

EUGENIUSZ CEZARY KRÓL*

**DAS BILD DER DEUTSCHEN IM SPIEGEL POLNISCHER SPIELFILME
DER NACHKRIEGSZEIT (1946–1995)**

Ein Beitrag zu Studien über Nationalmythen und Stereotypen

Zuerst möchte ich ganz kurz auf den Kern meiner Überlegungen eingehen. Wir werden mit Nationalmythen und Stereotypen zu tun haben. Ich glaube, bei einer so reichen Fachliteratur zu diesem Thema brauche ich die Definitionen nicht allzu detailliert zu erläutern. Es ist anzunehmen, solche Begriffe wie „Mythos“ oder „Stereotyp“ sind klar genug.

Vielleicht sollte man in diesem Zusammenhang nur erwähnen, dass der Begriff „Bild“ im sozio-historischen Sinne breiter und umfangreicher gefasst ist, als die oben genannten Begriffe. Das Bild des Deutschen oder das des Polen und auch anderer Nationen enthält

* Prof. Eugeniusz Cezary Król (Polnische Akademie der Wissenschaften in Warschau), Zeithistoriker, Politikwissenschaftler und Übersetzer deutscher historischer Literatur. Fachgebiet: Geschichte des 20. Jahrhunderts, polnisch-deutsche Beziehungen mit besonderer Berücksichtigung der nationalen Stereotypen und Mythen. Weitere Interessen: Propaganda in totalitären Staaten und Geschichte des polnischen Films. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Politische Studien der Polnischen Akademie der Wissenschaften und an der Hochschule Collegium Civitas in Warschau. 2002–2005 Direktor des Wissenschaftlichen Zentrums der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Berlin.

natürlich einen gewissen Kern und zwar nicht nur ein Bündel nationaler Stereotypen und Mythen, sondern auch eine sozusagen dünnere oder dickere kulturelle Umrahmung, das heißt: den Inhalt literarischer Überlieferungen, die Kenntnis nationaler Symbole und Kodes, längere oder kürzere Fäden der Tradition und die darin eingebetteten persönlichen und familiären, individuellen und kollektiven Erfahrungen im Umgang mit den Vertretern anderer Völker. Kurz gesagt: Der Begriff „Nationalbild“ bedeutet mehr als die Begriffe „Nationalmythos“ und „Nationalstereotyp“.

Und noch eine einleitende Bemerkung: wir beschäftigen uns heute mit der Präsenz und der Wahrnehmung des deutschen Nationalbildes im polnischen Spielfilm, d. h. in einem Massenmedium, das jahrelang eine sehr wichtige sowohl kognitive, künstlerische als auch politisch-propagandistische Rolle gespielt hat. Heutzutage ist diese Rolle natürlich zugunsten des Fernsehens und anderer elektronischer Medien zurückgegangen. In diesem Zusammenhang sollte ich vielleicht nur noch auf ein doppeltes Verhältnis zwischen Nationalstereotypen bzw. Mythen und Spielfilmen und auch anderen Massenmedien (wie zum Beispiel populäre Literatur in Massenauflagen) hinweisen, und zwar:

- Der Spielfilm erfasst, spiegelt wider und hält einerseits die im gesellschaftlichen Leben zirkulierenden Mythen und Stereotypen fest;
- Andererseits produziert und lanciert der Film selbst bestimmte Nationalmythen und Stereotypen, auch wenn er den Stereotypen den Kampf erklärt und dabei Antistereotypen, also auch eine Art von Stereotypen, in Umlauf bringt. Diese doppelte Verbindung, eine gewisse Rückkoppelung zwischen den Massenmedien, darunter auch Film, und nationalen Mythen und Stereotypen, sollten wir stets im Auge behalten.

Das Ziel meiner Untersuchungen ist, einen möglichst klaren Überblick über die Spielfilmproduktion im Nachkriegspolen mit besonderer Berücksichtigung der deutsch-polnischen Problematik zu geben. Anhand der Analyse der ausgewählten Filme und Filmaus-

schnitte wollen wir feststellen, wie die Deutschen in den Augen der Polen je nach historischer Epoche, vom Mittelalter bis hin zur Gegenwart, aussehen, welche charakteristischen Züge sie verkörpern. Dabei bitte ich um Verständnis der Leser. Ich kann nur eine ganz kleine Auswahl von Filmausschnitten berücksichtigen. Um alle interessanten Nuancen zu erfassen und zu genießen, müsste man diesem Thema einen dicken Band widmen¹.

Der statistische Aspekt des Problems sieht folgendermaßen aus: Nach meinen Berechnungen, die auf den archivalischen Angaben und der Fachliteratur basieren, wurden in Polen zwischen 1946 und 1995 ungefähr 975 Spielfilme, die für öffentliche Kinos bestimmt waren, gedreht. Im Januar 1995 gab es Premiere des tausendsten polnischen Spielfilmes. Das ist ein ganz konkretes Datum, aber das Wort *ungefähr* bei der Anzahl der produzierten Filme bleibt vollkommen am richtigen Platz. Es gibt nämlich einen kleinen, doch markanten Teil der polnischen Spielfilme, die entweder immer noch keine Kinopremiere (6 Titel) oder ihre Premiere mehr oder weniger verspätet hatten (ca. 30 Titel). Zum Beispiel – der wirklich erste polnische Nachkriegsspielfilm *Dwie godziny* (*Zwei Stunden*), der im Jahre 1946 gedreht wurde, kam in die Kinos erst 1957 und verschwand dann schnell von der Leinwand. Man sagt in Polen: solche Filme wurden ins Fach gelegt. Das Fach heißt auf Polnisch *półka*, davon kommt der Neologismus: „półkownik“, der einen Film bezeichnet, der sich im „Fach“, unter Verschluss befindet. Das Wort *pułkownik* mit „u“ ist etwas anders als mit „ó“ (o Strich), was normalerweise „den Oberst“ bedeutet; daraus ergibt sich ein schönes Wortspiel. Wie gesagt, von solchen „półkownik“-Spielfilmen, die unter Verschluss waren, gab es

¹ Zu diesem Thema: „Kann denn Lüge Wahrheit sein?“. *Stereotypen im polnischen und deutschen Film*, „Kinemathek“ 87, Oktober 1995, Berlin. Dort u. a. Aufsätze: J. Kijowski, *Alte Mythen – neue Stereotypen*, S. 7–10; M. Hanisch, *Eine schwierige Nachbarschaft – gestern wie heute*, S. 11–17. Auch: T. S. Wróblewski, *Tematyka niemiecka w polskim filmie fabularnym* [Die deutsche Problematik im polnischen Spielfilm], [in:] *Polacy wobec Niemców. Z dziejów kultury politycznej Polski 1945–1989*, hrg. v. A. Wolff-Powęska, Poznań 1993, S. 336–364.

in den vier Jahrzehnten, zwischen 1945 und 1989, insgesamt ca. 30. Fast alle sind heute schon freigegeben.

In diesem Zusammenhang müssen wir stets daran denken, dass sich der polnische Spielfilm sowie die anderen Massenmedien in der Volksrepublik Polen bis Ende der 80er Jahre im Getriebe der staatlichen Zensur mit allen daraus resultierenden Konsequenzen befanden. Das bedeutete die Kontrolle auf jeder Etappe der Filmproduktion und der Filmverbreitung, das bedeutete aber auch den staatlichen Alleinvertrieb, wenn es um das Geld ging. Der erste polnische Spielfilm, der ausschließlich aus privaten Geldquellen finanziert wurde, entstand erst im September 1990. Bis dahin waren die polnischen Spielfilme vollständig vom Staat finanziert worden. Wer bezahlt, der selbstverständlich verlangt. In der Volksrepublik Polen betrachtete man den Film als eines der wichtigsten Werkzeuge der Massenbeeinflussung, ganz nach dem leninistischen Grundsatz: der Film ist die fundamentalste Domäne der Kunst, die den propagandistischen Bedürfnissen im kommunistischen Staat dient. Dem sollten wir alle Rechnung tragen, wenn wir unser Thema möglichst ernst nehmen wollen.

Dabei noch eine technische Bemerkung: in meiner Analyse berücksichtige ich ausschließlich diese Spielfilme, die für eine Kinovorführung vorgesehen waren. Außer Acht lasse ich Fernsehspiel-filme und Fernsehserien. Mir ist völlig klar, dass das Fernsehen als ein Massenmedium in Polen etwa seit dem Ende der sechziger Jahre die Oberhand gewonnen hat und seine Expansion immer mehr voranschreitet. Ich gehe davon aus, dass erstens der Sachinhalt der Fernsehfilme das Thema für einen anderen Vortrag wäre, und zweitens, wenn es um die für uns relevante Problematik geht, von einer weitgehenden Ähnlichkeit gesprochen werden kann. Außerdem kommt es allmählich zur organisatorisch-finanziellen Konvergenz: immer mehr Spielfilme, die für das Kino bestimmt sind, werden vom Fernsehen gesponsert, ko- oder allein produziert.

Jetzt kommen wir endlich zum eigentlichen Thema. Von den oben erwähnten 975 Kinospielefilmen, die in Polen zwischen 1946 und 1995 produziert wurden, beziehen sich 222 (fast 25%) im engeren

oder in weiteren Sinne auf die deutsche, beziehungsweise deutsch-polnische Problematik². Hier kommen 3 Varianten in Frage:

1. Der deutsch-polnische Themenkreis bildet die Grundlage des Drehbuches und der Filmhandlung. Die Deutschen spielen in solchen Filmen auch Hauptrollen.
2. Die Filmhandlung bezieht die deutsche Problematik nur begrenzt ein. Die Deutschen erscheinen episodisch, am Rande des Geschehens.
3. Die deutsche Frage und die deutsch-polnischen Beziehungen bilden den Hintergrund oder kommen als Erinnerung oder Reminiszenz aus der nahen oder fernen Vergangenheit zum Vorschein. Die Deutschen, wenn sie überhaupt präsent sind, spielen drittrangige Rollen, ohne Bedeutung für die Spielhandlung.

Selbstverständlich sind die Grenzen zwischen den oben erwähnten Varianten flüchtig und provisorisch. Wenn man das berücksichtigt, gestalten sich die Grundproportionen auf folgender Weise:

- Variante Nr. 1 – ca. 20% aller Spielfilme mit der deutschen Thematik.
- Variante Nr. 2 – ca. 40% – „ –
- Variante Nr. 3. – ca. 40% – ” –

Das bedeutet, dass die klare Mehrheit der polnischen Spielfilme, unter Einbeziehung der deutschen, die deutsche Problematik als Filmrequisit oder als eine nebensächliche Ergänzung der Filmhandlung betrachtet. Jene Spielfilme, in denen das Bild der Deutschen in den Vordergrund tritt, gehören eindeutig, zumindest statistisch gesehen, zur Minderheit.

Wie sieht dann die Aufteilung polnischer Spielfilme mit der deutschen bzw. deutsch-polnischen Thematik nach den unterschiedlichen historischen Epochen aus?

² Das andere statistische Bild präsentiert T. S. Wróblewski, op. cit., S. 340. Der Anteil polnischer Spielfilme ist nach seiner Einschätzung erheblich kleiner (nur 110 Spielfilme in den Jahren 1947–1989).

Spielfilme nach den unterschiedlichen historischen Epochen	Zahl der Filme	Prozentsatz
1. Alte Geschichte (bis zum Ende des 18. Jahrhundert)	9	4,0%
2. Neuzeitgeschichte (das 19.–20. Jahrhundert bis 1918)	12	5,3%
3. Zwischenkriegszeit (bes. das Ende der 30er Jahre)	12	5,3%
4. Der Zweite Weltkrieg (1939–1945) davon:	121	53,8%
• der Polenfeldzug 1939	16	13,2%; 7,1%*
• die Existenz unter der deutschen Besatzung	17	14,0%; 7,5%
• deutsch-polnische Beziehungen im Kontext der jüdischen, (jüdisch-polnischen), russischen (sowjetisch-polnischen) und Zigeunerfrage	18	14,9%; 8,0%
• der Untergrundkampf gegen die NS-Besatzung (auch die jüdische Widerstandsbewegung mit dem jüdischen Aufstand in Warschau im April 1943)	28	23,1%; 12,4%
• der Warschauer Aufstand (VIII–X.1944)	6	4,9%; 2,7%
• die Welt der Lager (Konzentrations und Kriegsgefangenenlager)	11	9,1%; 4,9%
• der Kampf der regulären polnischen Armee gegen das Dritte Reich	15	12,4%; 6,7%
• Das Dritte Reich während des Krieges mit deutsch-polnischem Motiv	2	1,7%; 0,9%
• Der Krieg und die Politik im Krieg auf der europäischen Ebene mit deutsch-polnischem Motiv	8	6,6%; 3,6%
5. Nach dem Zweiten Weltkrieg davon:	70	31,1%
• die Abrechnung mit dem Nationalsozialismus	2	2,9%; 0,9%
• die Stunde „Null“ in Deutschland und Polen	24	34,3%; 10,7%
• das nahe und ferne Echo, bzw. der Nachklang des Zweiten Weltkrieges	30	42,9%; 13,3%
• Nachkriegsdeutsche, deutsch-polnische Beziehungen nach dem Zweiten Weltkrieg (die 50er – 90er Jahren)	14	20,0%; 6,2%

Spielfilme nach den unterschiedlichen historischen Epochen	Zahl der Filme	Prozentsatz
6. Sonstige, untypische Filme	1	0,4%
INSGESAMT	225	~100%

* Der Prozentsatz gezählt erst im Verhältnis zu dem Teil (4–5), dann zu der Gesamtzahl (235) der Filme.

Aus dieser Statistik geht eindeutig hervor, dass die Spielfilme, die sich auf den Zweiten Weltkrieg beziehen, eine absolute Dominanz erreicht haben. Mit der Stunde „Null“ und dem Echo des Krieges sind das insgesamt fast 80% der gesamten Spielfilmproduktion mit den deutschen bzw. deutsch-polnischen Motiven aus der Zeit 1946–1995.

Ich werde jetzt versuchen, die Spielfilme mit der deutschen bzw. deutsch-polnischen Thematik nach dem Jahr der Premieren zu systematisieren. Auf diese Weise möchte ich eine gewisse Korrelation zwischen der Filmproduktion und den relevanten Daten aus der polnischen Zeitgeschichte herstellen.

Die meisten Spielfilme mit den deutschen Motiven wurden in den folgenden Jahren produziert:

Jahr der Premiere	Zahl der Titel
1958 r.	8 Titel (50% aller Premieren in diesem Jahr),
1964 r	14 Titel (über 50% aller Premieren in diesem Jahr)
1970 r.	13 Titel (fast 50% aller Premieren in diesem Jahr)
1971 r	9 Titel (fast 40% aller Premieren in diesem Jahr)
1986 r	10 Titel (fast 30% aller Premieren in diesem Jahr)
1989 r.	9 Titel (fast 25 % aller Premieren in diesem Jahr)

Die größten Rückgänge gab es in den Jahren: 1946, 1951 (0 Premieren), 1952–1953 und 1956 (1 Premiere), 1965 (1 Premiere), 1977 (1 Premiere) und 1994–1995 (0 Premieren – sic!). Eine direkte Korrelation mit den Schlüsseldaten aus der Zeitgeschichte Polens (1948,

1956, 1968, 1970, 1980/81, 1989) gibt es also nicht oder fast nicht. Wenn man aber etwas tiefer greift und ein gewisses Rutschen bzw. einen Terminaufschub der Filmproduktion berücksichtigt, sieht man einen ziemlich klaren Einklang mit den wichtigen Knotenpunkten in der Nachkriegsgeschichte Polens.

Zum Beispiel steht eine große Zahl von den Spielfilmpremiererinnen mit deutschen Motiven im Jahre 1958 und 1964 ohne Zweifel in direkter Verbindung mit der Entwicklung der sogenannten polnischen Filmschule, die die Abrechnung mit polnischen historischen Stereotypen und Nationalmythen, besonders mit jenen in der Zeitgeschichte, proklamierte. Dagegen lässt sich die relativ hohe Anzahl von den Spielfilmen mit deutschen Motiven im Jahr 1970 zumindest teilweise, auf die wachsende Präsenz der nationalkommunistischen Tendenzen in den sechziger Jahren (General Mieczysław Moczar und seine Anhänger), auch im kulturellen Leben Polens, zurückführen. Das war gewissermaßen die Reaktion auf die Spielfilme der polnischen Filmschule. Die Nationalkommunisten wollten – im Gegensatz zu solchen Regisseuren wie Andrzej Wajda, Andrzej Munk und Kazimierz Kutz – vor allem die polnischen Siege und Erfolge in der Geschichte zeigen, darunter besonders den Sieg im Zweiten Weltkrieg, selbstverständlich an der Seite der Sowjetunion. In der polnischen Filmschule dominierte Skepsis, Distanz und Ironie, in manchen Spielfilmen der späten 60er Jahre und Anfang der 70er Jahre schlug man dagegen triumphalistische Töne an und dazu waren die Deutschen als ein entsprechend stilisierter Hintergrund geeignet.

Eine immer kleinere Anzahl von den Spielfilmen mit deutschen Motiven in den 70er Jahren, mit einem Tief von 1981, bedeutete die Erschöpfung der bisherigen Formen und Inhalte der Darstellung der uns interessierten Problematik. Im Hinblick auf die relativ gute Beziehungen der Volksrepublik Polen und der Bundesrepublik Deutschland (dabei auf ein freundliches Verhältnis zwischen dem Parteisekretär Edward Gierek und dem Bundeskanzler Helmut Schmidt) wurden die deutsch-polnischen Kontroversen aus der Geschichte einfach weitgehend tabuisiert. Aber dann wurde der

Kriegszustand in der Volksrepublik Polen verhängt und man versuchte, die alten Muster und Klischees in der Propaganda wieder zu lancieren. Deswegen sehen wir hier eine sichtbare Zunahme von den Spielfilmen mit Bildern der Deutschen, besonders um 1985. Später, nach 1989, gab es bereits einen Rückgang, der hoffentlich den endgültigen Abgang der bisherigen Formel bedeutet, aber gleichzeitig große Schwierigkeiten mit sich bringt, eine neue Formel der Wahrnehmung der Deutschen und der deutsch-polnischen Beziehungen im Spielfilm des neuen Polen beweist.

Für meine Analyse wählte ich aber nicht den Schlüssel, das Bild der Deutschen nach dem Premierejahr, sondern nach den historischen Epochen, die im Film vorgeführt wurden, zu präsentieren. Die Requisiten und Kostüme wechselten natürlich, doch die Hauptfrage blieb: wie sieht das Bild der Deutschen aus und inwieweit ändert es sich im Laufe der Zeit?

I. ALTE GESCHICHTE BIS ZUM ENDE DES 18. JAHRHUNDERT

1. Wir beginnen mit dem Film *Gniazdo (Das Nest, 1974)*. Er zeigt die Anfänge des polnischen Staates im 10. Jahrhundert und den Kampf des polnischen Fürsten Mieszko (In der Fachliteratur wird behauptet, er sei gar kein polnischer, sondern ein Normannenfürst namens Dago-Mesko oder Misika) gegen den ostmärkischen Markgrafen Hodo. Obgleich sich dieser Film auf eine uralte Epoche bezieht, benutzt der Regisseur Tricks der ganz modernen Propaganda. So zum Beispiel – um den Farbkontrast zu verdeutlichen, einen bestimmten visuellen Effekt zu erzielen und dadurch ein entsprechendes Emotionsniveau bei den Zuschauer zu erreichen, wurden die brandenburgischen Ritter einheitlich schwarz gekleidet, was übrigens für die Darstellung der deutschen Ritter typisch ist, was später auch für die Soldaten im polnischen Spielfilm typisch war. Man schuf seit 1946 eine automatisierte Assoziation: der deutsche Ritter, Soldat und Polizist, das sind Gestalten in Schwarz; schwarz-

weisse Filme, die bis in die 70er Jahre die Mehrheit der Filme ausmachten, kamen diesem Konzept selbstverständlich entgegen. Im oben genannten Film *Das Nest* wird eine charakteristische und in der Volksrepublik Polen sehr propagierte Idee sichtbar: die Bedrohung des polnischen Staates und der polnischen Bevölkerung, die vom Anfang an vom Westen, genauer gesagt von den Deutschen ausging.

2. Der Gedanke an die germanisch-deutsche Bedrohung ist auch in dem Spielfilm über den polnischen König aus der Piastendynastie *Kazimierz Wielki (Kasimir der Große, 1976)* aus dem 14. Jahrhundert präsent. In diesem Film erscheinen episodenhaft die Vertreter des Deutschen Ordens, d. h. die Kreuzritter, in der Rolle des starken und heimtückischen Feindes.

3. Dieses Motiv wurde zum Kerninhalt des Spielfilms *Krzyżacy (Kreuzritter, 1960)*. Anfang der 60er Jahre beging man in VRP feierlich den 550sten Jahrestag der Schlacht bei Tannenberg von 1410. Aus diesem Anlass wurde auch der Roman des Nobelpreisträgers Henryk Sienkiewicz, der 1900 in der Teilungsperiode entstand, um den Polen Mut zuzusprechen, aufwändig verfilmt. Dabei stand er den Hollywoodproduktionen in nichts nach. Der Roman, der im ehemals russischen Teilungsgebiet veröffentlicht wurde, wirkte stark antideutsch. Der Filmregisseur – Aleksander Ford – ist noch weiter gegangen, er „verbesserte“ den Schriftsteller und führte neue Rollen ein, darunter auch die Rolle des Fürsten Mstislaw, den Befehlshaber der Smolensk-Novgorod-Regimente. Das passte zur Botschaft des Films: die Bedrohung aus dem Westen, die Notwendigkeit der Abwehr nicht nur durch die Polen, sondern auch durch die gesamte slawische Gemeinschaft. Der Regisseur sagte sogar in einem Interview: *mein Film soll die Probleme zeigen, die uns Polen und das ganze sozialistische Lager enorm bewegen*. Im Film sieht man nur die bösen deutschen Ritter. Eine Ausnahme stellt lediglich der alte Hochmeister dar, der aber im Sterbebett liegt. Ansonsten herrscht das Bild der aggressiven Kriegstreiber mit dem Gottesnamen auf den Lippen vor, was in der kommunistischen Propaganda dazu sehr

brauchbare antikirchliche Akzente setzte. Der ganze Ordensstaat zeigte im Film die Anzeichen der Vernachlässigung und des Verbrechertums, man sieht zum Beispiel überall die brachliegenden, nicht eingepflügten Felder und die überall stehenden Galgen, manchmal mit den daran erhängten Menschen. Im Film werden die Kreuzritter mit den Deutschen gleich gesetzt. Es ist keine Rede von den Polen und Vertretern anderer Völker unter den Kreuzrittern (mit einer Ausnahme). Bei den Zuschauern soll eine direkte Assoziation entstehen: ein Kreuzritter gleicht einem Deutschen (also kein Bayer, Schwabe oder Lothringer usw.), möglicherweise war auch eine Assoziation mit den Deutschen aus der Bundesrepublik beabsichtigt.

Maßgebend in diesem Zusammenhang war in der VR Polen der massive propagandistische Missbrauch des Bildes vom Bundeskanzler Konrad Adenauer, der sich bei der Entgegennahme der Insignien des Ehrenhochmeisters des Deutschen Ordens 1958 fotografieren ließ. Dieses Photo wurde in Polen sehr intensiv ausgeschlachtet, was natürlich eine klare, negative Konnotation bewirkte, die während des Kriegszustandes nach 1981 wieder – diesmal zusammen mit einer genauso negativen Figur des „Cowboy“ Ronald Reagan – ausgegraben wurde. Am Rande dürfte man noch bemerken, dass in diesem Film kleine, aber kennzeichnende Fälschungen zu verzeichnen wären, so zum Beispiel die von den reitenden Kreuzrittern gesungenen Lieder, die aus einer anderen Epoche stammten oder die Heilrufe, die manche polnische Zuschauer an „Heil Hitler“ erinnerten.

4. Auch der biografische Spielfilm *Kopernik (Kopernikus, 1973)* wurde zur fünfhundertsten Geburtstagsfeier des großen Astronomen gedreht. Die polnische Abstammung des Kopernikus steht in diesem Film außer Frage, aber es wird nicht fetischisiert. Man zeigt die aufeinander folgenden Etappen seines Lebens und darüber hinaus seine Rolle als eines aktiven Verteidigers vom Ermland mit Allenstein, das damals als Teil von Königspreußen zu der polnischen Krone gehörte, vor den Angriffen des Deutschen Ordens Anfang des 16. Jahrhun-

derts. Die Kreuzritter werden in diesem Film im völlig negativen Licht als grausame und wortbrüchige Aggressoren dargestellt.

Dann gibt es im 16. und 17. Jahrhundert eine große Zeitlücke – im Allgemeinen waren damals die deutsch-polnischen Beziehungen gut! Und jetzt kommen wir zur sächsischen Periode in Polen, d. h. zur Herrschaft der Wettiner, der Könige auf dem polnischen Thron von 1697 bis 1763, also bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

5. 1968 entstand der Spielfilm *Hrabina Cosel (Gräfin Cosel)* (parallel drehte man auch eine Fernsehserie). Es handelt sich dabei um eine Verfilmung des Romans von Józef Ignacy Kraszewski, eines im 19. Jahrhundert sehr beliebten und enorm ergiebigen Schriftstellers, der unter anderem ein paar Jahre in Deutschland (vorwiegend in Dresden) und davon zwei Jahre im Moabiter Gefängnis (als Mitarbeiter der französischen Abwehr) verbrachte. Kraszewski gehörte zu den erbittertesten Kritikern der sächsischen Könige – August des Starken und seines Sohnes, August des Dritten. Es ist kein Wunder, dass der Film über die königliche Favoritin, Gräfin Anna Konstanz Cosel-Hoym, den seit Jahrzehnten in Polen existierenden Stereotyp befestigte: die sächsischen Könige kümmerten sich um polnische Interesse kaum. Sie organisierten Bälle, Schmäuse und Jagden, führten ein ausschweifendes Leben. Alles nach dem alten polnischen Sprichwort: „Za króla Sasa jedz, pij i popuszczaj pasa”, also ungefähr: „Unter dem sächsischen König – esse, trinke und mache den Gürtel immer wieder ein wenig”.

II. NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTE: DAS 19. JAHRHUNDERT UND ANFANG DES 20. JAHRHUNDERTS BIS 1918

In den Spielfilmen, die sich auf diesen Zeitraum beziehen, ist in erster Linie der Stereotyp eines bösen Preußen zu nennen.

1. Im Film *Placówka (Der vorgeschobene Posten, 1979)* zerstören die geldgierigen und rücksichtslosen preußischen Kolonisten das

Leben eines polnischen Bauern im russischen Teilungsgebiet in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts.

2. Der Spielfilm *Wizja lokalna 1901 (Der Lokaltermin 1901, 1981)* bildet eine Art der Rekonstruktion der Tatsachen, die zum Schulstreik der polnischen Schüler – ein sehr verbreiteter polnischer nationaler Mythos – in Września (Wreschen) in der Posener Provinz geführt haben. Man sieht in diesem Film eine Reihe negativer preußischer Typen, antipolnisch eingestellte Lehrer, geistlose, schablonenhafte Vertreter der Schulbehörden und der preußischen Verwaltung.

3. Der Spielfilm *Między ustami i brzegiem pucharu (Zwischen Lippen und Kelchrand, 1987)* ist eine Verfilmung des Liebesromans der einst sehr bekannten Schriftstellerin Maria Rodziewicz (1863–1944) – von der polnischen sozusagen Hedwig Courts-Mahler. Ein junger Preuße, ein Schwelger und Bon-vivant, verliebte sich in ein schönes (der Stereotyp der schönen Polin!) und stolzes polnisches Mädchen aus einem Landgut (das ist auch ein polnischer Mythos). Unter dem Einfluss der Liebe änderte sich der Preuße, Graf Wentzel, vollkommen, inzwischen entdeckte er seine polnischen Wurzeln und wurde schließlich von der stolzen Polin akzeptiert.

4. In dem aus ethnografischer Sicht sehr interessanten Spielfilm *Kaszebe (Kaschubei, 1971)* kam wieder der Stereotyp des bösen Preußen zum Vorschein. Dieser Preuße, der das Amt eines Standmeisters ausübt, verfolgt die kaschubische Fischergemeinschaft, die eindeutig als polnische Volksgruppe dargestellt wird. Die deutschen Fischer verhalten sich den Kaschuben feindlich gegenüber, was zu einer Tragödie führt – ein kaschubischer Fischkutter wird versenkt, der junge Pole verliert das Leben. Und wie immer es dargestellt wird: die deutschen Fischkutter sind schwarz!

5. Das Wichtigste für unser Thema bleibt in der Neuzeitepoche ohne Zweifel der Spielfilm *Ziemia obiecana (Das gelobte Land, 1975)* von Andrzej Wajda, der für diesen Film für den Oscar-Preis nominiert wurde. Darüber hinaus war es eine Verfilmung des Romans eines anderen Nobelpreisträgers, Władysław Reymont. Man

betrachtete die sehr eindrucksvolle Landschaft von Łódź (Lodz) in der Periode der intensiven Industrialisierung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Łódź als polnischen Manchester) unter einem bestimmten Gesichtspunkt, indem man das Schicksal der jungen Vertreter der drei Nationen – eines Deutschen, eines Polen und eines Juden thematisiert. Diese „internationale“ Konstruktion fand übrigens ein paar Male Verwendung in polnischen Spielfilmen.

Auffallend ist im Film Wajdas die weitgehende, sehr selten in polnischer Filmkunst auftauchende Differenzierung des deutschen Milieus. Der Regisseur ging in diesem Punkt sogar weiter als der Schriftsteller. Man sieht im Film *Das gelobte Land* einen rücksichtslosen Kapitalisten Buchholz, einen wollüstigen, auf die jungen Arbeiterinnen gierigen Meister Kessler, einen primitiven, aber listigen Neureichen Müller und einen guten Deutschen – eine im polnischen Film sehr seltene Figur! – namens Horn, der Mitleid für die ausgebeuteten Weiber zeigt. Aus diesem Grund kommt es zu einem darstellerisch ausgezeichnet ausgeübten, heftigen Streit zwischen Horn und Buchholz³:

Buchholz: *Horn, ich diktiere. Bewegen Sie sich ein bisschen schneller, wenn ich zu Ihnen spreche. Schlafen Sie nicht, für Ihr Schlafen bezahle ich nicht. Machen Sie schneller.*

Horn: *Mit den beiden Händen kann ich nicht schreiben.*

B.: *Sie betonen Ihre Worte zu stark.*

H.: *Ich kann nicht anders.*

B.: *Sie müssen es lernen, sonst verbiete ich es!*

H.: *Ist mir ganz egal.*

B.: *Zu wem sprechen Sie?*

H.: *Zu Ihnen, Herr Präsident.*

B.: *Herr Horn, ich warne Sie, meine Geduld ist gleich zu Ende.*

H.: *Ich weiss nicht, ob Sie Geduld haben oder nicht. Das interessiert mich einfach nicht.*

B.: *Unterbrechen Sie nicht, wenn der Buchholz spricht!*

³ Nach einer Kopie von der Video-Kassette aus dem Besitz des Verfassers.

H.: *Ich sehe keinen Grund, warum Buchholz nicht schweigen soll, wenn Horn spricht.*

B.: *Sie sind gefeuert!*

H.: *Ich pfeife auf Sie und Ihre Stelle!*

B.: *Außerdem lasse ich Dich rausschmeissen!*

H.: *Versuch's mal, du Flegel!*

B.: *Kuddel [Der Diener] schmeiss ihn raus!*

H.: *Lass das August, versuche es nicht, sonst werde ich Dir und Deinem Herrn die Rippen brechen!*

B.: *Schweig, du Dieb, du Schwein, du Halunke!*

H.: *Bitte, unterbrechen Sie nicht! Ich interessiere mich nicht dafür, ob Sie Geduld haben oder nicht. Unterbrechen Sie nicht! Du schwäbisches Maul! Ich spreche! Der Horn spricht! Und Sie werden zuhören, solange ich hier stehe! Bleiben Sie still sitzen. Ich spreche! Bitte nicht... Ich warne Sie! Ich brauche nicht zu wissen, ob Sie Geduld haben oder nicht! Ist mir ganz egal! Ich sehe keinen Grund, warum ich schweigen soll, wenn Sie sprechen. Es interessiert mich nicht, ob Sie Geduld haben oder nicht!*

Leben Sie wohl, ade! [Horn geht weg].

6. Diese beachtenswerte Differenzierung des Bildes der Deutschen findet man ebenso im Roman *Lalka (Die Puppe)*, 1890) von Bolesław Prus, einem der besten und bis heute populärsten literarischen Werke in Polen. In der Verfilmung des Romans vom Regisseur Wojciech J. Has von 1968 ist dieser Faden infolge der Inhaltsverkürzungen verschwunden. Er blieb aber in der Fernsehserie aus dem Jahre 1978 erhalten. Der Verfasser, Bolesław Prus, zeigt den Prozess des Hineinwachsens der deutschen Kaufmannsfamilie Mincel (Münzel) ins Gewebe des Warschauer Bürgertums der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Verfasser zeigt diesen Prozess auf eine einfache und gleichzeitig überzeugende Weise. Die alte Frau Mincel spricht ausschließlich Deutsch, ihr Sohn, Kaufmann Mincel, bricht das Polnisch erbarmungslos, aber seine beiden Söhne sprechen fließend Polnisch, wobei der jüngere Jaś behauptet, er sei ein Vollblutpole und versucht zu beweisen, dass seine Familie von einem uralten

polnischen Geschlecht Miętus entstammt. Die ganze Familie Mincel wurde sowohl im Roman von Prus, als auch in der Fernsehserie von Ryszard Ber mit großer Sympathie geschildert.

III. ZWISCHENKRIEGSZEIT, BESONDERS DAS ENDE DER 30ER JAHRE

Es gibt ein Dutzend polnischer Spielfilme, die die Auferstehung der polnischen Republik im Jahre 1918 zum Gegenstand haben, darunter fünf Filme über die Schlesischen Aufstände (1919–1921) bzw. über den Großpolenaufstand 1918/1919 im Vordergrund. Das Bild der Deutschen ist in diesen Filmen, die vorwiegend in den 60er und dann 70er Jahren, in der Epoche von Edward Gierek, des Anführers der kommunistischen Partei, der aus Schlesien stammte, gedreht wurden, sehr einfach und schematisch. Die Deutschen als Unterdrücker des Polentums und Widersprecher der polnischen patriotischen Aspirationen. Die Argumente der deutschen Schlesier oder der deutschen Bewohner der Posener Provinz wurden kaum präsentiert, es reichte die schlichte und abwertende Verallgemeinerung und – wie im Spielfilm *Rodzina Milcarków* (*Milcareks Familie*, 1962) – die Akzentuierung der negativen Züge des deutschen Volkscharakters. Es handelte sich um die deutsch-polnische Mischehe während des Dritten Schlesischen Aufstandes 1921. Der deutsche Steiger bekam in einer Grube einen geheimen Befehl. Er befindet sich in einem Zwiespalt, also geht er zum Grubendirektor, um einen Rat zu holen. Der Steiger folgte dem Ratschlag des Grubendirektor, die Grube zu zerstören, wird jedoch getötet, und die Grube wird von polnischen Insurgenten gerettet und wird seitdem der polnischen Industrie dienen.

1. Ich sollte jetzt auf drei Spielfilme, auf die sogenannte schlesische Trilogie von Kazimierz Kutz, aufmerksam machen. Der erste heißt *Sól ziemi czarnej* (*Das Salz der schwarzen Erde*, 1970) und bezieht sich auf den Zweiten Schlesischen Aufstand 1920. Die Deutschen treten im tiefen Hintergrund als gefährliche, natürlich schwarze, aber amorphe Kriegsmaschinen auf. Ein heller Kontrapunkt stellt die

junge deutsche Sanitäterin dar, in die sich ein polnischer Aufständischer verliebt. Die Liebe bleibt zwar unerfüllt, doch das Motiv bildet einen ästhetisch schönen und inhaltlich ungewöhnlichen Akzent (ein Pole liebt eine Deutsche!).

2. Der zweite wichtige Film von Kazimierz Kutz heißt *Pera w koronie* (*Die Perle in der Krone*, 1972). In Form von einer Filmballade zeigt er das Leben polnischer Schlesier in der Zwischenkriegszeit. Der Leitgedanke der Filmhandlung bildet der Kampf der Bergarbeiter gegen die Zusammenschließung einer Kohlgrube, die dem deutschen Kapitalisten von Mischke gehört. Der Kampf, verbunden mit einem Hungerstreik unten in der Grube, bringt den Sieg. Der Film enthält im ästhetischen Sinne beeindruckende Momente, darunter eine der schönsten – die Schlüsselszene, die Unterzeichnung einer Vereinbarung mit dem deutschen Eigentümer der Kohlgrube.

3. Der dritte Spielfilm von Kutz *Na straży swej stać będę* (*Ich werde mich selbst schützen*, 1983) – das am wenigsten gelungene Werk aus dieser Trilogie – betrifft die sehr komplizierte und tragische Geschichte der polnischen Schlesier während der NS-Besatzung.

4. Der ungewöhnliche Film *Magnat* (*Der Magnat*, 1987), der eine lange Familiensage darstellt, d. i. die Geschichte der Fürstenfamilie von Pless (Pszczyna) in Schlesien im Ausgang des 19. Jahrhunderts bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts. Der Film von Filip Bajon, der sich von Luccino Visconti's *Götterdämmerung* inspirieren ließ, schildert die Einstellung der Aristokraten aus Pless zu den Polen in den dramatischen Wendepunkten der Zeitgeschichte, d. h. im Ersten Weltkrieg, während der schlesischen Aufstände und der Teilung Schlesiens, was große Verluste für die vermögende Familie bedeutete, dann in der Periode des Aufstiegs des Nationalsozialismus. Bei den Familienmitgliedern gab es polenfeindliche und pronazistische, aber auch polenfreundliche Einstellungen, die zumindest das Verständnis für die polnische Ansprüche offenbarten. Ein umfangreiches, malerisch und expressionistisch vorgezeichnetes Panorama des Aufstiegs und Niedergangs einer Familie.

5. Ähnlich, aber auf eine bescheidenere Art und Weise präsentierte sich auch die Differenzierung im Spielfilm *Limuzyna Daimler-Benz* (*Die Daimler-Benz Limousine*, 1983) von Filip Bajon. Eine gemischte deutsch-polnische Familie in Posen in der Zwischenkriegszeit. Ein Sohn, der sich vom Nationalsozialismus faszinieren lässt, und der zweite mit einer ausgesprochen polnischen Einstellung. Es muss zu einem Drama kommen, das Leben der beiden Jungen gerät in große Gefahr.

* * *

Die Wochen und Tage vor und nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges fanden ihre Widerspiegelung in vielen polnischen Spielfilmen. Kein Wunder – diese tragischen Ereignisse gehören seit Jahrzehnten zum nationalen Mythos Polens. Selbstverständlich konnte ein bestimmtes Bild der Deutschen nicht fehlen.

1. Im Film *Romans z intruzem* (*Eine Liebesgeschichte mit dem Fremden*, 1985) wurde ein deutscher Antifaschist geschildert, der Ende August vor dem Angriff der Wehrmacht 1939 die Polen warnen möchte. Er und seine polnischen Freunde werden dann von den Nazis getötet.

2. In manchen Filmen erschien das Thema der in Polen lebenden deutschen Minderheit. Die Volksdeutschen wurden eigentlich immer äußerst negativ als die *fünfte Kolonne* und Helfershelfer der Nazis dargestellt. Ein solches Bild kann man im Spielfilm *Sąsiedzi* (*Die Nachbarn*, 1969) vorfinden, in dem die tragischen Zwischenfälle in Bydgoszcz (Bromberg) Anfang September 1939 als Stoff für das Drehbuch dienten. Man schildert die Ereignisse auf die Art und Weise, wie das in Polen sehr lange üblich war, und zwar als eine Tragödie in drei Akten:

- a) Diversion der Volksdeutschen,
- b) Polnischer Selbstschutz und Verteidigung der Stadt,
- c) Wilder Terror der Angreifer nach der Einnahme Brombergs.

Es fehlt in dieser tragischen Rechnung, man kann darüber schon in Polen frei reden und schreiben, an den Bromberger Volksdeutschen, die kurz danach von der Propaganda Goebbels bis 58 000 Opfer aufgebauscht wurde. Diese Zahl ist natürlich weit übertrieben, aber bis heute gibt es keine genauen Daten darüber, wenn es um die Opferzahlen sowohl in Bromberg als auch in ganz Polen während des Polenfeldzugs unter den Volksdeutschen geht. Die zeitgenössischen Schätzungen der polnischen und deutschen Historiker gehen ziemlich auseinander (poln. 100–350 Vd. in Bromberg, 3000 insgesamt; deutsch. ca. 400 Vd. in Bromberg, 5500–6000 insgesamt). Im Film *Die Nachbarn* versuchte man allerdings das damals gültige schwarz-weiße Bild ein bisschen zu bereichern. Als Mittel diente die Liebe eines jungen Polen und einer jungen Deutschen aus Bromberg. Leider wird der Pole nach dem Einmarsch der Wehrmacht getötet. Das Bild der hinterlistigen, polenfeindlichen Volksdeutschen, die als Helfershelfer der Angreifer und Besatzer auftreten, ist auch in anderen polnischen Spielfilmen präsent, zum Beispiel im Film von Krzysztof Zanussi *Wherever you are (Wo auch immer du bist, 1988)*, der in der Koproduktion mit der Bundesrepublik entstanden ist.

In diesem Zusammenhang wäre auch etwas Einmaliges zu zeigen, d. h. ein Fragment aus dem stalinistischen Film *Domek z kart (Das Kartenhaus, 1953)*. Er ist ein bissiges, gegen das Vorkriegspolen gerichtetes Pasquill, in dem der polnische Staat mit der Burgoise an der Spitze dargestellt wird, die mit Terror und Gewalt Arbeiter, Bauern und nationale Minderheiten (aber auch slawische) unterdrückt und die damit zwangsläufig wie ein Kartenhaus zusammenfallen musste. Die in diesem Film vorgestellte Zusammenarbeit der nazi-fixierten Volksdeutschen mit der polnischen Abwehr (II. Abteilung des Generalstabes) – das ist etwas Köstliches!

3. Es gibt auch eine Gruppe von polnischen Spielfilmen, die die Kriegsbedrohung in den Augen der jungen Leute zeigen. Einer davon heißt *Kronika wypadków miłosnych (Die Chronik der Liebesereignisse, 1986)* von Andrzej Wajda, die aufgrund vom Drehbuch des bekannten polnischen Schriftstellers Tadeusz Konwicki gedreht

wurde. Angesichts der aggressiven Politik des Dritten Reiches kommt es zur Spaltung in der Familie des deutschen Pastors, die im Wilnagebiet (damals in Polen) lebt. Das ist eine gewisse Gegenüberstellung zum Stereotyp eines Volksdeutschen, der gegen die Interessen des polnischen Staates handelt. Beide Darstellungen, sowohl die des bösen Volksdeutschen als auch die des polonisierten Deutschen gehören natürlich zu den Stereotypen, in derer Natur, wie bekannt, eine klare Tendenz zur Vereinfachung liegt.

IV. DER ZWEITE WELTKRIEG UND DIE NS-BESATZUNGSZEIT IN POLEN

Der Krieg brach aus und es kam unter anderem zu jenen Gefechten, die heute zu polnischen Nationalmythen gehören: Westerplatte, die Verteidigung des polnischen Postamtes in der Freien Stadt Danzig, die heldenhafte Verteidigung Warschaus unter dem Stadtpräsidenten Stefan Starzyński. Diesen Themen wurden drei Spielfilme gewidmet, alle drei benutzen halbdokumentarische Formel. In diesen drei Filmen wurden Deutsche als eine rücksichtslose, verbrecherische, technisch überlegene Kriegsmaschinerie dargestellt. Es gab aber bescheidene Tendenzen, das Bild zu differenzieren.

1. Als Beispiel können wir ein Stück aus dem Spielfilm *Wolne miasto* (*Freie Stadt Danzig*, 1958) nehmen. Die polnischen Briefträger werden kurz vor dem Kriegsausbruch von den bösen deutschen Typen schikaniert, aber gezeigt werden auch die deutschen Danziger, die ein solches Vorgehen nicht akzeptieren. Der Epilog des Filmes ist grausam, die Verteidiger des polnischen Postamtes in Danzig werden standrechtlich erschossen und erst vor kurzem wurde dieses Urteil deutscherseits für ungültig erklärt.

2. Im Spielfilm *Westerplatte* (1967 – Landzunge an der westlichen Mündung der Toten Weichsel bei Danzig, seit 1925 das polnische militärische Transitdepot mit der Besetzung 1938: 182 Offiziere und Soldaten gemäß dem Völkerbundbeschluss. Am 1. September 1939 fielen hier die ersten Schüsse vom deutschen Panzerkreuzer

Schleswig-Holstein im Zweiten Weltkrieg) würdigt man ohne jenen überflüssigen Pathos die soldatische Leistung der Verteidiger von Westerplatte im Angesicht des überlegenen Feindes, der natürlich als Angreifer, aber gleichzeitig doch fair vorgestellt wird. Das zeigt zum Beispiel die Szene der Kapitulation, die im Großen und Ganzen den Tatsachen entspricht. Es fehlt nur der Säbel, der Herrn Major Sucharski – Befehlshaber von Westerplatte – in Anerkennung seiner Tapferkeit zurückgegeben wird; das wäre zu viel für die Filmzensur in VRP gewesen. Die Verteidigung von Westerplatte, die sieben Tage dauerte, gehört zu den größten polnischen Mythen der Zeit des Zweiten Weltkriegs. Es gibt sehr wenige deutsche Enzyklopädien, die Westerplatte als Stichwort erwähnen.

Während des Polenfeldzugs kam es unvermeidlich zum Treffen der Bewohner Polens mit den Nazi-Angreifern. Natürlich wurden die Opfer und die Zerstörungen in den Filmen registriert, aber gleichermaßen der Schock und die Enttäuschung beim Aufeinandertreffen der Deutschen und der Polen. Man erwartete, wenn überhaupt, eine Wiederholung des schon aus dem ersten Weltkrieg bekannten Szenarios: ritterliches Benehmen der Soldaten und gute Manieren der deutschen Offiziere.

3. Im Film *Don Gabriel* (1966) erlebt man in diesem Zusammenhang die persönliche Tragödie eines polnischen Intellektuellen, der Vorliebe für die deutsche Kultur und Wissenschaft empfindet und gleich nach dem Kampfe im September 1939 einen deutschen Offizier „neuen Typs“ trifft: ein kultivierter Mann, der Philosophie liebt und gleichzeitig ein fanatischer Hitleranhänger ist. Nach einer bewegten Konversation der beiden über die Philosophie wird der polnische Deutschenfreund als einer der Geiseln vor einem Exekutionskommando stehen.

4. In einem anderen Film dieser Art sieht man auch Anzeichen einer gewissen Perversion. Der Spielfilm *Biały niedźwiedź* (*Der weiße Bär*, 1959) schildert das Schicksal eines Juden, der vom Todestransport geflogen ist und bei den Tatabewohnern (Gorallen) in der Nähe von Zakopane sein Versteck fand. Der Jude, zuvor ein bekannter Wis-

senschaftler, zieht das Fell eines weißen Bären über und posiert beim Photographieren in Zakopane. Diese Notverkleidung hat ein deutscher Offizier, ein leidenschaftlicher Liebhaber der klassischen Musik, durchschaut. Er kauft den Bären und führt seitdem mit ihm lange philosophische Disputen. Es kommt auch zu einer Szene, in der der Bär eine der Attraktionen des Weihnachtsabends sein sollte. Erfolglos: der Bär entkleidet sich, hält dramatische, antideutsche Rede und verschwindet unter dem Schutz der entstandenen Verwirrung.

5. Im Spielfilm *Naganiacz (Der Treiber, 1964)* organisieren die an sich sympathischen und gutherzigen NS-Besatzer eine Treibjagd. Die Veranstaltung verläuft ausgezeichnet. Man notierte abschließend: „Es wurden 40 Hasen, zwei Fuchse und 16 Juden erlegt“.

* * *

Es wurde bereits erwähnt, dass sich unter den Spielfilmen mit den deutsch-polnischen Motiven eine Menge der Titel befindet, in denen die NS-Okkupation die Handlungsgrundlage bildet. Wie sieht das Bild der Besatzer aus? Es ist fast völlig negativ mit besonderer Hervorhebung der schwarz uniformierten SS-Männer und Polizisten. Sie sind Teufelsbrüder sowie ihre Helfershelfer – die polnischen Volksdeutschen: kalt blickende Männer mit Schnurrbart, in Ledermänteln und dem Tiroler Hut mit Federchen auf dem Kopf⁴.

Am Anfang aber bestand ein gewisses Problem, wie man eigentlich die NS-Besatzer dem polnischen Publikum präsentieren sollte.

1. Chronologisch gesehen der zweite polnische Spielfilm nach dem Zweiten Weltkrieg, betitelt *Zakazane piosenki (Verbotene Lieder, 1947)*, der eine ziemlich lose Zusammensetzung von Szenen mit antideutschen Liedern ist, welche in der Besatzungszeit in Polen gesungen wurden, musste aus den Kinos zurückgenommen werden.

⁴ Dazu: E. C. Król, *Das Bild der ethnischen Deutschen im polnischen Film nach dem Zweiten Weltkrieg*, [in:] J. Kochanowski, M. Sach (Hg.), *Die „Volksdeutschen“ in Polen, Frankreich, Ungarn und der Tschechoslowakei. Mythos und Realität*, Osnabrück 2006, S. 367–389.

Die Ursache waren die Proteste der Bevölkerung, hauptsächlich der Kombattanten, die gegen eine zu milde Darstellung der Okkupanten auftraten. Es gab ein paar Szenen dieser Art, die die Proteste veranlassten. Zum Beispiel: die Wehrmachtssoldaten, die kaum Polnisch verstehen, geben den ein antideutsches Lied singenden Kindern Warschaus Geld; damals musste eine solche Darstellung untersagt werden. In der zweiten Version, die in den polnischen Kinos 1948 gespielt wurde, war diese Episode nicht mehr vorhanden. Oder die folgende Szene: ein Junge singt in der Strassenbahn Warschaus ein freches aufrührerisches Lied, die ehemalige Polin, früher Kędziorek, jetzt Kendschorek, die sich nach 1939 zum Deutschtum bekannt hat, verrät einem uniformierten Deutschen den Liedinhalt. Der Junge flieht, der Deutsche versucht ihn vergebens zu fassen, die polnischen Passagiere lachen spöttelnd. In der zweiten Version der *Verbotenen Lieder* von 1948 wurde die Szene wesentlich verändert. Der Junge wird verfolgt und schließlich von der deutschen Polizei erschossen. Die Frau Kendschorek, die eine verhasste Verräterin symbolisiert, wird vom Untergerichtsgericht zum Tode verurteilt.

Die Besatzer waren grausam, denn sie regierten autoritär, die Unterschiede im Grad der gezeigten Grausamkeiten sind in den polnischen Filmen kaum bemerkbar. In dieser Hinsicht waren die Besatzer fast gleich; an der Spitze standen natürlich die Polizisten, SS-Männer und die Volksdeutschen. Das fing schon mit dem Film *Verbotene Lieder* an, nachher kamen andere dieser Art, darunter auch der erste Spielfilm von Andrzej Wajda *Pokolenie* (*Generation*, 1954) mit dem Bild eines grausamen Werkschutzkommendanten.

Man musste mit dem gerechten Terror antworten, das war die Aufgabe der polnischen politischen und militärischen Konspiration. Es wurden mehrere Spielfilme über die Leistungen der Widerstandsbewegung gedreht. In diesen Filmen sind die Deutschen der feindliche Hintergrund für die Aktionen des Untergrunds, spielen meistens die Rolle des anonymen Kampfobjekts.

2. Als Beispiel dafür könnte das Fragment des Spielfilms *Zamach* (*Das Attentat*, 1959) genannt werden. Er stellt eine freie Rekonstruk-

tion des Attentates dar, das gegen den Polizei- und SS-Führer im Bezirk Warschau, Franz Kutschera am 1. Februar 1944 erfolgreich verübt wurde. Im Film sieht man kein Gesicht des Opfers. Es genügt, dass die gerade anonyme Gestalt des Feindes die deutsche Uniform trägt. Diese Kampfaktion gehört zu den größten Mythen der polnischen Untergrundbewegung, genauer gesagt, zu der größten militärischen Organisation – der Heimatarmee (Armia Krajowa). Die Polen sind darauf stolz, dass Franz Kutschera unter den Opfern der Attentate der europäischen Widerstandsbewegungen die zweitgrößte Figur ist (nach Reinhard Heydrich in Prag). Sehr wenige Leute in Polen wissen, dass Kutschera eigentlich ein Österreicher war. Die Konnotation sollte automatisch wirken: Der Nazi-Besitzer musste immer ein Deutscher sein.

Geht es um die Wahrnehmung der polnischen Widerstandsbewegung in den polnischen Spielfilmen, so ist anzumerken, dass die Deutschen in den meisten Filmen sowohl in direkter Vorstellung als auch in Form einer Reminiszenz vollkommen unbedeutende Rollen spielen. Sie bilden den Hintergrund oder die Rahmen der Filmdramaturgie. Im Vordergrund stehen dagegen die innenpolitischen und auch die moralischen Probleme der polnischen Konspiration. So zum Beispiel die Auswahl der Kampfmethoden, politische Dilemmas und Bedenken der Filmhelden, die schwierige Koexistenz des linken und des rechten Flügels der Untergrundbewegung, die Fehler der Konspiranten, ihr Verrat, das Zusammenbrechen während des Verhörs, die Disziplinlosigkeit oder die Versuche, die privaten Angelegenheiten mithilfe der konspirativen Mittel zu erledigen. Repräsentativ sind in diesem Zusammenhang solche Filme wie: *Kontrybucja* (*Kontribution*, 1967) und *Stajnia na Salwatorze* (*Stall im Stadtteil Salvator*, 1967).

Man konnte allerdings nicht immer mit den Okkupanten militärisch kämpfen. Man muss doch ein gewisses *modus vivendi* finden. Im polnischen Spielfilm gibt es 3 Möglichkeiten:

- a) den Deutschen bestechen,
- b) den Deutschen betrügen,
- c) den Deutschen betrinken.

Am besten wäre es, die drei Varianten miteinander zu verbinden.
Beispiel Nr. 1: Der Film *Zezowate szczęście* (*Der Pechvogel*, 1960). Der Filmheld Piszczyk kommt aus einem deutschen Stammlager nach Warschau zurück. Schon am Bahnhof stößt er auf seinen Schulkameraden aus der Vorkriegszeit, der sich jetzt mit dem illegalen Währungshandel beschäftigt. Beide werden bei einer Razzia festgenommen. Piszczyk zeigt dem NS-Polizisten einen Entlassungsschein aus dem KZ-Lager. Aber in der Tat hilft ein anderer Schein, d. i. der „Entlassungsschein prima“: ein grösserer Geldschein, der vom Händler überreicht wird.

Beispiel Nr. 2: Der Film *Giuseppe w Warszawie* (*Giuseppe in Warschau*, 1964) zeigt in einer fröhlichen Stimmung die Erlebnisse eines Italieners, der während des Krieges zufällig in Warschau landet und bei einem Familienmitglied, das mit der Widerstandsbewegung verbunden war, ein Versteck fand. Eines Tages, kurz nach dem Sturz Mussolinis im Juli 1943, zieht der junge Pole die Uniform eines italienischen Soldaten an und wird von den Deutschen festgenommen. Während des Verhörs konnte der brave Pole den Wehrmachtsoffizier hinters Licht führen und ihm sogar seine Pistole stehlen.

Beispiel Nr. 3: Der Film *Gorzka miłość* (*Bittere Liebe*, 1989) ist eine Liebesgeschichte eines nicht unbedingt perfekten Paares, das während der NS-Besatzungszeit eine Mühle tief im Walde bewirtschaftet. Es kann einige Zeit existieren, weil es einem deutschen Forstbeamten reiche „Geschenke“ (Lebensmittel, Wodka, sogar Waldtierpelze) einreicht. Eines Tages geben die Partisanen ihr Geschäft auf, und bald folgt auch eine blutige Befriedungsaktion der NS-Polizei.

Von den hier angeführten Beispielen kann man eine Liste der Eigenschaften der Nazi-Besatzer aufstellen, die in den polnischen Spielfilmen aller Gattungen (vom Drama bis zur Komödie) auftraten, und zwar:

1. Die Besatzer sind grausam und laut; dabei aber dumm und feige und lassen sich leicht betrügen.
2. Sie sind bestechlich, gierig und wollüstig.
3. Sie haben einen großen Hang zum Trinken und Essen (dabei kann man den Eindruck gewinnen, es handele sich im Falle des übermäßigen Trinkens um eine Art der Projizierung einer der häufigsten Eigenschaften der Polen).

In diesem Zusammenhang sollte man noch kurz anmerken, obwohl die Frage zu einem ganz anderen Thema angehört, dass sich die Spielfilme über die Kriegs- und Besatzungszeit größtenteils mit den polnischen, oft sehr schwierigen Problemen befassen. Zum Beispiel – die Erörterung der polnischen tadelnswerten Charakterzüge und der Verhaltensweisen wie: Denunziantentum, Egoismus, Unempfindlichkeit angesichts der Tragödie des Nächsten, darunter auch der der jüdischen Mitbürger.

1. Im Spielfilm *Długa noc* (*Die lange Nacht*, 1967– seine Premiere erfolgte nur im Fernsehen erst 1989) schildert der Regisseur in drastischer Weise die Reaktion der Bewohner eines kleinen Dorfes auf die Nachricht, dass in ihrem Haus ein Jude versteckt wird. Ein ähnliches Motiv mit seinen tragischen Folgen erschien im Film *Nie było słońca tej wiosny* (*Es gab keine Sonne in diesem Frühling*, 1984).

2. Im Film *Pożegnanie z Marią* (*Der Abschied von Maria*, 1993) versuchen die bösen und zynischen Polen von der Tragödie der Juden Nutzen zu ziehen, der Heroismus der einen mischt sich mit den Symptomen der Gemeinheit der anderen. Diesem Bild ähnelt der Film von Andrzej Wajda *Wielki tydzień* (*Die Karwoche*, 1995). Es ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans des bekannten polnischen Schriftstellers Jerzy Andrzejewski (1909–1983).

In den Filmen dieser Art sowie in den Filmen über die polnische Widerstandsbewegung treten die Deutschen als Feinde auf und sind ein Katalysator der innenpolnischen bzw. polnisch-jüdischen Fragen. Manchmal ist auch die Rolle eines Zerrspiegels, manche Probleme werden zugespitzt oder absichtlich übertrieben und karikaturistisch dargestellt.

* * *

Es gab aber auch eine abgesonderte Welt, die Welt der Konzentrations- und Kriegsgefangenenlager. Im Nachkriegspolen wurden soweit ca. 10 Spielfilme dieser Gattung gedreht, mit dem ersten Film *Ostatni etap (Die letzte Etappe, 1948)*. Auf der einen Seite wird die Welt der Häftlinge, d. i. die der Opfer, auf der anderen der geschlossene Kreis der SS-Mannschaft, d. i. der Henker gezeigt. Betont wird die Bestialität dieser Menschen. Das Opfer-Henker-Verhältnis wurde in den nächsten Spielfilmen, besonders im Film von Andrzej Munk *Pasażerka (Die Reisende, 1963)*, bis zu einem gewissen Grade modifiziert. Man verlieh dem Henker mehrere menschliche Züge, nicht zuletzt, um die Filmhandlung zu bereichern. Der Film *Kornblumenblau (1990)*, eine sehr suggestive Studie über den extremen Biologismus, zeigt das Konzentrationslager als ein Feld des Überlebenskampfes um jeden Preis. In diesem Kontext wurden die SS-Männer, alle Deutschen mehr oder weniger auf eine düstere Bühnendekoration reduziert.

Es gibt noch eine Gruppe der Spielfilme, die die Rassenprobleme, darunter die der Rassenselektion der polnischen Kinder, die die „arischen“ Züge aufweisen, thematisieren. Die Deutschen wurden in solchen Filmen entweder als vertierte Ausführer der unmenschlichen und absurden Rassengesetze dargestellt oder als diejenigen, die davon Nutzen ziehen wollen, und zwar aufgrund der Kinderadoption oder der Ausbeutung der billigen Zwangsarbeiter. Interessant ist, dass die deutschen Frauen in diesem Zusammenhang als leidenschaftliche NS-Anhängerinnen an der Seite ihrer Männer ungünstiger präsentiert werden. Als Beispiel gilt der Film in der polnisch-tschechoslowakischen Koproduktion *Kukułka w ciemnym lesie (Ein Kuckuck im dunklen Wald, 1986)*. Die gelähmte Frau des Lagerkommandanten Stutthof tyrannisiert in einer äusserst brutalen Form ein tschechisches Mädchen, das einem deutschen Ehepaar als „rassisch einwandfrei“ „verkauft“ wurde. Mit ähnlichen Problemen, diesmal ging es um einen polnischen Jungen, befasste sich der Spielfilm *Twarz aniola (Das Engelsgesicht, 1971)*.

Bezüglich der Rassenprobleme wäre noch ein anderer Spielfilm zu erwähnen, allerdings einer der wenigeren, deren Handlung sich auf dem Gebiet des Dritten Reiches abspielt, d. i. der Spielfilm *Kiedy miłość była zbrodnią* (*Als die Liebe zum Verbrechen wurde*, 1968). Es handelt sich um verbotene Liebesverhältnisse zwischen den Deutschen (Frauen und Männer) und den Fremdarbeitern beider Geschlechter sowie den Kriegsgefangenen. In einer quasi-dokumentarischen Form zeigt der Film die für beide Seiten schrecklichen Konsequenzen solcher Liaisons. Der Film verschwand aus den polnischen Kinos schnell. Die Propaganda der Volksrepublik Polen konnte die Tatsache nicht in Kauf nehmen, dass im Dritten Reich normale Menschen leben konnten, die Polin, Russin oder einen Schwarzen lieben wollen. Das war eine allzu große Abweichung vom offiziell aufgezwungenen Bild der Deutschen.

Noch ein anderer Spielfilm ist erwähnenswert. Sein Inhalt bezog sich auf Deutschland der Kriegszeit und genau auf die Stadt Dresden nach der Bombardierung vom Februar 1945. Der Film heißt *Dziś w nocy umrze miasto* (*Heute Nacht stirbt die Stadt*, 1961). Die Wanderung eines polnischen Flüchtlings aus einem KZ-Transport durch die Hölle der zerstörten Stadt, dazu noch mit der deutschen Braut eines SS-Offiziers, gab den Anlass dazu, die Anklage nicht nur gegen die Westalliierten, sondern vor allem gegen den Deutschen als den Brandstifter der Welt zu erheben. Die Filmbotschaft kündigt mit der Tragödie von Dresden die Abrechnung mit den Deutschen nach dem Kriege an.

Der nächste Spielfilm über die abschließende Phase des Krieges ist mit einer interessanten und langen Geschichte verknüpft. Es handelt sich um den Film *Miasto nieujarzmione* (*Die ungezähmte Stadt*, 1950). Es war eine Verfilmung des Erinnerungsbuches des bekannten polnisch-jüdischen Komponisten, Władysław Szpilman, der die Auflösung des Warschauer Ghettos 1943 und die spätere Niederlage des Warschauer Aufstandes 1944 überlebte. Er versteckte sich in den Trümmern Warschaus und wartete bis zur Befreiung der Stadt im Januar 1945. Schon das Buch stoß auf Schwierigkeiten, denn die

staatliche Zensur verlangte 1946 den deutschen Offizier, der Szpilman half, durch einen Österreicher zu ersetzen. Im Film gab es keine deutschsprachige Person, die dem Helden geholfen hätte. Im Gegenteil, im Film treten die Deutschen mit eindeutig negativen mörderischen Eigenschaften, wie der zynische Musiker in der SS-Uniform, der gerade das von den Juden geraubte Klavier direkt auf der Strasse mit großem Gefühl spielte. Erst 1998 wurde in Deutschland eine neue Fassung der Erinnerungen von Szpilman herausgegeben⁵, wo der authentische deutsche Wehrmachtsoffizier Wilm Hosenfeld positiv dargestellt wird; er stirbt allerdings nach dem Krieg im Jahre 1952 im sowjetischen Gefangenenlager. Leider ist Władysław Szpilman im Alter von 88 Jahren im Jahre 2000 gestorben. Der bekannte polnische Regisseur, Roman Polański hat den Film *Pianist* 2002, der ein Jahr später mit Oscar-Preis ausgezeichnet wurde, nach der neuen Fassung der Erinnerungen Szpilmans gedreht. Um diese tragische, doch faszinierende menschliche Geschichte zusammenzufassen, sollte man bemerken, dass im Jahre 2004 ein umfangreicher Quellenband (fast 1200 Seiten) in Deutschland herausgegeben wurde, der Tagebücher und Familienbriefe von Wilm Hosenfeld aus der Kriegszeit enthält⁶. Das Buch, das auch die Kontakte des Verfassers mit Szpilman bestätigt, sollte 2007 auch in der polnischen Sprache erscheinen.

Die letzte relativ umfangreiche Gruppe polnischer Kriegsfilme mit den deutschen Akzenten bezieht sich auf die Kämpfe der polnischen regulären Truppen im Zweiten Weltkrieg. Es handelt sich um die Einheiten, die sich entweder unter dem westlichen Kommando (die Armee vom General Władysław Anders) oder unter dem sowjetischen Kommando (die Armee vom General Zygmunt Berling, die in der entschiedenen Mehrheit der Filme als Motiv vorkommt) an den Kriegshandlungen beteiligten. In diesen Filmen ist das Bild der

⁵ W. Szpilman, *Das Wunderbare Überleben. Warschauer Erinnerungen 1939 bis 1945*, Düsseldorf–München 1998.

⁶ W. Hosenfeld, „Ich versuche jeden zu retten“. *Das Leben eines deutschen Offiziers in Briefen und Tagebüchern. Im Auftrag des Militärgeschichtlichen Forschungsamtes herausgegeben von Thomas Vogel*, München 2004.

Deutschen gleich. Sie sind die Feinde, die den Krieg verlieren und verloren haben. Den verzweifelten Widerstand leisten nur die Verbände der Waffen-SS, die gegen die Rechte der zivilen Bevölkerung und der eigenen Deserteure grausam verstoßen. Der Durchschnittsdeutsche *Anno Domini* 1945 ist ängstlich, gehorsam und ergeben.

Eine typische Szene dieser Art enthält der Spielfilm *Kierunek Berlin (Richtung Berlin, 1969)*, der die Leistungen der Armee Berlins heroisiert. Der Gefangene macht mit seiner Untertänigkeit und einer eifrigen Kooperationsbereitschaft den Eindruck, als wäre er geradezu ein polnischer Verbündete, ja, sogar ein DDR-Bürger. Und tatsächlich kam der Schauspieler Klaus-Peter Thiele aus der DDR und gehörte in der Zeit der Volksrepublik Polen sozusagen zu den Stammdeutschen in den polnischen Spielfilmen.

Zum Schluss eine dringende Frage: gab es ein Bild eines guten Deutschen im polnischen Kriegsfilm? Nach den langen Untersuchungen könnte man doch auf ein konkretes Beispiel hinweisen: Es ist der Wehrmachtsoffizier aus dem Film *Urodziny młodego warszawiaka (Der Geburtstag eines jungen Warschauers, 1980)*. So lief das interessante Gespräch in einer Szene⁷:

Der Vater: *Setzen wir uns, wir sollen doch den Geburtstag meines einzigen Sohnes feiern. Mögen sich vor ihm im nächsten Jahr die Türen der Sorbonne-Universität öffnen. [Geräusch vor dem Haus] Ganz ruhig, mein Söhnchen! Das ist nicht die Gestapo, das ist [unser Mieter] – Herr Uhlmann. Guten Abend, Herr Uhlmann! Bitte, kommen Sie näher. Möchten Sie ein bisschen Schnaps?*

Herr Uhlmann: *Ihr Sohn hält mich für einen Feind. Formell gesehen hat er natürlich Recht. Aber Sie können ihn trösten, es dauert nicht mehr lange...*

Der Sohn: *Sie werden noch imstande sein, ein paar tausend Leute zu ermorden.*

Der Vater: *Herr Uhlmann repariert Autos.*

⁷ Nach einer Kopie von der Video-Kassette aus dem Besitz des Verfassers.

Der Sohn: *Wäre er einverstanden mit meinem Vorschlag, Sand in die Zylinder zu schütten?*

Der Vater: *Ich habe Bedenken. Er war immer Enthusiast der guten Arbeit.*

Der Sohn: *Die von ihm gemachten LKWs bringen die Leute zur Exekution!*

Uhlmann: *Verzeihen Sie – junger Mann. Leider hat mich niemand gefragt, ob es mir recht ist, als Soldat nach Polen zu kommen. Sehen Sie, im Grunde genommen bin ich ein liberaler Mensch. Ich würde viel lieber Autos verkaufen: „Opel-Olympia“, „Kadett“. So wie es vor dem Kriege war – davon verstehe ich nämlich was. Mit meiner Pistole habe ich nicht ein einziges Mal geschossen. Ich kann nämlich nicht schießen. [...] Ich gehe zu Herrn Zabiełto [ein anderer Mieter, der sich vor den Deutschen versteckte] Karten spielen. Gute Nacht, meine Herrschaften! [...]*

Der Sohn: *Weiß er Bescheid, dass dieser Zabiełto ein Jude ist?*

Der Vater: *Ich sehe keinen Grund, einen Mieter über die privaten Angelegenheiten eines anderen Mieters zu informieren.*

Freundin des Vaters: *Wenn jeder Pole so einen Deutschen in Haus hätte, könnte man das alles leichter überstehen...*

Der Sohn: *Sicher – jeder hätte wie ihr: 24 Stunden Licht und Kohle für die Heizung. Aber leider Gottes gibt es zu wenig gute Deutsche für unsere Bedürfnisse...*

V. NACH DEM ZWEITEN WELTKRIEG

Der Krieg ist zu Ende.

Das ist wirklich eine Rarität! In einem Ausschnitt aus dem sozialistischen, mit großem Aufwand gedrehten Film über den kommunistischen Helden, General Karol Świerczewski – *Żołnierz zwycięstwa* (*Soldat des Sieges*, 1953), kann man bemerken, wie ein Zusammenstoß zwischen der alten und der neuen Ordnung in Deutschland damals wahrgenommen wurde. Der deutsche Fabrikant

von Ballen flieht panikartig vor der Roten Armee, dem Vorboden der besseren Zeiten und dem Überbringer der Freiheit. Wohin flieht dieser Bösewicht, der als ein personifiziertes Symbol aller deutschen Untugenden vorgestellt wird? Zu den Amerikanern! Bei der Gelegenheit beobachtet der Zuschauer ein Stereotyp der eingebildeten und unkultivierten Amerikaner, die zu jener Zeit in der staatlichen Propaganda Polens der größte Feind waren.

Bezüglich der Spielfilme aus der ersten Hälfte der 50er Jahre wäre noch ein Beispiel erwähnenswert, und zwar *Opowieść atlantycka* (*Atlantische Erzählung*, 1955). Nicht weil der Film besondere Qualität aufweist, sondern weil er ein interessantes Konzept eines „guten Deutschen“ vorschlägt: ein deutscher Soldat, ein Mitglied der Fremdenlegion, der im Krieg in Indochina kämpfte, wollte nicht mehr mit, versuchte nach Ostberlin zu fliehen, um dort ein neues Leben anzufangen [*sic!*]. Verfolgt von den amerikanischen *Military Police*, fand im Westen von Frankreich schließlich seinen Unterschlupf, wo er zu den fortschrittlich denkenden Arbeitern Kontakte aufnahm. Ein künstlich konzipiertes Bild mit dem „guten Deutschen“ im stalinistischen Stil.

Was die Stunde „Null“ in Deutschland anbelangt, hat man sehr wenige Spielfilme in Polen gedreht, aber zwei davon sind bemerkenswert.

1. Der erste heißt *Pierwszy dzień wolności* (*Der erste Tag der Freiheit*, 1964) und zeigt eine deutsche Familie kurz nach der Kriegskatastrophe. Das Verhalten der Familienangehörigen wird ziemlich stark differenziert dargestellt. Dr. Rhode, ein Humanist und Liberaler, dessen Tochter Inge von befreiten Zwangsarbeitern vergewaltigt wird und die Slawen hasst. Die zweite Tochter Luzzi, ein Wirrkopf, versteht vom Leben sehr wenig, will sich nur amüsieren. Im Hintergrund befindet sich ein fanatischer SS-Offizier, dem Inge half und wegen dessen sie von den polnischen Soldaten, den ehemaligen Kriegsgefangenen erschossen wurde. Die in diesem Film gestellte Frage: „Was nun mit den Deutschen?“, wurde mit der Frage: „was nun mit den Polen, die aus dem Kriege mit schweren morali-

schen Wunden – von den anderen abgesehen – davongekommen sind?“, verknüpft.

2. Der zweite Film *Norymberski Epilog (Der Nürnberger Epilog, 1971)* ist eine fabularisierte Rekonstruktion der Gerichtsverhandlung in Nürnberg vor dem Obersten Internationalen Militärtribunal 1945/46. Die Hauptkriegsverbrecher auf der Anklagebank, die Abrechnung mit dem Nationalsozialismus, aber auch ein klarer abschließender Gedanke, damals in der Volksrepublik Polen intensiv popularisiert – viele der Verbrecher sind noch frei und unbestraft geblieben.

Das Problem der Abrechnung mit dem Nazismus wird episodisch und schablonenweise noch in vielen anderen polnischen Spielfilmen vertreten. Interessant und kontrovers wird dieses Problem in dem Spielfilm *Zagrożenie (Die Bedrohung, 1976)* geschildert. Ein ehemaliger weiblicher Häftling aus dem Konzentrationslager Majdanek in der Nähe von Lublin macht in den USA eine Aussage vor dem Gericht gegen die ehemalige Aufseherin. Das aggressive Verhalten der Verteidiger hat zur Folge, dass sich die Zeugin der Anklage als Angeklagte fühlt, mit allen dazugehörigen rechtlichen Konsequenzen. Die Frage der Abrechnung mit dem Nationalsozialismus und mit dem Dritten Reich war jedoch häufiger in den anderen Massenmedien thematisiert, besonders in der Presse und in der populären Literatur.

* * *

Viele Spielfilme beziehen sich auf die Stunde „Null“ in Polen. Darunter gibt es zahlreiche Titel, die den Bewirtschaftungsprozess in den von der Propaganda der Volksrepublik Polen wiedergewonnenen Gebieten, d. h. in den verlorengegangenen Ostgebieten des Deutschen Reiches betreffen. In solchen Filmen erscheint oft, auch wenn ganz am Rande, ein Deutscher.

Kennzeichnend wäre für diese Gattung der Film *Sami swoi (Die Hiesigen, 1967)*, eine der besten und populärsten Filmkomödien über

die Erlebnisse zweier Bauernfamilien aus dem östlichen Polen, die im neuen Westen Polens ein neues Leben mit alten Gewohnheiten und Charakterfehlern anfangen.

Filme dieser Art zeigen die Deutschen in den folgenden Varianten:

- a) die hiesigen Bewohner, die noch nicht ausgesiedelt wurden: ein Priester oder Pastor, der ehemalige Hotelangestellte, ein Bauer, ein Handwerker,
- b) verwirrte Wehrmacht- oder SS-Einheiten,
- c) Angehörige der Werwolf-Organisation.

Am häufigsten wurden sie als grausame oder ängstliche oder allzu gehorsame Personen dargestellt. Es gibt keine Rede von den vertriebenen oder misshandelten Deutschen, keine Anspielung auf die Schikanen und die Betrachtung der im Nachkriegspolen verbliebenen Deutschen als Bürger der zweiten Kategorie. Eine Gruppe der Deutschen aus den „wiedergewonnenen Gebieten“ bilden nach der Handlung solcher Filme wie zum Beispiel *Skapani w ogniu* (*Die im Feuer Eingetauchten*, 1964) oder *Południk zero* (*Nullmeridian*, 1971) germanisierte Schlesier und Masuren, d. i. Polen mit kleinen Schönheitsflecken, die relativ leicht beseitigt werden können.

Es wurde bereits angedeutet, eine relativ große Anzahl der Spielfilme mit den Deutschen gehört zur Gruppe der Filmreminiszenzen.

1. Ein charakteristisches Beispiel mit einem typischen Titel ist der Film *Echo* (*Das Echo*, 1964), die Geschichte eines angesehenen Rechtsanwalts in einer provinziellen Kleinstadt am Anfang der sechziger Jahre. Plötzlich entdeckte man, dass der Anwalt während der NS-Besetzung in Polen ein Denunziant und Mitarbeiter der Gestapo war, was natürlich mit einem Selbstmordversuch und dem Zusammenbruch seiner Berufskarriere endet.

2. Der Spielfilm *Powrót na ziemię* (*Rückkehr auf die Erde*, 1976). Ein Ehepaar kann nach den dramatischen Kriegserlebnissen zum Gleichgewicht nicht kommen. Der Versuch, nochmals das gemeinsame Leben zu führen, scheitert.

3. Im Spielfilm *Umarli rzucają cień* (*Die Toten werfen ihren Schatten*, 1979) wird die kommunistische Konspiration in Schlesien

vom NS-Sicherheitsdienst (SD) vollständig infiltriert, was allerdings der historischen Wahrheit entspricht. Nach dem Krieg existieren die SD-Agenten weiter, diesmal als Beamte des Sicherheitsdienstes der Volksrepublik Polen, bis sie entlarvt werden.

4. Der Spielfilm *Rdza* (*Der Rost*, 1982). Er schildert das Schicksal eines erfolgreichen Ingenieurs aus Breslau. Es stellt sich aber heraus, dass er seine deutsche Abstammung verheimlicht. Sein Vater lehnte sein Deutschtum ab und kämpfte während der Schlesischen Aufstände an der polnischen Seite. Nach 1939 verzichtete er auf die deutsche Staatsangehörigkeit, was ihn sein Leben kostete. Trotzdem muss sein Sohn ernsthafte Schwierigkeiten im privaten und beruflichen Leben in Kauf nehmen.

Das Trauma des Krieges verfolgt besonders die ehemaligen Insassen der Konzentrationslager. In den Spielfilmen mit solch einem Leitmotiv sind sie nicht imstande, normal zu leben.

1. Ein typisches Beispiel dafür ist der Film von Jerzy Kawalerowicz *Prawdziwy koniec wielkiej wojny* (*Das wahre Ende des großen Krieges*, 1958). Ein ehemaliger KZ-Häftling leidet nach seiner Heimkehr an die zunehmenden Anfällen der psychischen Krankheit. Trotz der sorgfältigen Fürsorge seiner Frau hält er ihre Bemühungen für Symptome des Mitleids und antwortet darauf mit dem Selbstmord.

2. Der Alptraum der Kriegserinnerungen zerstört das menschliche Leben in den Filmen, die der bekannte Schriftsteller und Regisseur Tadeusz Konwicki gedreht hat: *Ostatni dzień lata* (*Der letzte Sommertag*, 1958), *Salto* (1965), *Jak daleko stąd, jak blisko* (*Wie weit von hier, wie nahe*, 1972). Die Deutschen befinden sich im Hintergrund als personifizierte Symbole, manchmal sogar deformierte Symbole des Übels und des Unglücks.

3. Vielleicht mit einer doch signifikanten Ausnahme. Im Spielfilm *Krajobraz po bitwie* (*Die Landschaft nach der Schlacht*, 1971), einer Verfilmung Wajdas aufgrund vom Prosawerk von Tadeusz Borowski, kam es zu einem gewissen Ausgleich. Der Film zeigt die moralische Verwüstung der aus einem Konzentrationslager befreiten Häftlinge. Sie benehmen sich genauso grausam wie früher

die SS-Mannschaft. Der Schriftsteller und Regisseur wollen damit kundgeben, dass dies nicht nur die Folge der schrecklichen, vom Nazi-Totalitarismus hervorgerufenen Kriegen ist. Die nationalen Untugenden der Polen haben – und es ist eine bittere Wahrheit – sogar im Alptraum des Konzentrationslagers bestanden, weil sie sich davon ernährten.

Wir kreisen stets um den Krieg herum. Letztendlich muss man fragen: gibt es im polnischen Spielfilm überhaupt ein souveränes Bild der zeitgenössischen Deutschen, die mit dem Krieg nicht mehr zu tun hatten? Leider fast kaum! Durchsucht man die gesamte Filmproduktion, so kann man nur mit großer Mühe einiges herausfinden, und zwar:

1. Es gibt buchstäblich nur einen einzigen Film über das Verhältnis zwischen den polnischen und den DDR-Bürgern, betitelt *Dwoje z wielkiej rzeki* (*Die zwei [Menschen] vom großen Fluss*, 1958). Es ist eine Geschichte des Konflikts zwischen den alten Fischern an der Oder. Der Deutsche, Bürger der DDR, hasst die Polen, weil er kurz nach dem Kriege von seinem Haus im schlesischen Cosel (Koźle) vertrieben wurde. Im Grunde genommen ist es die einzige Spur der Vertreibung der Deutschen nach 1945 im polnischen Spielfilm. Der zweite Fischer, Pole, stammt aus Zentralpolen, aus dem Weichsel-land. Er hasst die Deutschen, weil sie seine Frau im Krieg ermordet haben. Aber die Nachkommenschaft der beiden Fischer, eine junge Deutsche und ein junger Pole, verlieben sich ineinander und diese Liebe hilft, die alten Vorurteile der Väter abzubauen.

2. Im Spielfilm *Bumerang* (*Der Bumerang*, 1966) passiert dies leider nicht. Eine junge Polin und ein junger Deutscher aus der Bundesrepublik lieben sich, doch auf dem Weg zum Glück steht ihr Vater und seine Erinnerungen aus dem Krieg. Der Vater trug zwar unbeabsichtigt, aber doch wirksam zum tödlichen Autounfall der beiden bei. Und wieder taucht ein bekanntes Schema auf: Die Liebe der jungen Menschen verhindern die alten Ressentiments. Man kann sogar bissigerweise sagen: die Liebe zwischen den DDR- und den polnischen Bürgern hätte bessere Aussichten gehabt.

3. Der Spielfilm *Spotkania w mroku (Die Begegnung im Zwielicht)*, 1960), eine der sehr wenigen Koproduktionen der polnischen und der DDR-Kinematographie. Die ehemalige Zwangsarbeiterin, heute eine bekannte polnische Pianistin, ist gerade auf einer Tournee in der Bundesrepublik. Sie begegnet einem sympathischen Deutschen aus den alten Zeiten und erinnert sich an die bösen, brutalen und unmenschlichen Deutschen, die damals die entschiedene Mehrheit bildeten. Aus Protest verlässt sie vorzeitig die Bundesrepublik, bevor es sich herausstellte, dass einer ihrer früheren Bekannten, ein angesehener unschuldiger Deutscher, wegen antikriegigerischer Tätigkeit vor Gericht geladen wurde. Die NS-Vergangenheit und die Gegenwart der Bundesrepublik verflechten sich in diesem Film miteinander.

4. Im Spielfilm *Dancing w kwaterze Hitlera (Der Tanzparty im Führerhauptquartier)*, 1971) sieht man im Hintergrund das Touristengeschäft im ehemaligen FHQ Wolfschanze in der Nähe von Rastenburg (Kętrzyn) in Ostpreußen. Im Vordergrund steht die Liebesaffäre eines jungen polnischen Paares. Episodenweise erscheint ein Bürger der Bundesrepublik Deutschland, *nota bene* polnischer Abstammung, mit den typischen Eigenschaften und den äußeren Attributen: elegant, kalt, höflich, selbstverständlich mit einem Mercedes. Eine kurze Bemerkung des jungen Polen: *Ich glaube nicht, dass er [der Deutsche] damit [gemeint der Nationalsozialismus] nichts zu tun hatte!* Ende der Episode. Damit haben wir schon wieder eine Fokussierung auf ein Injunctum zwischen der westdeutschen Gegenwart und der braunen Vergangenheit.

5. Der einzige Versuch, den Alltag in der Bundesrepublik ins satirische Licht zu rücken, unternimmt eine Filmkomödie mit dem Titel *Kalosze szczęścia (Glücksgaloschen)*, 1958). Geschildert werden die Erlebnisse von zwei Krakauern, die mithilfe der Glücksgaloschen imstande sind, die beliebigen Orte zu besuchen. In München wollen sie sich mit einem alten Freund treffen, der sich als Emigrant in der Bundesrepublik in den Briefen mit seinem Lebensstandard brüstet. Die Wirklichkeit soll ganz anders aussehen. Der Freund arbeitet als

Leichenträger und das Luxusauto, das er angeblich besitzt, ist ein Leichenwagen. Es ist eine Bestätigung des häufig in der Propaganda der Volksrepublik Polen benutzten Stereotyps: Die Bundesrepublik als Land des Scheinwohlstandes.

* * *

Und noch ein Spielfilmgenre, das in Polen (und nicht nur dort) beliebt war und immer noch ist, d. h. die Spionage- und Thrillerfilme. Die meisten Filme dieser Art zeigen die Spionagetätigkeit ohne nationale Angehörigkeit. Die Spione kommen von nirgendher, meistens wörtlich „aus dem heiteren (vielmehr: dem dunklen) Himmel“, obgleich man ahnte, dass es sich um die Spione aus dem Westen handelt. Der Spielfilm mit klaren nationalen Zügen, mit den Deutschen oder den deutschen Spionen, kam relativ selten vor.

1. Doch gab es einige, wie z.B. *Dwaj panowie N.* (*Zwei Herren N.*, 1962), der beste Film im Rahmen dieser Gattung. Der Spion, der am Ende natürlich gefasst wird, hat selbstverständlich eine braune Vergangenheit. Er wurde vom NS-Sicherheitsdienst angeworben und dann von dem Bundesnachrichtendienst übernommen. Der Leitgedanke ist ersichtlich: es ist schon wieder die Verbindung zwischen dem Dritten Reich und der Bundesrepublik. Unter solchen Filmen gibt es auch sozusagen einen reinen sensationellen Zweig.

2. Im Spielfilm *Ostatni świadek* (*Der letzte Zeuge*, 1970) sehen wir eine Gruppe ehemaliger SS-Männer aus einem Konzentrationslager, die als österreichische Entomologen getarnt, nach Niederschlesien kommen, um die dort im Jahre 1945 versteckten, früher geraubten Schätze wiederzufinden und außer Landes zu schaffen. Der ehemalige Häftling, der die Auflösung des Konzentrationslagers überlebte, erkennt die vermeintlichen Touristen. Sie werden vom Sicherheitsdienst der Volksrepublik Polen, der zur Abwechslung als Gruppe der Geologen auftritt, entlarvt und festgenommen. Inzwischen gibt es genug Gelegenheiten, die Gefahr des Neonazismus in der Bundesrepublik anzudeuten.

In den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts, nach der Verhängung des Kriegsrechts in Polen, versuchte man – wie schon früher erwähnt wurde – die alten antideutschen Vorurteile aufzuleben. Solche Erscheinungen kommen auch im Film vor.

1. Einen rein propagandistischen Rahmen bildet der Spielfilm *Epizod Berlin West* (*Episode Westberlin*, 1986). Der Filmheld, ein polnischer Schriftsteller, entschließt sich, in Westberlin nach den besseren Existenzmöglichkeiten zu suchen. Enttäuscht von der Scheinfreiheit im Westen begeht er Selbstmord. Ähnliche Spielfilme sowie Fernsehspielfilme aus den 80er Jahren wiederholen dieses charakteristische Leitmotiv: die Bundesrepublik, die USA, der ganze Westen bieten den verwirrten polnischen Bürgern, die emigrieren wollen, nur eine Scheinfreiheit und einen falschen Glanz der üppigen Schaufenster.

VI. NACH 1989. WAS NUN?

Die Volksrepublik Polen ist seit einigen Jahren vorbei. Polen hat sich grundsätzlich verändert, oder vorsichtiger gesagt, es befindet sich in einem fundamentalen Umwandlungsprozess. Was Neues gibt es in der uns interessierenden Problematik der 90er Jahre? Kurz und bündig gesagt: sehr wenig, beschämend wenig. Aus der sehr kleinen Gruppe der Spielfilme, die die deutsch-polnischen und die polnisch-deutschen Angelegenheiten betreffen, könnte man nur mit Mühe drei bemerkenswerte Titel nennen, und zwar der Reihe nach:

1. Der Film *Odjazd* (*Die Abfahrt*, 1992) schildert in einer parodokumentarischen Form das Schicksal der alten Bewohner von Ostpreußen, der dortigen Autochthonen. Die Feindschaft der kommunistischen Behörden und der neuen Ansiedler aus dem Osten Polens hatte zur Folge, dass die Autochthonen besonders in den 70er Jahren massenweise ihre Heimat in die Richtung der Bundesrepublik Deutschland verließen. Der Film ist gut gedreht und berührt eines der Tabuthemen in der Volksrepublik Polen.

2. Der Film unter dem Titel *Obcy musi fruwać* (*Der Fremde muss fliegen*, 1993) ist, ehrlich gesagt, eine absurde Groteske. Der polnische Regisseur aus Breslau hat ein Theaterstück im schon vereinigten Berlin auf die Bühne gebracht. Nach einem völligen Durchfall kehrt er ganz niedergeschlagen mit dem Zug zurück. Unterwegs nehmen ihn polnische *Skinheads* für einen Deutschen und werfen durch das Zugfenster hinaus. Der Regisseur beginnt zu fliegen...

3. Und der letzte Spielfilm aus dem von mir bestimmten Zeitraum mit dem Titel *Młode Wilki* (*Junge Wölfe*, 1995). Schon nach der Wende 1989–1990 stehlen die jungen Polen Autos im Auftrag der deutschen Eigentümer, die dann auf ein hohes Versicherungsgeld hoffen. Solche Fälle passieren heutzutage in Deutschland, aber eher selten. Häufig kommt das Gegenteil vor: die Polen, aber nicht nur sie, stehlen Autos im Auftrag der internationalen Mafia, ohne Bewusstsein der deutschen Eigentümer. In diesem Film, der übrigens kein gelungenes Werk ist, versuchte man die neuen deutsch-polnischen Klischees umzukehren. Aber warum und wozu? schwer zu sagen...

* * *

Es ist schon die Zeit, unsere Wanderung durch die polnische Kinematographie zu Ende zu bringen und die Schlussfolgerungen zu formulieren.

1. Statistisch gesehen bezog sich über ein Fünftel aller polnischen Spielfilme, die für die Kinovorführungen von 1946 bis 1995 bestimmt waren, auf die deutsch-polnische Problematik in verschiedener Form und präsentiert das Bild der Deutschen unterschiedlich. Es überwiegen eindeutig die Spielfilme, deren Handlung direkt oder indirekt (z. B. in Form einer Reminiszenz) auf den Zweiten Weltkrieg Bezug nimmt. Das sind fast 80% aller Spielfilme mit der deutschen Problematik.

2. Diese beeindruckende Statistik überrascht keineswegs. Die deutsche Frage, besonders die tragische Erinnerung an den Zweiten

Weltkrieg, wurde zum wichtigen Teil des polnischen Nationalbewusstseins und des Kollektivgedächtnisses nach 1945. Dieser Zustand zieht selbstverständlich den unvermeidbaren Zeitverlauf und den Generationswechsel in Betracht, dauert eigentlich bis heute noch an.

3. Die deutsche Frage wurde nach dem Krieg schnell ins „Getriebe“ der Partei – und der Staatspropaganda hineingezogen. Die neuen kommunistischen Behörden, die fieberhaft nach der Akzeptanz der polnischen Bevölkerung suchten, begriffen, dass eines der wenigen Gebiete, wo sie positive Resonanz finden könnten, die weitgehende Ausbeutung der deutschen Problematik wäre, genauer gesagt, der Schreck vor den Deutschen und die deutschen Feindbilder.

4. Im Einklang mit den eisernen Regeln der totalitären Propaganda und der Indoktrination schuf man das typische Feindbild der Deutschen als Massenmörder, der fanatischen Nazi-Anhänger, der aggressiven, treulosen, falschen, hinterlistigen, wollüstigen, lauten, dummen, alkoholsüchtigen Kerle; manche solcher Züge schrieb man, manchmal noch klarer, den deutschen Frauen zu. Von den negativen Eigenschaften sollte es bei einer Person wenige geben, aber die sollten prägnant sein, um für das breite Publikum klar und verständlich genug zu sein. Dieses universalistische und reduzierte Feindbild wurde ständig wiederholt, um eine automatisierte und dazu noch eine eindeutig negative Assoziation zu erwecken.

5. Man strebte besonders danach, die vielgliedrige Kette der negativen Assoziationen aufzubauen, um eine aggregatähnliche Formel des Feindbildes auf einer breiten Skala des historischen Verlaufs zu schaffen. Bezüglich der gesamten Geschichtsschreibung versuchte man das Feindbild der Deutschen auszubeuten: mittelalterliche Markgrafen – der Deutsche Orden – die sächsischen Könige – Preußen – die Revisionisten der Weimarer Republik – Das Dritte Reich – die Revanchisten, Militaristen und Neonazis aus Bonn. Abweichungen von dieser Formel gab es sehr wenig. Die Bilder der guten Deutschen (z. B. ein hilfsbereiter Wehrmachtsoffizier oder ein

barmherziger Polizist und Beamter der NS-Verwaltung im besetzten Polen) oder die Versuche, die Bildzüge zumindest etwas zu differenzieren, gehörten zu den seltenen Ausnahmen, die die oben erwähnten Regeln bestätigten.

6. Auch ist zu berücksichtigen, dass das Feindbild der Deutschen in der Volksrepublik Polen bis zu einem gewissen Grad die Ersatzrolle spielte. Man durfte nämlich jahrzehntelang keine negativen Eigenschaften des östlichen Nachbarn Polens, d. h. der Russen und der Bürger der UdSSR, öffentlich exponieren. Im Gegenteil, im Umlauf, auch in den Spielfilmen, waren ausschließlich positive Bilder, die „Freundenbilder“⁸. Ein Beispiel aus unserer Thematik: der Spielfilm *Gdzie jest generał?* (*Wo ist der General?*, 1964) liefert eine Gegenüberstellung eines dummen, stets betrunkenen SS-Generals und eines braven polnischen Soldaten mit einer sympathischen russischen (sowjetischen) Soldatin. In einem solchen Zusammenhang betonte man die negativen Charakterzüge der Deutschen umso mehr, um einen möglichst krassen Kontrast zu erzielen. Abgesehen davon muss man jedoch konstatieren, dass das Trauma des Zweiten Weltkriegs im Nachkriegspolen sehr schmerzhaft war, so dass das Bild der bösen Deutschen, der Massenmörder, die den Krieg verloren haben, gesellschaftlich jahrelang angefragt war, weil es als eine Art der psychologischen Kompensation, eines Trostes für viele Polen, die Opfer der Naziherrschaft, galt.

7. Eine so häufige, statistisch nachgewiesene Anwesenheit der deutschen Feindbilder im polnischen Film, nicht nur im Spiel-, sondern auch im Dokumentar- und Kulturfilm, war auch die Folge der großen Anziehungskraft dieses Massenmediums. Jahrzehntlang nach dem Krieg faszinierte dieses audiovisuelle Medium die Millionen; die Propagandisten wussten, wie sie diese sozio-psychologische Erscheinung für ihre Zwecke ausnutzen sollten. Die Rolle des Films

⁸ Dabei entsteht die Frage: warum die Redewendung „Feindbild“ in der deutschen Sprache korrekt ist und man „Freundenbild“ als Neologismus betrachtet?

hat jetzt natürlich das Fernsehen übernommen, aber die Regeln für den propagandistischen Umgang sind unverändert geblieben.

8. Dabei ist allerdings anzumerken, dass ein so hoher Anteil der Spielfilme mit der deutschen Problematik zumindest teilweise täuscht. In vielen polnischen Spielfilmen gehört das deutsche Motiv zum Hintergrund, stellt einen dramaturgischen Rahmen dar oder bleibt sogar nur ein stilistisches bzw. ästhetisches Ornament. Wie ich schon früher erwähnte, fungierte die deutsche Problematik im polnischen Film als Katalysator oder (Zerr-)Spiegel für die innenpolnischen oder die polnisch-jüdischen Probleme. Die polnisch-russischen (sowjetischen) Beziehungen waren im polnischen Film wegen der propagandistischen Filtration am meisten hoffnungslos deformiert.

Zum Schluss möchte ich noch eine sehr wichtige Frage stellen: wie lange war die hier skizzierte Wahrnehmung der Deutschen in Polen gesellschaftlich wirksam? Das könnte ein Thema für die lange Diskussion sein. Es gibt, wie ich glaube, viele Antwortmöglichkeiten – alles war und ist von verschiedenen Faktoren abhängig, zum Beispiel von persönlichen Erfahrungen der Zuschauer, ihrem Bildungsniveau, ihrer Empfänglichkeit für die Vereinfachungen und die propagandistischen Parolen usw. Man darf aber verallgemeinernd sagen, dass sich die Klischees lange halten, die Feind- und Schreckbilder der Deutschen ein zähes Leben haben und zusammen mit den neuen Ängsten der Polen oft in einer engen Beziehung zueinander stehen. Andererseits kann man es optimistischer formulieren: die aggregatähnliche Formel des deutschen Feindbildes verliert nach 1989 ständig an Bedeutung, die Zeit ist selbstverständlich auf unserer Seite, aber Vorsicht und Umsicht wären ganz angebracht, weil die Veränderungen im Generationenmaßstab für den Abbau nationaler negativer Stereotypen und Mythen notwendig sind, jedoch viel Zeit, Weisheit, Klugheit und Geduld verlangen.

Es erhebt sich aber die Frage, ob wir diese Zeit nicht vergeuden? Wenn es um unser Thema geht, muss man solche Befürchtungen zum Ausdruck bringen. Seit der Wende 1989–1990 sind schon viele

Jahre vergangen, das Feindbild der Deutschen ist schon, Gott sei dank, aus dem polnischen Film und den anderen Massenmedien verschwunden, aber die neuen Ideen, was man mit diesem Bild machen kann und soll, sind bislang keineswegs in Sicht. In der Periode nach 1989 hat man in Polen nur einen wirklich wertvollen Spielfilm gedreht, der die gegenwärtigen deutsch-polnischen Beziehungen betrifft, d. h. den schon erwähnten Film *Die Abfahrt*. Sonst nichts, und die Pläne der polnischen Regisseure geben Anlass zur Sorge. Das erstbeste Beispiel: die Absicht der Verfilmung zuerst von drei, dann von zwei neuen Versionen des Epos *Kreuzritter* von Henryk Sienkiewicz. Obwohl es zum Glück nur mit einem neuen, allerdings nicht gelungenen Titel (*Krzyżacy 2*, mit einem absichtlich gemachten orthographischen Fehler – *sic!*) im 2002 endete, bildet die ganze Sache kein Grund zum Trost. Solche Fälle sind ein Ausdruck einerseits für die blinde Jagd nach Kassenerfolg (die Verfilmungen der klassischen Literatur liegen jetzt im Trend), andererseits für Symptome einer gewissen Ratlosigkeit nicht nur der Filmemacher, sondern auch der Schriftsteller (darunter der Drehbuchautoren), Journalisten, Publizisten und nicht zuletzt der Historiker und Politologen. Es bietet sich doch eine Menge von Themen aus der fernen und näheren Geschichte, auch aus der Gegenwart der deutsch-polnischen Beziehungen, die kaum bekannt, jedoch wichtig und interessant sind und einen ausgezeichneten Filmstoff abgeben könnten. Niemand greift aber darauf zurück. Ein neues Bild der Deutschen existiert im polnischen Film soweit noch nicht.

Warum? Es gibt noch einen Grund der sozusagen inneren Natur. Der polnische Film hat sich nach der Wende 1989–1990 mit den völlig neuen gesellschaftlich-politischen, aber auch organisatorisch-finanziellen Verhältnissen noch nicht zurechtgefunden. Die Skeptiker sagen sogar, er findet sich nicht mehr zurecht. Ich gehöre zu den gemäßigten Optimisten und hoffe, dass die Kinematographie als ein wesentlicher Teil des polnischen öffentlichen und kulturellen Lebens das innere Gleichgewicht wieder gewinnt. Das ist eine der wichtigsten Voraussetzungen, um die Wahrnehmung der Deutschen und der

Repräsentanten anderer Nationen im polnischen Spielfilm und in den übrigen Massenmedien im positiven Sinne umzugestalten.

Ich schrieb, eine der Voraussetzungen. Die anderen sind natürlich – ich fasse sie etwas pauschal – mit dem Prozess des Sich-Immer-Besser-Kennenlernens und Verstehens unserer beiden Nationen verbunden. Auf diesem Gebiet wurde in den letzten Jahren sehr viel gemacht, obgleich sich auch gewisse Probleme nicht übersehen lassen. Aber der Appetit kommt mit dem Essen und es schmeckt stets nach mehr...