

**Konrad Klejsa / Schamma Schahadat / Margarete Wach (Hg.)**

# **Der Polnische Film**

## **Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart**

**Unter Mitarbeit von Christian Nastal**

**SCHÜREN**

# Inhalt

Vorwort

7

## TEIL I 1895–1945

Einführung

**Spektakel – Propaganda – Unterhaltung** 14  
*Ewelina Nurczyńska-Fidelska*

Ästhetische Entwürfe

**Nationales Imaginarium und importierte Phantasie** 37  
DER STARKE MANN (1929) 43  
DIE STIMME DER WÜSTE (1932) 47  
*Natasza Korczarowska*

Nationale Mythen

**Heimativstellungen der multikulturellen Warschauer Filmbranche** 52  
JUNGER WALD (1934) 56  
DER DIBBUK (1937) 62  
*Karina Pryt*

Gender-Diskurse

**Neue Frau, polnische Heldin und femme fragile** 69  
IST LUZIE EIN MÄDEL? (1934) 84  
DIE AUSSÄTZIGE (1936) 86  
*Schamma Schahadat*

Bilderwelten des Dokumentarischen

**Reisen in Zeit und Raum** 90  
*Michał Pabiś-Orzeszyna*

Der andere Film

**Der Animismus der Dinge und das Formenlaboratorium** 106  
*Tomasz Majewski*

## TEIL II 1945–1968

Einführung

**Neue Freiheiten, neue Zwänge** 124  
*Lars Jockheck*

Ästhetische Entwürfe

**Über eine Neue Welle, die es vielleicht nie gab** 146  
NIEMAND RUFT (1960) 156  
BESONDERE KENNZEICHEN: KEINE (1964) 161  
*Andrzej Gwóźdź*

Nationale Mythen

**Legitimationsmittel und Kritikobjekt** 168  
DIE GRENZSTRASSE (1948) 173  
LOTNA (1959) 178  
*Lars Jockheck*

Gender-Diskurse

**Starke Frauen und schwache Männer oder die Paradoxien der Rollenverteilung** 185  
NACHTZUG (1959) 195  
DIE KUNST, GELIEBT ZU WERDEN (1962) 198  
*Magdalena Saryusz-Wolska*

Bilderwelten des Dokumentarischen

**Die Schwarze Serie** 204  
*Dietrich Leder*

Der andere Film

**Goldenes Zeitalter der Animation und Beginn der Filmamateurbewegung** 221  
*Dagmara Rode*

Exkurs

**Fimplakate der «Polnischen Schule des Plakats»** 236  
*Margarete Wach*

**TEIL III 1968–1989**

**Einführung**

**Repression – Revolte – Regression.**

**Historische Umbrüche und cineastische**

**Emanzipationsprozesse**

258

*Margarete Wach*

**Ästhetische Entwürfe**

**Widerstandsstrategien zwischen Wirkungsästhetik**

**und künstlerischer Autonomie**

291

ILLUMINATION (1972)

301

DER FILMAMATEUR (1979)

306

*Margarete Wach*

**Nationale Mythen**

**Historische Hypothesen und ethnische**

**Identitäten**

314

VERHÖR EINER FRAU (1982/89)

326

DER MAGNAT (1986)

329

*Piotr Zwierzchowski*

**Gender-Diskurse**

**Zeit der Erneuerung**

334

EINE ALLEINSTEHENDE FRAU (1981/87)

340

SEX MISSION (1984)

346

*Kamila Żyto*

**Bilderwelten des Dokumentarischen**

**Zwischen Hoffnung und Restriktion**

353

*Kerstin Stutterheim*

**Der andere Film**

**Erkundung und Expression**

371

*Ryszard W. Kluszczyński*

**TEIL IV 1989–2010**

**Einführung**

**Von der Industrie zur Manufaktur und zurück**

402

*Marcin Adamczak*

**Ästhetische Entwürfe**

**Importierte Schönheitsideale, Kataloge**

**postkommunistischer Tristesse**

422

FLUCHT AUS DEM KINO FREIHEIT (1990)

434

DIE GESCHICHTE DES KINOS IN POPIELAWY (1998)

438

*Konrad Klejsa*

**Nationale Mythen**

**Zwischen Sinnstiftung, Dekonstruktion und**

**Sprachlosigkeit**

442

DAS MASSAKER VON KATYN (2007)

447

REWERS (2009)

451

*Maren Röger*

**Gender-Diskurse**

**Stereotype und individuelle Geschlechterrollen –**

**eine Parallelentwicklung**

456

DER TAG DES SPINNERS (2002)

469

PLATZ DES ERLÖSERS (2006)

472

*Christian Nastal*

**Bilderwelten des Dokumentarischen**

**Präsenz der Vergangenheit und Erkundung**

**der Gegenwart**

478

*Mikołaj Jazdon*

**Der andere Film**

**(Un)Möglichkeiten der Avantgarde**

494

*Piotr Zawojcki*

**Nachwort: Notwendige Erinnerung an den**

**Filmzuschauer**

505

*Joachim Paech*

**Anhänge**

# Nationale Mythen Legitimationsmittel und Kritikobjekt

Lars Jockheck

Die nationale Gestalt Polens nach dem Zweiten Weltkrieg bestimmten die Großmächte über die Köpfe der Polen hinweg. Auf den Konferenzen in Teheran, Jalta und Potsdam entschieden die «Großen Drei», die Sowjetunion, die USA und Großbritannien, das polnische Staatsgebiet nach Westen zu verschieben und die Bevölkerung der betroffenen Gebiete nach nationalen Kriterien massenhaft umzusiedeln. Das Ergebnis war ein erstmals in seiner Geschichte nahezu monoethnischer polnischer Nationalstaat, der jedoch zur sowjetischen Einflussphäre gehörte und mithin nicht souverän war. Nur der massive sowjetische Einfluss führte dazu, dass in Nachkriegspolen Kommunisten die Macht übernahmen. Doch anders als in der Vorkriegszeit, als die internationalistische Position der Kommunistischen Partei Polens nicht anschlussfähig gewesen war, hatten die neuen Machthaber am Vorbild des Stalinischen Kriegsnationalismus gelernt, wie wichtig eine betont nationale Propaganda war, wenn es darum ging, ihre Macht zu legitimieren.<sup>1</sup>

Indem die neuen Herren des Landes ihre ideologischen Gewichte vom Internationalismus zum Nationalismus ver-

schoben, konnten sie den größten Teil der künstlerischen Intelligenz Polens, die sich als Bewahrerin nationaler Identität verstand, zur Mitarbeit gewinnen, ob schon nur eine kleine Minderheit dem Regime aus Überzeugung anhing. Jedoch war für viele, vor allem jüngere Intellektuelle, angesichts des totalen Krieges und der totalen Herrschaft das traditionelle, romantische Konzept des unbedingten Kampfes für nationale Identität und Souveränität am Ende. Daher hielten sie realpolitische Kompromisse mit den neuen Machthabern für notwendig, um nach den Verheerungen des Krieges das Überleben und die künftige Entwicklung der polnischen Nation zu sichern.<sup>2</sup>

Einer dieser Kompromisse war die grundsätzliche Akzeptanz des Gründungsmythos der Volksrepublik Polen: Die Selbstbehauptung der polnischen Nation im Zweiten Weltkrieg und der Sieg über den Erbfeind Deutschland seien das Verdienst polnischer Kommunisten im Bündnis mit der Sowjetunion. Dagegen hätten die alten Herrschaftseliten, die Exilregierung und der nichtkommunistische Untergrund in antisowjetischen Positionen verharret, den nationalen Interessen geschadet und *volens volens* dem deutschen Feind in die Hände gespielt. Dieses Zerrbild der jüngsten Geschichte Polens blendete die Rolle der Sowjetunion als brutale Teilungs- und Besatzungsmacht von 1939 bis 1941 aus und vergrößerte maßlos die Bedeutung des kommunistischen Untergrunds und Exils für den Kampf gegen die deutsche Besatzungsherrschaft. In seiner idealtypischen Reinform ließ sich dieser Gründungsmythos daher nur gewaltsam während der *sensu stricto* stalinistischen Ära in Polen von Ende der 1940er bis Mitte der 1950er Jahre durchsetzen.<sup>3</sup>

Die erzwungene kurze Blütezeit des Sozialistischen Realismus brachte in der Filmkunst nationale Heldengestalten und Feindbilder hervor, die übermäßig konstruiert und damit realitätsfern wirkten, auch wenn sie auf historische Ereignisse und Personen zurückgriffen. Der Held sollte «polnischer Patriot» und «Internationalist» zugleich sein,<sup>4</sup> also glaubhaft machen, die nationalen Inte-

1 Marcin Zaremba: *Im nationalen Gewande. Strategien kommunistischer Herrschaftslegitimation in Polen 1944–1980*. Osnabrück 2011; Klaus-Peter Friedrich: Von der polnischen Kriegspropaganda in der Sowjetunion zur Machtübernahme der Kommunisten in Polen (1942–1944). In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 54 (2006), S. 663–686.

2 Krystyna Kersten: *Narodziny systemu władzy. Polska 1943–1948*. Paris 1986, bes. S. 357–359. Für eine ideengeschichtliche Darstellung der idealtypischen Konzepte des polnischen Nationalismus siehe Andrzej Walicki: *Trzy patriotyzmy. Trzy tradycje polskiego patriotyzmu i ich znaczenie współczesne*. Warszawa 1991.

3 Edmund Dmitrów: Polen. In: Volkhard Knigge, Norbert Frei (Hrsg.): *Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*. Bonn 2005, S. 196–204, hier S. 196–200.

4 Piotr Zwierzchowski: *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*. Warszawa 2000, S. 84.

ressen Polens seien jederzeit identisch mit denen der Moskauer Zentrale des Weltkommunismus. So zeigte ŻOŁNIERZ ZWYCIĘSTWA (SOLDAT DES SIEGES, R: Wanda Jakubowska, 1953) den idealisierten Lebenslauf von Karol Świerczewski, der sechs Jahre zuvor von ukrainischen Aufständischen ermordet worden war: Die Heldenbiographie umfasst die Entwicklung vom Arbeiter und revolutionären Rotarmisten über den General im spanischen Bürgerkrieg und Weltkrieg bis zum Vizeminister in der Volksrepublik Polen, während sein Gegenspieler «Baron von Ballen» (d. i. Alfred Krupp von Bohlen und Halbach) als deutscher Adelige und Industrieller für nationale und soziale Feindbilder steht. Hinzu kommen in SOLDAT DES SIEGES auch noch innere Feinde und nationale Verräter, die wie in den fingierten Anklagen der zu gleicher Zeit stattfindenden Schauprozesse in unmögliche Koalitionen zwischen «Trotzkisten», «Faschisten» und «nationalistischen Rechtsabweichlern» verstrickt scheinen.<sup>5</sup>

Die Behauptung, allein stalintreue Kommunisten hätten sich in der Zeit der größten Bedrohung der Nation als wahre Patrioten bewährt, war im polnischen Film nur während der sozialistischen Episode zu finden. Der nationale Heldenkanon erweiterte sich mit dem Mitte der 1950er Jahre einsetzenden Tauwetter wieder, aber das vom Krieg und der kommunistischen Machtübernahme geprägte Freund-Feind-Schema blieb bestehen und konnte – anders als die Heldenmythen – auch nicht hinterfragt werden. Von den knapp 300 polnischen Spielfilmen, die von 1947 bis 1968 in die Kinos gelangten, befasste sich jeder Fünfte hauptsächlich mit der Zeit des Zweiten Weltkrieges, wobei allein der deutsch-polnische Gegensatz thematisiert werden durfte.<sup>6</sup> Für das national Andere, den nationalen Feind, stand im Kino der Volksrepublik Polen in erster Linie die Gestalt des Deutschen; die verbrecherische Kriegführung und Besatzungsherrschaft prägten nachhaltig die fast durchweg negative Zeichnung dieser Gestalt.<sup>7</sup>

Für das Eigene, die nationalen Mythen und Heldengestalten, galt hingegen seit Lockerung der Zensur Mitte der 1950er



1 Zbigniew Cybulski in ASCHE UND DIAMANT (1958)



2 Vergeblicher Kampf und vergebliche Flucht in DER KANAL (1956/57)

Jahre, dass nicht nur zuvor unterbrochene oder verzerrte Traditionslinien wieder aufgenommen werden durften, sondern in Maßen auch Kritik und Distanzierung möglich waren. Besonders die erste Nachkriegsgeneration der Drehbuchautoren und Regisseure setzte sich mit dem eigenen Erleben der Kriegszeit, dem eigenen Engagement im Untergrund auseinander, das von einer in romantisch-patriotischen Traditionen wurzelnden Erziehung geleitet gewesen war.

Andrzej Wajda zeichnete in seiner so genannten Kriegstrilogie beginnend mit seinem Regiedebüt POKOLENIE (EINE GENERATION, 1954/55) über KANAŁ (DER KANAL, 1956/57) bis hin zu POKIÓŁ I DIAMENT (ASCHE UND DIAMANT, 1958) das

5 Barbara Mruklik: Film fabularny. In: Jerzy Toeplitz (Hrsg.): *Historia filmu polskiego*. Tom III 1939–1956. Warszawa 1974, S. 223–259, hier S. 247–249; Zwierzchowski 2000, S. 134–142, S. 147–148.

6 Stanisław Janicki: *Polskie filmy fabularne 1902–1988*. Warszawa 1990, S. 139–225.

7 Eugeniusz Cezary Król: Czy w polskim filmie fabularnym lat 1946–1995 istnieje wizerunek «dobrego Niemca»? Przyczynek do dyskusji nad heterostereotypem narodowym w relacjach polsko-niemieckich. In: *Rocznik polsko-niemiecki* 15 (2007), S. 3–78; Tadeusz S. Wróblewski: Problematyka niemiecka w filmach PRL w ujęciu literackim. In: Anna Wolff-Powęska (Hrsg.): *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polski 1945–1989*. Poznań 1993, S. 340–364.



3 Filmplakat zu  
EROICA – POLEN 1944



4–5 Entmythologisierung  
des polnischen  
Helden in EROICA – POLEN  
44 (1957/58) und  
DAS SCHIELENDE GLÜCK  
(1960)



Porträt einer im Grunde unpolitischen, lebensfrohen, aber dennoch opferbereiten Kriegsjugend (Abb. 1–2). Wajda stellte die Frage nach dem Sinn dieser Opfer, ohne sie eindeutig zu beantworten. Dass seine Filme – auch mit Rücksicht auf die gelockerte, aber fortbestehende Zensur – unterschiedliche Lesarten zuließen, irritierte die an eindeutige Botschaften gewohnte Öffentlichkeit.<sup>8</sup>

Unmissverständlich hatte noch eine kurze Dialogsequenz in SOLDAT DES SIEGES den Warschauer Aufstand von 1944 verdammt: als antisowjetische Provokation und «satanischen Plan» westlicher Agenten.<sup>9</sup> Dagegen enthielt sich DER KANAL eines klaren Urteils über den Aufstand der Heimatarmee, der militärisch gegen die deutschen Besatzer, politisch aber gegen die Sowjetunion gerichtet war.<sup>10</sup> Das Filmgeschehen konzentrierte sich auf die letzten Kämpfe und die Agonie der durch die Abwasserkanäle fliehenden Aufständischen. In der Tradition romantischen Märtyrertums würdigte der Film zwar die todgeweihten Kämpfer als tragische Helden. Zugleich zeigte DER KANAL aber, wie sie unter erbärmlichen Umständen als historische Verlierer starben. Daher ließ sich der Film, dessen Drehbuch Jerzy Stefan Stawiński, selbst Kombattant des Aufstands, verfasst hatte, einerseits als Rehabilitation des nichtkommunistischen Untergrundkampfes lesen, andererseits bedeutete er «für zahlreiche Angehörige der Heimatarmee [...] nur eine weitere Kränkung.»<sup>11</sup>

Eine eindeutig schärfere Kritik an den überkommenen Heldenmythen übte Wajdas Regiekollege und Generationengenosse Andrzej Munk (Abb. 4–5). Seine Spielfilme EROICA (EROICA – POLEN 44, 1957/58) und ZEZWATE SZCZĘŚCIE (DAS SCHIELENDE GLÜCK, 1960), ebenfalls nach Drehbüchern von Jerzy Stefan Stawiński, verfolgten eine geradezu «demythologisierende Intention».<sup>12</sup> Munk ließ sich nach eigenen Worten von der «Umwandlung des traditionellen, irrationalen Heldentums in ein rationales, kluges, beherrschtes Heldentum» inspirieren, die er während des Tauwetters und der politischen Wende vom Stalinismus zum Nationalkommunismus verspürt hatte und mit seinen Filmen zu

8 Janina Falkowska: *Andrzej Wajda. History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema*. New York, Oxford 2007, S. 44–64.

9 Rafał Marszałek: *Kino rzeczy znalezionych*. Gdańsk 2006, S. 11.

10 Vgl. als jüngste, monumentale Darstellung Norman Davies: *Aufstand der Verlorenen. Der Kampf um Warschau 1944*. München 2004, hier S. 255–279 zur Motivation des Aufstands.

11 Beate Kosmala: Polen. Lange Schatten der Erinnerung: Der Zweite Weltkrieg im kollektiven Gedächtnis. In: Monika Flacke (Hrsg.): *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Band I. Mainz 2004, S. 509–530, hier S. 511.

12 Tadeusz Lubelski: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice 2009, S. 197.

stärken hoffte.<sup>13</sup> Dass sich dieser Übergang vom größeren zum kleineren Übel ohne viel Blutvergießen vollzogen hatte, statt wie in Ungarn katastrophal zu enden, konnte so gesehen als ein Zeichen des Abschieds vom tragischen Mythos der nationalen Aufstände gelten.<sup>14</sup>

Munk verdeutlichte die fatalen Konsequenzen des Festhaltens an obsoleten Idealen mit Mitteln der Groteske und Satire. Im Finale von *EROICA – POLEN 44*, seiner filmischen «Heldensymphonie in zwei Teilen», nahm sich ein Offizier in deutscher Gefangenschaft das Leben, zermürbt von Hunger, Krankheit und Isolation. Lange Zeit hatte er im Versteck auf dem Dachboden einer Baracke ausharren müssen, nur um die Legende aufrechtzuerhalten, es wäre ihm als einzigem Insassen gelungen zu fliehen und die «Ehre des polnischen Offiziers» zu retten. Auch der vom Pech verfolgte Antiheld der Tragikomödie *DAS SCHIELENDE GLÜCK* bemühte sich vor, im und nach dem Krieg dem jeweiligen Heldenideal seiner Zeit zu entsprechen, nur um immer wieder aufs Neue daran zu scheitern, dass die Zeiten sich gerade in diesem Moment änderten. Nach der letzten seiner vielen Niederlagen zog er es daher vor, ein sicheres Leben im Gefängnis zu fristen.<sup>15</sup>

Die teils heftige Kritik an nationalen Heiligtümern rief Staat und Partei auf den Plan. Das Regime beanspruchte die Deutungshoheit über die Geschichte Polens und seiner Helden und war nicht bereit, beim Zugriff auf dieses Legitimationsmittel locker zu lassen. Dabei ging es nicht nur darum, die kritische Intelligenz in ihre Schranken zu weisen, sondern die Machthaber konkurrierten auch mit verwandten Inszenierungen der katholischen Kirche, wobei sie sich der Bevölkerung als die größeren Patrioten präsentierten.<sup>16</sup>

Der von Aleksander Ford inszenierte monumentale Farb- und Breitwandfilm *KRZYŻACY* (*DIE KREUZRITTER*, 1960), die teuerste Filmproduktion in der gesamten Geschichte der Volksrepublik Polen, war darauf angelegt, die Massen zu erreichen. Abgesehen von wenigen Anspielungen auf den Zweiten Weltkrieg<sup>17</sup> blieb der Film dem Geschichtsbild seiner populären literarischen Vorlage von



6–7 DIE KREUZRITTER  
(1960)

Henryk Sienkiewicz aus dem späten 19. Jahrhundert treu (Abb. 6–7). Er feierte die Abwehr des mythischen «deutschen Drangs nach Osten» durch den Sieg des Königreichs Polen-Litauen über den Deutschen Orden in der Schlacht bei Tannenberg/Grunwald 1410. Der bis heute unerreichte Publikumserfolg dieses Films legt nahe, dass das Kalkül der Machthaber, mit Nationalismus Stimmung zu machen, einmal mehr aufging. Die antiintellektuelle Stoßrichtung der *KREUZRITTER* unterstrichen begeisterte Besprechungen in der Massenpresse, die das Nationalepos als «Ausweg aus der Sackgasse» der «deheroisierenden» Filme eines Wajda oder Munk priesen.<sup>18</sup>

Andrzej Wajda nahm diesen Angriff des Regimes auf seine Positionen mit-

13 Stanisław Janicki: *Polscy twórcy filmowi o sobie*. Warszawa 1962, S. 63.

14 Andrzej Paczkowski: *Pół wieku dziejów Polski 1939–1989*. Warszawa 1995, S. 304–305.

15 Lubelski 2009, S. 193–199.

16 Zaremba 2005, S. 313.

17 Bei der Vorpremiere des Films am 17. Juli 1960 war in eine Kopie Schwarz-Weiß-Material über den deutschen Besatzungsterror montiert, das später fehlte, Zaremba 2005, S. 309. Die eigentliche Premiere fand am 1. September 1960 statt, dem Jahrestag des deutschen Überfalls auf Polen 1939.

18 Mieczysław Walasek: *Krzyżacy* 1960. In: *Ekran* 4 (1960), Nr. 37 (179), S. 3, 10, hier S. 10. Zit. nach: Lars Jockheck: Ein Nationalmythos in «Eastman Color»: Die Schlacht bei Tannenberg 1410 im polnischen Monumentalfilm *KRZYŻACY* von Aleksander Ford. In: *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 51 (2002), S. 216–252, hier S. 240 (aktualisierter Wiederabdruck in: Dietmar Albrecht, Martin Thoenmes (Hrsg.): *Mare Balticum. Begegnungen zu Heimat, Geschichte, Kultur an der Ostsee*. München 2005, S. 133–168).



8 LEGIONÄRE (1965) Hilfe bewährter Muster nationalistischer Mythenproduktion durchaus ernst:

«Leider wird unsere ganze Arbeit durch einen Film wie DIE KREUZRIITTER zunichte gemacht. [...] Ich verstehe die Notwendigkeit eines Films wie DIE KREUZRIITTER in dem Moment, wenn ein Krieg ausbricht, aber eine solche Situation gibt es zum Glück nicht.»<sup>19</sup>

Künstlerisch reagierte Wajda mit einem eigenen monumentalen Historienfilm unter seiner Regie. POPIOŁY (LEGIONÄRE, 1965) griff ebenfalls einen literarischen Klassiker aus dem frühen 20. Jahrhundert auf, aktualisierte den ohnehin kritischen Ton des Romans von Stefan Żeromski aber noch durch die gleiche ambivalente Haltung zu kriegerischen Heldenlegenden, die Wajda bereits in seinen früheren Filmen eingenommen hatte. Wie zuvor die Untergrundkämpfer des Zweiten Weltkrieges erschienen hier die polnischen Freiwilligen der napoleonischen Feldzüge leichtsinnig, wa-

gemutig und opferbereit (Abb. 8). Und auch sie mussten ihre politisch naiven Hoffnungen auf den Schlachtfeldern begraben. Indem Wajda einerseits die traditionelle Faszination an den Schauwerten der polnischen Kavallerie bediente<sup>20</sup> und andererseits polnische Soldaten als Plünderer, Vergewaltiger und Mörder zeigte, gelang es ihm, eine heftige Debatte zu entfachen, in der allerdings wiederum Vertreter des Staats- und Parteiapparates als Hüter «nationaler Werte» den Ton angaben.<sup>21</sup>

Die Dominanz national-polnischer Narrative in der Filmproduktion der ersten Nachkriegsjahrzehnte zeigte sich nicht zuletzt darin, dass die zahlenmäßig nur noch unbedeutenden ethnischen Minderheiten des Landes auch in der Kinorealität kaum vorkamen – obschon sie vielfach durch Lücken präsent waren, die das Gedächtnis der meisten Zuschauer sehr wohl zu füllen wusste.<sup>22</sup> Dies galt selbst für die Juden, die vor dem Krieg und ihrer Ermordung durch die deutschen Besatzer mit mehr als drei Millionen Menschen eine der größten Minderheiten waren. Lediglich vier in den 1950er und 1960er Jahren produzierten Spielfilme widmeten sich ganz diesem Thema: BIAŁY NIEDZWIEDŹ (DER EISBÄR, R: Jerzy Zarzycki, 1959), SAMSON (R: Andrzej Wajda, 1961), NAGANIACZ (MENSCHENJAGD, R: Ewa Petelska/Czesław Petelski, 1963/64) und DŁUGA NOC (LANGE NACHT, R: Janusz Nasfeter, 1967/89). Die Juden in diesen Filmen waren auf der Flucht und auf polnische Hilfe angewiesen. Wurde ihnen diese Hilfe in DER EISBÄR und MENSCHENJAGD auch durchweg gewährt, so sparte Wajda in SAMSON die Schattenseite des polnisch-jüdischen Verhältnisses nicht aus und zeigte Beispiele von Antisemitismus, Judenhass, Erpressung und Verrat. LANGE NACHT ging in den Augen der Zensoren zu weit mit der Darstellung innerpolnischer Konflikte angesichts des deutschen Judenmords und konnte erst nach Ende des kommunistischen Regimes uraufgeführt werden. Gemeinsam war allen vier Filmen, dass die Juden als Gejagte eher Objekt denn Subjekt der Geschichte zu sein schienen, während Polen vielfach als aktive Widerstandskämpfer auftraten.<sup>23</sup>

19 Janicki 1962, S. 84.

20 Vgl. Grażyna Stachówna: Ułan i dziewczyna (i koń). In: Tadeusz Lubelski, Maciej Stroiński (Hrsg.): *Kino polskie jako kino narodowe*. Kraków 2009, S. 35–56, hier S. 52–53, mit zahlreichen Beispielen für polnische Kavalleriefilme.

21 Lubelski 2009, S. 280–281.

22 Die deutsche und die ukrainische Minderheit fanden fast ausschließlich im Zusammenhang mit den nationalistischen Konfrontationen der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit Erwähnung, vgl. Eugeniusz Cezary Król: Das Bild des ethnischen Deutschen im polnischen Film nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Jerzy Kochanowski, Maïke Sach (Hrsg.): *Die «Volksdeutschen» in Polen, Frankreich, Ungarn und der Tschechoslowakei. Mythos und Realität*. Osnabrück 2006, S. 367–389; Jakub Zajdel: Filmowy obraz Polski powojennej. In: Tadeusz Miczka (Hrsg.): *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*. Katowice 1994, S. 101–126.

23 Lubelski 2009, S. 251–252 (zu SAMSON, MENSCHENJAGD und LANGE NACHT). Lubelski erwähnt hier zudem den Kurzfilm PRZY TORZE KOLEJOWYM (AM BAHNGLEIS, R: Andrzej Brzozowski, 1963/91), der noch vor LANGE NACHT polnische Konflikte ange-



Damit erzählten auch diese Filme letztendlich polnische Heldenmythen, kontrastiert mit dem Gegenbild passiver jüdischer Opfer. Wesentlich vielschichtiger und differenzierter beleuchtet hatte die polnisch-jüdisch-deutschen Beziehungen der erste polnische Spielfilm zum Thema, *ULICA GRANICZNA*, der im Folgenden ausführlich analysiert wird.

## **ULICA GRANICZNA (DIE GRENZSTRASSE, 1949) von Aleksander Ford: Hoffnung auf eine neue Nation**

DIE GRENZSTRASSE war insofern ein «spontaner Film»,<sup>24</sup> als er aus einem konkreten politischen Anlass entstand. Er war gegen den Antisemitismus in Polen gerichtet, der wieder aufflammte, sobald nach Abzug der deutschen Mörder die wenigen überlebenden Juden aus ihren Verstecken oder dem Exil zurückkehrten. Der Regisseur des Films, Aleksander Ford, war zwar selbst jüdischer Herkunft und hatte in seiner und Jerzy Bossaks Dokumentation *MAJDANEK – CMENTARZYSKO EUROPY* (*MAIDANEK, FRIEDHOF EUROPAS*, 1944) die Dimensionen des Völkermordes an den europäischen Juden erstmals filmisch ausgelotet. Als Gründungsdirektor der staatlichen Produktionsgesellschaft «Film Polski» lehnte Ford es allerdings ab, Filme über den jüdischen Genozid zu produzieren, da diese in einem Land ohne Juden keinen Sinn mehr hätten. Und doch sollen die Wünsche von Juden nach solchen Filmen unter dem Eindruck der antijüdischen Gewalttaten unmittelbar nach dem Krieg das Projekt *DIE GRENZSTRASSE* angeregt haben.<sup>25</sup>

Zudem schienen anfangs auch die politischen Rahmenbedingungen für ein solches Filmprojekt günstig, da die Machthaber zu Beginn ihrer Herrschaft versuchten, Legitimation und moralische Reputation aus einem deutlichen «Anti-Antisemitismus» zu schöpfen. Zu diesem Zweck betonten sie den gemeinsamen Opferstatus von Juden und «demokratischen» Polen, während sie ihren inner-



9 Filmposter zu *DIE GRENZSTRASSE* (1949)

polnischen Gegnern – oftmals zu Recht, nicht selten aber auch zu Unrecht – Antisemitismus vorwarfen.<sup>26</sup> Allerdings änderte sich im Laufe der mehr als zweijährigen Produktionszeit des Films das politische Klima derart, dass *DIE GRENZSTRASSE* gerade wegen der Thematisierung des nunmehr immer stärker tabuisierten polnischen Antisemitismus erst nach gravierenden Änderungen der anfänglichen Konzeption, unter kollegialen Vorbehalten und viele Monate nach der internationalen Premiere, bei der Filmbiennale in Venedig 1948 in die polnischen Kinos gelangte.<sup>27</sup>

Für seinen ersten Nachkriegsfilm konnte Ford, der bis zum Beginn der Dreharbeiten im Frühjahr 1947 noch an der Spitze von «Film Polski» stand, optimale

sichts flüchtiger Juden, hier sogar die Ermordung einer Jüdin durch Polen, aufgriff und ebenfalls verboten wurde. Zu *SAMSON* vgl. Michael Zok: Die Erinnerung an die Judenvernichtung im polnischen Film vor, während und nach dem Umbruchsjahr 1989. Das Beispiel Andrzej Wajda. In: *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 59 (2010), S. 523–548, hier S. 524–531; Falkowska 2007, S. 80–86; Paul Coates: *The Red and the White. The Cinema of People's Poland*. London/New York 2005, S. 162–164.

24 Stanisław Janicki: *Aleksander Ford*. Warszawa 1967, S. 54.

25 Alina Madej: *Kino, władza, publiczność. Kinematografia polska w latach 1944–1949*. Bielsko-Biała 2002, S. 184.

26 Klaus-Peter Friedrich: Die Legitimierung «Volkspolens» durch den polnischen Opferstatus. In: *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 52 (2003), S. 1–51, hier S. 22–50. Vgl. Madej 2002, S. 185–186.

27 Madej 2002, S. 181–198; Piotr Litka: Polacy i Żydzi w *ULICY GRANICZNEJ*. In: *Kwartalnik filmowy* Nr. 29/30 (2000), S. 60–74; Janicki 1967, S. 59.

Produktionsbedingungen vorbereiten. Um eine handwerklich perfekte Arbeit sicherzustellen, griff er auf erfahrene Kräfte aus der Vorkriegszeit zurück. Zugleich aber wollte Ford die Gelegenheit nutzen, sich von den Konventionen der Vorkriegs-Unterhaltungsfilm frei zu machen und seinem nationalpädagogischen Ideal des «gesellschaftlich nützlichen» Films gerecht zu werden. Das Drehbuch schrieb er gemeinsam mit den Routiniers Ludwik Starski und Jan Fethke.<sup>28</sup> Dabei beriet sie die Warschauer Getto-Überlebende Rachel Auerbach.<sup>29</sup> Die Dreharbeiten fanden hauptsächlich in den Prager Barrandov-Ateliers statt, wo im Unterschied zu Polen auch während des Krieges kontinuierlich Spielfilme auf technisch höchstem Niveau entstanden waren.<sup>30</sup> Das Ergebnis war eine an Vorkriegstandards orientierte Studioglätte der Bilder, so dass, wie einige Kritiker bemängelten, Ästhetik und Inhalt des Films nicht immer harmonierten.<sup>31</sup>

Die dramaturgische Grundstruktur des Films, der ursprünglich die Zeit vom Sommer 1939 bis zum Ende des Krieges behandeln sollte, spielt mit dem allmählichen Übergang von einer leichten Komödie im Stil der Vorkriegszeit zum harten Neorealismus der Kriegs- und Trümmerfilme.<sup>32</sup> Der heitere Auftakt stellt die Hauptfiguren des Films vor, eine Gruppe von Kindern und Jugendlichen, die im Hinterhof ihres Warschauer Mietshauses spielen. Dieses Haus steht in der titelgebenden, angeblich fiktiven «Grenzstraße». Zwar gab es in Warschau tatsächlich

eine *Ulica Graniczna*; der Name hat aber darüber hinaus eine symbolische Bedeutung. Er verweist sowohl auf die Lage der Straße am späteren Getto, um das die deutschen Besatzer eine feste Grenze mauern ließen, als auch auf die fließenden Grenzen sozialer, politischer, ethnischer und religiöser Natur, die zwischen den Bewohnern des Hauses verlaufen.<sup>33</sup>

Kinder aus fünf Familien und Mietparteien stehen im Zentrum der Filmhandlung. Der Arzt Białek mit der Tochter Jadzia in der Beletage repräsentiert die arrivierte Intelligenz; die Familie des Bankangestellten Wojtan mit dem Sohn Władek steht für die bürgerliche Mittelschicht; die Familie Kuśmirak, die einen Kneipenladen zur Straßenseite gepachtet hat, vertritt mit dem Sohn Fredek das Kleinbürgertum; die Familie des Droschkenkutschers Cieplikowski mit dem Sohn Bronek führt im Hinterhaus eine eher proletarische Existenz; die Familie des Schneiders Liberman, der im Tiefparterre arbeitet und wohnt, lebt mit dem Enkel Dawidek abgesondert von der polnischen Umgebung, wie es für jüdisch-orthodoxe Kleinhandwerker und -händler üblich war.

Dass eine Gruppe Kinder als filmischer Kollektivheld und Hoffnungsträger für eine bessere Zukunft dient, entspricht den von Ford angestrebten kommunistischen Utopien. Bereits seine Vorkriegsfilm *LEGION ULICY* (*DIE LEGION DER STRASSE*, 1932) über Kinder als Verkäufer von Straßenzeitungen und *DROGA MŁODYCH* (*DER WEG DER JUNGEN*, 1936) über ein Kindersanatorium waren nach diesem Muster entstanden. *DIE GRENZSTRASSE* teilte mit *DIE LEGION DER STRASSE* sogar den Hauptdarsteller Tadeusz Fijewski, der beide Male einen Teenager darstellte, obschon er 1911 geboren war.<sup>34</sup>

Gleich die Anfangszene des Films, ein Fußballspiel im Hinterhof, macht deutlich, wer im Zentrum und wer am Rand der Hinterhofgemeinschaft steht. Der von Tadeusz Fijewski verkörperte Bronek hält die Gruppe zusammen. Ihm am nächsten sind Władek und die von beiden verehrte Jadzia. Bronek, Władek und die burschikose Jadzia verbindet – soweit es Jadzias Erziehung zur höheren Tochter

28 Edward Zajiček: *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*. Warszawa 2009, S. 90–91.

29 Vgl. Rachel Auerbach: *Powstanie żydowskie Warszawa 1943*. Warszawa 1948. Auerbach war eine der wenigen überlebenden Beiträge zum Getto-Archiv des Historikers Emanuel Ringelblum; Samuel Kassow: Oyerbakh, Rokhl. In: *Online Edition of the YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, [www.yivoencyclopedia.org/printarticle.aspx?id=1045](http://www.yivoencyclopedia.org/printarticle.aspx?id=1045) (10.03.11).

30 Pavla Bergmannová: *Poválečné česko-polské filmové kontakty v letech 1945–1949 do premiéry prvního česko-polského filmu HRANIČNÍ ULIČKA*. In: Jiří Štefanides (Hrsg.): *Kontext(y) II. Litteraria – Theatralia – Cinematographica*. Olomouc 2000, S. 87–97, hier S. 93–97. Vgl. Tereza Dvořáková, Ivan Klimeš: *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektors- und Reichs-Kinematografie*. München 2008.

31 Janicki 1967, S. 57.

32 Ebd.

33 Madej 2002, S. 194–195.

34 Lubelski 2009, S. 141–142. Zu *DIE LEGION DER STRASSE* und *DER WEG DER JUNGEN* vgl. Lubelski 2009, S. 100–102; Janicki 1967, S. 12–18 und S. 29–36.

zulässt – eine Freundschaft über die sozialen und politischen Differenzen der Elternhäuser hinweg. Sie drückt bereits die Hoffnung auf eine geeinte und solidarische Nation aus, auch wenn sie im unbeschwerten Vorkriegsteil des Films noch spielerisch wirkt – wie in einer Szene, in der sich wenig später Władek und Jadzia bei einem Ausflug sogar «verloben». Dagegen befinden sich sowohl Fredek wegen seines feigen und opportunistischen Charakters als auch Dawidek wegen der selbst gewählten Absonderung seiner Familie und der Vorurteile der anderen Kinder von vornherein am Rande der Gemeinschaft im Hinterhof.

Unter dem Eindruck des drohenden Krieges treten die Differenzen und Konflikte der Hausbewohner deutlicher hervor. Der Bankangestellte Wojtan, Władeks Vater, behauptet zunächst, bei den Nachrichten über einen bevorstehenden Krieg handele es sich nur um Gerüchte von Juden, die damit ihre «geszefy» (er benutzt verächtlich das jiddische Wort) vorantreiben wollten. Doch nur zu bald wird Wojtan als Reserveoffizier einberufen. Schon in Uniform will er sich noch rasch rasieren lassen und drängt Libermans Schwiegersohn Natan, der bereits unter dem Frisiertuch sitzt, ihm seinen Platz zu überlassen. Doch Natan erwidert, auch er habe es eilig. Wojtan und der ebenfalls wartende Kuśmirak, den eine Armbinde als Luftschutzwart ausweist, ereifern sich, ein Jude hindere Polen, ihre patriotischen Pflichten zu erfüllen. In diesem Moment ist Natan fertig rasiert, erhebt sich, legt das Frisiertuch ab und salutiert stumm – auch er trägt bereits die Uniform eines polnischen Unteroffiziers.

Kaum hat die Wehrmacht Warschau erobert, lässt sich in einer grotesken Szene im selben Frisiersalon Kuśmirak den Schnauzbart stutzen und einen Seitenscheitel legen, um seinem neuen Idol Hitler zu gleichen (Abb. 10). Seine Tochter nutzt derweil die ihr von der deutschstämmigen Mutter hinterlassenen bescheidenen Kenntnisse der Besatzersprache, um mit dem SS-Mann und Judenjäger Hans anzubandeln. Dass Kuśmiraks Tochter den Namen Wanda trägt, nach



10 Identifikation mit den deutschen Besatzern in *DIE GRENZSTRASSE* (1948/49)

einer legendären urpolnischen Prinzessin, die sich lieber umbrachte als einen Deutschen zu heiraten, versieht ihr Werben mit einer ironischen Note. Zugleich zeigt die Namenswahl, wie geschmeidig sich die Kuśmiraks schon der zuvor herrschenden Ideologie angepasst hatten. Das Bild, das der Film auch im Folgenden von der Familie zeichnet, deckt sich im übrigen mit dem Urteil der deutschen Besatzer: Im Unterschied zur deutschen Minderheit im polnischen Westen galten ihnen jene wenigen Polen, die im Herzen des Landes plötzlich ihre deutschen Wurzeln entdeckten, als «Konjunkturritter», die nicht aus innerer Überzeugung, sondern lediglich um materieller Vorteile willen die Seiten wechselten.<sup>35</sup>

Während die Kuśmiraks für die Schattenseite polnischer Reaktionen auf die deutsche Besatzungsherrschaft stehen, zeigt die Filmfigur des Antisemiten Wojtan, wie die Verfolgung von Juden und Polen auch Zweifel an pauschalen Vorurteilen wecken konnte. Nachdem Wojtan aus Kriegsgefangenschaft geflohen ist, rettet Liberman ihm das Leben, als er trotz eigener Todesangst seinen Nachbarn nicht an eine deutsche Streife verrät. Zwar geht Wojtan nicht so weit wie Libermans Schwiegersohn Natan, der nach seiner Rückkehr aus dem Krieg einen gemeinsamen Kampf von Juden und Polen gegen die Besatzer fordert, sondern er schließt sich der national-polnischen Untergrundbewegung an. Aber

35 Lars Jockheck: «Herrenvolk» und «Konjunkturritter». Bilder der NS-Propaganda von Deutschen im «Generalgouvernement» 1939–1945. In: Markus Krzoska, Isabel Röskau-Rydel (Hrsg.): *Identitäten und Alteritäten der Deutschen in Polen in historisch-komparatistischer Perspektive*. München 2007, S. 107–126. Zur den hauptsächlich sozialen Gründen für die Kollaboration der Kuśmiraks siehe auch Janicki 1967, S. 55–56.



11–12 Jüdisches Brauchtum in DIE GRENZSTRASSE

kurz bevor die Deutschen ihn dann doch verhaften und hinrichten, gibt Wojtan seinem Sohn Władek zu bedenken: «Wie die Juden verschieden sind, so haben auch wir unsere Kuśmiraks.»<sup>36</sup> Der Satz bedeutet, dass Wojtan seinen nationalen Antisemitismus noch nicht überwunden hat, sondern die Libermans als positive, die Kuśmiraks als negative Ausnahme betrachtet. Erstere gehören trotz ihrer Loyalität auch weiterhin nicht zum nationalen «Wir», letztere bleiben trotz ihres Verrats ein Teil dieses «Wir».

Welch wunden Punkt die Autoren des Films mit ihrer Darstellung des polnischen Antisemitismus berührt hatten, zeigten erste kontroversen Reaktionen auf DIE GRENZSTRASSE, noch bevor der Film in die Kinos kam. Auf einer Sitzung der Qualifizierungskommission, die im Sommer 1948 den Film bewertete, kritisierte Bolesław Lewicki, Leiter der künst-

lerischen Programmabteilung von «Film Polski», dass DIE GRENZSTRASSE neben dem äußeren deutschen auch den inneren polnischen Rassismus thematisierte. Lewicki befürchtete sowohl ablehnende Reaktionen des einheimischen Publikums als auch Schaden für das Bild Polens im Ausland. Dagegen lobte der stellvertretende Direktor von «Film Polski», Jerzy Toeplitz, den «Zweifrontenkampf mit dem Rassismus» als völlig wahrhaftig, jede andere Darstellung wäre «eine Schönfärberei der Wirklichkeit.»<sup>37</sup>

Tatsächlich spiegelte der Film sehr genau die Ressentiments eines nicht unbedeutenden Teils der polnischen Gesellschaft. Die Schriftstellerin Maria Dąbrowska, die Anfang 1949 zum ausgewählten Publikum einer Probevorführung gehörte, bewertete DIE GRENZSTRASSE in ihrem Tagebuch zunächst als «maskierte antipolnische Propaganda.»<sup>38</sup> Als der Film dann doch mit Retuschen freigegeben wurde und überdurchschnittlich viele Zuschauer anzog,<sup>39</sup> milderte Dąbrowska ihr Urteil zwar, aber sie bediente sich dabei genau der gleichen nationalen Differenzkategorien wie die Filmfigur Wojtan, indem sie schrieb, DIE GRENZSTRASSE sei nun ein sehr guter «jüdischer Film (Abb. 11–12). Kein polnischer, aber auch nicht mehr ein Film, der die Gefühle der polnischen Nation kränkt, wie die erste Version.»<sup>40</sup>

Die Filmhandlung belässt es allerdings nicht bei der Diagnose eines weit verbreiteten latenten Antisemitismus. In der Entwicklung von Wojtans Sohn Władek drückt sie darüber hinaus die vorsichtige Hoffnung auf eine gemeinsame polnisch-jüdische Zukunft aus. Hatte sich Władek zunächst noch «entlobt», als er nach einer Intrige der Kuśmiraks von Jadzias jüdischem Urgroßvater erfuhr, und damit auch die Freundschaft zum vorurteilsfreien Broniek aufs Spiel gesetzt, so ändert er im letzten Teil des Films seine Haltung grundlegend. Nun ist Władek sogar bereit, für Jadzia und Dawidek sein Leben zu riskieren.

Den endgültigen Wende- und Schlusspunkt bildet der Aufstand im Warschauer Getto. Das Zerbild der Juden als passive Opfer, die sich «wie Vieh zur

36 Zit. nach: Janicki 1967, S. 56.

37 Protokół z posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej w dniach 1 i 2 czerwca 1948 roku. Zit. nach: Litka 2000, S. 71–74.

38 Maria Dąbrowska: *Dzienniki powojenne. 1945–1965*. Warszawa 1996, S. 373. Zit. nach: Madej 2002, S. 193.

39 DIE GRENZSTRASSE erreichte 6 Millionen Zuschauer bei einem damaligen Durchschnitt von 4,7 Millionen für polnische Filme; Zajiček 2009, S. 177.

40 Dąbrowska 1996, S. 442. Zit. nach: Madej 2002, S. 196.

Schlachtbank» hätten treiben lassen, konterkariert die filmische Inszenierung durch ein Pathos, das dem romantischen polnischen Ideal vom würdevollen Sterben, vom Kampf «für unsere und eure Freiheit» genügt.<sup>41</sup> Liberman erwartet den Tod im Gebet; sein Schwiegersohn Natan wirft sich den Okkupanten in der Schlacht um einen Platz entgegen, über dem der Davidstern und eine polnische Fahne wehten.

Für diese Schlacht kommt nur ein historisches Vorbild in Frage: der Kampf um das Hauptquartier des Jüdischen Militärbundes («Żydowski Związek Wojskowy») und den Muranowski-Platz am 19./20. April 1943. Die Ironie der Geschichte wollte es, dass der Antizionist und Kommunist Ford *nolens volens* dem rechtszionistisch-antikommunistischen Flügel der Aufständischen im Warschauer Getto ein Denkmal setzte, obschon dieser in der offiziellen polnischen Historiografie kaum vorkam, weil seine Ideologie nicht zum Geschichtsbild der Machthaber passte.<sup>42</sup>

In der Schlusssequenz des Films versuchen Bronek und Władek, ihre Freunde aus den Kämpfen im Getto zu retten. Auf der gemeinsamen Flucht durch die Kanalisation (Abb. 13) aber kehrt Dawidek um und schließt sich den auf gleichem Wege in die Schlacht ziehenden jüdischen Aufständischen an. Władek übergibt ihm zum Abschied eine Pistole, das wertvollste Erbe seines Vaters – ein deutliches Zeichen seiner Abkehr vom väterlichen Antisemitismus. Die letzten Bilder zeigen den winkenden, noch immer kindlich wirkenden Dawidek. Dazu ertönte die *Voice-over*:

«Lebwohl Dawidek. Auch wir glauben, dass du nicht stirbst. Dass auf der anderen Seite der Grenzstraße Bronek und Władek kämpfen werden. Und sicherlich alle, die wissen, dass Wahrheit keine Grenzen haben kann. Dass es zwischen Menschen keine Grenzen gibt.»

Doch dem Publikum musste klar sein, dass die Hoffnung in diesen Worten trügerisch ist, dass Dawidek in den sicheren Tod geht, wenn auch als tragischer Held.<sup>43</sup>



13 Flucht durch die Kanalisation in *DIE GRENZSTRASSE* (1948/49)

Übrig bleiben, als Nukleus einer durch die gemeinsame Erfahrung von Krieg und Besatzungsterror erneuerten Nation, von ursprünglich fünf Kindern im Hinterhof die drei Freunde Bronek, Władek und Jadzia. Fredek Kuśmirak hat schon zuvor sein gerechtes Ende gefunden, irrtümlich erschossen von einer SA-Streife auf der Jagd nach Juden. In der neuen Nation ist also nur Platz für die Polen Bronek und Władek, sowie für Jadzia, die sich – anders als Dawidek – für die polnische Seite entschieden hat. Insofern bleibt die Hoffnung auf ein polnisch-jüdisches Miteinander letztlich sehr bescheiden, da sie sich auf assimilierte Polen jüdischer Herkunft beschränkt.<sup>44</sup>

Die ursprüngliche Drehbuchversion hatte dagegen nicht einmal diese Hoffnung offen gelassen. Sie endete erst nach dem Krieg inmitten der Trümmer des Mietshauses in der Grenzstraße. Dort ermordete Fredek Jadzia, die ihn der Strafe für seinen Verrat zuführen wollte, und kam seinerseits auf der Flucht vor den einzig überlebenden Bronek und Władek ums Leben. Dieser Ausgang der Geschichte war eine Reaktion auf die Welle der Morde an überlebenden und zurückgekehrten Juden, die ihren Höhepunkt erreichte, als im Jahr

41 Christine Müller: Opfer oder Helden? Polen und Juden im polnischen Nachkriegsfilmm. In: Johannes Roschlau (Hrsg.): *Im Bann der Katastrophe. Innovation und Tradition im europäischen Film 1940–1950*. München 2010, S. 49–61, hier S. 60.

42 Maciej Wójcicki: Żydowski Związek Wojskowy w getcie warszawskim – synteza. In: *Kwartalnik Historii Żydów* 217, 1 (2006), S. 35–47.

43 Lubelski 2009, S. 142.

44 Christine Müller: Rivalität des Leidens? Die Darstellung von Juden und Polen im polnischen Nachkriegsfilmm. In: Frank Grüner, Urs Heftrich, Heinz-Dietrich Löwe (Hrsg.): *«Zerstörer des Schweigens». Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa*. Köln, Weimar, Wien 2006, S. 357–375, hier S. 365.

1946 die erste Fassung des Drehbuchs entstand.<sup>45</sup>

Tatsächlich erwies sich die Hoffnung des neuen, versöhnlichen Filmendes als Illusion. Selbst assimilierte und regime-treue Polen jüdischer Herkunft wie Aleksander Ford konnten auf Dauer keinen Platz in der Volksrepublik finden. Nach der antisemitischen Kampagne vom März 1968 ging Ford ins Exil, so wie Zehntausende andere jüdischstämmige Polen. Vertrieben hatten sie die Auswüchse einer nationalistischen Propaganda, zu der Ford allerdings mit seinem bereits erwähnten Film *DIE KREUZRITTER* – so bitter das klingen mag – selbst nach Kräften beigetragen hatte.<sup>46</sup>

## LOTNA (1959) von Andrzej Wajda: Trauer um die alte Nation

Wie *DIE GRENZSTRASSE* war auch *LOTNA* ein persönlicher Film,<sup>47</sup> ein Werk, das seinem Regisseur «besonders nahe» war. Andrzej Wajda sah in seinem «Kavalleriefilm» über eine von Ulanen begehrte Schimmelstute namens Lotna vor allem die Möglichkeit, frühe eigene Erfahrungen mit nationaler Erziehung, Militär und Krieg zu verarbeiten. Wajda hatte als Sohn eines Berufsoffiziers seine ganze Kindheit in der Garnisonsstadt Suwałki verbracht, wo auch Einheiten der traditionsreichen polnischen Kavallerie stationiert waren. Die malerischen Paraden, Manöver und andere militärische Rituale hatten sich tief in sein Gedächtnis eingepägt.<sup>48</sup>

Darüber hinaus bildete *LOTNA* für Wajda den Abschluss und eine notwendige Ergänzung zu der Reihe von Kriegsfilmen, mit denen er seine Karriere als Spielfilmregisseur begonnen hatte. Auch in *LOTNA* war Wajdas Position ähnlich ambivalent wie in seiner vorangegangenen so genannten Trilogie über die Heldenmythen des polnischen Untergrunds. Einerseits kritisierte er nationale Traditionen und Werte, andererseits huldigte er ihnen zugleich (Abb. 14–16).<sup>49</sup> Obschon Wajda durchaus über persönliche Erfahrungen im Untergrund verfügte, stand ihm das Thema seines vorläufig letzten Films über den Zweiten Weltkrieg offenbar wesentlich näher.<sup>50</sup> Noch vor der Premiere des Films bestritt er sogar, diesmal überhaupt kritische Absichten verfolgt zu haben:

«Aber entgegen dem Anschein behandle ich diesen Film nicht als Abrechnung mit der Vergangenheit. Ich wünsche die Zuschauer nur zu rühren, ihnen das Zusammentreffen von Krieg und Herbst zu zeigen, dieser bei uns schönsten Jahreszeit, wenn die Leute die Früchte ihrer Arbeit ernten. Und ich möchte mit diesem Film eine schöne nationale Tradition verabschieden. Ich denke, das wird ein sehr polnischer Film...»<sup>51</sup>

Während der stalinistischen Jahre war der rasche Zusammenbruch Polens infolge des deutschen Angriffs vom September 1939 ein Gegenstand scharfer propagandistischer Kritik. Die gesamten gesellschaftlichen Eliten Vorkriegspolens, darunter auch das Militär, waren nach dieser Lesart für die Niederlage verantwortlich gewesen.<sup>52</sup> Seinen filmischen Ausdruck fand das propagandistische Bild Vorkriegspolens als einer innerlich maroden Welt des schönen Scheins, die beim ersten Stoß zusammenbrechen musste, in *DOMEK Z KART* (*DAS KARTENHAUS*, R: Erwin Axer/Stanisław Wohl, 1953/54). Auch Wajda gebrauchte diese Metapher, als er sich an den größten Schock seiner Kindheit erinnerte:

«Wir waren alle sehr patriotisch erzogen. Umso größer unser Entsetzen, als der ganze Bau des unabhängigen Polens, an dem seit 1920 gearbeitet worden war,

45 Madej 2002, S. 198. Zur Mordwelle an jüdischen Überlebenden in Polen in den ersten Jahren nach dem Krieg vgl. jetzt Jan T. Gross: *Fear. Anti-Semitism in Poland after Auschwitz. An Essay in Historical Interpretation*. New York 2006.

46 Müller 2006, S. 370 (teils fehlerhaft); Jockheck 2002, S. 238. Zur Biografie Fords vgl. Lars Jockheck: Aleksander Ford – Regisseur, Autor, Studioleiter. In: *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. Lieferung 44 (2007), D 1–D 6.

47 Lubelski 2009, S. 191.

48 Stanisław Janicki, Andrzej Wajda: O *LOTNEJ*, domu rodzinnym, okresie wojny i studiach. In: *Kino* 8 (1973), Nr. 3, S. 4–14, hier S. 5–6.

49 Rafał Marszałek: Der polnische Film und das nationale Gedächtnis. In: Ewa Kobylińska, Andreas Lawaty (Hrsg.): *Erinnern, vergessen, verdrängen. Polnische und deutsche Erfahrungen*. Wiesbaden 1998, S. 244–250, hier S. 244–245.

50 Janicki, Wajda 1973, S. 5–10.

51 Andrzej Wajda: Przed premierą. In: *Siedem dni w Polsce*, Nr. 20, 17.5.1959. Zit. nach: Nasz iluzjon. Było to we wrześniu. In: *Kino* 4 (1969), Nr. 9, S. 68–69, hier S. 69.

52 Jerzy Kochanowski: Der Kriegsbeginn in der polnischen Erinnerung. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* Nr. 36/37, 31.8.2009, S. 6–13, hier S. 8–9.

von einem Tag auf den anderen wie ein Kartenhaus einstürzte.»<sup>53</sup>

Dennoch war seine Position zu der im Krieg untergegangenen Welt eine ganz andere als die der stalinistischen Zerrbilder. Wajda war als Offizierssohn ein Kind der militärischen Elite Vorkriegspolens. Die Erinnerungen an eine glückliche Kindheit waren emotional tief verbunden mit dem traumatisch empfundenen Untergang dieser Welt und dem Verlust des Vaters, über dessen Ermordung in sowjetischer Kriegsgefangenschaft Wajda erst Mitte der 1950er Jahre Gewissheit erhielt.<sup>54</sup> Daher lässt sich *LOTNA* auch als ein Versuch lesen, die poststalinistischen Möglichkeiten zu nutzen, um die verzerrte Bilderwelt der Kindheit wieder zurechtzurücken.<sup>55</sup>

Diese Bilderwelt hatte ihre Wurzeln in der adligen Herkunft eines Großteils nicht nur der politischen und militärischen Eliten Vorkriegspolens, sondern auch der künstlerischen Intelligenz.<sup>56</sup> *LOTNA* war «ein Nachruf auf die polnische Ritterkultur»,<sup>57</sup> für die *pars pro toto* die aristokratische Waffengattung der Kavallerie stand. Das mythische Bild der tapferen, stolzen und edlen polnischen Kavallerie, die für das Vaterland in den Kampf zog, hatten im 19. und frühen 20. Jahrhundert Historienmaler wie Artur Grottger und Wojciech Kossak nachhaltig im kollektiven Gedächtnis der Nation verankert. In der Zwischenkriegszeit lieferte dann das Kino entsprechende populäre Bilder.<sup>58</sup> So blieb der Mythos aktuell, obschon er spätestens durch die militärische Entwicklung im Ersten Weltkrieg obsolet geworden war.<sup>59</sup>

Im Film *LOTNA* verkörpert eine mehr als 100 Reiter umfassende Ulanenschwadron diese Tradition, die nicht vergehen will. Die Moderne kommt in dem Film nicht vor, es sei denn in Form der von außen eindringenden, zerstörerischen deutschen Kriegsmaschinerie. Die polnische Schwadron, der Kollektivheld des Films, bildet eine eigene, in sich geschlossene Welt, wie eine Zeitkapsel, in der die traditionellen Tugenden und Werte konserviert sind. Ihr historischer Standort befindet sich gewissermaßen außerhalb des sie umgebenden Geschehens.<sup>60</sup>



14 Polnische Kavallerie in *LOTNA* (1959)

Zur peripheren Situierung der aus der Zeit gefallenen Schwadron passen die epische Erzählweise des Films ebenso wie die am Rande der großen Kriegsaktionen angesiedelten Orte einer Handlung, die sich – gemessen an der epochalen Bedeutung der Vorgänge im Hintergrund – auf scheinbare Nebensächlichkeiten konzentriert.

Die ersten Einstellungen des Films zeigen den Ritt der Ulanenschwadron durch eine fast unwirklich schöne Herbstlandschaft. Für seinen ersten Film in Agfacolor entwarf Wajda, der vor dem Filmstudium die Kunstakademie in Krakau besucht hatte, eine eigene, intensive Farbästhetik. Den Auftakt bestimmen die warmen, satten Farben des Spätsommers und Herbstes: Goldgelb, Orange,



15 Ironische Monumentalisierung der Offiziere in *LOTNA* (1959)

53 Hanns-Georg Rodek, Andrzej Wajda: Als Reiter gegen Panzer kämpften. Der polnische Regisseur Andrzej Wajda erinnert sich an den Ausbruch des Zweiten Weltkriegs vor 70 Jahren. In: *Die Welt*, 31.8.2009.

54 Ebd.

55 Coates 2005, S. 123–124.

56 Janusz Tazbir: *Kultura szlachecka w Polsce. Rozkwit – upadek – relikt*. Poznań 1998, S. 206–226.

57 Marszałek 1998, S. 244.

58 Stachówna 2009, S. 35–46.

59 Monika Szczepaniak: Ulanen und Stahlhelden. Konstruktionen der polnischen und deutschen militärischen Männlichkeit im Kontext des Ersten Weltkrieges. In: *Convivium* 15 (2007), S. 95–118, hier S. 109.

60 Andrzej Kotliński: Kawaleria Wajdy. In: Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Piotr Si-tarski (Hrsg.): *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*. Kraków 2003, S. 119–139, hier S. 127.



16 LOTNA (1959)

Rot und vor allem Braun – Naturfarben, Farben von Heimat und Tradition, von Geborgenheit und Nostalgie, von Reife und Vergehen. Später bleichen die Farben aus, und in einigen Sequenzen wirkt der Film alptraumhaft monochrom.<sup>61</sup>

Die vier Hauptfiguren des Films verkörpern vier Haltungen zum Krieg. Die Offiziere der Schwadron sind der väterlich-besorgte Rittmeister Chodakiewicz, der abgeklärt-skeptische Oberleutnant Wodnicki sowie der jugendlich-enthusiastische Offiziersanwärter Unterfähnrich Grabowski; ihnen zur Seite steht der handfest-pragmatische Unteroffizier Wachtmeister Latoń.<sup>62</sup> Latoń bemerkt eine Schimmelstute, die sofort die Begeisterung der Offiziere weckt. Zum ersten Mal ist hier die fünfte Hauptfigur, das titelgebende Pferd, zu sehen, in vollem Lauf und auf der Flucht vor plötzlich hereinbrechendem Feuer automatischer Waffen und Granateinschlägen. Die immer wieder in die mit Marschmusik und Kriegsliedern unterlegte Idylle der Ulanen eindringenden akustischen und optischen Zeichen der Realität des modernen Krieges bilden die deutlichsten unter zahllosen anderen, mal mehr, mal weniger diskreten Todessymbolen.<sup>63</sup>

Zu diesen Symbolen gehört auch die Stute Lotna. Auf ihrem Marsch macht die Schwadron Halt in einem altmodischen

Adelspalast, der wie ausgestorben wirkt. Seine Bewohner sind offenbar soeben und in großer Hast vor den näherrückenden deutschen Truppen geflohen. Zurückgelassen haben sie den bettlägerigen, altersschwachen Gutsherrn. In einer surrealen Szene ist zunächst das Hufgetrappel der Stute in den Hallen des Palastes zu hören, bis sie am Bett ihres Herrn steht. Der Kranke deutet ihr Kommen als Abschied vor seinem nahen Tode und schenkt seinen Liebling dem Rittmeister.

Schon der Name Lotna, die Fliegende oder Flüchtende, steht für ein flüchtiges, trügerisches Glück. Die Schimmelstute ist ein Symbol für Unschuld, Naivität und Ritterlichkeit, aber auch für waghalsigen Leichtsinn, da die helle Farbe ihren Reiter zum leichten Ziel macht.<sup>64</sup> Oberleutnant Wodnicki bemerkt gleich: «Auf ihr zu sitzen, das ist der sichere Tod!» Doch der Gutsherr übergibt Lotna dem sichtlich begeisterten Rittmeister Chodakiewicz mit den Worten: «Möge sie Sie zum Sieg tragen!»

Auch in der symbolträchtigen Farbe der Stute sind sich die beiden Offiziere nicht einig. Der Rittmeister nennt sie «weiß», der Oberleutnant «fahl» – sie kann also je nach Deutung für das Pferd des ersten oder des letzten der vier apokalyptischen Reiter aus der Offenbarung des Johannes (6,2–8) stehen, für den Sieg oder aber für den Tod. Doch wie die Einbrüche der Wirklichkeit in ihren aussichtslosen Abwehrkampf, die das imaginierte Kriegsbild der Ulanen *ad absurdum* führen, ignorieren die Soldaten auch alle anderen schlechten Vorzeichen. Das Publikum dagegen weiß über die Realität des Krieges Bescheid. Diese Spannung gibt dem Film seine Dramatik.<sup>65</sup>

Beim Ein- und Auszug der Reiter durch den Park des Adelspalastes fällt der Blick auf antikisierte, verstümmelte Statuen im Vordergrund. Sie sind ebenso wie die antiken Waffen und Rüstungen in den Fluren der Gutshäuser, in denen die Schwadron Station gemacht hat, ein Hinweis auf das Altmodische, Puppenhafte der Ulanen.<sup>66</sup> Im Chaos von Flüchtenden auf den verstopften Straßen und deutscher Luftangriffe auf die Flüchtlingstrecks, eines der ersten eigenen

61 Zu Wajdas Einsatz der Farben vgl. René Prédal: LOTNA, czyli bolesny obraz przemiany. In: *Kwartalnik filmowy* Nr. 15/16 (1996), S. 206–211, hier S. 210–211.

62 Alicja Helman: «I ujrzysz białego konia» (LOTNA jako film o śmierci). In: Piotr Zwierzchowski (Hrsg.): *Kino polskie wobec umierania i śmierci*. Bydgoszcz 2005, S. 121–126, hier S. 126.

63 Helman 2005, S. 121–122.

64 Coates 2005, S. 126.

65 Helman 2005, S. 122–123.

66 Lubelski 2009, S. 192.



Kriegserlebnisse Wajdas,<sup>67</sup> hat nur noch ein Kind Augen für das prächtige Schauspiel der vorbeiziehenden Reiter.

Beim erneuten Halt auf einem Adels- hof ahnt Rittmeister Chodakiewicz, als er über taktische Kartenblätter gebeugt einschläft, im Traum den eigenen Tod durch einen Schuss ins Herz voraus. Nach dem abrupten Erwachen wird ihm klar, dass in diesem Fall die Offizierskameraden vor allem daran dächten, wer Lotna nach seinem Tod reiten dürfte. Daher veranstaltet Chodakiewicz ein makabres Spiel, aus dem Unterfähnrich Grabowski als Sieger hervorgeht. Sollte der Rittmeister fallen, würde Grabowski das Pferd übernehmen.

Währenddessen bereiten sich die Ulanen auf ihre erste Schlacht vor. Der Rittmeister hat feststellen müssen, dass seine Schwadron vom Feind eingeschlossen ist, und den Ausbruch dort befohlen, wo sich keine Panzer befinden sollen. So könnten sich seine Männer in einer klassischen Kavallerieattacke mit blanken Säbeln durch die feindlichen Linien schlagen. Die Ulanen schleifen ihre Waffen und machen sich Mut, indem sie die vermeintliche Überlegenheit ihrer offenen, ritterlichen Kampfweise betonen: Sogar wenn Panzer auftauchten, handle es sich nur um «blind» fahrende Maschinen, deren Besatzungen man mit Handgranaten wie «in einer Bratpfanne rösten» würde. Höhepunkt dieser absurden Erwartungen sind die Abschiedsworte des Rittmeisters an seine Gastgeberin, die derweil die schicke Uniform des Offiziers zurechtzupft: «Bitte die Kutsche anspannen, beim Wald haltmachen, Sie werden eine schöne Ulanenattacke sehen!»

Doch die Attacke verläuft anders als erhofft. Die Ulanen greifen in vorbildlicher Ordnung, mit entrollter Standarte, unter Hornsignalen und Hurra-Rufen, mit gezückten Säbeln und gesenkten Lanzen an. Die Kamera folgt ihnen auf gleicher Höhe oder aus Untersicht, während sie die ersten deutschen Stellungen überrennen. Doch plötzlich ändert sich die Perspektive, als von einem Abhang dann doch noch die gefürchteten Panzer herabrollen.<sup>68</sup> Die mechanischen Geräusche ihrer Ketten, Motoren und Maschinenge-



17 Ein ungleicher Kampf in LOTNA (1959)

wehre übertönen die kreatürlichen Laute der Pferde und Reiter.<sup>69</sup> Immer mehr Ulanen fallen, die Panzer rollen gnadenlos über die Körper der Toten und Verletzten, Mensch wie Tier. Lanzen und Säbel zerbrechen an den Stahlkolossen. Das Überrollen der Pferde, das Zerbrechen der Waffen, die Zerstörung der Symbole, die den ganzen Stolz, die Männlichkeit und Wehrhaftigkeit der Ulanen ausmachen, entwürdigt mit ihnen die gesamte Nation, die sie von altersher repräsentieren.<sup>70</sup>

Die meisten Kritiker, die LOTNA ablehnten, reduzierten den Film auf seine Symbole, besonders auf die Attacke mit



18 Die Ulanenschwadron in LOTNA (1959)

67 Rodek, Wajda 2009.

68 Coates 2005, S. 125.

69 Prédal 1996, S. 207.

70 Christopher J. Caes: Catastrophic Spectacles: Historical Trauma and the Masculine Subject in LOTNA. In: John Orr, Elżbieta Ostrowska (Hrsg.): *The Cinema of Andrzej Wajda. The Art of Irony and Defiance*. London, New York 2003, S. 116–131; vgl. Szczepaniak 2007, S. 103–111.

Säbeln gegen Panzer (Abb. 17–18).<sup>71</sup> Auch viele Kriegsveteranen, Historiker und Traditionalisten protestierten heftig und fühlten sich, teils bis heute, verletzt. Sie warfen Wajda vor, mit seinem Film einen antipolnischen Mythos zu popularisieren, den die NS-Propaganda geschaffen habe, und unterstellten ihm einen politisch motivierten Kampf gegen nationale Werte und Traditionen.<sup>72</sup> Andere Veteranen jedoch wirkten selbst an LOTNA mit, wie Oberstleutnant Karol Rómmel als Berater und Darsteller,<sup>73</sup> oder Wojciech Żukrowski als Autor der literarischen Vorlage, Koautor des Drehbuchs und Kleindarsteller, und erklärten sich implizit mit der allegorischen Schlachtdarstellung einverstanden.<sup>74</sup> Rómmel, ein alter Kavallerist adliger Herkunft, wusste nur allzu gut, wie aus Adels- und Offizierstraditionen stammende Heldeneideale zu Verhaltensweisen verleiten konnten, die sich im modernen Krieg als geradezu selbstmörderisch erwiesen.<sup>75</sup>

Im Film fehlt den Ulanen diese Einsicht. Trotz des misslungenen Durchbruchs sind die Überlebenden aufgekratzt und reden sich ihre Niederlage schön. Stolz präsentieren sie ihre blutigen Waffen und von den Deutschen erbeutete Trophäen: «Sie mögen unsere Säbel nicht!» Erst als Lotna am Sammelpunkt der Schwadron eintrifft, den toten Rittmeister kopfüber am Steigbügel mit sich schleppend, tritt betroffene Stille ein. Doch kaum dass der Leichnam des Rittmeisters auf einer Bahre aus Lanzen aufgebahrt ist, schaut sich einer der Träger, Unterfähnrich Grabowski, schon wieder sehnsüchtig nach Lotna um, die jetzt ihm gehört.

Noch einmal gelingt es den Ulanen, sich beim erzwungenen Aufenthalt in einem idealtypischen polnischen Dorf über ihr Verhängnis hinwegzutäuschen und die vielen, teils drastischen Vorzeichen des Todes zu verdrängen. Der Rittmeister, dem noch ein würdiger Tod in der Schlacht vergönnt war, erhält ein entsprechendes Begräbnis.<sup>76</sup> Während der Sarg des Rittmeisters noch in der Kirche aufgebahrt ist, heiratet Unterfähnrich Grabowski ebendort die Dorflehrerin Ewa, eine flüchtige Bekannte. Die traditionellen Rituale der Hochzeitsfeier und -nacht stören immer wieder unendliche Ströme fliehender polnischer Soldaten, die ihre Toten und Sterbenden zurücklassen müssen.

Als die Ulanen am nächsten Tag das Dorf verlassen und ein Teil der Schwadron in einem Wald Schutz sucht, bereitet Ewa ihrem Frischangetrauten auf dem weißen Hochzeitskleid einen Imbiss. Diesmal wird es sogar dem sorglosen Grabowski zuviel: «Ewa, das ist ein Krieg... kein Ausflug.» Der Imbiss bleibt unangetastet, einen Augenblick später fällt der Unterfähnrich. Bei einem Luftangriff verlässt er die Deckung, um der verängstigten Lotna nachzulaufen. Die vielen Verwundeten der Schwadron, die nun ihrerseits von den fliehenden Kameraden zurückgelassen werden, machen Lotna für das Unglück verantwortlich. Sie sind sogar bereit, das einst bewunderte Pferd zu opfern: «Der Tod reitet auf ihr. Sie erschießen... und alles ist vorbei.»

Dennoch streiten Oberleutnant Wodnicki und Wachtmeister Latoń um Lotna, als die Schwadron sich auflöst. Der Unteroffizier hat sich bisher nur um das Pferd kümmern dürfen, dass er es jemals besitzen würde, schien undenkbar. Als er nun eine Gelegenheit nutzt, um Lotna ihrem neuen Herrn zu entreißen, bricht sich die Stute den Vorderlauf und muss getötet werden (Abb. 19). Doch Wodnicki zaudert, nur der handfeste Wachtmeister bringt es übers Herz, Lotna zu erschießen. Vor einer Windmühle im Hintergrund wirken der kleine, stämmige Unteroffizier und der hochgewachsene, hagere Oberleutnant unverkennbar wie Sancho Panza und Don Quijote.

71 Anna Rozicka: LOTNA – tekst zredukowany. In: Danuta Palczewska (Hrsg.): *Film i kontekst*. Wrocław 1988, S. 128–148. Zu weiteren Stimmen der Kritik an LOTNA vgl. Stanisław Ozimek: Kawałeryjski rapsod. In: Jerzy Toeplitz (Hrsg.): *Historia filmu polskiego*. Tom IV 1957–1961. Warszawa 1980, S. 60–68.

72 Witold Mrozek: Film pamięci narodowej. Najnowsze kino polskie w dyskursie polityki historycznej. In: Lubelski, Stroński 2009, S. 295–319, hier S. 317–318. Zur Kritik eines Militärhistorikers vgl. Eugeniusz Ponczek: Prawda i fikcja. In: *Kino* 17 (1983), Nr. 6, S. 19–22; als Beispiel einer neueren, erinnerungspolitisch motivierten Polemik vgl. Piotr Dziubiński: Szarża pod Krojantami. In: [www.1939.pl/bitwy/inne/krojanty/index.html](http://www.1939.pl/KampaniaWrzesniowa) (12.03.11).

73 Stachówna 2009, S. 47.

74 Ponczek 1983, S. 22.

75 Janicki, Wajda 1973, S. 5.

76 Helman 2005, S. 123.

Die Figur des Don Quijote ist in Wajdas Worten diejenige, die dem «wahren Polen» am nächsten kommt, weil er in einer unwirklichen Welt, das heißt einer imaginierten Realität lebt und Werten anhängt, die längst vergangen sind.<sup>77</sup> Anders als in der literarischen Vorlage des Films, wo die Sympathien dem pragmatischen, «einfachen Volk» gelten, gehört Wajdas Zuneigung eindeutig den alten Eliten.<sup>78</sup> Dass Latoń überlebt und anders als Wodnicki, der über die Grenze ins Exil geht, als einzige der Hauptfiguren in Polen bleibt, bedeutet, dass ihm und seinesgleichen die Zukunft des Landes gehören wird – das ist eine deutliche Anspielung auf den von vielen Intellektuellen beklagten Umstand, dass die Machthaber der Volksrepublik Polen nicht ihresgleichen waren.<sup>79</sup>

Allerdings bedauerte Wajda später, dass er die Rolle des Wachtmeisters statt mit dem derb wirkenden Mieczysław Łoza nicht mit dem sensibler scheinenden Zbigniew Cybulski besetzt hat, der mit seiner ungleich größeren Leinwandpräsenz und Popularität der Rolle einen eher ambivalenten Charakter hätte geben können.<sup>80</sup> Am Ende fehlte LOTNA jegliche noch so bescheidene Hoffnung auf eine bessere Zukunft, eine positive Perspektive,<sup>81</sup> wie sie DIE GRENZSTRASSE noch aufzuzeigen versucht hatte.

Die Filmkritik befremdete vor allem Wajdas Versuche, die persönliche, distanzlose Perspektive seines kindlich-naïven Patriotismus zu reproduzieren, statt *ex post* im Abstand von 20 Jahren über den September 1939 zu urteilen. Es fiel eben wesentlich leichter, sich vom seelenlosen, schmutzig-grauen Maschinenkrieg der Panzer und Flugzeuge zu distanzieren als von den bunten Bildern einer schneidigen Ulanenattacke. Die Autoren vieler Kritiken waren offenbar peinlich berührt von den noch immer starken Gefühlen, welche die «kitschigen», jedoch tief in der nationalen Tradition verwurzelten Bilder der polnischen Reiterei bei ihnen auszulösen vermochten. Es dauerte Jahre und Jahrzehnte, bis aus der Distanz das Verständnis für LOTNA und die durch den Film geweckten Emotionen wuchs.<sup>82</sup> Allerdings bemühten sich auch damals



19 Das Ende von Lotna

schon einzelne Kritiker, in dem starken Appell an die Gefühle die Absicht des Films zu erkennen:

«Und doch scheint LOTNA ein Film mit einer logischeren Stilistik zu sein als andere Werke Wajdas, wo er versuchte, den ihn interessierenden «Surrealismus» etwas zufällig anzubringen. Dieses Paradox lässt sich mit der moralischen These des Films LOTNA erklären: Er ist gewissermaßen das filmische Grabmal einer zu Ende gehenden Welt, und deshalb wird alles, was hier monströs ist, zu einer Art symbolischem Grabgeläut für einen historischen Anachronismus, der heute unser Entsetzen weckt. Surrealismus ist nämlich der Stil der Niederlage einer ganzen Zivilisation [...]»<sup>83</sup>

Tatsächlich waren es offenbar gerade diese irritierenden Momente, die LOTNA wider Erwarten zu einem Publikumserfolg machten. Kritiker fragten sich überrascht, wieso ein «schwieriger, aggressiver und sicherlich einseitiger Film» zwei Millionen Zuschauer anzog.<sup>84</sup> Die Antworten zufälliger Kinobesucher auf die Reporterfrage, wie ihnen LOTNA gefallen habe, reichten jedenfalls vom spontanen Lob für die «seltene Stimmung» und die «erstklassigen Pferde» (ein junger Arzt) bis zur Analyse eines Kunsthistorikers:

77 Kotliński 2003, S. 133–137; vgl. Prédal 1996, S. 207.

78 Coates 2005, S. 126–127.

79 Helman 2005, S. 126.

80 Janicki, Wajda 1973, S. 5.

81 Caes 2003, S. 130.

82 Rafał Marszałek: LOTNA. In: [www.polskaskolafilмова.pl/pl/](http://www.polskaskolafilмова.pl/pl/) (15.03.11). Zum Vorwurf des «Kitsches» vgl. Coates 2005, S. 122–127.

83 Zygmunta Kałużyński: Koszmar kawaleryjski, czyli koniec Polski szlacheckiej. In: *Polityka*, Nr. 43, 24.10.1959. Zit. nach: Nasz iluzjon. S. 69.

84 Jerzy Toeplitz: *Dwadzieścia pięć lat filmu Polski Ludowej*. Warszawa 1969, S. 100.

«Dieser Film ist dann am besten, wenn er Widerspruch weckt.»<sup>85</sup>

Mit seinen starken Bildern forcierte der Film *LOTNA* noch einmal den von Wajda gewünschten und bereits mit seinen früheren Kriegsfilmern begonnenen Prozess einer nationalen Selbstprüfung, der Reflexion über die Ursachen und Folgen der Niederlage von 1939, über

die eigenen Gefühle angesichts dieser Katastrophe, die seine Generation erlebt, aber noch nicht verstanden hatte.<sup>86</sup>

Wajda stellte die Mythen nationalen Heldentums und Opfermutes zur Diskussion, die nicht nur in seinen Filmen eine zentrale und ambivalente Rolle spielten: Nach wie vor faszinierten diese Mythen und taugten zur Legitimation, aber die enormen Opfer des unter nationalen Vorzeichen geführten Krieges ließen sie zugleich kritikwürdig und gefährlich erscheinen.

85 16 razy o *LOTNEJ*, czyli «Jak Panu (Pani) podobał się film Andrzeja Wajdy?» In: *Odgłosy*, Nr. 42, 18.10.1959. Zit. nach: *Nasz iluzjon*, S. 69.

86 Rozicka 1988, S. 143.