

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 31 (1979)
Heft: 22

Artikel: Gdask '79 : Polens Jungfilmer auf der Suche nach Moral und Authentizität
Autor: Schlegel, Hans-Joachim
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933294>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Aber gerade eine solche Solidarisierung der Unberührbaren findet im Film nicht statt, indem Puttaswamy, der für die Emanzipation der Ausgestossenen kämpft, von diesen selbst zusammengeschlagen wird, weil Feigheit, Angst und Aberglaube stärker sind als die Kraft und der Wille zur Veränderung. Also eine sehr pessimistische Prognose?

Nein, das wäre eine zu vordergründige Interpretation meines Films. Ich bin nämlich zutiefst davon überzeugt, dass die Kräfte der Veränderung im Sinne von mehr sozialer Gerechtigkeit, wie sie von der Hauptfigur verkörpert werden und im Volk lebendig sind, langfristig gesehen, den Durchbruch schaffen werden. Aber noch sind die Zeiten für derartige gesellschaftliche Veränderungen noch nicht reif. Das kommt im Film dadurch zum Ausdruck, dass der Befreier der Parias von aussen, von einer anderen, höheren Schicht herkommt. Daher hat er noch keine Aussicht auf Erfolg. Diese wird erst dann eintreten, wenn die Parias aus den eigenen Reihen Führungskräfte zu stellen vermögen, die für soziale Aufbrüche die Verantwortung übernehmen können. Das ist ihnen durchaus zuzumuten. Erfahrungen, die ich selber machte, bestätigen es mir. Alles hängt davon ab, dass man ihnen eine Chance gibt. Das geschieht aber in den seltensten Fällen. Als in meiner Theatergruppe neu-lich ein Schauspieler krankheitshalber nicht spielen konnte, fragte ich einen kasten-losen Hilfsarbeiter, ob er einspringen könne. Er tat es. Mit Erfolg. So bekam er immer verantwortungsvollere Rollen. Und mir selbst hat er unzählige Impulse gegeben.

Interview: Ambros Eichenberger

Gdańsk '79: Polens Jungfilmer auf der Suche nach Moral und Authentizität

Eine neue Generation polnischer Filmer

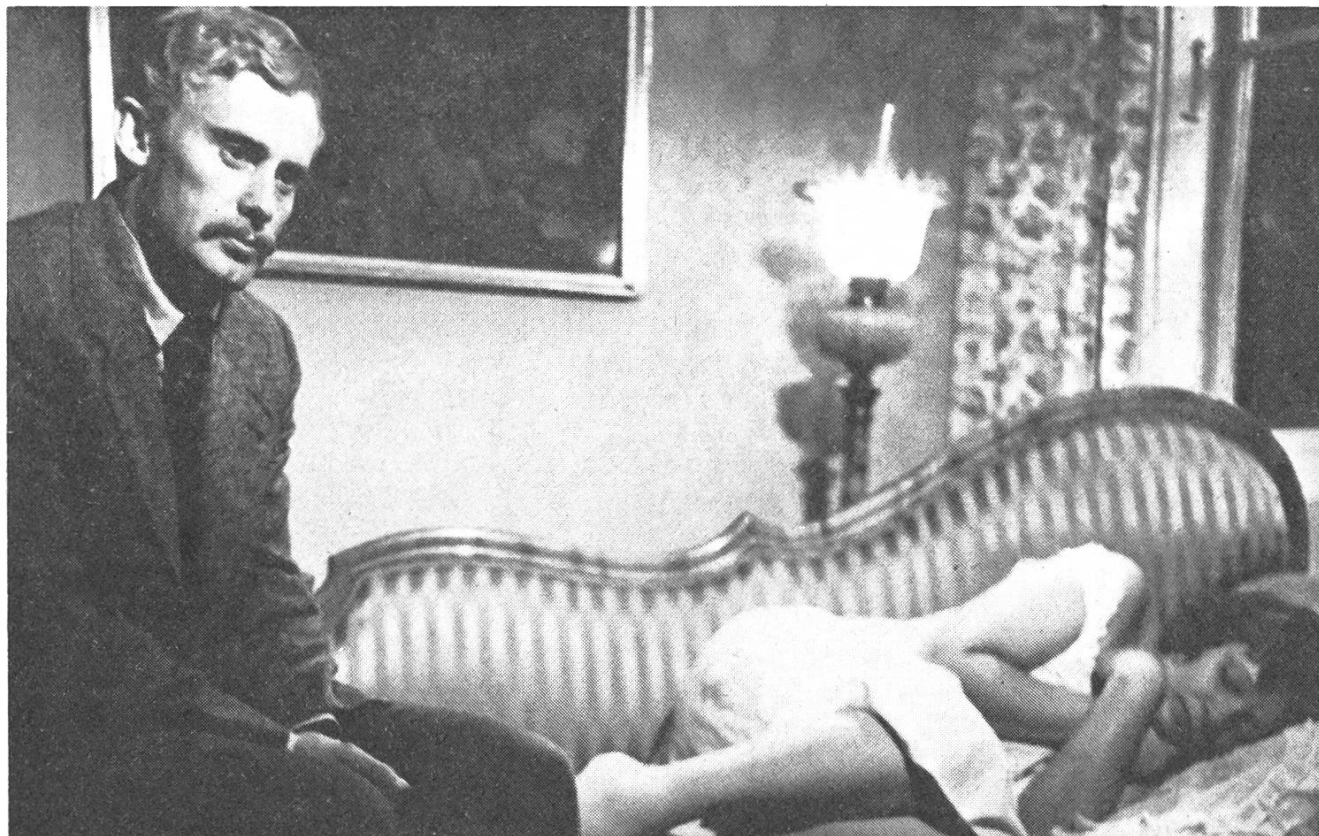
In Gdańsk, das vor Hitlers Krieg Danzig hiess, ziehen Polens Filmer seit sechs Jahren auf einem nationalen Spielfilmfestival Bilanz über Soll und Haben ihrer jeweils aktuellen Arbeit. Diesmal luden sie erstmals auch Kritiker aus «Ost» und «West» hinzu, die so zu Zeugen ihrer ausserordentlich freimütig engagierten Debatten wurden und mit denen zusammen sie auf einem FIPRESCI-Seminar unter Leitung von Andrzej Wajda eine ästhetische und gesellschaftliche Ortsbestimmung der jüngsten polnischen Filmentwicklung versuchten.

Der Zeitpunkt war äusserst günstig gewählt. Denn gerade jetzt vollzieht sich ein bemerkenswerter Generationswechsel, der allen Anzeichen nach nicht nur neue Regisseursnamen und -handschriften erbringt, sondern auch eine «Welle», zumindest einen «Trend» relativ neuer thematischer und stilistischer Affinitäten und Funktionen einzuleiten scheint. Erinnern wir uns: Die berühmte «Polnische Schule», die in den Jahren 1955–1961 mit Filmen wie Andrzej Wajdas «Asche und Diamant» («Popiół i diament», 1958), Andrzej Munks «Eroica» (1957), Jerzy Kawalerowiczs «Mutter Johanna von den Engeln» («Matka Joanna od ognia», 1958), «Wojciech Has» «Das gemeinsame Zimmer» («Wspólny pokój», 1960) und anderen gerade dadurch eine so tiefgehende Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und Gegenwart Polens führen konnte, weil sie dabei auf Gedanken und Bilder zurückgriff, die der Kriegs- und Nachkriegsgeneration vertraut waren, geriet Anfang der sechziger Jahre in eine Krise latent monologisches Arbeitens, da sich die Wirklichkeit inzwischen nachhaltig verändert hatte, und eine neue Generation eine Auseinandersetzung mit ihren spezifischen, neuen Problemen forderte. Hierauf antwortete der sogenannte «Junge polnische Film», dessen Hauptwerk – Polanskis «Messer im Wasser» («Nóż w wodzie») – an die Stelle literarisch-symbolischer Orientierung einen

gegenwartskritischen Realismus setzte. Konsequentester Fortsetzer und zugleich Modifikator dieser «Schule», zu der vor allem noch Jerzy Skolimowski, Janusz Majewski, Witold Leszyński und Henryk Kluba zu zählen sind, ist zweifelsohne Krzysztof Zanussi, der mit seinem dokumentarischen und intellektuellen Filmbewusstsein (vergleiche etwa «Die Struktur des Kristalls» («Struktura krzyształu», 1969), «Illumination», 1973 oder «Tarnfarbe» («Barwy ochronne», 1977) ganz entscheidend jenen Weg einschlug, den die neue Generation der Jungfilmer jetzt offensichtlich mit spezifischer Konsequenz gehen will.

Es ist bezeichnend und mit Sicherheit kein Zufall, dass Filip, der Held des in Gdańsk wie zuvor schon in Moskau (vgl. ZOOM-FB 19/79, S. 14) mit Festivalgold ausgezeichneten Kieślowski-Filmes «Der Amateurfilmer» («Amator»), gerade von Zanussi «entdeckt» und in seinem Drang, die Wirklichkeit konkret und ungeschönt zu filmen, bestärkt wird. Mit seiner quasidokumentarischen Schreibweise, seinem kritischen Gegenwartsbewusstsein und seiner moralistischen Unversöhnlichkeit gegenüber gesellschaftlichem und privatem Fehlverhalten demonstriert Krzysztof Kieślowskis «Amateurfilmer» am Kompaktesten den gemeinsamen Nenner der neuen Orientierung seiner Generation. Einen Nenner, den dieser Regisseur in der Diskussion als «Kino des moralischen Nichteinverständnisses» mit all dem bezeichnete, was sich als Karrierismus und Doppelmoral, autoritative Verletzung menschlicher Individualität, Gleichgültigkeit und Egoismus in den gesellschaftlichen wie privaten Alltag der Polen von heute eingeschlichen hat. In «Die Chance» («Szanca») attackiert Feliks Falk den autoritativen Drill eines Sportlehrers, der bei seinem ehrgeizigen «Spartakiade»-Training, das der Schule, vor allem aber ihm selber, Ruhm und Ehre bringen soll, die eigentlichen Bedürfnisse und Interessen seiner Schüler rücksichtslos ignoriert und den besten von ihnen sogar in den Selbstmord treibt. Janusz Kijowski geht es in seinem Spielfilmdebüt «Kung Fu» um einen sich aggressiv gegen Schlamperei und Vetternwirtschaft in seinem Betrieb auflehrenden Ingenieur, der aus diesem Grunde von seinen Kollegen beruflich kaltgestellt wird und den seine Frau – sie hat ihn zwischenzeitlich verlassen – und seine Freunde von der Sinnlosigkeit seines Einzelkampfes überzeugen, zur Aufgabe seiner «Kung Fu»-Existenz überreden wollen. Die bislang vor allem als Mitarbeiterin von Andrzej Wajda bekanntgewordene Agnieszka Holland wendet sich in «Provinzschauspieler» («Aktorzy prowincjonalni») der exemplarischen Tristesse provinziellen «Kulturlebens» zu: Erfolglos und sicher auch nicht sonderlich geschickt versucht der begabte Schauspieler Christoph sich gegen den oberflächlichen «Avantgardismus» eines Gastregisseurs aus Warschau und gegen die Gleichgültigkeit seiner Kollegen durchzusetzen, um eine aktuell funktionale Inszenierung von Wyspiańskis «Befreiung» durchzusetzen. Und in Ryszard Bers «Luxushotel» («Hotel klasy Lux») geht es anlässlich der Hoteleinweihung in einem kleinen Provinzstädtchen um kritische Sichtung von Tun und Handeln einer «geschlossenen Gesellschaft».

Es wird viel debattiert und geredet in diesen Filmen, und ihre Dramatik ist die des Alltags, bestenfalls durch einen forsch-dynamischen Schnittrhythmus – besonders in «Kung Fu» – aufgelockert. Aber offensichtlich trifft genau dies den Nerv des Publikums. Jedenfalls wird man lange nach einem Festival suchen müssen, wo die erstaunlich stark vertretenen «Durchschnittszuschauer» noch auf die kleinste Detailanspielung, die unscheinbarste Nuance hellwach, spontan, ja leidenschaftlich reagieren. Das, was ausserhalb Polens stellenweise vielleicht in die Schublade «illustrierter Debattenfilme» gerät, erfährt hier eine selten lebendige Rezeption, erfüllt also konkrete gesellschaftliche und ästhetische Funktionen. Und genau dieses aufstörende «déjà vu», das Wiedererkennen eigener Realität und damit der Ansatz zu verändernder Einsichtnahme des längst Bekannten, aber noch nicht Benannten ist das Ziel der polnischen Jungfilmer: Ihre Affinität zum Authentischen ist moralisch. Allerdings nicht in der Weise besserwisserischer Schulmeister. Jeder Film liefert eine tatsächliche Analyse, aber kein einziger gibt eine Antwort, zeigt einen konkreten Ausweg. Das, was diese Filme leisten, bedeutet den Finger in Wunden zu legen,



Vorbild für Polens Jungfilmer: Andrzej Wajda (Bild aus «Panny z Wilka»).

die der Zuschauer aus eigener Erfahrung kennt. Und dem obliegt es auch, die Veränderung der kritisch ins Objektiv, auf die Leinwand gebrachten Wirklichkeit in seiner Praxis einzuleiten. Idealistischen Illusionen im Sinne moralischer Superhelden geben sich diese Filmer dabei keinesfalls hin: Auch die Protagonisten ihres gesellschaftsmoralischen Anspruchs sind schwach, inkonsequent und versagen vor allem auch im Privaten, in Ehen, die erstaunlicherweise in jedem dieser Filme von den Frauen aufgekündigt werden. Der «Amateurfilmer» Filip richtet am Schluss die Kamera auf sich selbst, um mit dem gleichen Authentizitätsgrad und dem gleichen moralischen Anspruch, den er an seine Mitmenschen und seine Gesellschaft richtet, sich selbst ins unbestechliche Visier seines Kameraobjektivs zu bekommen. Ausser Krzysztof Zanussi nannten die Jungfilmer noch Andrzej Wajda als einen der ihren, als einen, der ästhetisch wie inhaltlich mit ihnen an einem Strang ziehe. In der Tat ist der alte und offensichtlich ewig junge Wajda mit seinen Filmen «Der Mann aus Marmor» («Czlowiek z marmuru», 1977) und «Ohne Betäubung» («Bez znieczulenia», 1978) einen erstaunlichen Schritt aus seiner gewohnten Poetik heraus in Richtung auf authentische, kritisch gegenwartsbezogene Filmdramen gegangen. Und er ist dabei den Jungen nicht nur aufgrund seines Professionalismus dermaßen voraus, dass er gleichsam wieder zum Modell wird. Dies bedeutet aber keinesfalls ein Überbordwerfen des «alten» literarischen, evokativ-poetischen Films, wie sein neuestes Werk «Die Fräulein von Wilko» («Panny z Wilka») belegt: Romantisch im Sinne jener Stilhaltung, zu der auch immer die Ironie gehört, übersetzt er eine gleichnamige Novelle von Jaroslaw Iwaszkiewicz ins Filmische. Mit einer Geschichte nichtrealisierter, träumerisch vertaner Lebens- und Liebesentwürfe stellt er wiederum die alte Frage nach Gestalt und Wesen der «Polonität», wobei nicht nur die schon in «Asche und Diamant» erklangene Polonaise Brücken zu früheren Wajda-Filmen und -motiven schlägt. Und gleichzeitig ist dieser Film ein Schritt nach vorn: Auf eine Gattung hin, die das Sujet im konventionellen Sinne immer mehr reduziert, an die Stelle handlungsintensiver Dramaturgie eine imaginative Folge evokativer Situationsbilder setzt.

Wajdas gerade auch wieder in den «Fräulein von Wilko» deutlich gewordene Meisterschaft psychologischer Tiefenschärfe hatte in Gdańsk vor allem in zwei Debut-, beziehungsweise Anfängerfilmen ein erstaunliches Echo: In Wojciech Marczewskis «*Alpträumen*» («*Zmory*»), der ausserordentlich bild- und zwischentonbewussten Verfilmung eines polnischen «Törless»-Stoffes von E. Zegadlowicz, und in Edward Zebrowskis «*Spital der Verwandlungen*» («*Szpital przemienienia*»), wo nach ärztlicher Verantwortung und Standfestigkeit angesichts der zunächst drohenden und dann mit unmenschlicher Brutalität vollzogenen Liquidierung geisteskranker Häftlinge durch ein SS-Kommando gefragt wird. Hans-Joachim Schlegel

FILMKRITIK

Schilten

Schweiz 1979. Regie: Beat Kuert (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 79/316)

Leben, verkehrtherum gelesen, heisst *Nebel*. Davon handelt der Film des 1946 geborenen Filmschaffenden Beat Kuert. «Mit dem Nebel davongekommen» steht im Untertitel, und das bezieht sich wohl auf den Lehrer Armin Schildknecht, der im Dorfe Schilten unterrichten soll. Wie Seldwyla oder Gullen ist Schilten eine dem Geiste des Dichters entsprungene fiktive Lokalität, in der Charakteristisches der Gesellschaft modellhaft aufbricht und durchschaubar wird. Hermann Burger, dessen Roman «Schilten» Idee und Anstoss zu diesem Film vermittelte, fixiert die Gesellschaft des Ortes an zwei Brennpunkten: der Schule, die symbolisch dasteht für die Jugend, das Leben, das Erlebnis, das Neue, und dem Friedhof, Sinnbild für das Alter, den Tod, das Erstarrte und die Kälte. Sprachgewaltig wird beschrieben, wie in Schilten der Nebel über das Leben siegt. Im Dachreiter des Schulhauses bimmelt das Totenglöcklein, und in der Turnhalle finden die Abdankungen statt. «Sie werden sich daran gewöhnen müssen», sagt Lehrer Schildknecht einmal zum Schulinspektor, «dass in einem Dorf wie Schilten die Friedhofschwerkraft stärker ist als alles, was mit Bildung zu tun hat.»



Der Roman bietet sich zur Verfilmung nicht an. Sprachliche Raffinesse in der Beschreibung von Zuständen, Stimmungen, Ereignissen und Situationen ist das Stilmittel, mit der Burger seinen Stoff bewältigt. Beschränkungen unterwirft er sich kaum. Was er an sprachschöpferischen Einfällen investiert, muss andern Schriftstellern für drei oder vier Romane ausreichen. Der Eindruck des Überbordens und Ausuferns lässt sich nicht immer verwischen. Eine durchgehende Handlung, das, was man *die Geschichte* nennt, gibt es kaum. Beat Kuert hat sie, als er sich ans Werk machte, nicht nacherfunden. Eine Geschichte in Bildern erzählt, nennt er seinen Film, wobei das Wort Bild durchaus doppelsinnig zu verstehen ist. Gemeint sind damit ebenso einzelne Episoden und Aufzüge wie auch Tableaux, filmische Gemälde. Kontinuität oder so etwas wie filmische Handlung gibt es durch einen roten Faden, der mit der Ankunft Schildknechts in Schilten beginnt, mit seinem Aufenthalt im Dorfe fortgewoben wird und schliesslich mit dem Verschwinden des Lehrers im Nebel endet.