

Piotr Zwierzchowski (Bydgoszcz)

Die Rezeption der DDR-Kinematographie im polnischen Filmschrifttum (1949-1990)¹

Der erste deutsche Film nach dem Zweiten Weltkrieg – *Die Buntkarierten* von Kurt Maetzig, kam in die polnischen Kinos im Juli 1950. Im Jahre 1990 wurde nur ein DDR-Film in Polen vorgeführt: *Verflixtes Missgeschick* unter der Regie von Hannelore Unterberg. Hunderte von Filmen aus der DDR, und nicht nur Spielfilme, erschienen in Polen während dieser 40 Jahre. Zahlreiche Artikel, Rezensionen und Berichte wurden ihnen gewidmet.

Die Präsenz einer der sozialistischen Kinematographien war auf der Leinwand, in der Presse und in den Filmpublikationen obligatorisch. Das bedeutet aber nicht, dass diese Kinematographie besonders beliebt war. Was war der Grund für diese Situation? Die Rezensionsautoren und Korrespondenten aus Deutschland bedauerten mehrmals, dass so viele wenig anspruchsvolle DDR-Filme nach Polen kamen, was das Bild der deutschen Kinematographie verwischte. Die Zuschauer wollten demnächst auch die wertvollen DDR-stämmigen Verfilmungen nicht sehen. Laut solchen Meinungen funktionierte das polnische Distributions- und Werbungssystem nicht richtig, was aber dazu führte, dass die DDR-Filme keinen Widerhall fanden (vgl. Błoński 1976:17)². Leon Bukowiecki schrieb:

Wir Polen sind auf die DDR neugierig. Ein Bild vom Leben in diesem hochindustrialisierten Land, von der Entwicklung seiner Wirtschaft, vom Bau des neuen Berliner Zentrums, von der Schönheit Dresdens und Meißens kann man sich auf der Basis von ein paar einfachen, gegenwärtigen Filmen nicht machen. Wir sind davon überzeugt, dass alles, was den DDR-Zuschauer begeistert – auch das Interesse des polnischen Zuschauers wecken wird (Bukowiecki 1970:34)³.

¹ Beim Schreiben über die Rezeption der Kinematographie der DDR in Polen in den Jahren 1945-1956 benutzte ich Thesen und Formulierungen aus meinem Text: *Recepcja kinematografii niemieckich w polskim piśmiennictwie filmowym 1945-1956*, [in:] *Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur. Studia i szkice*, Hrsg. von Andrzej Gwóźdź, Kraków 2004. Eine verarbeitete Version dieses Artikels befindet sich in meinem Buch: *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005, Kapitel: *Recepcja kinematografii niemieckich w piśmiennictwie filmowym 1945-1956*.

² Rafał Jabłoński, *Nowe spojrzenie. Kinematografia NRD*, „Tygodnik Demokratyczny” 1976 Nr. 50, S. 17.

³ Leon Bukowiecki, *Niemiecka niespodzianka*, „Wiedza i Życie” 1970 Nr. 3, S. 34.

Das Problem bestand jedoch in der Schwäche der ostdeutschen Filmkunst, die dem polnischen Zuschauer nicht viel anzubieten hatte. Leicht zu bemerken ist es, dass die Zuschauer in der letzten Dekade der VR Polen Filme aus sozialistischen Ländern, insbesondere aus der Sowjetunion, massenhaft ablehnten. Das betraf auch die „beharrlich einkommenden“ DDR-Filme, die, ähnlich wie rumänische Filme, doch „recht gut vertreten in Titelstatistik, aber in den konkreten Kinoprogrammen gar nicht zu registrieren waren“ (Płażewski 1994:349)⁴. Es wurden zwar manche deutschen Filme in verschiedenen Presstexten und vereinzelt in Büchern, die Filmkunst thematisierten, unterschiedlich beurteilt, die DDR-Kinematographie war jedoch in Polen v. a. auf der politischen Ebene recht wenig geschätzt. Es bekamen aber einige Filme und Schöpfer sehr gute Noten.

Aufgrund der zahlreichen nicht künstlerischen Bedingungen ist das polnische Filmschrifttum als die Quelle des Wissens über die Kinematographie der Deutschen Demokratischen Republik kaum zu betrachten. Die untersuchten Texte geben mehr Informationen über polnische Filmkritik als über deutsche Filme. Die Analyse der Rezeption des ostdeutschen Films zeigt unterschiedliche Aspekte der offiziellen Wahrnehmung der „brüderlichen“ Kinematographie: Worauf richteten die Autoren von Texten, die den DDR-Filmen gewidmet wurden, ihre Aufmerksamkeit? War den polnischen Veröffentlichungen zur Arbeiter-und-Bauern-Kinematographie die rituelle, stark vereinfachte Dimension eigen? Reagierte polnische Filmkritik auch auf Ereignisse, die nicht mit dem Film verbunden waren? Wie wurde über den DDR-Film gleich nach der DDR-Entstehung und kurz vor ihrem Niedergang geschrieben? Eben diese Fragen beantwortet vorliegender Text.

In den Jahren 1946-1949 erschienen Meldungen aus Deutschland, dann Informationen über das deutsche Kino ziemlich selten⁵. Schon seit den ersten Ausgaben der polnischen Zeitschrift „Film“ finden wir dort die „Ausländische Presseschau“, wo kurze Notizen über die Kinematographie im Ausland veröffentlicht wurden. Eine erste Erwähnung des deutschen Films kam erst im März 1950 vor, also im Moment, als Polen schon offiziell die DDR anerkannt hatte. Die Frage ist, ob diese Tatsache ein Grund dafür war, dass die deutschen Filme auf den polnischen Leinwänden abwesend und schwach im polnischen Filmschrifttum repräsentiert waren. Ohne Zweifel war auch relevant, dass der Krieg „erst gestern“ beendet worden war und „das Deutsche“ in einem Filmwerk schlechte Assoziationen auslöste. Erst nach der Entstehung der Deutschen Demokratischen Republik wurden allerdings die ostdeutschen Filme mühsam auf die polnische Leinwand gebracht. Das ost-

⁴ Jerzy Płażewski, *Film zagraniczny w Polsce*, [in:] *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, Band *Film. Kinematografia*, Hrsg. von Edward Zajiček, Warszawa 1994, S. 349.

⁵ Die erste Notiz über das Kino in Deutschland erschien in der zweiten Ausgabe des „Films“, in der zweiten Hälfte des Septembers 1946. L. B. [Leon Bukowiecki], *Niemiecki film odradza się*, „Film“ 1946 Nr. 2, S. 14-15.

deutsche Kino wurde auch erst dann recht oft der Kritik unterzogen. Besonders deutlich lässt es sich seit 1950 bemerken, als die beiden Länder den Vertrag über die Regelung der gemeinsamen Grenze unterschrieben hatten.

Die Wende kam mit der „Film“-Ausgabe vom 9. Juli 1950. Auf dem Umschlag wurde das Foto von Paul Bildt und Inge Landgut aus dem Slatan Dudows Film „Unser tägliches Brot“ (1949) veröffentlicht. Unter dem Bild war eine entsprechende Unterschrift zu sehen: „Erste Filme des demokratischen Deutschland auf der polnischen Leinwand“⁶. Es wurde auch ein deutlich exponierter Artikel veröffentlicht: *Die deutsche demokratische Kinematographie kämpft um Frieden und Sozialismus*⁷ (Szelubski 1950:3). Das war ein sehr bedeutender Text, weil er die Regeln bestimmte, wie man über das deutsche Kino schreiben sollte. Sehr klar wurde auch der Unterschied zwischen den beiden deutschen Kinematographien unterstrichen.

Seit dieser Zeit wird ziemlich viel über das ostdeutsche Kino geschrieben, sowohl aus den „Filmgründen“, als auch wegen anderer Faktoren, die mit dem Film nichts zu tun hatten. Informationen über die DDR-Kinematographie erschienen als Rezensionen, Berichte aus den Filmfestivals (wie z.B. „Tage der DDR-Kultur“, „Die Woche der polnischen Filme in der DDR“ oder „Die Woche der DDR-Filme in Polen“) und als Texte, die dem ostdeutschen Kino im Ganzen gewidmet wurden. Es gab auch Informationen über Filme, die gerade produziert wurden, oder über Filmpremieren, als auch über Auftritte der polnischen Schauspieler in den DDR-Filmen⁸ (ggf. umgekehrt). Selbstverständlich konzentrierten sich alle Nachrichten und Rezensionen auf den Spielfilm, es gab aber auch Notizen oder Besprechungen, die die Dokumentar-, Bildungs- oder Zeichentrickfilme betrafen. Eine allgemeine Charakteristik lenkte viel Aufmerksamkeit auf Quantitäts- und Qualitätsentwicklung, Vielfalt des Filmlebens⁹, Präsenz der DDR-Filme in anderen Ländern und Koproduktionen¹⁰. Ein sehr häufiges Thema war die Korrespondenz aus Babelsberg, die Informationen über die Arbeit der DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft)¹¹ enthielt. Am Anfang klangen sie jedesmal fast identisch¹².

⁶ „Film“ 1950 Nr. 13.

⁷ Jerzy Szelubski [Jerzy Bossak], *Demokratyczna kinematografia niemiecka walczy o pokój i socjalizm*, „Film“ 1950 Nr. 13, S. 3.

⁸ z.B.: R. Markiewicz, „Latający Holender“ z Anną Prucnal wkrótce na ekranach NRD. (Telefonem od stalego korespondenta, „Trybuna Ludu“, 1964 Nr. 339 (7.12.1964).

⁹ Der Leser konnte z.B. von der Aktivität des militärischen Filmstudios der DDR-Armee erfahren. *Opowieści kamerą pisane. Rozmowa z szefem Wojskowego Studia Filmowego Narodowej Armii Ludowej NRD – płk. Walterem Helbigiem*, rozmawiał Lothar Kitzing, „Żołnierz Polski“ 1965 Nr. 9.

¹⁰ (J. Jur.), *15 lat kinematografii NRD. (Informacja własna)*, „Trybuna Ludu“ 1964 Nr. 282; „Hamida“, „Ekran“ 1965 Nr. 39

¹¹ S. z.B. Stanisław Turowski, *Z Afryki do Chicago w dwie minuty. (Od naszego korespondenta w Berlinie)*, „Nasza Trybuna“ 1976 Nr. 282; Lech Jeszka, *Miasteczko filmowe Babelsberg*, „Gazeta Poznańska“ 1964 Nr. 51.

¹² Jerzy Peltz, *Kraina czarów, W miasteczku „DEFY“ – Babelsbergu*, „Film“ 1961 Nr. 29, S. 12-13.

Bis 1956 zeugt die Art des Schreibens über die ostdeutsche Kinematographie v.a. von der Unterordnung des Filmschrifttums unter die politischen und ideologischen Zwecke. Diese Situation betrifft sowohl die besprochenen Inhalte, als auch die Sprache. Alle Filme wurden meistens aus der Perspektive der ideologischen Korrektheit analysiert. Kritiker benutzten solche Argumente, die die Filme so betrachteten, dass sie nicht als künstlerisches Ereignis bezeichnet werden könnten. Das wichtigste Argument nach Jerzy Piórkowski war, wie er das über *Den Rat der Götter* (1951) von Kurt Maetzig schrieb, „die große politische Aktualität und ideologische Reife“ (Piórkowski 1951:10)¹³. Ideologische und künstlerische Besprechungen des Films über den DDR-Präsidenten: *Wilhelm Pieck – Das Leben unseres Präsidenten* (1951) von Andrew Thorndike, unterschieden sich nicht viel voneinander¹⁴.

Ab 1956 war das polnische Filmschrifttum, das dem DDR-Kino gewidmet wurde, schon viel mehr differenziert. Nicht zu vertuschen ist die Tatsache, dass die Kinematographie eines befreundeten sozialistischen Landes beschrieben wurde, was nun ihre kritische Rezeption hinderte. Ein Beweis dafür kann der Vergleich von zwei Büchern sein, die die ostdeutsche Kinematographie thematisierten. *O filmie niemieckim*¹⁵ (1954) (Merz 1954) von Irena Merz – einer Stammrezensentin bei „Trybuna Ludu“ – ist ein Beispiel der Publikation, die das Schrifttum der Stalinismuszeit charakterisiert. In dem Teil *W walce o film realizmu socjalistycznego* finden wir die sich wiederholenden Motive, die sich auf alle sozialistischen Kinematographien um die Wende der 40er und 50er Jahre beziehen. Zu bemerken war damals eine beschleunigte Stalinisierung. „Die Geschichte des neuen fortschrittlichen Films ist – schrieb Merz – mit dem Sieg der Roten Armee über den deutschen Faschismus, mit der Demokratisierung Deutschlands und mit der Entstehung der Deutschen Demokratischen Republik untrennbar verbunden“¹⁶ (Merz 1954:29). 1982 erschien ein Buch von Leon Bukowiecki: *Film NRD w Polsce*. Dieses Werk wurde im Rahmen des Publikationszyklus der Redaktion der *Wydawnictwa Filmowe Stowarzyszenia Rozpowszechniania Filmów* veröffentlicht. Diese Publikationen wurden den sozialistischen Filmen in Polen gewidmet. Ähnlich, wie andere Werke dieses Zyklus, war auch das Buch von Bukowiecki lexikonartig. In diesem Text hatten ebenfalls die mit dem Film nicht verbundenen

¹³ Jerzy Piórkowski, *Kilka problemów jednego filmu*, „Nowa kultura“ 1951 Nr. 12, S. 10.

¹⁴ J. Ł. [Zbigniew Pitera], *Wilhelm Pieck. Film o wielkim synu narodu niemieckiego*, „Film“ 1952, Nr. 16, S. 4; Leon Bukowiecki, *Filmowa biografia Wilhelma Piecka*, „Film“ 1952 Nr. 20, S. 4. Hier soll hinzugefügt werden, dass der zweite Text während des Monats der deutsch-polnischen Freundschaft veröffentlicht wurde.

¹⁵ Irena Merz, *O filmie niemieckim*, Warszawa 1954. Hier muss zugegeben werden, dass in demselben Jahr das zweite Buch von Irena Merz erschien, das diesem Stil auch entsprach: *O filmie czeskosłowackim*, Warszawa 1954.

¹⁶ Ebenda, S. 29.

Kontexte eine große Bedeutung. Was noch interessant ist, unterschied sich der Stil dieses Buches nicht viel von dem des Merz'schen Buches. An manchen Stellen wurde Merz sogar von Bukowiecki oft zitiert.

Bemerkenswert ist der spezifische Gebrauch der Sprache in Aussagen zum Thema „Das Kino der DDR“. Nicht nur Ereignisse und Interpretationen, sondern auch die Art des Schreibens, sollten über den vom Leser empfangenen Wert entscheiden (oder über das Fehlen dieses Wertes). In der ersten Hälfte der 50er Jahre haben wir es mit dem stalinistischen Neusprech, also mit dem Versuche einer Neuschöpfung der Textrealität zu tun. Solch charakteristischer Stil ist auch in den weiteren Dekaden, einschließlich der 80er Jahre, zu sehen, obwohl er hauptsächlich in den Rezensionen präsent war¹⁷. Diese Rezensionen waren leider so schematisch, wie die beschriebenen Filme selbst.

Man konzentrierte sich vor allem auf die Analyse der ideologischen Aussagen eines Films. Das bedeutet jedoch nicht, dass die künstlerischen Faktoren ignoriert wurden. Gewöhnlich aber, sogar dann, wenn über die künstlerischen Leistungen des DDR-Kinos geschrieben wurde, kam diese Kunstfertigkeit immer in Verbindung mit politischen und ideologischen Fragen vor. Unter den Filmen: *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Rotation* (1949) und *Der Untertan* (1951) von Wolfgang Staudte, *Der Rat der Götter* und *Die Buntkarierten* von Kurt Maetzig, *Die Sonnenbrucks* (1951) von Georg C. Klaren, *Unser täglich Brot* von Slatan Dudow, die in der ersten Hälfte der 50er Jahre als die größten Erfolge des „fortschrittlichen“ deutschen Kinos angesehen wurden, vergaß die Geschichte nur einige nicht. In späteren Dekaden wurden von vielen Kritikern oft politische Aspekte erwähnt, auch wenn sie v. a. Formseite und Filmausdrucksmittel berücksichtigten. Bei der Besprechung von *Du bist mein* (Regie Annelie und Andrew Thorndike) 1969 schrieb Karol Szyndzielorz, die Autoren versuchen: „ein poetisches Bild der Stellung zum eigenem Land, seinem Volk und seiner neusten Geschichte zu schaffen“ (Szyndzielorz 1969)¹⁸. Der Film entstand auf der Grundlage der Memoiren von Annelie Thorndike. Sie kam nach Jahren in ihre Heimatstadt – Stargard. Sie war sich auch dessen bewusst, das es schon eine polnische Stadt ist. Nach Szyndzielorz wissen Thorndikes, wer für den Krieg verantwortlich ist und wer in Westdeutschland aus der Leichtgläubigkeit der ehemaligen Schlesier und Pommeraner (nicht Vertriebener usw.) Nutzen zieht.

Es entstanden also Texte, die versuchten, Filme und Phänomene der DDR-Kinematographie wahrheitsgetreu, auch bezüglich künstlerischer Maßstäbe, zu beschreiben. Das einzige Problem lag darin, dass es selten die Gelegenheit dazu gab.

¹⁷ S. z.B. H. L., „*Bracia Benthin*“, *których zgody boją się Amerykanie*, „Film“ 1951 Nr. 13, S. 7; Adolf Popławski, DEFA 1965, „*Przyjaźń*“ 1965 Nr. 12; Jerzy Weber, *Życie dyktuje fabułę*, „Sztandar Młodych“ 1980 Nr. 124.

¹⁸ Karol Szyndzielorz, *Nowy film Thorndike'ów o NRD*, „*Życie Warszawy*“ 1969 Nr. 263.

Unter mindestens einem Dutzend von Filmen, die schon nach 1956 hoch bewertet wurden, ist z.B.: *Ich war Neunzehn* (1968) von Konrad Wolf zu nennen. Der Protagonist ist ein Junge, dessen Eltern in die Sowjetunion auswanderten. Jetzt fährt er, schon als Offizier der Roten Armee, nach Berlin. Der Film enthielt auch autobiografische Züge, denn der Regisseur (Sohn des Schriftstellers Friedrich Wolf, der Kommunist war) hatte ähnliche Lebenserfahrungen. Jerzy Giżycki betrachtete diesen Film als Spitzenleistung der Arbeiter-und-Bauern-Kinematographie. Er war nicht nur von dem Thema begeistert, sondern ebenfalls vom künstlerischen Niveau dieses Werks (Giżycki 1968:20-21)¹⁹. Es wurde auch ziemlich viel über andere Filme dieses Autors, wie: *Goya* (1973) – auf der Basis von Lion Feuchtwangers Prosa²⁰, *Mama, ich lebe!* (1976) und *Solo Sunny* (1979) geschrieben.

Ein weiteres Beispiel kann *Der Aufenthalt* (1983) von Frank Beyer sein, der in Zusammenarbeit mit Polen gedreht wurde. Auf polnische Bildschirme kam er erst 5 Jahre nach der Produktion. *Der Aufenthalt* wurde sehr gut aufgenommen. Kritiker bezeichneten ihn als hervorragenden Film, der die Anklage des Nazismus mit Verständnis für die schwierigen menschlichen Wahlen zusammenbrachte (Sobański 1988:10)²¹. Beyers Filme hatten übrigens immer einen guten Ruf. Jan Olszewski schrieb über den Brecht-Kontext in *Fünf Patronenhülsen* (1960). Er betonte, dass dieser Film einen didaktischen und moralisch-politischen Charakter hat (Olszewski 1961: 4)²².

Natürlich wurde über die DDR-Filme mehrmals kritisch geschrieben. Anfangs wurden diesem Kino Arbeitsfehler, Langeweile und pädagogische Wirkungslosigkeit vorgeworfen (Bukowiecki 1951: 6)²³. Es zeigte sich nämlich, dass die Auswahl eines richtigen Protagonisten noch keinen künstlerischen Erfolg garantiert. Die Bewertung zweier Filme von Kurt Maetzig: *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (1954) und *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (1955) kann hier als Beispiel gelten. Obwohl der Film zwei Jahre früher wegen seines Themas gelobt wurde, ergab sich 1956, dass die Figur eines deutschen kommunistischen Aktivistens keine Chance hatte, die Unzulänglichkeit des ganzen Films zu verhüllen (Leszczyński 1956: 8)²⁴. In gewisser Weise wurde der Kritik auch das bisherige Filmschrifttum unterzogen, das der DDR gewidmet wurde. Jerzy Płazewski wies

¹⁹ Jerzy Giżycki, *Spotkanie ojczyzną*, „Kino” 1968 Nr. 3, S. 20-21.

²⁰ Catherine Gittis, *Trudna droga poznania*, „Przyjaźń” 1971 Nr. 9, S. 12.

²¹ Oskar Sobański, *Poszedłeś z nimi...*, „Film”, 1988 Nr. 38, S. 10.

²² Jan Olszewski, *Film brechtowski*, „Film”, 1961 Nr. 35, S. 4.

²³ Leon Bukowiecki, *Kinematografia Niemiec Demokratycznych*, „Nowa Kultura” 1951 Nr. 37, S. 6; Helena Opoczyńska, *Mąciwody z VIIb*, „Film” 1954 Nr. 28, S. 7; Zb. Z., *Tajemniczy wrak*, „Film” 1955 Nr. 10, S. 5.

²⁴ Siehe: Witold Leszczyński, *W walce z Hitlerem, czyli o filmie biograficznym po raz n-ty*, „Film”, 1956, Nr. 44, S. 8.

darauf hin, dass die schmeichelhafte Besprechung der *Familie Benthin* (1950) sich aus dem nicht begründeten Lob des „Strebens nach Allwissenheit“ ergab und die Rezension *Der Blauen Schwerter* (1949) von Wolfgang Schleif zu politisch war (Płażewski 1955: 94-95)²⁵.

Die kritischen Meinungen über die DDR-Filme waren oft so rituell, wie die Lobspprüche selbst (Wirski 1975)²⁶. Im Dezember 1967 konnte der polnische Leser zwar erfahren, dass die DDR-Kinematographie ihre Anfangsstufe, also die Zeit der ideellen Reife, schon beendet hatte und sich gerade an der Schwelle der qualitativen Perfektion befindet (Gersch 1967: 3)²⁷. Allgemein bekannt war jedoch die Meinung, dass z.B. Filme über aktuelle Themen zwar entstehen, sie aber nicht gut genug sind (Kozak 1977)²⁸. Zahlreiche Texte zum Thema „DDR-Kinematographie“ könnten ohne Probleme als Muster der Beschreibung von dem Kino eines sozialistischen Landes dienen, einschließlich Polen. Es funktionierten verschiedene kritische Schemata, die nicht nur mit der Art des Schreibens, sondern auch mit der Artikulation konkreter Probleme verbunden waren.

Diese Kritik versuchte aber nach den wichtigsten Problemen des DDR-Kinos zu greifen, z.B. dass Filmemachern Themen aufgedrängt wurden. In der Rezension des Novellenfilms *Aus unserer Zeit* (1970, Regie: Helmut Nitschke, Joachim Kurnert, Rainer Simon und Kurt Maetzig) schrieb Zbigniew Pitera:

Je näher der Gegenwart, desto schwieriger ist es einen Film, der die Wirklichkeit überzeugend darstellt, zu machen. Der eine oder der andere unserer Filmemacher ist bereit ein aktuelles Thema abzulehnen, ihre deutschen Kollegen jedoch verlieren keineswegs die Lust darauf und hören mit weiteren Versuchen nicht auf. Nur, dass es diesen Versuchen an Schwung und eigener Invention fehlt, dass die meisten Themen den Eindruck machen, zu steif, vorprogrammiert zu sein [vom Autor hervorgehoben – PZ]. Obwohl der „Drehbuch-Computer“ sagt: Ja – ist der Zuschauer anderer Meinung (Pitera 1970: 12)²⁹.

Es gab auch Versuche, das DDR-Kino in einer gewissen Weise zu rechtfertigen. Janusz Gazda schrieb:

Die Kinematographie der Deutschen Demokratischen Republik hat einen spezifischen Charakter. Zwar hat sie keine größeren künstlerischen Erfolge im Spielfilm, aber sie entwickelt dafür populäre Gattungen mit nicht einfachem

²⁵ Jerzy Płażewski, *Referat, Pierwsza Ogólnopolska Narada Krytyki Filmowej*, „Kwartalnik Filmowy“ 1955 Nr. 2-3, S. 94-95.

²⁶ Ignacy Wirski, *Sztuka o Niemcach i Polakach w teatrze Poczdamu. Filmy „Defy” nie podobają się krytyce*, „Życie Warszawy” 1975 Nr. 17.

²⁷ Wolfgang Gersch, *W przededniu zmian*, „Ekran”, 1967 Nr. 51, S. 3.

²⁸ Jacek Kozak, *Szkic do tematu współczesnego. (Korespondencja własna z NRD)*, „Radar” 1977 Nr. 12.

²⁹ Zbigniew Pitera, *Co mówi komputer?*, „Film” 1970 Nr. 1, s. 12.

politischem Inhalt bei der Realisierung gewisser Postulate im Bereich der sozialen Pädagogik (Gazda 1968)³⁰.

Adam Krzemiński schrieb sehr deutlich, dass die DDR-Kinematographie keine solchen Filme hatte, die wir unter den Meisterwerken der Filmkunst finden können. Die Quelle eines solchen Zustands ist die Überzeugung, dass ein Film v. a. die Aufgaben der Widerspiegelung und der Realitätsveränderung erfüllen muss. Daher kommt diese Konzentration auf Publizistik und der Verzicht auf künstlerische Herausforderungen. Der gegenwärtige Film, über den Krzemiński geschrieben hatte, „ist eher Illustration der aktuellen Tendenzen der Sozialpolitik, als das Spiel der Phantasie oder des ästhetischen Suchens“ (Krzemiński 1976:43)³¹. Der Autor bemerkte aber, dass es manchmal auch möglich war, sich bei der Lektüre der DDR-Filme die Vorstellung von der DDR zu bilden³². In Rezensionen und Besprechungen erschienen gelegentlich Bemerkungen, die die Dimension einzelner Filme oder sogar der allgemeineren Kinematographie-Erscheinungen überschritten hatten³³.

Wie schon erwähnt, wurde es über das ostdeutsche Kino, insbesondere in der ersten Hälfte der 50. Jahre, nicht nur wegen der Filmgründe geschrieben. „Dziś i Jutro“ tat es so anlässlich der Berliner Konferenz, an welcher die Außenminister der vier Großmächte teilgenommen hatten³⁴.

1955 widmete der „Film“, am fünften Jahrestag der Unterzeichnung des Grenzvertrags, der deutschen Kinematographien eine ganze Ausgabe.³⁵ Der Bildungsminister Paul Wandel sprach während der Inauguration des Monats der deutsch-polnischen Freundschaft, der in der DDR stattfand, über die deutsche Verfilmung des Dramas *Niemcy* von Leon Kruczkowski, also über *Die Sonnenbrucks* von Georg C. Klaren:

Das Erscheinen dieses Films ist etwas mehr als die Premiere eines hervorragenden Kunstwerks. Er ist ein aussagekräftiger politischer Akt, Ausdruck von wachsender Freundschaft, die das ganze fortschrittliche Deutschland mit dem neuen Polen verbindet, von einer Freundschaft, die von polnischen und deutschen Künstlern heutzutage verbreitet wird... Der Film *Die Sonnenbrucks* ist ein lebender Beweis für den gemeinsamen Kampf unserer Völker um eine neue Kultur, für den Kampf um Frieden.³⁶

³⁰ Janusz Gazda, *Sukces kinematografii NRD*, „Głos pracy“ 1968 Nr. 282.

³¹ Adam Krzemiński, „Rozłożyłem się w jej cieniu“, „Kino“ 1976 Nr. 4, S. 43. Janina Szymańska schrieb auch damals über „thematische Moden“, *Kino i życie. Korespondencja własna z NRD*, „Ekran“ 1976 Nr. 14, S. 23.

³² Adam Krzemiński, „Rozłożyłem się w jej cieniu“..., op. cit., S. 41 und folgende.

³³ Siehe z.B.: Maria Brzostowiecka, *Młode kino NRD-owskie*, „Ekran“ 1983 Nr. 22.

³⁴ *Dwa nurty w niemieckiej kinematografii*, aufgrund der Presse bearbeitet von I[zabella] Kopeć, „Dziś i Jutro“ 1954 Nr. 5, S. 6.

³⁵ „Film“ 1955 Nr. 28.

³⁶ Zitat – Jan Łęczycza [Zbigniew Pitera], *Film, który nas łączy*, „Film“ 1951 Nr. 15, S. 8-9.

Das Filmschrifttum der ersten Hälfte der 50er Jahre versuchte auf die mit dem Film nicht verbundenen Ereignisse zu reagieren. Es war jedoch mit einem politischen und doktrinären Kontext gebunden, der in damaligem Filmschrifttum funktionierte. In weiteren Dekaden lässt es sich aber schon nicht so eindeutig feststellen. Sogar bedeutende Ereignisse mussten nicht unbedingt in der Filmpresse präsent sein. Es wurden eher rituelle Ereignisse notiert. Eine zyklische Gelegenheit zum Schreiben über die ostdeutsche Kinematographie waren z.B. die Jahrestage der Entstehung der DDR. Beim Lesen der Filmzeitschriften des Jahres 1961 wäre es schwer sich zu orientieren, dass etwas passieren wird. Die Entstehung der Berliner Mauer wird nicht beschrieben. Interessant ist, dass eine Reportage von Jerzy Peltz *Kraina czarów. W miasteczku „DEFY“ – Babelsbergu* noch Hälfte Juli im Wochenblatt „Film“³⁷ erschien. Der Autor war von der Größe des deutschen Studios begeistert. Er verglich es mit Mosfilm, Cinecitta, mit Ranks Studios und Barrandov. Er schrieb auch, dass Berlin keine typische Stadt ist, denn die Filmemacher müssen an den westlichen Sektoren vorbeifahren, wenn sie nach Babelsberg fahren wollen, was eine wichtige Konsequenz der Teilung Berlins war. Peltz betonte, dass in Babelsberg die auf dem Parkplatz stehenden Autos mit Westberliner Kennzeichen auffallen. Die Autos gehörten zu den Schauspielern, die in Westberlin wohnten, aber in DEFA-Filmen spielten. Diese Beschreibung ist ein interessantes Zeugnis des Berliner Filmlebens kurz vor dem Mauerbau. In den nächsten Ausgaben wurde über Filmfestivals (z.B. Leipzig), über Filme und Schauspieler geschrieben, aber es gab keine Reaktion auf politische Ereignisse. In der Filmpresse waren weitere Texte über die Erfolge des DDR-Kinos oder Kritik des westdeutschen Kinos zu finden, aber das Problem der Mauer existierte eigentlich gar nicht. Die Erwähnung der Mauer erfolgt 1965. Wolfgang Gersch schrieb über *Den geteilten Himmel* (1964) von Konrad Wolf und betonte, dass dieser Film zur Diskussion führte, weil dieses Werk von dem Einfluss der Situation in Deutschland auf das Leben einzelner Menschen sprach. Ein Junge und ein Mädchen lieben sich, aber er kann das Leben in der DDR nicht akzeptieren. Er fährt in die BRD, noch vor der Grenzverschliessung. Das Mädchen besucht ihn in Westberlin, aber sie können wegen der Unterschiede ihrer Ansichten nicht miteinander leben. Gersch beschrieb Wolfs Film als ein ausgewogenes, Stereotypen vermeidendes Werk, besonders in der Darstellung des negativen Protagonisten – Manfred, der nach Gersch mit Sympathie gezeigt wurde. Im Text aber ist Manfred deutlich negativ beurteilt und die Schuld wird der BRD-Ideologie zugeschoben³⁸. Der Autor bemerkt, dass die Handlung kurz vor dem 13. August 1961 spielt. Die Bedeutung

³⁷ Jerzy Peltz, *Kraina czarów. W miasteczku „DEFY“ – Babelsbergu*, „Film“ 1961 Nr. 29, S. 12-13.

³⁸ Wolfgang Gersch, *W kręgu spraw trudnych i ciekawych. Korespondencja własna z Berlina*, Übersetzung: Szymon Stefanowicz, „Ekran“, 1965, Nr. 17, S. 8-9.

dieses Datums konnte der Leser in einer Fußnote finden, die mit einem Sternchen markiert wurde. Bei dieser Gelegenheit muss hervorgehoben werden, dass dieser Film in der polnischen Distribution nicht erschien.

Das Jahr 1961 wurde auch in dem Text von Adam Krzemiński von 1976 erwähnt. Laut Krzemiński wurden die interessantesten Filme aus den 70er Jahren der Frauenproblematik gewidmet³⁹. Der Konflikt zwischen den männlichen und weiblichen Werten spiegelt sich nicht nur im Kontext der Geschlechter wider, sondern auch in der Weltbetrachtung. Das ist insofern interessant, weil es noch ein paar Jahre zuvor eine von Männern einfach gebildete Welt dominierte (als Beispiel gibt Krzemiński *Die Besten Jahre* [1965] von Günther Rucker). Der Autor bemerkt, dass folgende Fragen in den Verfilmungen der ostdeutschen Frauenprosa exponiert wurden:

Wie ist das Glück zu finden? Wie kann man sich in einer Gesellschaft verwirklichen, die sich erst eine Existenz aufbaut? Diese Reflexionswelle stieg in der DDR gleich nach 1961. In *Dem Geteilten Himmel* ist es leicht zu sehen, dass die innere Welt eines jungen Menschen, der in DDR lebt, viel komplizierter ist, als man dies nach der Karriere von Ernst Machner [Figur aus der *Besten Jahren* – PZ] einschätzen könnte⁴⁰.

Der Artikel von Krzemiński ist einer der wenigen Texte in der Filmpresse, der irgendwelche Bezüge auf die Teilung Berlins enthielt.

Später gab es manchmal Informationen, dass der DDR-Film anfängt, immer mehr schmerzhaft Seiten der Wirklichkeit anzufassen⁴¹. Erst in den 80er Jahren begannen die Texte fast beiläufig zu erscheinen, in denen zusätzliche Nachrichten zu finden waren, obwohl sie nicht direkt artikuliert wurden. So erschien damals z.B. eine Information über Probleme von Frank Beyer (also von einem Autor, der sehr oft in der polnischen Presse zitiert war), die der Regisseur nach der Realisation von *Spur der Steine* im Jahre 1966 hatte (Beyer durfte ein paar Jahre nicht als Regisseur arbeiten, später landete er beim Fernsehen)⁴². Maria Brzostowiecka schrieb über Lösungen in dem Film *Schwierig sich zu verloben* (1983) von Karl-Heinz Haymann: „Der Regisseur glaubt wie ein Vater an die Jugend oder kennt die Rahmen der Sozialdidaktik, die die DEFA zulässt“⁴³ (interessant ist, dass die Autorin ein paar Absätze später den Authentismus dieses Films lobte).

Mehrere Jahrzehnte schrieben polnische Kritiker, dass der DDR-Film die Frage beantwortete, warum der Hitlerismus überhaupt möglich war⁴⁴. Leon Bukowiecki

³⁹ Ähnlicher Meinung waren auch viele andere polnische Kritiker. Vgl. z.B.: Janina Szymańska, *Kino i życie*, op. cit.

⁴⁰ Adam Krzemiński, „Rozłożyłem się w jej cieniu”, op. cit. S. 43.

⁴¹ Ryszard Koniczek, *Popularność publicystki filmowej*, „Argumenty” 1980, Nr. 13.

⁴² Jerzy Trafisz, *Wczoraj to bardzo dawno. Ostatni NRD-owski*, „Film” 1990, Nr. 28, S. 9.

⁴³ Maria Brzostowiecka, *Młode kino NRD-owskie...*, op. cit., S. 18.

⁴⁴ Siehe Jerzy Płazewski, *Droga znaleziona przez Augustę*, [in:] diesen, *Filmy, które pamiętamy*, Warszawa 1956.

hielt die Kriegs- und Vergangenheitsbewältigungsfilme für „die Basis und das stärkste Argument der DEFA auf den Weltmärkten. Alle andere Filme, die in der DDR produziert waren, gute oder schlechte, könnten ebenso irgendwo anders entstehen, aber nicht diese, die hier zitiert sind“⁴⁵. Um die Mitte der 80er Jahre, anlässlich des kommenden Jubiläums der DEFA, beurteilte Łukasz Wyrzykowski die meisten DDR-Filme, die den Zweiten Weltkrieg thematisierten, sehr kritisch. Er warf den deutschen Filmmachern vor, dass ein Stereotyp sehr häufig in ihren Filmen dominierte:

Ein junger Deutsche wurde in den Kriegsmechanismus einbezogen, er versteht den Krieg nicht, er ist zugleich sein Opfer. [...] Und wenn irgendwo die Mörder erschienen, dann lebten sie gegenwärtig hinter der Grenze der Elbe, dagegen zwischen Oder und Elbe wohnten nur Antifaschisten, die im Dritten Reich schreckliche Qualen litten⁴⁶.

Wyrzykowski versuchte die Situation der deutschen Filmmacher zu verstehen, die mit der Frage ihrer Identität in zwei deutschen Staaten und bezüglich ihrer Vergangenheit zurechtkommen mussten. Jedoch meinte er, dass die Kriegsthematik in der DDR (aber auch in der BRD) ziemlich unbefriedigend dargestellt wurde⁴⁷. Wyrzykowski sah die Hoffnung in der nach 1945 geborenen Generation, die zu Wort zu kommen beginnt. Neue deutsche Filme, wie *Das Haus am Fluss* (1986) von Roland Graf, *Wo andere schweigen* (1984) von Ralf Kirsten und *Der Aufenthalt* von Frank Beyer können eine neue Sprechweise über den zweiten Weltkrieg einleiten. Unabhängig von der Zeit, betonten die Kritiker die aktuelle Thematik des DDR-Kinos und Spiegelung der Realität auf der Leinwand. Erst gegen Ende der 80er Jahre wurde die Frage klar gestellt, ob die Konzentration auf die Gesellschaftsprobleme und Analyse der Familienrelationen nur ein Ersatzthema waren? Cezary Prasek schrieb in der Rezension von *Ich liebe dich – April! April!* (1987, Regie: Iris Gusner), dass dieser Film für ihn: „v. a. das Beispiel der Krise ist, in der sich das Kino unserer Nachbarn befand“⁴⁸.

Das ist eine Kammergeschichte, die an die gesellschaftliche Wirklichkeit der DDR, ans Problem der Scheidungen und der allein erziehenden Mütter knüpft.

⁴⁵ Leon Bukowiecki, *Film NRD w Polsce...*, op. cit., S. 24.

⁴⁶ Łukasz Wyrzykowski, *Sygnowane „DEFA”. Od „Mordercy są wśród nas” do „Domu nad rzeką”, „Dziennik Zachodni”* 1986 Nr. 246.

⁴⁷ Bemerkenswert ist das, dass der polnische Leser schon um die Mitte der 60. Jahre erfahren konnte, dass es nach Frank Beyer so viele antifaschistische Filme gibt, dass sie sich endlich zu wiederholen beginnen. Beyer stellte auch fest, dass man „die Diskussion mit moralischen und philosophischen Faschismusideen, welche bis heute büßen“ führen soll.“ *Frank Beyer o filmach antyfaszystowskich*, „Film“ 1964 Nr. 25, S. 8.

⁴⁸ Cezary Prasek, *Granica kompromisu*, „Film”, 1989, Nr. 36, S. 11.

Diese Erscheinung kommt dort so häufig vor, dass sie allgemeine Beunruhigung erregt. Film, Theater oder Literatur in der DDR nehmen dieses Thema mit gewisser Leidenschaft an: man kann vermuten, dass es ein Ersatzthema ist, weil andere Probleme, die politisch heikler sind, nicht artikuliert werden durften. Zwei frühere Produktionen von Iris Gusner liegen bis heute im Schrank und es gibt wenige Chancen, dass sie endlich das Tageslicht sehen. Der Film *Ich liebe dich – April! April!* wäre also ein Kompromiss, wenn andere schöpferische Wünsche und Absichten gesperrt werden. Das wäre ein ziemlich sinnvoller Kompromiss, besonders wegen der Aktualität des Themas. Es sollten aber im voraus die Fallen vorgesehen werden, die sich vor solcher Verfilmung anhäufen werden⁴⁹.

Der polnische Leser konnte beim aufmerksamen Lesen dieses kurzen Textes die These feststellen, dass die DDR-Filmmacher keine volle Schöpfungsfreiheit hatten. Die Informationen über die Zensur in der Deutschen Demokratischen Republik wurden direkt gegeben, obwohl dies in diesem Moment keine Überraschung sein konnte.

Der Leser konnte auch vom Film *Flüstern und Schreien* von Dieter Schumann erfahren. Das war eine Dokumentargeschichte über die Rockgruppen, die 1987 auf dem Festival in Schwerin auftreten sollten, aber das ganze Event wurde plötzlich abgesagt. *Flüstern und Schreien* wurde zu einem großen Erfolg. Es wurde festgestellt, dass die Jugendlichen im Westen und im Osten gleich sind: „verloren, rebellisch und auf Aufrufung der Anarchie anfällig“⁵⁰. Kamil Rudziński schrieb über die Probleme, die im Zusammenhang mit dem DDR-Kino selten zu treffen waren. Er meinte hier das Produktionsrisiko oder Realisierungsschwierigkeiten und Probleme mit der Zensur. Man hatte jedoch den Erfolg durch das Streben nach „dem Schaffen eines soziologischen Bildnisses der jungen Generation – eines Bildnisses, das versucht, von den früheren Abbildern abzukommen und überzeugender zu sein“⁵¹.

Polnische Kritiker betrachteten alle eventuellen Veränderungen im DDR-Kino am Ende der 80er Jahre mit einer gewissen Distanz. Beginnen wirklich solche Filme zu erscheinen, die von der Grundveränderung im Kino unserer Nachbarn zeugen würden? Kann man von einer „Filmperestroika“ in der DDR sprechen? Cezary Prasek zweifelte an den Kräften dieser Erscheinung, obwohl neue Projekte realisiert wurden. Nach ihm waren sie zu „frisch und enigmatisch“, um über unumkehrbare Veränderungen sprechen zu können⁵².

Ereignisse, die um die Wende im Oktober und November 1989 stattfanden, fanden keine Widerspiegelung in der Filmpresse. Bald erschien eine Gelegenheit zur An-

⁴⁹ Ebenda.

⁵⁰ Kamil Rudziński, *Szeptać i krzyczeć*, „Film“ 1989 Nr. 39, S. 21.

⁵¹ Ebenda.

⁵² Cezary Prasek, *Co nowego w filmie*, „Przyjaźń“ 1989 Nr. 27.

knüpfung an die politischen Veränderungen in Ostdeutschland. Anfang Januar 1990 veröffentlichte das Wochenblatt „Film“ einen Bericht von der 32. Woche der Dokumentar- und Kurzfilme in Leipzig, die ca. vor einem Monat beendet worden war⁵³. Berichte aus den Leipziger Festivals wurden jedes Jahr publiziert, dieser Bericht war aber außergewöhnlich. Einerseits konnten die polnischen Journalisten anders schreiben, da sie nicht mehr an den Zensor denken mussten. Andererseits fand das Festival in besonderer Zeit statt – wie Maria Pyszkowska schrieb – und das ließ sich leicht zu bemerken. Für die Teilnehmer des Festivals war auch das genauso wichtig (wenn nicht wichtiger), was außerhalb des Festivalkinos passierte. Die Tatsache, dass das Festival eben in Leipzig stattfand, wo es Kundgebungen mit mehreren tausend Teilnehmern gab, brachte noch mehr Aufregung. Neben den Ereignissen „hinter der Wand hervor“ wurden auch offizielle Filmvorführungen gezeigt. Die Konflikte und Unruhen wurden von der Straße in die Kinosaale übertragen.

Pyszkowska schrieb über das Festival, dass es sich endlich von den politischen Verpflichtungen zu befreien anfing. Besonders gut sichtbar war das bei Jurymitgliedern, dargestellten Filmen und in preisgekrönten Werken. Nach der Autorin kamen die Veränderungen so schnell, dass die Selektionskommission in einer Wirklichkeit arbeitete, und das Festival in einer anderen stattfand. Im letzten Moment wurden an das Festival solche Filme angeschlossen, die noch vor kurzer Zeit Probleme mit der Veröffentlichung hätten. Den Preis erhielt z.B. der Zeichentrickfilm *Das Monument* (1989) von Klaus Georgie und Lutz Stützner. Das war ein „Zeichentrickscherz, der einen Steinkraftmensch mit ausgestreckter Gerechtigkeitsschulter darstellte, der – oh Graus! – die Richtungen verwechselte und statt nach Osten, nach Westen hinwies“. Preisgekrönt wurde auch der Dokumentarfilm *Unsere Kinder* (1989) von Ronald Steiner, der von der Geschichte junger Faschisten aus Ostberlin erzählte. Die Korrespondentin nannte diesen Film sehr aktuell. Sie meinte das bezüglich des nationalistischen Charakters von dem Teil ostdeutscher Demonstrationen, aber auch wegen der Darstellung von Ursachen dieser Erscheinung: „Verlogenheit der Schule, FDJ, Doppelzüngigkeit der Erwachsenen, Fehlen der Vorbilder und Lebensperspektiven“.

Pyszkowska beurteilte in der Rezension von *Leipzig im Herbst* (1989, Regie: Andreas Voigt, Gerd Kroske, und Sebastian Richter) auch die im Film beschriebenen Einstellungen. Sie beachtete den Stolz der Leipziger, die als erste auf die Straßen gingen. Pyszkowska schenkte ihre Aufmerksamkeit ebenso den Personen, die mit dem Staatsapparat verbunden waren und in dem Film sich äußerten, dass sie keine Verantwortung tragen wollen. Zwei Monate später wurde *Leipzig im Herbst* in Warschau veröffentlicht und Andreas Voigt traf sich mit dem polnischen Publikum.

⁵³ Maria Pyszkowska, *Stare ciasto z rodzynekami*, „Film“ 1990 Nr. 3, S. 18-19.

Sowohl die Zuschauer, als auch die „Film“-Leser konnten erfahren, welche Probleme die Filmemacher mit der Polizei hatten, die anfangs die Anwesenheit der Videokameras nicht zuließ. Deshalb fehlen die Fotos aus den ersten Demonstrationstagen. Es gibt aber Stoff, der vom Sicherheitsdienst gedreht wurde. Die Situation im Staat veränderte sich so schnell, dass die Filmemacher schließlich an den Ereignissen teilnehmen konnten und einen Film schufen, der Zeugnis damaliger Zeit war⁵⁴.

In der Ausgabe des „Film“ vom 24. Juni 1990 konnte der Leser eine Bewertung der DDR-Kinematographie am Vorabend der Wiedervereinigung Deutschlands finden, die auf der Basis des Materials aus der Zeitschrift „Film-echo/FILMWOCHE“ geschrieben wurde⁵⁵. Das war eine Nachricht über Finanzierungssystem, Produktion und Vertrieb der DDR-Filme oder ungleichmäßiges Kinonetz usw. Es wurde unterstrichen, dass einerseits die Zuschüsse im DDR-Filmsystem funktionieren und die Besucherzahl hoch ist, aber andererseits ist die niedrige Rentabilität zu beachten, die durch kleines Einkommen wegen dieser Zuschüsse und durch niedrige Ticketpreise verursacht wurde (es wurden Ticketpreise verglichen: in der DDR – 1,18 DM, in der BRD – 7,55 DM). Optimistisch war diese Schlussfolgerung überhaupt nicht.

Ca. einen Monat später schrieb Jerzy Trafisz den „Film“-Lesern Bericht aus dem „sechsten und letzten“ Spielfilmfestival der DDR, das Ende Mai stattfand⁵⁶. Das war die Zeit der Wende. Das Organisationskomitee erklärte, dass bei der Auswahl von Filmen keine äußeren Faktoren entscheidend waren. Nach Trafisz waren die in Chemnitz präsentierten Filme von den letzten zwei Jahren keineswegs auszeichnend. Relevant war jedoch die Tatsache, dass das deutsche Kino den revolutionären Veränderungen im Land nicht folgte. Trafisz bemerkte, dass obwohl das Festival in Chemnitz stattfand – Chemnitz wurde aus Karl-Marx-Stadt umbenannt – befindet sich das Kino „International“ aber weiterhin in der Karl-Marx-Allee. Filme, die im Moment der Realisierung scharfe politische Aussage hatten, schienen während der Premiere nicht mehr aktuell zu sein.

Das polnische Filmschrifttum war nicht verpflichtet, auf alle politischen Veränderungen weder in der Welt noch in Europa zu reagieren. Es geschahen ausreichend viele interessante Ereignisse in Polen selbst. Andererseits passierte auch viel im polnischen und internationalen Kino. Es soll deswegen nicht überraschen, dass das polnische Filmschrifttum keine direkten Informationen über den Mauerfall und die Wiedervereinigung Deutschlands vermittelte. Diese Ereignisse wurden aber indirekt in Berichten aus Filmfestivals oder in Form kurzer Notizen über die

⁵⁴ *Pobladał, ręce mu drżały, sięgnął po telefon. Spotkanie z Andreasem Voigtem*, „Film“ 1990 Nr. 10.

⁵⁵ *NRD: sytuacja kina*, „Film“ 1990 Nr. 25, S. 8-9.

⁵⁶ Jerzy Trafisz, *Wczoraj to bardzo dawno. Ostatni NRD-owski*, „Film“ 1990 Nr. 28, S. 9.

Kinematographie unserer westlichen Nachbarn erwähnt⁵⁷. Anfang 1990 wurde es doch noch in den Berichten aus dem Filmfestival in Berlin (damals noch West-Berlin) geschrieben, dass es diesmal auf beiden Mauerseiten stattfindet. Es war jedoch keine Rede vom DDR-Kino⁵⁸. Das Ende der DDR, und damit das Ende der ostdeutschen Kinematographie, wurde mit Gleichgültigkeit angenommen. Das ist völlig zu verstehen, wenn man die bisherigen Leistungen dieses Kinos und die Einstellung polnischer Kritiker dazu kennt. Das Kino der Deutschen Demokratischen Republik gehörte nicht zu den Lieblingskinematographien polnischer Filmkritiker und niemand vermisste sie.

Aus dem Polnischen von Rafał Witkowski

⁵⁷ Diese Informationen hatten unterschiedliche Dimension und Form. Als es anfangs August 1990 im „Film“ die bekanntesten Schauspieler dargestellt wurden, die die Indianern in den DDR- und BRD-Filmen abspielten, (Pierre Brice und Gojko Mitič), bewertete dieses Wochenblatt die DDR-*Easterns* sehr kritisch, wies auf seinen Antiamerikanismus hin und überlegte, „ob es nach den politischen Veränderungen in Deutschland noch Platz auf der Leinwand für die Indianerhäuptlinge gibt?“. Pierre Brice, Gojko Mitič, „Film“ 1990 Nr. 31, S. 22.

⁵⁸ Siehe z.B.: Janina Szymańska, *Po dwóch stronach muru*, „Ekran“ 1990 Nr. 12, S. 6-7.