

Analyse

Unter Zugzwang: der polnische Spielfilm heute

Wolfgang Schlott, Bremen

Zusammenfassung

Der Autor fragt nach den innovativen Akzenten der zwanzig Jahre nach dem demokratischen Umbruch unter schwierigen finanziellen und strukturellen Bedingungen leidenden Filmwirtschaft. In welcher Weise ist die jüngste polnische Geschichte und der psychomenteale Zustand der Gesellschaft thematisch erfasst worden? Gibt es ein neues »Kino der moralischen Unruhe«? Wie findet der polnische Film wieder europäische und weltweite Anerkennung? Auf diese Fragen werden Antworten gesucht. Der Zugzwang, unter dem der polnische Spielfilm im Hinblick auf eine radikale ästhetische Umsetzung von brennenden aktuellen und historischen Themen mehr als zwanzig Jahre gestanden hat, ist am Ende des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts von der Erkenntnis abgelöst worden, dass nach der Schaffung innovativer Strukturen sich auch wieder die ersten Funken am polnischen Filmhimmel zeigen.

Der Zeitpunkt hätte nicht besser gewählt werden können: Andrzej Wajda, Regisseur und bis 1982 Präsident des vom Jaruzelski-Regime aufgelösten polnischen Filmverbands, verkündete am 13. Dezember 1989 aus Anlass der Film Premiere von »Das Verhör« / *Przesłuchanie* (Regie: Leszek Bugajski) das Ende des Kriegszustands im polnischen Kino. Der Spielfilm über die skrupellosen Verhörmethoden des polnischen Geheimdienstes – 1982 unmittelbar nach seiner Fertigstellung von den Zensurbehörden auf Eis gelegt – setzte sich mit einem der zahlreichen Tabuthemen auseinander, die mit Beginn des Demokratisierungsprozesses in Polen aufgedeckt werden sollten. Deshalb nutzte Wajda die Gelegenheit und lud seine Kollegen ein, die bis dahin fehlenden *wahrhaftigen* Filme über die polnische Untergrund-Armee im Zweiten Weltkrieg die Armia Krajowa, den Bürgerkrieg des kommunistischen Regimes gegen das polnische Volk, die polnisch-sowjetische Waffenbrüderschaft nach 1945 wie auch über die Verbrechen des Stalinregimes zu drehen. Rund achtzehn Jahre später unternahm der renommierte Filmhistoriker Konrad J. Zarębski aus Anlass der Film Premiere von »Katyń« im September 2007 einen Rückblick auf den von Aufbruchoptimismus, Resignation und Turbulenzen geprägten Zeitabschnitt. Es gebe zwar, so Zarębski, eine lange Liste von Filmen über sowjetische Lager, über die Schlacht von Monte Cassino und sogar über den Krieg zwischen der Armia Krajowa und der von kommunistischen Kräften aufgebauten Armia Ludowa (Volksarmee) 1944/45. Doch diese Streifen hätten viele Wünsche offen gelassen. Die Gründe dafür fasste er in drei Thesen zusammen: Der einstige Markt des staatlichen Mäzens sei dem Marktmechanismus des Vertriebs gewichen, die polnische Kinoindustrie sei noch nicht in der Lage gewesen, die kostenintensive Verfilmung von

historischen Themen zu realisieren, und schließlich habe sich herausgestellt, dass die Umsetzung von historischer Reflexionsarbeit in die Sprache von Filmskripten höllisch mühsam sei. Diese, sicherlich noch zu ergänzenden, Faktoren seien schuld daran, dass »das polnische Kino nach der Erringung der Unabhängigkeit fast zwanzig Jahre auf den Film über Katyń warten musste«.

Sicherlich gehört die filmische, von Zensur unbelastete Aufarbeitung der polnischen Geschichte des 20. Jahrhunderts zu den wesentlichsten Aufgaben des nationalen Kulturbetriebs. Ermöglicht sie doch eine kompromisslose Auseinandersetzung mit dem psychomentealen Zustand einer Gesellschaft, die in ihrer Mehrheit am Ende der 1980er Jahre den »samtenen« Übergang in demokratische Verhältnisse begrüßte und anschließend nolens volens von den Unberechenbarkeiten des Turbokapitalismus überrascht wurde. Es war aus diesem Grunde auch notwendig, sich auf der filmischen Ebene mit den schwierigen Problemen der polnischen Gegenwartsgesellschaft auseinander zu setzen. Bevor wir auf die Mitte der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts beginnende radikale historische Aufarbeitung zurückkommen, wollen wir deshalb zunächst einen Blick auf wesentliche strukturelle Veränderungen in der Produktion und dem Vertrieb polnischer Spielfilme werfen, wesentliche thematische Felder beleuchten, die künstlerische Bilanz im nationalen und europäischen Kontext vor dem Hintergrund von Filmfestivals und Zuschauerzahlen zusammenfassen und einige auffällige generations- und geschlechtsspezifische Merkmale benennen. Die auf der Grundlage von Zeitschriften- und Spielfilmanalysen sowie Fachliteratur gewonnenen vorläufigen Erkenntnisse fließen in filmhistorisch übergreifende Fragestellungen und erste Thesen ein, die den Gegenstand unserer Betrachtungen pointieren sollen. Ausgangspunkt sollen folgende Fragestellungen sein:

- Welche innovativen Akzente haben die unter schwierigen finanziellen und strukturellen Bedingungen leidende Filmwirtschaft und der Kinobetrieb in der Zwischenzeit gesetzt?
- In welcher Weise ist die jüngste polnische Geschichte und der psychomenteale Zustand der Gesellschaft thematisch erfasst worden?
- Gibt es ein neues »Kino der moralischen Unruhe«?
- Wie findet der polnische Film wieder europäische und weltweite Anerkennung?

Der Zugzwang, unter dem der polnische Spielfilm im Hinblick auf eine radikale ästhetische Umsetzung von brennenden aktuellen und historischen Themen mehr als zwanzig Jahre gestanden hat, ist am Ende des ersten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts von der Erkenntnis abgelöst worden, dass nach der Schaffung innovativer Strukturen sich auch wieder die ersten Funken am polnischen Filmhimmel zeigen. Wie dieser Prozess abgelaufen ist, soll in den folgenden Ausführungen skizziert werden.

Der Wandel von Filmproduktion und Filmverleih nach 1991

Die Privatisierung von Filmverleih und Kinos Anfang der 1990er Jahre leitete einen Reformprozess ein, der die Förderstrukturen der polnischen Filmkultur zunächst in den Händen des Staates beließ. 1991 wurde die Agentur für Filmproduktion (Agencja Produkcji Filmowej) etabliert, die sich an der Finanzierung von Spielfilmen beteiligte. Obwohl sich die zwischen 1990 und 1995 rapide gesunkenen Einnahmen aus dem Filmvertrieb (es fand ein Zuschauerschwund von etwa 60 Millionen auf rund 20 Millionen Besucher jährlich statt) auf die staatlichen Förderaktivitäten auswirkten, wurden in der ersten Hälfte der 1990er Jahre jährlich noch rund zwanzig Spielfilme fertig gestellt, von denen allerdings immer weniger in die Kinos kamen und immer häufiger nur in den staatlichen Fernsehprogrammen (die Ko-Finanzierungen übernahmen) ausgestrahlt wurden. Ursache dafür war die radikale Transformation des Filmverleihs, in deren Ergebnis die staatlichen Filmverleihfirmen durch private Agenturen ersetzt wurden – mit fatalen Konsequenzen für die polnische Filmproduktion: Aufgrund der finanziell günstigen Leihverträge mit US-amerikanischen und westeuropäischen Vertriebsgiganten wurden immer mehr ausländische Erfolgstreifen in die Kinoprogramme aufgenommen. Auch die Eigentumsverhältnisse, denen die polnischen Kinos unterlagen, veränderten sich im Laufe der 1990er Jahre. Von den 1991 insgesamt 935 spielenden Kinos, deren Anzahl sich bis 2009 auf knapp 500 reduzierte, waren 252 in den Händen von Pächtern, 57 privatisiert. Die Mehrzahl verblieb zunächst in der Obhut

von Stadt- und Gemeindeverwaltungen, die unter dem Druck der wachsenden Investitionskosten ihre Kinosäle jedoch an private Kinoketten verkaufen mussten. Dennoch zeichneten sich Hoffnungsschimmer für die Förderung der einheimischen Filmkultur ab: Die in Großstädten von den Kommunalverwaltungen eingerichteten Programmkinos bemühten sich um die Ausstrahlung des breit gefächerten polnischen Filmangebots.

Auf der Suche nach anderen ästhetischen Mustern

Im Laufe der 1990er Jahre zeichneten sich vier parallele, von unterschiedlicher Effektivität geprägte Entwicklungsstränge im polnischen Filmwesen ab. Die ausbleibende Resonanz auf historische und politische Sujets, die in der Ablehnung künstlerisch bedeutsamer Filme wie »Der Tod ist wie eine Brotkrume« / *Śmierć jak kromka chleba* (Kazimierz Kutz, 1994) und »Randland der Welt« / *Kraj świata* (Maria Zmarz-Koczanowicz, 1994) durch das Massenpublikum und die Filmkritik zum Ausdruck kam, bewirkte eine Umorientierung der Filmproduktionen in zwei Richtungen: Parodie auf das Großstadtgaunertum (vgl. »Die Hunde« / *Psy*, »Letztes Blut« / *Psy II: Ostatnia krew*, Władysław Pasikowski, 1992, 1994) und die ethnographische Aufarbeitung der neuen gesellschaftlichen Phänomene mit Hilfe »amerikanischer« Erzählweisen (beispielsweise kurze Filmbild-Sequenzen). Was die zweite Richtung betrifft, so sind solche Filme wie »Die Ordnung der Gefühle« / *Kolejność uczuć* (Radosław Piwowarski, 1993) und »Der Fall Pekosiński« / *Przypadek Pekosińskiego* (Grzegorz Królikiewicz, 1993) hervorzuheben. Aber auch die filmischen Werke von Jan Jakub Kolski (»Jancio, der Wassermann« / *Jancio Wodnik*, 1993; »Pornografie« / *Pornografia*, 2003) und Filip Zylber (»Abschied von Maria« / *Pożegnanie z Marią*, 1993), beide Vertreter der jüngeren Generation, zeichneten sich durch die Radikalität ihrer ästhetischen Verfahren aus. Diese auf dem nationalen Festival der Spielfilme in Gdingen hoch dotierten Streifen nahmen sich der brennenden Probleme der polnischen Gesellschaft im Umbruch und der polnischen Geschichte des 20. Jahrhunderts an. Einen bedeutsamen Schritt weiter gingen die seit 1989 auf internationalen Bühnen ausgezeichneten Spielfilme von Krzysztof Kieślowski. Er unternahm den Versuch, universale ethisch-moralische Kategorien im ethnographischen polnischen Kontext (»Dekalog«, 1988ff.) und im europäischen Vergleich (»Drei Farben: Blau-Weiß-Rot« / *Trzy kolory: Niebieski-Biały-Czerwony*, 1993/94; »Die zwei Leben der Veronika« / *Podwójne życie Weroniki*, 1991) umzusetzen. Das Werk von Kieślowski, in der Zusam-

menarbeit mit seinem Drehbuchautor Krzysztof Piesiewicz, den kongenialen Beiträgen der Kameramännern Edward Kłosiński, Sławomir Idziak und Piotr Sobociński sowie der Filmmusik von Zbigniew Preisner entstanden und mit Hilfe des Produzenten Martin Karmitz auf dem europäischen Filmmarkt platziert, brachte der polnischen Filmindustrie die dringend benötigte internationale Schubkraft. Sie kam auch in den Filmwerken der meist in Westeuropa und den USA produzierenden Agnieszka Holland («Hitlerjunge Salomon», 1990; «Olivier, Olivier», 1992; «Der geheime Garten», 1993) zum Tragen. Dennoch erwies sie sich, gemeinsam mit den Impulsen, die von den Spielfilmen Andrzej Wajdas («Korczak», 1990; «Die Karwoche» / Wielki Tydzień, 1995; «Fräulein Niemand» / Panna Nikt, 1996) ausgingen, als nicht ausreichend, um die einheimische Kinematographie auf die Erfolgsspur zu bringen. Ein kompliziertes Filmfinanzierungssystem, stagnierende Zuschauerzahlen und das erdrückende Angebot an amerikanischen Actionfilmen waren die Ursachen dafür, dass 1996 der Ruf nach dem staatlichen Mäzen lauter wurde, ohne dass er aufgrund fehlender Finanzmittel erhört werden konnte. Deshalb beschlossen die Verantwortlichen der Filmindustrie einschneidende Maßnahmen: Einschränkung der Produktion von Filmkopien, Schließung des Nationalen Filmarchivs für das Publikum (dessen Sammlung ist der interessierten Öffentlichkeit inzwischen wieder zugänglich), Reduzierung der Finanzmittel für Dokumentarfilme.

Die mangelnde Attraktivität des polnischen Spielfilms in der europäischen Arena

Ungeachtet der internationalen Erfolge polnischer und polnischstämmiger Regisseure zu Beginn des 21. Jahrhunderts, die sich in der Verleihung des »Oskar« für das Filmwerk von Andrzej Wajda (2000) und der »Goldenen Palme« an Roman Polański für »Der Pianist« / Pianista in Cannes 2002 manifestierte, zeichnete sich ein düsteres Bild von der Situation der Filmindustrie und der Reaktion der Filmkritik auf die zwischen 1998 und 2003 prämierten Filmprodukte ab. Der Kulturminister der Republik Polen, Waldemar Dąbrowski, und der Präsident des Verbandes Polnischer Filmschaffender, Jacek Bromski, entwarfen ein Jahr vor dem Beitritt Polens zur Europäischen Union das Bild einer strukturellen Krise. Sie sei »vom Zusammenbruch der Produktion und des Vertriebs« (Bromski, 2003) gekennzeichnet. Schlimmer noch, viele einheimische Filmjournalisten würden sogar ihre Genugtuung zum Ausdruck bringen, dass die nationale Kinematographie am Ende sei. Beide forderten deshalb mit dem vergleichenden Blick auf die vorbildlichen Filmförderungsmodelle in Westeuropa bereits im Vor-

feld der Zugehörigkeit zur EU strukturelle Hilfen und Subventionen. Gleichzeitig liefen im polnischen Parlament die Vorbereitungen für neue Gesetze zu Radio und Fernsehen und Kinematographie.

Zweifellos klappte in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts die Schere zwischen den nicht ausreichenden Finanzmitteln für Spielfilme und deren umso schärfere Beurteilungen durch die nationale Kritik sehr weit auseinander. Dieses Phänomen kam nach der Verfilmung zweier literarischer Werke deutlich zum Tragen. Es handelte sich dabei um »Mit Feuer und Schwert« (Jerzy Hoffman, 1999) nach dem Roman von Henryk Sienkiewicz »Ogniem i mieczem« und »Pan Tadeusz« (Andrzej Wajda, 1999) nach dem gleichnamigen Epos von Adam Mickiewicz. Beide mit hohem finanziellem Aufwand produzierten Filme sahen mehr als 12 Millionen Kinobesucher, beim Ranking aus Anlass des Filmfestivals in Gdingen belegten sie die Plätze 5 und 1 – dennoch reagierte die Filmkritik im Nachhinein mit einer gewissen Unzufriedenheit auf die ästhetische Umsetzung solcher literarhistorischer Stoffe. Was also fehlte im polnischen Filmangebot, um radikalere Darstellungsmuster der neuen, oft so frustrierenden Realität zu entwickeln? Eine Neubelebung von mythisierter polnischer Geschichte mit neoromantischen Klischees?

Die parallel zu den Publikums-Rennern produzierten gesellschaftskritischen Streifen »Die Seele singt« / Brat naszego Boga (Krzysztof Zanussi, 1997), »Die Schuld« / Dług (Krzysztof Krauze, 1999), »Edi« (Piotr Trzaskalski, 2003), »Die Hochzeit« / Wesele (Wojciech Zmarzowski, 2004) sowie »Der Gerichtsvollzieher« / Komornik (Felix Falk, 2005) verdeutlichten das Bedürfnis, ein radikales Zeugnis des mentalen Zustands der polnischen Gegenwartsgesellschaft abzulegen. Zeichnet sich in diesen Werken, wie Ewa Mazierska in ihrer filmhistorischen Studie »Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level« (Oxford 2007) dokumentiert, ein neues »Kino der moralischen Unruhe« ab? Diese Mitte der 1970er Jahre sich herausbildende markante Strömung hatte aus individueller, oft intellektueller Perspektive ethisch-moralische Probleme wie Korruption, Skrupellosigkeit, Machtgelüste, Ruhmsucht mit offener und subtiler Kritik an der Gierke-Ära und ihrer »Propaganda des Erfolgs« aufgegriffen. Mehr als dreißig Jahre danach kristallisiert sich ein breiteres Themenspektrum in den Spielfilmen nach 2000 heraus. Auffällig ist, dass eine Reihe von Regisseuren (Wajda mit der Verfilmung von »Fräulein Niemand« bereits 1996, wie auch Zanussi und Falk) mit ihren sozialkritischen Streifen eine Brückenfunktion bilden. Wie in den Werken ihrer jüngeren Kollegen (Jahrgang 1952ff.) kommen die Protagonisten diesmal

allerdings aus einem breiteren sozialen Umfeld. Sie entstammen dem Arbeitermilieu («Hallo, Tereska» / Cześć, Tereska, Robert Gliński, 2001; »Meine Stadt« / Moje miasto, Marek Lechki, 2002; »Töte sie alle« / Zabij ich wszystkich, »Lauter als Bomben« / Głośniej od bomb, Przemysław Wojcieszek, 1999 und 2001), sie repräsentieren die entstehende Mittelschicht («Die Schuld» / Dług, Krzysztof Krauze, 1999), sie symbolisieren als Vertreter unterschiedlicher sozialer Schichten, unabhängig vom Geschlecht, den exzessiven Drang nach materiellem Reichtum. Dieser ambitiöse Hang nach Repräsentation und sozialem Prestige bei gleichzeitigem Gefühl von Entfremdung gegenüber der eigenen Kultur entfaltet sich in locker konstruierten Episodenfilmen wie »Die Egoisten« / Egoiści (Mariusz Trelński, 2000) oder »Die Hochzeit« / Wesele (Wojciech Smarzowski, 2004).

Ein besonders breites soziales Feld deckt das Phänomen des Eskapismus ab. Er zeichnet sich nach Mazierska im polnischen Kino bereits in den 1970er/80er Jahren in zwei Formen ab: der Flucht aus dem sozialistischen »Vaterland« ins Ausland und dem Rückzug an einen marginalen Ort im Inland. Zwei hervorzuhebende Spielfilme («Kneif die Augen zu« / Zmruż oczy, Andrzej Jakimowski, 2003 und »Edi«, Piotr Trzaskalski, 2002) greifen dieses Thema wieder auf, allerdings ist es nun die Flucht aus dem Kapitalismus, die die aus dem intellektuellen Milieu stammenden Protagonisten nach traumatischen Erlebnissen an den Rand der Zivilisation treibt. Doch ungeachtet aller Bemühungen um radikale ästhetische Schnitte in das morbide Fleisch der postkommunistischen Gesellschaft bleiben, wie Mazierska festhält, Zweifel, ob die neue Regisseurgeneration die polnische Realität in ihrer Komplexität erfassen kann. Sind die Ursachen möglicherweise in einem männlich zentrierten Blickwinkel zu sehen, der sich zwischen 1990 und 2002 in mehr als 90 % der Spielfilme, die von Männern produziert wurden, niedergeschlagen hat und die meisten männlichen Protagonisten im Zustand einer psychisch-mental Krisensituation erfasst? (Vgl. Ewa Mazierska, *Pogrążony w kryzysie*, in: *Kwartalnik Filmowy* 43/2003.) Warum bleibt der zugegebenermaßen bescheidene Anteil von weiblichen Regisseuren an dem polnischen Filmkuchen (zum Beispiel Dorota Kędzierzawska: »Die Krähen« / Wrony, 1994; »Nichts« / Nic, 1998; »Ich bin« / Jestem, 2005 oder Małgorzata Szumowska »Ein glücklicher Mensch« / Szczęśliwy człowiek, 2000, »Es« / Ono, 2004) so wenig beachtet? Übernehmen die Vorzeige-Regisseurinnen Barbara Sass, Agnieszka Holland oder Izabella Cywińska nur Alibi-Funktionen in der polnischen Filmgeschichte nach 1990? Wie auch immer die Rolle der Regisseurinnen in einer männlich

dominierten Branche zu bewerten ist, die Frage nach der unzureichenden Effizienz des einstigen renommierten Kulturguts »polnischer Film« wurde um 2006 mit aller Dringlichkeit gestellt, obwohl Krzysztof Krauze mit seinem Aufsehen erregenden Film »Mein Nikifor« / Mój Nikifor (2004), eine eindringliche biografische Studie aus dem Leben des naiven Malers, mit Krystyna Kaufmann in der Hauptrolle, einen Beweis für die hohe, international anerkannte polnische Filmkunst geleistet hatte.

Radikale Analyse der Gegenwartsgesellschaft, historische Tiefenschärfe und der Blick nach Europa

Es war sicherlich auch eine symbolisch untermauerte Erlösung für die Verantwortlichen der Filmindustrie, dass das Regie-Gespann Joanna Kos-Krauze / Krzysztof Krauze mit ihrem »Platz des Erlösers« / Plac Zbawiciela auf dem Filmfestival in Gdingen 2006 nicht nur von der Jury höchste Auszeichnungen erhielt. Auch im internationalen Wettbewerb aller Filme des Jahres 2006 nahm der »Erlöser« nach Aldomóvars »Volver« den zweiten Platz ein. Was fesselten Kritiker und Publikum an diesem sozialkritischen Film? Es ist die kompromisslose Darstellung einer Großstadtfamilie, die aufgrund unverschuldeter Armut, miserabler Wohnverhältnisse und der Aggressivität des Ehemanns in eine verzweifelte Situation gerät. Die hautnahe Kameraführung, die knallharte Konfrontation der Gefühle, die Unfähigkeit der Behörden – das sind Merkmale einer radikalen Beleuchtung miserabler sozialer Verhältnisse. Im Bereich des nach 1990 wenig überzeugenden Historienfilms folgte im Herbst 2007 das seit langem angekündigte Doku-Drama »Katyń«. Es wurde von der Zeitschrift »Kino« (9/2007) mit dem Aufmacher Andrzej Wajdas *Weg zu einer verschwiegenen Wahrheit* angekündigt. Es ist eine Wahrheit, die von der Sowjetmacht – nach der von Stalin befohlenen Ermordung von etwa 15.000 polnischen Offizieren im April/Mai 1940 in der Nähe der weißrussischen Stadt Katyń – verschwiegen, verleugnet und erst unter Gorbatschow zugegeben wurde. Es ist ein Film, der, aus der Sicht der Überlebenden gestaltet, keine unmittelbare Anklage erhebt, sondern die Fakten als solche (Dokumentieren der Erschießung, Vertuschung der Schuld, die durch die polnischen Zensurbehörden verhinderte Auskunft über die Opfer) benennt.

Die konsequente Aufarbeitung der jüngsten polnischen Geschichte hatte auch der renommierte Filmkritiker Tadeusz Sobolewski unter Verweis auf Volker Schlöndorffs Verfilmung »Strajk. Die Heldin von Danzig« (2007) über die Entstehung der Solidarność-Bewe-

gung und »Good Bye, Lenin« (Wolfgang Becker, 2003) sowie »Das Leben der Anderen« (Henckel v. Donnersmarck, 2006) gefordert. Wesentliche Impulse kommen seit 2005 vor allem vom Polnischen Institut für Filmkunst, das regelmäßig Wettbewerbe für die besten Drehbücher ausschreibt, und von der 2002 gegründeten, unter der Obhut von Andrzej Wajda stehenden Meisterschule für Filmregisseure. So entstanden beispielsweise 2006/2007 zwei Filme über den Warschauer Aufstand, deren Drehbücher vom Institut für Filmkunst prämiert wurden: »1944: Warszawa« (Krzysztof Stecki / Tomasz Zatwarnicki) und »Letzter Sonntag« / Ostatnia niedziela (Dariusz Gajewski / Przemysław Nowakowski). Ryszard Bugajski drehte mit »General Nil« (2008) einen viel beachteten Film über den Führer der Armia Krajowa, General August Fieldorf, der von den Kommunisten ermordet wurde. Nicht alle filmischen Projekte über mysteriöse Mordanschläge erwiesen sich jedoch als gelungen, wie die TV-Dokumentation »Anschlag in Gibraltar« / Zamach na Gibraltarze (Anna Jadowska, 2009) nach Meinung der Filmkritik zeigte. Der Bericht über den möglicherweise manipulierten Absturz eines Flugzeugs, der zum Tod von General Sikorski führte, sei ein Beispiel für die Umsetzung von Verschwörungstheorien. Auf umfassenden Recherchen beruht hingegen Paweł Kędzierskis Film »Wir, die im Dunkeln flüstern« / My Cichociemni (2008). Er ist denjenigen polnischen Soldaten gewidmet, die während des Zweiten Weltkriegs in Großbritannien eine militärische Spezialausbildung erhielten, über dem besetzten polnischen Territorium abgesetzt und nach Kriegsende vom polnischen Sicherheitsdienst verfolgt wurden. Aus der Phase der Abrechnung mit den »Revisionisten« aus dem sozialistischen Lager stammt ein Streifen von Jacek Kondracki. Er drehte, inspiriert von einem Theaterstück von Jacek Głond, eine Farce über die »Operation Donau« / Operacja Dunaj (2009), den Einmarsch polnischer Truppen im August 1968 in die ČSSR. Leider war die geplante polnisch-tschechische Kooperation aus organisatorischen und finanziellen Gründen nicht zustande gekommen. Ein anderer Versuch, die kommunistische Vergangenheit mit komödiantischen Mitteln aufzuarbeiten, ist der Film von Juliusz Machulski »Wieviel wiegt ein trojanisches Pferd?« / Ile waży koń trojański? (2008). Eine vierzigjährige Frau namens Zosia sehnt sich in ihre Jugend zurück und landet in der Spätzeit des Sozialismus. Eine phantastische romantische Komödie, die nach dem Muster der Erfolgsfilme vom Machulski »Seksmisja« (1983) und »Kiler« (1997) ein amüsiertes Publikum fand. Vergangenheitsbewältigung betreibt hingegen der Spielfilm »Der Riss« / Rysa (2008) von Michał Rosa. Er beschäf-

tigt sich, wie er in einem Interview im September 2009 betonte, nicht mit der »Lustracja« (Akteneinsicht, um die Mitarbeit im polnischen kommunistischen Sicherheitsdienst aufzuklären), sondern will die Zusammenarbeit von durchschnittlichen Bürgern mit dem Geheimdienst der Volksrepublik beleuchten. Die Geschichte, die auch in der DDR spielt, greift zum ersten Mal dieses in Polen besonders heikle Thema auf.

Auf das Gebiet der schwierigen polnisch-russischen Vergangenheitsbewältigung wagen sich einige Spiel- und Dokumentarfilme. Hoch gelobt ist das Melodrama »Klein-Moskau. Eine verbotene Liebe« / Mała Moskwa. Zabroniona miłość (2008) von Waldemar Krzystek zu nennen. Es spielt 1968 in der oberschlesischen Garnisonstadt Liegnitz, in der damals rund 15.000 sowjetische Soldaten und Offiziere lebten. Die Filmgeschichte beruht auf einer wahren Begebenheit, nach der sich eine junge Russin, die ein Liebesverhältnis mit einem polnischen Offizier hatte, das Leben nahm. Auf dem Filmfestival in Gdingen 2008 mit mehreren Preisen ausgezeichnet, könnte der Film nach Meinung der Filmkritikerin Bożena Janicka nicht nur ein substantieller Beitrag zur Aufarbeitung der schwer belasteten Beziehungen zwischen beiden Kulturen sein, sondern auch die Geschichte des osteuropäischen Films mit einem überraschenden Akzent versehen. Auch die spannungsgeladene Dreier-Beziehung zwischen einem an den Rollstuhl gefesselten polnischen Ehemann, seiner Frau Afonija und deren russischem Liebhaber könnte in Jan Jakub Kolskis Film »Afonija und die Bienen« / Afonija i pszczoły (2008) eine symbolisch aufgeladene Aufklärung über nationale Verstöße leisten, die sicherlich einer psychotherapeutischen Behandlung bedürfen. Was Kolski mit magischen Bildern leisten möchte, das versucht Xavery Żuławski mit der Verfilmung von Dorota Masłowskas »Polnisch-Russischer Krieg« / Wojna polsko-rosyjska (2008) als turbulenten Zerrbild innerpolnischer Konflikte einer jungen Generation, die zwischen Drogensucht, Infragestellen jeglicher Rollen und Sprachzertrümmerung pendelt. Diese in sich aufgelöste Vielschichtigkeit überträgt sich auf die Regie, die zwischen textgetreuer Umsetzung von literarischer Vorlage und gewagten filmischen Schnitten und Einstellungen schwankt.

Neben solchen erfreulichen filmischen Experimenten ist schließlich auch der bedeutende dokumentarische Beitrag des polnischen Kinos im europäischen Vergleich zu nennen. Hervorzuheben ist dabei das international vielfach prämierte Werk von Marcel Łoziński. Der 1940 in Paris geborene Regisseur, Absolvent der Filmhochschule in Lodz (1971), hat mit bedeutenden Werken über die Solidarność-Bewegung (»Mikrofon-

probe« / Próba mikrofonu, 1980; »Die Zeugen« / Świadkowie, 1986), über das Schicksal polnischer Juden (Siedmiu Żydów z mojej klasy, 1991; »Ich erinnere mich« / Pamiętam, 2001), einer Dokumentation über Katyń (Las Katyński, 1990) und über Europa (89mm od Europy, 1993) wie auch über die polnische Umbruchgesellschaft (»Nach dem Sieg« / Po zwycięstwie 1989–1995, 1995) die Schlüsselposition des polnischen Dokumentarfilms in Europa gefestigt.

Mit neuen Festivalimpulsen gegen die Krise

Auch im Hinblick auf die Anbindung des einheimischen Marktes an das internationale Filmgeschäft zeichnen sich seit 2000 dynamische Entwicklungslinien ab. Vor allem Breslau hat sich mit zwei neuen Filmfestivals – *Era New Horizons* (2001) mit internationalen Filmbeiträgen und *Ofensiva* (2003) mit internationalen Experimentalfilmen – Anerkennung verschafft. Aber auch die Hauptstadt Warschau ist seit 2004 mit zwei wichtigen Festivals vertreten: der Woche des jüdischen Films und *Off/On*, das sich dem europäischen Film widmet. Das mit Dan-

zig und Gdingen die »Dreistadt« bildende Zoppot hat seit 2001 ebenfalls zwei kleinere Festivals etabliert, die neueste Digitalfilme und die breite Palette der Science-Fiction, des Horror- und des Fantasy-Films präsentieren. Daneben gewinnt das seit 1961 laufende Krakauer Festival für Animations- und Kurzfilme immer mehr an Bedeutung. Nicht zuletzt ist die Brutstätte des polnischen Filmwesens Lodz zu erwähnen, wo seit 2004 ein kleineres Festival für Animationsfilme läuft. Ganz zu schweigen von weiteren Festivals in polnischen Provinzstädten (Lagów, Teschen/Cieszyn, Thorn/Toruń, Hirschberg/Jelenia Góra), in denen grenzüberschreitend und europaweit die filmische Kreativität kritisch in Augenschein genommen wird.

Eine Krise im polnischen Film- und Kinowesen? Es scheint, als ob eine polnische Redewendung wieder einmal den Nagel auf den Kopf trifft: Je mehr du jammerst, desto energischer wehrst du dich gegen den Ausverkauf eines wichtigen kulturellen Marktes, je tiefer du in den Abgrund schaut, desto schöner ist der schwindelnde Erfolg – nach dem doch nicht eintretenden Bankrott.

Über den Autor

Wolfgang Schlott, Kultur- und Literaturwissenschaftler, war bis 2006 als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Forschungsstelle Osteuropa und Hochschullehrer an der Universität Bremen tätig. Seine Forschungsgebiete sind die Kultur- und Literaturgeschichte Polens sowie die vergleichende Literaturwissenschaft. Studien u. a. zum zeitgenössischen polnischen Film und Theater. Seit 2006 Präsident des Exil-P.E.N. deutschsprachiger Länder. Herausgeber von Anthologien wie »Städtebilder: Bremen-Danzig-Riga« (2008) oder »Zuhause nur im Wort« (2009).

Dokumentation

Eine Auswahl von Institutionen der Filmbranche

Polski Instytut Sztuki Filmowej (PISF) – [Polnisches Institut für Filmkunst]

besteht seit 2005; Berufung des Institutsrats durch das Ministerium für Kultur und nationales Erbe; Aufgaben und Ziele: Bereitstellen von Informationen über die polnische Filmgeschichte und die polnische Filmkunst, über Schulungen und Filmfestivals, Ausschreiben von Wettbewerben, Verleihung des PISF-Preises (seit 2008), Finanzierung von Filmprojekten, Bekanntmachung der polnischen Kinematographie im Ausland

www.pisf.pl

Stowarzyszenie Filmowców Polskich (SFP) – [Verband Polnischer Filmschaffender]

besteht seit 1966; Aufgaben und Ziele: Interessenvertretung der Berufsgruppen der Filmbranche, Verbreitung der polnischen Kinematographie in Polen und im Ausland, Koorganisator polnischer Filmfestivals, Koproduzent und Verleiher polnischer Filme

www.sfp.org.pl

Filmoteka Narodowa – [Nationales Filmarchiv]

besteht seit 1955; Berufung des Archivrats durch das Ministerium für Kultur und nationales Erbe; Aufgaben und Ziele: Sammlung, Archivierung und Dokumentation der polnischen Filmkunst und ausgewählter ausländischer Produktionen