und linken Lager mit je 100 Sitzen äußerst schwierig. Erst zu Beginn des Jahres 2007

fand die neue, schwarz-grüne Regierungskoalition, bestehend aus der Bürgerpartei ODS, den Christdemokraten (KDU-ČSL) und den Grünen, nach monatelangen Verhandlungen die notwendige Unterstützung im Parlament, nachdem zwei sozialdemokratische Überläufer erklärt hatten, für die Minderheitsregierung zu stimmen. Die Übernahme der Amtsgeschäfte durch die Regierung unter Ministerpräsident Mirek Topolánek markierte einen weiteren Rechtsruck in der tschechischen Politik. Sein 15-köpfiges Kabinett bestand aus neun ODS-Politikern und sechs Parteilosen. Die Schlüsselressorts wurden mit erzkonservativen „*Experten*“, wie *Ivan Langer* (Inneres) oder *Petr Nečas* (Arbeit und Soziales) besetzt, die für ihre rechten, neoliberalen Ansichten bekannt waren.

Die Regierung kündigte Anfang April 2007 an, die Einkommensteuer auf einen einheitlichen Satz von etwa 20 Prozent des Bruttoeinkommens zu senken. Zugleich sollte die Körperschaftssteuer gesenkt und die Umsatzsteuer erhöht werden. Mit diesen und anderen Maßnahmen wollte man die maroden Staatsfinanzen sanieren. Die Reformen im Gesundheitswesen und Rentensystem brachten tief greifende Einschnitte für die Bevölkerung mit sich. Sie sahen hohe Selbstbehalte bei Arzt- oder Krankenhausbesuchen und empfindliche Einbußen für Rentner vor, sowie die Einführung privater Modelle. Außenpolitisch zeichnete sich eine stärkere Orientierung an den USA ab (Stationierung des US-Radarsystems). Die Bevölkerung stand der rücksichtslosen Kürzungspolitik und den Übergriffen auf soziale und demokratische Rechte der schwarz-grünen Regierung bald mehrheitlich ablehnend gegenüber. 2007 kam es aus Protest gegen die Reformen zur größten Demonstration seit dem Ende des stalinistischen Regimes (vgl. Salzmann 2008: 3).

Seit dem **21. Dezember 2007** entfielen aufgrund des „*Schengener Abkommens*“ alle Grenzkontrollen zu den Nachbarländern Tschechiens.

**Václav Klaus** wurde am **15. Februar 2008** für eine **weitere Amtszeit als Staatsoberhaupt** der tschechischen Republik gewählt. Der 66-jährige EU-Skeptiker konnte sich in der zweiten Wahlrunde mit einer äußerst knappen Mehrheit gegen seinen Kontrahenten, *Jan Švejnar*, der von der ČSSD nominiert wurde, durchsetzen und bleibt somit für weitere fünf Jahre Präsident. In seiner Antrittsrede versprach er die Fortführung seines bisherigen Kurses. In Tschechien unterstützte er anfangs das Programm der bürgerlichen Regierung unter Ministerpräsident Mirek Topolánek.

Außenpolitisch sorgte er mit EU-kritischen Aussagen und der Ablehnung des EU-Verfassungsvertrages für Schlagzeilen (vgl. o.a./Deutsche Welle 2008: 1). Die wochenlange, öffentlich ausgetragene Schlammschlacht, die den gesamten Wahlkampf begleitete, verlieh seinem abermaligen politischen Erfolg jedoch einen negativen Beigeschmack. Von Erpressung – so wurden etwa an einige Klaus-Sympathisanten Pistolenkugeln und Drohbriefe versandt –, Stimmenkauf und Schmiergeld war die Rede und das Geschehen erinnerte stellenweise eher an Mafia-ähnliche Zustände als an eine demokratische Wahl. Die Drahtzieher der Aktionen blieben im Dunkeln. Zeitungen spekulierten über Geheimdienste, neureiche Finanziere oder altkommunistische Seilschaften. Man vermutete sogar, dass ODS-Mitglieder selbst hinter den Drohbriefen stecken könnten, um zu Gunsten von Klaus, von sich selbst abzulenken. Auf jeden Fall dürften die Vorfälle jedoch massive Auswirkungen auf das öffentliche Bewusstsein gehabt haben. Viele Menschen begannen sich zu fragen, ob dies die Freiheit sei, für die sie im Jahr 1989 so gekämpft hatten. Der Journalist Markus Salzman kommentierte die Ereignisse rund um die Präsidentenwahl folgendermaßen:

*Es wirft ein bezeichnendes Licht auf den Zustand der Gesellschaft, die mit der Einführung kapitalistischer Eigentumsverhältnisse entstanden ist. Die politische Elite hat sich vollkommen von der einfachen Bevölkerung abgehoben und kämpft mit teilweise kriminellen Methoden erbittert um politischen und finanziellen Einfluss. [...] Klaus und ODS-Regierungschef Topolanek hatten in der ‚Demokratiebewegung‘ von 1989 eine maßgebliche Rolle gespielt und sich nach der ‚samtenen Revolution‘ für die Einführung kapitalistischer Eigentumsverhältnisse stark gemacht. Unter dem Vorwand, Demokratie und Wohlstand für alle zu schaffen, organisierten sie eine beispiellose Umverteilung des gesellschaftlichen Eigentums. Berücksichtigt sind die so genannten ‚Coupon-Privatisierungen‘, die Klaus, der auch die ODS ins Leben rief, in den ersten Jahren nach dem Kollaps des stalinistischen Regimes durchführte. Damals wurden staatliche Betriebe und Einrichtungen ohne jede rechtliche Grundlage zu Spottpreisen an ausländische Investmentfonds und Spekulanten verscherbelt, wobei ein großer Teil des Volksvermögens vernichtet wurde. Als Premierminister hatte sich Klaus bereits in den neunziger Jahren für eine ‚Marktwirtschaft ohne Attribute‘, d.h. ohne soziale Absicherung, ausgesprochen. Seither ist er noch weiter nach rechts gerückt. Im vergangenen Jahr veröffentlichte er das Buch ‚Blauer Planet in grünen Fesseln‘, in dem er den Klimawandel und seine Folgen ausdrücklich leugnet. Er redet darin einer ungebremsen, rein am Profit orientierten Wirtschaftspolitik das Wort, die keinerlei Verantwortung für die ökologischen und humanitären Folgen zu tragen hat (Salzman 2008: 2).*



Die sozialdemokratische Opposition unterscheidet sich nur geringfügig von Klaus und der ODS, denn auch sie verteidigt uneingeschränkt das kapitalistische Eigentum. Eine besonders „zynische Rolle“ (Salzmann 2008: 3) spielt in dieser Situation die Kommunistische Partei, in der viele Angehörige der ehemaligen stalinistischen Nomenklatura versammelt sind. Bei den Wahlen von 2006 erhielt die KSČM 13 Prozent der Stimmen und wird immer mehr zu einer ernst zu nehmenden politischen Kraft. Man liebäugelt in der Partei nun offen mit einer künftigen Regierungsbeteiligung. Rein rechnerisch könnte eine Mehrheit zwischen Sozialdemokraten, Grünen und der KSČM zustande kommen. Um eine Regierung zu bilden, bräuchten sie aber noch den Sanktus des bekennenden antisozialistischen Präsidenten. Bedenklich stimmt aber, dass Teile der politischen Elite, vor allem der ČSSD, eine Zusammenarbeit mit den Kommunisten inzwischen nicht mehr ausschließen. „*Angesichts der Instabilität der Regierung und unvermeidlichen sozialen Konflikten betrachten sie die KSCM [...] als stabilisierenden Faktor und als Ordnungsmacht*“ (Salzmann 2008: 3), so Salzmann.

Die **Senats- und Regionalwahlen 2008** brachten der ODS massive Stimmenverluste, wodurch Topoláneks Position zunehmend geschwächt wurde. Seine Politik stieß sowohl auf Seiten der Opposition als auch parteiintern auf Widerstand. Sogar Václav Klaus dachte öffentlich über einen Bruch mit der von ihm gegründeten ODS nach und legte am 6. Dezember den Ehrenvorsitz der Partei nieder. Gleichzeitig kündigte er an, die Gründung einer neuen, europaskeptischen Partei unterstützen zu wollen, da ihm als erbitterten Gegner des EU-Vertrages die ODS zu europafreundlich agiere. Die Mehrheit der Parteimitglieder, inklusive Topolánek, stimmte im Abgeordnetenhaus für die Ratifizierung des Lissaboner Vertrags. Einige Abgeordnete, insbesondere der ehemalige Finanzminister *Vlastimil Tlustý*, trugen diese Entscheidung jedoch nicht mit. Tlustý stimmte infolgedessen bei dem im März 2009 von der ČSSD eingebrachten Misstrauensvotum gegen Topolánek und stürzte dadurch die Regierungskoalition. Er wurde aus der Partei ausgeschlossen und kandidierte für die in Tschechien neu gegründete Partei „*Libertas*“<sup>56</sup> des irischen Euroskeptikers *Declan Ganley*. (vgl. Puhl 2009: 1).

---

<sup>56</sup> „*Libertas*“ ist eine politische Partei, die sich auf die Ablehnung des „*Vertrags von Lissabon*“ (EU-Verfassungsvertrag) stützt. Sie ging aus einer Bürgerinitiative hervor, die anlässlich des irischen Referendums über diesen Vertrag im Sommer 2008 stattfand. Gründer und Präsident der Partei ist Declan Ganley. Bei der Europawahl 2009 trat Libertas erstmals an. Da die Partei aber in vielen Ländern nicht die dafür notwendigen Voraussetzungen erfüllen konnte, musste sie Wahlbündnisse mit kleineren, nationalen Parteien eingehen, denen sie ihren Namen schenkte.

Am **1. Januar 2009** übernahm die Tschechische Republik unter Ministerpräsident Mirek Topolánek zum ersten Mal **die Präsidentschaft im Rat der Europäischen Union**. Die tschechische Ratspräsidentschaft steht vor allem im Zeichen des Kampfes gegen die weltweite Finanzkrise.

Am **24. März 2009 sprach das tschechische Parlament in Prag der Regierung und Premierminister Topolánek mit knapper Mehrheit das Misstrauen aus**. Bereits viermal hatte das Linke Lager, bestehend aus Sozialdemokraten (ČSSD) und Kommunisten (KSČM) vergeblich versucht, Topolánek vorzeitig zu stürzen, der fünfte Versuch war in dieser Hinsicht von Erfolg gekrönt. Zur Chronologie der Ereignisse: Im November vergangenen Jahres erklärten die beiden grünen Abgeordneten *Olga Zubová* und *Věra Jakubová* ihren Austritt aus der Koalition, nachdem sie der Stationierung einer Radaranlage für das US-Raketenabwehrsystem auf tschechischem Boden nicht zustimmen wollten. Dadurch konnte sich die schwarz-grüne Regierungskoalition im Parlament auf keine sichere Mehrheit mehr stützen (vgl. Puhl 2009: 1). Zudem war der Premier ins Kreuzfeuer der Kritik geraten, als er die Ausstrahlung einer TV-Reportage verhindern wollte, in der schwere Geldmissbrauchsvorwürfe gegen einen parteilosen, von der ČSSD übergelaufenen, Abgeordneten erhoben wurden, der Topoláneks Minderheitsregierung an der Macht gehalten hatte (vgl. APA 2009: 1). Die Stimmen von Zubová und Jakubová gereichten der ČSSD bei dem von ihr eingebrachten Misstrauensvotum schließlich zum Sturz des Kabinetts. Die tschechische Presse berichtete unisono, dass dieser Schritt schlecht für das Land sei und die größte Tageszeitung, die „*Mlada Fronta Dnes*“, bezeichnete den Misstrauensantrag als „*großen Fehler*“ (zit. nach Puhl 2009: 1). Hinter vorgehaltener Hand wurde sogar gemutmaßt, dass der Präsident Václav Klaus den Sturz selbst eingefädelt haben soll, da auch zwei, ihm nahe stehende ODS-Abgeordnete, gegen Topolánek votierten. Der Staatschef könnte vom Scheitern der Regierung profitieren, da er jemanden mit der Regierungsbildung beauftragen muss. Der Hardliner Klaus hatte sich zuletzt von der ihm gegründeten ODS distanziert, da diese unter Topolánek – seines Zeichens ebenfalls nicht der größte EU-Freund – in den letzten Jahren einen zunehmend pro-europäischen Kurs verfolgte (auch die Zustimmung zur EU unter den ODS-Wählern war gestiegen). Schließlich hatte das Parlament unter seiner Führung und mit vielen Stimmen von ODS-Abgeordneten den EU-Verfassungsvertrag im Februar 2009 ratifiziert. Topolánek

bezeichnete Klaus zwar nicht als Strippenzieher, sah ihn jedoch zweifelsohne als einen derjenigen, die zum Sturz der Regierung beigetragen hatten (vgl. ebd.).

Am **9. April 2009** betraute der Staatspräsident schließlich den 58-jährigen *Jan Fischer*, Leiter des tschechischen Statistikamtes, mit der Bildung einer **Übergangsregierung**. Sein Kabinett, das aus parteiunabhängigen „*Experten*“ besteht, wurde am 8. Mai 2009 angelobt. Mit der Unterstützung der Bürgerpartei (ODS), der oppositionellen ČSSD von Jiří Paroubek und den Grünen (SZ) – die drei Parteien nominierten auch die Mitglieder für die neue Regierung - verfügt es im Parlament über eine bequeme Mehrheit. Zu den Hauptaufgaben von Fischers Kabinett, das die Regierungsgeschäfte bis zu den vorgezogenen **Neuwahlen im Oktober 2009** führen wird, werden eine erfolgreiche Beendigung des tschechischen EU-Vorsitzes Ende Juni, sowie die Planung des Budgets für das Jahr 2010 gehören (vgl. Kortschak 2009: 1).

### 3. SOZIOLOGISCHE KONTEXTUALISIERUNG: POSTMODERNE UND GLOBALISIERUNG

Der Zusammenbruch des Kommunismus, die Öffnung der Grenzen des ehemaligen Ostblocks, die Demokratisierung und Einführung der freien Marktwirtschaft, die zunehmende „Amerikanisierung“ des Kulturmarktes sowie der Beitritt zur Europäischen Union haben die tschechische Kultur und Identität auf eine fundamentale Weise verändert. Ohne die entsprechende Verortung dieser Entwicklungen, die eng mit den Phänomenen der Globalisierung und Postmoderne zusammenhängen, kann man daher den strukturellen und kulturellen Wandel in der Tschechischen Republik, der sich innerhalb der letzten, fast schon zwei Jahrzehnte, vollzogen hat, nicht angemessen nachvollziehen. Das Spannungsfeld in dem sich das tschechische Selbstverständnis dabei befindet erstreckt sich vor allem entlang der Pole Nationalstaat und Transkulturalität, Moderne und Postmoderne, Stillstand und Wandel sowie monolithische Einheit (kommunistische Ideologie) und Pluralismus (westliches Kulturverständnis).

#### 3.1. DAS PHÄNOMEN POSTMODERNE<sup>57</sup>

Schlüsseldefinitionen, die den Begriff der Postmoderne zu erfassen suchen, kreisen häufig um die Phänomene der Auflösung der Einheit von Zeit und Raum, der temporalen Heterogenität gekennzeichnet durch eine Vielzahl von gleichzeitig-Ungleichzeitigem, der Vermischung und Neuschreibung von unterschiedlichen kulturellen Ressourcen, der Polysemie von Sinnzusammenhängen und Bedeutungen sowie den Verlust allgemein verbindlicher Referenzen.

Die soziokulturelle Bedeutung der Postmoderne versucht *Andreas Hepp* anhand einer Reihe von Entwicklungen, wie sie vor allem für die Gegenwart europäischer und nordamerikanischer Kulturen prägend sind, zu charakterisieren: Dazu gehören die postindustrielle Transformation der Ökonomie und die voranschreitende Globalisierung von Wirtschaft, Kommunikation und Kultur, die mit einer Schwächung bzw. Auflösung

---

<sup>57</sup> Ich bezeichne die „Postmoderne“ deshalb als „Phänomen“, weil sie auf Prozesse hinweist, die alltagsweltlich ohnehin von uns allen wahrgenommen und erfahren werden können, und folglich als theoretisches Konstrukt per se keinen großen heuristischen Wert besitzt.

nationalstaatlicher Ideen einhergehen. Identität, im Sinne der Geschlossenheit innerhalb klar definierter territorialer Grenzen und homogenen kulturellen, sozialen und historischen Erfahrungen, wird durch zunehmende Migrationsprozesse und die globalisierte Medienindustrie immer problematischer. Die Ausdifferenzierung von Lebensstilen, Überzeugungen und Weltbildern, die für eine umfassende kulturelle Diversifikation und Segregation stehen, führen diese traditionelle Form von Identität an die Grenzen ihrer Haltbarkeit (vgl. Hepp 2004: 244-245).

Im Unterschied zur Tradition sucht das postmoderne Denken nicht nach Identität, das heißt nicht nach einem absoluten, vereinenden Prinzip sondern nach dem Unterschied. Diskontinuitäten und Paradoxien bilden Teil des Selbstverständnisses. Alle Diskurse sind gleichwertig, es gibt keinen privilegierten Diskurs (vgl. Ignatow 2000: 5).

### **3.1.1. Postmoderne Identität**

Das Postmoderne Denken hat die essentialistische und substanzialistische Vorstellung von Identität hinter sich gelassen und baut auf einer artifiziellen, konstruktivistischen Idee auf. Das Individuum der Postmoderne ist sich des Konstruktcharakters seiner Identität bewusst und weiß, dass es unzählige Möglichkeiten des Bruchs und der Veränderung gibt. Dies mündet in eine offene Struktur von Identität, welche sich als fragil, ephemer, transitorisch und multipel präsentiert. Dauerhafte Identität wird in einer komplexen und dynamischen postmodernen Welt schließlich als Mythos oder Illusion entlarvt.

Nach Hall ist das Subjekt der Postmoderne nomadisch, dezentriert und fragmentiert. Er begründet die Vorstellung des „*postmodernen Subjektes*“, das

*[...] ohne eine gesicherte, wesentliche oder anhaltende Identität konzipiert ist. Identität wird ein ‚bewegliches Fest‘. Sie wird im Verhältnis zu den verschiedenen Arten, in denen wir in den kulturellen Systemen, die uns umgeben, repräsentiert oder angerufen werden, kontinuierlich gebildet und verändert. Dieses Subjekt ist historisch, nicht biologisch definiert. Es nimmt zu verschiedenen Zeiten verschiedene Identitäten an, die nicht um ein kohärentes ‚Ich‘ herum vereinheitlicht worden sind. In uns wirken widersprüchliche Identitäten, die in verschiedene Richtungen drängen, so daß unsere Identifikationen beständig wechseln. Wenn wir meinen eine einheitliche Identität von der Geburt bis zum Tod haben, dann bloß, weil wir eine tröstliche Geschichte oder ‚Erzählung unseres Ich‘ über uns selbst konstruieren (Hall 1994: 182-183).*

Mit der Vervielfältigung der Bedeutungssysteme und kulturellen Repräsentationen, potenziert sich auch die Anzahl möglicher Subjektpositionen, die das Individuum einnehmen kann, ins Unermessliche. In diesem Sinne spricht *Douglas Kellner* fast analog zu *Stuart Hall* von Identität als einem „frei gewählten Spiel“ (Kellner 1992: 76<sup>58</sup>, zit. nach *Bauman* 1997: 132-133). Für *Zygmunt Bauman* bestand das „moderne“ Problem mit der Identität darin, diese zu konstruieren und über die Zeit hinweg beständig zu halten. In der Postmoderne hingegen, sieht er jenes Problem primär darin, Festlegungen zu vermeiden und sich sämtliche Optionen offen zu halten. Das Kulturprinzip der unaufhörlichen (De-) und (Re-) Konstruktion von Identität wird durch den Konsumkapitalismus noch gefördert, der die Lust an steter Transformation und Veränderung suggeriert (Ang 2003: 104-105). Die Fluktuation zwischen verschiedenen kulturellen und sozialen Kontexten mit unterschiedlichen Identifikationsangeboten relativiert die einzelnen Zugehörigkeiten und stärkt den Einfluss individueller Komponenten. Die bewusste Wahl und subjektiv dirigierte Komposition von Identität kann nach *Angela McRobbie* als das Hauptcharakteristikum der postmodernen Identität gelten: „*Die Suche nach dem Selbst, das eine Fiktion ist, [wird/H.G.] zugunsten der Erfindung des Selbst aufgegeben*“ (McRobbie 1994: 72). Die Autonomie der freien, selbstbestimmten Gestaltbarkeit, welche diesem Identitätskonzept postuliert wird, betrachten jedoch viele als fragwürdig (vgl. *Wodak et al.* 1998: 59), da diese für gewöhnlich mit Desorientierung und einer Reduzierung oder Trivialisierung der Lebensäußerungen zusammengeht. Auch *Kellner* kritisiert, dass Oberflächenerscheinungen wie Stil, Image und Konsum grundlegende identitätsstiftende Kriterien wie Moral, Werte und Normen auszuhöhlen drohen (vgl. *Kellner* 1995: 259). Stattdessen kommt es zu einer Ästhetisierung des Alltags. Der Mensch fühlt sich von der enormen Vielfalt an Lebensmöglichkeiten überfordert, weshalb er sich freiwillig in das gefährliche Diktat des Konsums und der Mode flüchtet, um wenigstens ein bisschen Orientierung zu finden. Identitätskrisen, Desorientierung und Verlustängste, sind die Schlange, die uns um das Paradies bringen.

### **3.1.2. Die Renaissance des Raumes**

In der Postmoderne wird die Zeit als bestimmende Erfahrungsdimension von derjenigen des Raumes abgelöst (vgl. *Knell* 2000: 79). Zeitliche Beschreibungen von

---

<sup>58</sup> Primärwerk: *KELLNER, Douglas* (1992): >>Popular Culture and Constructing Postmodern Identities<<. In: *Scott Lash /Jonathan Friedman* (Hg.), *Modernity and Identity*, Oxford.

Stabilität und Dauer werden als historische Konstruktionen kritisiert und durch räumliche Begriffe der Mobilität ersetzt.

Postmoderne Theoretiker feiern diese als Epoche des Simultanen, der Juxtaposition in der die Abstände zwischen Nähe und Ferne sich verschieben. *Mike Featherstone* beschreibt diese Tendenzen mit Metaphern wie „*Bewegung*“, „*Reise*“, „*Grenzüberschreitung*“ und „*Nomadentum*“ (vgl. Featherstone 1995: 26), die Begriffe wie „*Heimat*“, „*Zuhause*“ und „*Wurzelsuche*“ dekonstruieren. Reise und Mobilität produzieren diskontinuierliche und fragmentierte Erfahrungen, welche für Featherstone gerade eine Möglichkeit zur Dezentrierung gewohnter Kategorien darstellen und eine Form des Spiels mit kultureller Unordnung gestatten, wie sie zum Beispiel für Identitätsfiguren wie Hybridität und Diaspora essenziell sind (vgl. ebd.: 128).

Die Öffnung des Raumes wird neben steigenden Migrationsbewegungen auch durch neue, weltumspannende Kommunikationstechnologien beschleunigt, welche die räumlichen und zeitlichen Beziehungen verändern. Der physische Ort verliert als Identitätskoordinate und Erfahrungsebene in dem Maße an Bedeutung, als die elektronischen und digitalen Medien eine Durchschreitung des Raumes außerhalb der zeitlichen Logik erlauben. Die Entstehung neuer räumlicher Maßstäbe, in denen globale, nationale und lokale Bereiche einander durchkreuzen, hat selbstverständlich Auswirkungen auf die gesellschaftliche Organisation und die Ausbildung individueller und kollektiver Identitäten. Nationale Identität als elementare Form von Zugehörigkeit wird im global-lokalen Gefüge unterminiert (vgl. Morley und Robins 1995: 74). Ähnlich wie das Aufkommen des Buchdrucks und der Zeitung nach *Benedict Anderson* einst die Entstehung nationaler Räume begünstigt haben, wird ein Zusammenhang zwischen der gegenwärtigen räumlichen Deterritorialisierung bzw. Reterritorialisierung und medientechnologischen Innovationen vermutet (vgl. Knell 2000: 83).

Die Globalisierung und die evozierte Raum-Zeit-Verdichtung - verstanden als Wechselbeziehung von Nähe und Gleichzeitigkeit - (vgl. Morley und Robins 1995: 86) durch kulturübergreifende Kommunikationsnetzwerke und Mobilitätsprozesse, kann Desorientierung, Unsicherheit und Ängste hervorrufen, deren Linderung allzu oft in einfachen Lösungen gesucht und gefunden wird. So werden heute wieder verstärkt Entwicklungen beobachtet, die in Richtung eines, manchmal extremistischen

Nationalismus oder auch Fundamentalismus verlaufen, und in denen die Menschen nach Sicherheit und Gewissheit suchen.

### 3.2. DAS PHÄNOMEN GLOBALISIERUNG

Unter Globalisierung versteht man im Allgemeinen einen vom Westen ausgehenden, durch die gleichzeitige und gleichgeschaltete Entwicklung von (Kommunikations-) Technologie, Ökonomie und Kultur forcierten Prozess der weltweiten Vereinheitlichung zu einer globalen Kultur (vgl. Nederveen-Pieterse 1998: 87)

Sie ist ein multidimensionaler Prozess, der sich synchron in mehreren Lebensbereichen vollzieht:

Die „*ökonomische Globalisierung*“ meint die Internationalisierung der Produktion, des Handels, des Marktes und der Finanzströme.

Die „*politische Globalisierung*“ bezieht sich auf die weltweite Zusammenarbeit in politischen Entscheidungsprozessen, die durch die Schaffung supranationaler Strukturen entsteht.

Durch den unbegrenzten Datenaustausch via Computer und Internet sowie die internationale Vernetzung der Medien (globale Informations- und Unterhaltungsindustrie) kommt es auch zu einer „*informationstechnischen, medialen und kommunikativen Globalisierung*“.

Die „*kulturelle Globalisierung*“ schließlich ist geprägt von der Homogenisierung von Symbolen, Konsum- und Identitätsmustern einerseits, andererseits aber auch von der Wiederbelebung lokaler Kulturen und Identitäten, was zur Entstehung von „*Mischkulturen*“ führt.

Mit der „*sozialen Globalisierung*“ eröffnen sich dem Einzelnen neue Horizonte und Handlungsmöglichkeiten. (Aufzählung vgl. Eickelpasch 2004<sup>59</sup>, zit. nach Vogel 2006: 49).

---

<sup>59</sup> Primärwerk: EICKELPASCH, Rolf (2004): Identität, (hrsg. von Rolf Eickelpasch/Claudia Rademacher), Bielefeld: Transcript.



### 3.2.1. Kulturen der Hybridität und „gemischte Zeiten“

Während die Moderne die Zeit als unhintergehbare Bedingung menschlicher Erfahrung in den Vordergrund rückte, ist in der Postmoderne die Vorrangstellung des Raumes zu vermerken. Die Globalisierung erzeugt neue Bezugsrahmen, indem sie Erfahrung und soziale Beziehungen aus ihrer Ortsgebundenheit löst und somit die traditionellen Bindungen an territoriale Einheiten (wie den Nationalstaat) als Basis für Gemeinschaftsbildung und Identität nicht mehr (unbedingt) voraussetzt. Die Organisationsformen sozialer Beziehungen ändern sich und neue Raum-Zeit-Beziehungen werden bestimmt. Dies hat enorme Konsequenzen für die Verortung, Artikulation und Repräsentation von Identität, da Zeit und Raum deren grundlegende Koordinaten bleiben.

Hall beschreibt in diesem Zusammenhang drei wesentliche Entwicklungen der „globalen Postmoderne“ (Hall 1994: 209):

Erstens: Globalisierungsprozesse führen zur Schwächung bzw. Erosion nationaler kultureller Identitäten.

Zweitens: Kommt es dadurch zur Aufwertung lokaler und partikularistischer Identitäten, die aber gleichzeitig in globale und transnationale Bezüge integriert werden können. Die Grenzen zwischen lokaler und globaler Kultur werden folglich zusehends durchlässiger. Dieses Wechselspiel von Globalem und Lokalem wird heute als „*Universalistischer Partikularismus*“ oder „*Glocal Squeeze*“ (Nederveen-Pieterse 1998: 87) bezeichnet. Es bedeutet ein Zusammenführen von globalen und lokalen Elementen bei gleichzeitiger Gegenüberstellung von Homogenisierung und Diversifizierung. „*Dies bedeutet einerseits eine weltweite Verflechtung von Medien und Kultur, andererseits jedoch eine intensive Belebung des lokalen Marktes und ihrer kulturellen Förderung, welches gleichzeitig eine Rückbesinnung zu Tradition sowie Interaktion zwischen lokalen Räumen bedeutet*“ (Ertl 1999: 73). Auf der anderen Seite können aber auch die durch die globale Homogenisierung und das Verschwinden von Grenzen erlebte Bedrohung, und Ängste vor dem Verlust kultureller Werte und eindeutiger Zugehörigkeiten, nationale und ethnische Identitäten negativ verstärken, was im schlimmsten Fall zu nationalistischen, rassistischen und fundamentalistischen Reaktionen führt. Eine teilweise machtvolle Rückkehr des Nationalismus zeichnet sich gegenwärtig in Osteuropa ab, was in einer Zeit, in der allerorts die Überwindung

nationalstaatlicher Grenzen sowie die kulturelle, ökonomische und politische Integration im Vordergrund steht, paradox anmuten lässt. Hier zeigt sich eine „*Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*“, was damit zusammenhängt, dass Osteuropa eine Entwicklung, die sich im Westen sukzessive vollzogen hat, im Eiltempo bewältigen muss.

Drittens: Der intensivierter kulturelle Austausch und die weltweite kommunikative Konnektivität durch die Globalisierung und internationale Kommunikationsstrukturen schafft die Möglichkeit grenzüberschreitender und grenzverbindender Identität („*Transkulturalität*“) und fördert die Bildung neuer Identitäten der „*Hybridität*“ (vgl. Hall 1994: 209-213).

*Die Globalisierung hat den Effekt, die zentrierten und geschlossenen Identitäten einer nationalen Kultur zu bekämpfen und zu zerstreuen. Sie hat eine pluralisierende Wirkung auf Identitäten, schafft eine Vielfalt von Möglichkeiten und neuen Positionen der Identifikation und gestaltet Identitäten positionaler, politischer, pluraler und vielfältiger sowie weniger fixiert, einheitlich und transhistorisch. Dabei bleibt ihre Wirkung widersprüchlich: Einige Identitäten kreisen um Tradition, indem sie versuchen ihre frühere Reinheit wiederherzustellen und die verloren geglaubten Einheitlichkeiten und Sicherheiten wiederzufinden. Andere akzeptieren, dass Identität der Geschichte, der Politik, den Spielen der Repräsentation und der Differenz unterworfen ist, sodass sie nie wieder einheitlich oder rein sein wollen (Bhabha, zit. nach Hall 1994: 217).*

Der Begriff „*Hybridisierung*“ - den *Homi K. Bhabha* vor allem in Bezug auf die postkoloniale Migration eingeführt hat - bezeichnet kulturelle Identitäten, die nicht fixiert, sondern im Übergang zwischen verschiedenen Grenzen schweben. Sie sind das Resultat von Kreuzungen und Synkretismen mehrerer ineinandergreifender kultureller Kontexte. Bhabha benennt den aktiven, kreativen Prozess der Vermischung und Reterritorialisierung unterschiedlicher kultureller Ressourcen mit „*Übersetzung*“. Solche Identitäten sind heterogen und können sich nicht vereinheitlichen lassen, da sie überlagerte kulturelle Zugehörigkeiten aufweisen. Hybride Kulturen artikulieren somit neue, multiple Identitätsmodelle die der Postmoderne angemessener sind als die althergebrachten nationalen Identitäten. Sie bergen aber wegen ihrer Unbestimmtheit und dem ihnen eigenen kulturellen Relativismus auch Gefahren in sich.

Typisch für die Globalisierung ist also, dass die Identitätsmuster komplexer werden. Multiple und hybride Identitäten sowie die Dezentrierung des sozialen Subjekts führen

zu einer Vervielfältigung und Zunahme der Artikulationsmöglichkeiten kultureller Identität (vgl. Nederveen-Pieterse 1998: 87). Das ist insofern interessant, als es im Zuge der Globalisierung und der parallel stattfindenden Internationalisierung des Medien- und Konsummarktes eben nicht, wie von pessimistischen Kulturimperialismustheoretikern befürchtet, zu einer umfassenden Homogenisierung von Kultur und Leben im Sinne eines „*American Way of Life*“ sowie dominanten Machtkonzentrationen gekommen ist, sondern sich im Gegenteil, lokale und regionale Identitäten neben universellen und kosmopolitischen behaupten konnten. Mit den verschiedenen translokalen medialen Repräsentationen sind neben das Nationale und Regionale zusätzlich noch eine Menge weiterer deterritorialer Sinnhorizonte („*Lebensformen*“) getreten, wie zum Beispiel kommerzielle Populärkulturen oder auch deterritorialisierte religiöse und ethnische Gemeinschaften (vgl. Hepp 2006: 272). Die globalisierte Welt hat sich zu sehr ausdifferenziert, als dass sich in ihr ein einziges kulturelles Machtzentrum konstituieren könnte, vielmehr gibt es eine Anzahl von miteinander konkurrierenden Zentren. Darauf hinweisend, spricht Hepp nicht von einer globalen Kultur, sondern von einem „*globalisierten Feld*“ (Hepp 2006: 66) von Kulturen, auf dem um Bedeutungen und Wirklichkeitsdefinitionen gekämpft wird.

Wie sich gezeigt hat, hat das Globale das Lokale nicht ersetzt, sondern es hat sich, um Stuart Hall zu zitieren, „*eine neue Artikulation zwischen dem Lokalen und dem Globalen*“ (Hall 1994: 213) herauskristallisiert.

### 3.3. IST TSCHECHIEN POSTMODERN?

In seinem Bericht „*Ist Osteuropa „postmodern“?*“ im Auftrag des Kölner Bundesinstitutes für ostwissenschaftliche und internationale Studien diskutiert *Assen Ignatow* (der 2003 infolge eines Treppensturzes auf tragische Weise verstorben ist) die Anwendbarkeit des Begriffs der Postmoderne auch auf postkommunistische Verhältnisse.

Die osteuropäische Gesellschaft weist für ihn in ihrer gegenwärtigen Gestalt in folgender Weise markante postmoderne Züge auf: „*Die postkommunistische Welt befindet sich in einem fluiden Zustand, wo soziale Schichten, Staatsinstitutionen, politische Kräfte und auch Ideen ihre klaren Konturen verlieren. Das Alte ist nicht ganz überwunden, das Neue hat sich noch nicht voll entwickelt. Das ist eine besondere, hybride Gesellschaft, keine totalitäre Diktatur, aber auch keine vollentwickelte Demokratie, keine Planwirtschaft, aber auch keine genuine Marktwirtschaft*“ (Ignatow 2000: 15). Die Postmoderne als eine Art „*Chaos*“ hat hier einen bröckeligen, amorphen Raum betreten. Der Terminus umschreibt stimmig das Fluide, Anomische, Unbestimmte und Widersprüchliche der osteuropäischen Wirklichkeit in der Transitionsperiode (vgl. Ignatow 2000: 17).

Dem widersprechen andere Theoretiker, die der Auffassung sind, dass in Osteuropa noch nicht einmal die Moderne gänzlich entwickelt sei. In der Tat hatten nur wenige Länder, vor allem die sog. „*Visegrad-Staaten*“ Tschechien, Ungarn, die Slowakei und Polen, eine halbwegs günstige Ausgangsposition für die Transformation hin zu einer freien, demokratischen Gesellschaft, da sie historisch an demokratische und moderne Traditionen ihrer Länder anknüpfen konnten. Die meisten anderen Länder, ganz besonders die europäischen Randstaaten wie Bulgarien, Rumänien, Serbien, u.a., hatten diese Erfahrung nicht. Und trotzdem gab es auch in den sog. fortschrittlicheren Nationen Probleme, die kommunistische Indoktrination zu überwinden. Das kommunistische System hatte sich selbst zwar programmatisch „*Fortschritt*“ und „*Moderne*“ auf seine Fahnen geheftet doch kann es nicht im eigentlichen Sinne als „*modern*“ gelten, da die Modernisierung sich oberflächlich auf das rein Technologische beschränkte. In Wirklichkeit blieb der kommunistische Gesellschaftsentwurf einer archaisch-mythologischen Gedankenwelt verhaftet, deren augenscheinlichste Manifestationen Despotismus und ein rigoroser Kollektivismus waren. Deswegen

konnte letztlich auch die technologische Modernisierung nicht bewerkstelligt werden, was zum Zusammenbruch der Wirtschaft und der Produktion von ökonomischer, technischer und geistig-sittlicher Rückständigkeit führte. Angesichts dieses schwierigen Erbes bleiben die postkommunistischen Staaten also weiterhin in vielerlei Hinsicht vormodern, und die Realisierung der Moderne stellt eine teilweise immer noch ungelöste Aufgabe dar (vgl. Ignatow 2000: 17). Ignatow konstatiert für den osteuropäischen Raum somit ein „gleichzeitige[s/H.G.] Vorhandensein von verschiedenen Epochen und soziokulturellen Welten“ (Ignatow 2000: 16). Und die Postmoderne ist vor allem wegen dieser Besonderheiten eingetreten. Er führt weiter aus: „Die osteuropäischen Kombinationen von Postmodernem und Prämodernem sehen in der Tat wie unnatürliche und komische Hybriden [...] aus, weil die Produkte der alten und organisch entwickelten, bereits verfeinerten und ‚müden‘ westlichen Kultur in Verbindung mit einer Gesellschaft gebracht werden, die sozusagen immer noch im Zustand einer jungfräulichen Naivität lebt“ (Ignatow 2000: 16).

Hier gibt es also keinen Widerspruch. „Nach wie vor lebt Osteuropa in mehreren Zeiten. Mehrere Epochen koexistieren in diesem Teil des Kontinents“ (Ignatow 2000: 17).

## 4. GESELLSCHAFTLICHE KONTEXTUALISIERUNG: TRANSFORMATION UND POSTKOMMUNISMUS

Tschechien, sowie alle anderen Staaten des ehemaligen sogenannten Ostblocks, suchte seit dem politischen Umbruch von 1989 den Weg aus einer isolierten Epoche, die sich von der modernen, in der Kontinuität stehenden Entwicklung Europas abgelöst hat. Nach der Wende fanden große Veränderungen statt, in denen das Land und jeder einzelne Bürger gezwungen war, sich neu zu orientieren.

### 4.1. TRANSFORMATION

Unter dem Begriff „*Transformation*“ kann man gemeinhin eine Phase des beschleunigten politischen und sozialen Wandels verstehen, in dessen Folge sich auch die Kultur und die Gesellschaft in ihren grundlegenden Institutionen, Mustern, Handlungen und Gedächtnisinhalten nachhaltig verändern.

Die postkommunistische Transformation von einem totalitären System hin zu einem freien, demokratischen Rechtsstaat war eine äußerst komplexe und vielschichtige soziale Transformation, die alle Sphären des öffentlichen und privaten Lebens gleichermaßen betraf (vgl. Machonin 1996: 171). Der Beginn der Transformation in Tschechien war vom „*Dilemma der Gleichzeitigkeit*“ (Offe 1994: 57<sup>60</sup>, zit. nach Mänicke-Gyöngyösi 1997: 165). geprägt, da simultan und binnen kürzester Zeit nicht nur das politische System und die Wirtschaft transformiert werden mussten, sondern ebenso die sozialen und kulturellen Verhältnisse.

*Die postkommunistische Transformation ist in ihrer Komplexität ein schwieriges Unterfangen, denn sowohl im Umfang als auch in der Geschwindigkeit ist sie von beispiellosen Dimensionen geprägt. Da ein derartiger Wandel bisher historisch ohne Vorbild ist, gibt es keine erprobten Lösungsmuster. Gefordert wird nicht nur eine völlige Umgestaltung der rechtlich-institutionellen Rahmenbedingungen in Politik, Wirtschaft und anderen gesellschaftlichen Teilbereichen, sondern auch das Erlernen neuer Denk- und Verhaltensmuster. Somit handelt es sich um eine radikale Umwertung, über Jahre bestehender, gesellschaftlicher Werte und Strukturen (Svoboda 2006: 27).*

---

<sup>60</sup> Primärwerk: OFFE, Claus (1994): *Der Tunnel am Ende des Lichts. Erkundungen der politischen Transformation im Neuen Osten*, Frankfurt/New York.

Nach dem Zerfall der tschechoslowakischen Föderation im Jahre 1992 sah sich die junge Republik zudem mit dem Problem der Nationalstaatsbildung konfrontiert.

Aus einer wirtschaftlichen Perspektive betrachtet, bedeutete Transformation zunächst einmal den Übergang von der Planwirtschaft zur Marktwirtschaft, im politischen Bereich die Demokratisierung und von einem soziologischen Standpunkt aus, die Umwandlung einer relativ statischen, nivellierten Gesellschaft in eine dynamisch-pluralistische Zivilgesellschaft (vgl. Franzen 2005: 16)

Die Schwerpunkte der Transformationsprozesse bildeten dabei:

1. *Der sozialstrukturelle Wandel, d.h. den Wandel von Arbeit und Arbeitsmarkt, die Veränderungen des Systems der sozialen Ungleichheit und der Lebenslagen, die Vielfalt der individuellen und kollektiven Mobilitätsprozesse.*
  2. *Den institutionellen Wandel, insbesondere den Transfer und die Transformation der politisch-administrativen Institutionen sowie des Parteien- und Verbändesystems*
  3. *Den kognitiven und mentalen Wandel, vor allem die Entwicklung von Einstellungen, politischen Orientierungen und Verhaltensweisen.*
- (Reißig 1998: 2)

Die Konstitution der Ausgangsgesellschaft hat große Auswirkungen auf den gesamten Transformationsverlauf.

Wirtschaftlich und politisch verfügte die Tschechische Republik über eine vergleichsweise günstige Ausgangsposition: Auf die Tschechoslowakei entfielen fast drei Viertel der Industrie des Habsburgerreiches. Ihr Industrialisierungsgrad vor der kommunistischen Machtübernahme entsprach westeuropäischen Standards und sie war in dieser Hinsicht als einziger Staat Osteuropas dem Westen zuzurechnen. Die Tschechen galten als kulturell und wirtschaftlich führende Nation der Habsburgermonarchie, neben Österreich und Ungarn.

Ferner hatte das Land durch die Erste Republik unter *Masaryk* fundamentale demokratische Erfahrungen gemacht und konnte nach der Wende daran anknüpfen.

Doch vierzig Jahre lang mussten die Tschechen in Unfreiheit und Regression zu leben. *„Der Kommunismus hat die Tschechen [...] ihrer Identität beraubt. Er hat ihre Geschichte, ihre Traditionen sowie ihre ‚natürliche Denkweise‘ verleugnet und sie in*

*eine konstruierte imaginäre Welt seiner eigenen Ideologie verbannt“* (Sklenar 1999: 88-89). Das kulturelle-ideologische Erbe des staatlich verordneten Sozialismus und die jahrzehntelange Einübung entsprechender Denk- und Handlungsmuster problematisierten den Demokratisierungsprozess erheblich. Das demokratische Bewusstsein der Bevölkerung war verkrüppelt und deformiert worden.

*Im politischen Bereich gelten als solche ‚leninist legacies‘ etwa ein starker Nationalismus, das Fehlen einer Kultur des Kompromisses, eine ausgeprägte Orientierung an Führerfiguren, Zynismus und Mißtrauen gegenüber politischen Institutionen, ein verbreiteter Skeptizismus gegenüber großen gesellschaftlichen Visionen, ein generelles ideologisches Vakuum und allgemeine moralische Konfusion. Zudem wurden ein tiefsitzender Egalitarismus, ein übermäßiger Etatismus, stark ausgeprägte ‚grab and run‘- Orientierungen und ein Mangel an Eigeninitiative diagnostiziert (Bönker/Beichelt/Wielgohs 2005: 2).*

Dass sie sich nun wie freie und mündige demokratische Bürger verhalten sollten, sorgte bei den meisten Tschechen für Überforderung und Desorientierung. Mit dem Gefühl des Verlustes eines wesentlichen Teils der eigenen Geschichte kam dazu noch eine weitreichende alltagsweltliche Verunsicherung.

*[...] die Zeit des Sozialismus als eine wertlose, ja diabolische historische Periode darzustellen, bedeutete für die ‚kleinen Leute‘, daß das bisher wirksame kulturelle Wissen und seine selbstverständliche Anwendbarkeit fraglich und strittig geworden sind. Der Mensch ist seinen Erfahrungen, seinem Wissen gegenüber fremd geworden, denn hinter den individuellen Handlungen ist deren Geschichte verschwunden, die doch die Ereignisse des individuellen Lebens mit Bedeutungen ausgestattet hat. Und wenn die Geschichte verschwindet (oder auch ‚vernichtet‘ wird), dann bleiben Identitätskrise und Schuldbewußtsein zurück. Denn natürlich hat auch der Sozialismus – genau wie alle anderen politischen Systeme - eine eigene kulturelle Welt geschaffen. Der Sozialismus hat die Regeln der Alltagskultur formuliert, er hat die Bühnen des gesellschaftlichen Lebens gestaltet, hat die Dramaturgie der Darstellungen und Vorführungen sowie die verschiedenen Verhaltensrepertoires bestimmt, denen sich die Mehrheit der Menschen fügten. Eine kulturelle Ordnung anzunehmen, ihr ausgesetzt zu sein, bedeutet aber immer auch eine innere, subjektive Aneignung dieser Welt. Diese Aneignung ist von der persönlichen ideologischen Überzeugung völlig unabhängig, denn man kann nicht in einer Gesellschaft leben und dabei deren kulturelle Ordnung unbeachtet lassen. Das heißt, daß die kulturelle Welt und die gesellschaftlichen Regeln des Sozialismus die gesamte Ordnung des Alltagslebens Teil des persönlichen Lebens und der individuellen Lebensgeschichten geworden sind (Niedermüller 1997: 72-73).*

#### **4.1.1. Transformationsgeschichte aus heutiger Sicht**



Der Beginn der politischen Transformation in der ersten Hälfte der 90er Jahre wurde von den politisch unerfahrenen Dissidenten und den zurückgekehrten Reformern des Prager Frühlings eingeleitet. Auf Grund des mangelnden praktischen Erfolges einer „*unpolitischen Politik*“, die in erster Linie an der moralischen und geistigen Erneuerung der Gesellschaft interessiert war, und des Scheiterns des Konzeptes einer basisdemokratischen Bürgergesellschaft, wurde die tschechische Intellektuellenkultur, deren schillerndste Persönlichkeit Ex-Präsident *Václav Havel* gewesen war, durch eine Gruppe hoch spezialisierter Technokraten abgelöst, deren oberste Maxime die schnelle Konsolidierung der Demokratie und die Restrukturierung der Ökonomie bildete. Die Republik wandelte sich in der Folge zu einem Parteienstaat, dessen Disposition im Wesentlichen westlichen Mustern entsprach. Eine neue politische Elite formierte sich. Dieser Wandel in der politischen Landschaft lässt sich am besten anhand der Dichotomie der Persönlichkeiten *Václav Havel* und *Václav Klaus* charakterisieren (siehe Geschichtesteil dieser Arbeit).

Die wirtschaftliche und soziale Entwicklung vollzog sich in vier Phasen. Die erste – weitgehend tschechoslowakische – Phase (1990-1993) war, wie in fast allen postkommunistischen Staaten, durch den dramatischen Rückgang des Bruttoinlandsprodukts gekennzeichnet. Es folgte eine Etappe der fortschreitenden Erneuerung des Kapitalstocks, was sich in einem signifikanten Wirtschaftswachstum niederschlug (1994-1996). Schlampige Privatisierungsmaßnahmen, ein plötzlich eintretendes Bankensterben, Korruptions- und Finanzskandale sowie gefährlich entflammte politische, oft parteiinterne, Differenzen trieben das Land zu Mitte des Jahrzehnts schließlich in eine wirtschaftliche und moralische Krise ungeahnten Ausmaßes (1997-1999). Erst gegen Ende des Jahres 1999 folgte mit der vierten Etappe (2000-2002) eine erneute Konjunkturphase. Der wirtschaftliche Umbau des Landes führte u.a. zu einem Wiederaufbau kapitalistischer sozialer Schichten, die zuvor durch das kommunistische Regime demontiert worden waren. Das Unternehmertum florierte besonders in den 90er Jahren und viele Tschechen suchten den Weg in die berufliche Selbstständigkeit. Dadurch wurde das kommunistische Paradigma von der „*klassenlosen Gesellschaft*“ unterminiert. Die Kluft zwischen den gesellschaftlichen Schichten wuchs, der gesamte soziale Aufbau der Gesellschaft wandelte sich. Die Verschärfung sozialer Ungleichheiten war eine der gravierendsten Entwicklungen nach 1989, so *Dana Svoboda* (vgl. Svoboda 2006: 28). Viele Menschen, vor allem ältere,

konnten zunächst nicht mit der freien Marktwirtschaft umgehen und sehnten sich nach den früheren sozialistischen Zuständen zurück, welche ihnen, obwohl der Lebensstandard allgemein niedrig war, zumindest einen sicheren Arbeitsplatz<sup>61</sup> (unabhängig davon, ob sie tatsächlich etwas leisteten oder nicht) und die (physische) Grundversorgung garantierte. Dass sie jetzt für ihr Wohl arbeiten sollten, verstanden einige nicht; der Wegfall des staatlichen sozialen Netzes war eine große Belastung. Daneben machten der drastische Anstieg der Preise und der damit verbundenen Lebenshaltungskosten, einschneidende Eingriffe in die Privathaushalte der Bürger.

Gegenwärtig kann die wirtschaftliche Situation als solide eingestuft werden. Die Arbeitslosenquote geht zurück und betrug im November 2008 5,3 Prozent, wobei sich hier ein starkes Stadt-Land-Gefälle abzeichnet. In der Hauptstadt Prag ist die Arbeitslosigkeit geringer. Auch die Löhne stiegen. Der Löwenanteil des BIP wird im Dienstleistungssektor erwirtschaftet, allerdings sind die Tschechen auch fleißige Unternehmer und die Industrie wächst. Probleme bereiten der Republik jedoch das wachsende Defizit im Staatshaushalt sowie die steigende Gesamtverschuldung. Die zusätzlichen finanziellen Belastungen entstanden nicht zuletzt aus den aufgeschobenen Strukturreformen im Bankenbereich und in der Großindustrie. Die Regierung reagiert nun mit radikalen Sparmaßnahmen (Reform der öffentlichen Finanzen – „*Falt Tax*“ -, Gesundheitsreform mit hohen Selbstbehalten), um das Budget auszugleichen und damit die geplante Euro-Einführung im Jahr 2010 nicht zu gefährden (vgl. Salzmann 2008: 3).

Die politische Lage in Tschechien ist heute stabil und die Demokratie wird vom Volk als alternativlose Regierungsform unterstützt. Allerdings stehen die tschechischen Bürger ihrem Funktionieren kritisch gegenüber, was sich in einer zunehmenden politischen Passivität, stellenweise gar Apathie niederschlägt. Es herrscht die Meinung, dass sich die bestehenden Verhältnisse ohnehin nicht ändern ließen, und wie in vielen anderen europäischen Demokratien, teilen sich die politische Macht im Land überwiegend zwei große Parteien, welche in Tschechien die bürgerliche, von Klaus gegründete, ODS und die sozialdemokratische ČSSD darstellen. Die Unzufriedenheit der Bürger darüber mag wohl auch zum Erstarken der Kommunistischen Partei (KSČM) geführt haben, die bei den letzten Parlamentswahlen im Jahr 2006 immerhin 13 Prozent der Stimmen erreichen konnte und sich langsam aber stetig zu einer ernst zu nehmenden

---

<sup>61</sup> Im Kommunismus war die „*Vollbeschäftigung*“ ein wesentliches Ziel. Die Arbeitslosenrate wurde durch Überbeschäftigung, die selten effektiv war, künstlich niedriger gehalten.

politischen Kraft entwickelt. Dies stimmt bedenklich, zumal in ihren Kadern viele der alten Apparatschiks sitzen, welche bis auf ein paar kosmetische Veränderungen, den alten ideologischen Inhalten treu geblieben sind.

Die Kirche, welche im Kommunismus eine relative Schwächung erfuhr, konnte sich bis jetzt nicht mehr richtig erholen. Tschechien zählt zu den Ländern mit dem höchsten Anteil an Konfessionslosen. Die meisten Menschen bekennen sich allerdings zum römisch-katholischen Glauben.

Im Zuge der Transformation stieg die Wirtschaftskriminalität und die Korruption. Die Korruptionsbekämpfung ist in der Tschechischen Republik - im osteuropäischen Vergleich nicht untypisch – bislang nicht sehr erfolgreich gewesen. Ausschlaggebend dafür ist neben den kommunistischen Altlasten vor allem eine gewisse Justizschwäche<sup>62</sup> und die mangelnde Konsequenz in der faktischen (exekutiven) Vergangenheitsbewältigung. Das in diese Richtung 1991 erlassene „*Lustrationsgesetz*“, erwies sich, um begangene Verbrechen zu bestrafen, weder als besonders effizient (die langwierigen Prozesse blieben meist ohne Ergebnis), noch trug die 1993 folgende Gesetzesregelung „*über den verbrecherischen Charakter des kommunistischen Regimes*“, mit der die gesamte Periode des Kommunismus für unrechtmäßig erklärt, und die KPCĚ für die Fehlentwicklung der Wirtschaft, Kultur und Umwelt des Landes verantwortlich gemacht wurde, zu einer umfassenden gesellschaftlichen und politischen Aufarbeitung der totalitären Vergangenheit bei. Die Frage der Versöhnung zwischen den Opfern und Tätern wurde in der Öffentlichkeit nicht mehr intensiv diskutiert und weitestgehend von der politischen Agenda genommen. Die Politik der „*Entkommunisierung*“ fand keine engagierte Unterstützung mehr und viele Verbrechen wurden nicht weiter verfolgt (vgl. o.A./ Neue Züricher Zeitung 2006: 1-3). Auf Grund ihrer Verbindungen, konnten viele Angehörige der alten Nomenklatura nach dem Systemwechsel in der Wirtschaft Fuß fassen und besetzten alsbald wichtige Führungspositionen. Mitte der 90er Jahre war bereits mehr als die Hälfte der tschechischen Bevölkerung der Meinung, dass der negative Einfluss der alten

---

<sup>62</sup> Der Justiz- und Polizeiapparat wurde seit der Wende nie grundlegend reformiert. Ein demokratisches Rechtsbewusstsein ist in der Verwaltung noch unterentwickelt, vor allem fehlt die strikte Gewaltenteilung zwischen Polizei und Justiz. Daneben sind die Gerichte häufig überlastet, die Prozesse werden unnötig in die Länge gezogen und zu viele unqualifizierte Richter beschäftigt (Doležal, zit. nach o.A./Neue Züricher Zeitung 2006: 2)

Strukturen auf das öffentliche Leben fortbestehen. Der Politologe *Bohumil Doležal* bestätigt, dass sich in den letzten Jahren eine

*‘Kultur der Korruption‘ in der Politik etabliert habe, die quer durch alle Parteien gehe. Basis dieses Notstands sei die geistig-moralische Dekadenz des Kommunismus, doch akzentuiert werde er von den grenzenlosen Möglichkeiten des Kapitalismus, an dem sich natürlich auch Kommunisten beteiligten - und zwar wie überall im Einflussbereich der ehemaligen Sowjetunion aus extrem vorteilhafter Position heraus, da sie über alles verfügten, was gedeihliches Wirtschaften erleichtert: politischen Einfluss, personelle Netzwerke und enorme Sympathien im Justizapparat (Doležal, zit. nach o.A./Neue Züricher Zeitung 2006: 2).*

Es erwies sich also, dass man bei allen Anstrengungen, die verlorene Zeit aufzuholen und so schnell als möglich politisch und wirtschaftlich mit dem Westen aufzuschließen, die „mentale Transformation“ übersehen hatte. Die Gedanken und Handlungsweisen der Menschen, welche diese mehr als vierzig Jahre lang indoktriniert bekommen hatten und die ihnen inzwischen in Fleisch und Blut übergegangen waren, waren nicht so leicht zu ändern. Dies hängt auch damit zusammen, dass die ideologische Vorgehensweise des Regimes äußerst subtil war, und das Denken der Menschen eher unterschwellig vergiftete. Man kann diese Vorgehensweise durchaus mit dem Modell des Panoptikums beschreiben, in dem sich die Menschen durch das Gefühl ständiger Beobachtung freiwillig nach den erwünschten Mustern verhalten. Gesellschaftliche Umdenkungsprozesse erfordern daher Zeit und Geduld und können sich nur schrittweise und „organisch“ vollziehen. Das Problem mit einer spezifisch kommunistischen Mentalität wurde von keinem anderen so thematisiert wie von Václav Havel, der in seinen Reden immer wieder auf die „moralische Erkrankung“ seiner Landsleute verwiesen hatte (vgl. Stroehlein 1999: 2). Mit seinem Rückzug aus der Politik fehlt heute die Vision einer gesellschaftlichen Erneuerung, die Václav Klaus als sein Nachfolger nicht verbreiten kann und wird. Mit Havel ging der Tschechischen Republik eine moralische Instanz, eine große Integrationsfigur verloren (vgl. ebd.).

## **5. KULTURELLE KONTEXTUALISIERUNG: ENTWICKLUNGEN IN DER TSCHECHISCHEN GESELLSCHAFT UND KULTUR**

Die Euphorie nach der „*Samtenen Revolution*“ im Jahr 1989 erlag falschen Illusionen. Es war naiv zu glauben, dass die Menschen von jetzt auf gleich der kommunistischen Weltanschauung absagen, und das ideologische Korsett, das ihnen zu einer zweiten Haut geworden war, gleichsam wie die Schlange, abstreifen könnten. Demokratische Anschauungen und ein mündiger, verantwortungsvoller Umgang mit der neu gewonnenen Freiheit ergaben sich nicht von selbst. Zu Zeiten des sozialistischen Regimes waren die Menschen in unproduktiven Wirtschaftsbetrieben tätig gewesen, unabhängig von der erbrachten Leistung war ihnen eine staatliche Grundversorgung sicher, nun sollten sie für ihre Subsistenz selbst aufkommen. Die Ideologie hatte auf jede Frage eine fertige Antwort gehabt, nun waren die Menschen gefordert, selbst nachzudenken und die richtigen Entscheidungen zu treffen. Politische Aktivität wurde vom Regime nicht gefördert, jetzt sollten die Tschechen auf einmal mündige Bürger sein. In der Vergangenheit hatte man sich lieber auf den Staat verlassen anstatt persönlich Verantwortung zu übernehmen, dies schien angesichts der möglichen Risiken die bequemere Variante zu sein.

Diese jahrzehntelang verinnerlichten Denk- und Verhaltensmuster waren noch immer tief im Bewusstsein der Bürger verankert. Ein ganzheitliches, neues System konnte sich nur in einem langwierigen Entstehungsprozess entfalten. In seiner Weitsicht, hatte dies *Václav Havel* erkannt. Dennoch wollte das vor allem die „*technokratische Intelligenz*“ nicht wahrhaben und verlagerte ihre Anstrengungen auf eine primär strukturelle Reform (Modernisierung von Politik und Wirtschaft), in der Annahme, alles andere würde sich schon ergeben. Die Probleme der Menschen ließen sich jedoch mit solchen, rein technischen Maßnahmen nicht lösen. Um mit den Umwälzungen, die sämtliche Lebensbereiche erfassten, im Alltag zurechtzukommen, musste sich auf der kognitiven, mentalen Ebene etwas ändern.

## 5.1. DAS KOMMUNISTISCHE SYSTEM

### 5.1.1. Alltag und Selbstverständnis der Tschechen im Kommunismus

*„Das Ende der bipolaren Ordnung der Weltpolitik und des real existierenden Sozialismus in Europa hat den wirksamsten Identitätsfigurationen gleichsam den Boden entzogen. Die fällige Neudefinition des Selbstverständnisses von Individuen, Gruppen und Nationen ist ein langwieriger historischer Prozess. Es werden nicht nur geopolitische Grenzen verschoben, sondern auch die traditionellen Begrenzungen der nationalen Selbstbestimmung“ (Lohauß 1995: 7).*

Die Art und Weise und das Ausmaß, wie die kommunistische Ideologie die tschechische Identität geprägt hat, wirkt sich heute noch teilweise massiv auf die Denkweise und das Verhaltensrepertoire der Bevölkerung aus (vgl. Sklenar 1999: 141).

Die *„marxistische Kulturtheorie“* bedeute eine Gleichschaltung von Politik, Wissenschaft, Moral, Kunst und Kultur. Sie war einerseits eine Gesellschaftstheorie, zugleich aber auch ein umfassendes, philosophisches und weltanschauliches System sowie ein politisches und ökonomisches Modell. Die kommunistische Erziehung zum *„neuen Menschen“* begann bereits im Kindergartenalter. Indem die Ideologie sämtliche Lebensbereiche durchdrang, war sie gewissermaßen organisch mit dem geistigen und physischen Leben der Menschen verbunden – sie stand für eine ganze Lebensweise. Die Menschen organisierten selbst alltägliche Dinge gemäß ihrer ideologischen Erziehung.

Als richtig galt, was im Sinne der kommunistischen Gesellschaft war. Nicht das Recht des Einzelnen war bestimmend, sondern das höhere Ziel des Fortschritts des Kommunismus und der Verwirklichung der Diktatur des Proletariats und der klassenlosen Gesellschaft.

Das von Moskau angewiesene Zentralkomitee diktierte alle Entscheidungen. Sie verformten jegliches Rechtsgefühl in der Bevölkerung. Dennoch setzten sich einige Richtlinien in ihrem Wertekanon fest. Dies war zum Beispiel das *„Recht auf Arbeit“*. Zuzana Sklenar schreibt:

*Zwar rechnete in den kommunistischen Staaten niemand auf die freie Wahl der Schule, des Studiums, oft nicht einmal des Berufes, geschweige der Ausreise oder einer Wohnung; jedoch wurde ein Arbeitsplatz und damit das*

*verbundene (wenn auch verhältnismäßig niedrige) Einkommen zur Selbstverständlichkeit. Der Zwang zum oft ungewollten miserablen Beruf war mitunter drückend, doch an einem finanziellen Minimum zweifelte niemand. Und dieses Minimum war von der erbrachten Leistung fast unabhängig – das gleiche galt im Übrigen auch für hohe Gehälter, da statt der Leistung die Gesinnung und Parteitreue eingebracht werden konnten (Sklenar 1999: 175).*

Mit der Erreichung der Vollbeschäftigung - es gab offiziell keine Arbeitslosigkeit - sollte die Demokratie übertroffen werden. Spätestens nach der Wende wirkte sich diese erlernte, negative Arbeitsmoral jedoch verheerend aus, denn Arbeit unter den Bedingungen einer freien Marktwirtschaft wird über Leistung definiert. „*Daß bei den Kommunisten dieses ‚Recht auf Arbeit‘ letztlich ein ‚Recht auf bezahlte Nichtarbeit‘ geworden war, stellte sich nach der Umwandlung zur Demokratie als geradezu ruinös heraus*“ (Sklenar 1999: 175), so Sklenar

Im Bereich der Kultur war der Zugang zur Kunst frei. Jedermann sollte in den Genuss einer klassischen kulturellen Bildung gelangen, weshalb die Preise für kulturelle Veranstaltungen extrem niedrig waren - es sollte keine Privilegierten geben. Selbstverständlich war dies aber alles nur innerhalb des vorgegebenen und genehmigten Rahmens möglich. Die strengen Zensurmaßnahmen hatten offiziell eine, die Mitglieder der sozialistischen Gesellschaft vor den schädlichen westlichen, anti-kommunistischen Einflüssen, bewahrende Funktion (vgl. Sklenar 1999: 175-176).

Die sonstige Alltagsgestaltung war ebenfalls extremen Reglementierungen unterworfen und wurde genau überwacht. Vor allem sportliche Betätigung wurde hochgeschrieben, da der neue sozialistische Mensch körperlich fit und gesund sein sollte. Die Reisefreiheit galt nur für die Satellitenstaaten der Sowjetunion. Dadurch wollte man verhindern, dass die tschechischen Bürger mit der verlogenen und arroganten westlich-kapitalistischen Kultur in Kontakt kämen.

Auf Grund der permanenten Überwachung durch die Staatspolizei zogen sich die Leute in der Tschechoslowakei in die Häuslichkeit zurück. Wenigstens in den eigenen vier Wänden hoffte man, „freier“ kommunizieren zu können. Einige wurden aber auch dort mittels technischer Vorrichtungen abgehört und man musste überdies immer Angst haben, von sog. „Freunden“, die als „Spitzel“ oder „Informanten“ des Regimes fungierten, verraten zu werden, sobald man sich negativ über das sozialistische System äußerte. Als Gegenleistung erhielten diese Informanten bestimmte Begünstigungen

durch das Regime. Das Spitzeltum stand so leider auf der Tagesordnung und erzeugte eine Atmosphäre des gegenseitigen Misstrauens unter den Menschen (vgl. Sklenar 1999: 182).

### 5.1.2. Die kommunistische Ideologie

Der Marxismus-Leninismus als Grundprinzip von Erziehung und Bildung führte zur Herausbildung einer nivellierten Gesellschaft - die Menschen wurden als Rädchen des Systems massenhaft (re)produziert. *„Die Stützpfiler des sozialistischen Systems – monolithische Einheit, Uniformität und Disziplin – wurden mit aller Härte eingefordert, das Individuum normiert und zu einem ‚Leben in Lüge‘ gezwungen“* (Havel 1989:10)

Der Mensch sollte all seine persönlichen Interessen zu Gunsten des Kollektivs aufgeben. *„Es widerspricht der Natur des Menschen, keine Privatsphäre für sich in Anspruch nehmen zu können und so führt dieses Kriterium unweigerlich zur Entstehung des ‚doppelten Menschen‘, der einerseits gezwungen ist, nach der Doktrin zu leben, andererseits aber seine Individualität zu wahren sucht (und dafür bestraft wird): Man ist in einen offiziellen und einen privaten Menschen gespalten, der im Privaten versucht, die Irritationen und Freudlosigkeiten des Offiziellen, das der Mängel, auszugleichen“* (Dudek 1996: 41).

Die sozialistische Ideologie, so wurde immer beteuert, besäße *„jenes privilegierte Wissen, das die vollständige Einsicht in die gesellschaftlichen Verhältnisse als Bedingung für die Befreiung der Arbeiterklasse ermöglicht“* (Križan 1991: 125<sup>63</sup>, zit. nach Dudek 1996: 52). Die Ideologie war für das Regime ein zentraler Mechanismus für die Machtausübung und damit für die Beherrschung der Gesellschaft, denn sie war in erster Linie ein wirksames Kommunikationsinstrument. Kommunikation im sozialistischen System erscheint in diesem Sinne nicht mehr als Verständigungsprozess, sondern als der Gesellschaft aufoktroyierte sprachliche Paradigmen. Die Ideologie bestimmte sämtliche Kommunikationsakte, von den öffentlichen bis zu den privaten, im alleinigen Dienste der Ausübung und der Erhaltung der Macht des Regimes.

*Kommunikation als ‚Bestandteil der ökonomisch orientierten Gesellschaftsdefinition und damit des Arbeitsprozesses schlechthin‘ wird als*

---

<sup>63</sup> Primärwerk: KRIŽAN, Mojmir (1991): >>Vernunft, Modernisierung und die Gesellschaftsordnungen sowjetischen Typs. Eine kritische Interpretation der bolschewistischen Ideologie<<. In: Hannelore Horn/Wladimir Knobeldorf/Michael Reiman (Hg.); *Berliner Schriften zur Politik und Gesellschaft im Sozialismus und Kommunismus*, Frankfurt a.M./Bern/New York/Paris: Peter Lang.



*probates Werkzeug zur Beeinflussung der Gesellschaft und damit in erster Linie zur Erreichung ökonomischer Ziele definiert und nicht als Maßstab für den (nicht nur kommunikativen) Entwicklungsstand einer Gesellschaft gesehen. Aus diesem Grund war es möglich, daß die Kommunikationsprozesse in totalitären Staaten zur bekannten, nichtssagenden ‚Phrasendrescherei‘ verkommen konnten (Dudek 1996: 58).*

Kommunikation wurde ihrer Verständigungsfunktion beraubt, diskursive Meinungs- und Willensbildung gerieten zu einem Ding der Unmöglichkeit. Die dominante Kommunikationsform stellte die persuasive Propaganda dar (in der Tschechoslowakei hieß die Propagandaabteilung bezeichnend „*Dezinformatsia*“), deren Aufgabe keineswegs nur die Verbreitung und Überzeugung der Bevölkerung von den Ideen des Marxismus-Leninismus sowie die Aufwiegelung gegen die kapitalistische Herrschaftsform mittels gezielter (Des)Information gewesen war. Propaganda bildete vielmehr einen Teil der Sprache, welche dadurch eine andere Dimension erhielt und maßgeblich von dieser vorgegeben war (vgl. Dudek 1996: 59-60). *Sandra Dudek* erklärt:

*Unzählige, häufig absurde Neologismen und Parolen bildeten den neuen Rahmen für Kommunikationsprozesse, deren durch Verbote (Gesprächsinhalte waren größtenteils vorgegeben und wurden bei Mißachtung sanktioniert) entstandenes Vakuum mit sinnentleerten Floskeln wieder aufgefüllt wurde. [...]. Ergebnis war eine völlig neue, unnatürliche Kommunikationsstruktur, welche zwar im allgemeinen, bis auf wenige Ausnahmen in der Öffentlichkeit befolgt, im engsten Vertrautenkreis aber meist mißachtet wurde. Die Auswirkungen für den Einzelnen waren fatal: Die Entwertung der Kommunikation wie die Aufhebung ihres diskursiven Charakters hatte letztendlich die Entstehung der ‚doppelten Menschen‘ zur Folge (Dudek 1996: 60).*

Das Ziel der Machtelite war die kommunikative Durchdringung der Gesellschaft durch Propaganda und Ideologie, die absolute Beherrschung der öffentlichen Meinung. Die Rahmenbedingungen dafür bildeten eine rigide Zensur, gründlich ausgeklügelte Mechanismen der direkten und indirekten Manipulierung, ein perfekt organisiertes Bespitzelungs- und Denunziantentum, schematische Informations- und Kommunikationsstrukturen sowie die Gleichschaltung der Massenmedien (vgl. Dudek 1996: 61-62). Wer sich dennoch weigerte, sich der öffentlichen Meinung anzuschließen, der musste mit harten Sanktionen rechnen, wie die soziale Schlechterstellung durch die Zuteilung einer minderwertigen Arbeit, dem Studienverbot für die Kinder, bis hin zu

Freiheitsstrafen. Oftmals wurden Kritiker und Dissidenten auch schlichtweg für „geisteskrank“ erklärt und in psychiatrische Anstalten gesperrt.

### 5.1.3. Havels Ideologie-Analysen

Václav Havel expliziert die Macht des kommunistischen ideologischen Systems folgendermaßen:

*Es verfügt über eine konzise, logisch strukturierte, allgemein verständliche und in ihrem Wesen sehr elastische Ideologie, die in ihrer Komplexität und Geschlossenheit den Charakter einer säkularisierten Religion erreicht: Sie bietet dem Menschen eine fertige Antwort auf jede Frage, und es ist nicht gut möglich, sie nur teilweise zu akzeptieren; wird sie akzeptiert, greift sie tief in die menschliche Existenz ein. In einer Epoche der Krise von metaphysischen und existenziellen Sicherheiten, der Entwurzelung, Entfremdung und Sinnentleerung der Welt muss diese Ideologie eine besondere hypnotische Anziehungskraft ausüben: Sie bietet dem irrenden Menschen eine leicht erreichbare ‚Heimat‘. [...]. Für diese billige ‚Heimat‘ muß der Mensch freilich teuer bezahlen: Mit der Absage an seinen eigenen Verstand, sein Gewissen und seine Verantwortung: ein integraler Bestandteil der übernommenen Ideologie ist das Delegieren des Verstands und des Gewissens an die Vorgesetzten, das heißt das Prinzip der Identifizierung des Machtzentrums mit dem Zentrum der Wahrheit (Havel 1989: 11-12).*

Ein besonders erwähnenswertes Charakteristikum der sozialistischen Ideologisierung ist dabei ihre subtile Vorgehensweise; indirekte Beeinflussung erschien wirksamer als mit dem ideologischen Vorschlaghammer zu arbeiten. Dafür war das System aber gezwungen,

*Wahlmöglichkeiten zu erlauben, die tatsächlich nie eintreten dürfen, da ihr Auftreten das System desintegrieren würde, und die Funktion der ungeschriebenen Regeln besteht präzise in der Verhinderung der Aktualisierung dieser Wahlmöglichkeiten, die das System formal erlaubt. In der Sowjetunion der 30er und 40er Jahre, um das extremste Beispiel zu wählen, war es nicht nur verboten, Stalin zu kritisieren, es war vielleicht noch mehr verboten, dieses Verbot auszusprechen, das heißt öffentlich festzustellen, daß es verboten ist, Stalin zu kritisieren. Das System mußte den Anschein aufrechterhalten, daß es erlaubt war, Stalin zu kritisieren, das heißt, den Anschein, daß die Abwesenheit von Kritik (die Tatsache, daß es keine oppositionelle Partei oder Bewegung gab, daß die Partei 99,9% der Stimmen bei Wahlen erzielte...) einfach bestätigte, daß Stalin in der Tat der Beste sei und (beinahe) immer recht habe. In Hegels Worten, dieser Anschein war als Anschein wesentlich. [...]. Die paradoxe Rolle der ungeschriebenen Regeln, rücksichtlich des expliziten öffentlichen Rechts,*

*besteht darin, daß sie zugleich überschreitend (sie zerstören die expliziten sozialen Regeln) und zwingender sind (sie sind zusätzliche Regeln, welche das Feld der Wahlmöglichkeiten kreuzen, indem sie die Möglichkeiten verbieten, die das öffentliche Recht erlaubt, gar garantiert) (Žižek 1997: 57).*

Die Ideologie verdeckte den Abgrund zwischen den Intentionen des Systems und den Intentionen des Lebens. Sie täuschte mit ihrer Wissenschaftlichkeit vor, dass die Ansprüche des Systems gerade aus den Bedürfnissen des Lebens entstehen würden.

*Es ist eine eigenartige Welt des ‚Scheins‘, der als Wirklichkeit dargestellt wird. Das posttotalitäre System verfolgt mit seinen Ansprüchen den Menschen fast auf Schritt und Tritt. Es verfolgt ihn freilich in ideologischen Handschuhen. Deshalb ist das Leben in diesem System von einem Gewerbe der Heuchelei und Lüge durchsetzt: Die Macht der Bürokratie wird Macht des Volkes genannt; im Namen der Arbeiterklasse wird die Arbeiterklasse verklavt; die allumfassende Demütigung des Menschen wird für seine definitive Befreiung ausgegeben; Isolierung von der Information wird für den Zugang zur Information ausgegeben; die Manipulierung durch die Macht nennt sich öffentliche Kontrolle der Macht, und die Willkür nennt sich die Einhaltung der Rechtsordnung; die Unterdrückung der Kultur wird als ihre Entwicklung gepriesen; die Ausbreitung des imperialen Einflusses wird für Unterstützung der Unterdrückten ausgegeben; Unfreiheit des Wortes für die höchste Form der Freiheit; die Wahlposse für die höchste Form der Demokratie; Verbot des unabhängigen Denkens für die wissenschaftlichste Weltanschauung; Okkupation für brüderliche Hilfe. Die Macht muß fälschen, weil sie in eigenen Lügen gefangen ist. Sie fälscht die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Sie fälscht statistische Daten. Sie täuscht vor, daß sie keinen allmächtigen und zu allem fähigen Polizeiapparat hat, sie täuscht vor, daß sie die Menschenrechte respektiert, sie täuscht vor, daß sie niemanden verfolgt, sie täuscht vor, daß sie keine Angst hat, sie täuscht vor, daß sie nichts vortäuscht. Der Mensch muß nicht an alle diese Mystifikationen glauben. Er muß sich aber so benehmen, als ob er an sie glaubt, muß sie zumindest schweigend tolerieren oder sich wenigstens gut mit denen stellen, die mit den Mystifikationen operieren. Schon deshalb muß er aber in Lüge leben. Er muß die Lüge nicht akzeptieren. Es reicht, daß er das Leben mit ihr und in ihr akzeptiert. Schon damit nämlich bestätigt er das System, erfüllt es, macht es – er ist das System (Havel 1989: 17-18).*

Havel führt weiter aus: „Die Ideologie als Machtinterpretation der Wirklichkeit ist letzten Endes immer den Machtinteressen untergeordnet; deshalb hat sie in ihrem Wesen die Tendenz, sich von der Wirklichkeit zu emanzipieren, eine Welt des ‚Scheins‘ zu schaffen, sich zu ritualisieren“ (Havel 1989: 19). Sie ist ein bloßes Ritual im

posttotalitären System, eine formalisierte Sprache, die sich „von dem semantischen Kontakt mit der Wirklichkeit löst und in ein System ritueller Zeichen verwandelt, die Wirklichkeit in eine Pseudowirklichkeit ersetzen“ (ebd.: 19-20).

Das posttotalitäre System war von dem Drang besessen, alles zu ordnen. Das Leben in diesem System war bis in die letzten Winkel hinein von einem undurchschaubaren bürokratischen Netz von Vorschriften, Kodexen, Instruktionen, Normen, Anordnungen und Regeln bestimmt.

*Ein großer Teil dieser Normen ist ein unmittelbares Instrument jener komplexen Manipulierung des Lebens, die dem posttotalitären System eigen ist. Der Mensch ist hier nur ein winziges Schraubchen in einem gigantischen Mechanismus. Seine Bedeutung ist auf seine Funktion in diesem Mechanismus beschränkt. Sein Beruf, sein Wohnen, seine Bewegungen, seine gesellschaftlichen und kulturellen Äußerungen – alles muß so fest wie möglich gegängelt, bestimmt und kontrolliert werden. Jede Abweichung von dem vorgeschriebenen Lauf des Lebens wird als Fehltritt, Eigenwilligkeit und Anarchie beurteilt. [...]. Alle Menschen [sind/H.G.] in allen ihren Lebensäußerungen durch das Gewebe der bürokratischen Vorschriften gefesselt, die alle zusammen ein gesetzmäßiges Produkt des posttotalitären Systems sind, das immer gründlicher alle Intentionen des Lebens im Geiste seiner eigenen Intention unterbindet – im Interesse des glatten Laufs seiner ‚Eigenbewegung‘ (Havel 1989: 64-65).*

Die meisten Menschen lebten im Einklang mit der Eigenbewegung des Systems, um im Leben durchzukommen. Durch Angstmache wurde absoluter Gehorsam erreicht. Sie akzeptierten den „Schein“ als Wirklichkeit und taten das, was man von ihnen erwartete. Damit bestätigten bzw. konstituierten sie ihrerseits die bestehenden Verhältnisse. Havel spricht in diesem Zusammenhang vom Prinzip der „gesellschaftlichen Autototalität“ (Havel 1989: 24):

*Es gehört zum Wesen des posttotalitären Systems, daß es jeden Menschen in die Machtstruktur einbezieht. Freilich nicht darum, daß er in ihr seine menschliche Identität realisiert, sondern darum, daß er sie zugunsten der ‚Identität des Systems‘ aufgibt, daß er zum Mitträger der allgemeinen ‚Eigenbewegung‘, zum Diener ihres Selbstzwecks wird [...]. Nicht nur das – damit er durch diese Verflochtenheit die allgemeine Norm mitformt und auf seine Mitbürger Druck ausübt. Noch mehr – damit er sich in dieser seiner Verflochtenheit einnistet, damit er sich mit ihr identifiziert, als sei sie etwas Selbstverständliches und Notwendiges, damit er schließlich von allein seine eventuelle Nichtverflochtenheit als Abnormalität, als Frechheit, als einen Angriff gegen ihn selbst, als jene ‚Isolierung von der Gesellschaft‘ betrachtet (Havel 1989: 24).*

#### 5.1.4. Bewertungen der kommunistischen Ära aus heutiger Perspektive

*„Aus heutiger Sicht kann die kommunistische Epoche wie ein titanischer Versuch beurteilt werden, eine archaische Welt von mystischer Dimension gegen die Zeit aufzubauen. So paradox es wirkte: Alle Parolen des revolutionären kommunistischen Aufbruchs von ‚lichter Zukunft‘ oder von ‚neuer Welt‘ mündeten in der Zementierung oder Errichtung von Grundfesten eines bürokratischen Konservativismus“ (Sklenar 1999: 89).*

Es wurde eine absurde Scheinwelt aufgebaut, denn anders hätte sich das System niemals mehr als vierzig Jahre erhalten können. Die Tschechen wurden „Opfer“ eines lückenlos organisierten Systems, das ihnen die Grundsäulen ihrer Identität genommen hatte: ihre Geschichte, ihr Gedächtnis, ihre Meinungsfreiheit. Die Menschen wurden entwurzelt und zu Rädchen des Systems gemacht.

Dazu eine Passage aus Milan Kunderas „*Das Buch vom Lachen und Vergessen*“:

*Die Zeit in Kafkas Roman ist die Zeit einer Menschheit, die ihre Kontinuität verloren hat, es ist die Zeit einer Menschheit, die nichts mehr weiß, sich an nichts mehr erinnert und in Städten lebt, die keine Namen tragen und in denen auch die Straßen namenlos sind oder aber anders heißen als gestern, denn der Name schafft die Kontinuität mit der Vergangenheit, und Menschen ohne Vergangenheit sind namenlos. [...]. Völker werden liquidiert, [...] indem man ihnen zuerst das Gedächtnis nimmt. Man vernichtet ihre Bücher, ihre Kultur, ihre Geschichte. Und jemand anders schreibt für sie andere Bücher, gibt ihnen eine andere Kultur, erfindet für sie eine andere Geschichte. Dann beginnt das Volk langsam zu vergessen, was es ist und was es war. Die Welt rundherum vergißt es noch viel rascher (Kundera 1992: 213-214, 216).*

Die tschechische Gesellschaft war zu einem einzigen, „*nicht unterscheidbaren Seienden*“ (Kundera 1992: 216) in einem intellektuellen und räumlichen Vakuum verschmolzen. Die Menschen lebten ein statisches, von sich wiederholenden Ritualen und Paradigmen geprägtes Leben - ihr Leben war, gemäß der sozialistischen Planungsbesessenheit, ein „*wahrscheinliches*“ geworden. Es gab keinen Raum für Veränderung, und Versuche, eine solche herbeizuführen, wurden von den kommunistischen Vasallen sofort unterbunden und bestraft. Das Leben im kommunistischen System war sicher nicht angenehm, aber es war angesichts einer komplexen Welt ein einfaches und überschaubares: Denn für alle Probleme konnten das Regime und die Verhältnisse verantwortlich gemacht werden. Autonomes,

selbstverantwortliches Handeln war nicht vonnöten, nicht einmal erwünscht, und wurde deshalb auch nicht angestrebt. Die Bevölkerung verfiel mit dem Fortschreiten des Kommunismus immer mehr in Passivität und Apathie. Auf den stärker werdenden Druck und die Manipulationen der Machtelite reagierte sie mit einer spezifisch pragmatischen Mentalität, die in Tschechien (in Anlehnung an *Jaroslav Hašeks* berühmten Roman) „*Švejkovat*“ genannt wird, was soviel bedeutete, wie durch vorgespülte Naivität und Anpassung die autoritären Strukturen zu untergraben (vgl. Wiedemann 1989: 205<sup>64</sup>, zit. nach Dudek 1996: 74-75) oder auch ins Lächerliche zu ziehen. Humor ist ein psychischer Schutzmechanismus und hat den Tschechen mehr als nur einmal geholfen, dunkle Perioden in ihrer Geschichte zu überstehen. Die meisten Menschen leisteten also keinen aktiven Widerstand und ergaben sich den Forderungen des Regimes in einem beinahe schon mechanischen Gehorsam, da für sie ohnehin keine Aussicht auf eine Besserung der Verhältnisse bestand. Ihr Ziel war, wenn möglich nur mit einem „*blauen Auge*“ durchs Leben zu kommen. Ihre exzellente Anpassungsfähigkeit trug aber gerade dazu bei, dass sich die Machtverhältnisse weiter festigen konnten.

*Jaroslav Krejci* bezeichnete den tschechoslowakischen Staat und das Leben darin als ein „*als ob*“-Prinzip (Krejci 1995: 108):

*In diesem Staat haben wir einen Scheinkommunismus aufgebaut, die Gesellschaft scheinbar wissenschaftlich geführt, den Lebensstandard als ob erhöht, mit 99% haben wir die Funktionäre gewählt, als ob sie wichtige Menschen wären und als ob wir nicht wüßten, dass jeder nur für sich selbst scharrt. Das wirkliche Leben ist von praktischen Interessen beherrscht worden: Wo gibt es etwas zum Abreißen und Stehlen, wo können wir jemanden betrügen, wie die Gelegenheiten zu nutzen sind, wie wir nach oben durchdrängen können, wie ist es möglich ins Ausland zu fahren und vor allem, wie etwas zu haben ist, wenn immer etwas nicht erhältlich ist. Diese Gleichgültigkeit gegenüber aller Öffentlichkeit war eine spezifische Art der Rache am Betrug, dessen die Nation ein Opfer geworden ist (ebd.).*

Die tschechischen Bürger wurden zu Egoisten und um voranzukommen, agierten sie auch zum Schaden anderer. Indem sie ständig das eine sagten, aber etwas anderes meinten, entwickelte sich ein doppeltes Bewusstsein. Das grenzenlose Spitzel- und Denunziantenwesen, sowie die unbarmherzigen Strafen bei Verrat schufen eine

---

<sup>64</sup> Primärwerk: WIEDEMANN, Erich (1989): *Laßt Sonne in den Hradschin*. In: Der Spiegel, 43. Jg., Nr. 42.

Atmosphäre allgemeinen Misstrauens. Das staatliche Gängelband ließ Eigenverantwortung verkümmern. Die Tatsache, dass sie den Lauf der Dinge einfach so hinnahmen, ließ viele Menschen in Scham und Demütigung dahinvegetieren. Diese tiefe Krise der Identität, die in erster Linie eine moralische war, wollte Václav Havel bekämpfen: *„Ein Mensch, der der Konsumwerteskala verfallen ist, im Amalgam des zivilisatorischen Herdendaseins ‚aufgelöst‘ und in der Seinsordnung durch kein Gefühl höherer Verantwortung als der Verantwortung dem eigenen Überleben gegenüber verankert ist, ist ein demoralisierter Mensch. Das System stützt sich auf diese Demoralisierung, es vertieft sie, es ist ihre gesellschaftliche Projektion“* (Havel 1989: 33-34).

Mit seinem Versuch vom *„Leben in Wahrheit“* (Havel 1989: 34) wollte er den Menschen beibringen, wieder die Verantwortung für sich selbst zu übernehmen. Havel akzentuierte in seiner Politik immer wieder, dass ein besseres wirtschaftliches und politisches System zuallererst von einer *„tiefen existenziellen und sittlichen Veränderung der Gesellschaft“* (ebd.) ausgehen muss. Es musste sich auf der *„vorpolitischen“* Ebene etwas verändern, auf der Ebene des menschlichen Bewusstseins. Der Moral kam bei Havel eine politische Bedeutung zu:

*Die Perspektive der ‚existenziellen Revolution‘ ist [...] vor allem die Perspektive einer sittlichen Rekonstitution der Gesellschaft, das heißt der radikalen Erneuerung der authentischen Beziehung des Menschen zu dem, was ich ‚menschliche Ordnung‘ nannte (und was durch keine politische Ordnung ersetzt werden kann). Die neue Erfahrung des Seins; die Erneuerung der Verankerung im Universum; die neu ergriffene ‚höhere Verantwortung‘; die neu gefundene innere Beziehung zu den Mitmenschen und zur menschlichen Gemeinschaft – dies ist offenbar die Richtung, um die es geht* (Havel 1989: 87).

Für Havel war der konkrete Mensch wichtig, er wollte solch basale Werte wie Vertrauen Offenheit, Verantwortung und Solidarität rehabilitieren.

Leider fand seine moralische Politik bereits einige Jahre nach der Wende keine große Unterstützung in der Bevölkerung mehr, da sie in ihr, in Bezug auf ihr (materielles) Leben, keinen praktischen Nutzen feststellen konnte. Es trat genau das ein, wovor Havel immer gewarnt hatte, die technische Seite der Macht, als deren Symbolfigur Václav Klaus gelten kann, erhielt den Vorrang.

Der ehemalige Dissident *Jan Havranek* beschreibt die Situation in der tschechischen Republik Mitte der 90er Jahre folgendermaßen:

*Das schlimmste Erbe der vergangenen vierzig Jahre ist nicht der veraltete Produktionspark oder die zerstörte Natur, sondern die deformierte ‚menschliche Natur‘: ein kollektivierter Massenmensch, der eine lange Zeit hindurch systematisch seiner inneren Unabhängigkeit beraubt wurde, um so kontinuierlich seine Abhängigkeit von der Machtstruktur zu verstärken; ein Mensch, der mit der verheerenden marxistischen Ideologie infiziert wurde, die ihm inzwischen ins Blut übergegangen ist, um auf diese Weise ein organischer Teil seiner unbewußten Denk- und Verhaltensmuster zu werden. Und eben dieser ‚neue Menschen‘, der ‚neue Tscheche‘, soll nun Träger jener Lebensweise werden, der er sich inzwischen entfremdet hat. [...] Aufgrund dieses Umstands entstand eine seltsame historische Situation, in der der ‚posttotalitäre Mensch‘ einen Weg gehen muß, den er eigentlich gar nicht möchte – er ist nicht gewillt und heute vermutlich auch noch nicht fähig, den hohen Preis für den westeuropäischen Lebensstandard zu zahlen – in der Gestalt von persönlicher Leistung, Verantwortung und Einfallsreichtum. Wenn ihn jedoch die Umstände mehr oder weniger zwingen, diesen Weg einzuschlagen, wird er dies in Eintracht mit den ihm bereits einverleibten marxistischen Paradigmen vom Aufbau einer ‚neuen Gesellschaft‘ tun – diesmal allerdings einer kapitalistischen. Und so beginnt er zunächst eine materiell-technische Grundlage der Gesellschaft zu errichten. Der gesellschaftliche Überbau, also letztendlich das, was man Kultur nennt, kommt erst an zweiter Stelle. Und er geht dabei auf die Weise vor, wie es gemäß dem erwähnten Paradigma logisch erscheint: Um seine Ziele zu erreichen, gründet er eine Partei revolutionären Typs; das heißt eine Partei, die es vermag, ein sozial-ökonomisches Programm zum Aufbau einer reichen und freien Gesellschaft zu realisieren – ein Programm, das eine breite Bevölkerungsschicht anspricht. Auf diese Weise kommt eine Situation zustande, in der die Politik, die in diesem Land sooft mißbraucht und zur Dienerin unterschiedlichster nationalen, sozialen und ideologischen Bewegungen wurde, wieder ein Mittel zur Verwirklichung eines Generalplans für eine neue, die ganze Gesellschaft umfassende Lebensart wird. Und früher oder später wird auch diese Politik ihrer ehrenvollen Aufgabe beraubt, die wichtigsten Grundvoraussetzungen für einen zivilisierten Lebensstil der Bürger zu schaffen und zu erhalten. Das bedeutet, daß sie wiederum – wie dies im Kommunismus schon der Fall war – ein Mittel zum Zweck wird, ein Mittel, um eine ‚glückliche Zukunft‘ zu erreichen. Und die Träger der politischen Macht werden zu Symbolen und vermeintlichen Garanten dieser glücklichen Zukunft (Havranek, Jan: Interview, Prag, September 1995, zit. nach Sklenar 1999: 141-142).*

## **5.2. TENDENZEN IN DER TSCHECHISCHEN GESELSCHAFT NACH DER WENDE**



Nach dem Zusammenbruch des kommunistischen Systems hatten die Menschen einen grundlegenden Orientierungsrahmen verloren. Die politische und wirtschaftliche Transformation wurde in Angriff genommen, doch ein neues Wertesystem konnte diese nicht so schnell etablieren. Die tschechische Bevölkerung sah sich mit einem Wertevakuum konfrontiert. Das sozialistische Erbe des deformierten Charakters und einer mangelnden gesellschaftlichen Moral setzte sich fort. Die Euphorie nach der friedlichen Revolution schlug angesichts der schwierigen Probleme im Alltag alsbald in Apathie und Unzufriedenheit um. Die Leute hatten gehofft, dass Wohlstand und Demokratie sich quasi von selbst generieren würden, doch es bedeutete harte Arbeit, auch an sich selbst.

Die Menschen befanden sich in einer „*anomischen Situation*“ (Mucha 1995: 150).

*Sie verhalten sich nicht wie ‚freie‘ Menschen, sondern vielmehr wie ‚Sklaven, die ihre Kette verloren haben‘. Das neue Gefühl der Freiheit ist bei der Mehrheit der Bevölkerung mit Egoismus, hedonistischer Lebensorientierung, mit der Sehnsucht nach schnellem Geld verbunden. Diese Tendenz ist sehr stark. [...] Die Menschen handeln aus Gewohnheit. Es ist einfacher, neue Gedanken aufzunehmen, als Handlungsweisen zu ändern. [...]. Diese Situationen haben nicht die Dimensionen der ‚historischen‘ Wirklichkeit, sondern die des normalen, alltäglichen Lebens. Die Alltagswelt ist die Welt, in der wir uns alle primär bewegen (Mucha 1995: 150).*

Politische und wirtschaftliche Krisen erschütterten die Moral der Menschen zusätzlich. Die Öffnung zum Westen und der Beitritt zur Europäischen Union erzeugten zudem neuartige gesellschaftliche Problemlagen, wie einen verstärkten Individualismus, Hedonismus, den Verlust allgemein verbindlicher Referenzen und menschlicher Beziehungen, Orientierungslosigkeit, Materialismus und die Kommerzialisierung des Lebens. Die alten Probleme wie Kriminalität und mangelnde Moral wurden gleichzeitig auf eine europäische und globale Ebene transferiert.

### **5.2.1. Kommerzialisierung der Kultur**

Auf Grund der hohen sozialen Desorientierung und Unsicherheit flüchteten sich die Menschen in die Welt des Konsums. Kunst und Kultur, die eine wichtige Aufgabe darin übernehmen hätten können, dringende Themen der Gegenwart öffentlich zu diskutieren, die Tschechen mit ihrer Vergangenheit auszusöhnen und neue Identifikationsmuster zu repräsentieren, wurden von der Regierung wie ein Stiefkind behandelt. Die drastischen

Sparmaßnahmen in diesem Bereich bescherten dem Land einen kulturellen Niedergang und eine Kulturkrise wie sie kaum jemand erwartet hätte.

Im Kommunismus wurde die Masse kulturell einheitlich gebildet. Neben der Propaganda, war aber Qualität eines der wichtigsten Kriterien für die Kunst gewesen.

*Natürlich war es eine tägliche Vergewaltigung nach ideologischen Mustern, eine enorme Einschränkung der persönlichen Freiheit, indem man nicht selbst die Wahl treffen konnte, welches kulturelle Angebot man nutzt und welches nicht. Andererseits zeigt sich heute, unter den Bedingungen eines freien Marktes, daß die Leute viel mehr zum Boulevard, zur bloßen Unterhaltung, Kitschliteratur und Ramsch tendieren. Während sie früher mit Qualitätskunst zwangsbeglückt wurden, geben sie sich heute freiwillig dem kulturellen Schund hin. Ich will keineswegs den alten Zeiten nachtrauern, politisch gesehen ist es ein Segen, daß sie der Vergangenheit angehören. Was die Kultur und das Bildungsniveau der Gesellschaft betrifft, zeigt sich aber erst heute, wohin der Umsturz, dem so rasch die Bedingungen eines freien Marktes folgten, geführt hat: Jetzt merkt man erst ganz deutlich, was die Leute für Interessen haben, was sie wirklich sehen, lesen oder hören wollen. Doch viele wenden sich dieser Art der Unterhaltung zu, um sich zu erholen, sich berieseln zu lassen. So wie im Westen. Jeder kämpft – beruflich gesehen – um sein Dasein. Nicht wie zu Zeiten des Kommunismus, wo alle eine gesicherte Existenzgrundlage hatten. Heute mußt du im Büro das Maximum geben; abends kommst du dann vollkommen fertig nach Hause und hast kein Interesse, keine Lust mehr, dich noch zu ‚bilden‘ (Lederer, Ales: Interview, Prag, Juni 1998, zit. nach Sklenar 1999: 192),*

so Ales Lederer, ein ehemaliger Dissident.

Die Bevölkerung ist heute hungrig nach einfacher, anspruchsloser und seichter Kunst. In Tschechien, sowie in den anderen postkommunistischen Ländern, durchliefen die Menschen seit der politischen Wende und teilweise heute noch, eine Phase der absoluten Kommerzialisierung des täglichen Lebens. Aus der einst nivellierten Masse, wurde eine dynamische, differenzierte Konsumgesellschaft.

*Aus dem Kultur-Rezipienten wurde ein Kultur-Konsument, der sich als Objekt geschäftlichen Interesses plötzlich auf einem explodierenden Kultur-Markt der Attraktionen und kommerzieller Reize wiederfand. Dieser Markt wurde in den 90er Jahren mit allem möglichen Schund und kultureller Rackerware überschwemmt. Den jahrelangen Entbehrungen folgten die Jahre des kommerziellen Überschusses an Möglichkeiten und Angebot. Nur wenige schafften es, sich unter diesen neuen kulturellen Bedingungen zu recht zu finden (Sklenar 1999: 198).*

Durch diese konsumorientierte, materielle und hedonistische Einstellung veränderte sich die Beziehung der tschechischen Bevölkerung zur Kultur: Diese ist kein Gut mehr, das man mühevoll aufbauen und entwickeln muss, sondern ein Produkt, das man in erster Linie schnell konsumieren können soll. Tschechiens Kultur ist heute keine Intellektuellenkultur mehr, die in diesem Land so Großes vollbracht hat, sondern eine Unterhaltungskultur ohne Inhalte.

## **6. FILMHISTORISCHE KONTEXTUALISIERUNG: DER TSCHECHISCHE FILM**

Die Geschichte des tschechischen Films ist untrennbar mit den großen historischen und gesellschaftlichen Umbrüchen verbunden, welche das Land im letzten Jahrhundert geprägt haben. Während seiner hundertjährigen Geschichte war der tschechische Film mit fünf verschiedenen Herrschaftssystemen konfrontiert, die sich auf unterschiedliche Weise auf dessen Entwicklung auswirkten: Seine Traditionen reichen bis zur Einführung des Kinos zu Zeiten der Donaumonarchie zurück. Nach dem Ersten Weltkrieg konnte er in der Ersten Tschechoslowakischen Republik, einer freien und demokratischen Gesellschaft, heranwachsen und gedeihen. Diese erste, zarte Blüte wurde allerdings nach zwei Jahrzehnten, mit der Machtübernahme Adolf Hitlers 1938, von den Nationalsozialisten zertreten. Ein fundamentaler Systemwandel, der die Entwicklung der tschechischen Kinematografie nachhaltig beeinflusste fand im Jahr 1945 statt, als die Filmindustrie verstaatlicht wurde und die Regierung die vollständige Kontrolle über die gesamten filmischen Aktivitäten innerhalb des Landes übernahm. Ab 1948 wurde die Filmkunst unter kommunistischer Ägide zum wichtigsten Propagandamittel auserkoren und ganz und gar dem ideologischen Diktat unterworfen. In der Phase der Entspannungspolitik Mitte der 60er Jahre, die eine Öffnung und größere Freiheit der Kultur (schwächere Zensur) mit sich brachte, schlug schließlich die Sternstunde des tschechischen Kinos, das für eine kurze Zeit Weltruhm erlangte, nur um in der anschließenden Periode der „*Normalisierung*“, mit den wohl repressivsten Kontrollmaßnahmen während der gesamten kommunistischen Herrschaft, erneut im Provinzialismus und der internationalen Bedeutungslosigkeit zu versinken. Nach der Abdankung der kommunistischen Staatsgewalt 1989 wurde die Demokratie wiederhergestellt und die freie Marktwirtschaft eingeführt. Die Filmproduktion wurde privatisiert und war von da an abhängig von Publikumspräferenzen und finanziellen Faktoren.

Infolge dieser wechselhaften Vergangenheit, die gezeichnet war von einem ständigen Kampf ums Überleben, formte sich eine spezifisch tschechische kulturelle Tradition heraus, welche oft die soziale und aufklärerische Funktion der (Film-)Kunst über ihre

ästhetische stellte. Ihre Kultur spielte für die Tschechen in schwierigen Zeiten immer schon eine lebenswichtige Rolle:

*In critical periods of Czech history, culture and art became a major tool of resistance against national or political oppression. Under such circumstances, the cultural life was actually the only remaining outlet and assumed various functions of the political life which was unable to evolve normally. These circumstances attributed to the Czech art, more precisely Czech artists and intellectuals, the role of 'moral representation' which substituted the missing political representation. Artists then became not only creators of objects d'art but also spokespersons articulating national and civic interests. Consequently, art as such fused its aesthetic dimension with social and political dimension. This instrumental function of art intensified during the totalitarian Communist rule (1948-1989) and culminated in 1989 when the Czech artists assumed a fundamental role in the destruction of the Communist system (Voráč 1997: 1/Hervorb. i. O.).*

Seiner Vergangenheit hat es der tschechische Film aber auch zu verdanken, dass er während seiner gesamten Existenz nie genug Zeit hatte, sein wahres Potenzial vollends zu entfalten.

## **6.1. DER STUMMFILM DER 20er JAHRE**

Die erste filmische Projektion in der heutigen Tschechischen Republik fand am 15. Juli 1896 in Karlsbad statt (vgl. Vaníčková 2005: 40). Das neue Kulturphänomen fand alsbald Anklang unter der Bevölkerung und weckte ebenso schnell das Interesse der Unternehmer, die dahinter ein lukratives Geschäft witterten. Allein in den Jahren 1896 bis 1898 wurden in Tschechien fünfzehn kinematografische Lizenzen vergeben und am 15. September 1907 wurde das erste ständige Kino in Prag von *Dismas Slambor* alias „*Viktor Ponrepo*“, eigentlich ein Zauberkünstler, gegründet (vgl. ebd.: 41). 1911 gründete *Antonín Pech* die erste Filmgesellschaft, „*Kinofa*“, ein Jahr später folgten die Gründungen von „*Illusionfilm*“ und „*Asum*“. *Václav Havel*<sup>65</sup> „*Lucernafilm*“ nahm 1915 die Produktion auf. Dennoch konnte die tschechische Kinematografie zu jener Zeit keine stabile Filmproduktion vorweisen; es fehlte sowohl an finanziellen Mitteln wie an geeignetem technischen und künstlerischen Fachpersonal, da, wie anderswo auch, die ersten Regisseure oftmals vom Theater kamen und mit den Möglichkeiten des neuen Mediums noch wenig vertraut waren. Als weiterer Hemmschuh für die Entwicklung des tschechischen Films erwies sich nicht zuletzt die geopolitische Lage des Landes, das

---

<sup>65</sup> 1897-1979, Vater des späteren Präsidenten von Tschechien.

damals dem Staatsgebiet der Österreichisch-Ungarischen Monarchie angehörte. Dementsprechend war auch die tschechische Kinematografie Teil der Filmproduktion Österreich-Ungarns und ca. zwei Drittel der Kinos auf tschechischem Boden befanden sich im Besitz deutscher Unternehmer. So kam es, dass der tschechische Film – wir befinden uns noch in der Stummfilmzeit - lange Zeit ein Schattendasein fristen musste. Zumeist wurde unter sehr einfachen Bedingungen, ohne eigenes Filmstudio, gedreht. Eine erste Wende deutete sich im Jahr 1921 an, als das erste, für damalige Verhältnisse moderne, Filmstudio in Prag eröffnet wurde, die „Ateliers A-B“ (vgl. ebd.: 42), die dem tschechischen Filmschaffen Raum zur Entfaltung bzw. Entwicklung boten.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass in den 20er Jahren der Film in Tschechien ein kulturelles wie ökonomisches Randphänomen darstellte. Nach dem Ersten Weltkrieg dominierten amerikanische Filmgesellschaften den Markt. Die Gründe hierfür listet Petra Vaníčková in ihrer Arbeit ausführlich auf: *„Den eigenen Filmen jener Zeit fehlten gegenüber dem dominanten amerikanischen Film wichtige ökonomische Faktoren, wie eine streng organisierte Filmproduktion, finanzstarke Investoren, Monopole großer Filmgesellschaften, genügend qualifizierte Drehbuchautoren, Regisseure und Produzenten, und auch eine Marktpolitik die bis ins Ausland reichte“* (Vaníčková 2005: 42-43). Dessen ungeachtet entstanden bis zum Ende der Stummfilm-Ära zumindest einige Werke, die dem durchschnittlichen Weltniveau gerecht wurden, wie zum Beispiel *„Zub za zub“* (*„Zahn um Zahn“*, 1913, Regie: Antonín Pech, Václav Piskáček), *„Polykarpovo zimní dobrodružství“* (*„Polykarps winterliches Abenteuer“*, 1917, Regie: Jan S. Kolár) oder der deutsche Puppentrickfilm *„Velká láska malé tanečnice“* (*„Die große Liebe der kleinen Tänzerin“*, 1924, Regie: Alfred Zeisler).

## 6.2. ERSTE BLÜTE IN DEN 30er JAHREN

1930 wurde *„Tonka Šibencice“* (*„Galgentoni“*, 1930, Regie: Karl Anton), der erste tschechisch-sprachige Tonfilm, uraufgeführt. Im selben Jahr erfolgte der Bau der berühmten *„Barrandov-Studios“*<sup>66</sup>, eines der damals größten Filmstudios in Europa,

---

<sup>66</sup> Benannt wurden die *„Barrandov-Studios“* nach dem gleichnamigen Prager Stadtteil, in dem sie errichtet wurden. Sie zählen zu den ältesten und größten Filmstudios Europas. In elf Ateliers und auf einer Fläche von 9248 m<sup>2</sup> wurden während der siebzigjährigen Geschichte über 2.500 tschechische und ausländische Filme gedreht (vgl. Mládková 2008: 1) Bis heute spielen die Studios eine wesentliche Rolle für den tschechischen Film. Auf Grund des umfangreichen Service- und Dienstleistungsangebots und der im internationalen Vergleich relativ niedrigen Kosten, sind die Studios vor allem in den 90er Jahren

durch die Gebrüder *Václav und Miloš Havel* (vgl. Vaníčková 2005: 45). Dieser ließ erahnen, dass tschechische Filmkünstler bald zu den besten der Welt gehören würden. Bis zur Eröffnung 1933 konnte der tschechische Film bereits einige größere Erfolge, auch über die Landesgrenzen hinweg, verzeichnen und dies sollte für die nächsten Jahre so bleiben. Es herrschte weder an Stoffen, noch an Künstlern Knappheit. Die tschechische Filmindustrie, bereits von Hollywood inspiriert, florierte und erhielt internationale Aufmerksamkeit. Ausgelöst wurde diese Entwicklung durch die Filme „*Ekstase*“<sup>67</sup> („*Symphonie der Liebe*“, 1933, Regie: Gustav Machatý) von *Gustav Machatý* und *Josef Rovenskýs* lyrischem „*Reka*“ („*Junge Liebe*“, 1933, Regie: Josef Rovenský), welche beide auf dem Filmfestival von Venedig 1934 reüssierten.

Eine gleichzeitig mit den Barrandov-Studios gegründete Filmschule sorgte für eine fundierte Ausbildung der Regisseure und Kameraleute. So konnte die Arbeit des neuen Studios mit ausgereiftem und erfahrenem Personal beginnen. Binnen kürzester Zeit verfügte man über dreihundert feste Mitarbeiter und der Komplex wurde noch weiter ausgebaut. Bis zu achtzig Filme pro Jahr entstanden in Barrandov und auch ausländische Produzenten interessierten sich zunehmend dafür. Die Barrandov-Studios wurden zur „Traumfabrik“ der Ersten Tschechoslowakischen Republik und produzierten eine ganze Reihe von Streifen, die heutzutage zum „Goldenen Fonds“ der tschechischen Kinematografie gehören (vgl. Mládková 2008: 1).

### **6.3. FILM IN DEN KRIEGSJAHREN: DIE 40er JAHRE**

Diese anfängliche Blüte des tschechischen Films wurde durch die politischen Entwicklungen der darauf folgenden Jahre vorerst beendet. Während der Okkupation durch Hitler-Deutschland kam es in der Kulturpolitik zu gravierenden organisatorischen Veränderungen, welche ganz unter dem Zeichen der Zentralisierung und Kontrolle des gesamten kulturellen Geschehens standen. Die Leitung des Films übernahm die

---

erneut zu einem attraktiven Produktionsort für Filmemacher aus aller Welt geworden und die Hauptstadt Prag mit ihrem visuellen Reichtum und ihrer historischen Schönheit (gut erhaltene Architektur, die während der Kriege nicht zerstört wurde) zu einer gefragten Filmkulisse. Speziell *Brian de Palmas* Film „*Mission Impossible*“, der gänzlich in Barrandov gedreht wurde, bewies deren internationale Konkurrenzfähigkeit erstmals.

<sup>67</sup> Dieser an sich eher banale Film über ein Ehedrama erlangte internationale Berühmtheit vor allem wegen seiner freizügigen Szenen. Die Hauptdarstellerin *Hedwig Kiesler* wurde dadurch so bekannt, dass sie sogar in Hollywood, unter dem Namen *Hedy Lamarr*, Karriere machen konnte. In vielen Ländern konnte der Film nur unter erheblichen Zensurauflagen gezeigt werden. Für die Tschechoslowakei wurde der damals überwiegend als Stummfilm gedrehte Streifen mit nur wenigen, allerdings deutschen Dialogen, synchronisiert und als „*Extáze*“ am 20. Januar 1933 in Prag uraufgeführt.

kulturpolitische Abteilung des Reichsprotektors und ein Filmreferat zur Aufsicht über das gesamte Filmgeschehen wurde errichtet. Der Import ausländischer Filme wurde stark beschränkt. Die strenge Zensur machte ein freies (und anspruchsvolles) Filmschaffen beinahe unmöglich - die Anzahl tschechischer Filmpremieren sank von zweiundvierzig im Jahr 1939 auf neun im Jahr 1944 (vgl. Vaníčková 2005: 48). Der tschechische Film befand sich sehr rasch voll und ganz unter der Kontrolle der deutschen Protektorats-Behörden, die Rechte der tschechischen Administrationen bestanden meist nur auf dem Papier. Im Zuge der Ereignisse kam es auch zur Übernahme der Barrandov-Studios. Nur die beiden Produktionsgesellschaften „*Lucernafilm*“ und „*Nationalfilm*“ konnten die tschechische Leitung und Produktion fortführen und wurden so gewissermaßen zu einem Rettungsanker für den heimischen Film. Sie deckten tschechische Intellektuelle und realisierten Vorlagen verbotener Autoren unter falschem Namen. Vaníčková schreibt: „*Vor allem gelang es ihnen aber, bis auf Ausnahmen und um den Preis persönlicher Abstriche, den Missbrauch der heimischen Kinematografie für die Zwecke der Besatzer zu verhindern*“ (Vaníčková 2005: 49).

Und welche inhaltlichen Auswirkungen hatte die nationalsozialistische Herrschaft auf das Filmschaffen zu jener Zeit? Es mag paradox klingen aber ungeachtet der verschiedenen und mannigfaltigen Einschränkungen durch das Regime kam es nicht etwa zu Einbußen in der Qualität, sondern eher das Gegenteil war der Fall. Dazu Vaníčková: „*Aufgrund der Zensur und der besonderen Vorsicht der Produzenten wurde mehr Wert gelegt auf den Inhalt des Drehbuchs und die Dialoge, was sich positiv in der Gesamtqualität niederschlug. Man kann sagen, dass die tschechische Kinematographie heranreifte, mit einem intelligenteren und weicheren, nicht mehr so plumpen Humor*“ (ebd.). Ein Rezept, das sich auch für die Zukunft als erfolgreich erweisen sollte.



## **6.4. DIE 50er JAHRE**

### **6.4.1. Entwicklung des tschechischen Films nach dem Zweiten Weltkrieg**

Während der Zeit des Zweiten Weltkriegs und der Deutschen Okkupation erwachte das Bewusstsein, dass Film ein bedeutender Teil der nationalen Kultur sei und die Idee einer nationalisierten staatlichen Filmindustrie wurde geboren. Mit Kriegsende, im August 1945 wurde das tschechische Filmwesen schließlich als erster Wirtschaftszweig verstaatlicht; zuvor wurde mit Bewilligung des tschechischen Nationalrates mit der Enteignung der in deutschem und privatem Besitz liegenden Kinos und Produktionsmittel begonnen. Präsident *Edvard Beneš* legte im Dekret vom 11. August 1945 fest, dass für Betreiben von Filmateliers, Produktion von Filmen, Labors zur Filmverarbeitung, Filmverleih, sowie für öffentliche Aufführungen ausschließlich der Staat berechtigt war (vgl. Vaníčková 2005: 54). Die zentrale Leitung der Filmindustrie hatte freilich umfassende Auswirkungen auf das gesamte Filmwesen.

Film- und Kulturschaffende erhofften sich durch die Neuorganisation der Filmindustrie zunächst eine größere Unabhängigkeit von kommerziellen Interessen. Die Gewinne aus den Kinos sollten in die Produktion qualitativ anspruchsvoller, künstlerischer Werke fließen; kommerziell erfolgreicher Unterhaltungs- und weniger lukrativer Kunstfilm sich auf diese Weise ökonomisch sinnvoll ergänzen. Die Zirkulation von Gewinn und Investitionen ließ sich auf Grund egoistischer Interessen und Vorstellungen der einzelnen Verwaltungsinstanzen, denen die Kinos unterstellt waren, leider nicht lange aufrecht erhalten, doch bewährte es sich zumindest in den ersten Jahren nach Kriegsende als probates Mittel zur Unterstützung der Verwirklichung ansonsten nicht gewinnbringender Projekte, wie die Debütfilme von *Bořivoj Zeman* „*Mrtvý mezi živými*“ („*Tod unter Lebenden*“, 1946, Regie: Bořivoj Zeman) von 1946 und „*Nevíte o bytě?*“ („*Wüssten sie eine Wohnung?*“, 1947, Regie: Bořivoj Zeman) aus dem Jahre 1947, über die Wohnungskrise in der Nachkriegszeit.

### **6.4.2. Film nach der kommunistischen Machtübernahme**

Die Ära des politischen Stalinismus (1948-1956) bedeutete dann den Niedergang für das gesamte intellektuelle, wissenschaftliche und kulturelle Leben des Landes. Nach russischem Vorbild, sah man in den Künsten nunmehr ein Mittel der Agitation und Propaganda. Besonders die Filmkunst, von Lenin zur wichtigsten aller Künste erklärt,

schien für Propaganda-Zwecke und zur Erziehung der Massen besonders gut geeignet (vgl. Klement 2002: 32). So wurde das Filmwesen, als die KSČ unter *Klement Gottwald* die Regierung übernahm, fast ausnahmslos dem ideologischen Diktat unterstellt und so rasch wie möglich die Voraussetzungen für eine nationale Filmproduktion geschaffen. Per Regierungsbeschluss wurde im April 1948 der staatliche Film „*Československý státní film*“ eingerichtet und dessen Leitung und Dramaturgie mit Parteimitgliedern besetzt. Die Filmkunst sollte

*eine Dienerin der Ideologie [...] sein [...] und die entsprechenden Themen auf vorgeschriebene Art und Weise [...] bearbeiten [...]. Gegenwart und Zukunft der sozialistischen Gesellschaft sollten rosig ausgemalt werden, alltägliche Realität und negative Erscheinungen mussten tabuisiert werden. Es wurden volkstümliche und optimistische Werke verlangt, die die Schaffung der neuen Gesellschaft unterstützen sollten. Die Darstellungsmethode des ‚Sozialistischen Realismus‘<sup>68</sup> verbreitete sich (Vaníčková 2005: 56).*

Weitere Kinos wurden gegründet und die Tradition der Filmfestivals ins Leben gerufen<sup>69</sup>. Die andauernde politische Krise, der Verfall der Wirtschaft, der permanente staatliche Terror und die Propaganda wirkten sich jedoch zunehmend auf den Film aus: Die Partei verlangte immer mehr ideologiekonforme Filme, was zur Folge hatte, dass sämtliche Drehbücher einen mehrphasigen (Zensur-)Prozess durchlaufen und von den verschiedenen Stellen bewilligt werden mussten. Dies resultierte in einer verhältnismäßigen thematischen und inhaltlichen Homogenität – einen großen Topos bildeten die Befreiung vom Faschismus und der Widerstandskampf - der staatlichen Kinematografie, da nur ideologiekonforme Vorschläge angenommen wurden. So stieg 1953 zwar die Anzahl der Filmproduktionen, die Qualität und der künstlerische Anspruch sanken allerdings unter den Durchschnitt. Als Höhepunkt der Krise des tschechischen Films kann das Jahr 1955 gelten, als es gänzlich an Gegenwartsthemen und herausragenden Werken fehlte (vgl. Vaníčková 2005: 56). Die Situation besserte sich allmählich als man begann, den Staatsfilm zu einer ökonomisch rentablen Institution umzuwandeln. Dies schlug sich in einer offeneren Herangehensweise der

---

<sup>68</sup> Der „*Sozialistische Realismus*“ bezeichnet eine Kunstrichtung, die vom Zentralkomitee der KPdSU als Richtlinie eingeführt wurde, und die für das gesamte sozialistische System im Ostblock verbindlich war. Im Zentrum der Bewegung stand die Beschwörung der Arbeiter- und Arbeitskultur; typische Motive bildeten die Helden des Aufbaus der sowjetischen Gesellschaft. Ferner galten Wahrhaftigkeit, revolutionäre Orientierung und Volkstümlichkeit als Voraussetzungen für künstlerisch wertvolle Werke.

<sup>69</sup> Das „*Karlovarský filmový festival*“, das Filmfestival von Karlsbad hat internationales Renommee, und gilt als Höhepunkt des tschechischen Kinojahres.

Parteileitung an die sog. „*thematischen Pläne*“<sup>70</sup> (Vaníčková 2005: 57/Hervorheb. i. O) nieder, wovon im Besonderen die Komödie und der Märchenfilm<sup>71</sup>, welcher in Tschechien eine lange Tradition besitzt, profitierten. Nach der Liberalisierung in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre erholte sich das gesellschaftliche und kulturelle Leben zusehends und für den tschechoslowakischen Film brach ein goldenes Zeitalter an.

## **6.5. DIE „NEUE WELLE“ DER 60er JAHRE**

### **6.5.1. Historische und Soziale Voraussetzungen**

Die Diktatur fühlte sich gefestigt und ruhte sich nach den Wirren der 50er Jahre auf ihren Lorbeeren aus. Die gelockerte Zensur wurde unaufmerksam und man konnte sie immer häufiger überlisten. Sukzessive wurden wieder mehr Filme gedreht, mit einigen herzeigbaren Resultaten. Zu Beginn der 60er Jahre kam, in Anlehnung an andere europäische Bewegungen, der Begriff der „*Neuen Welle*“ auf, deren Entstehung in der Tschechoslowakei durch eine Reihe von Faktoren begünstigt wurde:

- Politische Faktoren: Die Neue Welle vollzog sich vor dem Hintergrund der politischen Tauwetter-Periode und dem Prager Frühling von 1968 und wäre ohne diese sozialen und politischen Veränderungen nicht denkbar gewesen (vgl. Vaníčková 2005: 57).

---

<sup>70</sup>Dies sind die jährlichen Produktionspläne, welche die Produktion der Filme nach thematischen und vor allem ideologischen Gesichtspunkten festlegten.

<sup>71</sup> „*Pyšná princezna*“ („*Die stolze Prinzessin*“ 1952, Regie: Bořivoj Zeman), markierte Anfang der 50er Jahre den Beginn des Genres in Tschechien und wurde zum Vorbild für alle nachfolgenden *Märchenfilme*. Seine eigentliche Bedeutung für die tschechische Kultur gewann der Märchenfilm in der Zeit der Normalisierung, wo er eine wichtige gesellschaftliche Rolle erfüllte: Mit seinem Optimismus und Humor (welcher häufig gegen die Obrigkeit gerichtet war) diente er der Bevölkerung als Zufluchtsort vor dem tristen sozialistischen Alltag und dem Druck des Regimes. Den Filmschaffenden, die an die politischen Kandare genommen waren, bot er einen Ausweg, moralische Botschaften und kritische Gedanken vermitteln zu können und trotzdem der Zensur zu entgehen, weshalb sich auch renommierte Regisseure der Gattung zuwandten. Ferner war die Produktion von Märchenfilmen durch die Partei finanziell gesichert, die den volkserzieherischen Wert dieses Genres erkannte. Die Filme, die zu jener Zeit entstanden, gehören bis heute zu den beliebtesten und meistgesehensten tschechischen Filmen aller Zeiten. Zu den populärsten zählen zweifellos der bereits genannte „*Pyšná princezna*“ sowie „*Tři oříšky pro Popelku*“ („*Drei Haselnüsse für Aschenbrödel*“, 1973, Regie: Václav Vorlíček) (vgl. Vaníčková 2005: 119).

- Ökonomische Faktoren: Auf Grund der besonderen Bedeutung der Filmkunst für die sozialistische Propaganda, wurde dieser seit jeher eine besondere Förderung zuteil. Durch die Verstaatlichung bestand für die Regisseure eine gewisse finanzielle Sicherheit.
- Gesellschaftliche Faktoren: Dank der Liberalisierung und einer schlafenden Zensur kamen die Tschechen und Slowaken zunehmend in Kontakt mit der westlichen Kultur (Beatniks, Ginsberg, Surrealismus, Dada, Jazz, Sartre). „Radio Free Europe“<sup>72</sup> versorgte den ehemaligen Ostblock mit pro-westlichen Informationen und unterrichtete die dort lebenden Menschen über demokratische Werte und die grundlegenden Menschenrechte, wie das Recht auf Meinungsfreiheit und einen freien Zugang zu Informationen. Dies alles bewirkte ein Umdenken in den Köpfen der Bürger; sie forderten größere Freiheiten und mehr soziale Gerechtigkeit. Auch in der Kunst war die Gesellschaft Neuerungen und Experimenten gegenüber offener. Die Doktrin des Sozialistischen Realismus, die offizielle Moral und rituelle Wiederholung von Plattitüden standen in einem krassen Gegensatz zur Realität des alltäglichen Lebens, weshalb man versuchte, eine neue Ästhetik zu entwickeln und, was den Film anbelangt, wieder an eine europäische Kinematografie anzuknüpfen.  
(Aufzählung vgl. o.A. o.J. „Der Tschechoslowakische Film der 60er Jahre“: 1).

Die Filme der Neuen Welle wurden so zu einer Bewegung als Antwort auf die politische und historische Realität der damaligen Tschechoslowakei. Lutz Haucke charakterisiert sie folgendermaßen: *„Die Tschechische Neue Welle ist ein historischer Prototyp von Intellektuellenkultur. Es gelang ihr für die Spanne weniger Jahre, nationale Identität zu repräsentieren, wie sie die Wertekrise der tschechoslowakischen Gesellschaft an der Schwelle der 60er Jahre in Komödien Parabeln, Satiren und dokumentarischen Alltagsgeschichten reflektierte“* (Haucke 2003: 2). Man kann von der Neuen Welle auch als einer Art „Gegenkultur“ zur Herrschaftskommunikation und Repräsentationskultur des Staates sprechen. Die Kunst trat an die Stelle eines erstickten

---

<sup>72</sup> „Radio Free Europe“ ist eine Kette von Radiosendern mit Sitz in Prag, die Hörfunkprogramme für den osteuropäischen und zentralasiatischen Raum produzieren und vom „International Broadcasting Bureau“ (IBB), welches für alle Auslandssendungen der USA verantwortlich ist, betrieben werden. Gegründet wurde das mit amerikanischen Geldern finanzierte Radio Free Europe vom *Nationalkomitee für ein freies Europa* unter *John Jay McCloy*, *Allen Welsh Dulles* und *Charles Douglas Jackson*. Der Sendebetrieb wurde 1950 vom damaligen Standort in München aufgenommen. 1951 begannen die regelmäßigen Sendungen für die Tschechoslowakei. Ziel des Senders war und ist die Versorgung der Bevölkerung in den früheren kommunistischen Ländern mit westlichem Gedankengut und demokratischen Werten.

und ungenügenden öffentlichen Diskurses, das Private und Alltägliche wurde, ganz in linksintellektueller Manier, zum Politikum erhoben (vgl. Mucha 1995: 153).

### 6.5.2. Die „*Neue Welle*“ des tschechischen Films

Den Beginn der Bewegung markiert die Premiere von *Stefan Uher*s Film „*Slnko v sieti*“ („*Die Sonne in einem Netz*“, 1963, Regie: Stefan Uher) 1963 in Prag. Der Film wurde zum Symbol für eine neue Generation von Filmschaffenden, die meisten Abgänger der renommierten „*FAMU*“<sup>73</sup>, welche der bis dahin außerhalb der Landesgrenzen weitgehend unbekanntem tschechischen Kinematografie in den darauf folgenden Jahren zu Weltruhm verhelfen. Viele ambitionierte Talente, darunter Namen wie *Miloš Forman*, *Jiří Menzel*, *Věra Chytilová*, *Jan Němec*, *Ivan Passer*, *Elmar Klos* und *Ján Kadár*, *Ján Schmidt*, *Jaroslav Papoušek*, *Antonín Máša*, *Jaromil Jireš* und *Evald Schorm* schufen in einer relativ kurzen, doch ungeheuer fruchtbaren und kreativen Periode von nur fünf Jahren über sechzig großartige Arbeiten, welche zum Teil Filmgeschichte geschrieben haben<sup>74</sup> (vgl. o.A. o.J. „*Der Tschechoslowakische Film der 60er Jahre*“: 1-2).

Sie alle waren vereint in ihrer Opposition zum herrschenden politischen System und der Doktrin des Sozialistischen Realismus, mit ihren Einseitigkeiten, Vereinfachungen und, wo nötig, auch offensichtlichen Fälschungen. Alle wehr(t)en sich aber gegen die Klassifizierung der Tschechischen Neuen Welle als intentionaler und zielgerichteter (politischer) Bewegung. Besonders der tschechische Schriftsteller *Milan Kundera* kritisierte die Neigung westlicher Kritiker, die osteuropäische Kunst ausschließlich als pro- oder antikommunistisch zu interpretieren:

*If you cannot view the art that comes to you from Prague, Budapest, or Warsaw in any other way than by means of this wretched political code, you murder it, no less brutally than the worst of the Stalinist dogmatists. And you are quite unable to hear it's true voice. The importance of this art does not lie in the fact that it pillories this or that political regime but that, on the strength of social and human experience of a kind people here in the West*

---

<sup>73</sup> Die „*FAMU*“ ist eine der ältesten Filmhochschulen Europas und wurde 1946 gegründet. Auf ihrer Absolventenliste lassen sich viele namhafte Filmemacher, wie zum Beispiel *Miloš Forman* oder *Ivan Passer*, finden. Daneben werden auf der *FAMU* aber auch Drehbuchautoren, Kameramänner und technische Fachkräfte ausgebildet.

<sup>74</sup> Begünstigt wurde diese Entwicklung zusätzlich dadurch, dass die Planung der Partei eine höhere Anzahl von Filmen gestattete als in den Fünfzigern, weshalb auch junge, noch unbekanntere Regisseure die Chance erhielten ihre Ideen zu realisieren. Bei thematisch offeneren Werken musste indessen nach wie vor hart um Dreherlaubnis und Anerkennung gerungen werden.

*cannot even imagine, it offers new testimony about mankind* (Kundera zit. nach Hames 2005: 126).

Die Regisseure der 60er Jahre sahen ihre Filme vielmehr als verschiedene ästhetische Versuche, als Produkte der spezifischen Erfahrung und Stimmung während dieser Zeit. Sie waren wie ein kleiner Spiegel der Gesellschaft. Aus individuellen Geschichten fügte sich wie unter einem Mikroskop ein Bild der ganzen Gesellschaft zusammen.

Die neue Generation war auf Grund der politischen Liberalisierung Ende der 50er Jahre und den Möglichkeiten der FAMU, welche über zahlreiche Filme verfügte, die der Öffentlichkeit nicht zugänglich waren, mit den Entwicklungen in der gesamteuropäischen Kinematografie durchaus vertraut, was ihr Schaffen erheblich beeinflusste. Die französische „*Nouvelle Vague*“ und das „*Cinéma Vérité*“ sowie der italienische „*Neorealismo*“ spielten vor allem in den Anfängen eine zentrale Rolle. Daneben gingen vom „*Nouveau Roman*“, dem „*Theater des Absurden*“, *Kafka* und den lyrischen und surrealistischen Traditionen der Zwischenkriegszeit wichtige Impulse aus (vgl. Hames 2005: 7). Sämtliche Einflüsse wuchsen im Laufe der Zeit aber zu einer eigenständigen Filmbewegung heran und wurden den eigenen gesellschaftspolitischen als auch künstlerischen Bedürfnissen entsprechend weiterentwickelt.

### **6.5.3. Gemeinsamkeiten und Merkmale der „Neuen Welle“**

Auch wenn man hier nicht von einer einheitlichen Richtung sprechen kann, lassen sich dennoch einige Gemeinsamkeiten der Filme der Neuen Welle ausmachen:

Zum Einen ist dies, wie schon gehört, die Absage an die normative Ästhetik des Sozialistischen Realismus und die damit einhergehende Suche nach neuen Normen, Ausdrucksmöglichkeiten und Vorbildern. Häufig wurde dabei die nationale Literatur<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> „*Kafka-Konferenz*“ in Liblice 1963: Die Konferenz, anlässlich des achtzigsten Geburtstages des Schriftstellers, geriet zum politischen Ereignis und hatte nicht nur für die Rezeption seiner Werke sondern auch und vor allem für die Kulturpolitik der damaligen Ostblockstaaten weitreichende Folgen. Ziel der Tagung war die Rehabilitation von Kafkas Werk aus den Positionen des Marxismus-Leninismus heraus. Der Stalinismus lehnte Kafka ab, da im Zentrum seines Werkes immer die „Entfremdung“ des Menschen in der Gesellschaft stand. Dieses Gefühl wurde als nicht „realistisch“, gar subversiv aufgefasst und widersprach somit den Normen des Sozialistischen Realismus. Entfremdung konnte und durfte es im Kommunismus nicht geben. Die Ergebnisse der Konferenz von Liblice waren literaturwissenschaftlich gemessen relativ bescheiden, denn an der Deutung von Kafkas Texten änderte sich nichts Grundlegendes. Ihre Bedeutung lag vielmehr in der "Enttabuisierung" Kafkas für die sozialistische Welt und der anschließenden partiellen literarischen und kulturellen Öffnung. (Das Verbot seiner Werke wurde aufgehoben und diese wurden zunächst in der CSSR, später auch in der DDR und in der Sowjetunion einer breiten Leserschaft zugänglich). Die Liblice-Konferenz stand somit symptomatisch für einen

(*Franz Kafka, Bohumil Hrabal, Jaroslav Hašek*) zum Ausgangspunkt für Drehbücher und filmische Umsetzungen.

Ein - manchmal latentes - gesellschaftskritisches Engagement und der Versuch, die Gesellschaft aus neuen Blickwinkeln zu betrachten, durchzieht viele Filme dieser Ära. Der Dialog mit dem Publikum via Film war den Regisseuren ein Anliegen.

Ein großes Sujet war die Entfremdung des Menschen in der (sozialistischen) Gesellschaft und der Verlust der Werte. Mithilfe des Films suchte man nach Authentizität und Identität, nach Wahrheit und dem wahren Menschen.

Der Fokus lag deshalb auf der Darstellung des Alltagslebens inklusive alltäglicher und existenzieller Probleme, Trivialitäten und Banalitäten. Der Regisseur Ivan Passer dazu: *„A man might live through momentous events, or important encounters, which influence his life. But it doesn't happen too often. We are rather influenced by everyday banal situations. These situations cannot be uninteresting, that is unworthy of interest, because after all the human life is made up of them. I think that...the physics of elementary particles provides answers to questions regarding the stars“*(Passer zit. nach Hames 2005: 107).

An die Stelle vorgegebener „Pseudowahrheiten“ (o.A. o.J. *„Der Tschechoslowakische Film der 60er Jahre“*: 1) trat die Wahrheit der individuellen, persönlichen Erfahrung. Gegensätze zwischen der subjektiven und objektiven Welt wurden aufgezeigt.

Die Protagonisten der Filme waren Anti-Helden.

Der unerschütterliche Glaube an die Kunst als ein Medium zur Wahrheit, die Maxime des Realismus sowie das Streben nach einer authentischen Darstellung erforderten analytische und experimentelle Zugangsweisen. Wiederholt wurden filmischen Mittel als Möglichkeit der Bewusstseins erfahrung eingesetzt. Ferner kennzeichnete die Filme eine minutiöse Beobachtung der Wirklichkeit, ein Sinn für Details und Atmosphäre [*„pointilistischen Realismus“* (o.A. o.J. *„Der Tschechoslowakische Film der 60er Jahre“*: 2)]. Tomáš Kafka bezeichnet die 60er Jahre darum auch als Phase der „Untersuchungen“ (Kafka o.J.: 1).

---

allgemeinen geistigen und gesellschaftlichen Aufbruch, welcher im Prager Frühling von 1968 und den Reformbemühungen von Alexander Dubček seinen krönenden und zugleich tragischen Abschluss fand.

Das bevorzugte Genre war zweifellos die Komödie, ob sozialkritisch, absurd, satirisch oder dem Sarkasmus eines „braven Soldaten Švejk“<sup>76</sup> folgend (vgl. Bolgakowa 1998: 211). Eine gewisse Vorliebe hatte man speziell für alles Grotteske und Skurille. Humor wurde in der tschechischen Kultur immer schon hoch gehalten:

*The tradition of Czech culture is always humour based on the serious things, like The Good Soldier Švejk. Kafka is a humorous author, but a bitter humourist. It is in the Czech people. You know, to laugh at their own tragedy has been in this century the only way for such a little nation placed in such a dangerous spot in Europe to survive. So humour was always the source of a certain self-defense. If you don't know how to laugh, the only solution is to commit suicide* (Miloš Forman, zit. nach Hames 2005: 107).

Es bestand die Tendenz, die Komödie in Form einer Parabel oder auch Allegorie anzulegen.

#### **6.5.4. Die Filme und Protagonisten der „Neuen Welle“**

Die Filme der Tschechischen Neuen Welle gehören zu den besten der Filmgeschichte. Sie machten den international bis dato unbedeutenden tschechischen Film weltberühmt und erhielten nebst dem Lob der Kritiker auch zahlreiche Auszeichnungen. „*Ostře sledované vlaky*“ („Scharf beobachtete Züge“, 1968, Regie: Jiří Menzel) von Menzel und „*Obchod na korze*“ („Der Laden auf dem Korso“, 1966, Regie: Elmar Klos, Ján Kadár) von Kadár und Klos konnten sogar einen Oscar für den besten ausländischen Film gewinnen; Formans Filme „*Hoří, má panenko*“ („Der Feuerwehrball“, 1967, Regie: Miloš Forman) und „*Lásky jedné plavovlásky*“ („Die Liebe einer Blondine“, 1965, Regie: Miloš Forman) wurden jeweils nominiert (vgl. Vaníčková 2005: 58). Andere einflussreiche Filme dieser Periode sind „*Krik*“ („Der Schrei“, 1963, Regie: Jaromil Jireš), „*Návrat ztraceného syna*“ („Die Rückkehr des verlorenen Sohnes“, 1966, Regie: Evald Schorm) und „*Každý den odvahu*“ („Mut zum Alltag“, 1964, Regie: Evald Schorm), beide von Evald Schorm, „*Démanty noci*“ („Diamanten der Nacht“, 1964, Regie: Jan Němec), „*O slavnosti a hostech*“ („Vom Fest und den Gästen“, 1966, Regie: Jan Němec) – wurde von Präsident Antonín Novotný persönlich verbannt, „*Zert*“ („Der Witz“, 1969, Regie: Jaromil Jireš), „*Všichni dobří rodáci*“ („Alle meine

---

<sup>76</sup> „*Der brave Soldat Švejk*“ ist ein satirischer Roman von *Jaroslav Hašek*. Švejk ist ein typischer, etwas einfältiger tschechischer Charakter, der sich mit viel Humor durchs Leben schlägt und sich als Soldat der österreichisch-ungarischen Armee im Ersten Weltkrieg stets mit List und Tücke vor drohenden Gefahren zu schützen weiß. Hašek schildert in seinem Roman die Unsinnigkeit des Krieges und die Lächerlichkeit von Autoritäten.



*Kameraden*“, 1968, Regie: **Vojtěch Jasný**), „O něčem jiném“ („Von etwas anderem“, 1963, Regie: Věra Chytilová), „*Sedmikráska*“ („*Tausendschönchen – kein Märchen*“, 1966, Regie: Věra Chytilová) von Chytilová, u.v.a.

Alle diese Filme hatten eines gemeinsam: Sie konnten nicht mit den strengen sozialistischen Moralvorstellungen in Einklang gebracht werden. Die offizielle Kritik bezeichnete sie als dekadent, pessimistisch und reaktionär und sah in ihnen eine Gefahr für die Gesellschaft.

Ende der 60er Jahre, als die staatliche Zensur durch die Reformen *Alexander Dubčeks* beinahe verschwunden war, befanden sich die tschechischen und slowakischen Filmemacher am Zenit ihres künstlerischen Schaffens und arbeiteten mit einem unglaublichem Tempo, also ob sie ahnten, dass ihnen nicht mehr viel Zeit dazu bleiben würde. Die sowjetische Invasion im August 1968 bedeutete schließlich den Anfang vom Ende für das „Tschechische Filmwunder“. Den Tatsachen zum Trotz war das Jahr 1969 das produktivste der gesamten Bewegung und einige ihrer besten Filme wurden dann gedreht.

## **6.6. DIE 70er UND 80er JAHRE: FILM WÄHREND DER „NORMALISIERUNG“**

*„Angst, Vorsicht, Gehässigkeit und Argwohn charakterisierten die Atmosphäre im Land zu Beginn der Siebziger Jahre, genauso war es in der Kinematographie. Man kehrte zurück in eine Zeit, in der ausschließlich das galt, was die Partei vorgab und niemand mit eigenen Worten und Bedenken zu interpretieren wagte“* (Vaníčková 2005: 73).

Stück für Stück wurden in der anschließenden Phase der „*Normalisierung*“ die Reformergebnisse des Prager Frühlings beseitigt und der tschechoslowakische Film fand sich erneut an den ideologischen Kandaren und in internationaler Isolation. Nachdem *Gustáv Husák* im April 1969 auf Druck der Sowjetunion zum Ersten Sekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei gewählt wurde kam es zu entscheidenden Veränderungen in der Parteiführung. Die Leitung des tschechischen Films übernahm *Jiří Purš*. Das Management der Barrandov-Studios wurde ausgewechselt und *Ludvík Toman* zum Chefdramaturg ernannt. *Alois Polednák*,

der vormalige Direktor von Barrandov, wurde wegen antisozialistischer Aktivitäten eingesperrt. Die Kommunistische Partei kontrollierte und steuerte von nun an alle Instrumente zur Durchsetzung ihrer politischen und ideologischen Ziele wieder im Alleingang. Druck, Radio, Fernsehen und Film galten als wichtige Instrumente der Macht und der Umerziehung des Volkes (vgl. Vaníčková 2005: 72)<sup>77</sup>.

Die Zensur nahm extreme Ausmaße an: Nur wenige Filme wurden dieses Jahr fertig gestellt. Etliche Projekte, die sich gerade in Produktion befanden, wurden gestoppt. 1973 wurde eine Liste mit ungefähr einhundert verbannten Filmen aus den Sechzigern herausgegeben, vier davon für immer [„*Hoří, má panenko*“ („*Der Feuerwehrball*“, 1967, Regie: Miloš Forman), „*O slavnosti a hostech*“ („*Vom Fest und den Gästen*“, 1966, Regie: Jan Němec), „*Všichni dobří rodáci*“ („*Alle meine Kameraden*“, 1968, Regie: *Vojtěch Jasný*) und „*Farářův konec*“ („*Das Ende eines Geistlichen*“, 1969, Regie: Evald Schorm)].

Unzählige Mitarbeiter (Regisseure Drehbuchautoren, Kameramänner u.a.) der Filmstudios, der FAMU, des Filmverleihs und anderer Institutionen des tschechischen Films bekamen entweder Berufsverbot oder wurden durch Restriktionen und bürokratische Kabalen in ihrem Wirkungsbereich stark eingeschränkt. Am Ende blieb vielen nur noch die Möglichkeit der Emigration in den Westen (z.B. Forman, Passer, Kadár, Juráček). Jene die blieben und ihrer Profession weiterhin nachgehen durften, setzten ihre Arbeit entweder mit neutralen Themen fort<sup>78</sup> oder wurden zu Opportunisten und unterstützten das Regime (vgl. Vaníčková 2005: 72-73). In der zweiten Hälfte der 70er Jahre erlaubte man einigen verbannten Regisseuren allmählich wieder die Rückkehr in die Filmstudios. Jiří Menzel drehte seinen nächsten Film 1974, Věra Chytilová 1976, Evald Schorm 1988 und Jan Němec 1990. Sie alle konnten jedoch nicht an die Qualität früherer Werke anschließen. Andere Filmemacher, darunter *Ester Krumpachová* oder *Pavel Juráček*, erhielten überhaupt nie mehr die Möglichkeit, Filme zu drehen.

---

<sup>77</sup> Aus diesem Grund zählte die Zeit der Normalisierung in puncto Quantität der gedrehten Filme paradoxerweise auch zu den produktivsten Phasen der tschechischen Filmproduktion. Pro Fünfjahresplan wurden rund zweihundert Spielfilme – natürlich nur ideologiegetreue – realisiert (vgl. Vaníčková 2005: 73).

<sup>78</sup> Ein Schlupfloch vor den zahlreichen Vorschriften, Verboten und Verwarnungen suchten viele im vermeintlich „ungefährlichen“ Genre des Märchen- und Kinderfilms.

Offiziell wurden diese Maßnahmen freilich anders erklärt. Nach der Samtenen Revolution sagte der frühere Generaldirektor des tschechischen Films, Jiří Purš über die zahlreichen Verbote und Ausschlüsse: *„There were no banned films before 1989. There were only films that the audience didn't have any interest to see“* (Purš, zit. nach Buchar 2004: 14). Ihre wohl radikalste Form fand die offizielle Kritik an den Filmen der Tschechischen Neuen Welle aber in den Aussagen von *Vojtěch Trapl*, einstigem Chef der Abteilung für Dramaturgie in Barrandov: *„The film art of the crisis-ridden period anticipated way back in 1963 by the onset of the so-called Kafka Conference Era appealed with ever increasing sophistication to the lower depths of human psychology – the region of dark instincts, uncontrolled desires, the domain of petit bourgeois egoism. This premeditated strategy was designed to build up a climate of scepticism, cynicism, vulgarity and hysterical emotions“* (Trapl, zit. nach Hames 2005: 241).

Vom Standpunkt des Regimes aus betrachtet, standen die Filme der 1960er in absolutem Widerspruch zur Marxistisch-Leninistischen Konzeption der Mission der Kunst. Deswegen sollte die Filmkunst zukünftig wieder ihrer wahren Aufgabe zugeführt werden. Genosse Purš favorisierte jene Filme, die den Helden der Gegenwart zelebrierten. Dieser war *„ein Held aus Fleisch und Blut, mit einem klaren Ziel und einer positiven Einstellung gegenüber der Gesellschaft und dem Aufbau des Sozialismus, denn er weiß das dies das soziale System ist, das allein sein glückliches Leben sichern kann“* (Hames 2005: 242). So pflegten die neuen Filme den Vergangenheitskult (Themen über den Zweiten Weltkrieg und die frühen Jahre des sozialistischen Staates) und verherrlichten die Sowjetunion als einzigen und treuen Verbündeten der Tschechoslowakei, wohingegen der Westen als Bedrohung des sozialistischen Fortschritts dargestellt wurde. Die Kinematografie der 70er Jahre zeichnete sich durch die Absenz jeglichen kreativen Schöpfertums auf der thematischen Ebene aus, wahrscheinlich aus Angst der Filmemacher vor ideologischer Nonkonformität. Die Folge der gewissenhaften Kontrollen der Zensurbehörden war, dass die Filme zwar in ästhetisch-formaler Hinsicht bestehen konnten, auf inhaltlicher Ebene jedoch absolut sinnentleert waren und überhaupt keine Aussage mehr hatten. Als Paradebeispiele hierfür können Streifen wie *Miroslav Hubáček's „Známost sestry Aleny“* („Schwester Alenas Junge“, 1973, Regie: Miroslav Hubáček) oder *„Lidé z metra“* („Leute von der Metro“, 1974, Regie Jaromil Jireš) von Jaromil Jireš gelten (vgl. Hames 2005: 243).

## **6.7. DER NEUANFANG IN DEN 90er JAHREN**

Nach einer kurzen Phase der Euphorie und des Aufbruchs stürzte die tschechische Gesellschaft in den Folgejahren der politischen Wende von 1989 in eine tiefe Krise, die auch den Bereich der Kultur erfasste. Die Öffnung zum Westen ließ zwei völlig gegensätzliche kulturelle Paradigmen aufeinanderprallen. War die Funktion der Kultur im Westen seit jeher eher eine unterhaltende und profitorientierte, so lag im Osten ihre wesentlichste Aufgabe in der Erziehung des kommunistischen Menschen, ihm seine Pflichten oder gar seine Berufung im sozialistischen Staat aufzuzeigen. Das übergeordnete Ziel aller kulturellen Aktivitäten bildete ausnahmslos die politische und ideologische Machterhaltung der Kommunistischen Partei. Die Filmkunst genoss in der kommunistischen Kulturmaschinerie, Lenin getreu, eine Vorrangstellung. Das östliche Kinomodell konnte, zumindest in wirtschaftlicher Hinsicht, so glatt funktionieren, weil es in eine Filmindustrie eingebunden war, in der Finanzierung, Produktion, Vertrieb und Gewinn unter der Kontrolle und Leitung des Staates standen. Der nationale Film war insofern privilegiert, als ihm die Kinos sichere Abspielmöglichkeiten garantierten. Die Filme der befreundeten kommunistischen Länder wurden im gesamten Ostblock gespielt. Die politischen und sozialen Veränderungen schufen für die Filmindustrie und für die Filmkunst der nun postkommunistischen Länder eine völlig neue Situation: Die staatliche Produktion wurde aufgelöst und das Modell des Ostkinos, welches mehr als vierzig Jahre lang gegolten hatte, war unbrauchbar geworden (vgl. Toeplitz 1995: 49).

### **6.7.1. Krise des Films nach der Wende**

Diese Krise des tschechischen Films, dessen Produktion bereits in den ersten beiden Jahren nach der Wende um über ein Drittel zurückgegangen war, äußerte sich entlang zweier Hauptebenen - einer ökonomischen und einer ideellen.

Nach der Privatisierung der Filmwirtschaft (1990-1993) bestand ein wesentliches Problem in der Finanzierung, da Förderungsgelder von Seiten des Staates nicht länger ge(währ)leistet wurden<sup>79</sup>. Die Regierung unterstützte den Film nicht mehr, da er fortan als ein privates Geschäft betrachtet wurde und somit den Gesetzen des freien Marktes unterworfen war. Gleichzeitig machten auf dem Markt erhöhte Produktionskosten, der steigende Wettkampf mit ausländischen, vor allem den einst verbotenen amerikanischen

---

<sup>79</sup> Im europäischen Vergleich ist die staatliche Kulturförderung im heutigen Tschechien enorm niedrig, besonders die Kinematografie wird in finanzieller Hinsicht wie ein Stiefkind behandelt.

Werken, die Konkurrenz durch zahlreiche Neugründungen privater Filmgesellschaften sowie der Verlust der Monopolstellung der Barrandov-Studios, ein Überleben in der Branche immer problematischer. Das rapide Absinken der Besucherzahlen in den Kinos - von über 51 Millionen im Jahre 1989 auf nur noch 9 Millionen 1996 - war in diesem Zusammenhang ebenso von Belang. Die radikale Veränderung des Lebensstils (Individualisierung, Rückzug in die Privatheit) und der ansteigende Fernseh<sup>80</sup>- und Videokonsum brachten das Kino um seine traditionelle soziale Funktion und den tschechischen Film damit um eine essenzielle Einnahmequelle (vgl. ebd.: 91-92). Die Industrie war zu einer Umstrukturierung gezwungen und musste sich nach neuen Finanzierungsmodellen umsehen. Mit 1. Juli 1992 wurde ein neues Gesetz über einen staatlichen Fonds der tschechischen Republik zur Unterstützung und Entwicklung des tschechischen Films beschlossen. Die Zuschüsse aus diesem Fonds beschränkten sich aber auf nicht mehr als ein Drittel der Produktionskosten. Private Produzenten, internationale Kooperationen und Aufträge des öffentlich-rechtlichen Fernsehens spielten eine immer substanziellere Rolle (vgl. Vaníčková 2005: 89-91).

Das zweite Hauptproblem war, dass nach dem Wegfall des alten Feindbildes Kommunismus, sich eine allgemeine Sinn- und Schaffenskrise unter den Künstlern ausbreitete. Während die unzähligen Repressionen durch das totalitäre Regime und die ideologische Unterjochung in der Vergangenheit geradezu als Triebfeder für künstlerische Kreativität fungierten und die Filmschaffenden untereinander mobilisierten, fehlte nun eine wesentliche Inspirationsquelle.

In der Vergangenheit gab es eine aktive künstlerische Gemeinschaft: Schriftsteller, Filmemacher, bildende Künstler, standen miteinander in ständigem Kontakt und beeinflussten sich gegenseitig. Es gab keinen Neid und keine Eifersucht. Heute gibt es keine Plattform mehr, auf der ein solcher Dialog möglich wäre (vgl. Buchar 2004: 54). Die kulturelle Front war auseinandergebrochen und fragmentiert. Überdies konnten viele mit den neu gewonnenen Freiheiten nicht umgehen. Regisseure, die damals all ihr Können aufwendeten um ihre persönliche Meinung mittels raffinierter Allegorien und Symbolismen vor den Mühlen der Zensur zu schützen, hatten nun, da sie die Freiheit besaßen, alles zu sagen, erstaunlich wenig mitzuteilen. Früher hatten ihre Filme immer die eigene Sichtweise der Probleme der Gesellschaft reflektiert. Die Themen hatten

---

<sup>80</sup> Verbesserung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, Einführung von Privatsendern („*TV NOVA*“) 1994.

immer eine moralische bzw. ethische Komponente. Auf Grund des Missbrauchs des Wortes zu Zeiten des Kommunismus wollte aber nun niemand mehr etwas von Moral hören.

Die rasante Transformation hin zu einer demokratischen Gesellschaft westlichen Typs verursachte unter den Menschen einen psychologischen Schock. Es herrschte eine generelle Unsicherheit und Ratlosigkeit vor; den Filmschaffenden fehlte es an Themen, an einer Perspektive, einem spirituellen und philosophischen Hintergrund.

In einer ersten Welle von Filmen nach der Wende erfolgte der Versuch, die sozialistische Vergangenheit aufzuarbeiten, welcher sich aber oftmals in äußerst oberflächlichen bis klischeehaften Darstellungen erschöpfte, weswegen diese Streifen auch wenig Erfolg hatten und heute nicht einmal mehr gezeigt werden. Nur wenige Filme behandelten Fragen der Gegenwart oder soziale Themen, was auf die komplizierte gesellschaftliche Situation zurückzuführen war (vgl. Vaníčková 2005: 89-91).

*I believe that our spiritual life is minimal. We are in a period when our priorities are focused on how to survive, and how to get more and more money. It is a natural reaction to the flood of merchandise and all that stuff coming at us like an avalanche, and all at the expense of our thinking, self-reflection, and our spiritual life. I think that the spiritual life of people stagnates. What happened in Communism – people were withdrawn because they didn't trust anyone – has its twin today because they are withdrawn again but the reason is not obvious. It has yet to be identified (Zemanová, zit. nach Buchar 2004: 109),*

so die junge Regisseurin Zuzana Zemanová.

Es schien, dass keine großen Geschichten mehr im Film erzählbar waren. Und die Versuche ökonomischer Neuordnungen konnten diese Ratlosigkeit, ja Verzweiflung bedauerlicherweise auch nicht kompensieren. Jan Svěrák, ein anderer Vertreter der jungen Generation von Filmemachern in Tschechien, antwortete auf die Frage ob der tschechische Film tot sei:

*I wouldn't say it's dead. I would say it's lost. It's like a homeless person wandering on the street. It doesn't have an identity. It doesn't know where it is going and what to do. We have a great shortage of good stories. There are no screenwriters here. There are no stories to tell. But there is a great need within the society for it. Look at the box office numbers. When a Czech film, which has something to say comes out, masses go to see it. It always beats any American hit in the box office. [...]. There is a demand for good*

*domestic films. And as long as there is a demand for good films, Czech film can't be dead* (Svěrák, zit. nach Buchar 2004: 104-105).

### **6.7.2. Besserung der Situation Mitte der 90er**

Die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen haben für das gesamte kulturelle Leben fundamentale Veränderungen erzeugt und es dauerte einige Zeit, bis wieder neue Impulse in die Kulturentwicklung kamen. Mitte der Neunziger Jahre begann eine allgemeine Neuorientierung in der tschechischen Kultur einzusetzen und auch die Filmindustrie erholte sich langsam. Es gelang, die fehlende staatliche Förderung nach und nach durch andere Subventionen zu ersetzen (s. o.). Erfreulich war, dass sich die Stadt Prag und die Barrandov-Studios als attraktiver und kostengünstiger Produktionsort international etablieren konnten. Der starke Anstieg ausländischer Aufträge, aber auch Aufträge durch Fernsehen und Werbung kompensierten den Ausfall staatlicher Finanzierung für heimische Produktionen (vgl. Vaníčková 2005: 92-94).

Diese pendelten sich ab 1993 wieder auf ein Durchschnittsmaß von rund zwanzig Filmen pro Jahr ein und brachten einige respektable Leistungen hervor. Als einer der Ersten schaffte es der junge Regisseur *Jan Svěrák* mit seinem Film „*Kolja*“ („*Kolya*“, 1996, Regie: Jan Svěrák), der 1997 mit einem Oscar für den besten nicht-englischsprachigen Film ausgezeichnet wurde, den tschechischen Film zurück auf die Weltbühne zu bringen. 1991 war er bereits für „*Obecná škola*“ („*Die Volksschule*“, 1991, Regie: Jan Svěrák) nominiert worden. „*Kolja*“ wurde ein großer kommerzieller Erfolg und erhielt zahlreiche wichtige Preise im In- und Ausland. Daneben gewannen auch andere tschechische Filme Preise auf internationalen Filmfestivals wenngleich sie auch weniger Aufmerksamkeit erhielten als Svěráks Erstlingswerke (vgl. Vaníčková 2005: 93). Zu nennen sind hier die Debüts von *Saša Gedeon* [„*Indiánské léto*“ („*Indianersommer*“, 1995, Regie: Saša Gedeon)] und *Jan Hřebejk* [„*Šakalí léta*“ („*Jahre des Schakals*“, 1993, Regie: Jan Hřebejk)]; dessen Film zu einem der beiden erfolgreichsten Kassenschlager des Jahres 1994 wurde (vgl. Hames 2000: 1). Die unaufdringliche aber ästhetisch verfeinerte Tragikomödie „*Indiánské léto*“ behandelt den Konkurrenzkampf zweier Cousins im Teenageralter, die den Sommer gemeinsam bei ihrer Großmutter in einem kleinen tschechischen Dorf verbringen und auf der Suche nach der ersten Liebe sind. „*Šakalí léta*“ ist ein schwungvolles Rockmusical, das in den 1950er Jahren spielt.

Obwohl sich die heimische Kinematografie beim Publikum größter Beliebtheit erfreute, dominierten den Filmverleih jedoch, wie allerorts auf der Welt, amerikanische Anbieter. Der Konkurrenzdruck durch Verkaufsschlager aus Hollywood und die veränderten Zuschauerpräferenzen erforderten von den tschechischen Filmemachern eine Abstimmung mit der Nachfrage auf dem Markt, um finanziell überleben zu können. So entstanden in der ersten Hälfte des Jahrzehnts sehr viele, kommerziell ausgerichtete Unterhaltungsfilme - vorzugsweise Komödien und rasante Actionstreifen mit einfacher Handlung. Filmemachen wurde zum Geschäft. Dabei stellte es sich für viele als äußerst schwieriges Unterfangen heraus, marktwirtschaftliche und künstlerische Interessen miteinander zu verbinden. Unter der staatlichen Filmindustrie waren die Filmteams finanziell abgesichert und konnten Drehbücher und Ideen entwickeln, der Autorenfilm erlebte seine Glanzzeit. Jetzt galten die inhaltlichen Anweisungen der Investoren, welche in erster Linie auf Gewalt, Erotik und sonstige publikumswirksamen Elemente Wert legten, sollten sie die Kosten für einen Film übernehmen. Man suchte nach Kompromissen, welche sich jedoch erst gegen Ende der 90er Jahre in einigen Filmen abzuzeichnen begannen. Ivan Mucha sieht diese Entwicklung folgendermaßen: „[...] dass die post 1989 Generation ihrem eigenen Weg folgte, ist weniger eine Zurückweisung der ‚Kunst‘ sondern vielmehr eine Suche nach Formen die einem sich ändernden Umfeld besser entsprechen“ (Mucha 1995: 156). Der Grund, warum immer weniger Regisseure Kunstfilme machten, lag nicht an mangelndem Interesse dafür, sondern in der schlechten ökonomischen Situation. Durch den Stopp der Zuschüsse seitens der Regierung, war man auf private Investoren angewiesen und da man in einem kleinen Land wie Tschechien ohnehin wenig Geld mit Filmen verdienen konnte, waren Förderungen für kommerzielle Filme leichter zu bekommen. In der postkommunistischen Welt hatte sich der Markt wieder behauptet, Filme mussten um zu bestehen populär sein, für künstlerische und politische Ambitionen blieb da nur wenig Platz. „Deshalb wird man sich sicherlich manchmal nach den Bedingungen zurücksehnen, die in den 60ern alle Chancen hatten, die besten der Welt zu werden“ (ebd.).

Insgesamt bleibt festzuhalten, dass das Filmschaffen der Neunziger überwiegend von der Bewältigung der totalitären Vergangenheit sowie der Auseinandersetzung mit den politischen und sozialen Umwälzungsprozessen im Land geprägt wurde (vgl. Vaníčková 2005: 107). Angesichts der schwierigen wirtschaftlichen Lage zeigte sich die



Tendenz zur Kommerzialisierung und Anpassung an die populäre, globale Massenkultur. Der Film war, anders als in den 60er Jahren, keine Quelle von Ideen, sondern primär eine Quelle der Unterhaltung. Es galt Show-Business vor künstlerischer Selbstverwirklichung. Film wurde immer mehr zur Ware, die man entsprechend vermarkten musste und mit der man zuallererst Geld verdienen wollte (vgl. Vaníčková 2005: 120).

Auf die Frage hin, wie es dem tschechischen Film heute ergehe bringt es Věra Chytilová auf den Punkt:

*Overall it's hard to say. I believe that a concept is missing. The same way the course of culture in general is totally missing. Because today, actually immediately after the fall of Communism, people were afraid to use the term ‚cultural politics‘ because it was used so much in the past. So, after the revolution, everybody did an about-face. They turned around 180°. An infantile turn. Anything goes but something from the past. If Lenin said that film was the most important art, then let's kick film in the ass, let's kick culture in the ass. Simply put it, film and culture are not trendy now. I expected that after that period of enforced materialism we would have a spiritual period, and spiritual problems would become a priority. No! Today we have materialism, that is more materialistic than Marxism ever was. Now it's simply a fight for money. Before we had an ideology of propaganda, today we have an ideology of money. That's it. Something like a ‚mission‘ doesn't exist anymore. That's what we had (back then). We were willing to make films for free, if necessary, just to have a chance to say something, to express our opinion. [...] And the new generation is spoiled. They are voyeurs. We used to have a very sophisticated audience, an audience we could communicate with through film. When film had a mission, it had a cultural impact on society. It was a historical reflection of the society. Filmmaking has no dramaturgy today because anybody can make films (Chytilová, zit. nach Buchar 2004: 51-52).*

### **6.7.3. Die „Neue Welle“ der 90er Jahre und die Entwicklung im neuen Jahrtausend: Regisseure und Filme**

Auch wenn die Nach-1989er Generation auf Grund der extrem schwierigen Produktionsbedingungen eher stockend ihr Potenzial entfaltete, galt sie bald als eine der bedeutsamsten cineastischen Gruppierungen in Zentral- und Osteuropa. Enthusiastische Kritiker sprachen Mitte der 90er Jahre sogar von einer „Zweiten Neuen Welle“ im tschechischen Film, was vielleicht eine Überbewertung gewesen sein mag. Dennoch schaffte es eine ganze Reihe von jungen Regisseuren mit kreativen, interessanten

Arbeiten, die auch international Anerkennung fanden, den stagnierenden tschechischen Film wiederzubeleben und damit so etwas wie einen Neuanfang zu wagen.

*Jan Hřebejks* Filme beschäftigen sich mit den moralischen Zwiespälten denen die Menschen im Kommunismus und unter der Deutschen Besetzung ausgesetzt waren. „*Pelíšky*“ („*Kuschelnester*“, 1999, Regie: Jan Hřebejk) hatte in Tschechien über eine Million Zuschauer und wurde 1999 zum erfolgreichsten Film der Republik (vgl. Hames 2000: 2). Amüsant schildert Hřebejk darin die politischen Gegensätze und Generationenkonflikte zweier Familien, die in der Zeit der politischen Tauwetterperiode zusammen ein Prager Doppelhaus bewohnen, bis ihre private Idylle schließlich durch den Einmarsch der Truppen des Warschauer Pakts brutal zerstört wird. Sein nächster Film, „*Musíme si pomáhat*“ („*Wir müssen zusammenhalten*“, 2000, Regie: Jan Hřebejk), der wieder in Zusammenarbeit mit dem Drehbuchautor *Petr Jarchovský* entstand wurde für den Oscar nominiert. Er erzählt, wie die Nachbarschaft zwischen Tschechen, Deutschen und Juden in einem böhmischen Städtchen über dem Nationalsozialismus zerbricht. Die Charaktere der Protagonisten werden als Verbrecher, Mitläufer oder Kollaborateure des Regimes gezeichnet, wobei es keine eindeutige Zuweisung zu „Gut“ oder „Böse“ gibt. Mit „*Horem pádem*“ („*Up and Down*“, 2004, Regie: Jan Hřebejk) lassen das Erfolgsduo Hřebejk und Jarchovský die Vergangenheit hinter sich und widmen sich der Gegenwart. In drei lose ineinander verwobenen Geschichten entsteht ein Stimmungsbild über die komplizierte postkommunistische Realität und einer tschechischen Gesellschaft, die nicht nur noch immer mit den kommunistischen Altlasten zu kämpfen hat sondern sich auch mit aktuellen Problemen wie Kriminalität, Rassismus, Orientierungslosigkeit und Sinnleere konfrontiert sieht. Der Film wirft einen eher pessimistischen Blick auf den moralischen Zustand seiner Figuren, tut dies aber mit einer gehörigen Portion des so einzigartigen tschechischen Humors.

*Petr Zelenka* drehte „*Knoflíkáři*“ („*Die Knöpfler*“, 1997, Regie: Petr Zelenka), und „*Rok d'ábla*“ („*Das Jahr des Teufels*“, 2002, Regie: Petr Zelenka). Beide Filme gewannen den *Böhmischen Löwen* in der Kategorie „Bester Film“. „*Rok d'ábla*“ ist ein fiktiver Dokumentarfilm über den Rockstar *Jaromír Nohavica*, einer Art tschechischer Bob Dylan. Bekanntheit erlangte Zelenka aber vor allem durch „*Příběhy obyčejného šílenství*“ („*Geschichten des alltäglichen Wahnsinns*“, 2005, Regie: Petr Zelenka), ursprünglich ein Theaterstück, das 2005 verfilmt wurde. Petr, der traurige Held der

tragischen Komödie ist ein ganz normaler junger Mann, der mit seinem Leben nicht zufrieden ist. Orientierungslos stolpert er durch das moderne Tschechien auf der Suche nach einem Sinn. Westliche Zivilisationskrankheiten vermischt mit einigen kommunistischen Traumata geraten für Zelenka hier zu einer allgemeinen Betrachtung von Sinn und Sinnlosigkeit des Lebens. Sein jüngstes Werk, „*Karamazovi*“ („*Die Karamazows*“, 2008, Regie: Petr Zelenka) war offizieller Oscar-Beitrag Tschechiens.

*Saša Gedeon* verfolgt mit seiner Arbeit tiefgründige Reflexionen über die tschechische Gesellschaft. Seine größten Erfolge sind „*Indiánské léto*“ („*Indianersommer*“, 1995, Regie: Saša Gedeon) und „*Návrat idiota*“ („*Die Rückkehr des Idioten*“, 1999, Regie: Saša Gedeon). Die freie Dostojewskij Adaptation war in Tschechien ein Riesenerfolg bei Kritikern und Publikum. Frisch aus der Nervenheilanstalt entlassen, besucht František entfernte Verwandte und gerät dabei unfreiwillig ins Kreuzfeuer der amourösen Verwicklungen und familiären Konflikte zwischen zwei Brüdern und zwei Schwestern. In einer absurden Welt voller Lügen und Intrigen fühlt der angebliche „*Idiot*“ die Berufung zur Wahrheit, erntet im Gegenzug aber Feindseligkeit und Eifersucht. Dostojewskijs Romanvorlage inspirierte Gedeon zu einer filmischen Reflexion über das Verhältnis von Selbsttäuschung und Projektion. Die Komödie erhielt in Cottbus beim „*Festival des Jungen Osteuropäischen Films*“ den Publikumspreis und den *Böhmischen Löwen*<sup>81</sup> für die beste Regie und das beste Drehbuch (vgl. Hames 2000: 2).

Ein beeindruckendes Dokument über die Probleme im modernen postkommunistischen Tschechien liefert „*Paralelní svety*“ („*Parallele Welten*“, 2001, Regie: Petr Václav) von *Petr Václav*, der bereits mit dem Film „*Marian*“ („*Marian*“, 1996, Regie: Petr Václav) Mitte der 90er ein erfolgreiches Debut hinlegte. Im Mittelpunkt der Geschichte steht das Paar Kryštof und Tereza. Die beiden sind seit acht Jahren zusammen und bilden damit eher die Ausnahme in einer Zeit die meist nur von kurzen und oberflächlichen Beziehungen geprägt ist. Als sie sich kennen lernten, war Kryštof ein talentierter Architekt und Tereza Übersetzerin. Nach der Wende wurde Kryštof zum erfolgreichen Unternehmer und gründete seine eigene Firma, Tereza hingegen nutzte die sich ihr eröffnenden Chancen nicht und gab ihren Beruf auf. Die beiden entfremden sich immer mehr voneinander, Tereza leidet an Apathie und Depressionen, sie versteht die neue

---

<sup>81</sup> Der „*Böhmische Löwe*“ oder „*Český lev*“, ist der bedeutendste Filmpreis des Landes für heimische Kinoproduktionen.

materielle Welt, in der Kryštof jetzt lebt, nicht mehr und fühlt sich in ihr nicht zuhause. Immer mehr zieht sie sich in ihre eigene spirituelle Welt zurück. Unfähig für jegliche berufliche oder gesellschaftliche Aktivität, klammert sie sich an Kryštof, den sie zu ihrem einzigen Rettungsanker macht. Dieser fühlt sich überfordert und kann Terezas Leiden nicht nachvollziehen. Einen Ausweg findet er in der Beziehung zu Renata die seine heimliche Geliebte wird, die er aber nicht liebt. Liebe empfindet er nur für Tereza, die beiden schaffen es aber nicht sich einander wieder anzunähern. Jeder scheint in seiner eigenen Welt gefangen zu sein. Der Film wurde zu einem Symbol für das Lebensgefühl einer ganzen Generation in Tschechien, die unbedingt die verlorene Zeit aufholen will, dabei aber ihren Platz im Leben nicht findet (vgl. Košuličová 2001: 1-4).

*Alice Nellis* wurde mit ihren Filmen international preisgekrönt und gilt als eine hoffnungsvolle Nachwuchsregisseurin, was Werke wie „*Ene bene*“ („*Ene mene*“, 2000, Regie: Alice Nellis) und „*Výlet*“ („*Familienausflug mit kleinen Geheimnissen*“, 2002, Regie: Alice Nellis ) eindrucksvoll beweisen. Ihr letzter Film „*Tajnosti*“ („*Little Girl Blue*“, 2007, Regie: Alice Nellis) wurde von *Jan Svěrák* produziert und gewann 2007 den Böhmischen Löwen für den Besten Film.

*Jan Svěrák* zählt zu den national wie international erfolgreichsten Regisseuren der neuen Generation weshalb ihm später ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Seine wichtigsten Arbeiten sind „*Obecná škola*“ („*Die Volksschule*“, 1991, Regie: Jan Svěrák), der ihm eine Oscar-Nominierung einbrachte, der Oscar-Preisträger „*Kolja*“ („*Kolya*“, 1996, Regie: Jan Svěrák) und der jüngste Erfolg „*Vratné lahve*“ („*Leergut*“, 2007, Regie: Jan Svěrák ), der als erfolgreichster tschechischer Film aller Zeiten gilt.

Mit dem schwierigen Verhältnis zwischen Deutschen und Tschechen beschäftigte sich *Milan Cieslar*. In Filmen wie „*Krev zmizelého*“ („*Das Blut des Vergessenen*“, 2005, Regie: Milan Cieslar) und „*Pramen života*“ („*Der Lebensborn*“, 2000, Regie: Milan Cieslar) stellt er die oft schmerzhafteste Frage nach der Schuld vor dem Hintergrund der tschechisch-deutschen Geschichte. Dabei möchte Cieslar nationale Mystifizierungen und Stereotype überwinden und dem Zuschauer eine realistischere Sicht der Vergangenheit abseits kanonisierter Darstellungen näherbringen – mit allen Widersprüchen und Ambivalenzen. Die Menschen darauf hinzuweisen, dass es keine einfachen Wahrheiten, kein Schwarz-Weiß (etwa im Sinne von „böser Deutscher“ und „guter Tscheche“) gibt, sei auch heute noch eine wichtige Aufgabe, findet Cieslar. So

hält er dem tschechischen Publikum in seinen Filmen schonungslos den Spiegel vor, wenn er die menschenverachtende Ideologie und den nationalsozialistischen Terror in genauso eindringlichen Bildern zeigt, wie die nicht weniger unmenschliche Vertreibung der Deutschen durch die Tschechen nach dem Krieg und die brutalen Übergriffe und Hinrichtungen, zu denen es dabei kam (vgl. Kirschner 2007a: 2-3).

*Vít Klusák* und *Filip Remunda* sorgten mit ihrer Abschlussarbeit an der FAMU für einen internationalen Überraschungserfolg. „*Český sen*“ („*Der tschechische Traum*“, 2004; Regie: *Vít Klusák*, *Filip Remunda*) ist ein intelligentes und mutiges Gleichnis über die Allmacht des Konsums und die manipulative Kraft der Werbung und des Marketing. Ein Film, der betroffen macht, zum Nachdenken anregt, zugleich aber auch zum Lachen bringt. *Vít Klusák* und *Filip Remunda* reagierten auf den wachsenden Trend zur Kommerzialisierung in ihrem Land auf ihre ganz eigene Weise: Sie inszenierten einen gigantischen Werbefeldzug für die Neueröffnung eines Hypermarktes namens „*Český sen*“ (zu Deutsch: „*Der tschechische Traum*“), der aber niemals wirklich existieren sollte bzw. wird. Mit Hilfe einer renommierten Werbeagentur starteten sie eine aufwändige Kampagne, schalteten TV- und Radio-Spots, druckten Prospekte, kreierten sogar einen Werbejingle und platzierten Anzeigen in Zeitungen und Magazinen. Dies weckte die Neugierde der Bevölkerung. Doch als sich am Eröffnungstag auf der grünen Wiese, wo der „*tschechische Traum*“ in Erfüllung gehen sollte, über 4000 Menschen drängten, stand dort nur eine 10m x 100m große Fassade, ein potemkinsches Dorf, eine riesige Illusion. Wie der Konsum selbst (vgl. Armbruster o.J.: 1-2).

Einer Erwähnung bedürfen abschließend Filme wie *David Ondříček*s „*Samotáři*“ („*Einzelgänger*“, 2000, Regie: *David Ondříček*), „*Co chytne v zítě*“ („*In the Rye*“, 1998, Regie: *Roman Vávra*) von *Roman Vávra*, *Vladimír Michálek* und „*Babí léto*“ („*Frühling im Herbst*“, 2001, Regie: *Vladimír Michálek*) sowie *Vladimír Morávek* und sein Film „*Nuda v Brně*“ („*Sex in Brno*“, 2003, Regie: *Vladimír Morávek*) die, jeder auf seine Weise, das zeitgenössische tschechische Kino bereicherten.

Auch die Regisseure der Neuen Welle der 60er Jahre traten zurück auf die Bildfläche und begannen ihre Arbeit, die durch die Normalisierung vielfach unterbrochen wurde, unter den geänderten Bedingungen fortzusetzen. Die meisten konnten aber weder künstlerisch noch kommerziell an die Erfolge der alten Tage anknüpfen. Die Filme entsprachen irgendwie nicht mehr dem Geist der Zeit.

So zum Beispiel Jiří Menzels „*Život a neobyčejná dobrodružství vojáka Ivana Čonkina*“ („*Die denkwürdigen Abenteuer des Soldaten Iwan Tschonkin*“, 1994, Regie: Jiří Menzel). Der Streifen war nicht viel besser oder schlechter als seine früheren Arbeiten, wurde aber kein großer Erfolg. 2006 rief sich Menzel aber mit der Verfilmung des gleichnamigen Romans von Bohumil Hrabal „*Obsluhoval jsem anglického krále*“ („*Ich habe den englischen König bedient*“, 2006, Regie: Jiří Menzel) in die Köpfe der Menschen zurück. Der Film brachte ihm den Böhmischen Löwen für den besten Film und die beste Regie ein.

Chytilová Komödie „*Dědictví aneb kurvahošigutntag*“ („*Das Erbe oder: Fuckoffjunggutntag*“, 1993, Regie: Věra Chytilová) wurde ein kommerzieller Erfolg, fiel in der Kritik aber durch. Als einer der wenigen Filme zu Beginn der 90er Jahre griff er die kapitalistische Moral an und betrachtete kritisch deren Ausschweifungen und Maßlosigkeiten.

„*V žáru královské lásky*“ („*The Flames of Royal Love*“, 1990, Regie: Jan Němec), von Jan Němec ließ seinen früheren Esprit vermissen. Der digital gefilmte „*Noční hovory s matkou*“ („*Late Night Talks with Mother*“, 2001, Regie: Jan Němec) erhielt mit seiner formalen Komplexität und kreativen Frische erneut internationale Aufmerksamkeit.

Der wohl beeindruckendste Film der früheren Neue Welle- Regisseure war *Drahomíra Vihanová*s „*Pevnost*“ („*The Fortress*“, 1994, Regie: *Drahomíra Vihanová*) nach einem Roman von *Alexandr Kliment*. Die Parallelen zu Kafkas „*Das Schloss*“, in dem es um den Konflikt zwischen einer despotischen und starren Machtstruktur und dem nach Freiheit strebenden Individuum geht, sind bewusst gewählt um eine differenziertere Interpretation der Jahre der Normalisierung zu bieten.

Auch der Animationskünstler *Jan Švankmajer* vergrößert beständig sein umfangreiches Oeuvre. Auf Grund seiner künstlerischen Exklusivität sind ihm aber ein großes internationales Interesse und Unterstützung sicher (vgl. Hames 2005: 266-268).

#### **6.7.4. Themen und soziokultureller Kontext des Filmschaffens**

Nach dem Kollaps des ahistorischen Sozialismus kehrte die Geschichte zurück in das Leben der Menschen. Jene, welche einst unter einer Art kollektiven Amnesie gelitten hatten, verspürten nun wieder das Bedürfnis, sich intensiver mit der Vergangenheit zu beschäftigen. Nicht selten wurde der Film als Medium dieser gemeinsamen

Erinnerungsarbeit genutzt. Die Geschichte des Landes bildet ein stehendes Sujet im zeitgenössischen tschechischen Film, die nach fast vierzig Jahren kommunistischer Diktatur neu geschrieben und bewertet werden muss. Häufig erfolgt die historische Aufarbeitung anhand von Schlüsselmomenten in der tschechischen Geschichte, wie zum Beispiel der Einmarsch der Truppen des Warschauer Paktes 1968, die deutsche Besatzung in den 30er Jahren oder die Vertreibung und die Gewalttätigkeiten gegen Deutsche nach dem Ende des Krieges. Die junge Generation scheut sich dabei nicht davor, auch problematische Themen anzusprechen, bewahrt aber immer eine gewisse Menschlichkeit für ihre Figuren, die ihr Leben unter den schwierigen Verhältnissen gestalten mussten und müssen. Nicht zuletzt dieser menschliche Blick, selbst auf kritische Abschnitte in der Geschichte, verbindet das tschechische Publikum mit seinem Film und ermöglicht es diesem, die Öffentlichkeit, manchmal besser als Politiker oder Intellektuelle dies zu tun im Stande wären, für teilweise immer noch tabuisierte Ereignisse der Vergangenheit, wie etwa die deutsch-tschechischen Gräueltaten, zu sensibilisieren. In diesem Sinne erfüllt die Filmkunst hier eine wichtige kathartische Funktion für die Gesellschaft.

Kennzeichnend für tschechische Filmemacher ist, dass sie die große Historie oftmals im Privaten suchen und in ihren Filmen vom Leben und Überleben der Menschen unter den gegebenen Verhältnissen erzählen. Sie konzentrieren sich auf die kleine, beschauliche Welt des Alltags statt auf die große Welt der Politik und zeigen en détail wie Menschen sich verschiedenen politischen Systemen anpassen, fügen und sich dabei verändern. *István Szabó* kann diese Vorgehensweise des politisch-privaten nachvollziehen: „*Each Generation has lives through the fall of a regime driven by some kind of ideology, each learned how life could be ruled by politics and ideology, how politics could interfere with private lives. This is our common experience*” (Szabó 2004: xiv)

Auch die tiefgreifenden wirtschaftlichen, politischen und sozialen Veränderungen der 90er Jahre prägen das filmische Schaffen der neuen Generation. Gegenwartserfahrungen wie der moralische Verfall und die existenzielle Bedrücktheit, das steigende Konsumverhalten der postkommunistischen Gesellschaft, Gefahren des neuen Kapitalismus, die wachsende Kriminalität und der Generationenkonflikt werden darin verarbeitet.

Auch wenn die neue Generation von der Kinematografie der 60er Jahre nicht direkt beeinflusst zu sein scheint, gibt es doch Schnittstellen und Referenzpunkte. Gedeon, Nellis und Hřebejk sind sich einer Tradition sicherlich bewusst (vor allem der Formanschule), während andere Filmemacher, darunter z.B. Petr Zelenka und David Ondříček jedwede Einflüsse der Ersten Welle klar von sich weisen. Grundsätzlich lässt sich aber sagen, dass Einflüsse, selbst wo sie offenbar sind, vielmehr erweiterte, modifizierte Versionen der Tradition darstellen und nicht deren schlichte Wiederholung. Ferner deutet die Tatsache, dass viele Regisseure der Vorgängergeneration, wie Chytilová oder Němec, heute an der FAMU unterrichten darauf hin, dass die alten Traditionen auch in Zukunft nicht ganz verloren gehen werden. So gibt es unter den jungen tschechischen Filmemachern wieder eine Sehnsucht danach, persönliche und intellektuelle Filme zu drehen. Sie entdeckten den Autorenfilm wieder und das Drehbuch gewann enorm an Bedeutung. Regisseure wie Zelenka, Nellis und auch Hřebejk etwa studierten Drehbuch-Schreiben an der FAMU, Gedeon schrieb früher für Filmzeitschriften. Inhaltliche Parallelen zu den 60er Jahren findet man in der Betonung des Alltäglichen und der Untersuchung menschlicher Beziehungen, in der Poesie und Emotionalität sowie im Humor der Filme. Komplex und ironisch, leicht und von einer sanften Melancholie getragen erinnern diese an die großen Traditionen der melancholischen und satirischen Komödien von damals: Nicht selten herrscht ein bittersüßer Ton vor, eine Traurigkeit aus der unverhofft das Glück hervorbricht, oder ein Glück, durch das hindurch die Trauer scheint. Die Helden haben menschliches Format, es sind Figuren, die in schwierigen Zeiten (über)leben müssen, dabei nie ganz auf der Siegerseite stehen, sich aber vom Leben auch nicht unterkriegen lassen. Ganz so wie der Soldat Švejk, der auch aus der schlimmsten Situation noch etwas Gutes zu machen weiß und eine der Figuren, welche die tschechische Selbstdeutung wohl am nachhaltigsten beeinflusst hat.

Die Vermischung von Komik und Tragik, ist eine tschechische Kunst. - Die einzigen Überlebensstrategien der Tschechen waren im letzten Jahrhundert oftmals nur Humor, Ironie oder scharfe Satire gewesen. Die Tatsache, dass fast alle tschechischen Produktionen Tragikomödien darstellen, ist aber keineswegs nur eine Frage der tschechischen Mentalität, sondern vor allem auch ein Ergebnis des derzeitigen Finanzierungsdilemmas, so der Vorsitzende des Staatlichen Kinematographie-Fonds und Filmpublizist *Tomas Baldynsky*:



*Das Phänomen der tschechischen Tragikkomödie ist Ergebnis davon, dass es für die Finanzierung eines Filmes nur zwei Quellen gibt: Die erste ist das Fernsehen - da geht es um das Zuschauerpotential, hierher kommt die Komödie. Die zweite ist der Staatliche Fond. Da achtet man darauf, inwiefern der Inhalt gesellschaftlich relevant und interessant ist - und da haben wir die Tragödie. Man muss also immer die eine Kommission überzeugen, dass man etwas sagen will und die andere, dass sich der Film gut verkaufen lässt. Und das ist der Grund, warum alle tschechischen Filme ähnlich gestrickt sind (Baldynsky, zit. nach Kirschner 2007: 2).*

Das heißt einerseits intellektuell und tiefgründig aber gleichzeitig auch komisch und unterhaltend.

Die Entwicklung der neuen Generation wird niemals in den gleichen Bahnen wie die ihrer Vorväter in den 60ern verlaufen, dafür sind die Verhältnisse zu unterschiedlich. Bei der Jugend ist vor allem ein internationales und individualistisches Selbstverständnis zu spüren, sie ist gebildet und sowohl durch traditionelle wie postmoderne kulturelle Kontexte geprägt. Deshalb bezieht sie sich bei der Konstruktion ihrer Identität auch mehr auf internationale, europäische Symbole denn auf nationale Wurzeln. Diese Stimmung überträgt sich natürlich auf ihre Filme, welche eine größere Öffnung hin zu Europa erkennen lassen.

## **6.8. AKTUELLE BEDINGUNGEN (2000-2009)**

Die Situation für den tschechischen Film stabilisierte sich in den ersten Jahren des neuen Jahrtausends allmählich was die Anzahl der Produktionen und der Kinobesucher betraf. In Jubelstimmung versetzt das die Filmemacher aber keineswegs, zu groß sind die Schwierigkeiten, gegen die sie tagtäglich ankämpfen müssen.

Die jährliche Produktion beträgt heute durchschnittlich zwanzig bis fünfundzwanzig Feature-Filme. Trotz der hohen Preise und sinkenden Realeinkommen verbesserte sich die Anzahl des Publikums in den Kinos wieder: Um 19 Prozent im Jahr 2001 und 2003 erreichte man sogar einen Gesamtzuwachs auf 12 Millionen - der höchsten Zahl seit neun Jahren. Aktuell ist wieder ein leichter Besucherrückgang zu verzeichnen. Den Statistiken der „Union der Filmverleiher Tschechiens“ zufolge besuchten in den ersten neun Monaten des Jahres 2008 fast 9 Millionen Menschen tschechische Kinos, dies sind im Vergleichszeitraum des Vorjahres um ca. 1,2 Millionen Besucher weniger. 2007

registrierten die Kinokassen einen neuen Rekord von über 12,8 Millionen Besuchern (vgl. Rühmkorf 2008: 1).

Einheimische Filme haben in Tschechien traditionell einen hohen Stellenwert. Der Marktanteil der Eigenproduktionen liegt stabil bei 20 bis 25 Prozent, diese behaupten sich auch regelmäßig gegen aufwändige Produktionen der Marke Hollywood (vgl. Kirschner 2007a: 1). Unter den zehn in Tschechien erfolgreichsten Filmen der 90er Jahre findet man sieben tschechische und in seiner Treue zur nationalen Kinematografie liegt das tschechische Publikum europaweit gleich hinter dem französischen (vgl. Svěrák zit. nach Kirschner 2007: 2). Ihr Kino liegt den Tschechen sehr am Herzen, bestätigt auch *Jana Černík* vom *Tschechischen Filmzentrum*<sup>82</sup> in Prag: „*Sie sind große Fans ihres eigenen Films. Ich vermute einfach mal, dass das so eine Art positiver Nationalismus ist, der sie immer wieder zu ihren eigenen Geschichten führt, zu ihren eigenen Darstellern, die sie sehr gut kennen, die sie lieben, Und ich glaube, dass man hier auch stolz ist auf seine Kultur, auf seine Sprache, auf die Geschichten*“ (Černík, zit. nach Kirschner 2007a: 1). Sich in den Geschichten und vertrauten Bildern wiederzufinden, zusammen mit dem typischen Humor, der viele der Filme auszeichnet, und den nur die Tschechen verstehen können. – dies sind wohl einige Gründe dafür, warum die tschechische Bevölkerung ihre eigenen Filme so liebt.

Dennoch unterstützt die Regierung den Film weiterhin so gut wie gar nicht, was in vielerlei Hinsicht paradox erscheint, wo doch innerhalb der Gesellschaft eine so offenkundige Nachfrage nach guten heimischen Filmen besteht. Zwar gibt es seit 1993 einen Fonds, aus dem Regisseure und Produzenten Fördergelder für ihre Filmprojekte beantragen können, doch mit zwei bis drei Millionen Euro pro Jahr ist dieser Fonds nicht gerade großzügig ausgestattet - zumal sich jedes Jahr etwa zweihundert Filmschaffende um dieses Geld bewerben. Nur sechs Prozent der Produktionskosten eines Films werden in Tschechien mit Fördergeldern gedeckt. Zum Vergleich werden in Deutschland durchschnittlich mehr als die Hälfte der Produktionskosten mit staatlichen Zuschüssen beglichen (vgl. Hudalla 2006: 1). In den Zeiten des Kommunismus galt das Kino als mächtiges Propagandainstrument für die Ideologie und das Regime unterstützte die Filmproduktion vollständig. Heute müssen viele Filme unter verzweifelten, zum Teil amateurhaften Bedingungen gedreht werden. Regisseure sind

---

<sup>82</sup> Das *Tschechische Filmzentrum* („*České filmové centrum*“) ist eine Einrichtung des tschechischen Produzentenverbandes, mit dem Zweck, tschechische Filme und die Filmindustrie insgesamt im Ausland zu repräsentieren.

zu 90 Prozent von privaten Investoren abhängig. Das tschechische öffentlich-rechtliche Fernsehen „Česká televize“ ist mittlerweile zum größten Koproduzenten geworden. Ohne diese finanzielle Unterstützung gäbe es das tschechische Kino in seiner derzeitigen Form wahrscheinlich nicht. Das erfolgreiche Jungtalent Jan Svěrák sagt über das aktuelle tschechische Kino:

*I would say Czech film is like a homeless child. It was thrown out on the street and nobody wants to care of it. It has no parents. In the past, when the government controlled the film industry, this child was locked in the dormitory, but it was fed regularly and it was taken care of it. [...]. Today there is no organization to control, or just monitor, what is being shot. Not even mentioning the fact that the government doesn't give a damn about the film industry in general. They don't care if we make any films or not. Their opinion today is that the values of culture are in the past, not in the present. So, culture, for them, is made up of old castles, classical music and literature. But what's happening today is that culture, that actually influences the society, now doesn't get any support at all (Svěrák, zit. nach Buchar 2004: 99).*

Der Probleme gibt es viele: In einem kleinen Land wie Tschechien mit nur 10 Millionen Einwohnern spielen Filme, auch wenn sie kommerziell erfolgreich sind, nur geringe Summen ein. Daneben machen die schwindenden Besucherzahlen in den Kinos und die steigenden Produktionskosten einen Profit am heimischen Markt noch unwahrscheinlicher (vgl. Hames 2000: 3). Svěrák rechnet vor:

*Wenn wir ein Budget von sagen wir 30 Millionen Kronen nehmen - eine Million Euro, das ist ein durchschnittlicher tschechischer Film - und annehmen, dass unser Film kommerziell erfolgreich ist, also etwa eine halbe Million Zuschauer hat, was etwa drei Filme im Jahr erreichen - dann haben wir einen Umsatz von rund 50 Millionen Kronen. 30 Millionen hat der Film gekostet. Aber: 60 Prozent der Umsätze bleiben bei den Kinos, von dem Rest gehen 10-15 Prozent an den Verleiher, nochmal drei Millionen kosten Kopien und Reklame. Damit bleiben dem Produzenten nur noch 14 Millionen. Jetzt kann er den Film noch für vier Millionen ans Fernsehen verkaufen, nochmals vier Millionen bekommt er für die Video-Rechte - das sind 23 Millionen. Gekostet hat der - wohlgemerkt ausgesprochen erfolgreiche - Film 30 Millionen! Die restlichen sieben Millionen kann man bei der Filmförderung beantragen - aber solche Summen wurden kaum vergeben. Das ist also ein Szenario für einen außergewöhnlich erfolgreichen Film. Aber wie soll es bei den anderen Filmen gehen, die nur 50 oder 100.000 Zuschauer haben? (Svěrák, zit. nach Kirschner 2007: 1-2).*

Aus diesem Grund gehen auch immer mehr private Geldgeber verloren, weil es für sie einfach kein gewinnbringendes Geschäft ist. Selbst wenn ein Film in den Hauptkriterien

(künstlerisch wertvoll, erfolgreich beim Publikum) besteht, liegt die eigentliche Schwierigkeit darin, dafür auch einen abnehmenden internationalen Markt für fremdsprachige Filme zu durchdringen. Und die Tatsache, dass viele Filme thematisch tief in der tschechischen Welt verankert sind, macht dies nicht einfacher. Während der amerikanische Markt inzwischen ganz gut funktioniert, stellen die lukrativeren Märkte in Europa, wie z.B. der englische oder französische, immer noch ein Hindernis dar.

Ein weiteres Problem, mit dem die tschechische Filmbranche dieser Tage zu kämpfen hat, liegt im Abwandern ausländischer Produktionen. Während noch vor wenigen Jahren Prag und die Barrandov-Studios als idealer Dreh- und Produktionsort galten, produziert inzwischen eine immer größer werdende Anzahl ausländischer Filmfirmen ihre Filme lieber in Ungarn oder Rumänien, weil sie dort einen Teil ihrer Investitionen in Form von Steuererleichterungen zurückerhalten. Das hat fatale Konsequenzen für die tschechische Filmindustrie, da die internationalen Produktionen etwa neunzig Prozent vom Gesamtumsatz ausmachen. Davon unbeeindruckt lehnt die tschechische Regierung solche Steueranreize bislang ab (vgl. Hudalla 2006: 2).

Eine Intervention der Regierung wäre dringend notwendig, denn ohne eine größere Förderung, ist die Zukunft des tschechischen Films ungewiss. Ein mühsam erarbeitetes Gesetz, das dem tschechischen Film eine größere finanzielle Unterstützung gesichert hätte, wurde von Präsident *Václav Klaus* im Mai 2006 abgelehnt. Der Gesetzesentwurf sah vor, dass Kinobetreiber, Video-Verleiher und das Fernsehen einen bestimmten Prozentsatz ihrer Einnahmen aus dem Film- und Reklamegeschäft in den staatlichen Fonds zur Unterstützung und Förderung des Films einzahlen sollten, ein Modell, wie es in den meisten Ländern Europas längst Usus ist. Die Mittel für die Filmförderung wären damit auf Anhieb vervierfacht worden. - Zu viel, entschied Klaus und legte sein Veto gegen das Gesetz ein (vgl. Kirschner 2007: 1). Das Präsidenten-Veto kann nur mit der absoluten Mehrheit des Abgeordnetenhauses überstimmt werden. Damit löste er eine heftige öffentliche Debatte über die Frage aus, ob die Filmkunst ein rein privates Geschäft sei, das sich an Kassenerfolgen und Massengeschmack zu orientieren hatte, oder aber ob Film nicht vielmehr ein nationales Kulturgut darstelle, welches von der Allgemeinheit und der öffentlichen Hand mitgetragen werden sollte. Der Film sei ein Produkt wie jedes andere, hatte das Staatsoberhaupt argumentiert, und müsse sich nach den Gesetzen des freien Marktes richten

*Ich denke, der Film sollte vom Kinopublikum finanziert werden. Und die Filmproduzenten müssen sich bemühen, solche Filme herzustellen, die die Leute auch interessieren. Die Produzenten können nicht einfach Filme zur eigenen Unterhaltung drehen und dann die Hand aufhalten, damit der Staat ihnen diese Selbstunterhaltung auch noch mit dem Geld anderer Leute vergütet. [...] und wenn jemand bewusst für ein sehr kleines Zielpublikum produziert, dann muss er damit rechnen, dabei draufzuzahlen - oder die Zielgruppe muss eben so interessant sein, dass sich das auf irgendeine Weise auszahlt (Jakl, zit. nach Hudalla 2006: 2),*

so *Ladislav Jakl*, Sprecher des Präsidenten.

Demgegenüber halten Kritiker entgegen, dass Film ein bedeutender Teil der Kultur eines Landes sei, da er die Erfahrungen des Alltags in „*typischen*“ Bildern und Geschichten verdichtet und so etwas über die Nation und den Zustand sowie die Mentalität der Gesellschaft aussagt.

Auf dem Karlsbader Filmfestival im Juni 2006 war die Stimmung in der tschechischen Filmszene am überkochen und man berief einen Krisengipfel ein, mit dem erfreulichen Ergebnis einer Einmal-Dotation von 100 Millionen Kronen zusätzlich für den tschechischen Film (vgl. Kirschner 2007: 1). Dieser kleine Erfolg hatte nicht nur einen praktischen, sondern auch einen ideellen Wert, und das war wichtig: Zum ersten Mal hatte sich die Politik dazu bekannt, den Film unterstützen zu wollen. Das Thema Filmförderung kam auf die politische Agenda. Im Juli 2007 einigten sich Vertreter der Filmbranche und Politiker, darunter der ehemalige Ministerpräsident *Mirek Topolánek* und Kulturminister *Václav Jehlička*, auf folgende Übergangsregelung: Die tschechische Filmförderung soll bis zum Beschluss eines entsprechenden Gesetzes für die Kinematografie mithilfe des neuen Mediengesetzes finanziert werden. Demnach bekäme der Filmfonds ein Drittel der Werbeeinnahmen des staatlichen Fernsehens, was eine jährliche Summe von 150 Millionen Kronen (etwa 5,3 Millionen Euro) ausmacht (vgl. Rühmkorf 2007: 1). Noch im Herbst desselben Jahres wollte man einen neuen, gemeinsam erarbeiteten Entwurf für ein Filmförderungsgesetz vorlegen. Dieses sollte den staatlichen Filmfonds jährlich mit 700 Millionen Kronen, das sind knapp 25 Millionen Euro versehen, wobei die Hälfte dieser Gelder aus dem Staatsbudget kommen, und auch Kinos, Filmverleihe sowie das öffentlich-rechtliche Fernsehen prozentuale Abgaben leisten sollten (vgl. Kirschner 2007: 3)<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> Durch meine Recherchen konnte ich leider weder herausfinden ob dieser Gesetzesentwurf inzwischen vorgelegt, noch ob er auch von der Regierung ratifiziert wurde.

Ein Schritt in die richtige Richtung, welcher der tschechischen Filmszene wieder Anlass zur Hoffnung gibt.

## **7. ANGEWANDTER TEIL: FILMANALYSE**

### **7.1. FILM ALS GEDÄCHTNISPEICHER UND NARRATIV DER GESELLSCHAFT**

Mein Zugang zum Film als Teil der Kultur ist ein narrativer:

*Literatur wie auch andere Genres der Kunst lassen sich [...] als die sichtbaren und expliziten Formationen einer Kultur begreifen, jene Massive, die aus dem Meer des Unbewußten herausragen und zugleich unsere moderne oder auch postmoderne condition humaine ermöglichen: die Reflexion unserer eigenen Befindlichkeit. Denn die Interpretation der sichtbaren Erzählungen gestattet auch eine Rekonstruktion der unsichtbaren Bestände der kulturellen Formationen. So käme gerade der Literatur, der geschriebenen aber auch der filmischen, jene Bedeutung zu, die narrativen Bestände einer Kultur kritisch ab- und aufzurufen, zu hinterfragen und wiederzubeleben (Müller-Funk 2002: 273).*

Gerade die Postmoderne stellt ein visuelles Zeitalter dar und erfährt sich zu einem großen Teil über filmische Reflexionen. Deswegen sollte sich eine kritische Cultural Studies-Perspektive an cinematischen Bildern und der darin enthaltenen Narrative orientieren, so *Norman Denzin* (vgl. Denzin 1991: 155).

Film als Untersuchungsgegenstand stellt einen möglichen Zugang zur Analyse des gesellschaftlichen Selbstbildes und Selbstverständnisses dar, indem dieses Medium als Teil des kulturellen Gedächtnisses einer bestimmten Gruppe bzw. kulturellen Formation deren gemeinsame symbolische Sinnwelt und Vergangenheit sowie die vielen verschiedenen Erfahrungen in den Einzel- und Gruppengedächtnissen repräsentieren, und dadurch Identität und binnenkulturelle Bewusstseinsbildung ermöglichen kann (vgl. Knell 2000: 8). Auch für *Jan Assmann* stellt der Film eine der wichtigsten Kommunikations- und Interaktionsmöglichkeiten zwischen Individuen und dem jeweiligen Kollektiv, dem diese sich zugehörig fühlen, dar. Wie bereits erwähnt verfügen ja Kollektive nicht über ein eigenes Gedächtnis, sondern dieses entsteht durch die unterschiedlichen Konstitutionen seiner Einzelgedächtnisse (vgl. J. Assmann 1992: 18).

Narrative verwandeln, durch die Erinnerung, Zeit in Sinn und zeichnen sich durch ein besonderes Verhältnis zu ihr aus, sie stellen gewissermaßen zeitliche Konstruktionen

dar. Film, obwohl eine visuelle Kunstform, ist anders als die Malerei eine Kunst auch zeitlicher Sukzession. Film ist narrativ, als er seine Erzählung zwischen den beiden Polen Anfang und Ende aufspannt. Sein Gegenstand ist das Prozessuale, das Werden von einem Ausgangszustand zu einem anderen. Wie Narrative selbst, sind filmische Geschichten dabei immer imaginär.

Wendy Everett sieht im Film eine „ideale Zeitmaschine“ (vgl. Everett 1996a: 11): „[...] the very nature of its language enabling it to recreate processes of memory, and thus to become part of the subjective, ironic, continuous interrogation of personal and indeed [collective/H.G.] identities“ (ebd.). Everett, die sich vor allem mit dem Phänomen des europäischen autobiografischen Autorenfilms beschäftigt, schreibt, dass vor allem in diesem die Beziehung zwischen Identität, persönlicher Erinnerung und Zeit einen großen Stellenwert genießt. „The intimate visions of history these films offer, and their notion of memory as a process which actively influences present and future, support [the/H.G.] recognition of the importance of cinema in recalling and reassessing the past“ (Everett 1996: 20). An anderer Stelle ist zu lesen:

*European film is fascinated by time, and shaped by a desire to return to the past, by an almost obsessive need to explore and interrogate memory and the process of remembering, apparently convinced that therein may be found the key to present identity. [...]. Given the fundamental European belief that we are our past, or that 'time is a condition for the existence of our I', then memory, the thread which links us to our past, is ultimately what gives us coherence and identity (Everett 1996c: 103).*

Ein solcher Zugang wird durch die strukturelle Affinität von Film und Zeit ermöglicht: Film wird wesentlich mit und durch die Zeit gestaltet und er selbst wiederum formt Zeit. Die Organisation von Zeitverläufen ist grundlegend für jeden Film, denn diese ist verantwortlich für dessen Dynamik und den erzählerischen Ausdruck. Film gibt der Zeit eine sichtbare und wahrnehmbare Form, indem er sie in Narrative einbindet. In diesem Prozess werden komplexe temporale Beziehungen zwischen der Geschichte, oder dem Plot („story“), und dem zu Grunde liegenden Diskurs, sowie zwischen diesem Diskurs und dem Erzähler, der darin verstrickt ist, hergestellt. Die Zeit wird gespalten in die Erzählzeit und die erzählte Zeit, also jener, in welcher die Handlung stattfindet. Die narrative Konstruktion untergräbt jedoch die Chronologie von Ereignissen durch die temporale Verschiebung, die der rekonstruktiv und selektiv verfahrenen Erinnerung inhärent ist. Im Film werden diese Zeitsprünge oft mittels technischer Kunstgriffe wie



Flashbacks und diversen Schnitt- und Montageverfahren präsentiert. In dieser Diskussion vom Verhältnis von Zeit und Film begegnet man allerdings einem Paradoxon: Denn eine natürliche Schwäche von Film ist, dass es ihm gerade an einem Zeitsystem fehlt. Das heißt, dass die filmischen Bilder, für sich genommen, keinen Hinweis darauf enthalten, ob sie in der Vergangenheit, der Gegenwart oder der Zukunft spielen - im Film geschieht alles immer in der Gegenwart. Wie ist es dann möglich dass er trotzdem ein adäquates Medium für den Ausdruck von Zeit und Erinnerung ist? Wie kann er sich endlos verschiebende Zeitbezüge und Perspektiven, die für Erinnerung und Narration typisch sind, darstellen? Everett argumentiert, dass Film und Erinnerung sich darin ähneln, wie sie Vergangenheit „*in a flash of past as present*“ (Everett 1996c: 107) evozieren. Erinnerungen sind Teil dessen, wie wir die Gegenwart sehen und erleben – „*We move constantly back and forth through time and our viewpoint is constantly shifting*“ (ebd.). Die Flexibilität und Beweglichkeit des Films (das Fließen der Bilder) erlauben ihm, Erinnerung als Prozess, als Wandel hervorzubringen, denn Erinnerung ist ebenfalls immer in Bewegung, im Flux (vgl. Everett 1996c: 103-107).

Diese noch etwas verschwommenen Erkenntnisse über das Verhältnis von Film, Zeit und Erinnerung sollen nun anhand der filmtheoretischen Arbeiten von *Gilles Deleuze* eine Vertiefung erfahren, die ich in Bezug auf den Begriff der „Identität“ zu interpretieren versuche.

## 7.2. FILM ALS ZEIT- UND BEWEGUNGSBILD

Deleuze Philosophie des Films, wie er sie in den beiden Büchern „*Das Bewegungs-Bild*“<sup>84</sup> (Kino 1) und „*Das Zeit-Bild*“<sup>85</sup> (Kino 2) dargelegt hat, ist zunächst einmal von zwei, eher simplen, Grundideen getragen: Erstens betrachtet Deleuze den Film als „*radikal immanent*“ (Engell/Fahle 2003: 222), und zweitens als „*konsequent zeitlich*“ (ebd.) strukturiert. Die „*kinematografische Maschinerie*“ (ebd.) (technischer Apparat, Wahrnehmungsapparat, Denkapparat) hat mit dem Film einen Modus produziert, in dem die Welt sich selbst beobachten und denken kann. Mit dem Begriff der radikalen Immanenz meint Deleuze nun folgenden Gedanken: „*Der Film steht innerhalb der Welt, aber er stellt sie nicht dar, sondern her, und zwar so, daß die filmische*

---

<sup>84</sup> Primärwerk: DELEUZE, Gilles (1989): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

<sup>85</sup> Primärwerk: DELEUZE, Gilles (1991): *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

*Beobachtung und der filmische Gedanke Teil des Beobachteten und Bedachten selbst werden. Eben deshalb ist der Film für Deleuze Philosophie, denn er setzt eine Art der Beobachtung und des Befragens ins Werk, die sich zugleich mit der beobachteten und befragten Welt stets selbst ebenfalls in Frage stellt“* (ebd.). Diesen Modus, in dem die Welt sich selbst filmisch beobachtet und denkt, sieht Deleuze wiederum als zeitlich verfasst. Die Welt, wie sie sich ausschließlich im Film darstellt, ist dynamisch, zeitbegründet und zeitdurchwirkt; es ist eine Welt ständiger Veränderung, der Bewegung und Dauer. Als solche ist sie mit sprachlichen Annäherungsversuchen (so zum Beispiel in den von der Semiologie geprägten Filmtheorien, die Film analog zur Sprache zu systematisieren versuchen) nur schwer zugänglich.

Mit den Momenten der Bewegung und der Zeit jedoch, vermag man genau das zu beobachten und zu denken, was sich einem begrifflichen Verständnis von Welt (und Filmwelt) entzieht. Deleuze lehnt sich hier vor allem an die Überlegungen zu Bewegung und Zeit von *Henri Bergson* an, welcher diese selbst nie als Theorie begriff. Für ihn erfuhren diese Phänomene durch das begrifflich-sprachliche Denken eine gefährliche Reduzierung, da es Bewegung und Zeit nur identifizieren kann, indem es sie auf den Moment des Stillstands bezieht, also auf das, was diese selbst genau nicht sind. Deleuze nimmt daher in seinem ersten Bergson-Kommentar die These auf, *„daß Bewegung nicht auf den durchlaufenen Raum zurückgeführt, auf einzelne Punkte reduziert werden kann, sondern stets nur als kontinuierliche wahrnehmbar ist“* (Deleuze 1989: 13ff, zit. nach Engell/Fahle 2003: 223). Filmische Bewegung ist folglich unteilbar, kohärent und ununterbrochen. Dabei ergibt sich eine Parallele zur Identität: Diese wird ebenfalls nicht durch einzelne, disparate Punkte bzw. Momente in der Lebensgeschichte einer Person erfahrbar, sondern erst durch die narrative Verbindung derselben im Modus der Erinnerung. Identitätsbildung ist also als beweglicher, nicht abschließbarer Prozess anzusehen und die filmische Bewegung vermag dies sowohl abzubilden wie auch ihrerseits zu generieren. Denn: Film ist in der Lage, die Bewegung durch Bewegung wiederzugeben. *„Das ‚Bild‘ des Films, verstanden als die unteilbare, stets schon in der Zeit artikulierte Einstellung, ist ein immer schon in sich bewegtes und bewegliches Gebilde [...]“* (Engell/Fahle 2003: 224). Das Filmbild ist zwar einerseits definiert und beschränkt, durch die Wahl des Bildausschnitts und die Kadrierung – ähnlich wie Identität durch temporäre Positionierungen definiert wird, andererseits aber auch offen, da durch veränderte Einstellungen und Bewegungen der Kamera, andere, zuvor nicht

sichtbare Elemente ins Bild rücken und dieses verändern. „*Der Film weist über das definierte und Zusammengesetzte, das Ensemble, das er aufnimmt, hinaus in das offene unteilbare Ganze*“ (Deleuze 1989: 27ff zit. nach Engell/Fahle 2003: 224). Das Ausgegrenzte aus dem größeren Teil des Umraums, mit dem das Bild in Beziehung steht, ist nur relativ ausgegrenzt, und das Sichtbare setzt sich über die Bildgrenzen hinaus fort. „*Jede Kamerabewegung akzentuiert dann durch die Verschiebung des Bildrahmes diesen notwendig abstrakten Umraum als die Dimension der unendlichen Veränderlichkeit und Beweglichkeit, in der sich die filmische Welt selbst artikuliert*“ (Engell/Fahle 2003: 225). Auch Identität ist variabel und veränderbar, durch die schier unmögliche Vielfalt der Bedeutungskonstruktion in der Semiosis, die durch narrative Definitionsversuche zeitweilig zum Stillstand gebracht werden kann, aber immer wieder in das Bild von Identität hineindrängt und es beeinflusst.

### 7.2.1. Das „*Bewegungsbild*“

Seine grundlegenden Thesen zum filmischen Bewegungsbild hat Deleuze dem französischen Regisseur und Theoretiker *Jean Epstein* zu verdanken, welcher vielleicht als erster die Auswirkungen der Bewegung im Film philosophisch durchdacht, und die Begriffe der Dauer und des Werdens als wesentliche filmische Konzepte definiert hat. Epstein fasste Film im Ganzen als Bewegung auf. Diese Idee hat er im Begriff der *Photogénie*<sup>86</sup> zu fassen versucht: „*Der Film im ganzen ist Bewegung außerhalb von Stabilität und Gleichgewicht. Photogénie ist – neben anderen Wahrnehmungsorganen [...] der Wirklichkeit – dasjenige der Bewegung. [...] Dieses neuartig Schöne ist wechselhaft wie ein Aktienkurs. Es ist nicht Funktion einer Variablen, sondern Variable selbst*“ (Epstein 1974: 94<sup>87</sup>, zit. nach Engell/Fahle 2003: 227). Die zentrale Erkenntnis, dass Filmbilder nie unbewegt gedacht werden können, übernimmt Deleuze nun von Epstein. Im Film gibt es nichts statisches, sondern nur Bewegung, jede definierte Gesamtheit (in Form der Einstellung bzw. Kadrierung) stellt schon Bewegung her und verweist auf das offene, sich ständig verändernde Ganze. Diese Ausdehnung der Bewegung in die Zeit nennt Bergson Dauer („*durée*“). Die Fähigkeit zu dauern wiederum, lässt die Bewegung auf ein Werden („*devenir*“) zulaufen, also auf die stete Genese des Neuen (vgl. Engell/Fahle 2003: 228). Die Ausbildung von Identität ist ihrerseits ein ständiges Werden hin zu etwas, das noch unbekannt ist, und deshalb

---

<sup>86</sup> Damit bezeichnet Epstein den neuartigen Wahrnehmung- und Seinsmodus, den seiner Meinung nach der Film darstellt.

<sup>87</sup> Primärwerk: EPSTEIN, Jean (1974/75): *Ecrits sur le cinéma*, Volume 1 &2, Paris: Seghers.

jederzeit Veränderungen unterworfen sein kann. Mit dieser von Bergson begründeten und von Deleuze übernommenen, ontologischen Denkweise wird Film gewissermaßen an die Seinsverfasstheit des Menschen rückgebunden. Dies spiegelt sich auch in Deleuzes These wider, dass zwischen der Welt und dem Film kein substantieller Unterschied besteht, sondern dass „mit dem Film die Welt ihr eigenes Bild [wird] und nicht ein Bild, das zur Welt wird“ (Deleuze 1989: 85, zit. nach Engell/Fahle 2003: 228).

Auf die verschiedenen Formen und Ordnungen von Bewegungsbildern, die Deleuze in der Folge ausarbeitet, und die er vor allem durch die Technik der Montage hergestellt sieht, soll im Rahmen dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden. Nur soviel: Diese Ordnungen setzen verschiedene Formen von Dauer miteinander in Beziehung. Das Bewegungsbild bleibt dadurch aber ein indirektes Bild der Zeit, weil diese nicht als solche erfahrbar wird, sondern stets nur als über die Bewegung vermittelt. Dies entspricht dem prozesshaften Charakter von Identität, in der die unverfügbare Zeit ja auch nur über narrative Konstruktionen, als aktive Handlungsweisen, erfahren werden kann.

In diesem Zusammenhang wird der Bildtypus des „*Aktionsbildes*“ interessant, da es die Verhaltens- und Handlungsebene des Subjekts miteinbezieht. Das Verhältnis von „*actio*“ und „*reactio*“ (Engell/Fahle 2003: 230) (Wahrnehmung mündet in eine Reaktion), bildet die Grundlage des klassischen Handlungs- und Erzählkinos, wie es vor allem im amerikanischen Hollywoodfilm (an dessen Schema sich auch Svěrák orientiert) perfektioniert wurde. Diese Filme repräsentieren meistens „*S-A-S-Schemen*“ (Situation-Aktion-Situation), in denen die Umwelt und die Verhaltensweisen der Individuen in einem Wechselverhältnis stehen. Indem auf eine spezifische Situation reagiert wird, wird eine neue Ordnung hergestellt, die die letztendlich gültige, unumstößliche bleibt. Deleuze stellt dieser Hauptform noch eine kleinere Form zur Seite, die als „*A-S-A-Struktur*“ (Aktion-Situation-Aktion), Situationen erst durch Aktionen erschafft und in der Folge wieder verändert. Situationen verweisen hier nicht auf große organische Gebilde, wie in obigem Modell, sondern sind Dinge, die immer wieder neu produziert werden müssen und aus einer Aneinanderreihung von Handlungen entstehen.

Das Bewegungsbild in seiner charakteristischsten Ausprägung als Aktionsbild, speziell in der Form des S-A-S-Modus, das für mich wiederum einer essentialistischen

Identitätsfigur entspricht, ist demnach die Ausdrucksform großer, kohärenter Erzählzusammenhänge mit einem Anfang, einer Mitte und einem Ende. Es verknüpft Zeit und Raum zu mehr oder weniger einheitlichen Identitäts- und Weltvorstellungen, die sich gerade in der heutigen Zeit in einer Krise befinden und hinterfragt werden müssen (vgl. Engell/Fahle 2003: 232). *„Die Krise des Aktionsbildes ist nach Deleuze vor allem eine Krise der klassischen Form der Repräsentation. Die Beziehungen von Aktion und Reaktion sind stereotyp und klischeehaft geworden, die ‚großen Erzählungen‘, um mit Jean-Francois Lyotard zu sprechen, sind nicht mehr glaubhaft und werden durch kleine partikularisierende Situationen ersetzt. Das Fragment kann nicht mehr ins umfassende Ganze integriert werden“* (Engell/Fahle 2003: 233). Bereits in der Moderne und noch intensiver in der Postmoderne, kommt es immer öfter zu Situationen, welche das Individuum nicht mehr zu sinnvollen Aktionen, im Sinne des Kohärenz- und Kontinuitätsdiktums, anleiten können.

Vor jenem Hintergrund entwickelt Deleuze die Theorie des Zeitbildes, in welchem dieses, befreit von Raum, Handlung und Aktion und nicht mehr an Repräsentationen gebunden, als direkt und selbstständig dargestellt werden kann, abseits von Kontinuität und Ordnung.

### **7.2.2. Das „Zeitbild“**

Das Zeitbild ist nicht länger in einer Handlungskette verortet, und auf Reaktionen der Figuren bezogen. Es bleiben nur die Wahrnehmungssituationen als rein „optische“ und „akustische“, verstanden als „Stilleben“, „tote Zeiten“ und „leere Räume“ (Engell/Fahle 2003: 234), bestehen. Es sind *„Bilder die andauern, ohne etwas zu schildern, Bilder, die den Augenblick nicht stillstellen, wie die Momentaufnahme, sondern andauern lassen. Die Bilder zeigen, was bei verfließender Zeit dennoch gleich bleibt – nämlich eben die Form der Zeit selbst, aus der heraus der Gegenstand in seinem Beharrungsvermögen erst entsteht, so daß der Gegenstand und die Form der Zeit als das Gleichbleibende des Zeitflusses oder der Dauer gleichermaßen angeschaut werden können – ein reines ‚Zeitbild‘“* (Deleuze 1991: 26ff, zit. nach Engell/Fahle 2003: 234). Die Figur reagiert nicht mehr, sie registriert nur noch (vgl. Engell/Fahle 2003: 233). Objektivität und Subjektivität sind nicht durch eine Beziehung vorgegeben, sondern müssen erst entstehen. Ebenso ist Reales oft nicht von Imaginärem zu unterscheiden.

*Aus dem Bild der Zeit wird so erstmals ein Zeitbild das erstens die Zeit nicht mehr als Eigenschaft der Bewegung, sondern die Bewegung als eine Realisierungsmöglichkeit der Zeit erkennbar werden läßt. Zweitens fungieren im Zeitbild die Bildgegenstände nicht mehr als Verweis auf Außenwirklichkeit, sondern als Material für die filmische Bearbeitung selbst, die Arbeit der Kadrierung und Montage. Die Bildgegenstände wandeln sich zu den Buchstaben des Filmischen; der Film will und kann nicht mehr nur ‚gesehen‘, sondern auch ‚gelesen‘ werden. Drittens vollzieht sich, ausgehend von den Zeitbildern, die filmische Bewegung in Montage und beweglicher Kamera nicht mehr zuerst im Netz der räumlichen Relationen, die dargestellt werden, sondern in demjenigen gedanklicher Relationen [...], die hergestellt werden und als deren Realisierung dann die sichtbaren Bewegungen des Filmbildes auftreten (Engell/Fahle 2003: 234).*

Als eine solche gedankliche Relation in der Zeit, die sich in (mentale) Bewegung ausweitet, begreift Deleuze die Erinnerung. Im klassischen Aktionsbild wurde diese durch spezielle Techniken, optisch und narrativ vom Gesamtkontext der filmischen Erzählung abgesetzt. Dadurch funktionierten Erinnerungssequenzen nach denselben Regeln wie alle Aktionsbilder und die Beziehung von Wahrnehmung und Handlung blieb erhalten. Dem modernen Zeitbild wird aber eine andere Darstellungsform möglich: Eine spezifische Wahrnehmung unterbricht die Gegenwartssequenz und verknüpft sich mit einem Bild aus der Vergangenheit um dann kreislaufartig wieder zur Gegenwartssequenz zurück zu kehren. Ein und dasselbe Bild fungiert als Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit, und Erinnerung entsteht aus dieser Überlagerung. Deleuze nennt sie „Erinnerungsbilder“: *„Solche Erinnerungsbilder dienen keineswegs der Darstellung des Vergangenen wie die konventionelle Rückblende, sondern sie konstituieren die Gegenwart des Vergangenen, den Übergang oder die Überlagerung beider Zeitschichten“* (Engell/Fahle 2003: 235). Erinnerung, als identitätsstiftende Gedächtnisaktivität, verfährt immer rekonstruktiv, vom Standpunkt der Gegenwart aus. Dabei wird die Vergangenheit selektiv, nach Maßgabe gegenwärtiger Bedürfnisse, interpretiert. Sie ist somit in der gegenwärtigen Konstitution einer Person immer schon enthalten, und nicht etwas außerhalb ihr, weit zurück Liegendes. Erinnerungsbilder enthalten beide Zeitschichten, in denen das Bild ohne einen expliziten Hinweis darauf, gleichzeitig fungiert.

Eine andere gedankliche Relation identifiziert Deleuze im „Traumbild“. Auch dieses erscheint als Unterbrechung und mündet am Ende wieder in die Gegenwart. Es entsteht aus der Vermischung aktueller Wahrnehmung mit rein virtuellen Bildern, ist aber,

anders als die Erinnerung, nicht an frühere Wahrnehmungen und deren Beziehungen gebunden. Somit ist das Traumbild frei transformierbar und kann jedes Bild beliebig verändern. Es kann entweder von der Realität der filmischen Narration abgehoben werden, durch Überblendung, Beschleunigung, etc., oder aber die Grenzen zwischen Realem und Imaginärem verschieben sich in ihm und können nicht mehr ausgemacht werden.

In beiden Fällen aber, also sowohl im Erinnerungsbild wie auch im Traumbild, sind die Zeitbilder eng mit mentalen Funktionen verbunden. In beiden kommt es zu einer Verschränkung des gegenwärtig Wirklichen mit der Vergangenheit, Zukunft oder Imaginiertem. Es ist ein „*Zusammenspiel von Aktualität und Virtualität, [das/H.G.] nach Bergson das Gründungsgeschehen der Zeit überhaupt [ist/H.G.]*“ (Engell/Fahle 2003: 236). Dies kann der Film aber neben dem Erinnerungs- und dem Traumbild, noch in einem eigenen Bildtypus realisieren, von Deleuze als „*Kristallbild*“ bezeichnet. Mit Bergson verwendet Deleuze hier die Metapher der Aufspaltung eines Lichtstrahls durch einen Kristall, wodurch dieser verdoppelt wird. In seiner simpelsten Form kann das Kristallbild die Verdoppelung eines Bildes durch, z.B. ein Spiegelbild meinen, welches das aktuelle Bild mit seiner virtuellen Spiegelung in einen unlösbaren Verweiszusammenhang stellt. Es müssen aber nicht immer wörtliche Spiegelungen sein. Eine Spiegelung kann sich auch daraus ergeben, wo beispielsweise eine Person die Handlung einer anderen imitiert, oder wo sich die Handlung in einer anderen bricht.

*Genau diese Oszillation zwischen dem Aktuellen und dem Virtuellen, dem Gegenwärtigen und dem Nichtgegenwärtigen ist der Entstehungsgrund der Zeit. Die Zeit ist stets als die paradoxe Einheit zu begreifen, in der einerseits alles vergeht in Form der vorüberziehenden jeweiligen Gegenwart, andererseits nichts vergeht, weil es als Vergangenheit aufbewahrt wird. Zeit entsteht, wenn die Unterscheidbarkeit von Gegenwärtigem und Nichtgegenwärtigem vollziehbar wird, wenn sich das Gegebene in Aktuelles und Virtuelles gleichsam aufspaltet und beide miteinander in Wechselwirkung eintreten. Vergangenheit und Gegenwart entstehen dabei zugleich – und keineswegs nacheinander (Engell/Fahle 2003: 236-237).*

In diesem Sinn muss Zeit aber immer als Konstruktion gesehen werden. Wir müssen sie narrativ (filmisch) immer in einen Rahmen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bringen da sie anders nicht erfahren werden kann. Die Gegenwart bietet uns keinen Halt in der Zeit, obwohl sie nur im Hier und Jetzt greifbar wird.

Das Kristallbild, das den gemeinsamen Ursprung von Vergangenheit und Gegenwart (und auch der Zukunft) verkörpert, erzeugt zwei Arten von Zeitbildern: Die durch die Gegenwart gebrochenen und jene durch die Vergangenheit bestimmten. Vergangenheit bezeichnet hier nicht mehr das chronologisch Vorgelegene, sondern etwas, das immer schon da ist, wie die Gegenwart. Sie ist eine Zeitdimension, die wir mit der Erinnerung aufsuchen können: *„Das in der Vergangenheit Liegende ist nicht chronologisch geordnet, sondern gleichsam flächig, in Schichten oder Sedimenten ausgebreitet, durch die die Erinnerung sich frei bewegt [...]“* (Engell/Fahle 2003: 237). Gegenwart hingegen, erscheint gleichsam als Verdichtung der Zeit in verschiedenen, aber simultanen Zeitpunkten. Auf diese Weise können Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unter dem Aspekt ihrer Gegenwärtigkeit zusammengefügt werden.

Deleuze konstatiert mit der *„Serie der Zeit“* schließlich noch eine dritte Form des Zeitbildes, das sich aus dem *„Dazwischen“* der einzelnen Zeitpunkte, einem früheren und einem späteren, ergibt, und versucht, diesen gespaltenen und instabilen Zustand dauerhaft zu machen - *„die Transformation selbst, das Werden und Anders-Werden des Gegebenen zu bezeichnen“* (Engell/Fahle 2003: 238).

Die Verlagerung vom Bewegungsbild zum Zeitbild betrifft nach Deleuze auch die Beziehung, die der Film zum Denken unterhält (Deleuze geht davon aus, dass aus einer Art Koppelung zwischen dem kinematografischen Apparat und dem mentalen, psychischen Apparat einen Denkprozess emaniert).

*Mit dem Bruch des sensomotorischen Bandes, das die Freilegung direkter Zeitbilder ermöglicht, wird auch der vordem zwingende Zusammenschluß von kinematographischer Welt und kinematographischem Denken ausgehebelt, findet die Zentrierung auf Figuren sowie auf bedeutsame Metaphern und Metonymien ihr Ende. An die Stelle der Verknüpfung tritt überall der Bruch, die Fragmentierung und damit auch die Verselbständigung des Zwischenraums [...] (Engell/Fahle 2003: 238).*

Damit entspricht das Zeitbild des Films dem Seinsmodus einer postmodernen Identität, für die das Diskontinuierliche und Fragmentierte ein konstitutiver Bestandteil ist und die sich gerade in solchen Zwischenräumen artikuliert bzw. positioniert.

### **7.3. DER REGISSEUR JAN SVĚRÁK**



Svěrák begann 1983 sein Studium an der Prager FAMU, der Film- und Fernsehakademie der tschechischen Akademie der musischen Künste. Sein Interesse galt eigentlich dem Beruf des Kameramannes, da dieser Studiengang jedoch hoffnungslos überlaufen war, entschied er sich für den Dokumentarfilm, von welchem er sich in seiner filmischen Arbeit aber zunehmend distanzierte. Sein erstes Kinoerlebnis „*Der weiße Hai*“ (1973) von *Steven Spielberg*, mag seinen weiteren künstlerischen Weg vorweggenommen haben. Für den jungen Svěrák war die Begegnung mit dem klassischen amerikanischen Erzählkino eine Offenbarung. Auch in seinem eigenen Filmschaffen erkennt man dessen Technik, präzise, mit allen filmischen Mitteln komponierte und beeindruckende Szenen zu erschaffen. Sein Ziel ist es, den Zuschauern in seinen Filmen etwas Besonderes zu bieten und sie emotional zu berühren (vgl. Šustr 2009: 1). In diesem Sinne versteht sich Svěrák auch nicht als typisch europäischen Autorenfilmer. Vielmehr sieht er sich als präzisen, kreativen Techniker, dessen primäres Anliegen es ist, seine Filme perfekt umzusetzen um damit ein möglichst breites Publikum zu erreichen. Die amerikanische Filmsprache, welche er mit ihren klaren und eindeutigen Strukturen als universell verständlich begreift, bietet ihm hierfür die geeigneten Mittel. Allerdings steht er mit seinen Geschichten über gewöhnliche Alltagsmenschen, welche sich auch in einem grauen Alltag stets ihren (satirischen) Humor und ihre Fantasie bewahren, in bester literarischer Tradition á la *Hrabal* oder *Hašek*. Seine Geschichten, in denen menschliche Absurditäten, Tragisches und Komisches nahe beieinander liegen, sind so zwar von länderübergreifender Gültigkeit, die Charaktere sind und bleiben dagegen stets tschechisch (vgl. Hauke 2003: 4).

### **7.3.1. „Trilogie der Lebensalter“**

In der Trilogie reflektiert *Zdeněk Svěrák* (Jans Vater) als Drehbuchautor sein Leben vor dem Hintergrund der Geschichte seiner Heimat Tschechien: „*Obecná škola*“ erinnert an die Kindheit in der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, „*Kolja*“ schildert das Erwachsenenalter vor dem Hintergrund der Samtenen Revolution, „*Vratné lahve*“ schließlich, spiegelt das Alter wider und ist in der Gegenwart angesiedelt.

1991 kam mit „*Obecná škola*“ („*Die Volksschule*“) Svěráks erster abendfüllender Spielfilm in die Kinos. Das Drehbuch wurde von seinem Vater *Zdeněk Svěrák* verfasst, der im Film auch die Rolle von *Edas Vater Fanous* übernimmt. Aus dem nostalgisch

verklärten Blickwinkel des Zehnjährigen malt der Regisseur die Stimmung in Tschechien nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nach, indem er zwei gegensätzliche Pole, den neuen Klassenlehrer *Igor Hnízdo* und Edas Vater, einander gegenüberstellt. Hnízdo ist ein Kriegsveteran der, die Pistole im Halfter, gerne den Unterricht mit Kriegsgeschichten auflockert, während der Andere viel mehr das tschechische naturell verkörpert. Redlich, fleißig – ganz der liebenswerte Kleinbürger. Die Nachkriegszeit authentisch zeigend, bleibt der Film innerhalb der Tradition des tschechischen lyrischen Kinos verhaftet. Der Film erhielt großen Publikumszuspruch im In- und Ausland und sogar eine Oskar-Nominierung für den besten ausländischen Film (vgl. Šustr 2009: 1)

Mit dem Oskarpreisträger „*Kolja*“ (1996), begannen sich die Geister der Kritik erstmals zu scheiden. Vorwürfe wie Kitsch, Berechnung, einer zu großen Anpassung, um für ausländische Zuschauer verständlich zu bleiben, insgesamt einer Hollywood-Machart statt europäischen Filmtraditionen zu folgen, waren der Tenor vieler tschechischer Kritiker. Die Geschichte handelt von dem, an chronischer Geldnot leidenden Cellisten *František Louka*, der sich, um seinen Wunsch nach einem eigenen Trabanten zu erfüllen, auf eine bezahlte Scheinehe mit einer Russin einlässt. Nach dem diese aber ihren Pass erhalten hat, lässt sie ihn mit ihrem fünfjährigen Sohn *Kolja* sitzen. Die Staatssicherheit und das Jugendamt auf den Fersen, flüchten der unfreiwillige Vater und der Junge in ein Dorf auf dem Land. Mit der „*Samtenen Revolution*“ endet der Film schließlich in der Wiederezusammenführung von Mutter und Sohn. Eine sentimentale und humanistische (menschenfreundliche) Geschichte. Die politische Realität der 1980er Jahre wird manchmal zu sehr mit einem Geist der Versöhnung behandelt, aber es findet sich auch ein feiner Sinn für Ironie (vgl. Horton 1999: 1-3).

Das Ende seiner „*Trilogie der Lebensalter*“ beschließt Svěrák im Jahr 2007 mit „*Vratné lahve*“ („*Leergut*“), dem dritten Film in Zusammenarbeit mit seinem Vater, der das Drehbuch beisteuerte und wiederum die Hauptrolle übernahm. Verblüffend an *Leergut* ist der Kassenrekord – er gilt mit einer Million Zuschauer als der erfolgreichste tschechische Film aller Zeiten -, den er in Tschechien erzielte: Er ließ Hollywood-Blockbuster wie „*Shrek*“ oder „*Fluch der Karibik*“ hinter sich, vor allem, indem er das ältere Publikum wieder ins Kino lockte. Jan Svěrák führt diesen Erfolg auf die Selbstbezüglichkeit der tschechischen Gesellschaft zurück, die ihren heimischen Film liebt (vgl. Becker 2008: 1-2).

## 7.4. METHODISCHE GRUNDSÄTZE

Für die anschließende Analyse des Filmes von Jan Svěrák ist für mich vor allem die Ebene des Filmtextes zentral. Dabei sollen anhand einer interpretativ-hermeneutischen Analyse die Formen der Narration, die Konstruktion von Identität, Zeit und Raum sowie die Strukturierung von Zeit und Erzählung untersucht werden. Nach Maßgabe fließen dabei auch Elemente aus der Bildebene mit ein.

Im Hinblick auf mein Erkenntnisinteresse schien mir ein interpretatives Verfahren als geeigneter, da eine „*technische*“ Analyse die sich auf Bildeinstellungen, Schnittverfahren, Kamerabewegungen und ähnliches konzentriert, nicht zum gewünschten Ziel eines ganzheitlichen Verstehens führen würde.

Die Hermeneutische Interpretation erfolgt aus einem bestimmten Blickwinkel heraus, der sich aus der Erarbeitung des kulturellen Kontextes, des gesellschaftlich-historischen Zusammenhanges, in welchen der Film eingebettet ist, im vorhergehenden theoretischen Teil dieser Arbeit entwickelt hat. Da diese den Untersuchungsgegenstand demnach von einem spezifischen Standpunkt aus interpretiert, ist sie natürlich nie objektiv und vollständig. Vielmehr verfährt sie selektiv und unterliegt kulturellen und historischen, auch epistemologischen Einflüssen, weshalb sie ihr „*Objekt*“ in gewissem Sinne auch selbst mitkonstruiert (vgl. Rittelmeyer/Parmentier 2006: 43-44). Diese Tatsache gilt es, sich bewusst zu machen: Die Ergebnisse einer Interpretation sind somit keine normierenden und determinierenden Thesen, die einen absoluten Wahrheitsanspruch für sich geltend machen könnten, sondern stets nur „*Interpretamente*“, im Sinne von temporären Positionierungen. Sie sind Bedeutungskonstruktionen, ihrerseits jederzeit Veränderungen unterworfen; und können aus jeder Perspektive unterschiedlich gelesen werden, was zu einem anderen Verstehen führt.

Das erkenntnisleitende Interesse, das wie ein ariadnischer Faden durch die Filmanalyse führen soll, habe ich am Ende der theoretischen Erschließung des wissenschaftlichen Kontextes, zu zwei Fragen verdichtet:

Welche Zeit- und Raumgebilde werden in der filmischen Narration aufgespannt?

Wie wird durch diese kulturelle Identität konstruiert?

## 7.5. ANALYSE „VRATNÉ LAHVE“ („LEERGUT“) VON JAN SVĚŘÁK

### 7.5.1. Plot

Die Geschichte handelt von *Josef „Beppo“ Tkaloun (Zdeněk Svěrák)*, einem 65-jährigen Lehrer für tschechische Literatur, der sich standhaft weigert, in den Ruhestand zu treten und selbst nach der Pensionierung weiter seiner Profession nachgeht. Als er in der Unterrichtsstunde seinen Schülern das Werk *Jaroslavs Vrchlickýs* näher bringen möchte, stört ein aufmüpfiger Schüler seinen Vortrag so lange, bis es zum Eklat kommt und Beppo ihm einen nassen Schwamm über dem Kopf ausdrückt. Nachdem der Schüler sich beschwert, wird Beppo von der Direktorin der Schule dazu aufgefordert, sich schriftlich bei der Familie für seine Tat zu entschuldigen, zumal er nicht zum ersten Mal auf diese Art und Weise die Nerven verloren hatte. Doch dieser zieht es vor zu kündigen, da ihn seine Arbeit nicht mehr glücklich macht. Ein Leben zuhause allerdings, zusammen mit seiner zeternden Frau *Eliška (Daniela Kolářová)*, mit der er bereits vierzig Jahre verheiratet ist, kann er sich auch nicht so recht vorstellen. Da ihm die viele Zeit in den privaten vier Wänden zu lange wird und er sich auch nicht mit Gleichaltrigen in typischen Pensionistenaktivitäten betätigen will, macht er sich auf die Suche nach einer neuen Lebensaufgabe. Als er sich in der städtischen Bibliothek nach einem Job umhören will, muss er erfahren, dass diese zu einem modernen Zahnstudio für kosmetische Behandlungen umfunktioniert wurde. Ein zufällig vorbeikommender Fahrradbote gibt den Anstoß für seine neue Karriere. Als Bote Nummer 31 schwingt er sich auf sein restauriertes Rad, hat allerdings, bedingt durch die modernen Kommunikationsmittel, leichte Verständigungsprobleme. Sein kurzer Ausflug in dieses Metier endet jäh, als er auf einer eisigen Straße stürzt und sich dabei den Fuß bricht. Zu diesem Unfall gesellt sich auch noch die private Tragödie seiner Tochter *Helenka (Tatiana Vilhemová)*, die von ihrem Mann *Karel* mit dem gemeinsamen Sohn *Tomík* sitzen gelassen wird.

Beim Einkaufen im Supermarkt wird er auf die freie Stelle an der Leergutannahme aufmerksam, überzeugt den Geschäftsführer von seiner körperlichen Fitness und bekommt den Job. Zusammen mit dem ehemaligen Offizier „*Schwätzer*“, der eigentlich *Rězáč* heißt, und dem schüchternen *Mirek*, der den Reißwolf bedient, kümmern sie sich ums anfallende Leergut. Um den monotonen Arbeitsalltag aufzulockern, führt Beppo

gerne private Gespräche mit den Kunden oder flüchtet sich in erotische Tagträumereien. Bald wird er zu einer festen Institution im Supermarkt und seine zuvorkommende Art und die gutgemeinten Raschläge machen ihn zur guten Seele inmitten einer von Anonymität geprägten Umgebung. Seine Frau Eliška vermutet allerdings andere Motive hinter seinem plötzlichem Arbeitseifer: Er will mit aller Macht verhindern, als altes Eisen abgestempelt zu werden und seine Tage mit ihr gemeinsam zu Hause fristen müssen. Beppo hingegen scheint in seinem neuen Job förmlich aufzublühen, und beginnt, die Geschicke der Kunden zu lenken. Da sie sich ihm in vielen, auch privaten Belangen anvertrauen, betätigt er sich als Amor. Er verkuppelt zuerst „Schwätzer“ mit *Frau Kvardová*, verschafft dem reichlich unerfahrenen Mirek eine Liebschaft mit einer ehemaligen Lehrerkollegin und greift auch seiner Tochter liebstechnisch unter die Arme. Sie soll ihr Glück mit dem stellvertretenden Schulrektor, seinem guten Freund *Robert Landa*, finden.

Während beruflich alles wie am Schnürchen zu laufen scheint, entfremdet er sich immer mehr von seiner Frau. Als diese aber im Beamten Wasserbauer, dem sie privat Nachhilfe in Französisch erteilt, einen Verehrer findet, erwacht in Beppo ein lange vergessen geglaubtes Gefühl: Eifersucht. Zu allem Überdross flattert ihm bei der Arbeit auch noch ein für die Geschäftsleitung bestimmtes Prospekt für einen Leergutautomaten in die Hände. Gekränkt und ängstlich lässt er diesen in Mireks Reißwolf verschwinden. Ein weiteres Mal kann er, als er zufällig allein im Büro der Geschäftsführung ist, gerade noch die Installation des Automaten verhindern, in dem er die Handwerker nach Hause schickt.

Auf das freudige Ereignis der Hochzeit von „Schwätzer“ und der Kvardová folgt die bittere Enttäuschung, als er, zurück im Supermarkt, feststellen muss, dass der Automat in der Zwischenzeit seinen Platz eingenommen hat. Resignierend kündigt er daraufhin, und kehrt zurück auf die Hochzeitsfeierlichkeiten. Dort beobachtet er mit wachsendem Unmut den beschwingten Tanz seiner Frau mit Wasserbauer, und macht ihr Vorwürfe, gerade weil sie am nächsten Tag ihren vierzigsten Hochzeitstag begehen werden.

Anlässlich dieses besonderen Jubiläums hat sich Beppo eine Überraschung einfallen lassen und einen Ballon für einen Ausflug gemietet. Leider geht beim Start alles schief und er und seine Frau gleiten führerlos durch die Lüfte. Im Rausch der Höhe erklärt ihr Beppo endlich seine Liebe und tiefe Dankbarkeit für die gemeinsam durchlebten Jahre.

Gerade dann verliert der Ballon an Höhe. Als auch noch der Brenner versagt und sie in einem See unterzugehen drohen, meint man, ihre letzte Stunde sei gekommen. Doch die Rettung in letzter Sekunde gelingt und die beiden dürfen weiterleben. Aber das Ende der Geschichte ist damit noch nicht erreicht, da Beppo doch tatsächlich als Schaffner in einem Zug seine weitere Lebensreise antritt.

### **7.5.2. Raum- und Zeitgebilde in der narrativen Struktur und ihre interpretative Betrachtung**

Die Figur des Beppo bewegt sich in der filmischen Erzählung innerhalb verschiedener Handlungsräume, die einerseits zu einer Identitätsstabilisierung beitragen, andererseits seine individuelle Identität aufzulösen drohen. Die räumlichen und zeitlichen Parameter innerhalb dieser Gebilde verhalten sich zu seinen internalisierten Orientierungsmustern diametral, was in einem sich abwechselnden Muster der Öffnung und Schließung von Räumen zum Ausdruck kommt. Im Folgenden soll genauer auf die sich eröffnenden Raumstrukturen, mit denen der Protagonist konfrontiert wird, eingegangen, und ihre Effekte auf seine Sinnfindungsprozesse diskutiert werden.

#### **7.5.2.1. Die Stadt Prag**

Bereits in der ersten Einstellung, einem vogelperspektivischen Blick über die Stadt Prag, präsentiert der Film eine „*Überfülle des Raumes*“ (Augé 1994: 51). Sie erscheint in dieser Perspektive als geometrisches Geflecht aus Häuserblöcken, Straßenlinien und deren Kreuzungen, durch die sich Fahrzeuge wälzen. Trotz des gottähnlichen Überblicks erscheint eine genaue Orientierung als unmöglich, was durch die Wolkendecke, in der das Panorama immer wieder zu verschwinden scheint, verstärkt wird. Hier wird bereits eines der Grundthemen des Filmes ersichtlich: die Problematik der Verortung in einem komplexen, sich kontinuierlich verändernden System. Die Narration des Films ist innerhalb des topografischen Komplexes „*Stadt*“ verankert. Prag präsentiert sich primär als moderner Wirtschafts- und Verkehrsraum, typisch für eine industrialisiert-kapitalistische Gesellschaft. Im Postkommunismus kam es zu einer deutlichen Beschleunigung der Geschichte, die von da an unter dem Zeichen des Fortschritts und Wandels stand. Svěrák verzichtet bewusst auf plakative Abbildungen von Bauwerken, Denkmälern oder ähnlichen kulturellen Symbolen, die für den Rezipienten eine sofortige Zuordnung des Raumes in einen spezifischen Kulturkreis ermöglichen würden. Nur vereinzelt tauchen Repräsentationsbauten wie der Veitsdom

oder die Karlsbrücke schemenhaft und verschwommen im unscharfen Hintergrund auf. Während Svěrák in „*Kolja*“ noch verträumte Postkartenmotive des mittelalterlichen Stadtkerns einsetzt, porträtiert er in „*Leergut*“ Prag als einen universellen, austauschbaren Ort. Dies mag damit zusammenhängen, dass seine Geschichten auch international verstanden werden, und Identifikationsmöglichkeiten bieten sollen. Die zentralen Handlungsknoten sind außerhalb des touristisch vereinnahmten Stadtkerns, im industriell geprägten Stadtteil Smíchov, angesiedelt: eine Zentrum-Peripherie-Struktur ist erkennbar.

#### **7.5.2.2. Die Straßenbahn**

Hier begegnen wir zum ersten Mal der Hauptfigur, Beppo, einem 65jährigen Lehrer. Er hat seine besten Jahre schon hinter sich, aber das stete Fortschreiten der Zeit um ihn herum nicht so richtig wahrgenommen. Staunend erkennt er, dass seine subjektive Gegenwart für seine Umwelt bereits zur Vergangenheit geworden ist. Er hat sich dem Zeitgeist, der die Physiognomie einer bestimmten Zeit mit ihren Wertvorstellungen, Umgangs- und Lebensformen und Mentalitäten definiert, weitestgehend entfremdet. Eine Veränderung hat stattgefunden, die sich in einem Dialog mit einem jungen Schüler manifestiert. Als Beppo diesen anspricht, warum er ihn nicht grüße, antwortet dieser desinteressiert: „*Sie sind nicht mehr unser Lehrer.*“ Verdutzt quittiert er diese Antwort mit einem „*Ach so*“. In einer individualisierten und anonymen Gesellschaft, in dem die Beziehungen zwischen den Menschen hauptsächlich über den Warenverkehr geregelt werden, ist es zu einer Erosion des Sozialen gekommen.

Die Straßenbahn markiert eine, sich in der Narration des Filmes fortsetzende, Raumsymbolik: den „*Nicht-Ort*“ (Augé 1994: 44). Dieser besitzt im Gegensatz zu einem anthropologischen Ort weder Identität noch Geschichte. Es ist ein Raum des Transits, des Ephemereren, des Provisorischen und des Anonymen, dem es Eigen ist, nur von den Worten oder Texten definiert zu werden, die er uns darbietet (vgl. Augé 1994: 92, 113). Dazu zählen gerade die mobilen Behausungen, die man als „*Verkehrsmittel*“ bezeichnet, aber auch Supermärkte, Wartesäle, Hotels usw. Beppo befindet sich in einem solchen Raumkontinuum, er ist unterwegs, hat den Ausgangspunkt verlassen, das Ziel aber noch nicht erreicht.

#### **7.5.2.3. Das Klassenzimmer**

Mit dem Klassenzimmer und seiner dortigen Tätigkeit als Lehrer wird uns Beppos bisheriger Lebensentwurf präsentiert. Dort verwurzelt hat er sich im Laufe der Jahre eine relativ stabile und kohärente Identität konstruiert, zumal er diese vor allem über seinen Aufgabenbereich definiert hat. Sein abwesender Blick aus dem Fenster deutet jedoch darauf hin, dass er seinen Entwurf nicht mehr länger leben kann. Mit den Schülern dringt ein verändertes Kultur- und Wertesystem in sein bis dahin gefestigtes Weltbild ein.

Als er den Kindern in der Literaturstunde vier Zeilen aus dem umfangreichen Werk Jaroslav Vrchlickýs näherbringen möchte, wird er durch die störenden Bemerkungen eines Schülers ständig in seiner Autorität untergraben. Zwei Kulturentwürfe prallen aufeinander: zum Einen Beppos kommunistisch-qualitätsorientierter, zum Anderen ein amerikanisch beeinflusster, in welchem kulturelle Güter in erster Linie unterhaltsam und schnell konsumierbar sein sollen. Der Junge *Wagner*, dessen Eltern zu jener neureichen Schicht gehören, die nach der Wende einen schnellen Aufstieg erlebte, begräbt schließlich Beppos Ideale mit der Aussage, dass, wenn Vrchlický wirklich so toll gewesen wäre, die Amerikaner sicher einen Film über ihn gedreht hätten. Beide, in ihren jeweiligen Lebens- und Erfahrungswelten verhaftet, sind zu keinem vernünftigen Dialog fähig. Beppos Worten und Argumenten kann von den Kindern keine Bedeutung mehr zugeordnet werden, da sich diese auf einen scheinbar nicht mehr gültigen Kontext beziehen. Sichtlich erregt fordert er Wagner mehrmals zum Schweigen auf. Als dieser sich auch noch auf die Meinungsfreiheit beruft, ist Beppo unfähig den Konflikt auf eine andere Weise zu lösen, als ihm einen nassen Schwamm über dem Kopf auszudrücken. Mit weit reichenden Konsequenzen, denn da die Eltern des Schülers wichtige Sponsoren der Schule sind, wird Beppo von der Direktorin dazu angehalten, sich schriftlich für seine Tat zu entschuldigen. Aus dem einstigen egalitären „*Proletariat*“ entwickelte sich mit der Einführung kapitalistischer Eigentumsverhältnisse eine differenzierte Klassengesellschaft, deren Elite über viel Macht und Einfluss verfügt und mit anderen Maßstäben bemessen wird. Resignierend über die Umstände weigert sich Beppo das zu tun und kündigt mit den Worten, dass er hier nicht mehr glücklich sei. Er verlässt diesen Raum letztlich freiwillig, gleichzeitig ist ihm aber mit dem Verlust seines Berufes eine wesentliche Identifikationsgrundlage abhanden gekommen. In dieser Sinnkrise zieht er sich vorerst an den letzten für ihn verbliebenen Ort zurück.

#### **7.5.2.4. Die eigenen vier Wände**



Das Eigenheim bietet Beppo in einer komplexen und schnelllebigen Welt eine Rückzugsmöglichkeit und große Vertrautheit. In ihrer Überschaubarkeit stellt sie für ihn eine Orientierungsbasis dar, die ihm Sinnstiftung und Kontinuität ermöglicht. Hier sind die Konturen seiner Identität klar abgesteckt, zahlreiche Erinnerungsgegenstände und Fotos helfen ihm dabei, sich innerhalb verschwimmender zeitlicher Dimensionen klar zu definieren. Es erscheint, als ob er sich in einer Zeitkapsel wiederfindet, hier hat sich in den letzten Jahren wenig bis gar nichts verändert. Die vier Wände geben ihm die Möglichkeit, die ihm inzwischen so unverständlich erscheinende Welt des „Jetzt“ auszusperren. Seine Frau, mit der er seit vierzig Jahren verheiratet ist, ist ein weiterer Ankerpunkt in seinem Leben. Die zusammen verbrachten Jahre und die gemeinsamen Erinnerungen bilden ein Gerüst, an dem sich der in Auflösung befindende Beppo wieder anknüpfen kann. Gleichzeitig aktualisiert aber seine Frau in ihm den IST-Zustand, indem sie ihn daran erinnert, dass auch er alt geworden ist. Er muss seine eigene Endlichkeit anerkennen und damit auch das Ende an Möglichkeiten. Seine Selbstwahrnehmung weicht drastisch von seiner Fremdwahrnehmung ab. Er kann und will den Prozess seiner Entwicklung nicht als abgeschlossen akzeptieren.

Aus diesem Grund meidet er auch den Kontakt zu Altersgenossen, und will sich nicht den typischen Pensionistenaktivitäten, wie Spaziergängen im Park, hingeben. Schließlich überfordert ihn in diesem Zusammenhang auch die traute Zweisamkeit mit Eliška, da beide Charaktere für unterschiedliche Bewusstseinsformen stehen. Sie ist bereits seit einigen Jahren in Pension und hat sich mit dem neuen Lebensabschnitt einigermaßen angefreundet. Gemäß ihrer konservativen Erziehung, wirkt sie altbacken und prüde, trägt seit vierzig Jahren die gleiche Frisur und ist sehr darum bemüht, die existenziellen Bedürfnisse ihres Gatten gleichsam mechanisch zu befriedigen. Ihre Freizeit verbringt sie hauptsächlich vor dem Fernsehapparat mit romantischen Liebesfilmen. Das Haus verlässt sie lediglich, um Besorgungen zu machen. Eliška steht somit für einen Lebensentwurf, der jegliche Veränderung und Wandel ausklammert, und gerade in der Vorhersehbarkeit und Monotonie ihren Frieden findet. Modernisierung integriert sie nur in dem Maße, als es ihr einen persönlichen Vorteil bringt, z.B. in Form von technischen Haushaltsgeräten. Beppo hingegen ist zwar bereit sich neuen, veränderten Situationen anzupassen, kann aber die ihm eingeschriebenen Verhaltensweisen nicht vollends aufgeben. Es bleibt deshalb abzuwägen, ob seine Absicht wirklich darin besteht, sich neu zu erfinden oder aber lediglich damit die

Vergangenheit fortzuschreiben. Fest steht, dass ihn die Enge seines privaten Identitätsraumes mit seiner Geschichtsbelastetheit, in dem seine Frau dominiert und jeden seiner Schritte vorhersehen kann, zunehmend erdrückt.

Aber selbst die private Abgeschlossenheit ist vor Angriffen von außen nicht gefeit und ein selbstbestimmtes Ausmaß von Veränderung nicht möglich. Die technische Neuerung hat seine Lebenssphäre bereits eingenommen, ihre Tücken stellen seine Handlungsfähigkeit immer wieder in Frage, so als er etwa einen elektrischen Wasserkocher auf dem Gasherd in Flammen aufgehen lässt. Andererseits bekommt er auch die Erosion des Sozialen hautnah mit, als seine Tochter Helenka von ihrem Mann wegen einer Anderen sitzen gelassen wird. Mit seiner langjährigen Beziehung stellt er gegenwärtig bereits die Ausnahme in einer Gesellschaft dar, die Gefallen an oberflächlichen und kurzlebigen Verbindungen gefunden hat. All diese Faktoren führen dazu, dass Beppo einen Entschluss fasst: Er will sich in die neue Welt integrieren und wieder arbeiten.

#### **7.5.2.5. Die Straße**

Als er sich bei der städtischen Bücherei um eine Stelle bemühen will, wird er mit dem Verschwinden seiner Orte der Erinnerung konfrontiert. Aus der früheren Bildungsstätte ist inzwischen ein kosmetisches Zahnstudio geworden – Symptom einer Ästhetisierung der Lebensäußerungen. Durch einen zufällig vorbei kommenden Fahrradboten angespornt, will Beppo dies auch versuchen. Er bekommt den Job, reaktiviert sein altes Fahrrad und geht ans Werk. Die Arbeit mutet als logische Konsequenz seiner Situation an. Er entkommt dem Stillstand durch das Moment der Bewegung, sowohl körperlich als auch geistig. Als Bote ist er zum Einen, Teil eines Kommunikationssystems – eine lebendige Verbindung zwischen den Menschen – zum Anderen, ein produktives Mitglied der Leistungsgesellschaft. Seine soziale Isolation wird aufgebrochen. Die ihm fehlende körperliche Kraft und Ausdauer ob seines Lebensalters will er durch Orientierungssinn und Entschlossenheit wettmachen. Auf diese Eigenschaften kommt es für ihn auch im Leben an. Die sich ihm anbietenden Wege erschließend, ertönt das für den Film programmatische Lied „*Ani k stáru*“, das nach einem Text von *Zdeněk Svěrák* von *Jaroslav Uhlíř* komponiert wurde. Der Titelsong behandelt die Thematik der Identitätsfindung und erzählt, dass ein Mensch selbst im Alter nichts vom Leben und der Welt versteht, obwohl er schon viel davon gesehen und darüber gelesen hat.

Deswegen möchte diese Person, mit der Beppo identifiziert werden kann, vor dem endgültigen Ende noch so viel als möglich davon kennen lernen. Zentral ist vielleicht folgende Strophe: *„Ich marschiere schon lange durch die Welt und warte, was noch alles passiert. Ich habe immer noch die Seele eines Kindes und man sagt zu mir ‚alter Herr‘“*<sup>88</sup>. Hier wird der Blick des Kindes impliziert. Beppo ist der modernen Welt deshalb fremd geworden, weil er keine Erfahrung mehr von ihr besitzt. Aus diesem Grund möchte er sie noch einmal, wie ein Kind, ganz neu erfahren. *„Mimetisch nähert sich der Erzähler der kindlichen Wahrnehmungswelt und deren Intensität des Zuerst-mal-Sehens an, um die Konkretheit der Dinge ins Blickfeld zu rücken. Mit dieser Konkretheit geht der ungebrochene Drang erinnernden Erzählens einher, das den erwachsenen Erzähler im Tigersprung seiner individuellen Geschichte in eben jenes Kind verwandelt, dem etwas auffällt, weil nichts selbstverständlich ist“* (Müller-Funk 2002: 21). Der Blick des Kindes ist der Inbegriff des Imaginären, die Objekte verdanken ihren stillen Glanz einem poetischen Spiel der Fantasie. Seine Erzählungen können seine Entfremdung aber nicht aufheben, da Beppos Augen die Welt nicht unschuldig und rein wahrnehmen können. In ihn haben sich bereits unzählige Betrachtungsweisen eingeschrieben und er kann die Welt stets nur durch diese Brille sehen. Gerade als es den Anschein hat, dass er auf seinem Weg wieder die richtige Richtung eingeschlagen hat, versagt ihm sein Körper den Dienst und ein Sturz, der mit einem Beinbruch endet, macht die Ankunft zu Nichte.

#### **7.5.2.6. Der Supermarkt**

Nach dem Scheitern des Versuchs, eine lineare Identität fortzuführen, versucht er diese gerade dort zu finden, wo sie sich eigentlich aufzulösen droht. Beppo nimmt einen Job an der Leergutannahmestelle eines Supermarktes, einem Tempel der modernen Konsumkultur und gleichzeitig einem Nicht-Ort par exemple, an. Die Kunden gehen schweigend umher, lesen nur die Etiketten, wiegen das Gemüse oder das Obst auf einer Maschine, die ihnen neben dem Gewicht auch gleich den Preis anzeigt und geben den ebenfalls schweigenden Kassierern, die jeden Artikel von einer Lesemaschine registrieren lassen, zum Abschluss ihre Kreditkarte (vgl. Augé 1994: 17). In diesem Raumgefüge, einem Ort, in dem Kommunikation im Wesentlichen nur über Text und

---

<sup>88</sup> An dieser Stelle danke ich *Dr. Gero Fischer* vom Institut für Slawistik für die kompetente und schnelle Übersetzung.

Zeichen stattfindet, schafft er sich eine Zufluchtsstätte, ein Bollwerk gegen die Moderne.

Die Erfahrung des Nicht-Ortes verweist den Betrachter auf sich selbst und schafft zugleich einen Abstand zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten (vgl. Augé 1994: 108). Hier zählt Beppo weder zur einen Welt, noch zur anderen. Der abgetrennte Bereich der Leergutrücknahme wird für ihn zu einer Art Elfenbeinturm, von dem aus er zwar Anteil an der ihm so fremden und unverständlichen Gegenwart haben, aber eben aus einer relativen Sicherheit mit ihr interagieren kann, ohne Gefahr zu laufen, von ihr gänzlich eingenommen zu werden. Zwischen den leeren Kisten und Flaschen errichtet er sich ein Refugium aus der „guten alten Zeit“, in der seine Maßstäbe gelten. Das kleine Fenster der Leergutannahme wird für ihn zu einem Fenster zur Welt, durch das er mit kindlicher Schaulust das Unverständliche zu ergründen versucht. Beppo begibt sich in eine Position des Zuschauers, inszeniert aber nach und nach sein eigenes Schauspiel. Er entwickelt sich zur guten Seele des Supermarktes, indem er den Kontakt mit den Kunden herstellt, sie nach ihrem Befinden befragt, auf deren Kinder oder Haustiere aufpasst, ja sogar alten Damen die Einkäufe erledigt. Damit vermag er es, diesem anonymen und insignifikanten Ort mit seiner Person gleichsam eine Referenz zuzuweisen. Durch die Etablierung einer sozialen Komponente verwandelt er den Nicht-Ort in einen anthropologischen Ort mit einer Geschichte. Es gelingt ihm, etwas, das eigentlich nicht miteinander existieren kann, zu einem großen Oxymoron zusammenzufügen. Vergangenheit und Gegenwart gehen eine quasi-organische Verbindung ein, deren Parenthese die Figur des Beppo ist. Als solches kann dieser Widerspruch aber nur an einem Nicht-Ort existieren, da jener keiner zeitlichen Logik gehorcht, und durch das Fehlen einer Geschichte neutral ist.

Wieder einmal wird sein „*Experiment*“ aber durch das Hereinbrechen der zeitlichen Aktualität untergraben. Als ihm zufällig ein Angebot für einen Leergutautomaten in die Hände fällt, versucht er zunächst noch, den Kampf gegen Windmühlen aufzunehmen und lässt das Dokument im Reißwolf des Supermarktes verschwinden. Auch die Handwerker kann er unter einem Vorwand davon abhalten, mit den Arbeiten für die Installierung des Gerätes zu beginnen. Letzten Endes aber muss Beppo einsehen, dass in einer technisierten Welt kein Platz für ihn bleibt. Funktionalität geht auch seinen Vorgesetzten über Humanität. Den Sieg trägt der Pfandautomat davon: in einer abschließenden Einstellung steht Beppo, in einen schwarzen Anzug gekleidet, vor dem

Schaufenster des Supermarktes, das eine Grenze zwischen der Innenwelt und der Außenwelt markiert, die er nun nicht mehr überschreiten kann.

#### **7.5.2.7. Der Heißluftballon**

Einen finalen Versuch, sich Orientierung und Sinn zu verschaffen, unternimmt er bei einer Ballonfahrt mit seiner Frau anlässlich des vierzigsten Hochzeitstages. Ein Missgeschick mit dem Sicherheitsseil, führt dazu, dass die beiden unkontrolliert und auf sich allein gestellt davon schweben. Während Eliška in Panik gerät und hilflos im Korb des Ballons kauert, wirkt Beppo zufrieden und vollkommen ruhig. Die losgelöste Bewegung und die plötzliche Erfahrung von Einsamkeit, die mit einer Überschreitung bzw. Entleerung der Individualität einher geht, veranlassen ihn dazu, ganz konkret Position zu beziehen. Er kann gar nicht anders, als die Landschaft, die sich unter ihm ausbreitet, zu betrachten und in einem sentimental-melancholischen Rückblick seine mentalen Gedächtnisorte mit den realen topografischen Gegebenheiten abzugleichen. Beppo verortet sich gleichsam, indem er seine Erinnerungen mit Bildern auflädt, die sich gerade *nicht* verändert haben. So erkennt er den Zlivka-Stausee, der ganz Prag mit Trinkwasser versorgt, das Atomkraftwerk Temelín und schließlich entdeckt er auch die kleine Insel inmitten des Sázava-Flusses, auf welcher er einst seine Ehefrau entjungfert hat, wieder. In dieser unwirklichen Situation im Ballon vergewissert er sich sozusagen ob der „*Echtheit*“ seiner Geschichte. Der gegebene Abstand und die daraus resultierende Makro-Perspektive ermöglichen es ihm, Veränderungen daraus auszublenden. So führen ihn diese Erinnerungen an sein Heimatland auch zurück zu seiner Frau, mit der er hier vierzig Jahre zusammen verbracht hat. Sie entpuppt sich somit als die einzige, wirkliche Konstante in seinem Leben, das ansonsten von Fragmentierung und Gespaltenheit geprägt ist. Eliška ist der Leim, der die Seiten des Buches seines Lebens zusammenhält. Beppo kann durch sie wesentliche Eckpunkte und Orte seiner Geschichte verifizieren und bestätigen.

Mit der Möglichkeit des Todes konfrontiert (die Zündflamme des Ballons erlischt), äußert sich in Beppo der Wunsch nach Verwurzelung, Heimat und Einheitlichkeit. Die Erlebnisse und Wahrnehmungen im Ballon und die dadurch evozierten Erinnerungen festigen und zementieren seine durcheinander geratene Geschichte. So findet er letztlich nur in der Permanenz eine Existenzgrundlage, von der aus er die Zukunft gestalten kann. Nach dem die Erde die beiden wieder hat und sie unversehrt feststellen, dass ihr

Leben noch eine Weile weitergehen wird, glaubt man, sich am Ende der Geschichte zu befinden. Es folgt eine Abblende ins Schwarz und der Abspann beginnt, der aber von einer letzten Sequenz unterbrochen wird.

#### **7.5.2.8. Der Zug**

Im Laufe der filmischen Narration erfährt der Protagonist eine Sinnkrise, ausgelöst durch den Bruch seiner bis dahin linearen und kohärenten Existenz. Er realisiert schlagartig, dass die Basis, auf der er seinen Lebensentwurf und seine personelle Identität gegründet hat, ihre Gültigkeit verloren hat. Die schnelle Transformation nach der Wende, hin zu einer demokratisch-kapitalistischen Gesellschaft, ließ ihm keine Zeit, die notwendigen Erfahrungen für ein Leben in einem solchen Modell zu sammeln. Seine Geschichte ist folglich in Auflösung begriffen und damit auch sein individuelles Selbst.

Was uns also zu Beginn des Films als Fortschritts- und Veränderungsstreben erscheint, entpuppt sich immer mehr als Reaktionismus. Was Beppo eigentlich möchte, ist nicht sich selbst verändern, sondern die Umwelt nach seinen Bedingungen umzuformen. Sein Ziel ist es, die Vergangenheit in die Gegenwart einzuschreiben, um den Riss zu verschließen, damit er sich neue, stimmige Erinnerungen schaffen kann, die in seine persönliche Geschichte integrierbar sind. Er muss sich selbst in der Gegenwart *seines* spezifischen Codes bedienen, um seine Narration für ihn verständlich zu erhalten, um seinen drohenden symbolischen Tod, den er noch mehr als seinen physischen fürchtet, wie man in der Szene mit dem Ballon merkt, abzuwenden. Darum ist er gezwungen, sich Nicht-Orte zu suchen, da diese keine Geschichte und allgemein verbindliche Referenzen besitzen, um sein Konstrukt zu realisieren. Beppo kann aber auch dort nur temporär verweilen, da selbst Nicht-Orte nicht gänzlich außerhalb der Zeit existieren können, und diese sein Gebilde immer wieder aushöhlt.

Das Motiv des Zuges als Metapher für die Reise wird im Film mehrmals angekündigt. Die an seiner Wohnung vorüberziehende Eisenbahn dringt sowohl in seinen privaten Raum, in Form von Licht- und Schattenspielen an den Wänden, wie auch in seinen imaginären (er träumt mehrmals von erotischen Erlebnissen in einem Zugabteil), ein.

Auf der Suche nach der verlorenen Zeit findet sich Beppo in einer letzten Einstellung als Schaffner dieses historischen Ausflugszuges wieder. Jener, als ein Relikt der Vergangenheit, das unverändert in die Gegenwart herübergerettet und konserviert

wurde, erlaubt ihm, seinen Wunsch zu verwirklichen. Im Zug, als Zwischenraum in der Zeit, abgelöst von allen zeitlichen und räumlichen Fixierungen, bleibt Beppo ständig in Bewegung, auf einer Reise, die kein anderes Ziel hat, als ihn selbst, seine Erinnerungsbilder, ständig festzuhalten und zu wiederholen. Als historisches Spektakel inszeniert, kann er im Spiel des „*als ob*“ eine für ihn authentische Form von Identität umsetzen.

## SCHLUSSBETRACHTUNG

Erinnerungen stiften Identität und erhalten im filmischen Text ihren Ausdruck. *Zdeněk Svěrák*, der das Drehbuch zu „*Vratné lahve*“ verfasst hat, versucht hier seine persönliche Erinnerung zu verarbeiten und zu transzendieren. Mit dem Genre der „*Bio-Fiktion*“ [Dies sind fiktive Biografien und Autobiografien, bzw. Einschreibungen von Biografemen (heterogene, biografische Fragmente) in einen Text (vgl. Schlachter 2002: 94)], welche die gesamte „*Trilogie der Lebensalter*“ durchzieht, und für die in der Analyse exemplarisch „*Vratné lahve*“ stehen soll, imaginiert sich Svěrák Senior gewissermaßen eine fiktive Identität, durch die er versucht, sein Leben vor dem Hintergrund einer bewegten, und von Brüchen gekennzeichneten persönlichen Vergangenheit, zu verstehen und zu reflektieren. Der Film arbeitet dabei stets versöhnlich und versucht, mit einem verklärt nostalgischen Blick auf die Geschichte und mit Humor, ihn und die Menschen mit den als problematisch empfundenen Umwälzungen in der Gegenwart auszusöhnen.

Der epische, lineare Zeitverlauf der filmischen Narration, welche strikt der aristotelischen Einheit von Ort, Zeit und Handlung folgt, wird auf der inhaltlichen Ebene immer wieder konterkariert, auf der eine kontinuierliche Narration, im Sinne einer dauerhaften und identitätsstiftenden Orientierung in der Zeit, nicht möglich scheint. Der Protagonist *Beppo* lebt in einer Welt, von der er sich inzwischen mental entfremdet hat. Sämtliche Versuche, sich innerhalb eines veränderten Raum-Zeit-Gefüges zu positionieren, scheitern, da er seine Zeitkonstruktionen nicht mehr mit jenen Sinn- und Erfahrungsdimensionen, mit welchen er konfrontiert wird, in Einklang bringen kann.

Mit der Wende und der rasanten Transformation, kam es in der Tschechischen Republik, wie auch in anderen Staaten des ehemaligen Ostblocks, zu einer Situation des „gleichzeitig Ungleichzeitigen“, bedingt durch die Vermischung und Neuschreibung unterschiedlicher kultureller Ressourcen. Durch Prozesse der Globalisierung verstärkt, führte dies zu einer Raum-Zeit-Verdichtung, die durch die Polysemie von Sinn- und Bedeutungszusammenhängen gekennzeichnet ist. Die einst innerhalb des Kommunistischen Systems hermetisch abgeschlossene, nivellierte Massengesellschaft erfuhr durch unterschiedliche kulturelle Einflüsse Diversifikation und Veränderung.



Diese Beschleunigung der Geschichte, hervorgerufen durch die Tatsache, dass Tschechien eine Entwicklung, die sich im Westen sukzessiv und als organisch gewachsen vollzogen hatte, mit Siebenmeilenstiefeln bewältigen musste, generierte eine hybride und paradoxe Situation, in welcher weder das alte, über Jahrzehnte hinweg indoktrinierte sozialistische Denken, gänzlich überwunden, noch das neue, demokratische und kosmopolitische Kulturmodell vollständig ausgebildet werden konnte. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass die politische Elite den Strukturwandel vornehmlich auf wirtschaftliche und technische Reformen fokussierte und dabei die Kultur, als geistigen Überbau der Gesellschaft, außer Acht ließ. Die kommunistische Vergangenheit wurde zwar offiziell für unrechtmäßig erklärt, jedoch ohne den Menschen die Chance zu bieten, diese Transformation auch geistig zu bewältigen, da intensive Diskurse, und damit die Möglichkeit für eine Re-Evaluierung und Thematisierung der Geschichte nicht hergestellt wurden. Durch das Ausbleiben einer solchen Standortbestimmung in der Gegenwart, konnten auch keine Orientierungsmuster für eine zukünftige Entwicklung der Gesellschaft gefunden werden.

Für die Menschen bedeutete der Verlust eines wesentlichen Teils ihrer Geschichte und Kultur, die im wahrsten Sinne des Wortes einer ganzen Lebensweise entsprach, da die marxistisch-leninistische Ideologie sämtliche Lebensbereiche berührte, den Bruch mit einem bis dahin verbindlichen kulturellen und lebensweltlichen Orientierungsrahmen. Dislozierung und Desorientierung waren die Folge. Viele wendeten sich in einer nostalgischen Verklärung der Vergangenheit zu, um diesen historischen Bruch mit der als unbelastet empfundenen „*kleinen Geschichte*“ des Alltagslebens zu kitten. So lebt die postkommunistische Gesellschaft in Tschechien heute scheinbar gleichzeitig in unterschiedlichen Zeitschichten und soziokulturellen Welten.

Kulturen existieren in Zeitformationen, welche sie sich selbst erschaffen. Zeit als kulturell konstruierte Zeit bedeutet eine gemeinsame Sinn- und Erfahrungsdimension, einen verbindlichen Deutungs- und Handlungsrahmen, der dem Individuum Verständigung und Orientierung, das heißt, letzten Endes auch ein Konzept von Identität ermöglicht. Jede Kultur bringt Zeit als „*das Programm ihres Entfaltungsprozesses*“ (J. Assmann 1996: 31, zit. nach A. Assmann 1999: 17). selbst mit hervor, sie unterscheidet sich von anderen dadurch, wie Dauer und Zeit in ihr konstruiert, organisiert oder auch manipuliert wird. Zeitstrategien sind immer auch

Machtstrategien und dienen spezifischen Interessen. Das kommunistische Regime mythologisierte die Vergangenheit, und verschloss sie wie einen Schatz vor Veränderung und Wandel, da diese eine Bedrohung seiner Herrschaft darstellten. Die Entwicklung stand, obwohl der Kommunismus nach außen hin stets den Fortschritt proklamierte, im Zeichen der Kontinuität und Stabilisierung der Verhältnisse, welche in einer „ewigen Gegenwart“ eingefroren wurden. Mit der Öffnung hin zum Westen kam ein konträres Zeitverständnis in diese archaische Welt, welches Zeit gerade als Fortschritt und Beschleunigung definiert und Veränderungen als unerlässliche Notwendigkeit für die gesellschaftliche Evolution betrachtet. Beide Zeitstrategien sind nun im Bewusstsein der Menschen verankert, was sich auch in ihren Identitätsfindungsprozessen niederschlägt.

In der Figur des Beppo manifestiert sich eine vergangenheitsorientierte Bewusstseinsform, weshalb er seine Erfahrungen in der Gegenwart nicht mehr seinem internalisierten Sinnhorizont zuordnen kann. Er erlebt sich folglich als ein in der Zeit gespaltenes Subjekt. Diese unfreiwillige Fragmentierung seiner Identität versucht er dadurch zu überwinden, indem er Einheit und Gleichgewicht schaffen will. Mittels narrativer Konstruktionen versucht er, dem unendlichen Verweiszusammenhang von Bedeutungen Einhalt zu gebieten (vgl. Schlachter 2002: 91).

Um einen drohenden Identitätsverlust abzuwenden, erfindet er einen für sich praktikablen Lösungsweg der steten Konservierung und Fortschreibung der Vergangenheit. Er reorganisiert die Räume, in denen er interagiert, nach den ihm vertrauten Mustern und füllt sie mit seinen Erinnerungen auf. Mittels der Projektion seiner Gedächtnisorte in die Gegenwart, erstellt er sich gleichsam eine mentale Karte, mit Hilfe derer er sich in der geänderten Lebenswelt zurechtfinden kann. Er erkennt den Raum somit als veränderbares Konstrukt, dessen Erschaffung er durch seine eigenen Handlungen und Vorstellungen beeinflussen kann. Raum als Erinnerungsraum wird so für ihn zu einem Ort, den er durch die Produktion ständig neuer Geschichten, auf verschiedene Weise, imaginär und emotional konstruieren, und damit bewahren kann (vgl. Hipfl 2004: 26-29). Was er also letztlich unternimmt, ist kein Anpassungsversuch an ein geändertes Raum-Zeit-Kontinuum, sondern eine verzweifelte Bemühung einer Assimilierung der Gegenwart durch die Vergangenheit, um damit den begehrten Zustand der Homöostase zu erreichen.

Letztlich ist diese ersehnte, aber nicht einholbare, Form von Identität für ihn nur in Zwischenräumen, die von *Marc Augé* als „Nicht-Orte“ bezeichnet werden, realisierbar. In ihnen kann er seinen Kampf um Bedeutung zumindest temporär gewinnen. Diese anonymen Orte des Transits und des Ephemeren besitzen keine eigene Geschichte und Identität, haben also gewissermaßen den Charakter eines „leeren Zeichens“, das Beppo als Signifikant besetzen und mit Bedeutung versehen kann. Da diese ihm aber wegen ihres transitorischen Charakters keinen Halt in der Zeit bieten können, ist er gezwungen eine nomadische Identität anzunehmen.

Am Ende kommt es kurzfristig zu einer Verortung im Raum, als er während der Fahrt mit dem Heißluftballon und der damit verbundenen Makro-Perspektive, in der Lage ist, Veränderungen, mit denen er im Mikrokosmos des alltäglichen Lebens konfrontiert ist, auszublenden, und sich (imaginär) wieder mit seinem Heimatland Tschechien identifizieren kann. Hand in Hand mit dieser Verwurzelung im Territorialen geschieht die zeitliche Verankerung über das soziale Konstrukt der Ehe. Die daraus gewonnene, zumindest partikularistische Identität, kann er auf seiner weiteren Lebensreise mitnehmen.

Diese Reise deutet die Narration mit der Metapher der Eisenbahn an, als Beppo sich in einer letzten Einstellung als Schaffner eines historischen Ausflugszuges wieder findet. In diesem Zwischenraum in der Zeit, abgelöst von zeitlichen und räumlichen Fixierungen, verbleibt Beppo, ständig in Bewegung, auf einer Reise in die Vergangenheit, die in diesem Zug als historisches Spektakel inszeniert wird. In diesem Spiel des „*als ob*“, kann er eine für ihn authentische Form von Identität leben, ohne dabei mit den Veränderungen seiner Gegenwart in Konflikt zu geraten.

*Das Abenteuer des fahrenden Ritters ist letztlich nichts anderes [als eine Reise/H.G.], und die individuelle Irrfahrt ist in der heutigen Realität ebenso wie in den Mythen der Vergangenheit erfüllt von Erwartungen, wenn nicht gar von Hoffnungen* (Augé 1994: 138).

Nach *Stuart Halls*, an *Derrida* geschultem, Sprachverständnis kann man Bedeutungen nie endgültig fixieren, da Bedeutung in der „*différance*“ unendlich aufgeschoben wird. Texte werden erst innerhalb eines bestimmten Kontextes und durch eine bestimmte Lesart vorübergehend bedeutungsvoll. Dies gilt selbstverständlich auch für den Film, dessen Bedeutungen ebenso niemals abgeschlossen, und offen für unterschiedliche Interpretationen sind. Des Weiteren kann Bedeutung nicht durch eine Analyse allein bestimmt werden, sondern hängt gleichermaßen von der Rezeption durch den Zuschauer und dessen subjektiven Bedeutungsproduktionen ab.

Ich sehe daher den Wert meiner Arbeit weniger auf einer erkenntnistheoretischen, als vielmehr auf einer epistemologischen Ebene, da sie zeigt, wie durch eine vernetzte Sichtweise von Kultur und Kommunikation mittels transdisziplinärer theoretischer Annäherungen, ein Verständnis – keine Erklärung! - der Tiefenstruktur von kontemporären Identitätsbildungsprozessen erreicht werden kann. Ich möchte diese deshalb mit einem Plädoyer für eine integrierende sowie interdisziplinär orientierte Kommunikationswissenschaft als Kulturwissenschaft beschließen.

Kultur und Kommunikation bedingen sich wechselseitig. Kommunikation als eine Form des symbolischen Handelns, welche durch die Herstellung und den Austausch von Sinn und Bedeutung ein „*In-der-Welt-Sein*“ (Heidegger) ermöglicht, ist ein kultureller Prozess, der die Realität mit Bedeutung versieht, als sinnvoll zu interpretieren und zu gestalten vermag, und somit einen symbolischen Weltbezug schafft. Jede Kultur, als gemeinsames symbolisches Band einer Gruppe, ist wiederum kommunikativ vermittelt und wird durch diese aufrecht erhalten. Ohne Kommunikation gäbe es keine Kultur als sinnhaft erfahrene Lebenswelt.

*[...] Kommunikation beruht auf Kultur, weil kommunikatives Handeln stets intendiert und mit Sinn und Bedeutung verbunden ist und weil es durch kulturelle Institutionen wie Medien vermittelt wird. Ohne Rückgriff auf kulturelles Wissen wäre Kommunikation nicht möglich, ebenso, wie Kommunikation ohne Kultur weder existieren noch sich entwickeln könnte. Sowohl interpersonale als auch medienbezogene Kommunikation lassen sich deshalb als Menge von kulturell geprägten Praktiken, Konventionen und Formen begreifen, [...] mit denen geteilte Bedeutungsinhalte produziert werden. (Medien-)Kommunikation ist in dieser Perspektive also nicht nur Austausch von Informationen, sondern basaler und komplexer symbolischer Prozess, durch den Realität im Hinblick auf Kultur erzeugt, aufrechterhalten, korrigiert und weiterentwickelt wird (vgl. Carey 1989: 23, zit. nach Krotz 2003: 29-30).*

## LITERATUR

- (APA) (2009): *Übergangsregierung angelobt*. In: <http://derstandard.at/?url=/?id=1241622220745>, S. 1 (12.05.2009).
- ACHOURI, Cyrus (2004): *Zeit und Identität. Eine philosophische Meditation*, Würzburg: Königshausen&Neumann.
- AITKIN, Ian (1996): >>Current Problems in the Study of European Cinema and the Role of Questions on Cultural Identity<<. In: Wendy Everett (Hg.), *European Identity in Cinema*, Oxford: Intellect, S. 75-102.
- ALBROW, Martin (1998): >>Auf dem Weg zu einer globalen Gesellschaft?<<. In: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft (Edition Zweite Moderne*, hrsg. von Ulrich Beck), Frankfurt a.M.: Suhrkamp S. 411-434.
- ALTHUSSER, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate: Aufsätze zur marxistischen Theorie* (Aus dem Französischen von Rolf Löper), Hamburg: VSA.
- ANDERSON, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Revised and Extended Edition), London/New York: Verso.
- ANG, Ien (1999): >>Radikaler Kontextualismus und Ethnographie in der Rezeptionsforschung<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 87-104.
- ANG, Ien (2000): >>Identity Blues<<. In: Paul Gilroy/Lawrence Grossberg/Angela McRobbie (Hg.), *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, London/New York: Verso, S. 1-13.
- ANG, Ien (2003): >>Im Reich der Unsicherheit. Das Globale Dorf und die kapitalistische Moderne<<. In: Andreas Hepp/Carsten Winter (Hg.), *Die Cultural Studies Kontroverse* (Aus dem Englischen von Thomas Laugstien), Lüneburg: zu Klampen, S. 84-110.
- APPADURAI, Arjun (1998): >>Globale ethnische Räume<<. In: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft (Edition Zweite Moderne*, hrsg. von Ulrich Beck), Frankfurt a.M.: Suhrkamp S. 11-40.
- ARMBRUSTER Jürgen (o.J.): *Cesky Sen - Der tschechische Traum*. In: <http://www.filmstarts.de/kritiken/40653-Cesky-Sen-Der-tschechische-Traum.html>, S. 1-2 (09.01.2009).
- ASSMANN, Aleida (1999): *Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer (Beiträge zur Geschichtskultur*, Bd. 15, hrsg. von Jörn Rüsen), Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- ASSMANN, Aleida (2004): >>Einleitung<<. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-18.

ASSMANN, Aleida (2004a): >>Neuerfindungen des Menschen. Literarische Anthropologien im 20. Jahrhundert<<. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaiert/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 90-119.

ASSMANN, Aleida (2006): *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen (Grundlagen der Anglistik und Amerikanistik, Bd. 27, hrsg. von Rüdiger Ahrens, Wolf-Dietrich Bald und Edgar W. Schneider)*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

ASSMANN, Aleida/FRIESE, Heidrun (Hg.) (1999): *Identitäten (Erinnerung, Geschichte, Identität 3)* (2. Aufl.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

ASSMANN, Aleida/GAIER, Ulrich/TROMMSDORFF, Gisela (Hg.) (2004): *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

ASSMANN, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: C.H.Beck.

ATKINSON, David/JACKSON, Peter/SIBLEY, David/WASHBOURNE, Neil (2005): >>Editors` Preface. On Cultural and Critical Geographies<<. In: David Atkinson/Peter Jackson/ David Sibley/Neil Washbourne (Hg.), *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*, London/New York: I.B. Tauris, S. vii-xvii.

ATKINSON, David/JACKSON, Peter/SIBLEY, David/WASHBOURNE, Neil (Hg.) (2005): *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*, London/New York: I.B. Tauris.

ATKINSON, David: >>Heritage<<. In: David Atkinson/Peter Jackson/ David Sibley/Neil Washbourne (Hg.), *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*, London/New York: I.B. Tauris, S. 141-151.

AUGÉ, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit* (aus dem Französischen von Michael Bischoff), Frankfurt a.M.: S. Fischer.

BACHMANN-MEDICK, Doris (1996): >>Einleitung<<. In: Doris Bachmann-Medick (Hg.), *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 7-66.

BACHMANN-MEDICK, Doris (Hg.) (1996): *Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Fischer.

BARCK, Karlheinz (Hg.) (1997): *Harold A. Innis – Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte* (Übersetzung der englischen Originalbeiträge von Friederike von Schwerin-High), Wien/New York: Springer.

BARTHES, Roland (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn* (Aus dem Französischen von Dieter Hornig), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

BAUDRILLARD, Jean (1994): *Das andere Selbst* (2. Aufl.), Wien: Passagen.

- BAUER, Thomas A. (2000): Zukunft der Kommunikationswissenschaft. *Kommunikationswissenschaft der Zukunft*. In *Medien Journal*, 2/2000, S. 47-58.
- BAUER, Thomas A. (2003): >>Vom Strukturblick zum Kulturblick. Entwürfe zu einem Blended Theory-Modell<<. In: Matthias Karmasin/Carsten Winter (Hg.), *Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft. Projekte, Probleme und Perspektiven*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag S. 127-167.
- BAUER, Thomas A. (2006): >>Culture of Diversity<<. In: Thomas A. Bauer/Gerhard E. Ortner (Hg.), *Werte für Europa. Medien zur ethischen Erwachsenenbildung in und für Europa*, Düsseldorf: B+B Medien, S. 242-275.
- BAUER, Thomas A. (2006a): >>Kommunikationskulturen im Wandel<<. In: Thomas A. Bauer/Gerhard E. Ortner (Hg.), *Werte für Europa. Medien zur ethischen Erwachsenenbildung in und für Europa*, Düsseldorf: B+B Medien, S. 46-62.
- BAUER, Thomas A. (2006b): >>Minderheiten-Medien-Kompetenz<<. In: Thomas A. Bauer/Gerhard E. Ortner (Hg.), *Werte für Europa. Medien zur ethischen Erwachsenenbildung in und für Europa*, Düsseldorf: B+B Medien, S. 187-210.
- BAUER, Thomas A. (2006c): >>Umwelt und Lebenswelt<<. In: Thomas A. Bauer/Gerhard E. Ortner (Hg.), *Werte für Europa. Medien zur ethischen Erwachsenenbildung in und für Europa*, Düsseldorf: B+B Medien.
- BAUER, Thomas A. (2006d): >>Wertegemeinschaft und Mediengesellschaft<<. In: Thomas A. Bauer/Gerhard E. Ortner (Hg.), *Werte für Europa. Medien zur ethischen Erwachsenenbildung in und für Europa*, Düsseldorf: B+B Medien, S. 20-44.
- BAUER, Thomas A./ORTNER Gerhard E. (Hg.) (2006): *Werte für Europa. Medien zur ethischen Erwachsenenbildung in und für Europa*, Düsseldorf: B+B Medien.
- BAUMAN, Zygmunt (1992): *Imitations of Postmodernity*, London/New York; Routledge.
- BAUMAN, Zygmunt (1996): >>From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity<<. In: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. 18-36.
- BAUMAN, Zygmunt (1997): *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen* (aus dem Englischen von Martin Suhr), Hamburg: Hamburger Edition.
- BAUMAN, Zygmunt (1997a): *Postmodernity and it's Discontents*, New York: New York University Press.
- BAYER, Ivo (1996): *Politische Kultur der Tschechischen Republik und ihre Transformation*, Köln.
- BECK, Ulrich (1998): >>Vorwort<<. In: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft (Edition Zweite Moderne, hrsg. von Ulrich Beck)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp S. 7-10.

BECK, Ulrich (Hg.) (1998): *Perspektiven der Weltgesellschaft (Edition Zweite Moderne*, hrsg. von Ulrich Beck), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

BECKER, Tobias (2008): *Tschechische Komödie „Leergut“: Leere Flaschen, volle Kinos*. In: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,531699,00.html>, S. 1-2, (24.02.2008).

BENDER, John/WELLBERY, David (Hg.) (1991): *Chronotypes. The Construction of Time*, Stanford: Stanford UP.

BENOIST, Jean-Marie (1980): >>Facetten der Identität<<. In: Ders. (Hg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter der Leitung von Claude Lévi-Strauss* (Aus d. Franz. übers. von Gottfried Pfeffer) (1. Aufl.), Stuttgart: Klett-Cotta, S. 11-21.

BENOIST, Jean-Marie (Hg.) (1980): *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter der Leitung von Claude Lévi-Strauss* (Aus d. Franz. übers. von Gottfried Pfeffer) (1. Aufl.), Stuttgart: Klett-Cotta.

BERLIN, Isaiah (1990): *Der Nationalismus* (aus dem Englischen von Johannes Fritsche), Frankfurt a.M.: Hain.

BEYME von, Klaus (1994): *Systemwechsel in Osteuropa*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

BHABHA, Homi K. (1996): >>Culture's In-Between<<. In: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. 53-60.

BHABHA, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur* (Deutsche Übersetzung von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl) (*Stauffenburg Discussion*, Bd. 5, hrsg. von Elisabeth Bronfen u.a.), Tübingen: Stauffenburg.

BLEHOVA, Beata (2006): *Der Fall des Kommunismus in der Tschechoslowakei*, Wien: LIT-Verlag.

BOCK, IVO (2002): >>Die populäre tschechische Filmkomödie der 1990er Jahre<<. In: Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen (Hg.), *Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa. Konzeption und Redaktion: Ivo Bock, Wolfgang Schlott, Hartmute Trepper (Analysen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa*, hrsg. von Wolfgang Eichwede und Marlene P. Hiller), Bremen: Edition Temmen, S. 237-255.

BÖNKER, Frank/BEICHELT, Timm/WIELGOHS, Jan (2005): *Kulturelle Determinanten postsozialistischer Gesellschaftsentwicklung*. In: <http://www.linksnet.de/drucksicht.php?id=1494> (14.06.2007).

BOURDIEU, Pierre (1991): *Sozialer Raum und "Klassen". Leçon sur la leçon* (2. Aufl.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

BRENDEL János (Hg.) (1999): *Culture of the Time of Transformation: II International Congress; The Cultural Identity of the Central-Eastern Europe*, Pozna: Wis Publ.

BRINGÈNS, Nils-Arvid (1990): *Der Mensch als Kulturwesen. Eine Einführung in die europäische Ethnologie*, Würzburg: Bayerische Blätter für Volkskunde.



BROMLEY, Roger (1999): >>Cultural Studies gestern und heute<<. In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Mit Beiträgen von Ien Ang, John Fiske, Simon Firth u.a.* (Aus dem Englischen von Gabriele Kreuzner, Bettina Suppelt und Michael Haupt) (1. Aufl.), Lüneburg: zuKlampen, S. 9-24.

BROMLEY, Roger/GÖTTLICH, Udo/WINTER, Carsten (Hg.) (1999): *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Mit Beiträgen von Ien Ang, John Fiske, Simon Firth u.a.* (Aus dem Englischen von Gabriele Kreuzner, Bettina Suppelt und Michael Haupt) (1. Aufl.), Lüneburg: zuKlampen.

BRUNER, Jerome S. (1998): >>Vergangenheit und Gegenwart als narrative Konstruktionen<<. In: Jürgen Straub (Hg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte (Erinnerung, Geschichte, Identität, Bd. 1)* (1. Aufl.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 46-80.

BUCHAR, Robert (2004): *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*, Jefferson/North Carolina/London: McFarland&Company.

BULGAKOWA, Oksana (1998): >>Film als Verdrängungsarbeit. Der osteuropäische Film<<. In: Rainer Rother (Hg.), *Mythen der Nationen: Völker im Film* (Übers. von Ulrich Blumenbach), München/Berlin: Koehler & Amelang, S. 201-217.

BUSCH, Brigitta (2001): >>Grenzvermessungen: Sprachen und Medien in Zentral-, Südost- und Osteuropa<<. In: Brigitta Busch/Brigitte Hipfl/Kevin Robins (Hg.), *Bewegte Identitäten. Medien in transkulturellen Kontexten*, Klagenfurt: Drava; S. 145-172.

BUSCH, Brigitta/HIPFL, Brigitte/ROBINS, Kevin (Hg.) (2001): *Bewegte Identitäten. Medien in transkulturellen Kontexten*, Klagenfurt: Drava.

CANCLINI, Néstor García (2000): >>The State of War and the State of Hybridization<<. In: Paul Gilroy/Lawrence Grossberg/Angela McRobbie (Hg.), *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, London/New York: Verso, S. 38-52.

CAREY, James W. (1989): *Communication as Culture: Essays on Media and Society (Media and Popular Culture, Bd. 1, hrsg. von David Thorburn)*, Boston/London/Sydney/Wellington: Unwin Hyman.

CASTELLS, Manuel (2002): *Die Macht der Identität. Teil 2 der Trilogie: Das Informationszeitalter* (Übersetzt von Reinhart Kößler), Opladen: Leske + Budrich.

DAHRENDORF, Ralf (1998): >>Anmerkungen zur Globalisierung<<. In: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft (Edition Zweite Moderne, hrsg. von Ulrich Beck)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp S. 41-54.

de CERTEAU, Michel (1988): *Kunst des Handelns* (Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié), Berlin: Merve.

DELEUZE, Gilles (1989): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- DELEUZE, Gilles (1999): *Das Zeit-Bild. Kino 2* (übersetzt von Klaus Englert) (2. Aufl.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- DELEUZE, Gilles/GUATTARI, Felix (1992): *Tausend Plateaus*. Berlin: Merve.
- DENZIN, Norman K. (1991): *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*, London/Newbury Park/ New Delhi: Sage.
- DEPPE, Rainer/DUBIEL, Helmut/RÖDEL, Ulrich (1991): *Demokratischer Umbruch in Osteuropa*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- DOHERTY, Thomas (Hg.) (1995): *Postmodernism: A Reader*, New York u.a.: Harvester Wheatsheaf.
- DÖRFLER, Thomas (2001): *Das Subjekt zwischen Identität und Differenz: Zur Begründungslogik bei Habermas, Lacan, Foucault (Deutsche Hochschuledition, Bd. 117)*, Neuried: Ars Una.
- DU GAY, Paul (1996): >>Organizing Identity. Entrepreneurial Governance and Public Management<<. In: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. 151-169.
- DUDEK, Sandra (1996): *Public Relations in der Tschechischen Republik. Voraussetzungen und Entwicklung der professionellen Kommunikationskultur in einem posttotalitären Staat*, Diplomarbeit, Wien.
- DUNCAN, James S./JOHNSON, Nuala C./SCHEIN, Richard H. (Hg.). (2004): *A Companion to Cultural Geography*, Malden/Oxford/Carlton: Blackwell.
- EGGELING, Tatjana/VAN MEURS, Wim/SUNDHAUSSEN, Holm (Hg.) (1997): *Umbruch zur „Moderne“? Studien zur Politik und Kultur in der osteuropäischen Transformation (Gesellschaften und Staaten im Epochenwandel, Bd. 5, hrsg. von Lawrence Krader, Krisztina Mánicke-Gyöngyösi, Klaus Meyer und Dittmar Schorkowitz)*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang.
- EL HIFNAWY, Gabriela Maria (1994): *Die Entstehung einer neuen Medienordnung in der Tschecho-Slowakei*, Diplomarbeit, Wien.
- ENGELL, Lorenz/FAHLE, Oliver (2003): >>Film-Philosophie<<. In: Jürgen Felix (Hg.), *Moderne Film Theorie* (2. Aufl.), Mainz: Bender, S. 222-240.
- ENGELMANN, Peter (2004): *Jacques Derrida. Die Différance*, Stuttgart: Reclam.
- ERTL, Sabine (1999): *„A European Way of Life“ oder Fragmente eines kulturellen Europas. Eine Untersuchung zur Vielfalt von europäischen kulturellen Identitäten und ihrer Integration in ein „Europa von morgen“, unter besonderer Berücksichtigung der Rolle der Medien*, Dissertation, Wien.
- EVERETT, Wendy (1996): >>Framing the Fingerprints: A Brief Survey of European Film>>. In: Wendy Everett (Hg.), *European Identity in Cinema*, Oxford: Intellect, S. 13-28.

- EVERETT, Wendy (1996a): >>Introduction: European Film and the Quest for Identity<<. In: Wendy Everett (Hg.), *European Identity in Cinema*, Oxford: Intellect, S. 7-12.
- EVERETT, Wendy (1996b): >>Preface: Filmic Fingerprints<<. In: Wendy Everett (Hg.), *European Identity in Cinema*, Oxford: Intellect, S. 5-6.
- EVERETT, Wendy (1996c): >>Timetravel and European Film<<. In: Wendy Everett (Hg.), *European Identity in Cinema*, Oxford: Intellect, S. 103-112.
- EVERETT, Wendy (Hg.) (1996): *European Identity in Cinema*, Oxford: Intellect.
- FAHLE, Oliver/ENGELL, Lorenz (Hg.) (1997): *Das Kino bei Deleuze*, Weimar: Verlag der Bauhaus-Universität Weimar.
- FEATHERSTONE, Mike (1995): *Undoing Culture. Globalization, Postmodernism and Identity*, London: Sage.
- FELIX, Jürgen (Hg.) (2003): *Moderne Film Theorie* (2. Aufl.), Mainz: Bender.
- FILMREDAKTION 3sat (2004): *Kennwort Kino: Der Osten leuchtet – Neues tschechisches Kino. Dokumentation von Peter Paul Huth*. In: <http://www.3sat.de/3sat.php?http://www.3sat.de/film/woche/63037> (21.06.2005).
- FISKE, John (1987): *Television Culture*, London/New York: Methuen.
- FISKE, John (1999): >>Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 67-86.
- FISKE, John (2000): *Lesarten des Populären* (Aus dem Englischen von Christina Lutter, Markus Reisenleitner und Stefan Erdei), (*Cultural Studies*, Bd. 1, hrsg. von Christina Lutter und Markus Reisenleitner), Wien: Turia + Kant.
- FLUSSER, Vilém (1997): *Medienkultur*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- FLUSSER, Vilém (1998): *Kommunikologie* (hrsg. von Stefan Bollmann und Edith Flusser), Frankfurt a.M.: Fischer.
- FLUSSER, Vilém (1999): *Ins Universum der technischen Bilder* (6. Aufl.) (*Edition Flusser*, Bd. 4 hrsg. von Andreas Müller-Pohle), Göttingen: European Photography.
- FOMINA, Raissa (1995): >>Die Situation in Rußland<<. In: Bernhard Frankfurter (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 57-64.
- FORSCHUNGSSTELLE OSTEUROPA an der Universität Bremen (Hg.) (1994): *Kollektive Identitäten in Ostmitteleuropa – Polen und die Tschechoslowakei. Mit Beiträgen von Ivo Bock, Wolfgang Schlott, Melanie Tatur u.a. (Veröffentlichungen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa*, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Eichwede und Marlene P. Hiller), Bremen: Edition Temmen.

FORSCHUNGSSTELLE OSTEUROPA an der Universität Bremen (Hg.) (1995): *Tschechische Republik zwischen Traditionsbruch und Kontinuität. Autoren: Ivo Bock, Jan Pauer. Mit einem Beitrag von Silvia Miháliková (Veröffentlichungen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa, Bd. 4, hrsg. von Wolfgang Eichwede und Marlene P. Hiller), Bremen: Edition Temmen.*

FORSCHUNGSSTELLE OSTEUROPA an der Universität Bremen (Hg.) (2002): *Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa. Konzeption und Redaktion: Ivo Bock, Wolfgang Schlott, Hartmute Trepper (Analysen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa, hrsg. von Wolfgang Eichwede und Marlene P. Hiller), Bremen: Edition Temmen.*

FOUCAULT, Michel (2003): *Archäologie des Wissens* (Übersetzt von Ulrich Köppen), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

FOUCAULT, Michel (2005): *Überwachen und Strafen: die Geburt des Gefängnisses* (Aus dem Französischen von Walter Seitter), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

FOWKES, Ben (1994): *Aufstieg und Niedergang des Kommunismus in Osteuropa (Osteuropa-Studien, Bd. 1)*, Mainz: Decaton-Verlag.

FRANKFURTER, Bernhard (1995): >>Offene Bilder<<. In: Ders. (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 11-24.

FRANKFURTER, Bernhard (Hg.) (1995): *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia.

FRANZEN, Wolfgang/HAARLAND, Hans Peter/NIESEN, Hans-Joachim (Hg.) (2005): *Osteuropa zwischen Euphorie, Enttäuschung und Realität: Daten zur Systemtransformation 1990 - 2003 für eine nachhaltige Entwicklung (Schriftenreihe der Forschungsstelle für Empirische Sozialökonomik e. V., Bd. 8)*, Frankfurt a.M.: Campus.

FROW, John/MORRIS, Meaghan (Hg.). (1993): *Australian Cultural Studies: A Reader*, St. Leonards: Allen &Unwin.

FRYS, Milos (1995): >>Kurzer Bericht über den tschechischen Film<<. In: Bernhard Frankfurter (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 124.

GAIER, Ulrich (2004): >>Lachen und Lächeln – anthropologisch, soziologisch, poetologisch<<. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 61-89.

GEERTZ, Clifford (2002): *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* (Übersetzung von Brigitte Luchesi und Rolf Bindemann) (8. Aufl.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

GELLNER, Ernest (1991): *Nationalismus und Moderne* (aus dem Englischen von Meino Büning), Berlin: Rotbuch.

GERGEN, Kenneth J. (1998): >>Erzählung, moralische Identität und historisches Bewußtsein. Eine sozialkonstruktionistische Darstellung<<. In: Jürgen Straub (Hg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte (Erinnerung, Geschichte, Identität, Bd. 1)* (1. Aufl.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 170-202.

GIDDENS, Anthony (1995): *Konsequenzen der Moderne* (Übers. von Joachim Schulte) (1. Aufl.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

GIDDENS, Anthony (2002): *Modernity and Self Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity Press.

GILLESPIE, David (1996): >>Identity and the Past in Recent Russian Cinema<<. In: Wendy Everett (Hg.), *European Identity in Cinema*, Oxford: Intellect, S. 53-60.

GILLITZER, Berthold (2001): *Personen, Menschen und ihre Identität (Münchener philosophische Studien, Bd. 18, hrsg. von Gerd Haefner und Friedo Ricken)* (1. Aufl.), Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer.

GILROY, Paul/GROSSBERG, Lawrence/McROBBIE, Angela (Hg.) (2000): *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, London/New York: Verso.

GÖRTZ, Katharina (2007): *Die Suche nach der Identität. Erinnerungen erzählen im Spielfilm (Filmstudien, Bd. 53, hrsg. von Norbert Grob und Thomas Koebner)*, Remscheid: Gardez! Verlag.

GÖTTLICH, Udo (1999): >>Kultureller Materialismus und Cultural Studies: Aspekte der Kultur- und Medientheorie von Raymond Williams<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 105-118.

GRAEVENITZ, Gerhart von (2004): >> ‚Verdichtung‘. Das Kulturmodell der ‚Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft<<. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 148-171.

GRAUSGRUBER, Waltraud (1990): *Kinolandschaft Afrika: Die Suche nach kultureller Identität. Eine Analyse anhand des senegalesischen Filmschaffens*, Diplomarbeit, Wien.

GROSSBERG Lawrence (2000): >>History, Imagination and the Politics of Belonging: Between the Death and the Fear of History<<. In: Paul Gilroy/Lawrence Grossberg/Angela McRobbie (Hg.), *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, London/New York: Verso, S. 148-164.

GROSSBERG, Lawrence (1996): >>Identity and Cultural Studies – Is That All There Is?<<. In: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. 87-107.

GROSSBERG, Lawrence (1999): >>Der Cross Road Blues der Cultural Studies<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und*

*Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 15-31.

GROSSBERG, Lawrence (1999a): >>Zur Verortung der Populärkultur<<. In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Mit Beiträgen von Ien Ang, John Fiske, Simon Firth u.a.* (Aus dem Englischen von Gabriele Kreuzner, Bettina Suppelt und Michael Haupt) (1. Aufl.), Lüneburg: zuKlampen, S. 215-236.

GROSSBERG, Lawrence (2000): *What's Going On?: Cultural Studies und Populärkultur*, Wien: Turia & Kant.

GROßKLAUS, Götz (1997): *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

HABERMAS, Jürgen (1993): *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.

HALBWACHS, Maurice (1985): *Das kollektive Gedächtnis* (aus dem Französischen von Holde Lhoest-Offermann), Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

HALL Stuart (1977): >>Culture, the Media and the "Ideological Effect"<<. In: James Curran/Michael Gutrevich/Janet Wollacott (Hg.), *Mass Communication and Society*, London Arnold.

HALL, Stuart (1994): *Rassismus und kulturelle Identität (Ausgewählte Schriften, Bd. 2, hrsg. und übersetzt von Ulrich Mehlem, Dorothee Bohle, Joachim Gutsche u.a.)*, Hamburg: Argument Verlag.

HALL, Stuart (1996): >>Introduction. Who Needs 'Identity'?'<<. In: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. 1-17.

HALL, Stuart (1997): >>The Spectacle of the 'Other'<<. In: Stuart Hall (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. 223-298.

HALL, Stuart (1997a): >>The Work of Representation<<. In: Stuart Hall (Hg.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. 13-73.

HALL, Stuart (1999): >>Cultural Studies. Zwei Paradigmen<<. In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Mit Beiträgen von Ien Ang, John Fiske, Simon Firth u.a.* (Aus dem Englischen von Gabriele Kreuzner, Bettina Suppelt und Michael Haupt) (1. Aufl.), Lüneburg: zuKlampen, S. 113-138.

HALL, Stuart (1999a): >>Kodieren/Dekodieren<<. In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Mit Beiträgen von Ien Ang, John Fiske, Simon Firth u.a.* (Aus dem Englischen von Gabriele

Kreuzner, Bettina Suppelt und Michael Haupt) (1. Aufl.), Lüneburg: zuKlampen, S. 92-110.

HALL, Stuart (Hg.) (1997): *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.

HALL, Stuart/DU GAY, Paul (Hg.) (1996): *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.

HAMES, Peter (2000): *The Velvet Generation. A Retrospective of Recent Czech Cinema Suggests the Last Decade Might Have Been Better Than Previously Suspected*. In: [http://www.ce-review.org/00/41/kinoeye41\\_hames.html](http://www.ce-review.org/00/41/kinoeye41_hames.html), S. 1-4, (05.07.2008).

HAMES, Peter (2004): >>Introduction<<. In: Peter Hames (Hg.), *The Cinema of Central Europe*, London/New York: Wallflower Press, S. 1-14.

HAMES, Peter (2005): *The Czechoslovak New Wave* (Second Edition), London: Wallflower Press.

HAMES, Peter (Hg.) (2004): *The Cinema of Central Europe*, London/New York: Wallflower Press.

HARTMANN, Frank (2003): *Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften*, Wien: WUV.

HASBULLAH, Abu Hassan Bin (2004): *Film as a Lens of Cultural Identity: A Critical Analysis on Malaysia Film*, Dissertation Wien.

HAUCKE, Lutz (2003): *Die Tschechische Neue Welle (1963-1969) und die Konstituierung einer neuen Intellektuellenkultur in den 60er Jahren in der CSSR*. In: [http://www.kulturation.de/k\\_text.php?uebergabe=41](http://www.kulturation.de/k_text.php?uebergabe=41), S. 1-8, (25.6.2006).

HAUSCHILD, Thomas (2004): >>Kultureller Relativismus und anthropologische Nationen. Der Fall der deutschen Völkerkunde<<. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 121-147.

HAVEL, Václav (1989): *Versuch, in der Wahrheit zu leben* (Aus dem Tschechischen von Gabriel Laub), Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

HEIDEGGER, Martin (1979): *Sein und Zeit* (15. Aufl.), Tübingen: Niemeyer.

HEPP, Andreas (1999): >>Das Lokale trifft das Globale: Fernsehaneignung als Vermittlungsprozeß zwischen Medien- und Alltagsdiskursen<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 191-211.

HEPP, Andreas (2003): >>Transkulturalität als Perspektive: Medien- und Kommunikationswissenschaft in Zeiten der Globalisierung<<. In: Matthias

Karmasin/Carsten Winter (Hg.), *Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft. Projekte, Probleme und Perspektiven*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag S. 223-256.

HEPP, Andreas (2004): *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung* (2. Aufl.), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

HEPP, Andreas (2006): *Transkulturelle Kommunikation*, Konstanz: UTB.

HEPP, Andreas (2008): >>Kulturtheorie in der Kommunikations- und Medienwissenschaft<<. In: Carsten Winter/Andreas Hepp/Friedrich Krotz (Hg.), *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen Forschungsfelder und Theorieentwicklungen (Medien-Kultur-Kommunikation*, hrsg. von Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Waldemar Vogelgesang), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 113-138.

HEPP, Andreas/WINTER, Carsten (2003): >>Cultural Studies als Projekt: Kontroversen und Diskussionsfelder<<. In: Andreas Hepp/Carsten Winter (Hg.), *Die Cultural Studies Kontroverse* (Aus dem Englischen von Thomas Laugstien), Lüneburg: zu Klampen, S. 9-32.

HEPP, Andreas/WINTER, Carsten (Hg.) (2003): *Die Cultural Studies Kontroverse* (Aus dem Englischen von Thomas Laugstien), Lüneburg: zu Klampen.

HEPP, Andreas/WINTER, Rainer (1999): >>Vorwort<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 9-11.

HEPP, Andreas/WINTER, Rainer (Hg.) (1999): *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

HÉRITIER, Françoise (1980): >>Die Samo-Identität<<. In: Jean-Marie Benoist (Hg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter der Leitung von Claude Lévi-Strauss* (Aus d. Franz. übers. von Gottfried Pfeffer) (1. Aufl.), Stuttgart: Klett-Cotta, S. 48-75.

HETHERINGTON, Kevin (1998): *Expressions of Identity. Space, Performance, Politics*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.

HIPFL, Brigitte (1999): >>Inszenierungen des Begehrens: Zur Rolle der Phantasien im Umgang mit Medien<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 145-157.

HIPFL, Brigitte (2001): >>Medien-Identitäten: Identifikationen, Imaginationen, Phantasien<<. In: Brigitta Busch/Brigitte Hipfl/Kevin Robins (Hg.), *Bewegte Identitäten. Medien in transkulturellen Kontexten*, Klagenfurt: Drava; S. 47-70.

HIPFL, Brigitte (2004): >>Mediale Identitätsräume. Skizzen zu einem >spatial turn< in der Medien- und Kommunikationswissenschaft<<. In: Brigitte Hipfl/Elisabeth Klaus/Uta Scheer (Hg.), *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine*



*Topografie (Cultural Studies, Bd. 6, hrsg. von Rainer Winter), Bielefeld: transcript, S. 16-50.*

HIPFL, Brigitte (2004a): >>Medien als Konstrukteure (trans-)nationaler Identitätsräume<<. In: Brigitte Hipfl/Elisabeth Klaus/Uta Scheer (Hg.), *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie (Cultural Studies, Bd. 6, hrsg. von Rainer Winter), Bielefeld: transcript, S. 53-59.*

HIPFL, Brigitte/KLAUS, Elisabeth/SCHEER, Uta (2004): >>Einleitung: Mediale Identitätsräume<<. In: Brigitte Hipfl/Elisabeth Klaus/Uta Scheer (Hg.), *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie (Cultural Studies, Bd. 6, hrsg. von Rainer Winter), Bielefeld: transcript, S. 9-15.*

HIPFL, Brigitte/KLAUS, Elisabeth/SCHEER, Uta (Hg.) (2004): *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie (Cultural Studies, Bd. 6, hrsg. von Rainer Winter), Bielefeld: transcript.*

HOBSBAWM, Eric J. (1991): *Nationen und Nationalismus. Mythos und Realität seit 1780* (Aus dem Englischen von Udo Rennert), Frankfurt/New York: Campus.

HOLLOWAY, Ronald (1995): >>Osteuropäisches Kino<<. In: Bernhard Frankfurter (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 129-135.

HOLMES, Leslie (1997): *Post-Communism: An Introduction*, Cambridge: Polity Press.

HOPF, Ortrun (2003): *Begehren zwischen Imaginärem und Symbolischen*, Diplomarbeit, Wien.

HORKHEIMER, Max/ADORNO, Theodor W. (1971): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M.: Fischer.

HÖRNING, Karl H. (1999): >>Kultur und soziale Praxis. Wege zu einer „realistischen“ Kulturanalyse<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 33-47.

HORTON, Andrew J. (1999): *Making History. Comforting Visions of the Past in Czech Oscar-winners*. In: [http://www.ce-review.org/99/15/kinoeye15\\_horton.html](http://www.ce-review.org/99/15/kinoeye15_horton.html), S. 1-3 (23.06.2008).

HUBBARD, Phil (2005): >>Space/Place<<. In: David Atkinson/Peter Jackson/ David Sibley/Neil Washbourne (Hg.), *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*, London/New York: I.B. Tauris, S. 41-53.

HUBER, Silvia (2003): >>Medien in den mittel- und osteuropäischen Erweiterungsstaaten<<. In: Silvia Huber (Hg.), *Medien in den neuen EU-Staaten Mittel- und Osteuropas. Inklusive Beitrittskandidat Türkei (Telekommunikation, Information und Medien, Bd. 19, hrsg. von Johann Günther), Donau-Universität Krems S. 9-23.*

HUBER, Silvia (Hg.) (2003): *Medien in den neuen EU-Staaten Mittel- und Osteuropas. Inklusive Beitrittskandidat Türkei (Telekommunikation, Information und Medien, Bd. 19, hrsg. von Johann Günther), Donau-Universität Krems.*

HUDALLA, Anneke (1996): *Der Beitritt der Tschechischen Republik zur Europäischen Union. Eine Fallstudie zu den Auswirkungen der EU-Osterweiterung auf die finalité politique des europäischen Integrationsprozesses (Osteuropa. Geschichte, Wirtschaft, Politik, Bd. 15, hrsg. von Frank Golczewski, Karl-Heinz Schlarp und Günter Trautmann), Hamburg: LIT.*

HUDALLA, Anneke (2006): *Spiel mir das Lied vom Tod: Der tschechische Film kämpft ums Überleben.* In: <http://www.radio.cz/de/artikel/80614>, S. 1-2, (04.07.2008).

IGNATOW, Assen (2000): *Ist Osteuropa „postmodern“? Der Begriff der Postmoderne und die Osteuropaforschung (Berichte des Bundesinstitutes für ostwissenschaftliche und internationale Studien, 4-2000), Köln: Bundesinstitut für ostwissenschaftliche und internationale Studien.*

ISER, Wolfgang (2004): >>Fingieren als anthropologische Dimension der Literatur<<. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 21-43.

JANZER, Till (2009): *Fünf Jahre EU-Osterweiterung: Sind die Tschechen glücklich mit Europa?* In: <http://www.radio.cz/de/artikel/113874>, S. 1-2, (15.03.2009).

JANZER, Till (2009a): *Tschechien, EU und Karl IV. - Topolánek stellt Ratsvorsitz in Straßburg vor.* In: <http://www.radio.cz/de/artikel/112207>, S. 1, (23.01.2009).

JENNEWEIN, Judith (2005): *Konstruktion einer österreichischen Identität im Film nach 1945 – ein „Neuanfang“ mit Rückgriffen. Eine Fallstudie anhand der Filme WEN DIE GÖTTER LIEBEN (1942)/MOZART (1955)/MUTTERLIEBE (1939)/DAS LICHT DER LIEBE (1954), Diplomarbeit, Wien.*

JIRÁK, Jan/KÖPPLOVÁ, Barbara (2004): *Wandlungen der tschechischen Medienlandschaft (1993-2003).* In: *Medien & Zeit* Nr.2/2004, Jg. 19, S. 4-9.

JOHNSON Richard (1999): >>Was sind eigentlich Cultural Studies?<<. In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Mit Beiträgen von Ien Ang, John Fiske, Simon Firth u.a.* (Aus dem Englischen von Gabriele Kreuzner, Bettina Suppelt und Michael Haupt) (1. Aufl.), Lüneburg: zuKlampen, S. 139-189.

JURGA, Martin (1999): >>Texte als (mehrdeutige) Manifestationen von Kultur: Konzepte von Polysemie und Offenheit in den Cultural Studies<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 129-144.

KAFKA, Tomáš (o.J.): *Zwischen Untersuchungen und Unterhaltung. Eine Rose für den tschechischen Film.* In: <http://www.tschechien-portal.info/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=822>, S. 1-3, (05.07.2008).

KARMASIN, Helene/KARMASIN, Matthias (1997): *Cultural Theory. Ein neuer Ansatz für Kommunikation, Marketing und Management. Mit einem Vorwort von Mary Douglas*, Wien: Linde.

KARMASIN, Matthias/WINTER, Carsten (Hg.) (2003): *Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft. Projekte, Probleme und Perspektiven*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

KARPENSTEIN-EßBACH, Christa (2004): *Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien*, Paderborn: Wilhelm Fink.

KAUFMANN, Vincent (2004): >>Medien und Nationalismus – Einleitung<<. In: Ders. (Hg.), *Medien und nationale Kulturen* (Deutsch von Jacqueline Dougoud und Gérard Mayer), Bern/Stuttgart/Wien: Haupt, S. 7-22.

KAUFMANN, Vincent (Hg.) (2004): *Medien und nationale Kulturen* (Deutsch von Jacqueline Dougoud und Gérard Mayer), Bern/Stuttgart/Wien: Haupt.

KEITH, Michael/PILE, Steve (Hg.) (1993): *Place and the Politics of Identity*, London/New York: Routledge.

KELLNER, Douglas (1995): *Media Culture. Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*, London/New York: Routledge.

KELLNER, Douglas (1999): >>Medien- und Kommunikationsforschung vs. Cultural Studies. Wider ihre Trennung<<. In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Mit Beiträgen von Ien Ang, John Fiske, Simon Firth u.a.* (Aus dem Englischen von Gabriele Kreuzner, Bettina Suppelt und Michael Haupt) (1. Aufl.), Lüneburg: zuKlampen, S. 341-362.

KELLNER, Douglas (2004): >>Zur Dekonstruktion geopolitischer Räume. 11. September, Spektakel des Terrors und Medienmanipulation: eine Kritik der Medienpolitik von Dschihad und George Bush<<. In: Brigitte Hipfl/Elisabeth Klaus/Uta Scheer (Hg.), *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie (Cultural Studies, Bd. 6, hrsg. von Rainer Winter)*, Bielefeld: transcript, S. 81-113.

KELLNER, Douglas (2005): >>Die Konstruktion postmoderner Identitäten am Beispiel von Miami Vice<<. In: Rainer Winter (unter Mitarbeit von Elisabeth Niederer) (Hg.), *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader* (Aus dem Englischen von Patrick Steinwider, Petra Strohmaier u.a.), Köln: Halem, S. 136-158.

KELLNER, Douglas (2005a): >>Für eine kritische, multikulturelle und multiperspektivische Dimension in den Cultural Studies<<. In: Rainer Winter (unter Mitarbeit von Elisabeth Niederer) (Hg.), *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader* (Aus dem Englischen von Patrick Steinwider, Petra Strohmaier u.a.), Köln: Halem, S. 12-58.

KELLNER, Douglas (2005b): >>Postmodernismus als kritische Gesellschaftstheorie? Herausforderungen und Probleme<<. In: Rainer Winter (unter Mitarbeit von Elisabeth

Niederer) (Hg.), *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader* (Aus dem Englischen von Patrick Steinwider, Petra Strohmaier u.a.), Köln: Halem, S. 78-109.

KELLNER, Douglas (2005c): >>Über die Entwicklung kritischer Theorien zur Globalisierung<<. In: Rainer Winter (unter Mitarbeit von Elisabeth Niederer) (Hg.), *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader* (Aus dem Englischen von Patrick Steinwider, Petra Strohmaier u.a.), Köln: Halem, S. 110-134.

KENNEDY, Michael D. (2002): *Cultural Formations of Postcommunism. Emancipation, Transition, Nation, and War*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

KIPKE, Rüdiger (Hg.) (1997): *Identität, Integrität, Integration. Beiträge zur politischen Ideengeschichte Tschechiens (Tschechien und Mitteleuropa, Bd. 2, hrsg. von Rüdiger Kipke)*, Münster: LIT.

KIRBY, Andrew (1998): >>Wider die Ortlosigkeit<<. In: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft (Edition Zweite Moderne, hrsg. von Ulrich Beck)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp S. 168-175.

KIRSCHNER, Thomas (2005): *Kuschelige Nischen, bittersüße Stimmung - Tschechen lieben den heimischen Film*. In: <http://www.radio.cz/de/artikel/64401>, S. 1-2, (04.07.2008).

KIRSCHNER, Thomas (2007): *Von Oskars und Idealisten - tschechisches Kino zwischen Förderung und Verlusten*. In: <http://www.radio.cz/de/artikel/92907>, S. 1-3, (10.07.2008).

KIRSCHNER, Thomas (2007a): *„Keine Angst vor heiklen Themen - das tschechische Kino stellt sich der Vergangenheit*. In: <http://www.radio.cz/de/artikel/87668>, S. 1-3, (30.11.2008).

KITTLER, Friedrich (2000): *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München: Fink.

KLAUS, Václav (1995): *Tschechische Transformation und europäische Integration: Gemeinsamkeiten von Visionen und Strategien* (1. Aufl.), Passau: Neue Presse.

KLEMENT, Andrea (2002): *Zwischen russischem Erbe und der Suche nach dem Eigenen. Nationale Identität in Zentralasien anhand des Genre „Film“*, Diplomarbeit, Wien.

KLIPPEL Heike (1997): *Gedächtnis und Kino*, Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld.

KNELL, Gerald (2000): *Images of Home. Identitätssuche im kanadischen Kino der 1990er Jahre*, Diplomarbeit, Wien.

KNILLI, Friedrich/REISS, Erwin (1971): *Einführung in die Film- und Fernsehanalyse. Ein ABC für Zuschauer*, Steinbach/Gießen: Anabas-Verlag.

KOFLER, Alexandra (2005): *Narrativität und Identität. Eine philosophisch-hermeneutische Untersuchung zum Zusammenhang von Narrativität und Identität bei Paul Ricoeur*, Diplomarbeit, Wien.

KOHLER, Berthold (1995): >>Medienfreiheit in der Tschechischen Republik und in der Slowakei<<. In: Reinhard Olt (Hg.), *Der Riese erwacht. Osteuropa nach 1989. Facetten aus Gesellschaft, Politik und Medien (Kommunikation heute und morgen, Bd. 17, hrsg. von Dietrich Ratzke)*, Frankfurt a.M.: IMK, S. 259-272.

KORTSCHAK, Daniel (2009): *Einigung auf Übergangsregierung: Jan Fischer wird Premierminister*. In: <http://www.radio.cz/de/nachrichten/115136>, S. 1 (10.04.2009).

KREJCI, Jaroslav (1995): *Die Suche nach einer neuen nationalen und europäischen Identität bei Deutschen, Tschechen und Polen: Aktuelle Probleme der europäischen Erziehung in Mitteleuropa (Europäische Bildung im Dialog, Bd. 2, hrsg. von Peter Graf, Harald Husemann und Christian Salzmann)*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Lang.

KROSSA, Anne Sophie (2005): *Kollektive Identitäten in Ostmitteleuropa: Polen, Tschechien und Ungarn und die Integration der Europäischen Union*, Berlin: WVB.

KROTZ, Friedrich (1999): >>Gesellschaftliches Subjekt und kommunikative Identität: Zum Menschenbild der Cultural Studies<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 119-128.

KROTZ, Friedrich (2003): >>Kommunikationswissenschaft, Kulturwissenschaft: Glückliches Paar oder Mesalliance?<<. In: Matthias Karmasin/Carsten Winter (Hg.), *Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft. Projekte, Probleme und Perspektiven*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag S. 21-48.

KROTZ, Friedrich (2008): >>Handlungstheorien und Symbolischer Interaktionismus als Grundlage kommunikationswissenschaftlicher Forschung<<. In: Carsten Winter/Andreas Hepp/Friedrich Krotz (Hg.), *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen Forschungsfelder und Theorieentwicklungen (Medien-Kultur-Kommunikation, hrsg. von Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Waldemar Vogelgesang)*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 29-47.

KROTZ, Friedrich/ HEPP, Andreas/WINTER, Carsten (2008): >>Einleitung: Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft<<. In: Carsten Winter/Andreas Hepp/Friedrich Krotz (Hg.), *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen Forschungsfelder und Theorieentwicklungen (Medien-Kultur-Kommunikation, hrsg. von Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Waldemar Vogelgesang)*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 9-28.

KRUMBACHOVÁ, Ester (1995): >>Kino, Magie und Widerstand<<. In: Bernhard Frankfurter (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 158-165.

KRUSE, Christiane (2004): >>Bild- und Medienanthropologie. Eine Perspektive für die Kunstwissenschaft als Bildwissenschaft<<. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 225-248.

- KUNDERA, Milan (1992): *Das Buch vom Lachen und Vergessen* (Aus dem Tschechischen von Susanna Roth), Wien/München: Carl Hanser Verlag.
- KOŠULIČOVÁ, Ivana (2001): *Worlds apart. Petr Václav's Paralelní světy*. In: <http://www.kinoeye.org/01/05/kosulicova05.php>, S. 1-4 (12.05.2009).
- LAUSCHER, Ernst Josef (1995): >>Elefanten und kleines Getier<<. In: Bernhard Frankfurter (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 231-241.
- LEFEBVRE, Henri (1991): *The Production of Space*, Oxford/Cambridge: Blackwell.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1971): *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1980): >>Vorwort<<. In: Jean-Marie Benoist (Hg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter der Leitung von Claude Lévi-Strauss* (Aus d. Franz. übers. von Gottfried Pfeffer) (1. Aufl.), Stuttgart: Klett-Cotta, S. 7-9.
- LIBAL, Wolfgang (2004): *Die Tschechen. Unsere eigentümlichen Nachbarn* (1. Aufl.), Wien: Ibero.
- LIEHM, Antonín J. (2004): >>Foreword<<. In: Robert Buchar, *Czech New Wave Filmmakers in Interviews*, Jefferson/North Carolina/London: McFarland&Company, S. 1-7.
- LOHAUß, Peter (1995): *Moderne Identität und Gesellschaft. Theorien und Konzepte*, Opladen: Leske + Budrich.
- LONGHURST, Robyn (2005): >>The Body<<. In: David Atkinson/Peter Jackson/ David Sibley/Neil Washbourne (Hg.), *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*, London/New York: I.B. Tauris, S. 91-96.
- MACHONIN, Pavel (1996): *Modernisation and Social Transformation in the Czech Republic*. In: *Czech Sociological Review*, IV, Nr. 2, S. 171-186.
- MÄNICKE-GYÖNGYÖSI, Krisztina (1997): >>Modernisierung als zielgerichteter und Transformation als offener Prozeß gesellschaftlicher Umgestaltung?<<. In: Tatjana Eggeling/Wim van Meurs/Holm Sundhaussen (Hg.), *Umbruch zur „Moderne“? Studien zur Politik und Kultur in der osteuropäischen Transformation (Gesellschaften und Staaten im Epochenwandel, Bd. 5, hrsg. von Lawrence Krader, Krisztina Mánicke-Gyöngyösi, Klaus Meyer und Dittmar Schorkowitz)*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang, S. 165-179.
- MAI, Manfred/WINTER Rainer (Hg.) (2006): *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Köln: Halem.
- MAI, Manfred/WINTER Rainer (2006): >>Kino, Gesellschaft und soziale Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Soziologie und Film<<. In: Manfred Mai/Rainer Winter (Hg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Köln: Halem, S. 7-23.

- MAI, Manfred (2006): >>Künstlerische Autonomie und soziokulturelle Einbindung. Das Verhältnis von Film und Gesellschaft<<. In: Manfred Mai/Rainer Winter (Hg.), *Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*, Köln: Halem, S. 24-47.
- MARCHART, Oliver (o.J.): *Warum Cultural Studies vieles sind, aber nicht alles. Zum Kultur- und Medienbegriff der Cultural Studies*. In: [http://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19\\_MarchartOliver.html](http://www.medienheft.ch/dossier/bibliothek/d19_MarchartOliver.html) (04.07.2008).
- MAREK, Michaela (2004): *Kunst und Identitätspolitik. Architektur und Bildkünste im Prozess der tschechischen Nationsbildung*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.
- MARTIN, James (2005): >>Identity<<. In: David Atkinson/Peter Jackson/ David Sibley/Neil Washbourne (Hg.), *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*, London/New York: I.B. Tauris, S. 97-102.
- MAURITZ, Markus (2002): *Tschechien (Ost-und Südosteuropa. Geschichte der Länder und Völker*, hrsg. von Horst Glassl und Ekkehard Völkl), Regensburg: Friedrich Pustet.
- McROBBIE, Angela (1994): *Postmodernism and Popular Culture*, London/New York: Routledge.
- MEAD, George Herbert (1973): *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- METZELTIN, Igor (2003): *Faktoren der Identität im brasilianischen Spielfilm*, Diplomarbeit, Wien.
- MEUTER, Norbert (1995): *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*, Stuttgart: M&P.
- MEYROWITZ, Joshua (1998): >>Das generalisierte Anderswo<<. In: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft (Edition Zweite Moderne*, hrsg. von Ulrich Beck), Frankfurt a.M.: Suhrkamp S. 176-191.
- MIKOS, Lothar (1999): >>Die Rezeption des Cultural Studies Approach im deutschsprachigen Raum<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 161-171.
- MIRZOEFF, Nicholas (1999): *An Introduction to Visual Culture*, London/New York: Routledge.
- MLÁDKOVÁ, Jitka (2008): *Filmfabrik „Studio Barrandov“ macht weltweit Konkurrenz*. In: <http://www.radio.cz/de/artikel/111413>, S. 1, (14.01.2009).
- MORLEY, David/ ROBINS, Kevin (1995): *Spaces of Identity. Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, London/New York: Routledge.

MUCHA, Ivan (1995): >>Die Neugestaltung Europas, die kreative Intelligenz und der Film<<. In: Bernhard Frankfurter (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 149-157.

MÜLLER, Eggo/WULFF, Hans J. (1999): >>Aktiv ist gut: Anmerkungen zu einigen empiristischen Verkürzungen der British Cultural Studies<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 183-188.

MÜLLER-FUNK, Wolfgang (2002): *Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung*, Wien/New York: Springer.

NEDERVEEN PIETERSE, Jan (1998): >>Der Melange-Effekt<<. In: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft (Edition Zweite Moderne*, hrsg. von Ulrich Beck), Frankfurt a.M.: Suhrkamp S. 87-123.

NĚMCOVÁ, Božena (o.J.): *Das goldene Spinnrad und andere tschechische und slowakische Märchen*, Leipzig: Paul List Verlag.

NIEDERMÜLLER, Peter (1997): >>Umbruch zur Moderne oder die Rückkehr der Geschichte. Zur kulturellen Logik des Postsozialismus<<. In: Tatjana Eggeling/Wim van Meurs/Holm Sundhaussen (Hg.), *Umbruch zur „Moderne“? Studien zur Politik und Kultur in der osteuropäischen Transformation (Gesellschaften und Staaten im Epochenwandel*, Bd. 5, hrsg. von Lawrence Krader, Krisztina Mánicke-Gyöngyösi, Klaus Meyer und Dittmar Schorkowitz), Frankfurt a.M./Berlin/Bern/New York/Paris/Wien: Peter Lang, S. 65-76.

NIETZSCHE, Friedrich (1999): *Unzeitgemäße Betrachtungen* (Neuauf., vollständige Ausgabe nach dem Text der Ausgaben Leipzig 1873), München: Goldmann.

O.A. (Bertelsmann Stiftung) (2003): *Den Wandel gestalten – Strategien der Entwicklung und Transformation. Ländergutachten: Tschechien*. In: <http://www.bti2003.bertelsmann-transformation-index.de/172.0.html>, S. 1-13, (05.07.2008).

O.A. (Deutsche Welle –World.de) (2008): *Vaclav Klaus bleibt Präsident*. In: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,2144,3130021,00.html>, S. 1, (25.2.2008)

O.A. (Neue Zürcher Zeitung) (2006): *Tschechien - Hochburg der Korruption in Ostmitteleuropa? Wirtschaftskriminalität und Bestechlichkeit der Behörden trüben die Erfolgsbilanz des EU-Newcomers*. In: <http://www.nzz.ch/2006/09/14/al/articleEFXR5.html>, S. 1-3, (23.07.2008).

O.A. (o.J.): *Der Tschechoslowakische Film der 60er Jahre*. In: <http://www.prag-cityguide.de/kultur/film/60erjahre.htm>, S. 1-2, (11.07.2008).

O.A. (o.J.): *Europäische Ethnologie/Kulturwissenschaft an der Philipps-Universität Marburg*. In: <http://www.uni-marburg.de/euroethno/index1.html>?[Http://www.uni-marburg.de/euroethno/kbraun.html](http://www.uni-marburg.de/euroethno/kbraun.html) (23.03.2007).



- O' CONNOR, Barbara (2004): >>Nation, Gender und die Dance Hall. Eine Irische Fallstudie<<. In: Brigitte Hipfl/Elisabeth Klaus/Uta Scheer (Hg.), *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie (Cultural Studies, Bd. 6, hrsg. von Rainer Winter)*, Bielefeld: transcript, S. 133-161.
- OLT, Reinhard (Hg.) (1995): *Der Riese erwacht. Osteuropa nach 1989. Facetten aus Gesellschaft, Politik und Medien (Kommunikation heute und morgen, Bd. 17, hrsg. von Dietrich Ratzke)*, Frankfurt a.M.: IMK.
- OPAT, Jaroslav (1997): >>Zur Frage der Identität, Integrität und Integration im Denken T.G. Masaryks<<. In: Rüdiger Kipke (Hg.), *Identität, Integrität, Integration. Beiträge zur politischen Ideengeschichte Tschechiens (Tschechien und Mitteleuropa, Bd. 2, hrsg. von Rüdiger Kipke)*, Münster: LIT, S. 7-16.
- PAUER, Jan (1995): >>Der tschechische Liberalkonservatismus<<. In: Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen (Hg.), *Tschechische Republik zwischen Traditionsbruch und Kontinuität. Autoren: Ivo Bock, Jan Pauer. Mit einem Beitrag von Silvia Miháliková (Veröffentlichungen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa, Bd. 4, hrsg. von Wolfgang Eichwede und Marlene P. Hiller)*, Bremen: Edition Temmen, S. 11-68.
- PFEIFFER, Ludwig K. (1999): *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie (1. Aufl.)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- POLKINGHORNE, Donald E. (1998): >>Narrative Psychologie und Geschichtsbewußtsein. Beziehungen und Perspektiven<<. In: Jürgen Straub (Hg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte (Erinnerung, Geschichte, Identität, Bd. 1) (1. Aufl.)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 12-45.
- POLLINGER, Christoph (2001): *Identitätskrisen und Kulturelle Ambivalenz. Die Darstellung italoamerikanischer Ethnizität in den Filmen von Martin Scorsese*, Diplomarbeit, Wien.
- PRIES, Ludger (1998): >>Transnationale Soziale Räume>>. In: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft (Edition Zweite Moderne, hrsg. von Ulrich Beck)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp S. 55-86.
- PUHL, Jan (2009): *Sturz der Regierung Topolanek. Tschechiens Gewinner heißt Klaus*. In: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,615395,00.html>, S. 1 (26.03.2009).
- RATH, Matthias (2003): >>Kultur und Kommunikation als „Medialität“ – Philosophische Überlegungen zum Verhältnis von Kultur- und Kommunikationswissenschaft<<. In: Matthias Karmasin/Carsten Winter (Hg.), *Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft. Projekte, Probleme und Perspektiven*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag S. 49-60.
- REIFOVÁ, Irena (2002): >>Kleine Geschichte der Fernsehserie in der Tschechoslowakei und in Tschechien<<. In: Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen (Hg.), *Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa. Konzeption und Redaktion: Ivo Bock, Wolfgang Schlott, Hartmute Trepper (Analysen zur*

*Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa*, hrsg. von Wolfgang Eichwede und Marlene P. Hiller), Bremen: Edition Temmen, S. 162-184.

REIßIG, Rolf (1998): *Transformationsforschung: Gewinne, Desiderate und Perspektiven*. In:

[http://www.bissonline.de/htm\\_beiträge/Transformationsforschung%20.%20Gewinne,%20Desiderate,%20Perspektiven.htm](http://www.bissonline.de/htm_beiträge/Transformationsforschung%20.%20Gewinne,%20Desiderate,%20Perspektiven.htm) (23.03.2007).

RICOEUR, Paul (1988-1991): *Zeit und Erzählung*, 3 Bände, München: Fink.

RITTELMAYER Christian/PARMENTIER, Michael (2006): *Einführung in die pädagogische Hermeneutik* (2. Aufl.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

ROBERTSON, Roland (1998): >>Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit<<. In: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft (Edition Zweite Moderne*, hrsg. von Ulrich Beck), Frankfurt a.M.: Suhrkamp S. 192-220.

ROBINS, Kevin (2004): >>Beyond Imagined Community? Transnationale Medien und türkische MigrantInnen in Europa<<. In: Brigitte Hipfl/Elisabeth Klaus/Uta Scheer (Hg.), *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie (Cultural Studies*, Bd. 6, hrsg. von Rainer Winter), Bielefeld: transcript, S. 114-132.

ROLLE, Karin (2004): *Der Film Český sen vertritt die Tschechen auf dem Filmfestival in Locarno*. In: <http://www.radio.cz/print/de/56961> (21.06.2005).

ROSE, Nikolas (1996): >>Identity, Genealogy, History<<. In: Stuart Hall/Paul du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. 128-150.

ROTHER, RAINER (1998): >>Nationen im Film. Zur Einleitung<<. In: Ders. (Hg.), *Mythen der Nationen: Völker im Film* (Übers. von Ulrich Blumenbach), München/Berlin: Koehler & Amelang, S. 9-16.

ROTHER, Rainer (Hg.) (1998): *Mythen der Nationen: Völker im Film* (Übers. von Ulrich Blumenbach), München/Berlin: Koehler & Amelang.

RÜHMKORF, Christian (2007): *Filmbranche und Politik einigen sich auf Übergangsregelung für Filmförderung*. In: <http://www.radio.cz/de/nachrichten/93144#5>, S. 1 (10.07.2007).

RÜHMKORF, Christian (2008): *Kinos in Tschechien verzeichnen Besucherrückgang*. In: <http://www.radio.cz/de/nachrichten/109810>, S. 1, (12.11.2008).

RÜSEN, Jörn (1990): *Zeit und Sinn, Strategien historischen Denkens*, Frankfurt a.M.: Fischer.

SALZMANN, Markus (2006): *Rechte Minderheitsregierung in Tschechien*. In: <http://www.wsws.org/de/2006/sep2006/tsch-s06.shtml>, S. 1-3, (25.2.2008).

- SALZMANN, Markus (2008): *Vaclav Klaus gewinnt Schlamm Schlacht um tschechisches Präsidentenamt*. In: <http://www.wsws.org/de/2008/feb2008/tsch-f19.shtml>, S. 1-3, (25.2.2008).
- SCHLACHTER, Birgit (2002): >>Die fragmentarische Identität. Eine kulturanthropologische Lektüre von Régine Robins „L' immense fatigue des pierres“ im Spannungsfeld des Quebecer Identitätsdiskurses<<. In: Florian Steger (Hg.), *Kultur: Ein Netz von Bedeutungen. Analysen zur symbolischen Kulturanthropologie*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 79-95.
- SCHÖNING, Matthias/WEINBERG, Manfred (2004): >>Ironie der Grenzen – Horizonte der Interkulturalität<<. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 196-223.
- SCHÜTZ Alfred/LUCKMANN Thomas (2003): *Strukturen der Lebenswelt*, Stuttgart: UTB.
- SEEBAB, Gottfried (2004): >>Vermeidbare Unvermeidlichkeit. Zur anthropologischen Signifikanz des Bildlichen<<. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 275-298.
- SEELICH, Nadja (1995): >>Die Hebamme mit dem Hammer und das goldene Kalb<<. In: Bernhard Frankfurter (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 166-174.
- SEESSLEN, Georg (1995): >>Das Kino als Eroberung des Raumes<<. In: Bernhard Frankfurter (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 25-45.
- SEGERT, Dieter (2002): *Die Grenzen Osteuropas: 1918, 1945, 1989 – Drei Versuche Im Westen anzukommen*, Frankfurt/Main: Campus.
- SENNETT, Richard (1991): *Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- SERRES, Michael (1980): >>Mythischer Diskurs und erfahrener Weg<<. In: Jean-Marie Benoist (Hg.), *Identität. Ein interdisziplinäres Seminar unter der Leitung von Claude Lévi-Strauss* (Aus d. Franz. übers. von Gottfried Pfeffer) (1. Aufl.), Stuttgart: Klett-Cotta, S. 22-47.
- SIEREK, Karl (1995): >>Offenheit und Autonomie<<. In: Bernhard Frankfurter (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 225-230.
- SKLENAR, Zuzana (1999): *Identität und Anpassung. Folgen der Europäischen Einigung für die kulturelle und mediale Entwicklung in Tschechien*, Dissertation, Wien.
- SÖDERSTRÖM, Ola (2005): >>Representation<<. In: David Atkinson/Peter Jackson/David Sibley/Neil Washbourne (Hg.), *Cultural Geography. A Critical Dictionary of Key Concepts*, London/New York: I.B. Tauris, S. 11-15.

- SOEFFNER, Hans-Georg/RAAB, Jürgen (2004): >>Bildverstehen als Kulturverstehen in medialisierten Gesellschaften<<. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaiert/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 249-274.
- SOJA, Edward W. (1989): *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London/New York: Verso.
- STEGER, Florian (2002): >>Einleitung. Kultur: Ein Netz von Bedeutungen<<. In: Ders. (Hg.), *Kultur: Ein Netz von Bedeutungen. Analysen zur symbolischen Kulturanthropologie*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 11-24.
- STEGER, Florian (Hg.) (2002): *Kultur: Ein Netz von Bedeutungen. Analysen zur symbolischen Kulturanthropologie*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- STINGL, Edith (2003): *Die EU-Osterweiterung im Spiegel der Medien – eine exemplarische Diskursanalyse anhand des Beispiels von NEWS*, Diplomarbeit, Wien.
- STÖBER, Rudolf (2008): >>Innovation und Evolution: Wie erklärt sich medialer und kommunikativer Wandel?<<. In: Carsten Winter/Andreas Hepp/Friedrich Krotz (Hg.), *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen Forschungsfelder und Theorieentwicklungen (Medien-Kultur-Kommunikation*, hrsg. von Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Waldemar Vogelgesang), Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 139-156.
- STOREY, John (2003): >>Cultural Studies und die Populärkultur<<. In: Andreas Hepp/Carsten Winter (Hg.), *Die Cultural Studies Kontroverse* (aus dem Englischen von Thomas Laugstien), Lüneburg: zu Klampen, S. 166-180.
- STRAUB, Jürgen (1998): >>Geschichten erzählen, Geschichte bilden. Grundzüge einer narrativen Psychologie historischer Sinnbildung<<. In: Jürgen Straub (Hg.), *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte (Erinnerung, Geschichte, Identität, Bd. 1)* (1. Aufl.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 81-169.
- STRAUB, Jürgen (1999): >>Personale und kollektive Identität. Zur Analyse eines theoretischen Begriffes<<. In: Aleida Assmann /Heidrun Friese (Hg.), *Identitäten (Erinnerung, Geschichte, Identität 3)* (2. Aufl.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 73-104.
- STRAUB, Jürgen (Hg.) (1998): *Erzählung, Identität und historisches Bewußtsein. Die psychologische Konstruktion von Zeit und Geschichte (Erinnerung, Geschichte, Identität, Bd. 1)* (1. Aufl.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- STRAUCH, Alfred (2004): *Der österreichische Film als Träger nationaler Identität. Filmische Kreation von Mythos und Wirklichkeit*, Diplomarbeit, Wien.
- STROEHLEIN, Andrew (1999): *Czech Intellectuals and „Post-Communism“*. In: <http://www.ce-review.org/99/14/stroehlein14.html>, S. 1-3, (10.07.2008).
- STROEHLEIN, Andrew et al. (1999a): *The Czech Republic 1992 to 1999: From Unintentional Political Birth to Prolonged Political Crisis*. In: <http://www.ce-review.org/99/12/stroehlein12.html>, S.1-33, (10.07.2008).

ŠUSTR, Nikolas (2009): Jan Svěrák im Porträt. In: [http://www.filmfestival-goeast.de/index.php?article\\_id=536&clang=0](http://www.filmfestival-goeast.de/index.php?article_id=536&clang=0), S. 1-3 (11.05.2007).

SVOBODA, Dana (2006): *Die postkommunistische Transformation Tschechiens. Der Wandel der tschechischen Gesellschaft mit einem Schwerpunkt auf den Arbeitsmarkt und das Bildungswesen*, Diplomarbeit, Wien.

SZABÓ, István (2004): >>Preface<<. In: Peter Hames (Hg.), *The Cinema of Central Europe*, London/New York: Wallflower Press, S. xiii-xv.

TÄNZLER, Dirk (Hg.) (1999): *Der Tschechische Weg. Transformation einer Industriegesellschaft (1918-1998)*, Frankfurt/Main/New York: Campus Verlag.

TASZMAN, Jörg (2004): *Quo vadis, Kino im Osten? Ein Blick über Ländergrenzen: Zur Entwicklung der Filmproduktion in Tschechien und Polen*. In: [http://www.sz-online.de/\\_tools/news/printversion\\_pc.asp?id=578073&URL=/nachrichten](http://www.sz-online.de/_tools/news/printversion_pc.asp?id=578073&URL=/nachrichten) (31.05.2005).

TOEPLITZ, Jerzy (1995): >>Film in Ost und West: Unterschiede und Gemeinsamkeiten<<. In: Bernhard Frankfurter (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 47-54.

TRAPPEL, Josef (1995): >>Gemeinschaftliche Medienpolitik<<. In: Bernhard Frankfurter (Hg.), *Offene Bilder: Film, Staat und Gesellschaft im Europa nach der Wende*, Wien: Promedia, S. 177-196.

TREPPER, Hartmute (2002): >>Einleitung: Von der „Massenkultur“ zur Popularkultur<<. In: Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen (Hg.), *Kommerz, Kunst, Unterhaltung. Die neue Popularkultur in Zentral- und Osteuropa. Konzeption und Redaktion: Ivo Bock, Wolfgang Schlott, Hartmute Trepper (Analysen zur Kultur und Gesellschaft im östlichen Europa*, hrsg. von Wolfgang Eichwede und Marlene P. Hiller), Bremen: Edition Temmen, S. 7-20.

TRNKA, Ales (2003): >>Medien in Tschechien<<. In: Silvia Huber (Hg.), *Medien in den neuen EU-Staaten Mittel- und Osteuropas. Inklusive Beitrittskandidat Türkei (Telekommunikation, Information und Medien*, Bd. 19, hrsg. von Johann Günther), Donau-Universität Krems S. 111-119.

TROMMSDORFF, Gisela/FRIEDLMEIER, Wolfgang (2004): >>Zum Verhältnis zwischen Kultur und Individuum aus der Perspektive der kulturvergleichenden Psychologie<<. In: Aleida Assmann/Ulrich Gaier/Gisela Trommsdorff (Hg.), *Positionen der Kulturanthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 258-385.

UHL, Alice Verena (2004): *Visionen eines künftigen Österreich. Die diskursive Konstruktion nationaler Identität. Eine historische Diskursanalyse der Wiener Wochenschrift „Der Friede“ in den Jahren 1918 und 1919*, Diplomarbeit, Wien.

VANIČKOVÁ, Petra (2005): *Das Tschechische Film-Märchen. Darstellung der Entwicklung eines traditionellen Genres mit besonderer Berücksichtigung seiner Verwurzelung in der Kultur des Landes*, Diplomarbeit Wien.

VOGEL, Beatrice (2006): *Die Bedeutung der Mediennutzung bei der Konstruktion kultureller Identität ethnischer Minderheiten. Anregungen und Konsequenzen für eine integrationsfördernde Medienpolitik in Österreich*, Diplomarbeit, Wien.

VORÁČ, Jiří (1997): *Czech Film After 1989: The Wave of the Young Newcomers*. In: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/vorac971.htm>, S. 1-5, (30.07.2008).

VRBA, Tomas (2003): *Czechs Dreams, Czech Doubts*. In: <http://www.eurozine.com>, S. 1-9, (02.07.2007).

WAGNER, Peter (1999): >>Fest-Stellungen. Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität<<. In: Aleida Assmann /Heidrun Friese (Hg.), *Identitäten (Erinnerung, Geschichte, Identität 3)* (2. Aufl.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 44-72.

WEBER, Waldemar (1995): >>(Nach-)Wirkungen marxistisch-leninistischer Medienpolitik<<. In: Reinhard Olt (Hg.), *Der Riese erwacht. Osteuropa nach 1989. Facetten aus Gesellschaft, Politik und Medien (Kommunikation heute und morgen, Bd. 17, hrsg. von Dietrich Ratzke)*, Frankfurt a.M.: IMK, S. 162-176.

WEEDON Chris (1990): *Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie* (aus dem Englischen von Elke Hentschel), Zürich: eFeF-Verlag.

WEISS, Hilde/REINPRECHT, Christoph (1998): *Demokratischer Patriotismus oder ethnischer Nationalismus in Ost-Mitteuropa? Empirische Analysen zur nationalen Identität in Ungarn, Tschechien, Slowakei und Polen*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau.

WENDT, Alexander (1998): >>Der Internationalstaat: Identität und Strukturwandel in der internationalen Politik<<. In: Ulrich Beck (Hg.), *Perspektiven der Weltgesellschaft (Edition Zweite Moderne, hrsg. von Ulrich Beck)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp S. 381-410.

WILLIAMS Raymond (1999): >>Schlußbetrachtung zu Culture and Society 1780-1950<<. In: Roger Bromley/Udo Göttlich/Carsten Winter (Hg.), *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung. Mit Beiträgen von Ien Ang, John Fiske, Simon Firth u.a.* (Aus dem Englischen von Gabriele Kreuzner, Bettina Suppelt und Michael Haupt) (1. Aufl.), Lüneburg: zuKlampen, S. 57-74.

WILLIAMS, Raymond (1965): *Culture and Society 1780-1850*, London: Harmondsworth.

WINTER, Carsten (Hg.) (2003): *Medienidentitäten: Identität im Kontext von Globalisierung und Medienkultur*, Köln: Halem.

WINTER, Carsten/HEPP, Andreas/KROTZ, Friedrich (Hg.) (2008): *Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen Forschungsfelder und Theorieentwicklungen (Medien-Kultur-Kommunikation, hrsg. von Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Waldemar Vogelgesang)*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

WINTER, Rainer (1992): *Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*, München: Quintessenz.

WINTER, Rainer (1999): >>Cultural Studies als kritische Medienanalyse: Vom „encoding/decoding“-Modell zur Diskursanalyse<<. In: Andreas Hepp/Rainer Winter (Hg.), *Kultur-Medien-Macht. Cultural Studies und Medienanalyse* (2., überarbeitete und erweiterte Auflage), Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 49-65.

WINTER, Rainer (2003): >>Kultur, Kommunikation und Artikulation. Cultural Studies als generativer Diskurs<<. In: Matthias Karmasin/Carsten Winter (Hg.), *Kulturwissenschaft als Kommunikationswissenschaft. Projekte, Probleme und Perspektiven*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag S. 203-221.

WINTER, Rainer (unter Mitarbeit von Elisabeth Niederer) (Hg.) (2005): *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader* (Aus dem Englischen von Patrick Steinwider, Petra Strohmaier u.a.), Köln: Halem.

WODAK, Ruth et.al. (1998): *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität* (1. Aufl), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

WRIGHT Cornelia B. (Hg.) (1996): *A Thousand Years of Czech Culture. Riches from the National Museum in Prague*, Winston-Salem/North Carolina: Old Salem Inc. & The National Museum.

ŽIŽEK, Slavoj (1997): *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien* (Aus dem Englischen von Andreas Leopold Hofbauer), Wien: Passagen.

## DANKSAGUNG

Ich danke meinen Eltern, Elisabeth und Josef Guggi, für die finanzielle Unterstützung und die schier unendliche Geduld, die sie während dem Entstehen meiner „unendlichen Geschichte“, aufbrachten.

Weiters danke ich Markus, Barbara und Birgit, die mir, wenn die meinen versagten, ihre Nervenfasern zur Verfügung stellten. Ohne diese drei Menschen, die mich von Zeit zu Zeit aus den Bergen von Literatur ausgegraben haben, wäre ich vermutlich darin verschollen geblieben.



# ANHANG

## ABSTRACT

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dem Verhältnis von Zeit, Raum und Identität vor dem Hintergrund der postkommunistischen tschechischen Transformation und dessen filmischer Repräsentation.

Gemäß einem, dem Cultural Studies Paradigma verpflichteten, Forschungszugang soll der Begriff der „*Identität*“ in ein umfassendes Erkenntnismodell integriert werden, das seine spezifischen, im Horizont des Erkenntnisinteresses stehenden, historischen, sozialen, kulturellen und politischen Entstehungsbedingungen kontextualisiert. Auf der Grundlage des Modells der „*kulturellen Identität*“ nach *Stuart Hall* wird diese als narrative Konstruktion, welche sich entlang der Koordinaten von Zeit und Raum entfaltet, verstanden. Anhand verschiedener Narrativitätstheorien aus poststrukturalistischen, literaturtheoretischen, psychologischen und kulturanthropologischen wissenschaftlichen Diskursen, aber auch mit Hilfe von Erkenntnismodellen aus der kulturellen Gedächtnisforschung, wird dieses Identitätskonzept einer anschließenden Filmanalyse zugeführt. Zusätzliche Verortungen in historische (Landesgeschichte), soziologische (Spannungsverhältnis Nation-Globalisierung-Postmoderne), gesellschaftliche (Transformation), kulturelle (kommunistisches Kulturmodell versus Konsummodell von Kultur) und filmhistorische (Bedeutung des Films für die tschechische Gesellschaft) Kontexte sollen das Verständnis des zu untersuchenden kulturellen Rahmens vertiefen. Schließlich wird in einer interpretativ-hermeneutischen Analyse des Films „*Vratné lahve*“ („*Leergut*“, 2007) von Regisseur *Jan Svěrák* exemplarisch versucht, Einsichten darüber zu gewinnen, welche Zeit- und Raumgebilde sich in der filmischen Narration aufspannen, und wie durch diese kulturelle Identität mitkonstruiert wird.

# LEBENS LAUF

## ANGABEN ZUR PERSON

Nach - & Vorname GUGGI Heike  
Anschrift Grünbergstrasse 3/10  
1120 Wien  
Staatsangehörigkeit Österreich  
Geburtsdatum 08.01.1982  
Geburtsort Voitsberg

## SCHUL- & BERUFSBILDUNG

### HOCHSCHULBILDUNG

Okt. 2000 – Jan. 2001 Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft /  
Rumänisch, Universität Wien  
Feb. 2001 bis dato Studium der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft / Theater-,  
Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

### SCHULBILDUNG

Sept. 1988 - Juli 1992 Volksschule, Maria Lankowitz (STMK)  
Sept. 1992 – Juni 2000 BG/BRG Köflach (STMK)  
16. Juni 2000 Reifeprüfung mit gutem Erfolg abgelegt

## WEITERE TÄTIGKEITEN

2000 – 2004 Diverse Ferialpraktika, geringfügige Beschäftigung als Küchenhilfe bei  
McDONALD's, Rosental  
Juni 2005 – April 2006 Servicekraft bei Firma MANPOWER AUSTRIA (Bereich: Event &  
Catering), Wien  
Sept. 2005 bis dato Private Kinderbetreuung  
Sept. 2005 – Nov. 2005 Freie Mitarbeiterin für das Projekt „Personenverkehrserhebung  
Ostregion“ bei SNIZEK + PARTNER OEG, Technisches Büro für  
Verkehrswesen“, Wien  
Okt. 2005 bis dato Servicekraft im CAFE IM RAIMUNDHOF, Wien  
Jan. 2006 – März 2006 Praktikum bei MEDIACOM, Agentur für Media-Beratung, -Planung, -  
Forschung & -Einkauf GmbH., Wien  
März 2006 – April 2006 Freie wissenschaftliche Mitarbeiterin - Projekt  
„Medienresonanzanalyse Wirtschaftsstandort Niederösterreich“ bei  
KIER COMMUNICATION CONSULTANTS GmbH, Wien  
Mai 2006 – Juni 2006 Büroassistentin bei der IMMOBILIENKANZLEI Mag. Dr. ROMAN  
WAGNER, Wien  
Okt. 2006 Freie wissenschaftliche Mitarbeiterin für das Projekt „Qualitative  
Rezeptionsanalyse zur Website www.stadthalle.at für die Wiener  
Stadthallen Gruppe“ bei KIER COMMUNICATION  
CONSULTANTS GmbH, Wien  
Nov. 2006 Freie Mitarbeiterin im Bereich PR der Firma SCHNEIDER  
ELECTRIC, Wien  
Okt. 2007 – Jan. 2008 Journalistische Tätigkeit für das Magazin „Gesundes Österreich“  
als freie Mitarbeiterin bei AFCOM Alexander Fauland  
Communication-Verlag und Mediaproduktionen GmbH., Wien