

Konrad Klejsa / Schamma Schahadat (Hg.)

Deutschland und Polen

Filmische Grenzen und Nachbarschaften

unter Mitarbeit von Christian Nastal

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	7
---------	---

Geschichte

Urszula Biel: Deutsch-polnischer Filmaustausch von 1933 bis 1939	18
Eugeniusz Cezary Król: Gesellschaftliche und politische Grundlagen des Bildes der Deutschen im polnischen Spielfilm nach dem Zweiten Weltkrieg	33
Ingo Loose: Hans Kloss – ein «roter James Bond»? Deutsche, Polen und der Zweite Weltkrieg in der Kultserie SEKUNDEN ENTSCHEIDEN	44
Magdalena Saryusz-Wolska: Asymmetrien des kulturellen Gedächtnisses. Das filmische und literarische Bild von Danzig/Gdańsk und Breslau/Wrocław	61
Maren Röger: Flucht, Vertreibung und Heimatverlust der Deutschen in Film und Fernsehen Polens und Deutschlands 1945–2010	71
Nina Müller: Janusz Korczak – ein schwieriger Filmheld	89
Beata Dorota Lakeberg: Die Darstellung der polnischen Kinematographie in der DDR-Filmzeitschrift <i>Filmspiegel</i>	97

Koproduktionen

Karina Pryt: Die deutsch-polnischen Gemeinschaftsproduktionen AUGUST DER STARKE und ABENTEUER IN WARSCHAU im Dienste der nationalsozialistischen Ostpolitik 1934–1939	116
Margarete Wach: Deutsch-polnische Koproduktionen seit 1957 vor dem Hintergrund des Vertriebs und der Rezeption polnischer Filme in Deutschland	127
Lars Jockheck: «Wir sind nicht nur in der Politik Internationalisten» – Die ostdeutsch-polnische Koproduktion DER SCHWEIGENDE STERN/MILCZAŁA GWIAZDA	150

Konrad Klejsa: «Hier darf nichts zusammenpassen» Einige Bemerkungen zu Andrzej Wajdas PILATUS UND ANDERE – EIN FILM FÜR KARFREITAG	164
---	-----

Ästhetik

Andrzej Gwóźdź: Der Sozialismus mit anderen Mitteln oder der Kaprealismus des Heimatfilms	178
--	-----

Joachim Paech: Die «Neue Welle» in Westeuropa und in Polen	191
---	-----

Wolfgang Schlott: Gemeinsame ethische und metaphysische Aspekte in den Filmopoetiken von Krzysztof Kieślowski und Tom Tykwer? Eine vergleichende deutsch-polnische rezeptionsästhetische Untersuchung am Beispiel des Spielfilms HEAVEN	205
---	-----

Bernadetta Matuszak-Loose: Bevorzugt und (un)beliebt – Bilder deutscher Frauen im polnischen und polnischer Frauen im deutschen Nachkriegsfilm	217
---	-----

Schamma Schahadat: Anna/Agnieszka: Eine (polnische) Heldin – Volker Schlöndorffs STRAJK	229
--	-----

Die Autorinnen und Autoren	249
-----------------------------------	-----

Anhang	254
Filmregister	254
Personenregister	261
Abbildungsnachweise	269

Vorwort

Trotz des gegenwärtigen Trends zu transkulturellen Forschungsperspektiven hat sich die europäische Filmwissenschaft nach 1990, wie Tim Bergfelder vor einigen Jahren treffend bemerkte, stark auf die Untersuchung von (in der Regel an der Muttersprache orientierten) National-Kinematographien konzentriert.¹ Auch die meisten universitären Veranstaltungen zur europäischen Filmgeschichte waren bis vor kurzem einer solchen nationalen Abgrenzung unterworfen; man behandelte die deutsche Kinematographie, die britische oder die italienische; als gemeinsamer Forschungsraum wurde dagegen zum Beispiel der osteuropäische Film wahrgenommen. Diese Situation erscheint heute angesichts der rasch voranschreitenden politischen und ökonomischen Integration in Europa überraschend traditionell; folgerichtig wurde auch von einem «begrenzten Horizont» nationaler Kinematographien gesprochen.²

Es ist deshalb nicht weiter verwunderlich, dass im vergangenen Jahrzehnt eine Reihe von Publikationen erschienen ist, die das Phänomen eines «europäischen Kinos» zu definieren versuchen oder zumindest auf jene Themen und Aspekte aufmerksam machen, die in den einzelnen europäischen National-Kinematographien als Variationen auftauchen und somit als Grundlage für komparatistische Fragestellungen dienen können.³ Zugleich sind immer häufiger Untersuchungen zu finden, die über das bisherige Paradigma der nationalen Kinematographie hinaus gehen. Für die Filmwissenschaft rücken damit einerseits Filme in den Fokus, deren Themen aus einer transkulturellen Perspektive betrachtet werden können (dazu gehören vor allem filmische Narrative über ethnische Minderheiten oder Emigration), andererseits werden auch zunehmend Fragen nach institutionellen Verschränkungen (z.B. im Bereich der Koproduktion und der Distribution) gestellt.⁴

Die Beiträge des vorliegenden Bandes schreiben sich in den gegenwärtigen kultur-, medien- und filmwissenschaftlichen Diskurs ein, der die Verflechtungsgeschichte der nationalen Kinematographien betrachtet.⁵ Sie rücken dabei jene Aspekte in den Vorder-

1 Tim Bergfelder: National, transnational or supranational cinema? Rethinking European film studies. In: *Media, Culture and Society* 3 (2005), S. 315–331.

2 Andrew Hidgson: The limiting imagination of national cinema. In: Mette Hjort, Scott MacKenzie (Hrsg.): *Cinema and Nation*. New York 2000, S. 63–74.

3 Zum Beispiel: Thomas Elsaesser: *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam 2005.

4 Zum Beispiel: Luisa Rivi: *European Cinema after 1989: Cultural Identity and Trans-national Production*. Basingstoke 2007.

5 Über die *histoire croisée* s. die Ausführungen von Michael Werner und Bénédicte Zimmermann: Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen. In: *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), S. 607–632; s. auch Martin Aust: Verflochtene Erinnerung. Einleitende Ausführungen. In: Martin Aust, Krzysztof Ruchniewicz, Stefan Troebst (Hrsg.): *Polen und seine Nachbarn im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln 2009, S. 1–14.

grund, bei denen der nationalspezifische Charakter des Films durch das Andere oder das Fremde (mit)aufgebaut bzw. durchbrochen wird, sei es im Bereich der Repräsentation (Konstruktion der Filmfiguren aufgrund stereotyper Vorstellungen) oder der Ökonomie (Produktionsbudgets). Der Untertitel des Buches will mit der Betonung von Grenzen, die gleichermaßen trennen und die Transgression evozieren, und Nachbarschaften, die Dissonanz und Harmonie, Freundschaft und Feindschaft assoziieren, dieses Spannungsfeld andeuten.

Einen der interessantesten und zugleich kompliziertesten Fälle einer filmischen Verflechtungsgeschichte bildet die Beziehung zwischen dem polnischen und dem deutschen Film. Manche der vor dem ersten Weltkrieg entstandenen Filme, die die Historiographie als Bestandteil der polnischen Kinematographie ansieht, waren in Wirklichkeit deutsche Produktionen. Im polnischen Film von 1945 bis 1989 finden sich regelmäßig anti-deutsche Motive, die den Richtlinien der Kommunistischen Partei entsprachen, und nach 1990 entstanden zahlreiche Filme als deutsch-polnische Koproduktionen; diese Entwicklung hat seit dem Beitritt Polens zur EU noch zugenommen. Ohne Zweifel sind die deutsch-polnischen Beziehungen in den letzten Jahren bereits intensiver geworden, sei es, weil einige in Polen geborene Filmemacher ihre Filme in Deutschland umsetzen (u.a. Stanisław Mucha [DIE MITTE], Andrzej Klamt [DIE GETEILTE KLASSE], Kornel Miglus [WAS GESCHAH IN FRANKFURT AM 3. JULI 1974?]), oder weil umgekehrt immer häufiger deutsche Regisseure in Polen Filme drehen (u.a. Henner Winckler [KLASSENFAHRT], Robert Thalheim [AM ENDE KOMMEN TOURISTEN], Lars Jessen [HOCHZEITSPOLSKA]). Während wir dieses Buch in Druck geben, wird bereits an zahlreichen neuen deutsch-polnischen Filmprojekten gearbeitet. Diese Arbeit wird seit einigen Jahren beispielsweise durch das Polnische Filminstitut, die Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH und die Mitteldeutsche Medienförderung GmbH gefördert und erleichtert. Nicht zuletzt dank der verbesserten institutionellen Rahmenbedingungen kann man also davon ausgehen, dass die deutsch-polnischen Filmbeziehungen sich in den kommenden Jahren dynamisch entwickeln werden. Angesichts dieser Entwicklungen überrascht es, dass die Beziehungen zwischen dem polnischen und dem deutschen Film bisher nicht ausführlich untersucht wurden.

Der Band geht der *histoire croisée* zwischen dem deutschen und dem polnischen Film aus drei Perspektiven nach: jener, die die (komplizierten und spannungsreichen) historischen Beziehungen zwischen den beiden Ländern in den Vordergrund stellt («Geschichte»), jener der Koproduktionen zwischen der deutschen und der polnischen Kinematographie sowie einer Perspektive, die sich auf die ästhetische Dimension konzentriert.

Die «Geschichte» nimmt den größten Raum ein und umfasst die Geschichte des deutsch-polnischen Filmaustauschs vor dem Krieg (Biel) und die Rezeption des polnischen Films seit den 1950er Jahren (Lakeberg), das Bild der Deutschen und der Polen im Film (Król, Loose), Städtebilder (Saryusz-Wolska) sowie die filmische Präsentation historischer Ereignisse und Figuren (Röger, Müller).

Einen Überblick über den *Deutsch-polnischen Filmaustausch von 1933 bis 1939* gibt der Aufsatz von Urszula Biel. Die Auseinandersetzungen im Bereich des Filmaustauschs, so die These, bilden die wechselhaften politischen Beziehungen zwischen den beiden Ländern sowie die Probleme in dem sich neu etablierenden polnischen Staat beispielhaft ab. Verhandelt wurde zum Beispiel über die Sprachfassung der Filme, über die genaue Anzahl der Filme, die ausgetauscht werden durften, über die Notwendigkeit eines Ariernachweises und den Anteil jüdischer Filmemacher und Schauspieler, was auf polnischer Seite wiederum zu einem Boykott deutscher Filme führte. Auf deutscher Seite lag das Ziel darin, mithilfe der Filme Propaganda zu betreiben. Urszula Biel zeigt, dass die deutsch-polnischen Filmbeziehungen zwischen 1933 und 1939 als eine Art Barometer für die deutsch-polnischen Beziehungen überhaupt gedeutet werden können, wobei die polnischen Reaktionen auf die deutsche Politik sich je nach Region unterschieden; so reagierten die Grenzregionen sehr viel sensibler auf die politischen Entwicklungen, und die Filme des jeweiligen Nachbarn wurden schon lange vor Kriegsausbruch nicht mehr in den Kinos gezeigt.

Der Beitrag des Historikers Eugeniusz Cezary Król befasst sich mit den *gesellschaftlichen und politischen Grundlagen des Bildes der Deutschen im Spielfilm nach dem Zweiten Weltkrieg*. Dabei zeigt sich, dass ein deutschenfeindliches Bild nicht nur die erste Nachkriegszeit, sondern auch die folgenden Epochen bis in die 1990er Jahre bestimmte: Die ersten Filmchroniken nach dem Krieg zeigten die Aussiedlung der Deutschen aus der neuen Republik Polen und stellten diese als «gerechtes Urteil der Geschichte» dar; eine differenziertere Darstellung der Deutschen rief Empörung und Kritik hervor, wie Król am Beispiel der Rezeption von *DIE VERBOTENEN LIEDER* (ZAKAZANE PIOSENKI, R.: Leonard Buczkowski, 1946) vorführt. Auch nach der deutschen Teilung blieb das negative Deutschenbild vorherrschend. Die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen der 1970er Jahre (Brandts «Ostpolitik», Gierks «Politik der Öffnung») hatten kaum einen Einfluss auf das Deutschenbild, das bis in die 1990er Jahre als Negativ-Stereotyp erhalten blieb. Als Fazit hält Król fest, dass das deutsche Feind-Bild in den letzten 20 Jahren zwar endlich aus dem polnischen Spielfilm verschwunden ist, dass aber kein «neues Bild der Deutschen» entwickelt worden ist.

Mit einem konkreten (historischen) Fall stereotyper Darstellung des Deutschen bzw. des Polen befasst sich Ingo Loose in *Hans Kloss – ein «roter James Bond»? Deutsche, Polen und der Zweite Weltkrieg in der Kultserie SEKUNDEN ENTSCHEIDEN* (STAWKA WIĘKSZA NIŻ ŻYCIE, R.: Janusz Morgenstern und Andrzej Konic, 1967/1968). Während Spielfilme in Hinsicht auf nationale Stereotype von der Forschung breit untersucht worden sind, richtet sich Looses Beitrag auf eine Kultserie, die – auch aufgrund ihres Unterhaltungswertes und der damit verbundenen Popularität – einen wesentlichen Einfluss auf die Verbreitung dieser Stereotype hatte. Da die Serie seit den 1960er Jahren bis 2009 regelmäßig wiederholt wurde, gibt sie einen Einblick nicht nur in die nationalsozialistische Besatzungszeit (die Serie spielt im Zeitraum 1941–1945), sondern auch in die «seit vierzig Jahren andauernde Anschlussfähigkeit». Der unter dem Namen «Hans Kloss» agierende polnische Geheimagent spionierte für den sowjetischen Geheimdienst im Deutschen Reich und ist

von Deutschen umgeben, die über keine eigenen Charaktereigenschaften verfügen, sondern vornehmlich als «lebende Zielscheiben» fungieren. Trotz der Schablonenhaftigkeit des Agentengenres, das seine Fiktionalität tendenziell eher ausstellt als verhüllt, setzt SEKUNDEN ENTSCHIEDEN, wie der Beitrag zeigt – unter Auslassung wesentlicher historischer Fakten, die dem Unterhaltungswert im Weg gestanden hätten – auf eine quasi-authentische Darstellung des polnischen Widerstands.

Eine Verschränkung von literarischen und filmischen Bildern führt der Beitrag von Magdalena Saryusz-Wolska am Beispiel zweier Städte vor, *Asymmetrien des kulturellen Gedächtnisses. Das filmische und literarische Bild von Danzig/Gdańsk und Breslau/Wrocław*. Gemeinsamer Ausgangspunkt für den Vergleich beider Städte ist die ähnlich Kriegs- und Nachkriegsgeschichte. Saryusz-Wolska untersucht, wie diese Ähnlichkeit auf das kulturelle Gedächtnis beider Städte sowie deren Repräsentationen eingewirkt hat. Dabei zeigt sich, dass sich nach dem Krieg sehr unterschiedliche Formen und Strukturen herausgebildet haben: In der Darstellung von Danzig/Gdańsk kreuzen sich das deutsche und das polnische kulturelle Gedächtnis, was bedeutet, dass deutsche und polnische literarische Texte miteinander in einem intertextuellen und intermedialen Dialog stehen. Anders als Gdańsk ist Wrocław – in den Worten Andrzej Zawadas – eine «Stadt mit amputiertem Gedächtnis». Saryusz-Wolska zieht ein positives Fazit über die Medialisierung beider Städte: dem kulturellen Gedächtnis ist längst das gelungen, was der politische Diskurs noch immer vergeblich versucht, nämlich die komplexe Verschränkung der deutsch-polnischen Geschichte.

Einer der dunkleren Seiten der deutsch-polnischen Beziehungen ist der Beitrag von Maren Röger gewidmet: *Flucht, Vertreibung und Heimatverlust der Deutschen in Film und Fernsehen Polens und Deutschlands 1945-2010*. Dargestellt wird der Wandel dieser Thematik in seiner medialen Präsentation, wobei ein zunehmendes Verständnis für die historischen Erfahrungen des Nachbarlandes konstatiert wird. Die erste Phase war, wie nicht anders zu erwarten, ideologisch geprägt durch die Vorgaben der sowjetischen Lesart, und das gilt für Film und Fernsehen sowohl in der DDR als auch in der Volksrepublik Polen. So fanden die «Umsiedler» in den ostdeutschen Darstellungen zunächst ihr Glück im Aufbau des neuen sozialistischen Staates und verschwanden dann als Thema ganz von der Bildfläche, während die Zwangsaussiedlung in den polnischen Medien als korrekte politische Entscheidung präsentiert wurde. Differenzen zwischen der polnischen und der westdeutschen medialen Abbildung zeigen sich sowohl in den Bildern, die eingesetzt wurden, als auch in der zeitlichen Rahmung, die in den westdeutschen Filmen mit dem sowjetischen Einmarsch beginnt, in den polnischen dagegen mit dem deutschen Angriffskrieg. Erst nach 1989 kam es zu einer parallelen «Vertreibungsoffererzählung» von Polen und Deutschen, was bis zu einem «Versöhnungsnarrativ» führte. Mit Blick auf die letzten filmischen Darstellungen kommt Röger zu dem Ergebnis, dass es zu einer «Annäherung in audiovisuellen Darstellungen von Flucht, Vertreibung und Heimatverlust» gekommen ist.

Um unterschiedliche deutsche und polnische Versionen einer historischen Figur, des jüdischen Arztes Janusz Korczak, geht es in dem Beitrag *Janusz Korczak – Ein schwieriger*

Filmheld von Nina Müller. Die Biographie Korczaks wurde von Aleksander Ford und von Andrzej Wajda verfilmt. Fords erster Versuch (1968 in Polen) scheiterte, doch schließlich konnte er 1974 *SIE SIND FREI, DR. KORCZAK* in einer deutsch-israelischen Koproduktion realisieren. 1989 entstand Wajdas internationale Koproduktion *KORCZAK*. Der Aufsatz analysiert die verschiedenen (realisierten und nicht realisierten) Verfilmungen im Rahmen ihrer politischen Kontexte und der spezifischen Ausrichtungen der Regisseure – während Ford einen eher pessimistischen Film über ein jüdisches Schicksal im 20. Jahrhundert geschaffen hat, hatte Wajda eine optimistische polnisch-jüdische Versöhnungsgeste im Blick.

Eine rezeptionsorientierte Darstellung der deutsch-polnischen Filmbeziehungen bietet der Aufsatz von Beata Lakeberg mit *Die Darstellung der polnischen Kinematographie in der DDR-Filmzeitschrift ‚Filmspiegel‘*. Die «zwangsverordnete Freundschaft» zwischen der DDR und der VR Polen ermöglichte es, dass die DDR viel über die (Film-)kultur ihres Nachbarlandes erfuhr. Dabei lassen sich am *Filmspiegel* die Stimmungsschwankungen zwischen den beiden Staaten von 1954–1991 (den Erscheinungsdaten des *Filmspiegels*) ablesen. Die Besprechung polnischer Filme nahm zu der Zeit einen festen Platz in der Zeitschrift ein, doch je nachdem, wie die atmosphärischen Beziehungen sich in der Politik zwischen den beiden Staaten gestalteten, spielte der polnische Film eine größere (wie im Laufe der 1970er Jahre) oder kaum eine Rolle (wie zu Beginn der 1980er Jahre zur Zeit der *Solidarność*). Viel Raum nahm generell die Berichterstattung über die polnischen Filmfestivals ein, wobei auch hier die politische Lage entscheidend war für die Quantität der Artikel.

Der zweite große Block des Buches umfasst Beiträge über deutsch-polnische Koproduktionen zwischen den 1930er und 1970er Jahren – wobei «deutsch» sowohl die DDR als auch die BRD meint – und richtet den Blick damit auf die institutionellen Verflechtungen (Pryt, Wach, Jockheck, Klejsa). Den Anfang macht Karina Pryts Analyse zweier Koproduktionen aus der Vorkriegszeit: *Die deutsch-polnischen Gemeinschaftsproduktionen AUGUST DER STARKE und ABENTEUER IN WARSCHAU im Dienste der nationalsozialistischen Ostpolitik 1934–1939*. Der Ausgangspunkt ist ähnlich wie in dem Aufsatz von Urszula Biel, der sich mit dem Filmaustausch in den 1930er Jahren auseinandersetzt: Der Film wird von deutscher Seite vor allem als Instrument der Propaganda gesehen und spiegelt die politischen Beziehungen zwischen Deutschland und Polen wider. Dabei wird hier gezeigt, wie die Produktion von *AUGUST DER STARKE* Hitlers Vorhaben umsetzen sollte, die Feindbilder vom jeweils Anderen zu korrigieren und auf diese Weise Polen als Partner gegen die Sowjetunion zu gewinnen. Doch «der Versuch, die Zeit August des Starken für eine «rassengerechte Völkerverständigung» zu vereinnahmen, scheiterte». Als zweites Beispiel wird *ABENTEUER IN WARSCHAU/DYPLOMATYCZNA ŻONA* in diesem Kontext analysiert. Auch hier funktionierte die Koproduktion als «alternatives Mittel in Hitlers Polenpolitik» nicht.

Margarete Wach liefert einen Überblick über *Deutsch-polnische Koproduktionen seit 1957 vor dem Hintergrund des Vertriebs und der Rezeption polnischer Filme in Deutschland*. Dabei geht sie von der Situation nach der Wende aus, die durch einen Rückgang

heimischer Produktionen und durch Dienstleistungen für ausländische Filmproduktionen gekennzeichnet war. Der Blick zurück zeigt, dass Westdeutschland ohne erkennbares Muster nur einzelne polnische Filme zur Kenntnis nahm, und Wach spricht in diesem Zusammenhang von «vielen versäumten Rezeptionschancen». Damit wird klar, dass nicht nur die ostdeutsch-polnische filmische Interaktion durch politische Vorgaben bestimmt war, sondern dass auch die westdeutsch-polnische auf politische Signale reagierte, wenngleich natürlich unter anderen Vorzeichen. Wach gibt eine detaillierte Übersicht über die verschiedenen Koproduktionen seit Ende der 1950er Jahre und ihre Rezeption, wobei verschiedene zeitliche Zäsuren gesetzt werden: der Beginn der 1960er Jahre, März 1968, die 1970er Jahre mit dem «Kino der moralischen Unruhe», die 1980er Jahre mit den zwei westdeutschen Produzenten «Regina Ziegler Film» und Artur Brauners (der ursprünglich aus Łódź stammt) «CCC Filmkunst», die beide Filme polnischer Regisseure, zum Teil als Koproduktionen, realisierten, sowie die 1990er Jahre mit dem zunächst aufgrund der wirtschaftlichen Verhältnisse eher stillgestellten Nachwendekino. Der Beitrag endet mit dem positiven Ausblick, dass der Westen «sein Blickfeld zunehmend in Richtung Osten ausweitet»; zugleich aber bleibt die Rezeption, wie Wach schreibt, von tagespolitischen Ereignissen abhängig.

Auf diesen Überblick folgt Lars Jockheck, der mit «*Wir sind nicht nur in der Politik Internationalisten.*» *Die ostdeutsch-polnische Koproduktion DER SCHWEIGENDE STERN/MILCZAŁA GWIAZDA* zurück in die zweite Hälfte der 1950er Jahre führt. Ausgehend von dem Anspruch der Produzenten, ein internationales Projekt zu realisieren, verfolgt Jockheck in seinem Beitrag die drei Jahre dauernde Produktionsgeschichte des Films, die von vielen Kursänderungen und Missverständnissen bestimmt war. Die internationale Zusammenarbeit war leichter zu proklamieren als zu realisieren. So wurde das Drehbuch, das auf einem Roman von Stanisław Lem beruhte, in immer wieder neuen Fassungen sowohl der deutschen als auch der polnischen Seite vorgelegt, und die wechselnden Autoren mussten mehrfach neue politische Akzente setzen. Dabei gerieten die polnischen Partner für die deutsche Seite unter den Verdacht der politischen Unzuverlässigkeit. Schließlich zogen die Polen sich fast ganz aus der Koproduktion zurück, die damit zu einer vor allem deutschen Angelegenheit wurde.

Einen für den Westen produzierten polnischen Film nimmt Konrad Klejsa mit «*Hier darf nichts zusammenpassen*» – *Einige Bemerkungen zu Andrzej Wajdas PILATUS UND ANDERE – EIN FILM FÜR KARFREITAG* in den Blick. Der Beitrag konzentriert sich auf den auch hier prominenten Anspruch des Internationalismus, hat doch ein polnischer Regisseur (Andrzej Wajda) einen Film, der auf einer russischen Vorlage beruht (auf Michail Bulgakovs *Der Meister und Margarita*), für das deutsche Fernsehen (ZDF) gemacht. Klejsa interessiert dabei weniger der Film selbst als die ihn umgebenden Umstände und Paratexte: die verschiedenen Versionen, die Tonspuren, Wajdas Aufzeichnungen zu dem Film. Dabei wird deutlich, dass Wajda einen «Kulturclash» zu schaffen beabsichtigte; die Passionsgeschichte sollte zunächst in Indien, dann in einer deutschen Großstadt angesiedelt sein.

Die entscheidende Erkenntnis, die sich aus der Analyse der Paratexte ergibt, ist, dass der Zusammenstoß der Kulturen, der die Filmnarration bestimmt, in seiner Produktionsebene gespiegelt wird.

Der dritte große Abschnitt des Buches befasst sich mit Frage der Ästhetik: mit der sozialistischen Ästhetik im Vergleich mit dem Heimatfilm (Gwóźdź), mit der «Neuen Welle» in Polen und Westeuropa (Paech), mit dem intermedialen Dialog zwischen Krzysztof Kiesłowski und Tom Tykwer (Schlott) sowie mit Gender-Aspekten (Matuszak-Loose, Schahadat). Andrzej Gwóźdź stellt in seinem Beitrag *Der Sozialismus mit anderen Mitteln oder der Kaprealismus des Heimatfilms* eine auf den ersten Blick provokative Verbindung zwischen dem sozialistischen Film und dem Heimatfilm her. Die Analyse filmästhetischer Muster beider filmischer Formen deckt, jenseits aller weltanschaulichen oder politischen Markierungen, eine verblüffende Ähnlichkeit auf: Der Sozialismus und der Kaprealismus, so Gwóźdź, «bilden zwei Seiten eines ästhetischen, ja künstlerischen Bewusstseins ab». Sowohl der sozialistische Film als auch der deutsche Heimatfilm werden als Modernisierungsprojekte gedeutet, die entweder die kommunistische Gesellschaft (in Polen) oder eine entnazifizierte Nation (in Deutschland) propagieren sollten. Parallelen finden sich auf der Ebene der Narration (Sozialisierung des Helden im Kollektiv, Arbeit als Wert) ebenso wie auf der Ebene der filmischen Ästhetik.

Joachim Paech erweitert in *Die «Neue Welle» in Westeuropa und in Polen* die Perspektive eines deutsch-polnischen filmischen Dialogs hin zu einem polnisch-westeuropäischen. Paech untersucht den Einfluss der französischen *Nouvelle Vague* auf den polnischen Film der 1960er Jahre; als Beispiel hat er *DIE KUNST, GELIEBT ZU WERDEN* (JAK BYĆ KOCHANĄ) von Wojciech Jerzy Has aus dem Jahr 1963 ausgewählt. Die *Nouvelle Vague*, so der Ausgangspunkt, hat sich in den 1960er Jahren als gesamteuropäisches Phänomen durchgesetzt, und Paech deutet im weiteren Jean Luc Godards *AUSSER ATEM* (À BOUT DE SOUFFLE, 1959) und Andrzej Wajdas *DIE UNSCHULDIGEN ZAUBERER* (NIEWINNI CZARODZIEJE, 1961) als repräsentativ für diesen spezifischen ästhetischen Stil im Rahmen ihrer jeweiligen Filmkultur. Den Kontext für die Entstehung der *Nouvelle Vague* bildeten das Generationenerlebnis des 2. Weltkriegs sowie die technischen Erneuerungen im Bereich des Fernsehens, die zu einer Krise des Filmgenres geführt haben, wobei die Erfahrungen in Polen anders aussahen als zum Beispiel in Frankreich oder Deutschland. Speziell für die polnische Filmkultur gilt, dass der Film als «moralische Anstalt» zur Verfügung stand.

Einen anderen intermedialen Dialog untersucht Wolfgang Schlott in *Gemeinsame ethische und metaphysische Aspekte in den Film poetiken von Krzysztof Kiesłowski und Tom Tykwer? Eine vergleichende deutsch-polnische rezeptionsästhetische Untersuchung am Beispiel des Spielfilms HEAVEN*. Tom Tykwers *HEAVEN* beruht auf einem Drehbuch von Krzysztof Kiesłowski und Krzysztof Piesiewicz, und Schlott geht in seinem Beitrag den Spuren einer gemeinsamen Ethik und Ästhetik von Tykwer und Kiesłowski nach. Dabei wird auch die polnische und die deutsche Rezeption berücksichtigt, die jeweils unterschiedliche

Schwerpunkte setzten: während die polnische Filmkritik den Konflikt zwischen ethischen und juristischen Handlungen in den Mittelpunkt ihrer Analysen stellte, konzentrierte die deutsche sich auf die Liebesgeschichte. Diese unterschiedliche Rezeption findet ihre Parallele in der Umsetzung des polnischen Drehbuchs durch den deutschen Regisseur; Tykwer hat, so Schlott, den polnischen Film aus seinem kulturspezifischen Kontext gelöst und ethische, metaphysische und kulturelle Elemente in sein eigenes Filmwerk übertragen.

Zwei Beiträge rücken die Gender-Thematik ins Zentrum der Analyse; so untersucht Bernadetta Matuszak-Loose in *Bevorzugt und (un)beliebt: Bilder deutscher Frauen im polnischen und polnischer Frauen im deutschen Nachkriegsfilm* nationale Weiblichkeits-Stereotypen. Filme, so Matuszak-Loose, sind das Medium, in dem Gender-Stereotype konstruiert, aber auch wieder aufgelöst werden. Der Aufsatz konzentriert sich auf zwei Narrative: erstens auf Frauenrollen zur Zeit der nationalsozialistischen Besetzung Polens und zweitens auf binationale Liebesbeziehungen im polnischen und im deutschen Film. Die Auftritte deutscher Frauen in polnischen Nachkriegsfilmen, deren Handlung während der deutschen Besatzungszeit spielt, sind streng festgelegt und erlauben wenig Variationen: Die KZ-Aufseherin, die Denunziantin, die Nationalsozialistin. Mit der Zeit werden die Charakterdarstellungen zwar differenzierter, aber auch das Interesse an der Thematik lässt nach. Die deutsch-polnischen Liebesbeziehungen im Film bilden, wie Matuszak-Loose zeigt, eine Situation ab, die häufig vorkommt, aber stark stigmatisiert ist. Ausblickend befasst der Beitrag sich mit den Filmen nach 1989, die erstaunlich viele Stereotypen beibehalten haben: Polinnen sind als emotional und/oder katholisch dargestellt, deutsche Frauen als gefühlkalt.

In *Anna/Agnieszka: Eine (polnische) Heldin – Volker Schlöndorffs STRAJK* geht Schamma Schahadat den Ursprüngen eines polnischen Heldinnenbildes in dem Film eines deutschen Regisseurs nach. Der biographische Körper der Solidarność-Heldin Anna Walentynowicz, deren Leben der Film präsentiert, wird überlagert vom symbolischen Körper einer polnischen Heldin, der wiederum mit verschiedenen literarischen, filmischen und mythischen Bildern aufgeladen ist: mit dem der Matka Polka, der Mutter Polin, wie sie von Mickiewicz entworfen wurde, mit Elementen von Brechts *Heiliger Johanna der Schlachthöfe* sowie mit dem Image der Protagonistin Agnieszka (gespielt von Krystyna Janda) aus Andrzej Wajdas Filmen *DER MANN AUS MARMOR* (*CZŁOWIEK Z MARMURU*, 1976) und *DER MANN AUS EISEN* (*CZŁOWIEK Z ŻELAZA*, 1981). Es wird gezeigt, wie die Folie der Matka Polka in der Figur der Anna Walentynowicz mehrfach durch alternative Heldinnen-Muster überschrieben und durchkreuzt wird.

Dieses Buch entstand im Rahmen des deutsch-polnischen Filmprojekts «Der polnische Film – eine europäische Filmkultur», das seit Januar 2010 von der Deutsch-polnischen Wissenschaftsstiftung/Polsko-Niemiecka Fundacja na Rzecz Nauki gefördert wird; an dieser Stelle möchten wir uns bei der Stiftung und speziell bei Witold Gnauck für die gute

und geduldige Beratung bei der Antragstellung bedanken. Ein großer Dank geht auch an den Deutsch Akademischen Austauschdienst und die Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit/Fundacja Współpracy Polsko-Niemieckiej für die Finanzierung der Konferenz, die im Juli 2009 in Tübingen stattgefunden hat und auf die der vorliegende Band zurück geht. Der DAAD hat auch die dreisemestrige Gastdozentur von Konrad Klejsa in Tübingen gefördert, so dass das Filmprojekt, die Tagung und das vorliegende Buch geplant werden konnten Die Hauptarbeit bei der Erstellung des Manuskripts hat Christian Nastal als Projektkoordinator geleistet, unterstützt hat ihn Markus Mrożek – beiden möchten wir ganz besonders danken. Und der letzte Dank geht an Frau Dr. Annette Schüren dafür, dass wir dieses Buch in ihrem Verlag publizieren können.

*Konrad Klejsa / Schamma Schahadat
Tübingen und Łódź, Dezember 2010*