

Die Erinnerung an die Judenvernichtung im polnischen Film vor, während und nach dem Umbruchsjahr 1989. Das Beispiel Andrzej Wajda

von
Michael Zok

Filme haben im Zuge des postulierten *visual turn* in der Geschichtswissenschaft in zunehmendem Maße das Interesse von Historikern geweckt.¹ Dabei besteht zwischen Filmen und der Geschichtswissenschaft, wie Günter Riederer konstatiert, eine „schwierig[e] Beziehung“.² So werden Filme heute nicht mehr nur als Zeugnisse ihrer Zeit wahrgenommen, die auf die Mentalitäten ihres Entstehungskontextes hinweisen.³ Vielmehr lässt sich festhalten – wie Riederer in Bezug auf Walter Benjamin schreibt –, dass „Filme [...] Geschichten [erzeugen] und die Informationen, welche die Bilder liefern, [...] in unserem Kopf zu einer neuen Erzählung montiert [werden]“.⁴ Die vermeintliche besondere Authentizität und Anschaulichkeit des Filmes vermag es jedoch, den Zuschauer auf „falsche Fährten zu führen“ und unterschiedliche Kombinationen zu wecken.⁵ Daher ist es unerlässlich, filmische Werke anhand der Analysekontexte „Produktion“, „Inhalt“ und „Rezeption“ zu untersuchen.⁶

Die Darstellung der Beziehungen zwischen polnischen Staatsbürgern katholischer und jüdischer Herkunft (im Folgenden vereinfacht als polnisch-jüdische Beziehungen bezeichnet) während der deutschen Okkupation ist seit jeher ein schwieriges und sensibles Thema der polnischen Kinematografie.

¹ Zum *visual turn* einführend GERHARD PAUL: Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung, in: Visual History. Ein Studienbuch, hrsg. von DEMS., Göttingen 2006, S. 7-36.

² So auch die Überschrift bei GÜNTER RIEDERER: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: Visual History (wie Anm. 1), S. 96-113.

³ Vgl. unter anderem die wegweisende Studie von SIEGFRIED KRACAUER: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1995.

⁴ RIEDERER (wie Anm. 2), S. 96.

⁵ Ebenda, S. 97.

⁶ Ebenda, S. 101. Zu den Problemen der Geschichtswissenschaft mit dem Medium (Spiel-)Film vgl. ebenda, S. 101 f. Rieder plädiert ferner dafür, die schriftlichen Hinterlassenschaften der Filmgeschichte zu untersuchen, einen Vergleich und eine Kulturtransferanalyse durchzuführen und den gesellschaftspolitischen Kontext der Entstehung zu beleuchten (S. 103). Dabei müsse jedoch auch die visuelle „Sprache“ der Filme zu deuten sein, Rieder spricht davon, „den Film selbst auch ‚lesen‘ zu können“ (S. 105).

Andrzej Wajda⁷, Filmemacher von nationalem und internationalem Renommee⁸, nahm sich in mehreren Filmen zwischen 1955 („Eine Generation“) und 1995 („Die Karwoche“) dieser Thematik an. Im folgenden Beitrag soll anhand von drei Beispielen, die explizit den Holocaust bzw. das Warschauer Ghetto behandeln, dargestellt werden, inwieweit sich die ästhetischen und narrativen Muster der filmischen Repräsentation des Holocaust durch den Systemumbruch änderten oder ob in den Filmen Wajdas vor und nach 1989 Kontinuitäten zu finden sind.

„Samson“ (1961)

Andrzej Wajdas erster Film, „Samson“ der explizit die polnisch-jüdischen Beziehungen in Warschau während des Zweiten Weltkriegs thematisierte, basierte auf der gleichnamigen Erzählung von Kazimierz Brandys⁹, der gemeinsam mit Wajda das Drehbuch schrieb. Hinsichtlich des Charakters der Erzählung hatten die beiden unterschiedliche Meinungen: Wajda sah den Film als Parabel, die an die biblische Geschichte um Samson angelehnt war. Für Brandys hingegen war die Erzählung nah an den Erfahrungen, die er während des Krieges gemacht hatte. Der Filmwissenschaftler Tadeusz Lubelski resümiert hierzu: „Im Endeffekt ein nicht besonders glücklicher Kompromiss.“¹⁰

Im Mittelpunkt von Brandys' Geschichte (und Wajdas Film) steht der junge Jude Jakub Gold. Die Handlung beginnt in den 1930er Jahren. Jakub wird aufgrund seines vermeintlich „semitischen Aussehens“ Opfer von Attacken – zunächst verbaler Art, dann physischer. Nachdem Jakub seinen Geburtsort verlassen hat, um in Warschau Medizin zu studieren, geht er jedweder Provo-

⁷ Andrzej Wajda wurde 1926 in Suwałki geboren. Die Kriegszeit verbrachte er in Radom. Nach dem Krieg begann er eine Ausbildung zunächst zum Künstler, später zum Regisseur an der Staatlichen Filmhochschule von Lodz. Er ist einer der wichtigsten Vertreter der sogenannten „Polnischen Schule“. Vgl. *Encyklopedyczny słownik sławnych Polaków* [Enzyklopädisches Wörterbuch berühmter Polen], hrsg. von JERZY BOROWIEC, Warszawa 1996, S. 420 f.

⁸ Mit Filmen wie „Asche und Diamant“ und „Der Kanal“ hat sich Wajda eine große Reputation als Regisseur aufgebaut. Zu diesen Filmen und ihrer Bedeutung für die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg in Polen vgl. die Rede von Maryla Hopfinger zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Warschau: MARYLA HOPFINGER: Andrzej Wajda – pasja opowiadania kamerą [Andrzej Wajda – Die Passion, mit der Kamera zu erzählen], in: *Kwartalnik Filmowy* 51 (2005), S. 272-275.

⁹ Kazimierz Brandys (1916-2000) war ein polnischer Prosaschriftsteller und Drehbuchautor. Zunächst studierte er Rechtswissenschaft in Warschau, wo er auch die Kriegsjahre verbrachte. Nach dem Krieg war er zunächst Mitarbeiter der Wochenzeitschrift *Kuźnica*, 1970/71 hielt er Vorlesungen an der Sorbonne in Paris. 1981 verließ er endgültig Polen und lebte im Ausland. Vgl. *Encyklopedyczny słownik sławnych Polaków* (wie Anm. 7), S. 36 f. KAZIMIERZ BRANDYS: Samson, in: DERS.: *Między wojnami. Samson, Antygona, Troja miasto otwarte, Człowiek nie umiera*, 5. Aufl., Warszawa 1955, S. 5-142.

¹⁰ TADEUSZ LUBELSKI: Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach [Wajda. Ein Porträt des Meisters in mehreren Akten], Wrocław 2006, S. 88 [Übersetzung M.Z.].

kation aus dem Weg, wird jedoch von einem antisemitischen Mob von Studierenden am Verlassen des Universitätsgebäudes gehindert. Aufgrund der bedrohlichen Kulisse tötet Jakob versehentlich einen Studenten. Er wird dafür zu zehn Jahren Haft verurteilt.

Die Zeit im Gefängnis ist prägend für Jakob. Dort trifft er auf Malina, einen Kassierer, der Geld veruntreut hat, damit die Tuberkulose seines Sohnes geheilt werden kann. Zwischen beiden entwickelt sich eine brüderliche Beziehung. Diese wird jedoch unterbrochen, als Jakob in Einzelhaft kommt. Nur über Klopfzeichen kann er mit dem Zellennachbarn, dem Arbeiter Pankrat, kommunizieren. Die Zeit im Gefängnis endet mit dem Kriegsausbruch. Pankrat und Jakob werden entlassen und schließen sich einer sozialistischen Gruppe zur Verteidigung Warschaws an.

Es folgt ein zeitlicher Schnitt. Jakob flieht gemeinsam mit Genio Apfel, einem Bekannten, aus dem Warschauer Ghetto und sucht bei Genios Bekannter Lucyna Unterschlupf. Obwohl sowohl Genio als auch Jakob Juden sind, können sie sich unterschiedlich frei im besetzten Warschau bewegen: Jakob – dunkles, lockiges Haar, „semitisches Aussehen“ – muss sich immer verstecken, Genio – blond, blauäugig – kann sich freier bewegen.¹¹ Jakob muss den Unterschlupf verlassen, da Genio und Lucyna befürchten, wegen ihm enttarnt zu werden, und seine Odyssee führt ihn nun zu seinem ehemaligen Zellengenossen Malina. Dort kann er eine Zeitlang unbehelligt leben, bis Genio Apfel – nun unter dem Decknamen Jabłkowski – erscheint und ihn an die Gestapo ausliefern will. Jakob wird von Malina im Keller untergebracht, wo er mehrere Monate lebt und zunehmend psychisch vereinsamt. Die Besuche von

¹¹ Innerhalb der polnischen Gesellschaft existierten Vorstellungen einer physiognomischen Andersartigkeit von Personen jüdischer Herkunft im Unterschied zur katholischen Mehrheitsgesellschaft. Agnieszka Skalska setzt die Entwicklung von als „typisch jüdisch“ wahrgenommenen visuellen Attributen in der Frühen Neuzeit an und gibt die entsprechenden Zuschreibungen, die diesem visuellen Stereotyp zu Grunde lagen, wider: „eine ausgemergelte Gestalt, mit schwarzen Schläfenlocken, einer Kippa, großen Augen, einer überdimensionierten Nase, einem schwarzen Chalat, mit Händen, die als Ausdruck der Befriedigung gerungen wurden und einen Geldbeutel halten, [ferner] Handel treibend, gebückt und feige“. AGNIESZKA SKALSKA: *Obraz wroga w antysemickich rysunkach prasowych marca '68* [Das Bild des Feindes in antisemitischen Pressezeichnungen vom März '68], Warszawa 2007, S. 63 f. [Übersetzung M.Z.]. Um während der Besatzungszeit ein „gutes Aussehen“ zu erreichen, mussten die Attribute des „schlechten Aussehens“ (Bart, Schläfenlocken, Kippa) entfernt werden (S. 57). Bis in die neueste Zeit sind diese Zuschreibungen erhalten geblieben, wie der Publizist Henryk M. Broder verdeutlicht: „Überall gibt es [in Krakau im Jahre 2006] jüdische Holzfiguren [sic!] zu kaufen, die man sich ins Regal stellen kann. Sie tragen einen Kaftan, den schwarzen Gehrock, haben lange Schläfenlocken und große krumme Nasen im Gesicht und einen Hut oder wenigstens die ‚Kippa‘ auf dem Kopf.“ Zitiert nach: MONICA RÜTHERS: Sichtbare und unsichtbare Juden. Eine visuelle Geschichte des „Ostjuden“, in: *Osteuropa* 60 (2010), 1, S. 75-94, hier S. 93. In *Wajdas* Film wird offenbart, dass Lucyna ebenfalls eine Jüdin ist. Um sich zu tarnen, färbt sie sich die Haare blond und kann so unerkant bleiben, bis sie sich aus Liebeskummer der Gestapo stellt.

Malina und seiner Nichte Kazia, die sich in Jakub verliebt hat, sind seine einzigen menschlichen Kontakte. In seinem Versteck erfährt er vom Ghettoaufstand und dessen Niederschlagung. Malina stirbt durch einen Unfall, Jakub droht durch dessen Nachbarn entdeckt zu werden und muss erneut fliehen.

Er gelangt zum ersten Mal seit Monaten auf die Straße und wird dort von polnischen Passanten, wohl aufgrund visueller Stereotypen, als „Jude“ wahrgenommen. Die Reaktionen auf sein Erscheinen sind unterschiedlich.¹² Schließlich versucht er bei einem Freund aus der Vorkriegszeit Unterschlupf zu finden, wird jedoch von einem Hausangestellten gewarnt, dass sein Sohn Zenon Juden denunziere. Jakub flieht, wird aber von Zenon gestellt, der ihn an die Gestapo ausliefern will.

Eine Gruppe kommunistischer Untergrundkämpfer rettet ihn und führt ihn zu ihrem Unterschlupf. Dort angekommen, trifft er Pankrat wieder. Ihm gegenüber äußert er seinen Wunsch, nicht sinnlos zu sterben, will jedoch andererseits gehen, weil er alle in Gefahr bringt. Schließlich entscheidet er sich zu bleiben und nimmt das Pseudonym „Samson“ an. Die Harmonie in der kommunistischen Widerstandsgruppe – erstmals fühlt sich Jakub akzeptiert – währt nur für kurze Zeit: Das Versteck wird von deutschen Soldaten umstellt. Pankrat und Fiałka, ein weiterer Kampfgenosse, den Jakub von der Verteidigung Warschaws her kennt, sterben bei dem Versuch, die deutschen Soldaten aufzuhalten. In einer aussichtslosen Situation gefangen, tötet Jakub sich und die Angreifer mit einer Handgranate.

Brandys und Wajda thematisieren in dieser Erzählung die polnisch-jüdischen Beziehungen vor¹³ und während der Besatzungszeit und zeigen eine ganze Bandbreite von Einstellungen: von Erpressern, die sich bereichern wollen (Zenon und Genio Apfel); von teilnahmslosen Passanten; von jenen Schaulustigen, die sehen wollen, was mit dem entflohenen Juden geschehen würde, bis hin zu denjenigen, die Jakub verstecken (Malina, Pankrat).

Problematisch bei der Darstellung ist die Fokussierung auf visuelle Zuschreibungen (die vermeintlich „semitischen Züge“) und die Verwendung von Stereotypen in Brandys' Werk – so wird Jakub von seinem Studienkollegen Joas gefragt, ob er wirklich ein Jude sei, nachdem er eine Prüfung nicht bestanden hat.¹⁴ Der Grund für Jakubs Verfolgung, sein einziges „Verbrechen“, ist sein „Gesicht“, das stellvertretend für seine Herkunft steht, zu der

¹² „Von den Gesichtern der Passanten verschwand das Lächeln. Die einen wendeten die Augen ab, vorgebend, dass sie ihn nicht sahen; andere [taten] Gegenteiliges: Sie drehten auf der Stelle um und gingen ihm nach, wartend, was passieren würde. [...] Auf den Straßen Warschaws war es in diesen Zeiten nicht einfach, einen Menschen mit jüdischem Aussehen zu treffen.“ BRANDYS (wie Anm. 9), S. 119 [Übersetzung M.Z.].

¹³ Der Antisemitismus der Vorkriegszeit wird in der Erzählung mehrfach dargestellt. Vgl. ebenda, S. 7 f., 27, 34.

¹⁴ Ebenda, S. 36.

Jakub mehrfach eine zwiespältige Haltung offenbart.¹⁵ Seine vermeintliche Andersartigkeit, die mutmaßlich überall wahrgenommen wird und ihn bedrückt, führt zu einer vollkommenen Isolierung und Vereinsamung.¹⁶

Vor der Entscheidung zur Realisierung des Filmes wurde über die Inhalte und die Darstellung des jüdischen Protagonisten Jakub innerhalb der Drehbuch-Kommission lebhaft diskutiert. Die jüdische Herkunft Jakubs wurde von der Kommission als zweitrangig angesehen und der Fokus vielmehr darauf gelegt, die Verfolgung durch die Nationalsozialisten zu universalisieren. Um einen Verfremdungseffekt im Film zu generieren, suchte Wajda, nachdem er die Regie für den Film übernommen hatte, in Polen nach einem Darsteller mit seiner Ansicht nach „jüdischen Gesichtszügen“, wie sie in den Vorstellungen innerhalb der polnischen Nachkriegsgesellschaft existierten, konnte aber keinen finden. So wick er auf den französischen Schauspieler Serge Merlin aus.¹⁷ Wajdas Anliegen bestand darin, so Omer Bartov, die polnische Öffentlichkeit mit dem ironisch verwendeten visuellen Stereotyp des passiven, jüdischen Flüchtlings zu konfrontieren.¹⁸

¹⁵ Ebenda, S. 79 f. An einer besonders charakteristischen Stelle schreibt Brandys: „Jakub setzte sich auf das Bett, bat [Pankrat] um eine weitere Zigarette und sprach dann, den Kopf [zu ihm] wendend: ‚Ich habe keine Angst vor dem Tod. Darum geht es mir nicht. Ich will einfach nicht dafür sterben, dass ich ein Jude bin. [...] Es scheint mir, dass der Mensch nicht dafür sterben sollte, wer er ist ... [...] Aber in Zeiten wie diesen, in denen Menschen kämpfen, sollten sie dafür sterben, was sie tun. Sieh dir mein Gesicht an. Es sagt nichts aus, außer dass es jüdisch ist und dass es andere verachten. Das ist zu wenig, um es zu verteidigen, um darum zu kämpfen [...]. Das ganze Leben lang quält mich dieses Gesicht [...]. Ich habe keine Kraft mehr, um woanders hinzugehen. Die Menschen finden darin alles, was sie an Juden hassen. Ich bin doch nicht schlechter als andere, auch wenn ich wegen meines Gesichts einen Menschen tötete. Mein Leben ist ein jüdisches Leben, Pankrat, kein normales, kein menschliches. [...] Mein Gesicht‘, flüsterte Jakub, ‚ist eine Seuche. Ich kann mich mit niemandem anfreunden. Immer bringe ich Unglück.““ Ebenda, S. 133 f. [Übersetzung M.Z.].

¹⁶ Vgl. KAMILA MYRDEK-RAK: *Fabula i bohater w utworze literackim i filmie* [Story und Held in literarischen Werken und im Film], in: *Film – sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć*, hrsg. von JAN TRZYNADLOWSKI, Wrocław 1996 (Studia Filmoznawcze, 17), S. 291-308, hier S. 307. Jakub ist immer stärker davon überzeugt, dass es im Gefängnis besser gewesen sei, da er auch dort ein menschliches Leben geführt und sogar Freunde gefunden habe. BRANDYS (wie Anm. 9), S. 91 f.

¹⁷ PAUL COATES: *The Red and the White. The Cinema of People's Poland*, London u.a. 2005, S. 162 f. Ebenso: LUBELSKI (wie Anm. 10), S. 89. Der andere Grund für die Wahl Merlins war Wajdas Idee, dass dessen kleine und hagere Statur ein Gegenpol zur übermenschlichen Kraft Samsons aus der biblischen Vorlage darstellen sollte. COATES, *The Red and the White*, S. 163. Ferner bediente Wajda durch die Wahl eines dunkelhaarigen und hageren Schauspielers auf ironische Weise die gängigen visuellen Klischees.

¹⁸ OMER BARTOV: *The „Jew“ in Cinema. From „The Golem“ to „Don't Touch My Holocaust“*, Bloomington u.a. 2005, S. 149. Um den Fokus der Erzählung zu erweitern, baute Wajda – anders als in der literarischen Vorlage – Szenen aus dem Ghetto ein, u.a. die Beerdigung von Jakubs Mutter. *Kurier Polski* vom 20./21.05.1961.

Jakub als die Hauptperson von Erzählung und Film ist ein Beispiel für Wajdas filmische Erzählkunst: Getrieben von Mächten, die er nicht verstehen und nicht kontrollieren kann, kämpft er mit seinem Schicksal, kann dieses aber letztendlich nicht ändern. Jedoch gibt Klaus Eber zu bedenken:

„Jakub Gold has nothing in common with Polish Romantic heroes: there is not a trace of Maciej Chelmicki [dem Protagonisten aus „Asche und Diamant“] in him. A kind of hero new to Wajda, to his experience as well as to his understanding of history, he [Jakub] is certainly closer to Brandys than to Wajda himself. Jakub Gold is deeply rooted in Jewish mythology. Throughout at least two-thirds of the film, his attitude toward history is passive: he experiences history and succumbs to it. Rather than act, he lets himself be carried along by the events.“¹⁹

Wajda vermengt in seinem Film das Motiv des Bibelhelden Samson mit kommunistischem Draufgängertum. Jakubs Herkunft musste erst in einen nicht-jüdischen Akteur transformiert werden, um ein Held zu werden.²⁰ Jedoch zeichnet sich der Film auch dadurch aus, dass all jene Polen, die dem Protagonisten zur Hilfe kommen, umkommen. Wajda präsentiert den gesellschaftlichen Diskurs um das polnisch-jüdische Verhältnis aus polnischer Sicht, die den Juden Undankbarkeit gegenüber den Polen vorgeworfen habe, so Bartov weiter.²¹

Paul Coates argumentiert, dass die *Armia Krajowa* [Heimarmee]²² aus zweierlei Gründen von Wajda ausgespart worden sei: aus Rücksicht einerseits auf das politische Establishment – hier wäre eine negativ konnotierte Darstellung vonnöten gewesen – und andererseits auf die Gefühle der Mehrheit der polnischen Gesellschaft – diese hätte eine negative Darstellung nicht gutgeheißen.²³

In der zeitgenössischen polnischen Presse wurde der Film heftig kritisiert: Andrzej Kijowski stellte die Frage, wer „Wajda diese Märchen über die Okkupationszeit erzählt habe“. Der Film suggeriere, so sein wichtigster Einwand, dass es

„die Pflicht eines Juden während der Verfolgung durch die Nationalsozialisten gewesen sei, mit den anderen Juden zu sterben“²⁴ [, außerdem] dass die Ausliefe-

¹⁹ Zit. nach JANINA FALKOWSKA: Andrzej Wajda. History, Politics, and Nostalgia in Polish Cinema, New York u.a. 2008, S. 85 f.

²⁰ BARTOV (wie Anm. 18), S. 148 f. Ähnlich in Bezug auf die Umwandlung der jüdischen Existenz auch COATES, *The Red and the White* (wie Anm. 17), S. 156.

²¹ So BARTOV (wie Anm. 18), S. 150.

²² Die Heimarmee bildete den militärischen Arm des polnischen Untergrundstaats während der Besatzung und war die größte Widerstandsorganisation im Land. Sie setzte sich aus den Vorkriegsparteien – mit Ausnahme der Kommunisten und der extremen Rechten – zusammen. WŁODZIMIERZ BORODZIEJ: *Der Warschauer Aufstand 1944*, Frankfurt a.M. 2001, S. 35.

²³ COATES, *The Red and the White* (wie Anm. 17), S. 163.

²⁴ In Brandys' Vorlage sagt Jakub zu Genio Apfel: „[Der] Mensch wurde als Jude geboren, um mit den Juden zu sterben.“ Dieser teilt seine Ansicht jedoch nicht. BRANDYS (wie Anm. 9), S. 65 [Übersetzung M.Z.].

nung von Juden in die Hände der Nationalsozialisten eine weit verbreitete Prozedur gewesen sei, die nicht [...] bestraft wurde. [...] Genug. Genug von diesem Unsinn. Er ist zahlreich, aber andere Rezensenten werden [weiter] kommentieren [...]. Es geht [im Film] um das Fiasko der Zwischenkriegszeit und die psychologischen und sozialen Auswirkungen auf das polnische Volk unter dem Eindruck der Septemberrückeroberung und der Okkupationsereignisse. Eines dieser Ereignisse war die Vernichtung der Juden. [...] Zum ersten Mal geschah es in der Geschichte, dass auf polnischem Boden nicht nur Polen starben und dass sie dabei nicht einmal das schwerste Los zu tragen hatten. [...] Die Vernichtung der Juden war eine neue Probe für die moralische Sensibilität der Polen gegenüber dem Leiden anderer Menschen.“

Kijowski verwies darauf, dass es nicht der Antisemitismus gewesen sei, der die Polen von aktiver Hilfe abgehalten habe, sondern die Furcht vor Repressalien.²⁵

Hinsichtlich der Beurteilung des Filmes gab Bohdan Węsierski zu bedenken, dass

„jemand, der die Vernichtung der verfolgten Juden [...] nicht erlebt hat, [...] ‚Samson‘ von Wajda und Brandys nicht beurteilen [kann]. Nachdem er ‚Samson‘ gesehen hat, verlässt der Zuschauer ermüdet statt berührt das Kino. Das ganze Bild verbiegt sich unter dem Gewicht von allegorischen Figuren, Verzerrungen und Verschönerungen.“

Hinsichtlich seiner historischen Dimension urteilte er:

„Aber selbst die Parabel um Samson wirkt fahl und um vieles weniger dramatisch verglichen mit dem wirklichen Überleben jedes Juden, der die Vernichtung seines Volkes im Ghetto überlebte oder sich über Jahre hinweg hinter den Mauern [auf der ‚polnischen‘ Seite] versteckte.“²⁶

Janusz Wilhelmi bezeichnete den Film als „Oper“, die jedoch vom Publikum kühl aufgenommen worden sei, da die Dramaturgie hinter den visuellen Effekten, der Musik und den Dialogen zurückbleibe. Diese Reaktion sei der mangelnden Authentizität des Filmes zuzuschreiben, da Wajda um einer neuen Qualität willen eine andere Richtung gewählt habe, die jedoch nicht geglückt sei. Wilhelmi fragte hierzu:

„Wie soll man die Vernichtung der Juden während des Krieges zeigen? Alle bisherigen Versuche, dieses tragische Thema darzustellen, taten dies mit maximaler Authentizität. Ihre Erzählungen zeichneten das menschliche Los nach, das wirklich geschehen war, und die ganze Darstellung zeichnete sich durch eine sachliche und berichtende Art aus. Dies waren eigentümliche Reportagen aus der Geschichte. Ob man diese machen konnte und weiterhin machen kann? Nein, antwortete Wajda, man kann es nicht mehr.“

²⁵ Przegląd Kulturalny vom 21.09.1961 [Übersetzung M.Z.]. Zudem befürchtete Kijowski, dass durch den Export von „Samson“ in Länder, in denen keine Kenntnis über den Zweiten Weltkrieg herrschte – als Beispiel nannte er Lateinamerika – ein falscher Eindruck von den Polen während der Okkupationszeit entstehen könne.

²⁶ Express Wieczorny vom 4.09.1961 [Übersetzung M.Z.].

Wilhelmi resümierte seine Kritik:

„Das große, womöglich größte Drama unseres Jahrhunderts sollte immer der Gegenstand, aber niemals der Vorwand von künstlerischem Schaffen sein. In diesem Fall ziehe ich entschlossen die ‚traditionelle‘ Authentizität den Regieetüden Wajdas vor.“²⁷

Den Vorwurf, Wajda habe eine kühle Distanz gewahrt, wies Jerzy Eljasiak in seiner Kritik des Filmes zurück:

„Samson in Wajdas Film ist kein individueller Held des Dramas. Er ist kein bestimmter Jude, in die Handlung eingesetzt und verfolgt. Er verkörpert all jene, die das unmenschliche System des Hitlerstaats hinter steinernen Mauern, hinter Stacheldraht, in Lagerbaracken eingesperrt hatte[;] jene, denen man das Recht auf Leben und Selbstbestimmung über ihr Leben verweigert hatte. Er [Jakub] ist ein Symbol für all jene, deren einziger Traum es damals war, sich auf der Straße zeigen zu können, ohne fürchten zu müssen, Aufsehen und das Interesse von anderen hervorzurufen.“

Eljasiak sah in „Samson“ „den vielleicht reifsten und konsequentesten Film im bisherigen Wirken Wajdas“²⁸. Mit seiner positiven Rezeption des Filmes stand er jedoch weitgehend allein dar; die negativen Beurteilungen waren deutlich in der Mehrzahl.²⁹

„Samson“ gehöre zu den „nicht gelungenen“ Filmen Wajdas, so urteilt rückblickend der Filmkritiker Aleksander Jackiewicz.³⁰ Auch aus Wajdas Sicht war der Film nicht geglückt, weder als Parabel noch als Film über den Holocaust. Daher verzichtete er auch auf eine Verteidigung seines Werkes – anders als bei „Lotna“ (1959).³¹ Wajda blickte dreißig Jahre später auf „Samson“ zurück:

„Ich muss zugeben, dass ich die Geschichte um den sich im Keller versteckenden Juden [heute] anders sehe als [zu der Zeit, als] ich sie realisiert habe. Mich hat der Titel von Kazimierz Brandys' Buch verführt: Samson und die schöne biblische Geschichte, die dahinter steht. Jedoch wehrt sich die Erzählung [von Brandys] gegen eine solche Interpretation.“³²

²⁷ Trybuna Ludu vom 16.09.1961 [Übersetzung M.Z.]. Mirski hingegen verteidigte „Samson“ und vertrat die Ansicht, dass das im Film Dargestellte glaubhaft sei. FALKOWSKA (wie Anm. 19), S. 83.

²⁸ Sztandar Młodych vom 13.09.1961 [Übersetzung M.Z.].

²⁹ Janina Falkowska gibt zu bedenken, dass der Film immer negativer rezipiert wurde, nachdem er bei den Filmfestspielen in Venedig keinen Preis gewonnen hatte: „Most of these articles, Brandys writes in a private letter to Wajda, were written with ill will and completely avoided discussing of the film's positive aspects; worse, they very much influenced the response of wider Polish audiences. As a result of this, *Samson* was generally not well received by Polish audiences.“ FALKOWSKA (wie Anm. 19), S. 84.

³⁰ Jackiewicz bezeichnet in einer Wajda gewidmeten Retrospektive „Samson“ als „zu akademisch“. Życie Warszawy vom 19./20.07.1975 [Übersetzung M.Z.].

³¹ LUBELSKI (wie Anm. 10), S. 90.

³² Tygodnik Powszechny vom 3.03.1996 [Übersetzung M.Z.].

In zahlreichen retrospektiven Artikeln zu den Werken Wajdas, die in der polnischen Presse veröffentlicht wurden, fehlt „Samson“. Dies war besonders in den 1980er Jahren der Fall.³³ Dieser Trend setzte sich in den 1990er Jahren fort. Zwar wurde „Samson“ im Rahmen einer Filmreihe in der *Filmoteka narodowa* gezeigt³⁴, jedoch fehlt der Titel sowohl in einer Würdigung Barbara Hollenders³⁵ als auch in Maryla Hopfingers Schrift zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Warschau an Wajda.³⁶

„Korczak“ (1990)

Erst in den 1980er Jahren wandte sich Wajda erneut dem Thema der polnisch-jüdischen Beziehungen während der deutschen Besatzung zu. Wie er selbst in einem Interview rückblickend bemerkte, war damals dieses Thema aus der polnischen Kinematografie nahezu vollständig verschwunden. Daher sah er die Zeit gekommen, einen Film über Janusz Korczak³⁷ zu drehen.³⁸

Der Film behandelt das Leben des bekannten jüdischen Pädagogen. Die Handlung setzt kurz vor dem Krieg ein, als Korczak seine Radiosendung „Der alte Doktor“ ausstrahlt, die er jedoch wegen politischen Druckes aufgeben muss. Der Krieg bricht aus, und nach der Niederlage Polens wird Korczak gemeinsam mit den Kindern des von ihm geleiteten Waisenhauses ins Ghetto gesperrt. Dort setzt er das Leben mit seinen Kindern fort und versucht, sie vor der grausamen Realität des Ghettos zu schützen; u.a. lässt er die Fenster des neuen Waisenhauses zumauern. Korczak ist stets bemüht, seine Schützlinge mit Essen zu versorgen und das Waisenhaus aufrechtzuerhalten. Dazu sucht er im Ghetto finanzkräftige Unterstützer, wird dabei aber immer wieder mit der Besatzungsrealität konfrontiert: die Willkür und Brutalität der

³³ Vgl. Żołnierz Wolności vom 17.02.1986; Odrodzenie vom 4.05.1986. Anders jedoch bei DARIUSZ MACIAK in seinem Artikel in: Życie Warszawy vom 23./24.04.1988.

³⁴ Życie Warszawy vom 29.03.1991.

³⁵ Kino polskich Łosów [Das Kino der polnischen Schicksale], in: Rzeczpospolita vom 3.09.1998.

³⁶ HOPFINGER (wie Anm. 8), S. 273. Ebenso fehlt „Die Karwoche“.

³⁷ Janusz Korczak, eigentlich Henryk Goldszmit, (1878/9-1942) war Arzt, Psychologe, Kinderbuchautor und Pädagoge. Zudem betrieb er ab 1911 ein Waisenhaus in Warschau. Encyklopedyczny słownik sławnych Polaków (wie Anm. 7), S. 167.

³⁸ Tygodnik Powszechny vom 3.03.1996. Die einzige Ausnahme in dieser Zeit war der 1970 entstandene Film „Landschaft nach der Schlacht“, basierend auf den Erzählungen des ehemaligen KZ-Häftlings Tadeusz Borowski. Dieser Film zeigt die kurze, tragische Liebe zwischen dem polnischen Intellektuellen Tadeusz, der zu Beginn des Filmes von amerikanischen Truppen aus einem Konzentrationslager befreit wird, und Nina, einer aus Polen geflohenen Jüdin, die in einem *Displaced Persons*-Lager aufeinandertreffen. Im Film wird in dialogischer Weise zwischen Nina und Tadeusz über die ungewisse Zukunft reflektiert. Nina will nicht nach Polen zurückkehren und stattdessen nach Westeuropa auswandern; Tadeusz ist unentschlossen. Durch den tragischen Tod Ninas – versehentlich erschossen von einem amerikanischen Wachsoldaten – entschließt sich Tadeusz, nach Polen zurückzukehren.

Deutschen und die Machtlosigkeit der Juden. Der Film zeigt die Liquidierung des Ghettos und die Deportation der Kinder und Korczaks, die in das Konzentrationslager Treblinka gebracht und dort ermordet werden sollen. Mehrfach wird Korczak das Angebot gemacht, dass er sich mithilfe von gefälschten Papieren retten könne. Er lehnt jedoch ab, weil er die Kinder nicht allein lassen will. In der als Traum arrangierten Schlusszene wird der Wagen, in dem sich Korczak und seine Kinder befinden, auf wundersame Weise vom restlichen Zug abgekoppelt, und Korczak und die Kinder können fliehen.

Schon früh begann Wajda mit den Recherchen zu diesem Film³⁹, der seit 1982 vorbereitet wurde; die Idee zu einem Film über Korczak hatte der amerikanische Produzent Larry Bachmann, der Wajda ein Drehbuch von John Briley anbot. Wajda lehnte jedoch ab, da das Drehbuch den Holocaust aussparte, und traf im kommenden Jahr die Regisseurin und Drehbuchautorin Agnieszka Holland in Paris.⁴⁰ Diese begann das Drehbuch zu schreiben und war bemüht, möglichst genau und umsichtig die Figur des Pädagogen darzustellen, um Irritationen bei diesem sensiblen Thema zu vermeiden. Sie hielt zu Wajda engen Kontakt⁴¹, und die sorgfältige Arbeit am Drehbuch dauerte zweieinhalb Jahre.⁴² Als Quellen dienten Holland die Tagebücher Korczaks sowie Zeitzeugenberichte.⁴³

In einer zeitgenössischen Kritik zu „Korczak“ schrieb Piotr Lis:

„[Wajda] kehrt zu all dem zurück, was am Beginn seines Schaffens stand – die Kriegsthematik, die Heroisierung der Protagonisten, die eigentümliche Vision der Geschichte, die Einheit und Zusammenhalt zerstört, aber aus der der Sieg erwächst [...]. ‚Korczak‘ sollte der Abschied Wajdas vom Kino sein. Vielleicht finden wir deswegen in ihm bekannte Spuren aus anderen Filmen des Regisseurs – das weiße Pferd auf den Straßen des brennenden Warschaus, direkte Zitate aus ‚Samson‘“.⁴⁴

Kazimiera Szczuka kritisierte Wajdas Film für seine historischen Ungenauigkeiten. Ein Beispiel sei der Selbstmord Adam Czerniakóws⁴⁵, der im

³⁹ *Życie Warszawy* vom 16./17.03.1991.

⁴⁰ LUBELSKI (wie Anm. 10), S. 235.

⁴¹ FALKOWSKA (wie Anm. 19), S. 230.

⁴² *Tygodnik Powszechny* vom 6.01.1985.

⁴³ COATES, *The Red and the White* (wie Anm. 17), S. 178; STEFAN MEYER, ROBERT THALHEIM: *Asche oder Diamant? Polnische Geschichte in den Filmen Andrzej Wajdas*, Berlin 2000, S. 68.

⁴⁴ PIOTR LIS: Bohater w filmach Andrzeja Wajdy [Der Held in den Filmen Andrzej Wajdas], in: *Film – sztuka kulturowych poszukiwań i odkryć* (wie Anm. 16), S. 189-210, hier S. 209, Anm. 40 [Übersetzung M.Z.]. Besonders interessant ist die Stelle, in der Shloma, ein neu aufgenommenes Kind in Korczaks Waisenhaus, seine tote Mutter im Ghetto findet, die daraufhin zum Friedhof gebracht wird. Diese Szene ist angelehnt an „Samson“: Auch Jakub findet seine Mutter tot auf und bringt sie auf den Friedhof. Diese Passage ist in Brandys' Roman allerdings nicht enthalten.

⁴⁵ Adam Czerniaków (1880-1942) war Ingenieur und Abgeordneter im polnischen Senat. Während der deutschen Besatzung war er der Vorsitzende des Ältestenrats im War-

Film als Konsequenz aus der Deportation der Kinder dargestellt wurde. Czerniaków hatte sich zwei Wochen zuvor wegen der Aussichtslosigkeit der Situation das Leben genommen. Szczuka irrt jedoch, als sie schrieb, dass Wajda Fakten wie das Trinken von Spiritus der filmischen Kanonisierung Korczaks wegen ausgespart habe. Dieser Fakt ist in Verweisen im Film zu entdecken, in mehreren Szenen trinkt Korczak, wenn auch nicht explizit dargestellt wird, dass es sich dabei um Spiritus handelt. Als einen weiteren Kritikpunkt nannte Szczuka die Kulisse des Ghettos⁴⁶, das zwar

„getreu den Chroniken nachgebaut wurde. Es sollte die für uns nicht vorstellbare Umwelt darstellen – die Dunkelheit, die Seuchen, den Hunger [...] Die dokumentarischen Aufnahmen in der Erzählung konstruieren [jedoch] keine Wahrheit, sondern unterstreichen [vielmehr] die Illusion der Inszenierung. [...] Die Interpretation des Leidens und des Todes ist oberflächlich und schwach. [...] Die filmische Agonie der Juden in der Dämmerung des Ghettos trägt dank eingeflochtener Symbole viele Bedeutungen in dieser para-dokumentarischen Erzählung. Der Film bringt uns gelegentlich in den Kreis einer nebligen Mehrdeutigkeit.“

Resümierend schrieb sie, „Korczak“ sei ein „mehr oder weniger [geglückter] Kinderfilm“, in dem von einer drastischen Darstellung der historischen Ereignisse abgesehen werde. Sein Versuch, ein möglichst authentisches und quasi-dokumentarisches Ambiente im Zusammenspiel mit einer filmischen Kanonisierung zu generieren, sei gescheitert:

„Als Fehler Wajdas erwies es sich, dass die Poetik eines traurigen, wahrhaftigen Märchens (geeignet zur Ausstrahlung im Religionsunterricht) mit der versuchten Darstellung der Wahrheit für all jene Erwachsenen, die sich nicht an den Holocaust erinnern, in Konflikt gerät.“

Daher, so folgerte sie, konnte der „Versuch Wajdas [...] nicht gelingen“⁴⁷.

Die inhaltliche Dimension des Films blieb hinter der Kontroverse zurück, die er auslöste. In Polen waren die Kritiken – wie bereits geschildert – größtenteils positiv, in Frankreich wurde der Film u.a. von Claude Lanzmann⁴⁸ auf

schauer Ghetto. Vgl. dazu RUTA SAKOWSKA: *Ludzie z dzielnicy zamkniętej. Z dziejów Żydów w Warszawie w latach okupacji hitlerowskiej, październik 1939 – marzec 1943.* [Die Menschen aus dem abgeriegelten Quartier. Zur Geschichte der Juden in Warschau in den Jahren der nationalsozialistischen Okkupation, Oktober 1939 bis März 1943], 2., erw. Aufl., Warszawa 1993, S. 148 f.

⁴⁶ Das Warschauer Ghetto war als Folge des Aufstands im Jahre 1943 von deutschen Truppen vollständig vernichtet worden. BORODZIEJ (wie Anm. 22), S. 16.

⁴⁷ Tygodnik Literacki vom 19.05.1991. Interessanterweise führte Szczuka als Gegenbeispiel Claude Lanzmanns „Shoah“ an, der „gänzlich ohne dokumentarische Szenen, Schauspieler oder Fiktion“ auskomme [Übersetzung M.Z.].

⁴⁸ Claude Lanzmann, geboren 1925 in Paris, ist Publizist und Regisseur des neunstündigen Dokumentarfilms „Shoah“, der sich dem Holocaust widmet. Zu diesem Film sind umfangreiche Materialien erschienen. Vgl. unter anderem JACOB HOWLAND: „The Story Begins ...“ Reflections on Claude Lanzmann’s „Shoah“, in: *The Uses and Abuses of Knowledge. Proceedings of the 23rd Annual Scholar’s Conference on the Holocaust and the German Church Struggle. March 7-9, 1993. Tulsa, Oklahoma*, hrsg.

das Heftigste angegriffen. Unter anderem stand der Vorwurf des Antisemitismus im Raum. Die Folge war die Verschiebung des Filmstarts auf unbestimmte Zeit, wobei Wajda betonte, dass dieser Vorgang rein finanzielle Gründe habe. Die Polemiken um den Film hatten das französische Filmzentrum dazu bewogen, die Vertriebssubventionen zu streichen.⁴⁹

Besonders die Traumsequenz am Schluss wurde scharf kritisiert.⁵⁰ Sie stellte eine imaginäre (und auf eine 1942 kursierende Legende zurückgehende) Flucht Korczaks und der Kinder vor dem Tod im Konzentrationslager dar, die mit der historischen Wirklichkeit nicht übereinstimmte – Korczak wurde mit seinen Kindern in Treblinka umgebracht; Einblendungen am Ende des Filmes verweisen hierauf.⁵¹ Das Verschwinden der Kinder im Nebel wurde in der französischen Presse als Eintritt in einen christlichen Himmel interpretiert, wodurch die jüdischen Opfer christianisiert wurden.⁵² Ein weiterer Kritikpunkt waren die fehlenden Verweise auf den polnischen Antisemitismus der Vorkriegs- und Besatzungszeit. Danièle Heymann schrieb in *Le Monde*:

„Or, autour de Korczak, interprété avec une délectation excusable par Wojtek Pszoniak, que voit-on? Des Allemands (brutaux, forcément brutaux) et des juifs, résignés ou collabos. De Polonais, point. Le ghetto de Varsovie? Une affaire entre juifs et Allemands. C'est un Polonais qui nous le dit.“⁵³

von HENRY F. KNIGHT und MARCIA SACHS LITTELL, Lanham u.a. 1997 (Studies in the Shoah, 17), S. 333-345; RAYE FARR: Some Reflections on Claude Lanzmann's Approach to the Extermination of the Holocaust, in: Holocaust and the Moving Image. Representations in Film and Television Since 1933, hrsg. von TOBY HAGGITH und JOANNA NEWMAN, London – New York 2005, S. 161-167; ORLY YADIN: But is it Documentary?, ebenda, S. 168-172; CATRIN CORELL: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie, Bielefeld 2009, Kapitel II.2.2.

⁴⁹ Auch in der bundesdeutschen Presse wurde über die Vorwürfe in der französischen Presse und den Skandal um den Film berichtet. Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 5.01.1991. Die Anschuldigungen des Antisemitismus waren gegen ihn schon nach „Samson“ erhoben worden. Die Zeit vom 5.04.1991.

⁵⁰ COATES, *The Red and the White* (wie Anm. 17), S. 177.

⁵¹ PAUL COATES: Walls and Frontiers. Polish Cinema's Portrayal of Polish-Jewish Relations, in: *Jews in Early Modern Poland*, hrsg. von GERSHON DAVID HUNDERT, London u.a. 1997 (Polin. Studies in Polish Jewry, 10), S. 211-246, hier S. 241. Wajda sah das Ende in den Gaskammern als nicht darstellbar an und wollte aus Rücksicht auf die Kinder verhindern, dass diese ihren eigenen Tod spielen mussten. COATES, *The Red and the White* (wie Anm. 17), S. 177. In einem Interview auf das Ende des Filmes angesprochen, antwortete Wajda: „Sehen Sie, ich bin jetzt in einem Alter, in dem ich weiß, daß es immer eine Fortsetzung im Leben gibt. Ich muß also eine Szene drehen, die dem entgegenkommt.“ Die Zeit vom 5.04.1991.

⁵² COATES, *The Red and the White* (wie Anm. 17), S. 178; LUBELSKI (wie Anm. 10), S. 236.

⁵³ *Le Monde* vom 13./14.05.1990.

Die französischen Kritiken wurden in der polnischen Presse vielfach zitiert⁵⁴ und ein Zusammenhang zwischen dem Antisemitismus-Vorwurf und der Schändung eines jüdischen Friedhofs in Frankreich hergestellt.⁵⁵ Wajda wandte sich in mehreren Interviews gegen den Vorwurf des Antisemitismus:

„Weil sich das größte Verbrechen der Nationalsozialisten gegen die Juden auf dem Gebiet unseres Landes abspielte, ist es einfach zu suggerieren, dass die Auswahl dieses Ort von ‚etwas‘ diktiert worden sei [, dass] es für die Deutschen einfacher gewesen sei, diese Exekutionen in Polen durchzuführen, [begünstigt] durch einen ‚mit der Muttermilch eingesogenen‘ Antisemitismus [der Polen]. Jedoch besteht der Grund für die Wahl Polens darin, dass hier eine drei Millionen Menschen umfassende jüdische Gesellschaft existierte. [...] Das Paradoxon liegt darin, dass die Alliierten, die Deutschland bombardierend auf das Schicksal der Juden hätten Einfluss nehmen können, dies nicht taten – sie sind nicht die ‚armen‘, sie sind weit weg. Arm sind wir, weil ‚wir auf das Ghetto blickten‘. Es gab in Polen mutige und tapfere Menschen, die in dieser Situation etwas taten – aber sie konnten nur einzelne Personen retten, nichts konnte dieses durch die Deutschen geplante Verbrechen überwiegen. Die polnische Gesellschaft konnte es nicht aufhalten.“⁵⁶

Wajda wollte Korczak atypisch darstellen – daher der Kontrast zwischen ihm, dem Heiligen, und der Unmenschlichkeit des Ghettos. Jedoch, so Wajda weiter, habe er die harsche Kritik in der französischen Presse verinnerlicht und vertrete die Ansicht:

„Wenn ich den Film heute drehen würde, dann würde ich mir überlegen, warum keine polnischen Kollaborateure und Verräter darin vorkommen. Die Gesellschaft meines Landes verträgt heute ziemlich bedingungslose Kritik.“⁵⁷

Unterstützung bekam Wajda u.a. von dem in Paris lebenden exilpolnischen Maler Marek Rudnicki. Dieser äußerte sich wie folgt zum Korczak-Film: „Ich bin Jude. [...] Deshalb befürworte ich jeden Film, der uns wieder in Erinnerung ruft, was geschehen ist. Dabei ist es unmöglich, die Realität des Ghettos darzustellen.“ Jedoch kritisierte Rudnicki die Schlusszene als „absurd, schockierend und unannehmbar“. [...] ‚Aber‘, so Rudnicki, ‚deshalb ist Wajda noch lange kein Antisemit.“⁵⁸

⁵⁴ Die deutschen publizistischen Meinungen wurden ebenfalls in der polnischen Presse rezipiert, und es wurde festgehalten, dass sowohl der *Tagesspiegel* als auch die *Berliner Morgenpost* in „Korczak“ einen guten Film sähen und ihn gegen die französischen Vorwürfe verteidigten. *Życie Warszawy* vom 22.03.1991.

⁵⁵ *Gazeta Wyborcza* vom 7.01.1991 und 25.04.1991.

⁵⁶ *Tygodnik Powszechny* vom 3.03.1996 [Übersetzung M.Z.]. Wajda bezieht sich hier auf den bekannten, eine Debatte um das polnisch-jüdische Verhältnis auslösenden Artikel von JAN BŁONSKI: *Biedni Polacy patrzą na Getto*, in: *Tygodnik Powszechny* vom 11.01.1987. Deutsche Version: JAN BŁONSKI: *Die armen Polen blicken aufs Ghetto*, in: *Unbequeme Wahrheiten. Polen und sein Verhältnis zu den Juden*, hrsg. von BARBARA ENGELKING, Frankfurt a.M. 2008, S. 24-39.

⁵⁷ *Die Zeit* vom 5.04.1991.

⁵⁸ *Die Welt* vom 29.01.1991.

Auch Adam Michnik verteidigte „Korczak“ gegen die Angriffe der französischen Presse: Weder „Samson“ noch „Landschaft nach der Schlacht“ „rief irgendeine Grundsatzdebatte hervor. Das Gewitter brach erst nach ‚Korczak‘ aus, obwohl es sich schon in den Reaktionen auf ‚Das Gelobte Land‘ [(1974)] angedeutet hatte. [...] Ich führe diese idiotischen Vorwürfe an, denn sie stammen von angesehenen Kritikern aus Paris. Die gleichen Leute haben es geschafft, um ‚Korczak‘ einen Skandal zu entfachen, der sich solchermaßen entwickelte, dass der Film gar nicht auf die Pariser Leinwände kam.“ Michnik sah die Aktualität des Filmes durch die gesellschaftlichen Umstände gegeben:

„Polemisch-scharf und sich auf das humanistische Denken berufend meldete [der Korczak-Film] sich im Kontext der zunehmenden Banalisierung des Holocaust, aber auch im Kontext der im Herbst 1990 in Polen zurückkehrenden antisemitischen Wahlkampf-Rhetorik.“⁵⁹

Die polnischen Zeitungen berichteten allenthalben über die Entscheidung Wajdas, den Filmstart wegen der bereits erwähnten Streichung der Vertriebs-subventionen auf unbestimmte Zeit zu verschieben. Piotr Błoński berichtete, dass u.a. der französische Kulturminister Jack Lang die Hoffnung auf eine Einigung nicht aufgebe und der Film doch in den französischen Kinos anlaufen und „sich die Zuschauer selbst ein Urteil über den Film bilden könn[t]en“⁶⁰.

Lubelski sieht – mit einem Abstand von mehr als fünfzehn Jahren – versöhnlich auf Wajdas Werk: „Korczak“

„ist die Erzählung über einen Menschen, der in einer unmenschlichen Welt bis zum Schluss seiner Berufung treu blieb [...]. [Korczaks Güte] erfüllt ihn auf allen Ebenen: nicht nur als Mensch und Pädagoge, sondern auch als Pole und Jude.“⁶¹

„Korczak“ ist in der polnischen Gesellschaft weniger durch seinen Inhalt in den Mittelpunkt des Interesses gerückt – obwohl Korczak sowohl in Polen als auch in Israel verehrt wird⁶² – als vielmehr durch die Kontroverse und die Vorwürfe in der französischen Presse, die den Polen einen kollektiven Antisemitismus vorwarfen. Diese Kritiken versuchte Wajda für seinen nächsten Film fruchtbar zu machen.⁶³

⁵⁹ ADAM MICHNIK: Gegen das Verdikt der Geschichte, in: MEYER/THALHEIM (wie Anm. 43), S. 124-132, hier S. 131.

⁶⁰ Gazeta Wyborcza vom 7.01.1991 [Übersetzung M.Z.]. Der Film kam letzten Endes doch, wenn auch verspätet, auf die französischen Leinwände. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.01.1991.

⁶¹ LUBELSKI (wie Anm. 10), S. 236 [Übersetzung M.Z.]. Nach Ansicht Omer Bartovs ist der Film einer der bewegendsten des Genres. BARTOV (wie Anm. 18), S. 153.

⁶² Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 22.03.1991.

⁶³ MEYER/THALHEIM (wie Anm. 43), S. 79, bezeichnen beide Filme als „komplementär“ zueinander.

„Die Karwoche“ (1995)

Schon in den 1960er Jahren hatte Andrzej Wajda versucht, einen auf der Vorlage von Jerzy Andrzejewskis Roman basierenden Film zu drehen. Jedoch waren die gesellschaftlichen und politischen Umstände schlecht: Die „antizionistische Kampagne“ von 1968 machte eine Verfilmung des problematischen Stoffes unmöglich.⁶⁴

Dieser „dokumentarische Roman“, wie der deutsche Untertitel lautet⁶⁵, handelt von Jan Malecki, einem polnischen Architekten, der zu Beginn des Ghettoaufstands⁶⁶ Irena Lilien, seine jüdische Bekannte aus der Vorkriegszeit, wieder trifft. Irena ist auf der Flucht vor den Deutschen, aber ebenso vor polnischen Erpressern, die sie der Gestapo ausliefern wollen, und Jan entschließt sich trotz zahlreicher Bedenken, Irena Unterschlupf zu gewähren. Seine Entscheidung fußt dabei auf Pflichtgefühl statt auf Überzeugung.

Irena wird für Jan zu einem mehr und mehr unwillkommenen Gast. Er versucht, die Unsicherheit seiner Entscheidung mit übertriebener Herzlichkeit zu kaschieren und ist in erster Linie um seine schwangere Frau Anna und sein eigenes Leben besorgt. Irena ist dankbar, bemerkt jedoch, dass Jans Entscheidung zu ihren Gunsten nur halbherzig war. Bei den Maleckis berichtet sie über das Leid, das ihr zugestoßen ist, über den Tod ihrer Eltern, über die Verfolgung und die dauernde Angst, denunziert zu werden.

Jans Nachbarin Frau Piotrowski glaubt Irena anhand ihres Aussehens als Jüdin identifizieren zu können, und als ihr Mann von der Verhaftung von Juden in der Nähe berichtet, entschließt sie sich, den unliebsamen Gast loszuwerden. Sie will Irena beim Hausverwalter Zamojski denunzieren. Dieser zeigt sich unentschlossen, will aber mit Jan über dessen „Gast“ sprechen.

Jan glaubt während des Gesprächs mit dem Hausverwalter auch bei diesem Gesichtszüge zu erkennen, die gemäß der visuellen Stereotype als jüdisch wahrgenommen wurden.⁶⁷ Unter Verweis auf die vermeintliche Kenntnis von dessen wahrer Herkunft kann Jan den Hausverwalter überreden, dass er – Jan

⁶⁴ COATES, *The Red and the White* (wie Anm. 17), S. 180. Der Film von 1995 basierte auf einem neuen Drehbuch, da Wajda die in den 1960er Jahren geschriebene Version für nicht mehr adäquat erachtete. LUBELSKI (wie Anm. 10), S. 244.

⁶⁵ JERZY ANDRZEJEWSKI: *Die Warschauer Karwoche*. Ein dokumentarischer Roman, Frankfurt a.M. 1978.

⁶⁶ Verfasst wurde der Roman unmittelbar nach dem Ghettoaufstand 1943, jedoch erst 1946, nach zahlreichen Überarbeitungen, veröffentlicht. COATES, *The Red and the White* (wie Anm. 17), S. 179. Die ursprüngliche Version war ein psychologisches Drama, in dem sich der Protagonist in einem moralischen Konflikt befindet, da er einerseits die Rettung der Juden befürwortet, andererseits aber die bei ihm versteckte Frau nicht mag. *Gazeta Wyborcza* vom 9./10.3.1996.

⁶⁷ ANDRZEJEWSKI (wie Anm. 65), S. 106. Andrzejewski beschreibt die Szene folgendermaßen: „Er [Malecki] konnte sich nicht erklären, warum ihm der Gesichtsausdruck von Zamojski plötzlich so neu erschien. Da erstarrte er vor Verwunderung. Es war ein semitisches Gesicht. Ein Gesicht, das durch die Augen verraten wurde, durch Augen, die zweifelsohne jüdisch waren.“ Zu den existierenden Stereotypen vgl. Anm. 11.

– mit Frau Piotrowski sprechen und sie überzeugen wolle, dass sie sich hinsichtlich Irenas Herkunft geirrt habe. Statt mit Frau Piotrowski zu sprechen, entscheidet sich Jan jedoch, eine alte Bekannte zu bitten, Irena Unterschlupf zu gewähren. Dort angekommen, wird er von zwei polnischen Rechtsextremisten erschossen. Im nachfolgenden Dialog, der im Film nicht enthalten ist, wird Jan von den Mördern als „Liberaler“ bezeichnet, da er einer Jüdin geholfen habe. Seine Frau Anna nimmt währenddessen an der Karfreitagsmesse teil.

Irena ist allein in der Wohnung der Maleckis, und der Nachbar Józef Piotrowski versucht, Irena zu vergewaltigen. Dies gelingt ihm nicht, und er verlässt die Wohnung. Durch einen Zufall verunglückt eine Nachbarstochter, und Frau Piotrowski sieht in Irena die Verantwortliche. Wütend vertreibt sie Irena aus der Wohnung der Maleckis und stellt sie anklagend vor die versammelten Hausbewohner. Zunächst lässt Irena die hysterische Tirade über sich ergehen, dann fasst sie sich und verflucht alle Polen: „Und ihr alle sollt verrecken wie die Hunde!“ stieß sie aus, ohne sich dieser Worte bewußt zu sein, die sie benutzte. „Man soll euch verbrennen wie uns. Man soll euch ausrotten und morden!“⁶⁸ Danach geht sie durch die Pforte hinaus.

Andrzejewskis Roman endet an dieser Stelle, in Wajdas Film schließt sich eine weitere Szene an, in der Irena aus einer Straßenbahn in der Nähe des Ghettos aussteigt. Deutsche Soldaten, die den Aufstand niedergeschlagen haben, marschieren an ihr vorbei, ohne sie jedoch als Jüdin zu erkennen⁶⁹, während Irena im Rauch des brennenden Ghettos verschwindet. Ebenfalls überarbeitete Wajda die Szene, in der Irena dem Nachbarsjungen beim Spielen zusieht und dies als „idyllisch“ bezeichnet. In Andrzejewskis Roman folgt nun der Verweis, dass die Eltern des Jungen in ein Konzentrationslager deportiert worden sind. Im Film hingegen bleibt dies unerwähnt. Auch die Szene, in der Jan ermordet wird, gestaltete Wajda um: Es gibt keinen erklärenden Dialog zwischen den beiden Mördern, und während im Buch der Mord in der Villa von Jans Bekannten stattfindet, wird dieser im Film ermordet, als er Irenas Sachen aus ihrem alten Unterschlupf holen will. Nachdem dies geschehen ist, erscheinen deutsche Soldaten auf Motorrädern: „those somewhat cardboard, would-be Cocteau-like messengers of death, makes it seem attributable rather to them than to the Polish assassins“.⁷⁰

⁶⁸ ANDRZEJEWSKI (wie Anm. 65), S. 127. Coates sieht das Ende des Romans als Versinnbildlichung des Teufelskreises, der sich in den polnisch-jüdischen Beziehungen aufgetan habe: „Her's [Irenas] is the archetypical position of Jews among Christians, singularised and abstracted into ‚the Jew‘, surrounded by the baiting crowd. The Other's projected mirage provokes persecution. Yet Andrzejewski's ending may be deemed ambiguous“. COATES, *The Red and the White* (wie Anm. 17), S. 182.

⁶⁹ Coates sah die Nichterkennung Irenas durch die deutschen Soldaten als problematisch an, da bis dahin das Aussehen Irenas das wichtigste Identifikationsmerkmal für ihre jüdische Herkunft gewesen sei. COATES, *The Red and the White* (wie Anm. 17), S. 182.

⁷⁰ Ebenda.

Der Film bewahrt konsequent die Perspektive der polnischen Gesellschaft. Der Aufstand wird nur indirekt thematisiert: Der Zuschauer hört Schüsse, Schreie, sieht die Flammen in den Häusern und Fenstern, zudem Rauch und Flammen in der Nacht.⁷¹ Coates kritisiert insbesondere das Ende und die Darstellung des jüdischen Opfers:

„The final intertitle, drawn from an earlier part of Andrzejewski's novella declares that 'the greatest, most pitiless division is that between the happiness of some and the misfortunes of the others.' 'Some' are of course the Poles, the 'others' the Jews. Shared suffering is exceptional. [...] But in the last instance, Wajda's Irena is less the victim of the Poles than of the Germans diagrammatically embodying the malign impersonal historical juggernaut that rolls through so many of his other works. Her resigned, traumatised return to the Ghetto may seem incompatible with the hardbitten determination to survive she voices elsewhere in the film, and in deeming it problematic Catherine Axelrad intuitively recognises it as an addition to Andrzejewski [...]. Moreover, insofar as Wajda's close shifts the focus from the Polish-Jewish confrontation to the Jew as history's victim, it too is ambiguous and may almost seem to exonerate Poles by arguing that although Poles persecuted Jews the greater guilt lay elsewhere. [...] Andrzejewski's work, uncomfortable as it may be both for many Jews and modern readers, is also deeply disturbing to Poles in its accentuation of their responsibility for the neighbour sojourning among them. Wajda's laudably de-emphasises the image of the fearsome Jew, that worthy object of persecution, but it also softens the indictment of Poles – as if in instinctual recognition of the difficulty of admitting guilt in the very public site that is the film auditorium. Irena is threatened by death in the Ghetto, not at the hands of the baiting crowd of compatriots assembled in Girardian unanimity.“⁷²

Wie in Brandys' „Samson“ ist auch in Andrzejewskis Roman das Visuelle, das Aussehen des Flüchtlings, das auf gesellschaftlichen Stereotypen von „schlechtem Aussehen“ basierte, ein wichtiger Faktor.⁷³ In einer ersten Beschreibung Irenas heißt es: „Irena Lilien war sehr hübsch, sie war groß, dunkel und schlank. Ihr dichtes, sprödes Haar und ihre orientalischen Augen waren jedoch *auffallend semitisch*.“⁷⁴ Jan ist wegen der vermeintlich „semiti-

⁷¹ Ebenda, S. 180.

⁷² Ebenda, S. 182. Coates interpretiert: „Where Andrzejewski – in quasi-Christian fashion – ends with the Jew as enunciator of an unforgiving moral law often identified with the Old Testament, Wajda's Jew is the stunned victim.“ Ebenda, S. 181.

⁷³ So auch IWONA KURZ: „Ten obraz jest trochę straszliwy.“ Historia pewnego filmu, czyli naród polski twarzą w twarz z Żydem [„Dieses Bild ist etwas erschreckend.“ Die Geschichte eines Filmes, oder die polnische Nation von Angesicht zu Angesicht mit dem Juden], in: Zagłada Żydów. Studia i materiały 4 (2008), S. 466-483, hier S. 478.

⁷⁴ ANDRZEJEWSKI (wie Anm. 65), S. 8 [Hervorhebung M.Z.]. Andrzejewski recurriert hier wiederum auf ein visuelles Stereotyp, das in der polnischen Gesellschaft gegenüber den Juden vorherrschte, ohne jedoch die Augen näher zu beschreiben. Stattdessen verwendet er nur die Zuschreibung. ANDRZEJEWSKI (wie Anm. 65), S. 8. Zu den Stereotypen vgl. Anm. 11. Nachdem sich Irena und Jan getroffen haben, beschreibt Andrzejewski Irena folgendermaßen: „Mochte es an dem Umstand liegen, daß sie sich

schen Züge“ Irenas besorgt und seine Unsicherheit hinsichtlich der Entscheidung, Irena Unterschlupf zu bieten, wird deutlich:

„Malecki saß gebeugt, die Ellenbogen aufs Knie gestützt, das Gesicht zwischen den Händen. Dann hob er den Kopf. ‚Hör mal, findest du, daß Irena sehr wie eine Jüdin aussieht?‘ Anna zögerte mit der Antwort. ‚Ach, weißt du, nicht besonders.‘ ‚Aber doch genug, nicht?‘ ‚Eigentlich ja. Übrigens ist sie sehr schön.‘ ‚Um so schlimmer. Dadurch lenkt sie noch mehr Aufmerksamkeit auf sich. Ich weiß nicht mehr, ob es gut war, sie hierher mitzubringen.‘ Anna richtete sich auf und hielt im Brotschneiden inne. ‚Ich denke schon‘, sagte sie nach einer Weile. Es verlangte ihn nach einer noch stärkeren Bestätigung. ‚Wirklich? Meinst du das ehrlich?‘ Anna drehte sich zu ihm um. ‚Kennst du mich so wenig?‘“⁷⁵

Die Beziehung der beiden Protagonisten Jan und Irena ist gekennzeichnet durch die von Jan empfundene Fremdartigkeit Irenas.⁷⁶ Dieses Gefühl wird durch „ihr Los und seine eigene Hilflosigkeit und Privilegiertheit“⁷⁷ noch verstärkt. Zwar fühlt sich Jan innerlich für die Taten gegen die Juden mitverantwortlich, weil er passiv bleibt⁷⁸, jedoch verharrt er zugleich in einer apologisierenden nationalen Argumentation.⁷⁹

Die polnische Gesellschaft wird in zahlreichen Facetten gezeigt: als Zuschauermenge, die voller Sensationsgier⁸⁰ das „Spektakel“⁸¹ des Ghetto-

so lange nicht gesehen hatten, oder auch an wesentlichen Veränderungen, jedenfalls erschien sie ihm auf den ersten Blick *semitischer* als je zuvor.“ Ebenda, S. 18 [Hervorhebung M.Z.].

⁷⁵ Ebenda, S. 37.

⁷⁶ Ebenda, S. 18.

⁷⁷ Ebenda, S. 20.

⁷⁸ Ebenda, S. 21. „Es gab Zeiten, in denen sich das Gefühl einer Mitschuld ungewöhnlich stark in ihm steigerte, wie zum Beispiel Ende des vergangenen Jahres, als die Deutschen die ersten Massenhinrichtungen von Juden vornahmen und das Warschauer Ghetto Tage und Nächte lang von Schießereien widerhallte. Damals trug er dieses Gefühl in sich wie eine Wunde, in der das ganze Übel der Welt zu schwelen schien. Er war sich jedoch bewußt, daß in ihm zu dieser Zeit mehr Unruhe und Entsetzen war als wirkliche Liebe zu den schutzlosen Menschen, die von allen Seiten bedrängt wurden und die das Schicksal als einzige auf der Welt einer zwar erniedrigten, aber dennoch fortbestehenden Brüderlichkeit beraubt hatte.“

⁷⁹ „Anna trat vom Fenster weg und sagte nach einer Weile: ‚Glaubst du, daß ihnen [den Juden im Ghetto] jemand von *unserer* Seite hilft?‘ Malecki machte eine unbestimmte Bewegung. ‚In dieser Situation? Wie stellst du dir das vor? Auf welche Weise? *Sind denn von uns nicht schon genug umgekommen und kommen weiterhin um?*‘“ Ebenda, S. 42 [Hervorhebung M.Z.].

⁸⁰ Ebenda, S. 27.

⁸¹ Ebenda, S. 14. Über die Einstellung der Polen zu dem Ghettoaufstand schreibt Andrzejewski: „Im allgemeinen bedauerte kaum jemand die Juden. Das Volk freute sich, daß die verhaßten Deutschen auf ein neues Hindernis gestoßen waren. Im Gefühl des Durchschnittsmannes machte allein die Tatsache, daß eine Handvoll einsamer Juden einen Kampf eröffnet hatte, die siegreichen Okkupanten lächerlich.“ Ebenda, S. 15. An einer anderen Stelle beschreibt Andrzejewski jedoch den Aufstand als „de[n]

aufstands beobachtet; als Erpresser, die sich auf Kosten der jüdischen Bevölkerung bereichern⁸²; als antisemitische Nationalisten, für die Hitler das „Judenproblem“ löst⁸³. Die Hauptfigur Jan ist die Konstruktion eines durchschnittlichen Typs mit den durchschnittlichen Vorbehalten und Vorurteilen der polnischen Gesellschaft gegenüber der jüdischen Bevölkerung, der jedem Konflikt aus dem Weg geht.⁸⁴

Jedoch gibt es auch positiv dargestellte Polen: zum einen Julek, den jüngeren Bruder Jans, der zu den jungen Widerstandskämpfern gehört, die den Juden im Ghetto zu Hilfe kommen.⁸⁵ Bevor Julek in Richtung Ghetto geht, lässt Andrzejewski ihn seine Beweggründe Anna gegenüber darlegen:

„Denke nicht, daß wir das tun, um die Schuld und die Verbrechen *unserer* Landsleute zu sühnen. Es geht hier nicht um Opfermut. Es ist viel einfacher. Dort kommen Leute um, die um dasselbe kämpfen wie wir. Um die Freiheit! Um die Zukunft! Also muß jemand von uns mit ihnen sein. Das ist doch klar. Gewöhnliche Solidarität. Nichts weiter.“⁸⁶

Zum anderen ist die Sekretärin Marta aus Jans Büro eine positive Identifikationsfigur, die den antisemitischen Nationalisten Zalewski und seine Gesinnungsgenossen als „Banditen“ und „Hunde“ beschimpft und ruft: „Man könnte euch einfach verachten, wenn man sich nicht eurentwegen schämen müßte, weil ihr Polen seid. Ihr bringt uns Schande.“⁸⁷

Anna bildet (genau wie Julek) eine diametral entgegengesetzte Figur zu Jan, da sie nicht in Passivität verharrt. Annas religiöses Bewusstsein ist ihr Beweggrund, den Juden – hier im speziellen Fall Irena – zu helfen, und sie steht zu Jans Entscheidung, Irena Unterschlupf zu gewähren.⁸⁸ Neben der Beziehung zwischen Jan und Irena ist die Beziehung zwischen Anna und Irena interessant: Anna als Verkörperung der *Matka Polka*, der polnischen Mutter;

einsamste[n] und schmerzlichste[n] aller Kämpfe, die zu jener Zeit zur Verteidigung von Leben und Freiheit ausgetragen wurden“. Ebenda, S. 13 f.

⁸² Ebenda, S. 50.

⁸³ Ebenda, S. 84 f.

⁸⁴ MEYER/THALHEIM (wie Anm. 43), S. 79. Metaphorisch steht die Wahrnehmung der Fremdheit Irenas durch Jan somit für die Entfremdung der durchschnittlichen katholischen Bevölkerung gegenüber ihren jüdischen Mitbürgern.

⁸⁵ ANDRZEJEWSKI (wie Anm. 65), S. 74. Andrzejewski charakterisiert den Aufstand mittels seiner Figur Julek als „von Anfang an dem Untergang geweiht gewesen, so wie das Ghetto der Vernichtung. Jegliche Hilfe könne unter diesen Umständen nur als eine unbedachte Vermehrung der Opfer erscheinen.“ Daher war die Aktion von Julek und seinen Kampfgefährten „vielmehr eine moralische und demonstrative Hilfe [...], anstatt in der Tat auf Siege rechnen zu können“. Ebenda.

⁸⁶ Ebenda, S. 74 f. [Hervorhebung M.Z.].

⁸⁷ Ebenda, S. 86. In dieser Szene wird Jan mit Marta in Kontrast gesetzt, da er auch in dieser Situation passiv bleibt und nicht den Mut aufbringt, Zalewski zu widersprechen. Dafür wird er von ihr gemaßregelt.

⁸⁸ Ebenda, S. 60.

und Irena als Exempel dafür, wie sich die eigene Sicht auf die jüdische Identität durch die Besatzererlebnisse veränderte⁸⁹:

„Keine dieser [jüdischen] Frauen wird mehr in der Lage sein, in der polnischen Gesellschaft zu funktionieren – so groß ist die neue Qualität des Hasses und der Bosheit, die sie alltäglich treffen, dass sie sie nie wieder vergessen können und ihre Beziehungen zu den Polen sich stark verändern.“⁹⁰

Der Holocaust führte zu einer unumkehrbaren Veränderung in den polnisch-jüdischen Beziehungen. In der Nachkriegsgesellschaft

„mussten beide Seiten mit dem Wissen und der Erfahrung des Holocaust leben, die Polen waren sich ihrer Teilhaberschaft und der Kraft des Stigmas der jüdischen Fremdartigkeit bewusst, die dem Filmhelden die Rechtfertigung seines Schweigens und seines Zulassens des Bösen ermöglichten.“⁹¹

Wajda sah in „Die Karwoche“ einen seiner wichtigsten Filme⁹² und war der Meinung, dass es einen solchen kritischen Film bis dato in Polen nicht gegeben habe. Ihm war zudem wichtig, dass dieser Film ohne martyrologische Muster auskomme. Die Erzählung von Andrzejewski war in Wajdas Augen „schön, intelligent, literarisch wertvoll, vollkommen moralisch“. Einen wichtigen Unterschied zu den bisherigen Holocaust-Filmen sah Wajda in der visuellen Umsetzung: Statt schwarzweißer, düsterer und depressiver Bilder, die den Untergang des Ghettos unterstrichen, findet die Handlung des Filmes am helllichten Tag im Frühling statt.⁹³

Andrzejewskis Roman genoss bei Wajda höchste Autorität: Dadurch dass Andrzejewski in der Nähe des Ghettos gewohnt habe, sei er einer der Ersten

⁸⁹ JOANNA PREIZNER: Trudne sąsiedztwo – obraz relacji polsko-żydowskich w polskiej kinematografii po 1989 roku [Schwierige Nachbarschaft – das Bild der polnisch-jüdischen Beziehungen in der polnischen Filmkunst nach 1989], in: Kino polskie po 1989 roku, hrsg. von PIOTR ZWIERZCHOWSKI und DARIA MAZUR, Bydgoszcz 2007, S. 28-36, hier S. 30 f.

⁹⁰ Ebenda, S. 32 [Übersetzung M.Z.]. Wie stark diese Veränderung war, zeigt sich in Andrzejewskis Roman: „Wir?“ Er [Jan] verstand zunächst nicht. „Wir, die Juden!“ gab sie [Irena] zur Antwort. [...] „Früher hast du nicht gesagt: wir!“ entgegnete Malecki verhalten. „Ich habe es nicht gesagt. Aber man hat es mir beigebracht. Ihr habt es uns beigebracht.“ „Wir?“ „Ihr. Ihr Polen, Deutschen ...“ „Du zählst uns zu denen?“ „Ihr seid doch alle Arier!“ „Irena!“ „Ihr habt mich das gelehrt. Erst vor kurzem habe ich begriffen, daß uns auf dieser Welt immer alle gehaßt haben und weiterhin hassen!““ ANDRZEJEWSKI (wie Anm. 65), S. 25.

⁹¹ PREIZNER (wie Anm. 89), S. 32 f. [Übersetzung M.Z.].

⁹² FALKOWSKA (wie Anm. 19), S. 244.

⁹³ Rzeczpospolita vom 22./23.07.1995. Hinsichtlich des kritischen Potenzials des Filmes bemerkte Wajda: „Es wird der erste polnische Film, der die Wahrheit über dieses Thema sagt. Von der Leinwand fallen Sätze, die vorher nie gefallen sind: Meinungen von Polen über Juden, die bis heute bei verschiedenen Gelegenheiten wiederholt und schamhaft als unschuldige Folklore abgetan werden.“ Gazeta Wyborcza vom 10./11.06.1995. Die Übersetzung stammt aus der gekürzten deutschen Version des Interviews in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 14.06.1995.

gewesen, die den Aufstand miterlebt hatten, und in seiner Erzählung gebe es keine zusätzliche Dramaturgie: „Es ist einfach ein Porträt von den Ereignissen, und das ist das beste, das hat mich besonders gereizt.“⁹⁴ Besonders wichtig war Wajda die Frage nach der historischen Gerechtigkeit:

„In anderen Ländern gab es dies [die Kollektivstrafe für all jene, die Juden halfen] nicht. Ist das in irgendeiner Weise gerecht? [...] Dieses Motiv versuche ich in ‚Die Karwoche‘ vorzustellen. [...] Die Angst war sicherlich etwas Beständiges. Aber es gab genauso Leute, die Angst hatten und dennoch ‚etwas‘ taten.“⁹⁵

Wajda sah in den Eheleuten Piotrowski durch ihr Verhalten und ihre Einstellungen negative Figuren, die nicht zur Identifikation einluden:

„Ich muss mich nicht mit ihnen [den Genannten] identifizieren, nur weil wir zu ein und demselben unterdrückten Volk gehören. [...] In ‚Die Karwoche‘ geht es nicht nur um Gerechtigkeit, sondern vielmehr auch um die Darstellung der Wirklichkeit aller Teilnehmer. Es ist schließlich riskant gewesen, jemandem die Hand hinzuhalten. Dazu waren nur Leute fähig, die die Gefahr nicht kannten oder außergewöhnliche Menschen, fast schon Heilige. Aber welche Gesellschaft besteht schon aus Heiligen?“⁹⁶

Piotr Wojciechowski kritisierte in seiner Besprechung des Filmes, dass er das „Gefühl gehabt habe, einen Standardwestern gesehen zu haben“ statt eines Holocaust-Films.

„Der Film war die erwartete Neuerung, aber über den Kampf und den Holocaust haben sich die Menschen schon ihre Meinung gebildet. Für die meisten ist das Thema Ghetto sowie der Aufstand und der Holocaust ein ehrenwertes, jedoch vollkommen langweiliges historisch-martyrologisches Thema.“

Wajda habe versucht, den „Verband, der die schmerzhafteste Erinnerung an die polnisch-jüdischen Beziehungen während des Zweiten Weltkriegs verschloss,] wieder aufzureißen, damit es wieder schmerzte, damit durch den Schmerz die ewigen Fragen über das Los, über die Mitschuld, aber auch über aktuelle Themen gestellt werden – über Nationalismus, über die Solidarität mit verfolgten Menschen“⁹⁷.

⁹⁴ Gazeta Wyborcza vom 10.05.1995 [Übersetzung M.Z.]. Jedoch, dies sagte Wajda in einem anderen Interview, sei er darauf aufmerksam gemacht worden, dass die Version, die er verfilmt habe, erst 1945 von Andrzejewski geschrieben worden sei und u.a. unter dem Einfluss der antijüdischen Gewalt gestanden habe. Polityka vom 9.03.1996.

⁹⁵ Tygodnik Powszechny vom 3.03.1996 [Übersetzung M.Z.].

⁹⁶ Gazeta Wyborcza vom 10./11.06.1995 [Übersetzung M.Z.]. Sein Interviewpartner Tadeusz Sobolewski sah das Positive an Andrzejewskis Roman darin, dass in ihm eine ganze Palette an möglichen Einstellungen zum Holocaust vorgeführt, jedoch keine davon als Einstellung der gesamten Nation dargestellt werde. „Und genau dies“, so Sobolewski, „ist wunderbar, denn es verwirft die Idee einer Kollektivschuld.“ Ebenda [Übersetzung M.Z.].

⁹⁷ Tygodnik Powszechny vom 24.03.1996. Für Wojciechowski hatte der Film jedoch eine besondere Aktualität, da seine Bilder sich universalisieren und in einem zeitgenössischen Rahmen kontextualisieren ließen: „Wenn Wajda uns das Feuer in den Warschauer Häusern auf der ‚jüdischen Seite‘ zeigt, dann weiß er, dass den Zuschauer

Jacek Szczębra sah in „Die Karwoche“ ein „grausames Material, das jedoch ohne moralisierende These“ auskomme: „Die extreme Bedrohung provoziere die Protagonisten zu schmerzhaft offenen polnisch-jüdischen Abrechnungen.“ Der Film trage die Frage in sich, „wann wir uns dem Bösen stellen müssen, selbst wenn es ‚uns nichts angeht‘.“ Wajda, so Szczębra, habe einen wichtigen und sehenswerten Film gemacht.⁹⁸

Lubelski sieht die wahrheitsgetreue Darstellung der facettenreichen Reaktionen auf den Ghettoaufstand und die damit einhergehende gerechte Beurteilung des Verhaltens der polnischen Gesellschaft als den Beweggrund Wajdas für die Realisierung des Filmes. Seinen eigentlichen Zweck, eine neue Sicht auf die polnisch-jüdischen Beziehungen zu liefern, habe er nicht erfüllt und auch keine kontroverse Debatte ausgelöst.⁹⁹

Die Genauigkeit der Darstellung der historischen Ereignisse lobten Tadeusz Sobolewski und Henning Bruns. Für Sobolewski war der Film einer der Letzten der „Polnischen Schule“¹⁰⁰, der die Kriegsereignisse in einer „provokanten und gewissenhaften“ Weise thematisierte. Jedoch war der Film aus der Sicht des polnischen Publikums zu reflektierend und zu sehr mit Zweifeln behaftet, anstatt diese gekonnt in Szene zu setzen.¹⁰¹

Die polnischen Kritiken waren weitestgehend positiv, jedoch blieb der kommerzielle Erfolg aus: Nur knapp zehntausend Zuschauer sahen „Die Karwoche“ im Kino.¹⁰² Das Kinopublikum hatte sich während der Transfor-

diese Flammen an die ausgebrannten Fenster in Beirut, Vukovar, Sarajevo oder Grosny erinnern.“ [Übersetzung M. Z.].

⁹⁸ Gazeta Wyborcza vom 7.11.1995 [Übersetzung M.Z.].

⁹⁹ LUBELSKI (wie Anm. 10), S. 245. Anders urteilte Janina Falkowska, die in „Die Karwoche“ einen wichtigen Beitrag zur polnischen Diskussion sah. FALKOWSKA (wie Anm. 14), S. 245.

¹⁰⁰ FALKOWSKA (wie Anm. 19), S. 244. Die Filme der sogenannten „Polnischen Schule“, die im Zeitraum zwischen 1955 und 1963 entstanden, entschieden sich von den zuvor gedrehten Filmen (insbesondere des sozialistischen Realismus) unter anderem dadurch, dass ihr zentrales Motiv die Darstellung des „anti-heroischen“ Protagonisten war, was eine „Revision der nationalen Mythologie [darstellte, die] die polnischen Komplexe und Traumata zu erforschen, zu dekonstruieren [versuchte], um sie letztendlich zu heilen“. Dies wurde jedoch nicht von allen Kritikern begrüßt. JOSÉ M. FARALDO: Die unerwarteten Früchte des Tauwetters. Stawiński, Munk, Wajda und die filmische Erinnerung an den Warschauer Aufstand, in: Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg, hrsg. von LARS KARL, Berlin 2007, S. 113-130, hier S. 126.

¹⁰¹ Zit. nach: FALKOWSKA (wie Anm. 19), S. 244.

¹⁰² EWA GĘBICKA: Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej [Zwischen staatlichem Mäzenatentum und Markt. Die polnische Filmkunst nach 1989 im Kontext der Systemtransformation], Katowice 2006 (Prace naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, 2475), S. 211. EWA MAZIERSKA: Polish Postcommunist Cinema, Oxford u.a. 2007 (New Studies in European Cinema, 4), S. 35, gibt die Zahl der Kinozuschauer sogar mit nur 5 000 an.

mationsphase von der Ästhetik der „Polnischen Schule“ abgewandt. Stattdessen wurde das kommerzielle Kino bevorzugt.¹⁰³ Zwei weitere Faktoren, die den Misserfolg mit verursachten, waren das Desinteresse an der Thematik des Filmes – in den 1990er Jahren waren diejenigen polnischen Filme erfolgreich, die eine zeitgenössische Thematik (u.a. die kommunistische Vergangenheit) behandelten – und die polnische Filmpolitik dieser Jahre: Statt einiger weniger Produktionen wurde der polnische Filmmarkt von außen wie von innen überflutet.¹⁰⁴

Auch international wurde der Film kein Erfolg, auch wenn er keine so heftigen Kritiken wie „Korczak“ hervorrief. Wajda konstatierte hierzu:

„I don't know what has happened, but perhaps here [in Frankreich] too people are coming to a deeper understanding. In the end, whatever one says, we in Poland have said something to this subject in several of our films. The French Press however said little of their own adventures during the Holocaust. Let them look to themselves before they set about us.“¹⁰⁵

Resümee

Die hier untersuchten Filme sind nur ein kleiner Teil der Werke, in denen Wajda Position zum Holocaust bzw. zu den polnisch-jüdischen Beziehungen bezog. Wie sensibel dieses Thema war bzw. ist, zeigen die Reaktionen auf seine Filme, insbesondere auf „Korczak“. Michael Stevenson sieht die Stellung Wajdas in der polnischen Filmkunst als

„position at the heart of these conflicts. He is not balanced, not always sure. [...] But in his work, variously and often contradictorily accused by being either anti-Polish or anti-Semitic, his representation of Polish-Jewish relations demonstrate his continuing need and concern for his issue to be addressed for the nation in the present.“¹⁰⁶

Kontinuitäten lassen sich über die Zeitspanne von dreißig Jahren hinweg erkennen. Keiner der jüdischen Protagonisten hat einen personalisierten Widerpart. Immer ist es das Schicksal bzw. die Besatzungsrealität, mit denen sie sich auseinandersetzen müssen und die ihnen letztendlich zum Verderben werden. In dieser Hinsicht sind die Protagonisten der drei Filme ein integraler

¹⁰³ FALKOWSKA (wie Anm. 19), S. 244. In einem Interview bezog Wajda, auch mit Blick auf „Die Karwoche“, dazu Stellung: „Ich möchte wissen, ob es für mich noch eine Möglichkeit gibt, mit dem Publikum über meine Auffassungen zu kommunizieren. Wenn ja, dann ist das gut. Wenn nicht, dann ist das traurig, aber nach den vielen Jahren und Filmen, die ich gemacht habe, kann ich mich wohl ruhig vom Kino verabschieden.“ *Polityka* vom 9.03.1996 [Übersetzung M.Z.].

¹⁰⁴ MAZIERSKA (wie Anm. 102), S. 35. Erst gegen Ende der 1990er Jahre änderte sich die Produktions- und Verleihpolitik.

¹⁰⁵ Zit. nach COATES (wie Anm. 17), S. 182 f.

¹⁰⁶ MICHAEL STEVENSON: Wajda's Filmic Representation of Polish-Jewish Relations, in: *The Cinema of Andrzej Wajda. The Art of Irony and Defiance*, hrsg. von JOHN ORR und ELŻBIETA OSTROWSKA, London – New York 2003, S. 76-92, hier S. 90.

Bestandteil von Wajdas romantischem Blick auf die Geschichte.¹⁰⁷ Adam Michnik schreibt über Wajdas Filme:

„Jeder seiner Helden strahlt Güte, Mut und Naivität, aber auch den unvermeidlichen Niedergang Polens aus. [...] Er schuf damit Helden, die in schwierigsten Situationen entsprechend ihrer Erziehung anhand der polnischen Literatur der Romantik in die romantische Pose des Widerstandes gegen das Verdikt der Geschichte verfallen. Und genau dieses Phänomen kritisiert Wajda stets aufs Neue.“¹⁰⁸

Die Zuschreibung jüdischer Herkunft geschieht durch visuelle Stereotype, die innerhalb der polnischen Gesellschaft existierten bzw. existieren. Sie sind auch in den literarischen Vorlagen von „Samson“ und „Die Karwoche“ zu finden. Die „Andersartigkeit“ des jüdischen Menschen wird hier konstruiert¹⁰⁹ und von Wajda in ironischer Weise benutzt (besonders deutlich wird dies durch Wajdas Entscheidung, die Rolle Jakub Golds mit Serge Merlin zu besetzen).¹¹⁰ Die „Fremdartigkeit“ ist der Grund für Isolation¹¹¹ und Verfolgung. Gerade diese sozialen Merkmale sind die entscheidenden Kriterien der jüdischen Identität in der Abgrenzung zur polnisch-katholischen und nicht etwa die visuellen Stereotype.¹¹² Jakub Gold und Irena Lilien werden nur über ihr Aussehen definiert, beide stammen aus assimilierten Familien. Beiden haftet wegen ihrer Herkunft das Attribut „Unglücksbringer“ an: Jakub sieht sich selbst als einen solchen, Irena ist dies in den Augen Jans und noch deutlicher für seine Nachbarin Piotrowski. Janusz Korczak hingegen passt als Heiliger

¹⁰⁷ Zu den romantischen Mustern in Wajdas Werken vgl. EWELINA NURCZYŃSKA-FIDELSKA: *Historia i romantyzm. Szkic o twórczości Andrzeja Wajdy* [Geschichte und Romantik. Skizze über das Schaffen Andrzej Wajdas], in: *Kino polskie w trzynastu sekwencjach*, hrsg. von DERS., Łódź 1996, S. 9-20; DIES.: *Bohater filmów Andrzeja Wajdy jako nośnik dylematów czasu autora – uwagi z kręgu mitologii i codzienności* [Der Held in Andrzej Wajdas Filmen als Träger der zeitgenössischen Dilemmata des Autors – Bemerkungen zur Mythologie und Alltäglichkeit], in: *Film – symbol i tożsamość*, hrsg. von JAN TRZYNADŁOWSKI, Wrocław 1992 (Studia Filmoznawcze, 14), S. 31-44.

¹⁰⁸ MICHNIK (wie Anm. 59), S. 126 f. Dies trifft auf Jakub Gold nur bedingt zu, der passiv und permanent auf der Flucht ist.

¹⁰⁹ STEVENSON (wie Anm. 107), S. 83.

¹¹⁰ Einen weiteren Hinweis auf die Verknüpfung von Wajdas „Samson“ und „Die Karwoche“ führt Janina Falkowska an: Irena sei in der Darstellung einer aggressiven, entschlossenen und streitlustigen Frau die komplementäre Antwort auf die Darstellung des passiven Jakub. FALKOWSKA (wie Anm. 19), S. 241.

¹¹¹ Insbesondere gilt dies für die Darstellung jüdischer Frauen in den Filmen der 1990er Jahre. PREIZNER (wie Anm. 89), S. 29.

¹¹² Das Motiv des wartenden, sich seiner Situation bewussten Juden, der seinen polnischen Nachbarn misstraut und zugleich erwartungsvoll ist, ist in allen Filmen Wajdas, die den Holocaust thematisierten, zu finden. So STEVENSON (wie Anm. 107), S. 86.

und Verkörperung einer polnisch-jüdischen Synthese nicht in dieses Schema.¹¹³

Die nach Ansicht von Kritikern polonisierende Darstellung ist auch in anderen Filmen Wajdas zu finden, so in der Figur Jankiels in „Pan Tadeusz“ (1999).¹¹⁴ Für Wajda war die Diskussion über das Thema der polnisch-jüdischen Beziehungen auch in den 1990er Jahren noch nicht abgeschlossen. „Die Karwoche“ sollte jedoch seine letzte Auseinandersetzung mit diesem Themenkomplex sein, in der er mit kritischem Blick die Okkupationszeit zeigen wollte.¹¹⁵ Die beiden in den 1990er Jahren entstandenen Filme Wajdas waren nur ein kleiner Teil der neuen Spiel- und auch Dokumentarfilme, die dieses für die polnische Gesellschaft schwierige Thema behandelten.¹¹⁶ Einen neue Art der Präsentation begann sich zu etablieren: Erstmals wurde die Angst der Polen vor der wahrgenommenen jüdischen „Fremdartigkeit“ thematisiert und das Leid jüdischer Frauen in den Blick genommen.¹¹⁷

Das Jahr 1989 und der Transformationsprozess bildeten keine Zäsur in Wajdas Darstellung des Holocaust, bewirkten jedoch, dass sich die Interessen und Sehgewohnheiten des Publikums veränderten. „Die Karwoche“ wurde u.a. aus diesem Grund ein kommerzieller Misserfolg, ebenso wie „Samson“ wegen seines Parabelcharakters und der stark kritisierten Umsetzung ein Misserfolg in den 1960er Jahren gewesen war. Auch Wajda fasste den Film als einen solchen auf. Deswegen fehlt „Samson“ häufig in den Wajda gewidmeten Retrospektiven und ist nicht in den Kanon des „großen Meisters“ aufgenommen worden, anders als seine anderen Frühwerke „Eine Generation“, „Kanal“ und – besonders – „Asche und Diamant“. „Korczak“ hingegen hat wegen der Kontroverse, die um ihn in der französischen Presse geführt wurde, international Aufsehen erregt.

Für Wajda sind die Erzählungen über die jüdischen Protagonisten bzw. die mit Hilfe von ihnen dargestellten polnisch-jüdischen Beziehungen, die er in

¹¹³ Die Besetzung des Hausverwalters Zamojski in „Die Karwoche“ mit Wojciech Pszoniak, der Korczak spielte, ist ein Hinweis auf die jüdische Herkunft Zamojskis, die im Film nicht explizit zum Vorschein kommt, Jan Malecki in der literarischen Vorlage jedoch zu erkennen glaubt.

¹¹⁴ MAZIERSKA (wie Anm. 102), S. 78. Wajda sagte von sich, dass er „häufig kontroverse Filme gemacht habe. Das ist meine Aufgabe“. Rzeczpospolita vom 22./23.07.1995 [Übersetzung M.Z.].

¹¹⁵ Rzeczpospolita vom 22./23.07.1995. „Die Karwoche“ betreffend resümierte er: „Es ist nicht meine Aufgabe, zu beurteilen, ob mein Film [...] diese für uns, die Polen, so schmerzliche Angelegenheit, die polnisch-jüdischen Beziehungen, verändert hat.“ Tygodnik Powszechny vom 3.03.1996 [Übersetzung M.Z.].

¹¹⁶ JOANNA SPALIŃSKA-MAZUR: Demontaż historii. Recenzja książki Marka Haltofa *Kino polskie* [Die Demontage der Geschichte. Rezension zu Marek Haltofs Buch *Kino polskie*], in: *Studia Filmoznawcze* 26 (2005) (Acta Universitatis Wratislaviensis, 2733), S. 265-272, hier S. 270 f.

¹¹⁷ PREIZNER (wie Anm. 89), S. 28.

seinen Filmen präsentierte, Teil der polnischen Geschichte.¹¹⁸ Auf die Frage, warum er sich den polnisch-jüdischen Beziehungen auf so vielfältige Art und Weise gewidmet hat, antwortete Wajda:

„Das Leben hat es mir diktiert. Dieses Thema zieht sich durch meine Filme, weil es sich durch mein ganzes Leben zieht. Man kann kein polnischer Regisseur sein und diese Angelegenheit vollkommen außen vor lassen.“¹¹⁹

Summary

Remembering the annihilation of the Jews in Polish films before, during and after the 1989 turning point. The Example Andrzej Wajda

The article deals with the representation of Jewish identity in the films of Andrzej Wajda, with particular focus on his visual and stereotypical attributions of what it is to be Jewish. The central element of the inquiry is to investigate whether the ways in which Jewish identity are presented before and after 1989, i.e. under communist rule and thereafter, developed.

Three films are examined: *Samson* (1961), *Korczak* (1990) and *Holy Week* (1995). In the process we can identify both breaks and continuities. These can be recognised both in the treatment of male and female gender images as well as in the presentation of Polish-Jewish solidarity and animosity. The latter topic was especially difficult for film-makers to deal with in the years of the People's Republic. Wajda tried to do this in *Samson*, but without success. In the two films which were both made after the 1989 turning point, particularly *Korczak* sparked off considerable controversy, mostly emanating from the French critics and resulting in a delayed start to the showing of the film. In *Holy Week*, which was adapted from Jerzy Andrzejewski's novel, Wajda examined the distance that separated Jews and Poles during the German occupation.

The presentation in Wajda's films gave rise to repeated debate and criticism as the images he showed did not accord with the generally-accepted narrative of the Second World War and Polish-Jewish relations. As a result, they have, particularly in hindsight, proved to be a very thought-provoking contribution to the topic.

¹¹⁸ So auch NURCZYŃSKA-FIDELSKA (wie Anm. 107), S. 11.

¹¹⁹ Tygodnik Powszechny vom 3.03.1996 [Übersetzung M.Z.].