

EWA FIUK

## ZAUNGÄSTE – POLNISCHE UND DEUTSCHE KINEMATOGRAPHIE NACH 1989 IM GEGENSEITIGEN KONTEXT UND DIALOG

„Nachbarschaft verpflichtet“<sup>1</sup>, so beschreibt Prof. Hubert Orłowski, der Herausgeber der Reihe „Poznańska Biblioteka Niemiecka“, in aller Kürze den Sinn der deutsch-polnischen Beziehungen und die Notwendigkeit, einander auf gesellschaftlichem und kulturellem Gebiet kennenzulernen. Diese Worte seien gleichsam als Motto dem vorliegenden Beitrag vorangestellt, verpflichtet doch auch die filmische Nachbarschaft zur gegenseitigen Erkundung. Filme liefern einerseits Bilder der uns umgebenden Welt, andererseits stimulieren sie unsere Vorstellungskraft, regen dazu an, die Wirklichkeit auf eigene Weise zu deuten, und beeinflussen so deren Rezeption. Mitunter ist dies die Wirklichkeit eines Nachbarlandes und seiner Einwohner.

---

<sup>1</sup> B. Maciejewska, *Rozmowa z prof. Hubertem Orłowskim*. Interview vom 25.10.2002, online abrufbar unter: <http://wroclaw.wyborcza.pl/wroclaw/1,35762,1085020.html> (letzter Zugriff: 14.01.2019).

## Zaungäste

Im Jahr 2008 entstand ein Dokumentarfilm mit dem Titel *Zaungäste – zza plotu*, eine deutsch-polnische Koproduktion unter der Regie von Leszek Dawid und Matl Findel. Künstlerische Paten hierfür waren Kazimierz Karabasz und Reinhard Hauff, berühmte und geschätzte Pädagogen, legendäre Schöpfer des polnischen und deutschen Kinos.<sup>2</sup> In fünfundzwanzig Episoden, bei denen es sich im Grunde um Genreszenen handelt, zeigen die Filmemacher das Alltagsleben von Polen und Deutschen – aus der Außenperspektive. Dawid war dabei für Episoden zuständig, die in Deutschland angesiedelt sind, Findel dagegen für diejenigen, die in Polen spielen.

Der Film verdeutlicht Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Polen und Deutschen, das Konzept aller Szenen hingegen ist identisch. Eine unbewegliche Kamera, die in bestimmter, nicht allzu großer Entfernung von den gefilmten Personen aufgestellt ist, beobachtet deren Verhalten. Während der je zweieinhalbminütigen Episoden gibt es keine Schnitte und keine Perspektivenwechsel (Blickpunkte und Blickwinkel), aus denen die Kamera das Geschehen registriert. Der Zuschauer erlebt den Alltag, wie er sich auf beiden Seiten der deutsch-polnischen Grenze abspielt. Und die Art der Präsentation, die hier von den beiden Regisseuren zugrunde gelegt wurde, grenzt ans Stereotyphafte. Dennoch ist es schwierig zu beurteilen, ob sie ihrem Wesen nach das Ergebnis von Entscheidungen ist, die von den Filmemachern bei der Umsetzung der Filmarbeiten bewusst getroffen wurden, oder vielmehr von bestimmten Interpretationen des Zuschauers, die sich in der Rezeption offenbaren. Und es handelt sich auch – um es noch ein wenig anders zu formulieren – um die Frage, ob Dawid und Findel die Situationen einzeln ausgewählt und sorgfältig gefilmt haben, die ihre Sicht auf die Gesellschaft und die Kultur des jeweiligen Nachbarlandes bezeugen sollen. Oder haben sie stattdessen zufällige Szenen aufgezeichnet, die sich gerade an den

---

<sup>2</sup> Zur Filmanalyse siehe E. Fiuk, *Przenikania, analogie, inspiracje – współczesny film polski i niemiecki*, [in:] *W drodze do sąsiada. Polsko-niemieckie spotkania filmowe*, pod red. A. Dębskiego, A. Gwoździa, Wrocław 2013, S. 193-221.

von ihnen besuchten Orten ereigneten, so dass erst der Betrachter aus diesen Bildern – unter Nutzung seines gesamten kognitiven Apparates und seiner vorfilmischen Erfahrung – Bedeutungen verallgemeinernder Art konstruiert.

Das Deutschlandbild, das Dawid im Film festgehalten hat, ist geprägt von Nachdenklichkeit, Wohlstand, Individualisierung, Ordnung, Stabilität und der Gleichberechtigung von Frauen und Männern. Die polnischen Realitäten bei Findel sind ganz und gar anders gefärbt. Was sie auszeichnet sind Gemeinschaftsgefühl, traditionelle Sitten und katholische Moral sowie eine eigentümliche zivilisatorische Rückständigkeit. Der Zuschauer, der sowohl Polen als auch Deutschland kennt, wird mühelos den Schauplatz der meisten Szenen identifizieren können. Doch es gibt im Film freilich auch solche Episoden, deren nationale Einordnung Schwierigkeiten bereitet – was polnisch ist, scheint hier deutsch zu sein, und umgekehrt. Es ist schwer einzuschätzen, ob dies ein beabsichtigter Effekt ist; doch die darin liegende Paradoxität deutet auf etwas hin, was aus Sicht der deutsch-polnischen Verständigung wesentlich wichtiger zu sein scheint, und zwar auf die Tatsache, dass unsere persönlichen Veranlagungen und erworbenen Neigungen die Wahrnehmung bedingen und somit zu falschen Präfigurationen führen. Denn der mit einer statischen Kamera – ausschließlich unter Verwendung von diegetischem Licht und Ton – gedrehte Film, bei dem die Erzähl- und Inszenierungselemente auf das nötige Minimum beschränkt sind, lassen den Zuschauer mit seinen Sympathien und Antipathien, seinen Vorurteilen und Projektionen allein zurück und zwingen ihn so dazu, die eigene wie die fremde Kultur und die Subjektivierung der eigenen Wahrnehmung zu reflektieren.

### **Deutsch-polnische Filmkontakte vor 1989 im Überblick**

Bis zum Fall der Berliner Mauer standen die deutsch-polnischen Filmkontakte im Zeichen zweier geopolitischer Ordnungen: Filmemacher aus der Volksrepublik Polen unterhielten Kontakte zu Fil-

memachern und Produzenten aus der Bundesrepublik und der DDR und arbeiteten mit ihnen zusammen, wobei die Kooperation zwischen Polen und Deutschen aus dem Westen intensiver ausfiel als die vergleichbare Zusammenarbeit mit Künstlern aus dem Osten.<sup>3</sup> Das Kapital und die künstlerische Freiheit, die eine Zusammenarbeit mit der Bundesrepublik garantierte, übten auf polnische Regisseure wahrscheinlich eine stärkere Anziehungskraft aus als die sozialistischen Bande mit der DDR.

Die erste westdeutsch-polnische Kooperation war *Der achte Wochentag* (*Ósmy dzień tygodnia*) von Aleksander Ford, der 1958 nach der gleichnamigen Erzählung von Marek Hłasko gedreht wurde. Koproduziert wurde der Film auf deutscher Seite von der Firma CCC-Filmkunst. Ihr Gründer war Artur Brauner, ein deutscher Produzent polnischer Herkunft, der 1918 in Lodsch geboren wurde und sich nach Ende des Krieges in Berlin niederließ und eben dort 1946 eine Filmproduktionsfirma gründete. In den Hauptrollen waren hier die deutsche Schauspielerinnen Sonja Ziemann (die spätere Ehefrau von Hłasko) und der damals aufsteigende Star des polnischen Kinos, Zbigniew Cybulski, zu sehen. In den 1980er Jahren arbeiteten mit Brauners Firma auch Andrzej Wajda (1983 anlässlich des deutsch-französischen Films *Eine Liebe in Deutschland/Miłość w Niemczech*), sowie Agnieszka Holland (diese zweimal, 1984 bei *Bittere Ernte* (*Gorzkie żniwa*) und 1989 bei *Hilferjunge Salomon/Europa, Europa*) zusammen. Welchen Rang die beiden zuletzt genannten Produktionen hatten, kann man daran sehen, dass Erstere für einen Oscar nominiert und Letztere als deutscher Kandidat für diesen Preis auserkoren war.<sup>4</sup> Zudem produzierte Artur Brauner im Jahr 1993 den Film *Der Dautenträger* (*Tragarz puchu*) von Janusz Kijowski.

<sup>3</sup> Mehr zu diesem Thema siehe in M. Wach, *Polsko-niemieckie koprodukcje w latach 1956-2010 na tle dystrybucji i recepcji polskich filmów w Niemczech*, [in:] *Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwo*, pod red. K. Klejsy, Wrocław 2012, S. 85-108.

<sup>4</sup> M. Wach schreibt dazu: „(...) knüpfte man große Hoffnung an ihn, solange der deutsche Oscar-Ausschuss seine Kandidatur nicht zurückzog, nach einer kontroversen Erklärung des Drehbuch-Co-Autors, Paul Hengge, der sich von der endgültigen Filmfassung distanziert hatte, wobei er behauptete, sie rechtfertige den Nationalsozialismus. Der tief gekränkte Brauner leitete nach dessen Auftritt eine öffentliche Debatte ein.“ Siehe M. Wach, *op. cit.*, S. 98.

Eine deutsche Produzentin, die während der 1980er und Anfang der 1990er Jahre ebenfalls die Zusammenarbeit mit polnischen Regisseuren schätzte, war Regina Ziegler. Margarete Wach betont: „Die Krise der polnischen Filmindustrie in den 1980er Jahren war ein guter Katalysator für Koproduktionsinitiativen. (...)“ Regina Ziegler gelang es innerhalb kurzer Zeit, sich durch Produktionen mit renommierten polnischen Regisseuren einen Namen zu machen. Hierzu zählen insbesondere die folgenden Filme bekannter Regisseure: Wajda – *Schuld und Sühne (Zbrodnia i kara)* (1986), *Korczak (Korczak)* (1990), *Der Ring mit dem gekrönten Adler (Pierścionek z orłem w koronie)* (1993)<sup>5</sup> sowie Zanussi – *Die Unerreichbare (Niedostępna)* (1982), *A Year of the Quiet Sun (Rok spokojnego słońca)* (1984), *Erloschene Zeiten (Wygaste czasy)* (1987), *Liebesfesseln (Stan posiadania)* (1989), *Das lange Gespräch mit dem Vogel (Długa rozmowa z ptakiem)* (1990). Auch bei Volker Schlöndorffs *Blechtrummel (Blaszany bębenek)*, im 1979 der Gewinner der Goldene Palme in Cannes, im Jahr 1980 ausgezeichnet mit dem Oscar für den besten fremdsprachigen Film, handelte es sich formal gesehen um eine deutsch-polnische Koproduktion, wobei sich der polnische Anteil, wie es bei Margarete Wach heißt, „lediglich beschränkte auf Dienstleistungen, die Zurverfügungstellung von Drehorte und die Beteiligung einiger polnischer Schauspieler, allen voran Daniel Olbrychski<sup>6</sup>. „Es lässt sich somit konstatieren, dass beide Seiten bis 1990 von der eingetretenen Situation profitierten. Polnische Filmemacher, die internationale Koproduktion realisierten, an denen Partner aus dem Westen beteiligt waren, genossen nämlich eine größere kreative Freiheit – so konnten sie teilweise oder (wie im Falle der deutschen Zanussi-Filme) gänzlich der Kontrolle des als Sponsor und Monopolist fungierenden Staatsapparates entkommen“<sup>7</sup>, merkt die

<sup>5</sup> Andrzej Wajda realisierte ferner in Zusammenarbeit mit der öffentlich-rechtlichen Sendeanstalt ZDF 1972 den Film *Pilatus und andere (Pilat i inni)*, dessen Drehbuch auf den Motiven des Romans „*Der Meister und Margarita*“ von Michail Bulgakow basierte.

<sup>6</sup> M. Wach, op.cit. S. 98-99. Wach weist auch darauf hin, dass Olbrychski neben dem in DDR-Filmen spielenden Leon Niemczyk der bei deutschen Regisseuren und Produzenten beliebteste polnische Schauspieler war.

<sup>7</sup> M. Wach, *Polscy i niemieccy twórcy filmowi w drodze do sąsiada*, [in:] *W drodze do sąsiada...*, S. 180.

deutsche Filmwissenschaftlerin an anderer Stelle an. Und auch die politische Lage trug zur Vertiefung der deutsch-polnischen Zusammenarbeit im Filmbereich bei. So war es nach der Unterzeichnung des Vertrages zwischen der Volksrepublik Polen und der Bundesrepublik Deutschland im Jahr 1970 einfacher, unterschiedliche Vorhaben mit oder unter Beteiligung des Nachbarn umzusetzen.

Mit Blick auf Regisseure, die in den 1970er und 1980er Jahren Kontakte zur Filmbranche in der Bundesrepublik unterhielten, ist neben Holland, Wajda und Zanussi auch Krzysztof Kieślowski zu nennen. Der Regisseur, dessen Name anfangs – worauf Wach hinweist – eher im cinephilen Milieu und in Expertenkreisen ein Begriff war, wurde erst allmählich, gegen Ende des vorletzten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts, einem breiteren Kreis von Rezipienten bekannt, als in Deutschland *Dekalog* (*Dekalog*) (1988) ausgestrahlt wurde, der eine wahre Begeisterung unter deutschen Kritikern auslöste.<sup>8</sup> Dank der Zusammenarbeit des Polnischen Fernsehens mit dem Westberliner Medienkonzern SFB (Sender Freies Berlin) gelang es Kieślowski, Kinoversionen von zwei Teilen dieser Filmreihe – *Ein kurzer Film über das Töten* (*Krótki film o zabijaniu*) (1987) sowie *Ein kurzer Film über die Liebe* (*Krótki film o miłości*) (1988) – zu drehen. Etwa zu derselben Zeit leitete der Regisseur in Westberlin ein Filmseminar, das u. a. Andres Veiel, heute ein geschätzter deutscher Filmemacher, besuchte, der in vielen Interviews die Bedeutung der damaligen Kontakte zu diesem polnischen Regisseur hervorhebt.

In den 1960er, 1970er und 1980er Jahren bildeten die westdeutschen Filmfestivals in Berlin und Mannheim, auf denen polnische Regisseure wichtige Preise gewannen, ein vorzügliches Schaufenster für das polnische Kino. Zu den Preisträgern dieser Festivals gehörten u. a. Jerzy Kawalerowicz (Silberner Bär in Berlin 1978 für *Tod des Präsidenten*/*Śmierć prezydenta*), Wojciech Marczewski (Silberner Bär 1988 für *Schauer*/*Dreszcze*) sowie Krzysztof Kieślowski (Hauptpreis beim Mannheimer Filmfestival 1975 für *Das Personal*/*Personel*). Und auch im Programm der Kurzfilmtage Oberhausen nahm bereits seit dem

---

<sup>8</sup> Mehr zu diesem Thema siehe M. Wach, *Polsko-niemieckie koprodukcje...*, S. 96-97.

Ende der 1950er Jahre das polnische Filmschaffen einen besonderen Raum ein. Eben dort wurde 1988 eine umfassende Filmretrospektive der Lodscher Filmhochschule anlässlich ihres vierzigjährigen Bestehens veranstaltet. In Oberhausen wurden Roman Polański, Andrzej Kondratiuk, Kazimierz Karabasz, Andrzej Munk, Marcel Łoziński, Zbigniew Rybczyński und Piotr Dumala ausgezeichnet. Es sei aber darauf hingewiesen, dass es sich hierbei nicht um eine vollständige Liste der Gewinner handelt.

Das westdeutsche Fernsehen hatte ebenfalls keinen unbedeutenden Anteil an der Verbreitung polnischer Filme. Bei Wach heißt es hierzu: „Das Interesse an dem politischen Umbruch in der Volksrepublik Polen gegen Ende der 1970er Jahre und an den dramatischen Ereignissen zur Jahreswende 1980/1981 war in Westdeutschland sehr groß. Es dürfte somit nicht verwundern, dass Werke des Kinos der moralischen Unruhe im westdeutschen Fernsehen gezeigt wurden, dass sie bei der Tages- und Fachpresse auf Wohlwollen und Interesse stießen, und dass man sie später bei Filmretrospektiven, die im Rahmen vieler Festivals veranstaltet wurden, und in Themenreihen in kommunalen Kinos sehen konnte.“<sup>9</sup>

Ein interessantes und geradezu bemerkenswertes Phänomen der deutsch-polnischen Filmbeziehungen stellen weiter die Tätigkeiten polnischer Kameraleute in Deutschland dar. Infolge der antisemitischen Hetze im März 1968 wanderten Jerzy Lipman und Kurt Weber, Bildregisseure bei Filmen von Andrzej Munk, Roman Polański und Andrzej Wajda (so Lipman) sowie Kazimierz Kutz, Tadeusz Konwicki und Stanisław Różewicz (so Weber) in die Bundesrepublik aus. Jenseits der Westgrenze arbeiteten die beiden auch mit bekannten und anerkannten Filmemachern – etwa Bernhard Wicki, Helmut Dietl, Michael Haneke oder Dieter Wedel – zusammen oder weihten – wie Kurt Weber – deutsche Studenten in die Kunst der Kameraführung und Bildgestaltung ein. Als akademischer Lehrer in Deutschland war auch Sławomir Idziak, Bildregisseur bei Filmen von Hark Bohm und Detlev Buck, tätig. Mit Anbruch des neuen Jahrhunderts

---

<sup>9</sup> M. Wach, *Polsko-niemieckie koprodukcje...*, S. 95.

und dem Aufkommen einer neuen Generation von Filmemachern wurden in der Bundesrepublik ferner die Namen von Jolanta Dylewska, Kamerafrau bei Filmen von Niko von Glasow und Dozentin an der Filmhochschule in Ludwigsburg, sowie von Bogumił Godfrejów, einem festen Mitarbeiter des in Deutschland sehr beliebten Regisseurs Hans-Christian Schmid, bekannt.<sup>10</sup>

Die ostdeutsch-polnischen Filmkontakte entwickelten sich unterdessen gänzlich anders, oder um es direkt zu sagen, abgesehen von ein paar ruhmreichen Ausnahmen gar nicht. In ostdeutschen Kinos bekam man überaus selten polnische Filme zu sehen, wenngleich es einige wenige im Programm gab. „Der Vertrieb polnischer Filme in Deutschland wurde von den komplizierten zwischenstaatlichen Beziehungen überschattet. Sicherlich aufgrund der Anspielungen auf Adenauer – „einen Kreuzritter“ und „Revanchisten“ – kam das monumentale Epos von Aleksander Ford, *Die Kreuzritter (Krzyżacy)* (1966), in die DDR-Kinos, das (womöglich aus ähnlichen Gründen) in den westdeutschen Kinos nicht ausgestrahlt wurde“<sup>11</sup>, wie es bei Wach heißt. Darüber hinaus entstanden in der gesamten Geschichte der DDR und der Volksrepublik Polen gerade einmal vier Koproduktionen: 1959 *Der schweigende Stern (Milcząca gwiazda)* von Kurt Maetzig, 1960 *Begegnung im Zwielicht (Spotkania w mroku)* von Wanda Jakubowska, 1970 *Signale – Ein Weltraumabenteuer (Sygnały MMXX)* von Gottfried Kolditz und 1972 *Copernicus (Kopernik)* von Ewa Patelska und Czesław Petelski.

Ein DDR-Film, der teilweise die bilateralen Filmbeziehungen zum Ausdruck bringt, vor allem aber davon zeugt, dass sich Filmemacher von Polen und von der polnischen Kultur inspirieren ließen, ist *Die Schlüssel (Klucze)* (1972) von Egon Günther. Doch bei diesem handelte es sich nicht um eine übliche Koproduktion, denn der Film wurde gleichwohl nahezu vollständig in Polen realisiert; und an der Arbeit daran war das Filmstudio Zespół Iluzjon beteiligt.<sup>12</sup> Der in tra-

<sup>10</sup> Mehr zum Wirken polnischer Kameraleute in Deutschland siehe in M. Wach, *Polscy i niemieccy twórcy filmowi...*, S. 175-178.

<sup>11</sup> M. Wach, *Polsko-niemieckie koprodukcje...*, S. 89.

<sup>12</sup> Zur Filmproduktion siehe A. Gwóźdź, *Klucze do kluczy (rozmowa z Egonem Güntherem)*, [in:] *W drodze do sąsiada...*, S. 465-472.

gikomischer Konvention gedrehte Film erzählt vom Aufenthalt eines jungen deutschen Paares aus Ostberlin in Krakau. Andrzej Gwóźdź schreibt hierzu Folgendes: „Über *Die Schlüssel* ließe sich viel Gutes schreiben – es ist nämlich ein besonderer, ein einzigartiger, interessanter, kluger und stets frischer Film. (...) Es ist auch eine scharfsinnige Abhandlung über die schwierige Nachbarschaft (...)“<sup>13</sup> Über das im Film vermittelte Polenbild heißt es dann weiter: „(...) es ist ein Bild von Polen als einem durch sein historisch-kulturelles Äußeres freundlichen, zugleich aber durch das Angebot der Gegenwart reizvollen Land: die Krakauer Straße ist beispielsweise voller Plakate, die interessante Veranstaltungen ankündigen, von denen die Ostdeutschen bei sich nur hätten träumen können. In einem Konzertsaal tritt Czesław Niemen auf, und gleichzeitig zu einem die Landstraße entlang sausen Käfer tauchen Jokeys auf, wie ein Zitat aus einer englischen Landschaft. (...) Zur Erinnerung: dies war Anfang der siebziger Jahre; das erste Jahrzehnt seit der Errichtung der Mauer in Berlin ging gerade zu Ende. Das Misstrauen gegenüber dem Nachbarn blieb bestehen, und trotz der Öffnung der Grenze an Oder und Neiße wurden wir keineswegs bessere Nachbarn. Die Schlüssel zu unserer guten Nachbarschaft blieben auf der Leinwand.“<sup>14</sup> Diese Worte des Filmkenners beschreiben auf vorzügliche Art nicht nur die ostdeutsch-polnischen Filmbeziehungen, sondern – wie es scheint – auch die damaligen ostdeutsch-polnischen Beziehungen insgesamt.

### Nach der Wende

Die Entwicklung der deutsch-polnischen Filmbeziehungen trat nach der gesellschaftlich-politischen Wende von 1989/90, die Veränderungen auch im Bereich der Kinematographie einläutete, in eine neue Phase ein. Durch die Wiedervereinigung Deutschlands wurden zwei Produktionsstrukturen und Filmtraditionen vereinigt

<sup>13</sup> A. Gwóźdź, *My u nich – oni u nas, czyli dobrosąsiedztwo w „Opętaniu” Stanisława Lenartowicza i „Kluczach” Egona Günthera*, [in:] *W drodze do sąsiada...*, S. 109.

<sup>14</sup> *Ibidem*, S. 112-114.

– die ost- und die westdeutschen. In Polen entstanden infolge der Systemveränderungen nicht nur neue Voraussetzungen für die Filmproduktion, sondern es kamen auch neue plotartige und ästhetische Inspirationen zum Vorschein, die mit den Veränderungen der außerfilmischen Wirklichkeit zu tun hatten. Ein überaus wichtiges Ereignis, das der Logik der Transformation entsprach, war der Beitritt Polens zur Europäischen Union im Jahre 2004. Im Grunde machte eben erst die Konsolidierung der neuen geopolitischen Ordnung in Europa eine multidimensionale Entwicklung der deutsch-polnischen Beziehungen, auch auf dem Gebiet des Films, möglich. Antagonismen, von denen die Beziehungen zwischen der Volksrepublik Polen und der Bundesrepublik sowie der Volksrepublik Polen und der DDR beherrscht waren, vor allem die bis Anfang der 1990er Jahre bestehenden Einschränkungen im Bereich der räumlichen Personenmobilität sowie des Kulturtransfers, erschwerten die gegenseitige Inspiration und den Dialog.

Zu Beginn der 1990er Jahre kamen in Deutschland allmählich Dokumentarfilme auf, die mit ethnographischer Ader gemacht wurden und die das Interesse der dortigen Filmemacher an Polen und an den grenznahen Gebieten zum Ausdruck brachten. Hierzu gehören u. a.: *Grenzland. Eine Reise (Podróż przez pogranicze)* (1992) von Andreas Vogt, *Schlesien (Śląsk)* (1994) von Viola Stephan, *Zwischen Deutschland und Polen (Między Niemcami i Polską)* (1996) oder *Zeitsprung (Skok czasowy)* (1999) von Benjamin Geissler. Auf polnischer Seite sucht man vergeblich nach derartigen Dokumenten betreffend den westlichen Nachbarn. Trotz günstiger politisch-wirtschaftlicher Voraussetzungen, die – ohne den im Laufe der Zeit kleiner werdenden „historischen Ballast“ – einer Zusammenarbeit und Verständigung immer förderlicher wurden, war die Zahl deutsch-polnischer Koproduktionen während des letzten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts ebenfalls nicht allzu beeindruckend. In verschiedenen Zusammenstellungen lassen sich unterschiedliche Angaben hierzu finden, was darauf zurückzuführen ist, dass der Begriff „Koproduktion“ nicht einheitlich verstanden wird. Andrzej Dębski, der sich in seiner Analyse auf mehrere Quellen bezieht,

nennt siebzehn Titel, wobei er, wie er betont, abendfüllende Filme berücksichtigt, bei denen Polen oder Deutschland Mehrheitsproduzent waren. Neben den im vorliegenden Beitrag bereits erwähnten Filmen von Kijowski und Wajda finden sich auf dieser Liste Titel wie: *Der Fremde muss fliegen – Berlin Breslauer Platz (Obcy musi fruwać)* (1993) von Wiesław Saniewski, *Lieber reich und schön (Lepiej być piękną i bogatą)* (1993) von Filip Bajon, *Unser fremdes Kind (Cudze szczęście)* (1997) von Mirosław Bork, *Die Farbe des Lebens (Brat naszego Boga)* (1997) von Krzysztof Zanussi und *Bastard (Bandyta)* (1997) von Maciej Dejczer (auf polnischer Seite) sowie *Polski crash (Polski Crash)* (1993) von Kaspar Heidelberg, *Auf Wiedersehen Amerika (Żegnaj, Ameryko!)* (1994) von Jan Schütte und *Der Unhold (Król Olch)* (1996) von Volker Schlöndorff (auf deutscher Seite).<sup>15</sup>

Ein hervorragendes Schaufenster für das polnische Kino in der Bundesrepublik bildete während der 1990er Jahre das 1991 ins Leben gerufene Festival des osteuropäischen Films in Cottbus. Ein häufiger Gast dort war damals Jan Jakub Kolski, der 1993 die höchste Auszeichnung für *Janico, der Wassermann (Jańcio Wodnik)* (1993) erhielt. Durchaus anders verhielt es sich mit den Prestigefestivals, wie z. B. der Berlinale. Gegen Ende des 20. Jahrhunderts standen polnische Filme überaus selten auf dem Programm dieser Veranstaltung, ganz zu schweigen davon, dass sie Preise gewonnen hätten. Eine Ausnahme von dieser Regel waren diesbezüglich u. a. *Wojaczek (Wojaczek)* (1999) von Lech Majewski, der in einer Sektion außer Konkurrenz gezeigt wurde, oder *Drei Farben. Weiß (Trzy kolory. Białe)* (1994) von Krzysztof Kiesłowski – Silberner Bär für Regie. Im darauffolgenden Jahrzehnt wurden in Berlin folgende Filme vorgestellt: *Der Tag eines Spinners (Dzień świra)* (2002) von Marek Koterski, *Edi (Edi)* (2002) von Piotr Trzaskalski, *Stranger (Ono)* (2004) von Małgorzata Szumowska, *The Perfect Afternoon (Doskonałe popołudnie)* (2005) von Przemysław Wojcieszek; ferner ein paar Filme von Jan Jakub Kolski sowie von Andrzej Wajda.

---

<sup>15</sup> A. Dębski, *Obraz Polski i Polaków w filmie niemieckim oraz Niemiec i Niemców w filmie polskim po 1945 roku*. Beitrag online abrufbar unter: <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/36> (letzter Zugriff: 09.02.2019).

2006 erhielt Wajda den Goldenen Ehrenbären für sein Lebenswerk und drei Jahre später den Alfred-Bauer-Preis für den Film *Der Kalamus (Tatarak)* (2009).

Bis heute, im Laufe des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts, hat sich diese Tendenz, wie es scheint, fortgesetzt. Polnische Filme sind zwar auf der Berlinale präsent, die Präsenz ist aber nicht zufriedenstellend. 2013 gewann Katarzyna Rosłaniec den Gläsernen Bären, einen Jugendfilmpreis, für *Baby Blues (Bejbi blues)* (2013), drei Jahre später dann Tomasz Wasilewski den Silbernen Bären für das Drehbuch zum Film *United States of Love (Zjednoczone Stany Miłości)* (2016). Einen besonderen Platz unter den polnischen Filmemachern nimmt hingegen Małgorzata Szumowska ein, die dreimalige Preisträgerin des Festivals in der deutschen Hauptstadt. 2013 gewann die Regisseurin den Teddy-Preis für *In the Name of ... (W imię...)* (2013), den besten Film rund um die LGBT-Problematik. Zwei Jahre später erhielt sie den Silbernen Bären für die Regie von *Body (Ciało)* (2015). Und wiederum zwei Jahre danach gewann sie den Großen Preis der Jury für *Mug (Twarz)* (2017). Zudem war Szumowska im Jahr 2016 auch noch Mitglied der Berliner Jury.

Verglichen damit allerdings sind auf Festivals in Polen deutsche Filme in noch bescheidenerem Maße vertreten. Produktionen aus Deutschland wurden bislang präsentiert auf dem Internationalen Filmfestival in Warschau (Gewinner der Publikumsabstimmung 2006 war *Das Leben der Anderen (Życie na podsłuchu)* (2006) von Florian Henckel von Donnersmarck), beim Lebuser Filmsommer in Łagów, auf dem Film and Art Festival Two Riversides, beim Krakauer Filmfestival (2002 war Werner Herzog Preisträger des Smok Smoków (Drache der Drachen), einem Preis, der für das Lebenswerk verliehen wird) sowie beim International Festival of Independent Cinema Off Camera in Krakau (2014 ging hier der Publikumspreis an *Feuchtgebiete (Wilgotne miejsca)* (2013) von David Wnendt). Im Rahmen des Filmmusikfestivals in Krakau dagegen war seit dessen Gründung im Jahr 2008 Tom Tykwer inzwischen dreimal zu Gast.

Anfang des neuen Jahrhunderts wurde in der deutschen Kinematographie „eine für die Sicht von jungen Filmemachern charakte-

ristische *Ostverlagerung*<sup>16</sup> erkennbar. Dieses Interesse war vor allem auf dem Gebiet des Spielfilms zu sehen, obwohl es auch Dokumentarfilme zur allgemeinen polnischen Thematik gab.

Während der Nullerjahre wurde „das polnische Motiv“ zweimal von Hans Christan Schmid aufgegriffen. Im Film *Lichter* (*Światła*) von 2003, der u. a. mit August Diehl gedreht wurde, erzählt der Regisseur die Geschichte mehrerer Personen, die im Grenzgebiet (in Frankfurt an der Oder und Słubice) leben und mit der neuen, nach der Wende von 1989/90 etablierten Ordnung hadern. Die Dokumentation *Die wundersame Welt der Waschkraft* (*Cudowny świat pralni*<sup>17</sup>) von 2009 thematisiert ähnliche, traurige Folgen der Systemtransformation am Beispiel des Lebens dreier Polinnen, die in einer polnischen Wäscherei angestellt sind, in der die Bettwäsche exklusiver Berliner Hotels gewaschen wird. 2002 realisierte ferner Michael Gutmann den Film *Herz im Kopf* (*Z miłością nie wygrasz*), in dem Alicja Bachledda-Curuś spielt und der von der Liebe einer jungen, in Deutschland als Haushilfe beschäftigten Polin und eines deutschen Teenagers handelt. Zwei Jahre später wiederum fand die Premiere von *Nachbarinnen* (*Sąsiadki*) (2004) von Franziska Meletzky statt, in dem es um eine unerwartete Beziehung einer deutschen Beamtin, gespielt von Dagmar Menzel, zu einer von der Polizei gesuchten Polin geht. Im darauffolgenden Jahr entstand der in Wałbrzych mit polnischer

<sup>16</sup> M. Wach, *Polscy i niemieccy twórcy filmowi...*, S. 190. Wach unternimmt keinen Versuch, dieses Phänomen zu erklären. Es kann, wie ich denke, mit dem Generationswechsel sowie mit dem Wandel in der gegenseitigen Wahrnehmung der Polen und der Deutschen nach dem Beitritt Polens zur Europäischen Union, also mit anderen Worten mit der Öffnung einer neuen Generation von Filmemachern gegenüber dem nahen, aber ebenso wenig vertrauten Nachbarn im Osten zu tun haben. Einen Beleg für diese These können die Worte von Lars Jessen, dem Regisseur von *Hochzeitpolka* (*Weselna polka*), liefern. Leider spiegeln sie übrigens auch den tatsächlichen Stand der deutsch-polnischen Beziehungen wieder. Nach den Gründen gefragt, warum die Filmhandlung in Polen spielt, antwortete er: „Wir haben uns deshalb für Polen entschieden, weil die Deutschen wenig darüber wissen. Einwohner des westlichen Teils Deutschlands wissen viel über Amerika, über die Niederlande, über Polen dagegen fast nichts.“ Siehe E. Fiuk, *Wciąż jesteście uwikłani w historię, czyli nie tylko o „Weselnej polce“ (rozmowa z reżyserem)*, [in:] *W drodze do sąsiada...*, S. 483-484.

<sup>17</sup> Einige Quellen, darunter Filmweb, nennen diesbezüglich den Titel „Wspaniały świat pralni“.

Besetzung (Miroslaw Baka, Adrianna Biedrzyńska, Robert Gonera, Jan Wieczorkowski) gedrehte Kammerspielfilm *Molly's Way (Droga Molly)* (2005), in dem eine junge Irin im westlichen Polen einen Polen sucht, den Traum ihrer schlaflosen Nächte.

Inspirationen durch Polen wiederum, insbesondere durch die polnische Geschichte, kamen in bisher ungekannter Intensität zum Vorschein bei *Strajk – Die Heldin von Danzig (Strajk)*, gedreht im Jahr 2006 von Volker Schlöndorff. Der Anna Walentynowicz gewidmete Film wurde in Deutschland recht gut aufgenommen, in Polen hingegen stieß er in vielen Kreisen auf Kritik, vor allem auch seitens Walentynowicz selbst, die die Autoren der Geschichtsfälschung beschuldigte.<sup>18</sup> Das ist eigentlich schade, denn – abgesehen vom ästhetischen Wert des Films – nutzte Schlöndorff schlicht die ausgezeichnete Gelegenheit, vom polnischen Beitrag am geopolitischen Wandel in Europa gegen Ende des 20. Jahrhunderts zu erzählen, für dessen Würdigung verschiedene Gruppen in der Heimat der „Solidarność“ so sehr geworben hatten und immer noch werben.

Motive der gemeinsamen, deutsch-polnischen Geschichte wurden unterdessen im Jahr 2007 von Robert Thalheim im Film *Am Ende kommen Touristen (A na koniec przyszli turyści)* aufgegriffen. Die Geschichte eines jungen Deutschen, der seinen Wehrersatzdienst in der Internationalen Jugendbegegnungsstätte in Auschwitz ableistet, wird darin vom Lied „Dziwny jest ten świat“ von Czesław Niemen eindrucksvoll untermalt. Und dieser kluge, unterhaltsame und unpräzise Film stellt vor dem Hintergrund deutscher Filmhandlungen, die sich mit der Thematik des Zweiten Weltkriegs befassen, in gewissem Sinne eine Ausnahme dar, weil er auf die polnischen Opfer des Nationalsozialismus aufmerksam macht.

In einer etwas anderen Weise erzählt demgegenüber der Regisseur Lars Jessen in *Hochzeitpolka (Weselna polka)* (2010) von den deutsch-polnischen Beziehungen. Ihn interessiert darin die Komödien-Dimension von Kulturunterschieden zwischen beiden Ländern.

---

<sup>18</sup> Siehe Anna Walentynowicz niezadowolona z filmu Schlöndorffa, Artikel online abrufbar auf der Internetplattform der Zeitung „Gazeta Wyborcza“ unter: <http://wyborcza.pl/1,75410,3576736.html> (letzter Zugriff: 05.02.2019).

Die Abenteuer zweier Verliebter – einer Polin (Katarzyna Maciąg) und eines Deutschen (Christian Ulmen) – werden hier vielleicht nicht allzu raffiniert, aber auf durchaus charmante Art und Weise gezeigt. Interessant ist dabei, dass selbst in einer Komödie, deren Handlung in der heutigen Zeit in der polnischen Provinz spielt und die nichts mit Geschichte, schon gar nicht mit der Geschichte des Zweiten Weltkriegs, zu tun hat, Bezug genommen wird auf ein schon ikonographisches Bild der deutsch-polnischen Beziehungen. Gemeint ist die Geste von Willy Brandt vor dem Denkmal der Helden des Warschauer Ghettos in Warschau am 7. Dezember 1970. Der berühmte Kniefall des deutschen Kanzlers wird in dem Film von Jessen in Form eines Pastiches vom Hauptprotagonisten beim Besuch eines polnischen Friedhofs wiederholt. Der Regisseur erklärte die Idee hinter dieser Szene so: „(...) der Kniefall von Willy Brandt in Warschau trug als ein bedeutendes Symbol seiner Ostpolitik sowie der damals eingeleiteten Wende in erheblichem Maße dazu bei, dass Polen und Deutschland 1989 in eine neue Phase der Zusammenarbeit eintraten. (...) Für einen Regisseur, der eine Komödie macht, wird ein solches Motiv zu einem Muster. Die Szene hat Pathos, das hervorragend von Brandt aufgegriffen wurde. Was will man denn mehr? Dies zu parodieren war ein gefundenes Fressen.“<sup>19</sup>

Weitere Inspirationen durch Polen sind auch in Filmen der „Berliner Schule“ und in ihr verwandten Werken zu sehen. In Filmen, die dieser künstlerischen – im Zeichen des Autorenkinos stehenden – Strömung zugerechnet werden, bleibt die Rolle Polens aber meist auf den Schauplatz beschränkt. Das Land fungiert somit einfach als fremder Raum, ohne dabei eine besonders dramaturgische Rolle zu spielen, ohne einen schlüssigen Handlungsstrang oder ein Motiv darzustellen, das im Rahmen des Plots wesentlichen Sinn implizieren würde. Was polnisch ist, ist bei *Milchwald (Zaginieni)* (2002, Regie: Christoph Hochhäusler), *Klassenfahrt (Szkolna wycieczka)* (2002, Regie: Henner Winckler), *Unterwegs (Po drodze)* (2004, Regie: Jan Krüger) oder bei *Whatever Happens Next* (2018, Regie: Julian Pörksen) weder

---

<sup>19</sup> E. Fiuk, *Wciąż jesteśmy uwikłani w historię...*, S. 488.

historisch noch politisch oder gesellschaftlich geprägt, sondern dient als ästhetische Komponente.

Ein Regisseur, der sich gerne nicht so sehr von Polen, sondern vielmehr vom polnischen Filmschaffen, genauer gesagt vom Werk Krzysztof Kieślowskis, inspirieren ließ, ist Tom Tykwer. Augenfällig wurde dies erstmals gegen Ende der 1990er Jahre, als er das Drehbuch zu *Lola rennt* (*Biegnij Lola, biegnij*) (1998) schrieb, in dem er das Erzählschema von *Zufall möglicherweise* (*Przypadek*) (1981) mit dessen Dreiteilung der Handlung und dem sich ändernden Ausgang der Geschichte des Protagonisten verwendete, sowie schließlich ein weiteres Mal, als er zu Beginn der Nullerjahre den Film *Heaven* (*Niebo*) (2002) nach einem Drehbuch von Kieślowski und Piesiewicz drehte.

Doch das Interesse der Deutschen an ihrem östlichen Nachbarn blieb und bleibt bis heute leider so gut wie unerwidert. Es ist, so denke ich, nicht übertrieben zu behaupten, dass polnische Filmemacher an ihrem Nachbarland hauptsächlich nur dann Gefallen finden, wenn Koproduktionen größere Möglichkeiten versprechen. An der Weichsel ansässige Regisseure gehen gerne solche Allianzen ein, denn deutsches Kapital bietet eine Garantie dafür, dass ein Filmprojekt erfolgreich umgesetzt wird. Andrzej Dębski führt in seiner Jahre 2000 bis 2011 umfassenden Zusammenstellung neunzehn Titel auf, unter denen sich nicht weniger als zwölf polnische Namen (manche von ihnen tauchen zweimal auf) finden, aber nur vier deutsche (sowie ein russischer). Zu den polnischen Filmen, die während der Nullerjahre in Koproduktion mit Deutschland entstanden, zählen u. a.: *Weiser* (*Weiser*) (2000) von Wojciech Marczewski, *Julies Reise* (*Julia wraca do domu*) (2002) und *In Darkness* (*W ciemności*) (2011) von Agnieszka Holland, *Leben in mir* (*Ono*) (2004) und *33 Szenen aus dem Leben* (*33 sceny z życia*) (2008) von Małgorzata Szumowska sowie *Unkenrufe – Zeit der Versöhnung* (*Wróżby kumaka*) (2005) und *Ich, Tomek* (*Świnki*) (2009) von Robert Gliński. Auf deutscher Seite erschienen neben den bereits erwähnten Filmen *Strajk* von Schlöndorff und *Hochzeitspolka* (*Weselna polka*) von Jessen zudem *Wholetrain* (*Grafficiarze*) (2006) von Florian Gaag und *Wintertochter* (*Zimowy ojciec*) (2010) von Johannes Schmid.

Einen besonderen Fall unter den deutsch-polnischen Koproduktionen aus dieser Zeit stellt *Rabbit à la Berlin (Królik po berlińsku)* (2009) von Bartek Konopka dar. Der Regisseur bedient sich darin der Poetik einer Naturdokumentation und erzählt in Form einer Parabel vom Leben der Kaninchen im einst zwischen den beiden Teilen der Berliner Mauer gelegenen Todesstreifen. Konopka und Piotr Rosołowski, der Co-Autor des Drehbuchs, anthropomorphisieren dabei die Tierfiguren und berichten somit im übertragenen Sinne gleichsam vom Leben der Einwohner Ostberlins zu Zeiten, in denen die Mauer noch stand bzw. die dann nach deren Fall anbrachen, und – in weiterem Verständnis – von den Bürgern aller Länder des ehemaligen Ostblocks. Der Film weckte nicht nur allgemeines Interesse – so gewann er mehrere wichtige Auszeichnungen in Polen und im Ausland, darunter die Nominierung für den Oscar in der Kategorie Bester Dokumentar-Kurzfilm –, sondern brachte auch das aufrichtige Interesse eines polnischen Filmemachers an deutscher Geschichte zum Ausdruck, was beispiellos ist.

Zukünftig als belebende Kraft für deutsch-polnische Filmkontakte kann sich der seit 2015 tätige Deutsch-Polnische Filmfonds (DPFF/PNFF) erweisen, über den die Entwicklung gemeinsamer Projekte und/oder Koproduktionen gefördert wird. Diese Einrichtung, bei der es sich um eine Nachfolgeorganisation des deutsch-polnischen Fonds zur Förderung von Filmprojekten handelt, der seit 2005 bestand, wird gebildet vom Polnischen Institut für Filmkunst (PISF), von der Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, von der Mitteldeutschen Medienförderung GmbH und von der Filmförderungsanstalt. In den Jahren 2015 bis 2017 erhielten dank dieser Initiative fünfzehn Projekte und Produktionen eine Förderung, wobei die Zahl der polnischen und deutschen Filmemacher, die diese Hilfe in Anspruch nahmen, gleich hoch war.<sup>20</sup> Auf die endgültigen Ergebnisse der Fondstätigkeit wird man zwar noch warten müssen; mit dessen Entstehung wurde aber zweifellos ein neues Kapitel in den deutsch-polnischen Filmkontakten aufgeschlagen.

---

<sup>20</sup> Die Angaben wurden der folgenden Internetseite entnommen: <https://www.pisf.pl/dotacje/polsko-niemiecki-fundusz-filmowy> (letzter Zugriff: 19.01.2019).

Was das Bild von Polen und der Polen in deutschen und das Bild Deutschlands und der Deutschen in polnischen Filmen (darunter auch in Koproduktionen) anbelangt, so ist eine gewisse Veränderung hinsichtlich der Art und Weise auszumachen, wie der jeweils andere betrachtet wird. Betonten die Regisseure von Filmen, die während des letzten Jahrzehnts des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts entstanden, noch die kulturellen (und zivilisatorischen) Unterschiede zwischen beiden Ländern und ihren Gesellschaften – etwa Gliński in *Unkenrufen – Zeit der Versöhnung* (*Wróżby kumaka*) oder Gutmann in *Herzen im Kopf* (*Z miłością nie wygrasz*) –, so begannen mit Ende der Nullerjahre diese Grenzen allmählich zu verschwimmen. Die Polen aus der Sicht der Deutschen und die Deutschen in den Augen der Polen sind nicht mehr unbedingt negativ charakterisierte Andere oder Fremde, sondern einfach andere Menschen, Europäer, die einer anderen Nationalität angehören und eine andere Sprache sprechen. Mit einer derart gegenseitigen Sicht wird der Zuschauer beispielsweise in *Am Ende kommen Touristen* (*A na koniec przyszli turyści*) von Thalheim und in *Beyond words* (*Pomiędzy słowami*) von Urszula Antoniak konfrontiert. Die Abenteuer der Protagonisten, ihre Motivation, ihre Wahl und ihre Entscheidungen sind nicht so sehr auf die Zugehörigkeit zu einer „besseren“ oder „schlechteren“ Welt zurückzuführen, sondern vielmehr auf die sich aus ihrem Alter und ihrer Persönlichkeit ergebenden Dilemmata (wie bei Thalheim) oder auf Konflikte ihrer inneren Natur (wie bei Antoniak). Gewiss, auch hier werden – ähnlich wie in vielen früheren Filmen, die die Dichotomie und die Heterogenität polnischer und deutscher Erfahrungen unterstreichen –, Fragen nach der Identität und dem Stellenwert historischer Erfahrungen gestellt; die Regisseure aber entschärfen die „Bombe“ gegenseitiger Vorurteile sachte und zugleich konsequent, wobei sie – bewusst oder unbewusst – alte Stereotype dekonstruieren.

Solche Veränderungen sind sicherlich eine Folge der inzwischen verstrichenen Zeit und einer sich vergrößernden Distanz zu den Kriegereignissen sowie zur späteren geopolitischen Trennung in West und Ost, die im Bestehen des Eisernen Vorhangs ihren Ausdruck fand. Gliński (Jahrgang 1952) und Gutmann (1956) repräsentieren

tieren schlichtweg eine ganz andere Generation als Antoniak (1968) und Thalheim (1974), nicht nur im Sinne des Kinos, für das sie stehen, sondern auch, oder vielleicht vor allem, im Sinne der – bewussten oder unbewussten – Beteiligung am Prozess der deutsch-polnischen Verständigung.

Darüber hinaus weckt die Frage der Stereotype im Zuge der Reflexion über die deutsch-polnischen Kontakte besonderes Interesse. Über das Stereotyp des Deutschen in polnischen Filmproduktionen schreibt Eugeniusz Cezary Król Folgendes: „Zahlenmäßig betrifft über ein Fünftel der polnischen Spielfilme, die in den Jahren 1946 bis 2005 gedreht wurden, in unterschiedlicher Form die deutsch-polnischen Beziehungen (...). Dabei überwiegen deutlich Filme, die direkt oder indirekt (als Reminiszenz) mit dem Zweiten Weltkrieg in Zusammenhang stehen (...). Nach den Regeln der Propaganda wurde [zu Zeiten der Volksrepublik Polen – Anm. der Autorin] das typische Bild eines deutschen Feindes – eines Massenmörders, eines fanatischen Anhängers des Nationalsozialismus, eines aggressiven, wortbrüchigen, heuchlerischen, arglistigen, lüsternen, lärmenden, dämlichen und Alkohol missbräuchlich konsumierenden Individuums (...) – entworfen. Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass ein solch hoher Anteil von Spielfilmen zu deutscher Thematik zumindest in gewissem Maße illusorisch ist. In vielen Filmen bleibt das deutsche Motiv im Hintergrund, es stellt lediglich ein dramaturgisches Ornament dar (...). Es muss auch hinzugefügt werden, dass die vorstehend beschriebene Bildformel des deutschen Feindes nach 1989 immer mehr an Bedeutung verliert.“<sup>21</sup> Das stereotype Polenbild in deutschen Filmen wiederum wird von Andrzej Dębski charakterisiert, der in den Strategien deutscher Filmemacher sichtbare Veränderungen gegenüber der Zeit vor 1989, als der Pole ausschließlich mit Trunksucht, Kriminalität, gegebenenfalls mit Lebensunbeholfenheit in Verbindung gebracht wurde, zu erkennen glaubt: „Es lässt sich beobachten, dass sie den Versuch unternehmen, sie zu

---

<sup>21</sup> E. C. Król, *Obraz Niemca w polskim filmie fabularnym w latach 1946-2005. Przyczynek do dyskusji nad heterostereotypem narodowym w relacjach polsko-niemieckich*, [in:] *Polska i Niemcy. Filmowe granice...*, S. 227-229.

revidieren, und ein bewährtes Mittel, schematische Bilder zu stören, besteht darin, die Rollen zu tauschen. In der *Hochzeitspolka* (*Weselna polka*) sind es die Deutschen, die ein Auto stehlen und zur polnischen Hochzeit eigenen Schnaps mitbringen. In der *Wintertochter* (*Zimowy ojciec*) und in *Polska Love Serenade* reisen die deutschen Protagonisten in schrottreifen Autos. Und in dem zuletzt genannten Film versucht sogar eine Deutsche, ihr ausgedientes Auto in Polen loszuwerden und so Geld von der Versicherung zu erschleichen, wodurch sie mit dem stereotypen Bild der deutschen Redlichkeit (als eine der Varianten von »Ordnung muss sein«) bricht.<sup>22</sup> Dębski bemerkt aber auch die nach wie vor in deutschen Filmen präsente Gegenüberstellung einer zivilisatorisch entwickelten Bundesrepublik und eines rückständigen Polens, in dem häufig wirtschaftliche Probleme und ein unreflektierter Katholizismus in den Vordergrund gerückt werden.<sup>23</sup>

Ein interessantes Phänomen, das ebenfalls mit Generationsveränderungen zusammenhängt, ist daneben die Transkulturalität des deutschen Kinos, die sich im künstlerischen Schaffen von in Polen geborenen, aber seit vielen Jahren in Deutschland lebenden und dort kreativ wirkenden Regisseurinnen und Regisseuren manifestiert. Die Erscheinungsformen der deutschen Kinematographie bzw. der – um es breiter zu fassen – audiovisuellen Kunst wird heute von Stanisław Mucha (Jahrgang 1970), Jakob Ziemnicki (1975), Monika Wojtyłło (1977) und Alexandra Wesolowski (1985) als Autoren von Spielfilmen, Kurz- und Langspielfilmen, Dokumenten sowie Videoinstallationen mitgeprägt, wobei diese in ihren Werken mitunter auch sogenannte polnische Motive aufgreifen. Alle diese Künstler, mit Ausnahme von Stanisław Mucha, wanderten im Kindesalter aus Polen aus und erhielten ihre Bildung und erlernten ihren Beruf bereits in Deutschland. Alle diese Künstler sind auch Absolventen renommierter Filmschulen – der Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf (Mucha, Wojtyłło), der Hochschule für Fernsehen und Film München (Wesolowski) und der Filmakademie Baden-Württemberg in Ludwigsburg (Ziemnicki).

<sup>22</sup> A. Dębski, *op. cit.*

<sup>23</sup> *Ibidem.*

Folgende Filme scheinen in diesem Zusammenhang – und im Sinne des Themas des vorliegenden Beitrags – am interessantesten: *Polska Love Serenade* (2008) von Monika Wojtyłło, *Polnische Ostern (Polska Wielkanoc)* (2011) von Jakob Ziemnicki und *Impreza – Das Fest* (2017) von Aleksandra Wesolowski. Alle diese Filme spielen jeweils mit einem ähnlichen Motiv, durch das die Handlung in Gang gesetzt wird: Im ersten und zweiten Fall machen sich Deutsche, im letzten Fall eine in Deutschland aufgewachsene Polin (die Regisseurin selbst) am Vorabend von für die Polen wichtigen Feiertagen nach Polen auf. Bei Wojtyłło reisen Anna und Max – Vertreter der jungen Generation – am Heiligabend in die polnische Provinz. Die ebenso amüsanten wie von Absurdität und Magie gefärbten Situationen, in die das deutsche Paar hineingerät, bieten der Regisseurin Gelegenheit, stereotype Eigenschaften – sowohl von Polen als auch von Deutschen – zu zeigen und sich über diese lustig zu machen. Ziemnicki erzählt – ebenfalls im Genre der Komödie – von der Reise eines älteren Deutschen und seinem Aufenthalt in Tschenschau während der Osterzeit. Dessen Wunsch besteht darin, seine Enkelin zurückzugewinnen, die nach dem Tod ihrer Mutter – seiner Tochter – mit dem Vater nach Polen gegangen war. Und schließlich Wesolowski wiederum bedient sich der Form des Dokumentarfilms und erforscht auf diese Weise das kollektive Gedächtnis und die kollektive Psyche der Polen. Dabei zeigt sie deren mit Komplexen unterfütterter Stolz und deren Verbundenheit mit konservativen Werten. Die Regisseurin fährt nach Polen zu einer Feier anlässlich des 50. Jahrestags der Hochzeit ihrer Großeltern. Sie beobachtet die Festvorbereitungen, führt Interviews mit Familienmitgliedern, die mehrere Generationen repräsentieren, und versucht so, eine Antwort auf die Frage nach den Gründen für die gesellschaftlich-politischen Verhältnisse zu geben, die im heutigen Polen, d. h. seit dem Sieg der Partei Recht und Gerechtigkeit (PiS) bei den Parlamentswahlen im Jahr 2015, vorherrschen. In den Plots tauchen polnische Stereotype auf: Wodka und Gurken, unreflektierter Katholizismus, zivilisatorische Rückständigkeit, kriminelle Machenschaften. Das ist interessant, zeigt es doch, dass das Operieren mit Stereotypen nicht mit der Nationalität zusammenhängt.

Diese Wahrnehmungsart des Anderen kann sowohl einen Deutschen als auch einen in Deutschland lebenden Polen auszeichnen, der das Land seiner Vorfahren aus gewisser Entfernung beobachtet und der sich dem Land nicht selten über die Erinnerungen anderer, Vertreter einer älteren Generation, z. B. der Eltern, die im Erwachsenenalter ausgewandert sind, annähert. Diese Art, Polen zu betrachten, kommentiert Wojtyła wie folgt: „[Ich] wurde gefragt, warum ich nicht eine Geschichte über das moderne und schöne Polen erzählen will. Warum trinken in meinem Film alle Polen Wodka, essen Wurst und saure Gurken? Ich konnte darauf nur so antworten: Weil es halt so ist, und eben deswegen liebe ich dieses Land!“<sup>24</sup>

Während Wojtyła und Ziernicki, wie viele deutsche Regisseure, die über Polen erzählen, die Ereignisse in der Provinz bzw. in einer Kleinstadt verorten, macht sich Wesolowski nach Warschau auf und hört dort, im großstädtischen Milieu, im Kreise gebildeter und gut situierter Menschen, wie von den Pflichten eines wahren Polen geredet wird, seinem besonderen Status unter den europäischen Völkern sowie von dem Übel, das der Ökologie und der sogenannten Genderideologie entspringt. Einerseits kommt in dem Film selbst kein stereotypes Bild von Polen und den Polen vor (Armut, zivilisatorische Rückständigkeit, illegale Geschäfte, Alkoholkonsum spielen hier keine Rolle), andererseits lässt die Betrachtung des Films den Zuschauer mit ähnlichen Eindrücken bezüglich der Neigungen der Polen (etwa zu Katholizismus, Konservatismus, Rückständigkeit) zurück, wie dies bei vielen deutschen Filmen mit polnischen Motiven der Fall ist.

Zum Schluss lohnt es sich noch, auf einen weiteren wichtigen Aspekt der deutsch-polnischen Filmbeziehungen, namentlich den Kinoumlauf deutscher Filme in Polen und polnischer Filme in Deutschland aufmerksam zu machen. Denn bereits seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs bildete der Verleih die Achillesferse deutsch-polnischer Kontakte auf dem Gebiet des Films. Wie problematisch es ist, Nachbarfilme in die Kinos zu bringen, macht alleine der Versuch deutlich, nach solchen im Kinoprogramm zu suchen, obwohl nach

<sup>24</sup> Der Autorenkommentar zum Film ist online abrufbar unter: <https://www.jpberlin.de/m.wojtylo/polski/Re%C5%BCyseria.html> (letzter Zugriff: 20.01.2019).

Polen deutlich mehr deutsche Filme den Weg finden als umgekehrt.<sup>25</sup> Berücksichtigt man den Zeitraum ab dem Jahr 2000, so gehörten zu den bundesdeutschen Filmen, die in polnischen Kinos am liebsten gesehen wurden, Literaturverfilmungen (beispielsweise *Das Parfüm* (*Pachnidło*) von Tom Tykwer aus dem Jahre 2006 – 505.374 Zuschauer), Filme, die die Kriegsthematik aufgreifen (etwa *Der Untergang* (*Upadek*) aus dem Jahre 2004 von Oliver Hirschbiegel – 290.576 Zuschauer), Animationsfilme (wie z. B. *Die Konferenz der Tiere* (*Safari 3D*) aus dem Jahre 2010 und *Urmel aus dem Eis* (*Wyspa Dinozaura*) aus dem Jahre 2006 von Reinhard Klooss und Holger Tappe) sowie Komödien (wie etwa *Sieben Zwerge* (*7 krasnoludków – historia prawdziwa*) aus dem Jahre 2004 von Sven Unterwaldt – 242.105 Zuschauer).<sup>26</sup> All dies sind Filme, die nicht so sehr von Deutschland und den Deutschen erzählen, sondern vielmehr auf Werte einer Metaebene Bezug nehmen (die Beliebtheit des Romans von Patrick Süskind in Polen, der von Tykwer verfilmt wurde, das Interesse an der Thematik des Zweiten Weltkriegs, das eskapistische Potential von Komödien als Filmgattung) oder, wie Arkadiusz Lewicki in seinem Kommentar zu den von ihm selbst zusammengetragenen Daten schreibt: „Die vorstehende Zusammenstellung legt nahe, dass wir nur diejenigen deutschen Filme mögen, die nicht »allzu« deutsch sind.“<sup>27</sup>

Was wiederum polnische Filme anbelangt, die am liebsten in den deutschen Kinos gesehen wurden, so nennt Lewicki gerade einmal vier Titel: *Kleine Tricks* (*Sztuczki*) (2007) von Andrzej Jakimowski – 27.660 Zuschauer, *Bastard – Willkommen in Paradies* (*Bandyta*) (1997) von Maciej Dejczer – 17.787 Zuschauer, *Die Mühle und das Kreuz* (*Młyn*

<sup>25</sup> Die Tatsache, dass in Deutschland deutlich mehr Filme entstehen als in Polen, scheint in diesem Zusammenhang wichtig zu sein. Aus der Zusammenstellung von Arkadiusz Lewicki geht hervor, dass die Filmproduktion des westlichen Nachbarn im Zeitraum 1990 bis 2010 die Produktion vor Ort jedes Jahr um ein Drittel oder gar die Hälfte überstieg. Siehe A. Lewicki, *Przemysł filmowy w Polsce i w Niemczech*, Artikel online abrufbar unter: <http://www.polska-niemcy-interakcje.pl/articles/show/63> (letzter Zugriff: 09.02.2019).

<sup>26</sup> A. Lewicki, *op. cit.* Der Autor nennt 56 Titel aus den Jahren 1996 bis 2011; im vorliegenden Beitrag beschränke ich mich auf diejenigen, die über 200.000 Zuschauer in die Kinos lockten.

<sup>27</sup> *Ibidem.*

*i krzyż*) (2011) von Lech Majewski – 17.217 Zuschauer und *Das Massaker von Katyn (Katyń)* (2006) von Andrzej Wajda – 3.198 Zuschauer.<sup>28</sup>

Zusammengefasst lässt sich sagen: es gibt viele Motive und Ebenen der Verständigung im Rahmen der deutsch-polnischen Kinobeziehungen. Um ihre Natur und Dynamik zu verstehen und – in einer breiteren Perspektive – eine Verständigung (und ein Verständnis) im Rahmen allgemein gefasster bilateraler Beziehungen zwischen Polen und Deutschland zu erreichen, gilt es sowohl den Kulturtransfer, der mit einem Film einhergeht, als auch das gegenseitige Bild – die filmische Imagologie, d. h. die Vorstellung vom Anderen vor dem Hintergrund der eigenen kulturellen Veranlagungen und der historischen Erfahrungen – zu berücksichtigen. Dabei ist die am meisten benutzte, klischeehafteste und zugleich freundlichste Art der Darstellung der deutsch-polnischen Aussöhnung, die sich im Bereich der Imagologie finden lässt und in Filmen zu den deutsch-polnischen Beziehungen sichtbar wird, sicher das Motiv der Liebe zwischen einem Deutschen und einer Polin. Und dieses Motiv kommt in polnischen Filmen (etwa in *Unkenrufe – Zeit der Versöhnung (Wróżby kumaka)*), noch häufiger aber in deutschen Filmen (beispielsweise in *Herz im Kopf (Z miłością nie wygrasz)*, in *Am Ende kommen Touristen (A na koniec przyszli turyści)*, in *Hochzeitspolka (Weselna polka)*) vor – und nahezu ausschließlich in dieser Konstellation, der eines deutschen Mannes und einer polnischen Frau.<sup>29</sup> Sollte die deutsch-polnische Aussöhnung symbolisch in dem romantischen Gefühl, das ein Liebespaar miteinander verbindet, zum Ausdruck kommen, dann ist dies gut. Doch nicht jede Liebe endet freilich glücklich. Deshalb gilt es, sich um sie zu kümmern, wie gleichfalls um die bilateralen Beziehungen – denn Nachbarschaft verpflichtet.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*. Zur Rezeption von *Katyn* siehe: M. Saryusz-Wolska, „*Katyń*“ – *niemiecka recepcja filmu Andrzeja Wajdy*, [in:] *W drodze do sąsiada...*, S. 329-344.

<sup>29</sup> *Brücken der Liebe (Dwie miłości)* aus dem Jahre 2002 von Mirosław Bork ist der wohl einzige Film, in dem das Motiv der Liebe zwischen einer Deutschen und einem Polen vorkommt.