

Ewa Mazierska: Polish Postcommunist Cinema. From Pavement Level
Oxford, Bern, Berlin, Brüssel, Frankfurt Main, New York, Wien: Peter
Lang 2007 (New Studies in European Cinema, Vol. 4), 299 S., ISBN 978-3-
03910-529-8, € 57,60.

Die unbefriedigende ästhetische Innovationsfähigkeit des polnischen Films nach dem politischen Umbruch bildet auch in dieser Studie einen wesentlichen Akzent. Ewa Mazierska, Absolventin der Universitäten in Warschau und Łódź, seit mehr als zehn Jahren Dozentin an der University of Central Lancashire, Autorin einer Reihe von umfassenden Publikationen über den europäischen Film (*The Cinema of Nanni Moretti: Dreams and Diarie*, London 2004; *From Moscow to Madrid: Postmodern Cities, European Cinema*, London 2003) sowie von *Women in Polish*

Cinema, Oxford 2006), verdeutlicht bereits in einem einleitenden Zitat, dass die polnische nationale Filmproduktion weit vom europäischen Niveau entfernt ist. Sie verweist dabei auf die Aussage von Marek Koterski, einem der profilierten Filmregisseure in Polen. „There is no Polish School, no Moral Concern, hence – there is no Polish cinema. Polish [postcommunist] cinema is not being compared to any other national cinema, but to an international super-league, consisting of Lars von Trier, Pedro Almodóvar, Nanni Moretti and Mike Leigh.” (S.11) Und jeder, der gegen ein solches Team antreten wolle, müsse einfach verrückt sein.

Mazierska fasst ihre kritische Haltung in der Einleitung ihrer Studie in folgenden Punkten zusammen. Die wichtigsten polnischen Spielfilme hätten nach 1989 ihren Anspruch aufgegeben, eine Nation oder eine Generation zu repräsentieren und stattdessen Storys von besonderen Individuen erzählt. Ein zweites Merkmal wäre die düstere Schilderung der postkommunistischen Wirklichkeit, in der es mehr Verlierer als Gewinner gäbe. Trotzdem lobt Mazierska die Vielfalt des polnischen Kinos nach 1989. Ihr widmet sie – nach ihrer kritischen Leistungsbilanz der Filmindustrie – in sechs Kapiteln unter dem Titel „Genres and Movements“ überzeugende Teilstudien. Der Gattung des Polizei/Gangster-Films bescheinigt sie ein Überangebot an billigen Hollywood-Imitationen, von dem *Psy* (*Hunde*, 1992), Regie: Władysław Pasikowski, und *Pitbull* (2005), Regie: Patryk Vega, auszunehmen seien. Das Kino des historischen Erbes (heritage cinema), das eine Reihe von Kassenschlagern wie *Mit Feuer und Schwert* (Jerzy Hoffman, 1999), *Pan Tadeusz* (Andrzej Wajda, 1999), *Quo vadis* (Jerzy Kawalerowicz, 2001) hervorbrachte, sei Ausdruck einer „Politik der Nostalgie“ (S.66). Das Genre der Komödie, vorwiegend von männlichen Figuren geprägt, sei in der Hand von Juliusz Machulski (*Killer*, 1997 und *Zwei Killer*, 1999) und dessen Meisterschüler Łukasz Wylężałek. Beide würden dem überwiegend ernsten Charakter der polnischen Spielfilme einen Anstrich des Komischen geben, ohne freilich die Qualität tschechischer Komödien zu erreichen. Das fünfte Kapitel ist dem biografischen Film unter besonderer Berücksichtigung der Künstlerthematik gewidmet. Mazierska kommt zu dem Schluss, dass vor allem religiöse Menschen und Künstler, die während der kommunistischen Epoche im Dissens mit der Apathie der Mehrheit der Polen lebten, die vorherrschenden Figuren waren. Der in diesen Werken aufgezeigte kulturelle Reichtum und die Unfähigkeit der staatlichen Behörden, künstlerische Ausdrucksformen zu unterdrücken, sind nach Mazierska die wesentlichen Merkmale von Filmen, die sich in ihrer Machart nur wenig von westlichen Künstlerfilmen unterscheiden würden. Besonderes Lob stiftet sie dem von der Kritik immer wieder hervorgehobenen Spielfilm *Der Fall Pekosinski* (Regie: Grzegorz Królikowski, 1993), in dem es um einen Mann ohne Identität geht, der viele typische Mängel der sozialistischen Gesellschaft aufweise, sich aber durch zwischenmenschliche Toleranz und Wärme auszeichne.

Das neue Kino der moralischen Unruhe (1995-2005) greift nach Mazierska mit wenigen Ausnahmen wesentliche Züge des „Kino moralnego niepokoju“ der 1970er Jahre auf. Die meisten Filme suggerierten eine Unfähigkeit, nach radikalen Lösungen bei der Bewältigung von gesellschaftlichen Problemen zu suchen. Lediglich drei Werken – *Die Egoisten* (Regie: Marusz Trelński, 2000), *Hallo, Tereska* (Regie: Robert Gliński, 2000) und *Edi* (Regie: Piotr Trzaskalski, 2002) – gelänge es, didaktische Aspekte zugunsten von überzeugenden gesellschaftlichen Analysen zu überspielen. Das letzte Kapitel ist dem Kino der Frauen gewidmet. Es zeichne sich durch eine doppelte Perspektive aus. Einerseits habe nach 1989 eine wachsende Zahl von Regisseurinnen eine feministische Ästhetik entwickelt, andererseits hätten sich aber nur wenige unter ihnen in dem männlich geprägten Gewerbe durchgesetzt. Mazierska beleuchtet das künstlerische Werk von zwei bedeutenden, wenn auch immer wieder marginalisierten Filmschaffenden: Dorota Kedzierzawska (*Teufel, Teufel*, 1991; *Nichts*, 1998; *Ich bin*, 2005) und Malgorzata Szumowska (*Ein glücklicher Mensch*, 2000; *Es*, 2004), wobei sie nicht nur die schwierige Problematik der weiblichen Emanzipation, sondern auch die in polnischen Filmen bislang kaum erfasste psychisch-mentale Situation von Kindern untersucht. Trotz der immer noch existierenden professionellen Benachteiligung der Frauen zeichne sich eine gegenseitige Anerkennung ab, die in der teilweise gleichberechtigten Partizipation von Frauen in männlich dominierten Projekten und der Übernahme von männlichen Rollen durch Frauen zum Ausdruck komme, wie es z.B. Krystyna Feldman in mehreren Filmen, darunter auch *Mein Nikifor* (2004), glänzend gezeigt habe. So überzeugend solche Argumentationsmuster bei Mazierska auch sind, die anschließende Präsentation von drei männlichen Regisseuren – Marek Kotorski, Jan Jakub Kolski und Jerzy Stuhr – im abschließenden Teil ihrer Publikation erweist sich als ungeschickt. Ungeachtet der profilierten Rolle dieser Regisseure im polnischen Filmgeschäft wäre es ein Zeichen von emanzipierter filmhistorischer Darstellung gewesen, wenn zumindest das quantitative Verhältnis zwischen den Geschlechtern dokumentiert worden wäre.

Die nach Marek Haltof (*Polish National Cinema*, Oxford 2002) und Haltof, zusammen mit Janina Falkowska (*The New Polish Cinema*, Trowbridge 2003) zitierte Monografie zeichnet sich trotz kleiner Unstimmigkeiten durch kritische Urteile und engagierte Beobachtung einer nationalen Filmindustrie aus, die gemessen an den hohen Investitionen eine im europäischen Maßstab nur noch mittelmäßige Rolle spielt. Einige Ursachen für dieses Missverhältnis hat Ewa Mazierska – auch dank ihrer distanzierten englischen Perspektive – mit wissenschaftlicher Redlichkeit und Empathie aufgezeichnet.

Wolfgang Schlott (Bremen)