

FIONA ZIEGLER

MEIN AUFBRUCH
NACH PRAG/PRAHA
UND WEITER ZUR
TRAGIKOMÖDIE

Anfang September 2010, an einem Dienstag, einem Spätsommerabend, in der Redaktion der Zeitung *Der Bund*: Ich beende meinen letzten Artikel, eine morbide Geschichte über Zahngold, das in Krematorien aus der Asche der Toten entwendet worden sei, fahre den Computer herunter, räume meinen Arbeitsplatz auf und verlasse das Grossraumbüro mit einer Tragtasche und zwei Plastiksäcken. Darin habe ich nicht Einkäufe, sondern Kleider. Um 20 Uhr fährt mein Bus von der Berner Schützenmatte. Meine Destination: Prag/Praha.

Vor der Redaktion wartet eine Freundin. Sie weint. Nicht meinetwegen, sondern wegen des Friends, von dem sie sich getrennt hat. Wir gehen über die Lorrainebrücke zur Schützenmatte, wo der Nachtbus bereitsteht. Meine Eltern sind auch dort, leicht mitleidvoll mein Reisegepäck betrachtend. Etwas mulmig ist mir schon zumute. Denn gut vorbereitet bin ich nicht. Ich verabschiede mich schweren Herzens, bin mir aber sicher, dass ich diesen Bus nehmen muss – den Bus nach Prag, zur international renommierten Filmhochschule FAMU (Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění).

Auf jenen Abschied und Aufbruch zurückblickend, kommen mir zwei Bilder auf: Den Beruf der Journalistin weiterzuverfolgen



Lost in Paradise

hätte bedeutet, einen kafkaesken, engen, dunklen Gang zu betreten mit verschlossenen Türen, die ich, um einzutreten, hätte aufboxen müssen – während beim Gedanken an Prag und die Filmhochschule mir ein Licht und eine grosse Weite entgegenstrahlten. Ich entscheide mich also für Zweiteres und fahre einer ungewissen Zukunft entgegen, die mich – welch Paradoxon – vorerst nicht ans, sondern hinters Licht und direkt in diesen ungeliebten kafkaesken Gang mit den verschlossenen Türen führt. Türen, die ich schliesslich aufsprengen muss – ein Kraftakt, dem ich ausweichen wollte, da ich letztlich nicht der kompetitive Typ bin. Doch prompt wird das meine Realität, die mir für lange Zeit fast die Luft nimmt, mich aber auch dazu bringt, die erste schweizerisch-tschechische Koproduktion der Filmgeschichte zu entwickeln und zu drehen: die Tragikomödie *Ztraceni v ráji / Lost in Paradise (2021)*.

Ankunft in Prag und das «Warum?»

«Proč jste sem přišla?!», fragt mich eine krächzende Frauenstimme. «Warum sind Sie hierhergekommen?!» Es ist die Stimme der

Grande Dame des tschechoslowakischen Films. Die Stimme Věra Chytilová, unter Freund_innen auch Chytilká genannt, damals die Leiterin des berühmt-berüchtigten Regiedepartments der Prager FAMU, wo Grössen wie Jiří Menzel (Oscar-Gewinner 1968: *Scharf beobachtete Züge*) oder Emir Kusturica (2-facher Palme-d'Or-Gewinner 1985/1995) studiert haben. Freundlich oder gar feinfühlig ist die Frage nicht gemeint. Chytilová Körper ist vornübergebeugt, ihre dunkle Brille hat sie abgenommen. Das *Vogue*-Magazin, welches vor ihr auf dem Tisch liegt, erweckt in diesem Moment weniger Interesse als das Subjekt vor ihr: «Já jsem ... ähm ...», beginne ich mit brüchigem Tschechisch zu stottern und schaue in den Raum.

Neben Chytilová und ihrer Assistentin sitzen im Seminarraum der Filmakademie, wo ich in die 2. Runde der Aufnahmeprüfung zum Regiestudium eingeladen bin, ausschliesslich Männer. Chytilová blättert in meinen Unterlagen, ihre Assistentin zeigt mit hochgezogenen Brauen auf mein Curriculum Vitae und auf meine Studienabschlüsse in Zeitgeschichte und Literatur (Fribourg) und Internationalen Beziehungen (Genf), dann murmelt sie noch etwas über meine Vielsprachigkeit, mein Schauspieldiplom aus New York und meine Theaterregie-Assistenz in Berlin. Ob meine Kandidatur denn realistisch sei und ob ich jemals gut genug Tschechisch sprechen würde, um das Studium bewältigen zu können, fragt jetzt ein Dozent in der Saalecke. Hinter ihm ist durchs Fenster die Prager Burg zu sehen. Ich zucke zusammen, denn diese Frage kann ich nicht mit Sicherheit beantworten.

Tschechisch sei neben dem chinesischen Mandarin die schwierigste Sprache überhaupt, hat man mich wiederholt gewarnt. Meine Übersetzerin Kari Sulc ist aber schneller als meine Selbstzweifel und antwortet: «Kein Problem, bis zum Studienbeginn in acht Monaten wird sie Tschechisch sprechen.» Ich verstehe nichts, beobachte aber, wie Věra Chytilová ein Bild meines Fotoszenarios in die Hände nimmt. Die Aufgabe war, mit 10 Fotos eine Geschichte zum Thema Missbrauch zu erzählen. Ich hatte die Fotos in der Idylle des Dentenbergs, unweit von dort, wo ich aufgewachsen bin, aufgenommen. Ein Missbrauchsakt an einer Kuh. Das Foto, welches die Aufmerksamkeit von Chytilová erregt, zeigt eine Nahaufnahme des blonden Burschen, wie er seine Jeans nach dem Akt schliesst. Provokativ blickt sie in die Herrenrunde und kommentiert: «Ženy po sexu myslí na práci, muži na nic – že jo?» («Frauen denken nach dem Sex an Arbeit, Männer an nichts – oder?») Betretene Stille. Keiner der Dozenten wagt etwas zu sagen. Als hätten sie Angst vor ihr, geht es mir durch den Kopf.

Faszination Tschechoslowakische Neue Welle

Věra Chytilová gehört neben Jiří Menzel, Miloš Forman, Juraj Jakubisko, Jan Němčec und Juraj Herz zur Generation der Filmemacher_innen des tschechoslowakischen Filmwunders der späten 1960er-Jahre, bekannt als Tschechoslowakische Neue Welle. Es ist eine Generation, die zur selben Zeit an der Prager FAMU studiert hatte. Was diese jungen Filmemacher_innen verband, waren ihr Idealismus, ihr Wille, eng zusammenzuarbeiten und sich gegenseitig künstlerisch zu inspirieren, auch zu provozieren – und ihre Entschlossenheit und Dringlichkeit, filmisch mehr darzustellen, als damals politisch erlaubt war. Welch Masse an intellektuellem Potenzial und an Talent!

Anders als die Nouvelle Vague in Frankreich entstand die Tschechoslowakische Neue Welle vor dem Hintergrund der kommunistischen Diktatur der 1950er-Jahre. Auf diese Zeit des Terrors und der Perspektivenlosigkeit folgte die kurze Dubček-Ära des «Sozialismus mit menschlichem Antlitz», in der kurzzeitig sogar die Zensur wegfiel. In jener Zeit, bekannt unter dem Begriff Prager Frühling, war es den Filmemacher_innen möglich, sich frei auszudrücken. Und das taten sie: poetisch, humorvoll, gescheit und inhaltlich wie formal mutig. Diese Filme – wie etwa Jiří Menzels *Scharf beobachtete Züge* (ČSSR 1966), Miloš Formans *Der Feuerwehrball* (ČSSR 1967) sowie Věra Chytilová's *Tausendschönchen* (ČSSR 1966) – waren nicht nur international erfolgreich, sondern künstlerisch höchst wertvoll, wegweisend und inspirierend.

Am 21. August 1968 dann: Einmarsch sowjetischer und weiterer Warschauerpakt-Truppen, Niederschlagung all dessen, was den Prager Frühling ausmachte, Flucht Tausender Tschechoslowaken nach Westeuropa oder weiter nach Amerika, darunter Künstler_innen und Intellektuelle wie Milan Kundera und Miloš Forman. Jiří Menzel und Věra Chytilová blieben in Prag. Menzel war der Meinung: Je mehr kluge Leute flüchteten, desto leichter hätten es die Kommunisten, ihre jämmerlichen Ziele zu erreichen. Und Chytilová, sie trieb die Passion, trotz des Umsturzes weiterhin Filme zu machen und in ihnen die Realität darzustellen, also das, was über Nacht nicht mehr erlaubt war.

Auf die Niederschlagung des Prager Frühlings folgten zwei Jahrzehnte der kommunistischen «Normalisierung» mit all den Bespitzelungen, mit einem Klima der Angst, des gegenseitigen Misstrauens und der scharfen Zensur. Um dennoch systemkritische Filme machen



Sedmikrasky

zu können, musste man einfallsreich sein, mit Metaphern oder Symbolen arbeiten, um eine politische Botschaft versteckt im Nicht-Ausgesprochenen darzustellen – oder aber es wurde das Genre der Komödie, der Animation oder des Märchens gewählt. Der ideologische Druck war enorm, jeder Film musste vom kommunistischen Regime gebilligt werden. Chytilová beschrieb die Situation so:

Es zeigt sich, ob man Charakter hatte. Jede Zeit erfordert aufs Neue, dass man den eigenen Charakter überprüft. Man musste sich entscheiden: ja oder nein? Zeige ich jemanden an oder nicht? Kooperiere ich oder nicht? Nehme ich die Arbeit an oder nicht? Ja, man konnte die Arbeit annehmen und sie auf seine eigene Art machen.

Das bedurfte aber einer ständigen Überprüfung. Dafür gab es kein Vorbild, keinen Leitfaden und nichts Beispielhaftes.¹

Chytilová gelang es, sich all die Jahre filmisch unter schwierigsten Bedingungen auf eigenwillige Art durchzusetzen. Und das in einer von Männern dominierten Branche. Sie setzte sich resolut durch, liess sich nie korrumpieren, wusste genau, was sie wollte und wie sie es wollte. Sie war originell und erfinderisch, nervte zwar viele, hatte aber Humor, Mut und Tiefgang. Hierdurch erarbeitete und verdiente sie sich Respekt: künstlerisch, intellektuell, filmisch. Was ich in dieser Männerrunde während meines Aufnahme-Examens also spürte, das war nicht Angst, sondern einhelliger Respekt. Von dieser Frau wollte ich lernen!

Es begann mit Emir Kusturica

«The controversy over Emir Kusturica's film *Underground* and the image of Serbia» lauteten damals der Titel und das Thema meiner Masterarbeit in politischer Philosophie am Institut de hautes études internationales et du développement in Genf. Als Kusturica 1995 in Cannes zum zweiten Mal die Goldene Palme gewann, entbrannte eine happige Kontroverse: Philosophen und Publizisten wie etwa Bernard-Henri Lévy und Alain Finkielkraut vertraten die Meinung, der Teufel selbst sei in der Jury in Cannes gesessen, Kusturicas Film sei proserbische Kriegspropaganda, eine Verfälschung der ex-jugoslawischen Geschichte und Verharmlosung serbischer Kriegsverbrechen und des Genozids von Srebrenica. Meine Arbeit analysierte im Spiegel dieser öffentlichen Kontroverse die Rolle Serbiens im Zerfall Jugoslawiens sowie die westlich-intellektuelle Perzeption der jugoslawischen Kriege und des Balkans.

Im Zentrum also stand der sich zum «Serbentum» bekennende, ursprünglich aus dem bosnischen Sarajevo stammende Regisseur Emir Kusturica, der in den Siebzigerahren die FAMU besucht und in einem Interview gesagt hatte: Alles, was er filmtechnisch und filmsprachlich beherrsche, habe er an der FAMU gelernt. Im Zuge meiner Recherchen reiste ich zu Kusturicas Filmfestival im serbischen «Küstendorf», nur 30 km von Višegrad entfernt, dem Schauplatz von Ivo Andrićs berühmten Roman *Die Brücke über die Drina* (1945).

Am Festival weilte als Gast auch Jim Jarmusch, mit dem ich vor Ort Rakija trank und ihm sagte, dass das Leben zwar schwierig, aber dank seiner Filme etwas schöner und auch einfacher zu ertragen sei. Jarmusch freute sich aufrichtig über mein etwas unbehol-

denes, aber ehrliches Kompliment. Doch da ragte schon Stribor, der Sohn Kusturicas, über mir und meinte, ich gehöre nicht in die VIP-Zone! Ich verzog mich und sah tags darauf *Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč / Vladimír Svitáček, ČSSR 1965) – ein pazifistisches Musical, in dem sich dank eines Zaubers alle Waffen der Militäreinheit in Musikinstrumente verwandeln. Alsdann wird in der Kaserne nur noch musiziert, gesungen, getrunken, gelacht und geliebt. Ein wunderbar humorvoller, leicht absurder, ausgelassener Film – und für mich die erste Begegnung mit einem Film aus der Zeit der Tschechoslowakischen Neuen Welle!

In diesem Zusammenhang hörte ich dann auch die Namen Věra Chytilová, Jiří Menzel und Miloš Forman. Und mir wurde bewusst, dass im Regiedepartment der Prager FAMU Věra Chytilová lehrt. Mir war klar: Dort will ich hin! Das Wunder geschah. Ich bestand auch die 3. Prüfungsrunde und wurde in den Regie-Studiengang aufgenommen. Aus über 100 Bewerber_innen fand ich mich auf der Liste der sechs Auserwählten, als Älteste und einzige Ausländerin.

Auf «Tschechisch» und mit Emir in der Kneipe

Sechs Jahre später treffe ich Emir Kusturica in Prag. Er sitzt mir gegenüber im Luka Lu, einem «jugoslawischen» Restaurant auf der Prager Kleinseite. Rechts und links von ihm die berühmten Schauspieler Anna Geislerová und Jiří Macháček, aus meiner Perspektive wie zwei Katzen, schnurrend auf Kusturicas Schoss liegend und voller Hoffnung, in seinem nächsten Film eine Rolle spielen zu dürfen. Ebenfalls bei Kusturica sitzt die Regisseurin und Drehbuchautorin Jitka Němcová, die mit ihm studiert und seinen FAMU-Lieblingsdozenten, den tschechoslowakischen Regisseur Otakar Vávra, geheiratet hat. Jitka kennt mich, denn sie lehrt an der FAMU und ich besuchte ihr TV-Modul. Sie zeigt auf mich und erzählt Kusturica, dass ich die Beste meiner Klasse sei. Er blickt interessiert auf. Ich, verlegen und nervös, versuche mir meine Freude nicht anmerken zu lassen und höre mich sagen, dass ich ein grosser Fan von Jean-Luc Godard sei, den ich vor Kurzem tatsächlich an seinem Schweizer Wohnort, in Rolle, getroffen habe.

Kusturica reagiert leicht irritiert und wendet sich wieder Jitka zu. Später tippt er mir auf die Schulter, beugt sich zu mir hinunter und meint: Auch für ihn sei Godard wichtig, aber es nerve ihn gelegentlich, immer wieder an den Übervater der europäischen



Kusturica

Kinematografie erinnert zu werden. Ich muss lachen und wir trinken zusammen Rakija. Beim Abschied, als ich noch rechtzeitig vor dem «Absacken» das Restaurant verlasse, meint Kusturica zu meiner Kollegin: Obschon ich aus der Schweiz, aus einem «eher kalten» Land käme, könne ich überraschend schnell Emotionen erfassen und darauf reagieren, was aussergewöhnlich sei. Ich bin selig und realisiere erst jetzt, dass wir uns auf Tschechisch unterhalten haben – und erinnere mich an meine Sprachodyssee.

«Čeština je těžká» («Tschechisch ist schwer»)

Mein Zimmer im 3. Stock eines Prager Jugendstilhauses von 1901 ist vollgeklebt mit A4-Zetteln, auf denen die sieben Fälle der tschechi-

schen Grammatik in allen Variationen stehen: Singular/Plural, Neutral, Feminin, Maskulin, Instrumental, Lokativ, Vokativ. Dazu kommen all die Wörter mit ř, die ich nicht artikulieren kann, da ich schon auf Deutsch das R nicht richtig auszusprechen vermag. Hoffnungsvoll besuche ich einen Sprachkurs an der Karlsuniversität.

Doch im Kurs sind nur drei Südkoreanerinnen, die nie ein Wort sagen und stumm tschechische Formulierungen aufs Papier kritzeln. So wird das nichts, merke ich. Dazu kommt, dass das Lehrmittel die tschechische Sprache auf Englisch vermittelt. Ich erkenne darin keine Logik. Es ist hoffnungslos. Also gehe ich Schach spielen ins Café Arte und überrasche einen Tschechen mit meinen Schachzügen derart, dass er mich heimbegleitet und später zum tschechischen Nachtessen mit frisch gezapftem Bier einlädt.

Am Morgen danach höre ich, wie die Nachbarin das sonntägliche Schnitzel klopft. Ich denke: Jetzt bin ich angekommen. Natürlich ist das ein Trugschluss! Zum Glück verweist mich eine Freundin auf eine Summer School, die super sei. Ich mache also den Einstufungstest und komme glücklicherweise in eine fortgeschrittene Gruppe mit Russlanddeutschen und deutschen Slawistik-Student_innen. So erlerne ich drillähnlich die tschechische Sprache. Nur einen Monat später stelle ich mich der Sprachprüfung. Die burmesische Cutterin vor mir ist in Tränen aufgelöst: Sie hat den Tschechisch-Test nicht bestanden und kann das Studium nicht antreten.

Mir ist bewusst, dass dieser Moment mein Leben verändern wird. Ich setze mich hin und plappere drauf los. Der stellvertretende Dekan der FAMU, der die Prüfung abnimmt, sieht mich erstaunt an, macht eine lange Pause und sagt dann mit einem Lächeln der Genugtuung: «Vaše čeština je ale výborně!» («Ihr Tschechisch ist aber sehr gut!») – Daraufhin gab es Leute, die glaubten, ich sei in einem früheren Leben Tschechin gewesen. Die Wahrheit aber ist, dass ich weder Verwandte habe, die aus dieser Region stammen, noch mit einer slawischen Sprache im Ohr aufgewachsen bin. Wie ich zum Tschechisch gekommen bin oder das Tschechische zu mir, bleibt unergründet. Ich möchte aber gerne glauben, dass es mit einem gewissen Zauber zu tun hat und mit dem tschechischen Humor.

Die Sache mit dem Humor

Auf die Frage, was denn der tschechische Humor sei, rollte der Regisseur Jiří Menzel die Augen und gestand vor laufender Kamera, dass er das nicht genau wisse, bevor er sagte:

«Der Humor ist in unserer literarischen Tradition zu Hause. Vor allem hat ein kleines Volk wie wir keine grosse Kraft zum Kämpfen. Dort, wo wir uns nicht wehren können, machen wir wenigstens Witze. Ähnlich dem jüdischen Humor, der sehr weise ist. Wir können Witze zu allem machen.»²

Damit bin ich einverstanden. Wortwörtlich. Dieses Sich-nicht-zu-ernst-Nehmen. Diese Selbstironie. Dieses Sich-mokieren-Können. Das habe ich von meinen tschechischen Kolleg_innen gelernt, und es fällt mir jeweils auf, wenn ich zurück in die Schweiz komme, wie «schwer» hier vieles scheint. Wohingegen vieles in Tschechien eigentlich «schwer» und schwierig ist, aber mit einer gewissen Leichtigkeit damit umgegangen wird. Und diese Leichtigkeit gibt der gemeinsame Humor vor, der zu einer Art Überlebensdevise wurde. Jiří Menzel ergänzte: «Natürlich muss man es so gestalten, dass es nicht beleidigend ist. Und hinter dem Lachen sollte eine tiefe Erkenntnis stehen.»³

Und genau dieses tief Menschliche zeigt sich auch in der tschechischen Literatur. Im Werk eines Bohumil Hrabal etwa, das reich ist an Poesie, aber auch an Ironie und Humor, und das trotzdem alles ernst behandelt. Ein weltberühmtes Beispiel ist auch Jaroslav Hašek's *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk* (1921). Das Buch beschreibt, wie K.-u.-k.-Soldat Schwejk während des 1. Weltkriegs als verschmutzter Antiheld agiert, sodass man sich bei der Lektüre schmunzelnd oder stirnrunzelnd fragt, ob dieser Schwejk nun genial oder total bescheuert sei. Hat man diese Nuance aber einmal verstanden, dann lacht man von Anfang bis zum Ende und lernt dabei etwas Tiefgründiges und Umfassendes.

Erst wenn ich den tschechischen Humor verstehe, würde ich Tschechisch und die Tschechen verstehen, bläute man mir ein. Doch bis ich den Humor verstehen konnte, dauerte es lange. Die ersten Jahre an der FAMU waren geprägt von einem mulmigen Gefühl im Bauch, da ich permanent auf der Hut war und Angst hatte, mir die Blöße geben zu müssen, nichts verstanden zu haben. Da war auch die Frage der Ehrlichkeit; ich wollte nicht so tun, als würde ich alles verstehen, obschon meine Umgebung davon ausging, dass ich sie verstehe, weil ich die Leute so konzentriert beobachtete.

Da ich die Sprache nicht so gut beherrschte und mich dementsprechend auch nicht schlagfertig verteidigen oder rechtfertigen konnte, musste ich lernen, die tägliche Kritik (und die erfolgte wirklich täglich) anzunehmen und zu verdauen. Aber das Gute am Filmstudium ist, dass man oft im Kino sitzt und Filme schaut. Und da entdeckte ich auch mein Lieblingsfach: Filmsprache. Ich las die Filme in ihrer Bild- und Auflösungssprache anstatt mich am Skript, den

Worten und Sätzen zu orientieren. Und in diesem Prozess entstand etwas Essenzielles: Ich lernte nicht nur Energien in einem Raum sowie die Körpersprache meiner Kolleg_innen und Dozent_innen zu deuten, sondern ich lernte die jeweilige Syntax eines Filmes und entzifferte darin dessen Aussage. Und das wurde zu meiner grossen Trouvaille: die verbildlichte Poesie. Der Humor, der kam später.

Ich denke, es dauert etwa zwei bis drei Jahre, um in einer Sprache witzig und geistreich sein zu können. Der tschechische Humor, wie wohl der Humor der meisten Sprachen, besteht oft aus Wortspielen. Man muss schnell und wendig sein und überraschen können. Dafür braucht es ein Gefühl für Tempo und Rhythmus. Auch für den richtigen Moment und die richtige Intonation. Mein Humor begann kindlich. Ich erfand und sang Lieder. Meine Kommiliton_innen weinten vor Lachen. Ich war wohl wirklich komisch. Meine ersten humoristischen Versuche in der filmischen Arbeit waren noch schüchtern. Nach meinem Kurzfilm *Božská částice* (2014) meinte mein Tonmann, ich solle keine Bedenken mehr haben, meinem Humor Raum zu geben. Ich versuchte es, doch mit Humor zu arbeiten gelang mir eigentlich erst mit und bei meiner Erstsprache, dem Schweizerdeutsch – und das geschah in der Skriptentwicklung zu meinem Langspielfilm.

Lost in Paradise – liegend vor Kühen



Meine Tragikomödie

Die FAMU genoss einen exzellenten Ruf, weil sie grossartige Autor_innen und Regisseur_innen hervorgebracht hat. Indes – mit meiner Entscheidung, dort zu studieren, reiste ich einer Zeit nach, die vergangen war. Und trotzdem – ich habe dort gelernt, meine eigene Form zu finden, dabei poetisch sein zu dürfen, gepaart mit Humor und Tragik. Aus diesem Rezept entstand mein Spielfilm *Lost in Paradise*.

Im Regiedepartement aber haben nach meinem Eintritt neue Leute die Leitung übernommen, die meisten unter ihnen Dozenten, die in den Jahren der kommunistischen «Normalisierung» die FAMU besucht hatten. Ihr internationaler Horizont schien recht beschränkt, die Summe persönlicher Defizite und Komplexe hingegen umso grösser. Nach Věra Chytilová, gestorben 2014, fehlte eine starke, prägende Persönlichkeit im Departement. Chytilová kämpfte seit den Sechzigerjahren für eine Stimme im Film und überlebte in ihrem Beruf trotz der Niederschlagung des Prager Frühlings, der «Normalisierung» und der Wende 1989. Sie meinte einmal, wer Filme mache, bezahle dies mit seinem Leben. Ich denke oft an diesen Satz. Mich hat der Entscheid, vor 12 Jahren den Bus nach Prag zu nehmen, nicht nur bereichert, sondern auch beschattet.

Meine Geschichte gleicht wohl prima vista einer Erfolgsgeschichte, aber diese Geschichte hatte auch ihren Preis. Ich war «ta Švýcarka» («diese Schweizerin»), die einen «tschechischen» Studienplatz weggenommen hatte. Zudem hat der tschechische Staat mich und mein Studium mit einem Stipendium unterstützt. Und ich erhielt sogar Geld vom tschechischen Filmfonds für meinen Langspielfilm (was mir später das Schweizer BAK seinerseits verwehrte). Ich geriet in ein konkurrierendes postkommunistisches System, von dem ich keine Ahnung hatte, kurz: Ich hatte den Neid, die Eifersucht, die Missgunst unterschätzt.

Dazu kam das Misstrauen meiner Kommiliton_innen: «Proč jsi sem přišla?» («Warum bist du hierhingekommen?») – «Die Bewunderung und Wertschätzung des tschechoslowakischen Filmschaffens», lautete jeweils meine Antwort. Aber wie glaubt dir das jemand, wenn das Selbstwertgefühl eines Volkes durch so viele Umwälzungen, so viel Tragik, so viel Verrat geprägt ist und die Schweiz andererseits als Paradies wahrgenommen wird? Warum würde jemand so Privilegiertes wie ich einen so grossen Aufwand betreiben, um auf Tschechisch an der FAMU in Prag Filmregie zu studieren? Die Türen im kafkaesken Gang blieben zu. Ich wollte niemals Türen

aufbrechen oder mit den Ellbogen stossen. Aber es kommt mir im Nachhinein vor, als hätte ich durch einen dunklen Tunnel gehen müssen, um schliesslich ins Licht zu treten.

Energie!

Das Heimweh wurde grösser, und so schrieb ich ein Drehbuch über einen Tschechen-Schweizer meiner Generation, den Bohemien Eugen, der auf der Suche nach Geld für die Wiederinstandsetzung seines abgepackelten Prager Musikclubs in seine Heimatstadt Bern reist, aber dort nicht richtig ankommt – er wird konfrontiert mit der Lebenslüge seines 1968 in die Schweiz emigrierten Vaters, mit der Bourgeoisie, seiner Jugendliebe und viel Skurrilem. Ich entschied mich gegen das ursprüngliche dramatische Suizidprojekt und inszenierte stattdessen eine satirische Gartenparty. Ich liess mich durch die Leichtigkeit des Humors führen und hauchte der Geschichte eine Art lockere Tragik ein. Denn wie Hitchcock sagte: «Die Tragödie wirkt am stärksten in einer angenehmen Umgebung.»⁴ Und da mich seit der Lektüre von Georg Büchners *Woyzeck* (1879) die Tragikomödie als Genre am meisten interessierte, strebte ich diese Erzählform an.

Ich dachte dabei nicht an das Grotteske, sondern ans Poetisch-Ironische sowie an das Leichte des tschechischen Humors, gepaart mit dem tragischen Aspekt des Nicht-Ankommens, des Nicht-verstanden- und Nicht-akzeptiert-Werdens. Ich wusste, dass eine Komödie schreiben und inszenieren die schwierigste Disziplin ist. Doch arbeitete ich zum ersten Mal in meiner Muttersprache mit Schauspieler_innen, die ich seit meiner Kindheit auf der Bühne beobachtet habe, und so gelang ich wie Ken Loach zum Schluss: «Die beste Arbeit eines Regisseurs entsteht immer in seinem Heimatland.»⁵

Es braucht eine gewisse Naivität, Verträumtheit und, oh ja, eine Portion Mut, um auf- und auszubrechen und sich auf eine neue Welt einzulassen. Ein Freund schrieb mir damals, als ich im Nachtbus nach Prag sass: «Schön, hast du die Energie, das zu machen!» – Und das Schöne ist: Ich habe sie noch immer.

1 Věra Chytilová, in: *To Make a Comedy Is no Fun* (Robert Kolinsky, CH 2016)

2 Jiří Menzel, in: *To Make a Comedy Is no Fun* (Robert Kolinsky, CH 2016)

3 *To Make a Comedy Is no Fun*

4 *To Make a Comedy Is no Fun*

5 *To Make a Comedy Is no Fun*