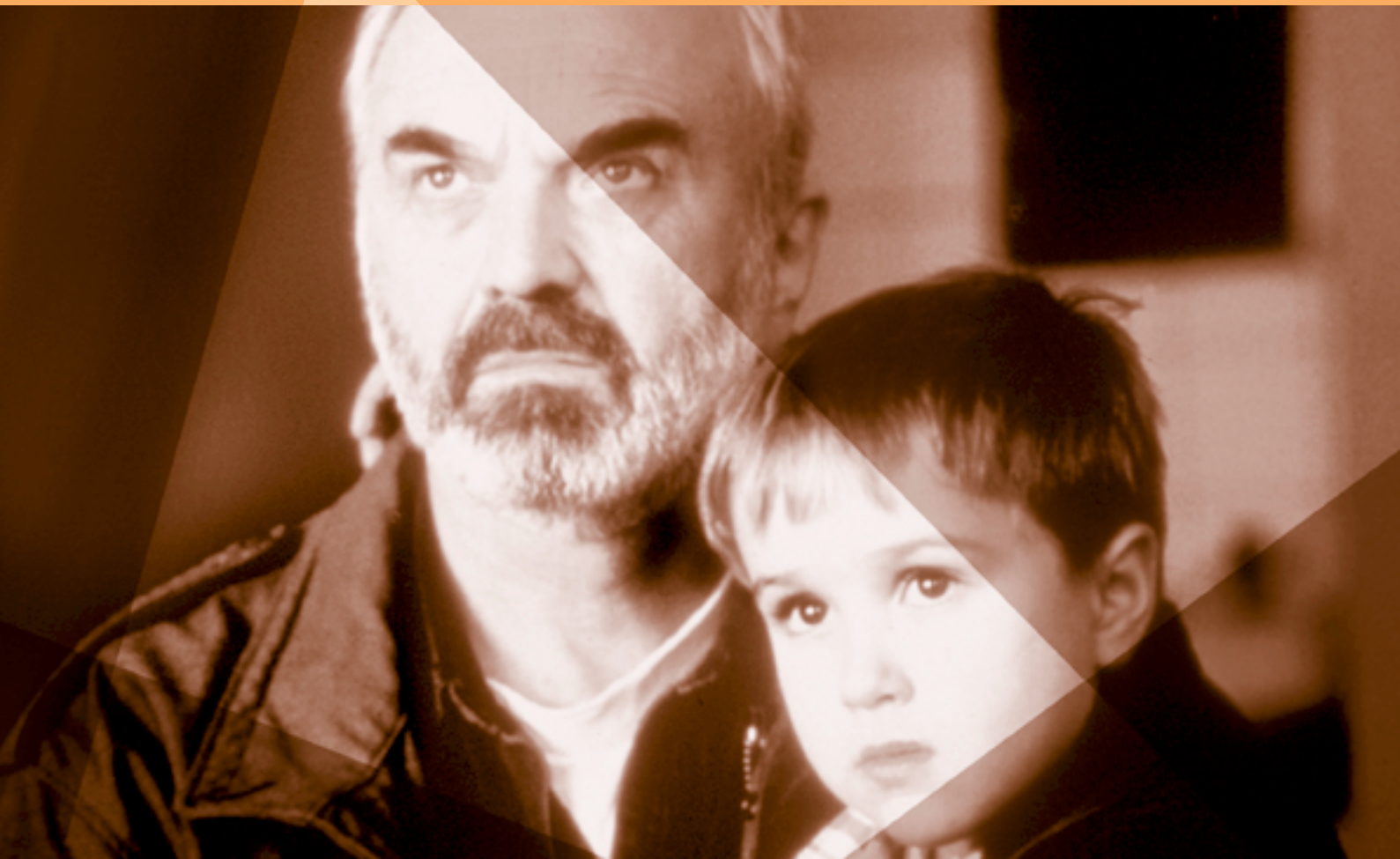


Kolya

Jan Sverák. Tschech. Republik/Großbritannien/Frankreich 1996



Film-Heft von Stefan Volk

MEDIENMÜNDIGKEIT

Nichts prägt unsere Zeit mehr als die Revolution der modernen Medien. Im Zentrum der modernen Mediengesellschaft steht der Kinofilm. Wie Lesen und Schreiben zu den fundamentalen Kulturtechniken gehört, so gehört das Verstehen von Filmen und das



Erkennen ihrer formalen Sprache zu den Kulturtechniken des neuen Jahrhunderts. Film bekommt mehr und mehr Bedeutung für die Einschätzung und Beurteilung der sozialen Realität, für die lebensweltliche Orientierung und die Identitätsbildung. Das Geschichtsbewusstsein, das nationale Selbstverständnis und das Verständnis fremder Kulturen werden in Zukunft mehr und mehr vom Medium Film mitbestimmt.

Es ist ein großes Defizit, dass junge Menschen heute viel zu wenig vom Medium Film wissen. Die Fähigkeit, auch im Medium der faszinierenden Unterhaltung den kritischen Blick nicht zu verlieren, die Fähigkeit, die Qualität eines Films beurteilen zu können, die Fähigkeit zur Differenzierung des Visuellen, des Imaginären und des Dokumentierten wird in Zukunft mit entscheidend sein für die Entwicklung unserer Medien-Gesellschaft.

Für den pädagogischen Bereich sind somit die Vermittlung von Medienkompetenz und Filmsprache von Bedeutung. Film ist Unterhaltung, Film ist aber auch Fenster zur Welt, Erzieher, Vorbildlieferant und Maßgeber. Medienkompetenz ist eine Notwendigkeit und gehört zu den modernen Kulturtechniken. Kino als Lesesaal der Moderne ist Ort der Unterhaltung und der Filmbildung. Kino ist Lernort.

Die Bundeszentrale für politische Bildung und das Institut für Kino und Filmkultur stellen sich die Aufgabe, diesen Lernort zu besetzen, die Medienmündigkeit zu fördern und die Bemühungen um einen bewussten und engagierten Umgang mit Film und Publikum zu unterstützen.

Thomas Krüger
Präsident der bpb

Horst Walther
Leiter des IKF



Impressum

Herausgeber: INSTITUT für KINO und FILMKULTUR (IKF) im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung/bpb
(Berliner Freiheit 7. 53111 Bonn. Tel: 01888 – 515 - 0. Fax: 01888 – 515 - 113. E-Mail: info@bpb.de Homepage: www.bpb.de).

Redaktion: Michael Kleinschmidt, Verena Sauvage (IKF), Katrin Willmann (bpb).

Redaktionelle Mitarbeit: Holger Twele (auch Satz und Layout).

Titel, Umschlagseite und Grafikentwurf: Mark Schmid (des.infekt – bureau fuer gestaltung. Friedenstr. 6. 89073 Ulm).

Druck: dino druck + medien GmbH (Schroeckstr. 8. 86152 Augsburg). Bildnachweis: Buena Vista (Verleih), Sammlung Twele.

© Juni 2002

Anschrift der Redaktion

Institut für Kino und Filmkultur. Mauritiussteinweg 86 - 88. 50676 Köln. Tel: 0221 - 397 48 - 50 Fax: 0221 - 397 48 - 65

E-Mail: info@film-kultur.de Homepage: www.film-kultur.de



Kolya

Tschechische Republik, Großbritannien, Frankreich 1996

Regie: Jan Sverák

Drehbuch: Zdenek Sverák

Literarische Vorlage: Pavel Taussig

Produzent: Eric Abraham

Kamera: Vladimír Smutny

Musik: Ondrej Soukup

Schnitt: Alois Fisarék

Darsteller: Zdenek Sverák (Frantisek Louka), Andrej Chalimon (Kolya),

Libuse Safránková (Klára), Ondrej Vetchy (Herr Broz), Stella Zázvorková (Mutter),

Ladislav Smoljak (Herr Houdek), Irena Livanova (Nadezda),

Lilian Mankina (Tante Tamara), Miroslav Táborsky (Herr Novotny) u. a.

Dauer: 105 Min.

FSK: ab 6 J., empfohlen ab 12 J.

Verleih: Buena Vista

Preise: Oscar für den besten ausländischen Film 1997;

Golden Globe für den besten ausländischen Film 1997

KOLYA

Inhalt



Prag 1988.

Musik, Schulden und Frauen bestimmen das Leben von Frantisek Louka.



Musik: Einst war der 55-jährige Cellist Mitglied im staatlichen Philharmonieorchester. Aber nachdem er das Missfallen der kommunistischen Machthaber erregt hatte, flog er aus dem Orchester. Jetzt spielt er nur noch auf Beerdigungen, und um Geld zu verdienen auf möglichst vielen.
Schulden: Nachdem sein Bruder sich in den Westen abgesetzt hatte, wäre dessen Anteil am Haus seiner Mutter an den Staat zurückgefallen, wenn Louka nicht sein Auto verkauft und Schulden gemacht hätte, um den Hausanteil zu kaufen.
Frauen: In seiner Wohnung in einem Turm eines Prager Mietshauses vertreibt Louka sich die Zeit mit zahlreichen Affären.

Alles ändert sich als der fünfjährige russische Junge Kolya in Loukas Leben tritt. Damit Kolyas Mutter die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft erhalten kann, mit deren Hilfe sie nach Westdeutschland auswandern will, arrangiert ein Bekannter Loukas eine Scheinhochzeit zwischen ihr und Louka, für die Louka gut bezahlt wird. Kolyas Mutter setzt sich ohne ihren Sohn nach Deutschland ab. Kolya landet plötzlich bei Louka. Je mehr Zeit die beiden,

zunächst gezwungener Maßen, miteinander verbringen, um so mehr nähern sie sich an. Bei dieser Annäherung überwinden sie sowohl individuell charakterliche als auch sprachliche und kulturelle Hindernisse. Seit der Niederschlagung des Prager Frühlings sind die Russen hier nicht besonders beliebt. Viele Menschen, so auch Loukas Mutter, hassen alle Russen und verachten die Tschechen, die mit ihnen Geschäfte machen. Trotz dieser Hindernisse finden Louka und Kolya immer mehr zueinander, bis sich schließlich eine Art Vater-Sohn-Beziehung zwischen ihnen entwickelt. Als Kolya die Abschiebung in ein russisches Kinderheim droht, ergreift Louka mit ihm die Flucht.

Am Ende des Filmes kehrt Kolya wieder zu seiner Mutter zurück, doch Loukas Leben hat sich unwiederbringlich verändert: Die „samtene Revolution“ war erfolgreich. Die Landesgrenzen sind offen, das kommunistische Regime ist gescheitert, er selbst spielt wieder bei den Philharmonikern und hat eine Lebensgefährtin, die schwanger ist.

KOLYA

Problemstellung



KOLYA thematisiert das Problem des Heimatverlustes und der Integration in eine fremde Kultur. Der Film zeigt die Schwierigkeiten, die entstehen, wenn Menschen unterschiedlicher Kulturen einander begegnen, und wie sehr eine solche Begegnung von sozialen und kulturellen Vorurteilen und bestehenden politischen Verhältnissen geprägt ist.

Das Zusammentreffen Loukas und Kolyas steht unter keinem guten Stern. Für beide bedeutet es zunächst nur Zwang und Verlust. Für Kolya ist es der Verlust der Mutter, der Heimat, der eigenen Kultur und Sprache. Nicht sein eigener Wille hat ihn in diese Situation gebracht, sondern die Entscheidung Erwachsener. Symbolisch verdeutlicht wird dies in Szene 20, in der sowohl im übertragenen als auch im eigentlichen Sinne über Kolyas Kopf hinweg entschieden wird. Nicht nur Kolya befindet sich in dieser Szene unter dem Tisch, sondern auch der Umschlag mit der ersten Anzahlung an Louka. Auch hier handelt es sich nicht nur um einen bildlichen, sondern darüber hinaus um einen symbolischen Zusammenhang: mit dieser Anzahlung wechselt, wie sich zeigen wird, auch

„Scheinehe“



Kolya den „Besitzer“. Wie ein Gegenstand, ein Paket wird er schließlich in Szene 32 bei Louka abgeliefert, der noch vergeblich versucht die Annahme zu verweigern.

Auch Louka ist nicht ganz freiwillig in diese Situation geraten. Nur unter dem Druck seiner Schulden hat er sich auf die Scheinehe eingelassen. Für ihn bedeutet sie den Verlust seiner Freiheit. Exemplarisch wird das in Szene 43 deutlich, in der Kolya einem erotischen Intermezzo zwischen Louka und der Musikschülerin Blanka im Wege steht. Diese Einschränkung geht einher mit der Notwendigkeit Verantwortung zu übernehmen. Deutlich wird dies etwa in einem Vergleich der Szenen 2 und 46. Die Situationen und ihre bildliche Darstellung gleichen sich in beiden Szenen so auffällig, dass in der späteren Szene 46 zunächst eine Wiederholung des lusternen Bogeneinsatzes aus Szene 2 erwartet werden könnte. Diese mögliche Erwartung wird aber enttäuscht. Louka manövriert seinen Cellobogen diesmal nicht unter den Rock von Klára, sondern benutzt ihn, um Kolya zu stupsen, damit dieser aufhört, sich über die Brüstung der Empore zu beugen. Im Vergleich der beiden Szenen ist es nicht nur Kolyas Anwesenheit, die den Unterschied ausmacht, sondern auch Loukas Verhalten. Dass dieses sich mit Kolyas Anwesenheit ändert, zeigt sich im Verlaufe des Filmes immer deutlicher. Louka wird vom Kind in Szene 2, in der Klára ihn noch fragt: „Wann wirst du endlich erwachsen?“, zum Vater, indem er gezwungen wird – so etwa bei Kolyas Krankheit – Verantwortung zu übernehmen. Dadurch verändert sich auch das Verhältnis zwischen Louka und seiner Mutter. Als sie sich in Szene 53 aufgrund ihrer antirussischen Haltung zwischen Louka und Kolya stellt, entscheidet sich Louka im Konflikt gegen seine Rolle als Kind und für seine Rolle als Vater. Den letzten



Neue Perspektiven

entscheidenden Schritt in diesem Prozess vollzieht er schließlich in Szene 103, in der er sich zur Flucht mit Kolya entscheidet und damit auch die Konfrontation mit dem Staat bewusst in Kauf nimmt. Er stellt das Wohl Kolyas, die Verantwortung für das Kind über den persönlichen beruflichen Erfolg.

KOLYA verdeutlicht, dass, wer bereit ist Vorurteile zu überwinden, im Aufeinandertreffen der Kulturen neben der Andersartigkeit auch grundlegende Gemeinsamkeiten entdecken kann. Dieses Erkennen des Eigenen im Fremden ist ein wesentlicher Schlüssel zur Integration und zum Verständnis einer zunächst fremd erscheinenden Kultur.

Anfangs stehen sprachliche und kulturelle Barrieren sowie Loukas anti-russische Resentiments zwischen den beiden. Verwei-

gert sich Kolya zunächst jedem Gespräch und jeder Berührung (Szenen 36 und 37), so beginnt seine Annäherung an Louka, seine kulturelle Integration, sobald Louka ihm Brücken schlägt und ihn Vertrautes im Fremden erkennen lässt. So trinkt er in Szene 35 den Tschai, den er aus Russland kennt, später bringt Louka ihm „russische Eier“ (Szene 42). Es ist der Anblick der von Louka nur unfreiwillig aufgehängenen russischen Fahne, die Kolya zum ersten Mal zum Sprechen und der Anblick eines russischen Kinderfilmes, der ihn in Szene 59 zum Lachen bringt. Eine russische Geschichte am Telefon (Szenen 79 bis 81) tröstet ihn über sein Heimweh hinweg.

KOLYA zeigt, dass interkulturelle Kommunikation nicht zwangsläufig an sprachlichen Grenzen scheitern muss, sondern

beim Willen zur Kommunikation auch eine Verständigung erzielt werden kann. Es ist das Symbol auf einem Straßenschild, das Kolya in Szene 45 dazu veranlasst, Louka die Hand zu reichen. Die Bilder, die Kolya malt, kann er Louka zeigen. Louka baut für ihn ein Puppenspiel auf und schnitzt ihm einen Kreisel. Am Lagerfeuer, auf dem Fahrrad, im Wasser, im Kino, auf dem Aussichtsturm, nirgends braucht es viele Worte um das Wesentliche auszudrücken. Es sind schließlich Zuneigung und Solidarität, die als universale Sprache beide einander nahe bringen. Auf diesem Weg überwinden sie dann auch die sprachliche Barriere. Louka, der anfangs nicht zugeben wollte, dass er russisch sprechen kann (Szene 20), spricht später auf der Suche nach Kolya auf Russisch in ein Mikrofon (Szene 70) und bezeichnet sich



Langer Marsch ...

als Kolyas Papa. Am Ende des Filmes, in Szene 114, sagt Kolya auf tschechisch: „Auf Wiedersehen Papa“. In Szene 96 braucht es keine Russischlehrerin mehr am Telefon (Szenen 79 bis 81), sondern Louka erzählt Kolya eine Geschichte auf tschechisch und Kolya kommentiert sie auf russisch. Beide verstehen sich.

Dort, wo das Verstehen des Anderen an seine Grenzen gerät, wie etwa beim Streit über die Ästhetik der Flaggen, ist schließlich Toleranz gefordert, das Akzeptieren des Anderen. Auch der Respekt gegenüber der anderen Kultur, der darin besteht, sie ernst zu nehmen, und mit ihr den Stellenwert, den sie für das Leben des Einzelnen hat, ist unabdingbar. Es geht auch darum, nicht zu versuchen, den einzelnen Menschen aus seinem kulturellen Hintergrund abzuleiten, sondern ihm als Person zu begegnen und aus der Offenheit dieser Begegnung Neues über seinen kulturellen Hintergrund zu erfahren.

KOLYA ruft dazu auf, politische Verhältnisse und Gesetze, die den Austausch der Kulturen verhindern und einen Menschen aufgrund seiner Herkunft oder Nationenzugehörigkeit diskriminieren, nicht einfach zu akzeptieren. Er appelliert daran, sich ihnen zu widersetzen und unsere Mitmenschen aus anderen Kulturen oder Nationen dagegen zu verteidigen.

Vor dem im Film gezeichneten politischen Hintergrund ist Loukas Entscheidung zur Flucht mit Kolya auch als eine Entscheidung zum Widerstand zu werten. Erwachsen sein, so suggeriert der Film, heißt seinen Egoismus zu überwinden, sich nicht aus der Verantwortung zu stehlen, auch nicht aus der politischen. Loukas persönlicher Widerstand korreliert mit dem Widerstand der Massen auf den Straßen bei der sog. „samtenen Revolution“. In beiden

Fällen wurden die Entwicklungen von äußeren Umständen begünstigt, waren aber auch das Resultat eines inneren Reifeprozesses. Insofern lässt sich Loukas persönliche Entwicklung stellvertretend für den politischen Reifeprozess des tschechischen Volkes sehen. Ein Gegenmodell zur positiv bewerteten Emanzipation von Teilen des tschechischen Volkes liefert der Film mit der negativen Zeichnung der beiden Polizisten, die Louka verhört haben. Auch sie klingeln am Ende auf dem Wenzelsplatz protestierend mit den Schlüsseln und nicken Louka plötzlich freundlich zu. Sie stehen damit stellvertretend für den in KOLYA kritisierten rein opportunistischen „Gesinnungswandel“.

KOLYA zeigt, dass es gefährlich und falsch ist, aufgrund aktueller politischer Verhältnisse oder Ereignisse eine Kultur in ihrer Gesamtheit zu verurteilen, so richtig es auch sein kann, diese Verhältnisse zu bekämpfen. Wesentlich ist hier die Trennung zwischen Kultur und Politik im Allgemeinen oder Kultur und Nation im Besonderen. Es ist wichtig, sich klar zu machen, dass *Nation* ein abstrakter Begriff ist und das Handeln einer Nation nur bedingt von seinem Volk oder seiner Kultur bestimmt wird, sondern in erster Linie von konkreten Entscheidungen der jeweils herrschenden politischen Eliten.

KOLYA macht darüber hinaus deutlich, dass eine Begegnung der Kulturen auf zwischenmenschlicher Ebene nicht nur darin besteht, kommunikative Schwierigkeiten, Vorurteile oder politische Hindernisse zu überwinden, sondern vielmehr für die daran Beteiligten eine kulturelle und vor allem auch persönliche menschliche Bereicherung sein kann.



Lebensqualität

KOLYA

Filmsprache



KOLYA ist ein leicht und liebevoll erzählter Film von beeindruckender **atmosphärischer Dichte**. Leicht erzählt ist er, weil er weitgehend auf unkonventionelle, überraschende oder verwirrende Erzähltechniken verzichtet. Liebevoll erzählt ist KOLYA durch seine Detailliertheit sowohl in der Gestaltung der Charaktere als auch in der Ausstattung und der bildlichen Darstellung, in der immer wieder einzelne Details mit besonderer symbolischer oder auch atmosphärischer Wirkungskraft herausgegriffen werden. So werden etwa in Szene 32, in der Kolya zu Louka gebracht wird, Kolyas laufende Nase und sein offener Schnürsenkel in Großaufnahme gezeigt. Auch das warme Licht, die warme Farbgebung und vor allem die Verwendung der Filmmusik tragen zur Dichte des Filmes bei.

Die **Filmmusik** dient überwiegend dazu, die Stimmung der beiden Protagonisten, die bereits in der bildlichen Motivwahl und Darstellung Ausdruck findet, zu steigern. Die Stimmung der Charaktere, der Bilder und der Musik entsprechen einander und verdichten sich gegenseitig. Deutlich wird dies in den Szenen 73 und 75, in denen Kolya Angst vor der Rolltreppe hat. Kolyas Angst und Verwirrung wird sowohl durch zahlreiche Nahaufnahmen und die Perspektive und Bewegung der Kamera als auch durch die schneidenden Töne der Musik betont. Ähnlich ist es in den Szenen 97 und 98: Die innere Stimmung von Freiheit und Harmonie findet sowohl in den Bildern vom fliegenden Vogel und der Fahrradfahrt als auch in der Musik ihren Ausdruck. Anders wird die Musik in Szene 62 eingesetzt, in welcher der Polizeibrief mit dramatischer Musik ins Bild gerückt wird. Hier kommt der Musik eher eine dramaturgische, kommentierende Funktion zu, in dem sie auf die Wichtigkeit des Briefes und die Gefahr, die von

ihm ausgeht, verweist. Eine solche musikalische Verwendung bleibt in KOLYA jedoch die Ausnahme. Zahlreiche musikalische Motive kehren im Verlaufe des Filmes immer wieder. Interessant ist, dass manche Motive, wie etwa das Klaviermotiv in Szene 78 und 79 zur Betonung einer traurigen Stimmung (als Kolya alleine in der Badewanne „telefoniert“) und einer harmonischen Stimmung (als er wenig später entspannt einschlummert) eingesetzt werden.

Vergleicht man die Verwendung der Filmmusik in Szene 1 mit ihrer Verwendung in Szene 2, so fällt auf, dass sich der Charakter der Musik grundsätzlich ändert, obwohl diese zwischen den Szenen nicht unterbrochen wird. Anders als in Szene 2, in der die Musik durch die Filmbilder dem Streichquartett zugeordnet wird, ist sie in der ersten Szene noch kein Teil der Handlung. Durch diesen Übergang wird der Zuschauer mit der Musik in die Handlung eingeführt. Gleichzeitig wird durch die musikalische Brücke zwischen den Szenen ein noch ungeklärter Zusammenhang zwischen dem Flug und dem Auftritt des Streichquartetts hergestellt und Spannung aufgebaut.

Betrachtet man den **Aufbau** von KOLYA, bemerkt man, dass die Wolkenflugszenen 1, 117 bzw. 119 den Film wie eine Klammer umschließen. Außerdem wird in der Abfolge von Szene 1 und Szene 2 einerseits und Szene 117 und 118 andererseits auch die Abfolge Wolkenflug – Konzert noch einmal gedoppelt. Diese Doppelung führt das Ende auf den Anfang zurück und schließt den Film dadurch ab. Sie verdeutlicht jedoch auch die Veränderungen. Solche Doppelungen oder interne szenische Zitate tauchen in KOLYA immer wieder auf und sind ein wesentliches Element seiner erzählerischen Struktur. So



Ein unerwarteter
Beobachter

beziehen sich etwa Szene 2 und Szene 46 („Loukas lüsterner Bogen“ und „Loukas väterlicher Bogen“) aufeinander. Ebenso Szene 6 und Szene 79, die durch Loukas „melancholische“ Anrufe miteinander verbunden sind. Auch die Szenen 49 und 97, die beide eine Autofahrt beschreiben und einmal einen am Straßenrand sitzenden, das andere mal einen fliegenden Vogel zeigen, bauen entsprechend aufeinander auf. Diese internen Zitate und Doppelungen haben vor allem den Zweck, Veränderungen, die in der Beziehung zwischen Louka und Kolya bzw. in Loukas Verhalten stattgefunden haben, augenscheinlich zu machen.

Im Mittelpunkt des Beobachtungsinteresses steht, anders als es der Filmtitel vermuten lässt, weniger Kolya als vielmehr Louka. Zwar beginnt und endet der Film mit Kolya, dies bedeutet aber letztlich

nichts anderes, als dass Kolya der Auslöser für Loukas Entwicklung ist. Die Dynamik des Films entsteht durch die antithetische Ausgangssituation des Verlustes, in der sich Louka zu Beginn des Filmes befindet und der dialektischen Bewegung hin zur Synthese am Ende des Filmes. Deutlich wird die besondere Protagonistenstellung Loukas dadurch, dass nach der ersten Szene 17 Szenen folgen, die ausschließlich von Louka handeln. Im Gegensatz zu Kolya erfahren wir viel über Loukas Vergangenheit, sein Umfeld und schließlich in Szene 118 auch seine wahrscheinliche Zukunft. Kolya hingegen kommt aus dem Nichts und verschwindet im Nichts, in den Wolken.

Auffällig in der filmischen Darstellung ist die häufige und explizite Verwendung von **Symbolen**. Obwohl einzelne Gegenstände, Ereignisse oder Handlungen für die Ge-

schichte des Films unbedeutend sind, werden sie in Großaufnahme gezeigt. Die Kamera entfernt sich vom eigentlichen Geschehen, um sie ins Bild zu nehmen (*gelöste Kamera*). Eine solche Kameraführung ist in Szene 6 zu beobachten, in der sich die Kamera von Loukas Telefongespräch löst und die Fotografie des Philharmonieorchesters einfängt. Oder auch in Szene 49, in der die Kamera sich vom Auto löst und den Vogel am Straßenrand einfängt. Dieser Vogel erhält durch sein erneutes Auftauchen in Szene 97, in der er fliegt, ein hohes Maß an symbolischer Bedeutung. Möglicherweise symbolisiert er den Zustand der Beziehung zwischen Kolya und Louka oder auch des tschechischen Volkes und schließlich die Freiheit, die sich endlich zu entfalten beginnt. An mehreren Stellen wird die symbolische Bedeutung dadurch noch zusätzlich betont, indem die

dargestellten Bilder und der Figurendialog sich scheinbar zufällig ergänzen. So in Szene 14, in der Louka in dem Moment, in dem ihm Herr Broz die Zecke hinhält, sagt: „Nein danke, ich lass lieber die Finger davon, die Sache ist mir zu heiß“ (bezogen auf die Scheinhochzeit), worauf zu sehen ist, wie die Zecke verbrannt wird. Oder in Szene 42, in der Louka Kolyas Fuß in dem Moment auf den Boden setzt, in dem er sagt: „Ihr braucht zuviel Platz, überall wo ihr den Fuß hinsetzt, da bleibt ihr.“

Eine **erzählperspektivische** Besonderheit ist in den Szenen 87 bis 89 zu beobachten, in denen versucht wird, über ungewöhnliche Kameraperspektiven, auffällige Überblenden und die Darstellung der Protagonisten als Schatten Kolyas subjektives Fiebererleben filmisch wiederzugeben.



Regisseur Jan Sverák (links) mit seinem Kameramann Vladimír Smutný

Fragen

Fragen und Diskussionsansätze zum Inhalt

- ? Welche Barrieren stehen anfangs zwischen Louka und Kolya?
- ? Wie gelingt es ihnen, diese Barrieren zu überwinden?
- ? Wie verändert sich das Verhältnis von Louka und Kolya im Verlaufe des Filmes? Und wodurch?
- ? Wie entwickelt sich Louka im Verlaufe des Filmes?
- ? Welche Rolle spielt Loukas Mutter für die Beziehung zwischen Louka und Kolya?
- ? Wieso ist es für Kolya so schwierig, sich an seine neue Heimat zu gewöhnen?
- ? Mit welchen Vorurteilen wird er konfrontiert?
- ? Wieso sind diese Vorurteile nicht berechtigt?
- ? Wie gelingt ihm die Integration?
- ? Was haben die politischen Ereignisse mit dem Rest der Geschichte zu tun?
- ? Wie beeinflussen die politischen Verhältnisse Kolyas Integration?

Fragen und Diskussionsansätze zum Filmischen Erzählen

- ? Vergleichen Sie Anfang und Ende des Filmes! Welche Gemeinsamkeiten, welche Unterschiede fallen auf? Was könnte das bedeuten?
- ? Suchen Sie nach symbolischen Inhalten im Film! Wodurch werden die Symbole als solche kenntlich gemacht? Was unterscheidet die symbolischen Einstellungen von nicht symbolischen? Welche Bedeutung kommt den einzelnen Symbolen zu?
- ? Welchen Stellenwert hat die Musik im Film?
- ? Wie wird im Film die Veränderung Loukas und der Beziehung zwischen Louka und Kolya deutlich gemacht? Finden Sie möglichst viele Szenen, die sich direkt aufeinander beziehen!
- ? Untersuchen Sie die Darstellung von Kolyas Fieber in den Szenen 87 bis 89! Wodurch wird hier die Verschiebung der Wahrnehmung filmisch zum Ausdruck gebracht? Wie gelingt es hier, filmisch die subjektive Erlebnisperspektive Kolyas einzunehmen?



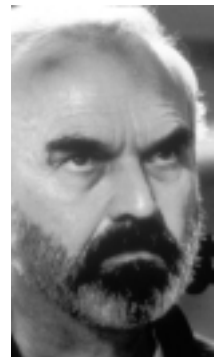


KOLYA

Materialien

Szenenfolge

- Szene 1: Wolkenflug, eine Kinderhand berührt ein Flugzeugfenster
Szene 2: Loukas lusterner Bogen berührt Klára unterm Rock
Szene 3: Mit der überfüllten Straßenbahn zum nächsten Konzert („Mucke“)
Szene 4: Beim nächsten Konzert ungeduldig erwartet
Szene 5: Drei Mädchen von hinten
Szene 6: Zwei vergebliche „melancholische“ Anrufe
Szene 7: Trabant in der Zeitung und Sozialismuskritik im Radio
Szene 8: Kundenwerbung des Grabinschriftrestaurators Louka
Szene 10: Klára singt und wartet vergeblich auf Loukas lusternen Griff (vgl. Szene 2)
Szene 11: Postkoitaler Schluckauf
Szene 12: Der Grabinschriftrestaurator bei der Arbeit
Szene 13: Klára und Louka tauschen mehr sorgenvolle als fröhliche Blicke aus
Szene 14: Broz macht Louka das Angebot einer Scheinhochzeit
Szene 15: Ein spielender Junge nervt Louka im Zug
Szene 16-18*: Bei Loukas Mutter ist die Dachrinne kaputt (16), Schmuck in der Rinne (17), beim Juwelier (18)
Szene 19: Louka erklärt sich auf dem Friedhof zur Scheinhochzeit bereit
Szene 20: Eine Anzahlung und Kolya unterm Tisch
Szene 21-24*: Heirat, Hochzeitsfahrt, Hochzeitsfeier, Hochzeitsnacht
Szene 25-28*: Loukas neuer Trabant (25), Loukas Mutter und die russischen „Heuschrecken“ (26), Loukas Mutter über Kollaborateure (27), Klára steigt ein und wieder aus (28)
Szene 29: Eine besorgte Nachbarin und eine hübsche Musikschülerin im Hausflur
Szene 30: Erotischer Cellounterricht
Szene 31: Broz's Hiobsbotschaft: Nadezda hat sich abgesetzt
Szene 32: Kolya wird zu Louka gebracht
Szene 33: Loukas Telefonat, um Kolya loszuwerden
Szene 34: Hausschuhe aus dem Koffer und ein „Starrkopf“ am Fenster
Szene 35: Tschai
Szene 36: Die erste Nacht von Kolya bei Louka
Szene 37: Louka geleitet Kolya über die Straße, ohne ihn dabei zu berühren
Szene 38-39*: Kolya bestaunt Engelsstatue (38), Broz nimmt Kolya nicht zu sich (39)
Szene 40: Kolya begegnet Klára bei einem Beerdigungskonzert
Szene 41: Kolya und die schmückende Nachbarin
Szene 42: Louka schmückt Fenster, Kolya spricht, setzt seinen Fuß in Loukas Turm
Szene 43: Kolya unterbricht das Intermezzo zwischen Louka und Blanka
Szene 44: Kolyas Großmutter ist tot
Szene 45: Kolya reicht Louka die Hand
Szene 46: Loukas väterlicher Bogen ruft Kolya von der Brüstung zurück
Szene 47: Louka und Kolya auf der Rolltreppe vor sozialistischem Wandgemälde
Szene 48: Auf dem Jugendamt
Szene 49: Louka und Kolya im Auto. Ein Vogel sitzt am Straßenrand
Szene 50-53*: Louka hackt Holz bei seiner Mutter (50), beim Essen fragt Louka, ob Kolya bei seiner Mutter bleiben kann (51), Puppenspiel auf dem Speicher (52), Loukas Mutter will kein russisches Kind bei sich haben (53)
Szene 54: Louka schnitzt für Kolya einen Holzkreisel



- Szene 55: Die Vision eines Sehers aus dem Riesengebirge
 Szene 56: Kolyas und Loukas Freud und Leid mit den russischen Soldaten
 Szene 57-59*: Vor einem alten Kino (57), Filmvorstellung nur für Kolya (58), gemeinsamer Spaß beim Zeichentrickfilm (59)
 Szene 60: Mit dem Auto zurück
 Szene 61: Die Nachbarin überreicht Louka einen Brief von der Polizei
 Szene 62: Louka bringt Kolya ins Bett, der Brief lauert
 Szene 63-65*: Im Kommissariat, Novotny hört zu, Novotnys Verhör von Kolya gestört
 Szene 66: Kolyas erste tschechischen Worte
 Szene 67: Kolya und Louka mit Freude beim Schuhe kaufen
 Szene 68-76*: Kolya geht verloren (68) K. im Zug (69), L.s Suchdurchsage (70), K. wechselt die Züge (71), Misserfolg der Durchsage (72), Stau vor der Rolltreppe (73), L. in der U-Bahn (74), das Rolltreppenende (75), Louka findet Kolya (76)
 Szene 77: Gespräch zwischen Louka und Broz über Nadezdas Anruf
 Szene 78: Kolya „telefoniert“ weinend in der Wanne
 Szene 79: Loukas „melancholischer“ Anruf für Kolya bei Susi
 Szene 80: Susi liest Kolya am Telefon eine russische Geschichte vor
 Szene 81: Louka vertröstet Susi am Telefon
 Szene 82: Klára bietet Kolya einen Apfel an
 Szene 83: Puppenbeerdigung mit Spitzenhöschen
 Szene 84-86*: Beim Fotografen (84), Kolya auf Lukas Schultern (85), auf dem Aussichtsturm (86)
 Szene 87-90*: Kolya hat Fieber (87), wird untersucht (88), im Fiebertraum (89), das Fieber steigt (90)
 Szene 91-95*: Klára kommt zur Krankenpflege (91), erklärt Loukas Schmuckfund (92), Gespräch über Kinder (93), über den Rauswurf bei der Philharmonie (94), Louka schenkt Klára das Schmuckstück (95)
 Szene 96: Louka erzählt Kolya eine Gute-Nacht-Geschichte
 Szene 97: Der Vogel fliegt über dem Auto, in dem Louka und Kolya unterwegs sind
 Szene 98-102*: Loukas und Kolyas Ausflug aufs Land mit dem Fahrrad (98), im Fluss (99), Grillen (100), Wunsch, Geburtstag zu feiern (101), im Zelt (102)
 Szene 103: Kolyas „Geburtstag“, die Frau vom Jugendamt, Louka packt die Koffer
 Szene 104: Louka und Kolya auf der Flucht
 Szene 105-109*: Ankunft bei Houdek (105), Houdek macht Kolya ein Bett (106), ein Partisanengespräch (107), Kurorchesterprobe (108), Radionachrichten vom Umsturz (109)
 Szene 110: Proteste auf den Straßen Prags
 Szene 111-115*: Ein Flugzeug startet (111), Kolyas Wiedersehen mit seiner Mutter (112), Louka will kein Geld (113), Kolya geht (114), Louka sieht dem Flugzeug nach
 Szene 116: Das Bild von Kolya erhält einen Ehrenplatz
 Szene 117: Wieder über den Wolken
 Szene 118: Louka spielt wieder bei den Philharmonikern, Klára ist schwanger
 Szene 119: Ein letzter Wolkenflug

* Eine *Szene* ist eine filmische Einheit, die durch zeitliche und örtliche Kontinuität definiert ist. Mehrere aufeinanderfolgende Szenen lassen sich wie hier über ihren inhaltlichen Zusammenhang zu in sich geschlossenen *Sequenzen* zusammenfassen.



Prager Frühling



Zu Beginn der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts war die Tschechoslowakei unter der Führung der kommunistischen Partei (KPC) und deren ersten Sekretärs Antonin Novotny ein fester Bestandteil des mitteleuropäischen Blocks des Sowjetimperiums. Im Laufe der 60er Jahre geriet das Novotny-Regime auf Grund sozialer und ökonomischer Probleme sowie der Aufdeckung von Verbrechen der KPC in den 50er Jahren innenpolitisch zunehmend in Kritik.

Am 31. Oktober 1967 kam es in Prag zu Studentendemonstrationen unter dem Motto „Wir wollen mehr Licht!“ Getragen von leitenden Parteifunktionären der KPC (u. a. Alexander Dubček) und zahlreichen Intellektuellen entstand im Frühjahr 1968 eine Reformbewegung, die sich zum Ziel gesetzt hatte, einen „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“ zu verwirklichen, der *Prager Frühling*. Im Januarplenum der KPC vom 3. bis 5. Januar 1968 trat Novotny als erster Sekretär der Partei zurück, und Dubček folgte ihm nach. Am 4. März wurde auf dessen Veranlassung die völlige Aufhebung der Zensur beschlossen.

Die KPdSU (Kommunistische Partei der Sowjetunion) sah in der tschechoslowakischen Entwicklung eine Gefahr für das Bündnis der sozialistischen Länder unter ihrer Führung. Die Reformer um Dubček stellten den Führungsanspruch der KPdSU in Frage und wollten den Sozialismus sowjetischer Prägung durch einen „tschechoslowakischen Sozialismus“ ersetzen.

Am 3. August 1968 kam es auf der Konferenz in Bratislava/Pressburg zu einem Treffen der *Warschauer Fünf* (Sowjetunion, DDR, Ungarn, Polen, Bulgarien) und

der KPC. Die unterschiedlichen politischen Vorstellungen zwischen den Fünf und der KPC konnten jedoch auch in der Folgezeit nicht ausgeräumt werden.

In der Nacht vom 20. zum 21. August 1968 marschierten sowjetische Truppen in der Tschechoslowakei ein. Die Invasion beendete den *Prager Frühling*. Am Vormittag des 21. August wurden zahlreiche Mitglieder der Dubček-Regierung verhaftet.



Die „samtene Revolution“ 1989

▶ Im Sommer und Herbst 1989 flüchteten DDR-Bürger massenhaft in die westdeutsche Botschaft in Prag. Am 17. November knüppelte die Polizei eine Studentendemonstration für Menschenrechte nieder. Im ganzen Land kam es daraufhin zu Streiks, ein Bürgerforum mit dem tschechischen Schriftsteller Václav Havel an der Spitze wurde gegründet.

Der politische Druck führte schließlich zum Rücktritt der Regierung. Über 1,5 Millionen Menschen demonstrierten in Prag und ein Generalstreik wurde ausgerufen. Die „samtene Revolution“ hatte Erfolg. Am 10. Dezember 1989 trat der kommunistische Staatspräsident Husák von seinem Amt zurück. Havel wurde neuer Staatspräsident, Dubček Parlamentspräsident. Bei Parlamentswahlen im Juni 1990 gewann das Bürgerforum die absolute Mehrheit der Mandate. Im Juni 1991 zogen die sowjetischen Truppen aus der Tschechoslowakei ab.

Im Juli 1992 wurde Václav Klaus neuer Regierungschef. Havel wurde nicht als Präsident bestätigt. Am 31. Dezember 1992 wurde die Tschechoslowakei aufgelöst. Havel wurde Präsident der Tschechischen Republik.

Jan Sverák und sein Vater Zdenek

▶ Regisseur Jan Sverák wurde am 6. Februar 1965 in Zatec in der damaligen Tschechoslowakei, der heutigen Tschechischen Republik geboren. Sein Vater Zdenek Sverák schrieb das Drehbuch zu KOLYA und spielte darin die Hauptrolle des Louka. Jan Sverák begann 1983 an der Prager Filmhochschule im Bereich Dokumentarfilm zu studieren. Sein erster Spielfilm OBECNÁ SKOLA (Die Grundschule; 1991) erhielt eine Oscar-Nominierung für den besten ausländischen Film. Mit JIZDA (Die Fahrt; 1994) gewann er den Preis für den besten Film auf dem Festival in Karlovy Vary. Im Jahr 2001 erschien sein Film DARK BLUE WORLD.



Drehbuchautor und Schauspieler Zdenek Sverák wurde am 28. März 1936 in Prag geboren. Neben seiner Tätigkeit als Tschechischlehrer schrieb er zahlreiche Zeitschriftenartikel, Kurzgeschichten und Fernsehspiele. Außerdem arbeitete er für das tschechoslowakische Radio und war 1966 Mitbegründer des noch heute bestehenden *Theaters von Jára Cimrman*. Er schrieb die Drehbücher zu zahlreichen Filmen, unter anderem zu den Filmen DIE GRUNDSCHULE; KOLYA und DARK BLUE WORLD seines Sohnes Jan. Außerdem war er in über 30 Produktionen als Schauspieler tätig.

KOLYA

Literaturhinweise

Zum Prager Frühling

Stefan Bollinger: Dritter Weg zwischen den Blöcken? Prager Frühling 1968. Hoffnung ohne Chance. Mit einem Anhang bisher nicht veröffentlichter Dokumente zur Haltung der SED-Führung zum Prager Frühling. Berlin 1995

Aleksander Dubček: Leben für die Freiheit. München 1993

H. Haefs: Die Ereignisse in der Tschechoslowakei vom 27.6.1967 bis 18.10.1968. Ein dokumentarischer Bericht. Bonn, Wien, Zürich 1969

Hribek, Mejsnar, Chuchmak: Tschechoslowakei 1968. Prager Frühling? Düsseldorf 1988

Helmut Wolfgang Kahn: Der Kalte Krieg, Bd. 2, Alibi für Rüstungsgeschäfte 1955-1973. Köln 1987

Jan Pauer: Prag 1968. Der Einmarsch des Warschauer Paktes. Bremen 1995

L. Priess, V. Kural, M. Wilke: Die SED und der „Prager Frühling“ 1968. Politik gegen einen „Sozialismus mit menschlichem Antlitz“. Berlin 1996

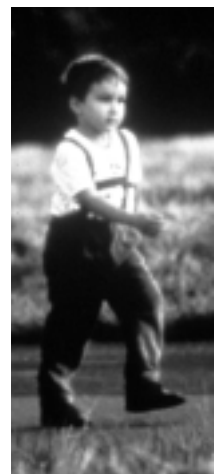
Zur „samtenen Revolution“

Vladimír Horský: Die samtene Revolution in der Tschechoslowakei. In: R. Deppe, H. Dubiel, U. Rödel (Hg.): Demokratischer Umbruch in Osteuropa. Frankfurt am Main 1991, S. 281-300

Milan Otáhal: Der raue Weg zur samtenen Revolution. Vorgeschichte, Verlauf und Akteure der antitotalitären Wende in der Tschechoslowakei. In: Bericht des Bundesinstitutes für ostwissenschaftliche Studien 25-1992

J. Skála, C. Kunkel: Auf dem Weg zu einem konsolidierten Parteiensystem? Die Parteienentwicklung in der Tschechoslowakei nach der Revolution von 1989. In: Geschichte und Gesellschaft 18 (1992), S. 292-310

Zu diesem Film siehe auch:
www.kinofenster.de/archiv



Was ist ein Kino-Seminar?



Ein Kino-Seminar kann Möglichkeiten eröffnen, Filme zu verstehen. Es liefert außerdem die Chance zu fächerübergreifendem Unterricht für Schüler schon ab der Grundschule ebenso wie für Gespräche und Auseinandersetzungen im außerschulischen Bereich. Das Medium Film und die Fächer Deutsch, Gemeinschafts- und Sachkunde, Ethik und Religion können je nach Thema und Film kombiniert und verknüpft werden.

Umfassende Information und die Einbeziehung der jungen Leute durch Diskussionen machen das Kino zu einem lebendigen Lernort. Die begleitenden Film-Hefte sind Grundlage für die Vor- und Nachbereitung.

Filme spiegeln die Gesellschaft und die Zeit wider, in der sie entstanden sind. Basis und Ausgangspunkt für ein Kino-Seminar sind aktuelle oder themenbezogene Filme, z. B. zu den Themen: Natur, Gewalt, Drogen oder Rechtsextremismus.

Das Kino eignet sich als positiv besetzter Ort besonders zur medienpädagogischen Arbeit. Diese Arbeit hat innerhalb eines Kino-Seminars zwei Schwerpunkte.

1. Filmsprache

Es besteht ein großer Nachholbedarf für junge Menschen im Bereich des Mediums Film. Filme sind schon für Kinder ein faszinierendes Mittel zur Unterhaltung und Lernorganisation.

Es besteht aber ein enormes Defizit hinsichtlich des Wissens, mit dem man Filme beurteilen kann.

Was unterscheidet einen guten von einem schlechten Film?

Welche formale Sprache verwendet der Film?

Wie ist die Bildqualität zu beurteilen?

Welche Inhalte werden über die Bildersprache transportiert?

2. Film als Fenster zur Welt

Über Filme werden viele Inhalte vermittelt: Soziale Probleme einer multikulturellen Gesellschaft, zwischenmenschliche Beziehungs- und Verhaltensmuster, Geschlechterrollen, der Stellenwert von Familie und Peergroup, Identitätsmuster, Liebe, Glück und Unglück, Lebensziele, Traumklischees usw.

Die in einem Kino-Seminar offerierte Diskussion bietet Kindern und Jugendlichen die Möglichkeit, gesellschaftliche Problembereiche und die im Film angebotenen Lösungsmöglichkeiten zu erkennen und zu hinterfragen. Sie können sich also bewusst zu den Inhalten, die die Filme vermitteln, in Beziehung setzen und ihren kritischen Verstand in Bezug auf Filmsprache und Filminhalt schärfen.

Das ist eine wichtige Lernchance, wenn man bedenkt, dass Filme immer stärker unsere soziale Realität beeinflussen und unsere Lebenswelt prägen.

Kino für Toleranz

**Filme, die Ausblicke eröffnen.
Filme, die Menschen und Länder vorstellen.
Filme, die Lebensläufe zeigen.**

Filme zum Diskutieren.

I. VOM ZUSAMMENLEBEN UND VON TOLERANZ

Anam, BR Deutschland 2001, Buket Alakus
Angst essen Seele auf, BR Deutschland 1973, Rainer Werner Fassbinder
Chocolat, USA 2000, Lasse Hallström
Kiriku und die Zauberin, Frankreich 1998, Michel Ocelot
Jalla! Jalla!, Schweden 2000, Josef Fares

II. FREMDE KULTUREN

Ali Zaoua – Auf den Straßen von Casablanca, Marokko/Frankreich/Belgien 2000, Nabil Ayouch
Gadjo dilo – Geliebter Fremder, Frankreich/Rumänien 1997, Tony Gatlif
Zeit der trunkenen Pferde, Iran 2000, Bahman Ghobadi
Monsoon Wedding – Eine indische Hochzeit, Indien 2001, Mira Nair
Reise nach Kandahar, Iran 2001, Mohsen Makhmalbaf

III. LEBENSWEGE: VON MIGRANTEN UND SESSHAFTEN

Karakum – Das Wüstenabenteuer, BR Deutschland/Turkmenistan 1993, Arend Agthe
Kolya, Tschechische Republik/Großbritannien/Frankreich 1996, Jan Sverák
Marie-Line, Frankreich 2000, Mehdi Charef
Nirgendwo in Afrika, BR Deutschland 2001, Caroline Link

www.kino-fuer-toleranz.de

KINO FÜR TOLERANZ ist ein Projekt des Instituts für Kino und Filmkultur und der Bundeszentrale für politische Bildung. Es wird gefördert aus Mitteln des Bundesministeriums für Familie, Senioren, Frauen und Jugend im Rahmen des Aktionsprogramms „Jugend für Toleranz und Demokratie – gegen Rechtsextremismus, Fremdenfeindlichkeit und Antisemitismus“ und in Kooperation mit den Filmverleihern und den Kinoverbänden Cineropa e.V. und AG KINO durchgeführt.