Zeitschrift: Der Filmberater
Herausgeber: Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 21 (1961)
Heft: 9

Artikel: Der polnische Film
Autor: Gmür, Leonhard H.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-964781

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

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

Der Filmberater

Nr. 9 Mai 1961 21. Jahrgang

Inhalt

Der polnische Film 65
Eine ausgezeichnete Schulungs- und Informationsquelle . 69
Kurzbesprechungen 70
Informationen 71

Bild

Renato Rascel (links) als kleiner Schreiber in einer italienischen Amtsstube um die Jahrhundertwende — in der vergnüglichen Komödie «Policarpo» von Mario Soldati (siehe Besprechung in dieser Nummer).

Organ der Filmkommission des Schweizerischen Katholischen Volksvereins. Redaktion: Dr. Ch. Reinert, Scheideggstraße 45, Zürich 2, Tel. (051) 27 26 12. Verlag und Administration: Schweizerischer Katholischer Volksverein, Luzern, Habsburgerstraße 44, Telephon (041) 3 56 44, Postcheck VII/166. Abonnementspreis per Jahr: für Private Fr. 10.– (Studentenabonnement Fr. 7.–), für filmwirtschaftliche Unternehmen Fr. 14.–, im Ausland Fr. 12.– bzw. Fr. 16.–. Nachdruck, wenn nichts anderes vermerkt, mit genauer Quellenangabe gestattet.

Der polnische Film

Auf die beachtlichen Erfolge des polnischen Filmes an den Festivals der Welt ist jeder aufmerksam geworden, der sich mit dem Film befaßt. Andererseits hat der Schweizer Filmfreund bisher selten Gelegenheit gehabt, solche Filme zu sehen, da nur etwa fünf im Verleih erhältlich sind. Wir möchten hier nicht auf die Frage eintreten, ob man östliche Filme spielen soll, vielmehr geht es hier darum, in kurzen Zügen die Entwicklung und speziell die heutige Situation des polnischen Filmes darzulegen.

Seine Anfänge sind wie in den meisten Ländern dunkel und unbedeutend. Der erste größere Film, ein Dokumentarstreifen über die Autos in Warschau, datiert aus dem Jahre 1908. Während der folgenden Jahre plätscherte die Produktion in einem seichten Unterhaltungsfahrwasser dahin, selbst noch zu einer Zeit, da in Deutschland die großen Meisterwerke entstanden. Von 1920 an steigerte sie sich rein quantitativ: jährlich bemühten sich nun die Regisseure um zehn bis fünfundzwanzig Filme. Doch gleichzeitig setzte eine Abwanderung der fähigeren Kräfte über Deutschland nach Hollywood ein, die den polnischen Film erneut schwächte. Aus jener Zeit stammen vier Filme, die ihrer Gestaltung wegen hier genannt seien: «Bartek der Sieger» (23) und «Leute von heute» (28) von Puchalski, «Die Bauern» (23) von Modzelewski sowie «Messire Tadeusz» (28) von Orynski.

Eine Blutauffrischung brachte die stark von Rußland beeinflußte Gruppe «START», die den Film zu reformieren suchte. Aleksander Ford, Wanda Jakubowska und Jerzy Zarzycki legten in ihre Kurz- und Dokumentarfilme einen ausgeprägten zeitkritischen Akzent, welcher ihnen bald die Ablehung durch die obersten Behörden einbrachte. Da die Geldgeber weiterhin die gehaltlose Produktion eines Leytes oder Ordynski vorzogen, mußten sich die Jungen durch Werbe- oder Dokumentarfilme ihre einzelnen Spielfilme finanzieren. Zu jenen erwähnenswerten Filmen gehören «Die Legion der Straße» (32 — Dokumentarfilm), «Sabra» (34 — in drei Sprachen gedreht) und «Leute von der Weichsel» (37), alle von Aleksander Ford.

Als 1939 die Nazitruppen in Polen einfielen, kamen viele Filmschaffende in den Trümmern ihrer Ateliers oder in der Straße um. Andere konnten sich nach Rußland oder in die umliegenden Länder retten. Mit ihnen verlor Polen alle Einrichtungen, und in den Bränden Warschaus ging manches Werk der Filmkultur in Flammen auf. Aleksander Ford drehte während der Kämpfe in den Studios von Mszensk, Tashkent und Novosibirsk Instruktionsfilme für die polnische Armee, organisierte 1943 hiefür einen speziellen Filmdienst und stand 1944 dem Filmproduktionszentrum der polnischen Armee vor.
Sofort nach dem Abzug der Hitlerschen Streitkräfte und nach der Einsetzung einer neuen Regierung wurde die Filmindustrie durch ein Dekret verstaatlicht, die Gründung und Leitung der Staatlichen Filmorganisation «Film Polski» dem bewährten Regisseur Aleksander Ford übergeben. Gleichzeitig erbaute man in Lodz eine staatliche Hochschule für Filmwissenschaft, die allen offensteht, welche Erfolge im Film oder in verwandten Künsten vorweisen können. Aus dieser Schule, dem eigentlichen Ausbildungszentrum Polens, sind nach sehr strengen Prüfungen (von sechzig Kandidaten bestehen fünf bis acht das Schlußexamen!) Regisseure wie Andrzej Wajda, Andrzej Munk oder Tadeusz Chmielewski hervorgegangen, welche dem polnischen Film Weltgeltung verschafften.
Es ist klar, daß der Staat, der die Rolle des Geldgebers übernommen hat, sich ausdrücklich die Oberaufsicht über die Filme vorbehält. Daß bei einer radikal marxistischen Regierung keine Freiheit mehr möglich ist, dürfte ebenso einleuchtend sein. Dank einer etwas liberaleren, taktischen Erwägungen entspringenden Kulturpolitik konnte der polnische Film sich jedoch eine persönliche Note erhalten, welche Publikum und Presse gewann. Ein Hauptgrund liegt wohl in der Organisation von «Film Polski», die kurz erklärt sei.
Die Wahl der Themen und ihre künstlerische Gestaltung überläßt der Staat den Filmgruppen, die unabhängig voneinander jährlich zwei bis vier große Spielfilme herstellen. Gegenwärtig gibt es acht solche Gruppen, die in den gemeinsamen Ateliers von Lodz, Wrocaw und Warschau arbeiten: Illuzion, Kadr, Rytm, Start, Studio, Syrena, Kamera und Droga. Jeder steht ein Hauptregisseur vor, der gleichzeitig die jungen Regisseure heranzieht — Aleksander Ford hatte zum Beispiel in den ersten Filmen Andrzej Wajdas die künstlerische Oberaufsicht inne. — Eng mit ihm zusammen arbeiten jeweils ein bekannter Drehbuchautor und ein Produktionsleiter, denen die Herstellung des Filmes übergeben wird. Der Regisseur wählt sich meist einen ihm vertrauten Kameramann, um so ein besseres Zusammenspiel zu ermöglichen.

Selbstverständlich bietet ein solches System Vorteile und Nachteile. Bei einer ständigen Zusammenarbeit kann eine Spezialisierung in der Themenwahl eintreten, indem der Regisseur nur mehr seine Lieblingsthemen dreht. Er läuft Gefahr, sich entweder ständig zu wiederholen, oder einem technischen Ästhetizismus und Akademismus zu verfallen. Aleksander Fords letztes Werk «Die teutonischen Ritter» — ein Monumentalfresko nach amerikanischem Vorbild, in Farben und Cinemascope für drei Stunden —, läßt, trotz seiner technischen Vollkommenheit und seiner beinahe einmalig dastehenden Schlachtsequenz von fünfundzwanzig Minuten,

den Zuschauer kalt. Andererseits brachte das «Polnische Filmexperiment» auch einen großen Erfolg: die Zahl der erzeugten Spielfilme ist von vier bis fünf auf zwanzig bis fünfundzwanzig gestiegen, ohne die vielen Dokumentar- und Kurzfilme mitzurechnen. Dies ermöglichte nicht nur, immer neue Themen zu wählen, sondern gab vielen jungen Regisseuren und Schauspielern die Möglichkeit, sich zu bewähren. Nach dem «polnischen Oktober» wollten die Jungen ihre eigenen Ideen verwirklichen und nicht wieder in alte Klischees zurückfallen. Wenn bisan fast nur die Filme Fords im Ausland erfolgreich abschlossen, so wurden nun an den Festivals der Welt die Werke Wajdas, Munks und Chmielewskis preisgekrönt.

Rein schematisch kann man die letzten fünfzehn Jahre in vier Perioden einteilen, die sich zeitlich ziemlich genau mit denen der übrigen Künste decken: 1945 bis 1949 die Zeit des Aufbaus, mit «Die Grenzstraße» (48 — A. Ford) und «Die letzte Etappe» (48 — W. Jakubowska) als den besten Werken. Die zweite Periode von 1949 bis 1954 brachte eine weitgehende Zentralisierung, aus deren schematischen Werken «Die Jugend Chopins» (51) und «Die Fünf von der Barskastraße» (54) hervorragen, die von Aleksander Ford inszeniert wurden. Die dritte war vor allem der Suche nach einem neuen Stil gewidmet, in deren Verlauf man auf Eisenstein, Pudovkin und den italienischen Neorealismus zurückgriff. Mit dem «polnischen Oktober» 1956 brach die vierte Periode an, in welcher die Filmschaffenden ihre künstlerische Freiheit zu entfalten suchen. Das gute Echo aus dem In- und Ausland bewies bald den Erfolg dieser Entwicklung, und man kann nur hoffen, daß sie so andauern wird.

Bei einem Überblick über die polnische Kinematographie kann man etwa drei Hauptströmungen unterscheiden, die sich zum Teil beeinflußten. Die erste wird von Aleksander Ford (* 1908) vertreten, dessen Werke stark traditionsbewußt sind. Immer zeitkritisch ausgerichtet, scheinen sie in letzter Zeit immer mehr einem gewissen Akademismus zu verfallen. Zu Fords Meisterwerken gehören «Die Grenzstraße» (48), das in realistischer Form die Vernichtung der Juden im Warschauer Ghetto zeigt, «Chopins Jugend» (51) und die in Cannes preisgekrönten «Fünf von der Barskastraße» (54), worin das Problem von fünf verwahrlosten Jungen auf eine optimistische Weise gelöst wird. Fords Einfluß erstreckte sich vor allem auf die Gruppe des «subjektiven Realismus» um Andrzej Wajda. Dieser fünfunddreißigjährige Regisseur hatte mit seinen drei ersten Filmen Weltgeltung erlangt: «Generation» (54), «Kanal» und «Asche und Diamant» (58). Während dem ersten noch ein gewisser Schematismus vorzuwerfen ist — nur die kommunistischen Widerstandskämpfer werden als positive Personen gezeichnet —, hat Wajda diese Einseitigkeit später überwunden. Bereits auch in «Generation» wird eine für den polnischen Kriegsfilm neue Triebkraft eingeführt, die von nun an eine wichtige Rolle spielt: mit dem Thema der Liebe kommen zugleich persönliche Anschauungen, die für den sozialistischen Realismus undenkbar waren, jetzt aber den Werken eine individuelle Note verleihen. Wajdas Filme entwickeln sich in einem dialektischen Prozeß zwischen Liebe, Haß und Tod, die er als These, Antithese und Synthese auffaßt. Auch Maciek Chelmicki, der Held aus «Asche und Diamant», ist in einen vielfachen dialektischen Vor-

gang verwickelt, zwischen Denken und Gehorchen, zwischen gestern und heute, zwischen Lieben und Hassen, zwischen Leben und Tod. Der scheinbar sinnlose Tod erscheint wie ein Selbstmord angesichts seiner Ohnmacht, eine Entscheidung zu treffen. In seinen neueren Filmen «Lotna» (59) und «Die unschuldigen Zauberkünstler» (60) hat Wajda keine so glückliche Hand gehabt, doch soll er mit «Samson», dessen Arbeiten im November 1960 begannen, wieder auf ein ähnliches Thema wie das der drei ersten zurückgegriffen haben. Ohne von einer eigentlichen Schule zu sprechen, hat doch der von Wajda vertretene «subjektive Realismus» in vielen andern Filmen seinen Niederschlag gefunden. Es sind hier wieder Werke über die Kriegszeit zu nennen — die Polen wollen sich an Hand der Vergangenheit mit der Zukunft auseinandersetzen —, «Steinernes Gewölbe» (59) von Ewa und Czeslaw Petelski, das die hoffnungslose Lage einer in einem Keller eingeschlossenen Gruppe zeigt, «Attentat» (58) von Jerzy Passendorfer, das die Augen zweier Liebender verfolgen und dem ganzen so einen «subjektiven» Akzent verleihen, «Abschiede» (58) von Wojciech J. Has und viele andere.
Eine dritte Stilrichtung wird besonders von Wanda Jakubowska vertreten. Ihr Film «Die letzte Etappe» (48) über das Vernichtungslager Auschwitz, wo sie selbst inhaftiert war, ist durchaus mit einer objektiven, dokumentarischen Auffassung gestaltet. Während sie in späteren Filmen («Atlantische Erzählungen» 54, «Begegnung im Zwielicht» 60) kaum mehr über Achtungserfolge hinauskam, diente «Die letzte Etappe» nicht nur in Polen für manche als Vorbild. Erst kürzlich wurde eine italienisch-jugoslawische Koproduktion «Kapò» mit einer zeitweise verblüffenden Ähnlichkeit gedreht. Zur gleichen Richtung könnte man, mit Einschränkungen, die Filme «Mann ohne Gesicht» (56), «Der Mann auf dem Geleise» (56) und «Eroica» zählen.

Neben diesen drei Strömungen gibt es noch andere, die nicht so bedeutend sind, doch der Vollständigkeit halber verdienen, hier aufgeführt zu werden. Janusz Nasfeter, Schöpfer von drei Kinderfilmen, will den Erwachsenen durch die Seele des Kindes erziehen. Er sieht im Kind ein noch ungetrübtes Fenster, durch das man in die Familie und in die Welt des Erwachsenen schauen kann. «Kleine Dramen» (58) und «Bunte Strümpfe» (60) wurden von der polnischen Kritik mit Wohlwollen aufgenommen. — Andere Regisseure behandeln das Hauptproblem der Jugend: Die Liebe. «Auf Wiedersehen, bis morgen» (60) von Janusz Morgenstern, «Begegnungen» (58) von Stanislaw Lenartowicz und «Abschiede» (58) von Wojciech J. Has seien angeführt. Im Gegensatz zu Liebesfilmen romanischer oder amerikanischer Herkunft wird sich kein polnischer Regisseur gewisse moralische Freiheiten leisten. Bekannt ist das Wort eines Ministers über ein Drehbuch: «... ein Kommunist hat keine Mätresse!» — Ein weiterer Kreis beschäftigt sich mit Lustspielen, die ihre zeitkritischen Anliegen dem Zuschauer in angenehmer Form vermitteln sollen. Hierzu sind «Eva will schlafen» (57), «Pik Bube» (60) von Tadeusz Chmielewski und die Fortsetzungsreihe von Jan Rybkowski über den Herrn Anatol zu zählen. Chmielewski liebt das Irreale, die Komik in einer Ausgangssituation, um darauf seine Handlung aufzubauen. Auch Andrzej Munk hat für diese Gattung bedeutendes geleistet: sein «Verfängliches Glück» (60) ist eine Satire vom Karrieremacher, der aus jeder Situation sich einen Vorteil herausschinden will und am Schluß doch wieder in den Dreck zurückfällt.

Abschließend sei noch von Jerzy Kawalerowicz die Rede, einem Regisseur, den man schwer einreihen kann. Im Jahre 1951 inszenierte er «Die Dorfge-

meinde», der aber nur zu 85 Prozent den Anforderungen des «sozialistischen Realismus» entsprach. Die andern Stellen mußten auf Befehl der staatlichen Zensur nachgedreht werden, da die kommunistischen Funktionäre und Heinzelmännchen nicht ganz getreu den überkommenen Schemata folgten.
Nach zwei Jahren harter Arbeit erschien 1954 «Zellulose», in zwei Teilen, ein großes Filmepos, das nach dem Vorbild des italienischen Neorealismus gedreht wurde. Ein dritter Film, «Der Mann ohne Gesicht» (56), weist einen deutlichen Einfluß von Alfred Hitchcock auf, während man Carl Dreyer als den geistigen Paten von «Das wahre Ende des großen Krieges» (57) hält. Seither hat Kawalerowicz noch «Nachtzug» (59), wofür er in Venedig den Méliès-Preis erhielt, und die Geschichte aus einem Nonnenkloster «Priorin Johanna» (60) inszeniert *.
Dieses Panorama des polnischen Filmes wäre noch zu ergänzen mit den Dokumentarfilmen, mit Regisseuren wie Jerzy Hoffman, Edward Skorzewski oder Jerzy Bossak. Ungenannt sind geblieben die Filme von Walerian Borowczyk und Jan Lenica, die im Kleinen experimentieren und immer neue Wege suchen. Auch die Graphiker der Werbeplakate und -schriften, die öfters schon kleine Meisterwerke hervorbrachten, haben wir nicht erwähnt. Doch mögen die vorstehenden Hinweise einen Eindruck über das Filmschaffen eines Landes vermittelt haben, das sich auf eigenen Wegen lebensfähig gemacht hat. Wenn auch der «sozialistische Realismus» Gebot bleibt, haben trotz staatlicher Kontrolle die Regisseure vielfach ihre persönliche Sendung verwirklichen können. Hoffen wir, daß das auch in Zukunft möglich sein werde.

Leonhard H. Gmür

* Nach einem Bericht aus Warschau hat das dortige Publikum den antireligiösen Geist in diesem Film nicht sanktioniert, so daß die Premierentheater sehr schlecht besucht waren. D. R.

Eine ausgezeichnete Schulungs- und Informationsquelle

«Eine klare Richtungsweisung für eine persönliche Auseinandersetzung mit den Problemen des Films ist also heute von höchster Dringlichkeit. Die Bildungsmappe des ‚Filmberater' erfüllt diese Aufgabe vorzüglich. Sie bildet keinen eigentlichen Lesestoff, sondern schafft Grundlagen für ein Weiterdenken und bietet Anhaltspunkte für eine persönliche Meinungsbildung. Sie vereinigt die wichtigsten kirchlichen Dokumente über den Film, orientiert über die technischen, künstlerischen und wirtschaftlichen Entwicklungen der Filmarbeit und bringt darüber hinaus teils schwer erreichbare Unterlagen für eine Bewertung des Films. Ein Arbeitsinstrument wurde geschaffen für Menschen, die sich in unserer heutigen Welt geistig nicht treiben lassen wollen.» («Orientierung», Zürich)
Die Film-Bildungsmappe katholischer Filmarbeit, herausgegeben von der Redaktion des «Filmberater», zusammengestellt und bearbeitet von Stefan Bamberger, Zürich, 1960, 121 Seiten, ist zu beziehen von der Redaktion des «Filmberater», Scheideggstraße 45, Zürich 2. Preis Fr. 5.—, ab 10 Exemplaren 10 % Rabatt.