



**STUDIEN**  
zur Ostmitteleuropaforschung



**34**

**HERDER  
INSTITUT**

Michael Zok

**Die Darstellung der Juden-  
vernichtung in Film, Fernsehen  
und politischer Publizistik  
der Volksrepublik Polen  
1968-1989**

Michael Zok, Die Darstellung der Judenvernichtung in Film, Fernsehen und  
politischer Publizistik der Volksrepublik Polen 1968-1989

STUDIEN  
ZUR OSTMITTELEUROPAFORSCHUNG

Herausgegeben vom  
Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung –  
Institut der Leibniz-Gemeinschaft

**34**

Michael Zok

Die Darstellung der Judenvernichtung  
in Film, Fernsehen  
und politischer Publizistik  
der Volksrepublik Polen 1968-1989



VERLAG HERDER-INSTITUT · MARBURG · 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<<http://dnb.dnb.de>> abrufbar

Diese Publikation wurde einem anonymisierten Peer-Review-Verfahren unterzogen.  
This publication has undergone the process of anonymous, international peer review.

Justus-Liebig-Universität Gießen, Dissertation 2013

© 2015 by Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung –

Institut der Leibniz-Gemeinschaft, 35037 Marburg, Gisonenweg 5-7

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung –

Institut der Leibniz-Gemeinschaft, 35037 Marburg

Druck: KN Digital Printforce GmbH, Ferdinand-Jühlke-Straße 7, 99095 Erfurt

Umschlagbilder: links: Deutscher Polizist kontrolliert einen jüdischen Radfahrer,  
Datum und Autor unbekannt (zwischen 1939 und 1945)  
(Narodowe Archiwum Cyfrowe Warszawa, Sign. 2-6185)

rechts: Geschäft RTV (Radio und Fernsehen) der Allgemeinen Verbraucher-  
genossenschaft „Społem“ in der ul. Mickiewicza in Warschau (1966),  
Autor: Grażyna Rutkowska (Narodowe Archiwum Cyfrowe Warszawa,  
Sign. 40-4-198-1)

ISBN 978-3-87969-387-0



# Inhalt

Vorwort .....	IX
1 Einleitung .....	1
1.1 Gegenstand und Fragestellung.....	1
1.2 Begriffsbestimmung: Erinnerungspolitik – Diskurs – Meisternarrativ...	5
1.3 Methodische Vorüberlegungen .....	12
1.4 Forschungsstand und Quellenlage .....	16
1.5 Gang der Darstellung .....	20
2 Voraussetzungen.....	21
2.1 Voraussetzungen I: Polen und Juden zwischen 1945 und 1967.....	21
2.1.1 Rückkehr, antisemitische Stimmungen und Politisierung der Erinnerung im ersten Jahrzehnt nach Kriegsende.....	21
2.1.2 Nationalkommunismus und Antisemitismus sowie die Erinnerung an die Judenvernichtung nach dem Polnischen Oktober 1956.....	27
2.2 Voraussetzungen II: Die Entwicklung der Kinematografie zwischen 1945 und 1967 sowie die filmische Erinnerung an die Judenvernichtung.....	35
2.2.1 Die Kinematografie in den ersten zehn Nachkriegsjahren.....	35
Filme über die Judenvernichtung der unmittelbaren Nachkriegszeit .....	37
2.2.2 Die „polnische Filmschule“ und die Entwicklung der Filmkunst seit den 1950er Jahren .....	47
Die Darstellung der Judenvernichtung in polnischen Filmen zwischen 1954 und 1967.....	52
2.3 Voraussetzungen III: Vom Experiment zum Massenmedium – das Polnische Fernsehen und seine Zuschauer bis 1967 .....	64
2.3.1 Aufbau und Politik .....	64
2.3.2 Repertoire und Zuschauer .....	70
2.3.3 Zwei einzigartig erfolgreiche Serien: <i>Vier Panzersoldaten</i> und <i>ein Hund und Sekunden entscheiden</i> .....	73
2.3.4 Das Fernsehen in den Augen seiner Zuschauer.....	77
3 „Aufbruch ins Vergessen“ – das Jahr 1968 .....	80
3.1 Die „antizionistische“ Kampagne .....	80

3.2	Die Kinematografie im Angesicht der antizionistischen Kampagne .....	88
	Ein Film, der nicht gezeigt wurde: <i>Eine lange Nacht</i> (Długa noc, 1967)	91
3.3	Die Auswirkungen der antizionistischen Kampagne auf das Fernsehen	95
3.4	Inhalte des Fernsehens und seine Zuschauer im Jahre 1968.....	98
3.5	Gedenken an die Vernichtung der Juden während der antizionistischen Kampagne .....	100
4	Marginalisierung und Leerstellen der Erinnerung: die 1970er Jahre .....	110
4.1	(Erinnerungs-)Politische Dimensionen der Dekade des „organisierten Vergessens“ .....	110
4.1.1	Neuausrichtung der politischen Legitimationsstrategie unter Gie- rek und Marginalisierung der Erinnerung an die Judenvernichtung im öffentlichen Gedenken .....	110
4.1.2	Die Entwicklung von nationalistischer Legitimation und Erinne- rung an die Judenvernichtung in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre .....	117
4.2	Das Zeitgenössische im Kino der 1970er Jahre: das „Kino der morali- schen Unruhe“ .....	123
	Vorherrschende Themen .....	126
4.3	Fortschritt und Instrumentalisierung zur „Tuba der Propaganda“: das Fernsehen und seine Zuschauer in den 1970er Jahren.....	129
4.3.1	Technische Rahmenbedingungen sowie ideologische Ausrichtung des Fernsehens in den 1970er Jahren .....	129
4.3.2	Die Zuschauer und ihre Vorlieben.....	138
4.4	Leerstellen der Erinnerung in Film und Fernsehen: die 1970er Jahre ....	148
4.4.1	Polnische Spielfilm- und Fernsehproduktionen der 1970er Jahre: <i>Die Landschaft nach der Schlacht, Der Nürnberger Epilog, Die Generation Kolumbus, Polnische Wege</i> – und die DFF-Serie <i>Wege übers Land</i> .....	148
4.4.2	Dokumentarfilme des polnischen Fernsehens in den 1970er Jah- ren.....	168
4.4.3	Nicht in Polen zu sehen, dennoch Steine des Anstoßes: <i>Der Nacht- portier</i> und <i>Holocaust</i> .....	170
4.4.4	Charakteristika der Darstellung im Fernsehen der 1970er Jahre: Marginalisierung und externe Herausforderungen.....	177
5	Zeit des Umbruchs – Zeit der Wiederentdeckung .....	180
5.1	Die 1980er Jahre: Versuche der politischen Neuausrichtung und die öffentliche Erinnerung an die Judenvernichtung .....	180
5.1.1	Der Sommer der Solidarność .....	180
5.1.2	Das Kriegsrecht und die Feierlichkeiten zum Ghettoaufstand 1983	183
5.1.3	Der Niedergang des kommunistischen Macht- und Interpretations- monopols in der zweite Hälfte der 1980er Jahre, Enttabuisierung und der Jahrestag des Ghettoaufstands 1988 .....	187

5.2	Der polnische Film im Angesicht des Kriegsrechts und der Normalisierung .....	194
5.3	„Telewizja kłamię“ – das Fernsehen und der Niedergang des Kommunismus .....	199
5.3.1	Sommer der Solidarność, Kriegsrecht und die Rolle des Fernsehens .....	199
5.3.2	Das Fernsehen während der sogenannten „Normalisierung“ .....	209
5.3.3	Das Fernsehen am Ende der Dekade .....	213
5.4	Wiederentdeckung und neue Formen der Darstellung: die Judenvernichtung im polnischen Film und Fernsehen in den 1980er Jahren .....	219
5.4.1	Spiel- und Dokumentarfilme im ersten Jahrfünft der 1980er Jahre .....	219
5.4.2	Claude Lanzmanns <i>Shoah</i> (1985) und die polnischen Reaktionen .....	232
5.4.3	Nach <i>Shoah</i> : die Darstellung der Judenvernichtung im polnischen Film und Fernsehen der späten 1980er Jahre .....	244
5.4.4	<i>Shoah</i> im zeithistorischen und televisuellen Kontext .....	264
6	Schlussbetrachtung und Ausblick .....	269
7	Abstract .....	280
8	Abkürzungsverzeichnis .....	286
9	Bibliografie .....	288
9.1	Archivmaterial .....	288
9.1.1	Archiwum Akt Nowych .....	288
9.1.2	Dział Dokumentacji Aktowej Telewizji Polskiej .....	288
9.2	Presse und Periodika .....	290
9.3	Literatur .....	291
9.3.1	Publizierte Quellen .....	291
9.3.2	Forschungsliteratur .....	292
10	Filmografie .....	315
11	Ausstrahlungstermine relevanter Filme im Polnischen Fernsehen 1968-1989 .....	317
12	Register .....	320





## Vorwort

Das vorliegende Buch ist die überarbeitete und gekürzte Fassung meiner Dissertationsschrift, die im Sommersemester 2012 an der Justus-Liebig-Universität Gießen eingereicht und im Wintersemester 2012/13 verteidigt wurde. An der Entstehung waren zahlreiche Personen beteiligt, denen ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen möchte.

Dies gilt besonders für meinen Betreuer und Erstgutachter, Prof. Dr. Peter Haslinger, mit welchem ich bereits während meiner Magisterarbeit das Vergnügen hatte zusammenzuarbeiten, und welcher mir die Möglichkeit anbot, im Rahmen des LOEWE-Schwerpunktes „Kulturtechniken und ihre Medialisierung“ und einer damit verbundenen Projektmitarbeiterstelle am Herder-Institut für historische Ostmitteleuropaforschung – Institut der Leibniz Gemeinschaft die Forschungen zur Dissertation durchzuführen. Ferner danke ich meinem Zweitgutachter, Prof. Dr. Hans-Jürgen Bömelburg, der gemeinsam mit Prof. Dr. Haslinger durch methodische, theoretische sowie inhaltliche Expertise in intensiven Gesprächen den Fortschritt der Dissertationsschrift mitgestaltete.

Auch bei zahlreichen Kolleginnen und Kollegen aus Gießen und Marburg, mit denen ich in den letzten Jahren das Vergnügen hatte, zusammenarbeiten zu können, möchte ich mich bedanken. Insbesondere betrifft dies Dr. Markus Roth und Agnes Laba, die eine intensive und – wegen des ursprünglichen Umfangs – aufwändige Durchsicht der ersten Version des Manuskripts durchführten. Weiter zu nennen seien an dieser Stelle PD Dr. Markus Krzoska, mit dem ich zahlreiche interessante Gespräche führte, sowie Dr. Kolja Lichy, dessen scharfsinnige Bemerkungen nicht ohne Wirkung geblieben sind. Danken möchte ich ferner Frieder Fuhrmann und Ansgar Sage, die seit meiner Schulzeit zu meinem engsten Freundeskreis gehören, sowie Jasmin Nithammer, Konstantin Rometsch, Sebastian Paul und Julian Katz für ihre freundschaftliche Unterstützung – nicht nur bei der Erstellung des Manuskripts, sondern auch bei der Bewältigung des Alltags in Gießen und Marburg.

Mein Dank gilt ferner den Kolleginnen und Kollegen, die mich bei den zahlreichen Vorstellungen des Dissertationsvorhabens auf Konferenzen und in Kolloquien und Oberseminaren durch den externen Blick immer wieder dazu veranlasst haben, kritisch auf mein Projekt zu blicken und es durch die damit verbundenen Reflexionen zu schärfen. Stellvertretend seien hier Prof. Dr. Jan Kusber, Dr. Benjamin Conrad und Lisa Bicknell genannt.

Ohne die Hilfe zahlreicher Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von Bibliotheken und Archiven wäre die Entstehung dieser Schrift nicht möglich gewesen. Daher danke ich

besonders den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Forschungsbibliothek des Herder-Instituts für historische Ostmitteleuropaforschung, die meine schier endlosen Bestellungen und Ausleihen immer mit einem kollegialen Wohlwollen durchführten und mir mit Rat und Tat zur Seite standen. Zu den von mir bei den Recherchen mit zahlreichen Anfragen überschütteten Personen gehören ferner die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Biblioteka Narodowa in Warschau, die Archivarinnen und Archivare im Archiwum Akt Nowych, im Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego sowie im Archiv des staatlichen Fernsehens Telewizja Polska. Dies gilt in besonderem Maße für Monika Grabyś und Agnieszka Bugała vom Fernseharchiv, die meine Archivrecherchen tatkräftig unterstützten. Ferner sei hier Manfred Mack vom Deutschen Polen-Institut in Darmstadt genannt, der mir den Zugang zur Sammlung der audiovisuellen Medien ermöglichte.

Dem Vorstand des Herder-Instituts bin ich für die Möglichkeit, meine Dissertation im Rahmen der *Studien zur Ostmitteleuropaforschung* veröffentlichen zu können, zu Dank verpflichtet. In diesem Zusammenhang seien ferner Dr. Heidi Hein-Kircher und Ruth Steinebach für die Unterstützung bei der Drucklegung sowie Dr. Norbert Kersken für die sorgfältige Durchsicht meines Manuskripts genannt.

Bedanken möchte ich mich ferner beim Deutschen Historischen Institut Warschau, das mir durch eine Vertretungsstelle im Sommer 2014 sowie ein Stipendium als Langfristgastforscher die Möglichkeit bot, die Überarbeitung des Manuskripts abzuschließen.

Last but not least möchte ich meinem Vater Jan Zok, der mich immer auf unterschiedliche Weisen unterstützt hat, sowie meinem Sohn Elias, dessen Neugier mich immer wieder zum Erklären motiviert, danken. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

Warschau, im Mai 2015

Michael Zok

# 1 Einleitung

## 1.1 Gegenstand und Fragestellung

Die Bedeutung audiovisueller Massenmedien bei der Formierung der Erinnerung an die Judenvernichtung zeigt der polnische Soziologe Marek Kucia in seiner Untersuchung, wonach – neben dem Schulunterricht und familiären Gesprächen – die massenmediale Vermittlung in Form von Spiel- und Dokumentarfilmen, aber auch Fernsehfilmen und -reportagen bei der kollektiven Erinnerung an diesen Ort der nationalsozialistischen Massenverbrechen als formender Faktor mitwirkte.<sup>1</sup> Auch die polnische Historikerin Alina Skibińska betont in einem Artikel mit Bezug zu einer im Jahre 1992 durchgeführten gesamtpolnischen Umfrage, dass 58,5 Prozent der Befragten angaben, dass für sie die elektronischen Medien Träger der Vorstellung von jüdischer Existenz bzw. von der Geschichte der polnischen Juden seien.<sup>2</sup>

Die Massenmedien nehmen demnach eine gewichtige Rolle bei der Formierung der Erinnerung historischer Ereignisse wahr; hinsichtlich der Erinnerung an die Vernichtung der europäischen Juden waren es vor allem der Aufstand im Warschauer Ghetto und die Vernichtungslager, die eine zentrale Schnittstelle zwischen Massenmedien und Erinnerung bildeten.<sup>3</sup> Astrid Erll und Stephanie Wodianka betonen gar: „Auf kollektiver Ebene können Massenmedien wie populäre Spielfilme die Diskussionen über Erinnerung, Geschichte und Gedenken anregen und prägen; auf individueller Ebene

---

<sup>1</sup> Seine Erhebungen zeigen, dass bei den gesamtpolnischen Umfragen 41 % der Befragten Dokumentarfilme als wichtigste Quellen für das Verständnis des ehemaligen Konzentrationslagers angaben, 31 % bezeichneten das Fernsehen im Allgemeinen als Quelle. Spielfilme und Serien wurden immer noch von 16 % der Befragten genannt. KUCIA, S. 85, Tab. 7. – Die wichtigsten Quellen waren laut der Erhebungen von Kucia die Schule (75 %) und familiäre Erinnerungen (45 %). Ebenda. – Bei den Schülern lagen die Zahlen für das Fernsehen und die Filme höher. Ebenda.

<sup>2</sup> SKIBIŃSKA, S. 40.

<sup>3</sup> Vgl. RÖGER, Flucht, S. 8. – Maren Röger betont die Fähigkeit der Medien zur Thematisierung und Themenstrukturierung, des Agenda-Settings: „Agenda-Setting ist somit ein immanent politischer Prozess mit enormen gesellschaftlichen Konsequenzen und entsprechend hoher gesellschaftlicher und forschungspolitischer Relevanz.“ Ebenda. – Vgl. RÖSSLER.

beispielsweise als Ressource für die Imagination von Vergangenheiten dienen.“<sup>4</sup> Die vorliegende Studie untersucht die audiovisuellen Massenmedien Film und Fernsehen in ihrer Funktion als Träger von spezifischen Darstellungsweisen der Vernichtung der Juden. Besondere Bedeutung kommt beiden Medientypen in der Nachkriegszeit zu; insbesondere das Fernsehen entwickelte sich seit den 1960er Jahren durch einen rasanten Aufstieg zum Leitmedium. Daher ist es ein besonderes Anliegen der vorliegenden Studie, mittels Analyse von Sendehalten und Reaktionen die Wirkung der Darstellung der Judenvernichtung auf die Erinnerung an dieses Ereignis im Zeitraum zwischen 1968 und 1989 nachzuzeichnen.<sup>5</sup>

## Fragestellung

Die vorliegende Studie untersucht die Darstellung der Vernichtung der europäischen Juden während der deutschen Besatzung in Polen in Sendungen, bei denen das polnische Fernsehen<sup>6</sup> entweder selbst als Produzent fungierte oder aber aus dem Fundus der polnischen Nachkriegskinematografie schöpfen konnte. Die Studie stellt somit die Frage nach Auswahl- und Entscheidungsprozessen für spezifische Inhalte und Darstellungsweisen und nach der dahinterstehenden Fernsehpolitik als Teil eines Erinnerungsdiskurses und der offiziellen Erinnerungspolitik in der Volksrepublik Polen zwischen den Jahren 1968 und 1989. Sie reiht sich in die Forschungen über die Erinnerung an den Holocaust bzw. die Erinnerungspolitik in der Volksrepublik Polen<sup>7</sup> unter besonderer Berücksichtigung des Massenmediums Fernsehen ein; die besondere Betonung des Fernsehens hat seinen Sinn darin, dass insbesondere dem Massenmedium Film bereits einige Aufmerksamkeit zuteil wurde.<sup>8</sup>

Ziel ist die Untersuchung der Darstellungsweisen und -strategien der Massenverbrechen der deutschen Besatzer an der jüdischen Bevölkerung. Zwei Themenkomplexe stehen dabei im Vordergrund: zum einen, wie in Film und Fernsehen Opfergruppen sowie Täter konstruiert und konnotiert wurden, und zum anderen, welche Dynamiken sich zwischen beiden Gruppen erkennen ließen. Dabei steht insbesondere die Frage im Raum, ob es Hierarchisierungen verschiedener Opfergruppen gab, wie diese im audiovisuellen Material umgesetzt wurden und ob und mit welchen Mitteln eine klare Abgrenzung zwischen Opfern und Tätern erreicht bzw. ob diese Unterscheidung aufgehoben werden konnte. Grundannahme ist, dass insbesondere die polnischen Produk-

---

<sup>4</sup> ERLI/WODIANKA, S. 5. Dies hängt jedoch von einigen Faktoren wie etwa „Sendeplatz, Einschaltquoten, Marketingstrategien, [der] Verleihung von Preisen, öffentliche[n] Diskussionen, [der] didaktische[n] Aufbereitung“ und Ähnlichem ab. Ebenda, S. 6.

<sup>5</sup> Zur Rolle der Medien bei der Formierung der Erinnerung vgl. ERLI.

<sup>6</sup> Die Bezeichnung „polnisches Fernsehen“ bezieht sich in der vorliegenden Arbeit auf das staatliche Fernsehen der Volksrepublik Polen und schließt somit Entwicklungen wie die Einführung von Privatfernsehen in den 1990er Jahren aus.

<sup>7</sup> HUENER; STEINLAUF; KLEIN; EHRET; MECKL; KOBYLARZ.

<sup>8</sup> Vgl. etwa HALTOF, Polish Film; COATES, The Red; MADEJ; PREIZNER; BARTOV, The „Jew“; JAZDON.

tionen die Perspektive der (polnischen) Opfer reproduzierten und Polen (und Juden)<sup>9</sup> generell als Opfer des Krieges präsentierten. Hinsichtlich der Darstellung der Täter stellt sich hingegen die Frage, inwieweit diese gängigen Konventionen – etwa Dämonisierung und Pathologisierung – unterworfen waren. Zusammenfassend zielt die Studie auf die Analyse der Konstruktion beider Gruppen mittels audiovisueller Quellen von Opfern und Tätern und auf die Beantwortung der Frage, inwieweit Bilder von Opfern und Tätern einen festen Bilderkanon erzeugten, der ohne weitere Kommentierungen permanent reproduziert werden konnte.<sup>10</sup>

Hinsichtlich der Hierarchisierung und Definition der beiden oben genannten Opfergruppen widmet sich die vorliegende Arbeit in einem zweiten Schwerpunkt der Analyse der Darstellung der Beziehungen zwischen Polen und Juden während der deutschen Besatzung, da besonders das Verhältnis zwischen diesen beiden Gruppen für die Erinnerung an die Vernichtung der Juden in Polen elementar ist und immer wieder Anlass zu Kontroversen um die Erinnerung an den Krieg und die Judenvernichtung bot bzw. bietet. Im Zentrum der Untersuchung in diesem Teilbereich stehen die Darstellung der Verhaltensweisen der auf der „anderen“ Seite der Ghettomauer lebenden polnischen Bevölkerung und die Frage, inwiefern neben positiven Einstellungen wie Solidarität und dem Wunsch zu helfen auch negative Phänomene wie Kollaboration<sup>11</sup> mit den

---

<sup>9</sup> Die Unterscheidung zwischen „Polen“ und „Juden“ wurde rein pragmatisch gewählt, um die Lesbarkeit des Textes zu garantieren. In der vorliegenden Studie ist die jüdische bzw. nicht-jüdische Herkunft der polnischen Staatsbürger das Unterscheidungsmerkmal; stereotype Vorstellungen jüdischer wie polnischer Identität spielen in der audiovisuellen Konstruktion beider Gruppen eine gewichtige Rolle, sind jedoch mit Vorsicht zu betrachten, um diese nicht zu reproduzieren.

<sup>10</sup> KEILBACH.

<sup>11</sup> Der Begriff der Kollaboration ist seit dem Zweiten Weltkrieg negativ besetzt, da er die Zusammenarbeit – unabhängig von den jeweiligen Motiven – mit der Besatzungsmacht (in Europa: das Deutsche Reich und Italien, in Asien: Japan) beschreibt, auf den „Schaden dieses [besetzten] Landes und seiner Staatsbürger“ zielt. Für den polnischen Fall muss konstatiert werden, dass es zu keiner *politischen* Kollaboration, d.h. zu einer politisch-juristischen Kooperation zwischen politischen Gruppierungen im besetzten Polen und den deutschen Behörden kam, da einerseits jene politischen Gruppierungen in Polen, die dies unterstützten, kaum gesellschaftlichen Zuspruch fanden, andererseits aber von deutscher Seite, insbesondere Hitlers, kein Interesse an einer politischen Zusammenarbeit bestand. BOREJSZA, S. 305 f. – Jerzy Borejsza gibt auch die polnischen Definitionen von Kollaboration wieder und verweist auf das Problem einer bis *dato* noch unzureichend erforschten *wirtschaftlichen* Kooperation mit den Besatzern sowie auf das Problem der Freiwilligkeit der Zusammenarbeit, die häufig Teil der Definitionen war. Ebenda. – Piotr Madajczyk hingegen verweist auf die emotionale Nähe zum „Verrat“. MADAJCZYK, S. 314. – Zum Zweck der Unterscheidung zwischen Verrat und Kollaboration seien daher, so Madajczyk, vier Komponenten zu untersuchen: „individuelle Motivation, Ziele der Kollaboration, Ziele der Besatzungspolitik, reale Folgen.“ Ebenda, S. 318. – Tomasz Szarota erweitert diese Definition insbesondere im polnischen Kontext um die Komponente eines vorhandenen Moralkodex: „Kollaboration ist die Zusammenarbeit mit dem Besatzer und die Zurückweisung einer Unterordnung unter die deutlichen Verbote und Warnungen des polnischen Untergrundstaates, die propagandistisch von Seiten der Besatzer ausgenutzt wurde und der eigenen nationalen Gruppe Schaden zufügte.“ SZAROTA, S. 341.

deutschen Besatzungsbehörden Eingang in die filmische Inszenierung finden. Dieser Komplex ist aufgrund der emotionalen Aufladung der Erinnerung bis heute besonders wirkungsmächtig.<sup>12</sup>

Ein weiterer zentraler Aspekt der Arbeit sind die publizistischen Reaktionen auf das in Film und Fernsehen Gezeigte, um der Frage nachgehen zu können, inwieweit die gezeigten Narrative auf Affirmation stießen. Der Vergleich zwischen den Darstellungsweisen in den audiovisuellen Massenmedien und der Publizistik soll Interdependenzen aufzeigen und mögliche Transfers von Motiven (im konkreten Fall von visuellen Quellen wie Bildern, Filmfragmenten sowie narrativen Konstrukten) nachzeichnen. Dies ist insbesondere im Zusammenhang mit dem Konzept des Erinnerungsfilms (bzw. zusätzlich in diesem Fall dem „Erinnerungsfernsehen“) zu sehen. Astrid Erll und Stephanie Wodianska betonen in ihrem Konzept, dass Filme erst dann zu wirkungsmächtigen und an der Formierung der öffentlichen Erinnerung wirkenden „Erinnerungsfilmen“ werden, wenn sie „innerhalb der Gesellschaft, durch plurimedial [im konkreten Fall der Presse] vermittelte Aushandlungsprozesse zu solchen gemacht werden“.<sup>13</sup> Von besonderer Bedeutung ist in dieser Hinsicht die Erkenntnis von Erll und Wodianska, dass der jeweilige „Erinnerungsfilm“ immer in der Gegenwart verortet ist:

„Der Erinnerungsfilm ist ein dem Hier und Jetzt verpflichtetes Medium. Informationen über die Vergangenheit zu speichern und für künftige Generationen bereit zu halten, gehört zwar prinzipiell zum Spektrum seiner Möglichkeiten, entspricht aber in der Regel nicht seiner erinnerungskulturellen Funktionalisierung.“<sup>14</sup>

---

Gemäß diesen Ausführungen wird in der vorliegenden Arbeit der Terminus nur verwendet, wenn es sich um *freiwillige* politische Zusammenarbeit bzw. deren Abwesenheit zwischen polnischen Gruppierungen und deutschen Behörden handelt.

<sup>12</sup> Ein Beispiel hierfür ist das 2009 vom polnischen Fernsehen produzierte Dokudrama *Die Geschichte der Familie Kowalski* (Historia Kowalskich), das die Ermordung von 34 polnischen Zivilisten in Stary Ciepeliów und Rekówka na Mazowszu, die Juden bei sich versteckt hatten, am 6. Dezember 1942 porträtiert. Vgl. *Gazeta Wyborcza* vom 27.10.2009. – Für eine andere Auseinandersetzung mit dieser Frage ist hier besonders das Buch *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne* von Jan Tomasz Gross zu nennen, das die sogenannte „Kontroverse“ um Jedwabne ausgelöst hat. Gross hält in seinem Buch fest, dass im Dorf Jedwabne im Nordosten des heutigen Polen am 10. Juli 1941 die jüdischen Einwohner des Dorfes durch ihre polnischen Nachbarn ermordet worden waren, da sich der ethnische Hass – bedingt durch die zweijährige Besatzung durch die Sowjetunion seit 1939 und die vermeintliche Kollaboration der jüdischen Bevölkerung mit den sowjetischen Behörden – entlud. Bis dahin hatte in der polnischen Erinnerung an Jedwabne die These der deutschen Täterschaft vorgeherrscht. GROSS, *Nachbarn*. – Zur Kontroverse und den Auseinandersetzungen vgl. SAUERLAND, Polen; CHODAKIEWICZ; MACHCEWICZ, *Wokół Jedwabnego*.

<sup>13</sup> ERL/WODIANKA, S. 2. – Auf die Erinnerung wirken, wie die Autorinnen bemerken, verschiedene Medien und Formate ein: „auflagenstarke historische Romane, populärwissenschaftliche Abhandlungen sowie Geschichte thematisierende Zeitungsartikel und Zeitschriftensonderhefte oder eben Spielfilme.“ Ebenda, S. 4.

<sup>14</sup> Ebenda, S. 4. – Wie Michael Charlton festhält, zeigen die „Medien [...] an, welches Wissen aktuell in einer Gesellschaft verfügbar, neu und relevant ist (Thematisierungsfunktion)“. CHARLTON, S. 28.

Zu beachten gilt jedoch, dass für ein politisches Gebilde wie das staatssozialistische System nicht nur von einer Erinnerungskultur, sondern von einer Erinnerungspolitik ausgegangen werden kann, was insbesondere auch die Entstehung und Aufwertung von Filmen zu „Erinnerungsfilmern“ beeinflusst.<sup>15</sup> Daher wird in der vorliegenden Studie Wert darauf gelegt, gesellschaftliche, erinnerungspolitische und -kulturelle Konstellationen sowie mediale Entwicklungen zu beleuchten und die verschiedenen Filme sowie Fernsehproduktionen und Ausstrahlungspolitiken in den zeithistorischen Kontext einzuordnen, um der von Ute Daniel und Axel Schildt betonten Gefahr zu entgehen, „die Mediensphäre von der umgebenden Gesellschaft und Kultur als selbstreferenzielles System zu isolieren und zu hypostasieren“ und „die Geschichte der technisch basierten Massenmedien [...] dadurch weitgehend aus ihren historischen, nationalen oder kulturellen Kontexten“ zu lösen.<sup>16</sup> In der vorliegenden Studie wird daher insbesondere der Frage nachgegangen werden, inwieweit sich ändernde Darstellungskonventionen durch die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen in den verschiedenen Epochen der Volksrepublik zwischen 1968 und 1989 ermöglicht bzw. unmöglich gemacht wurden.

Der Untersuchungszeitraum bezieht sich auf die Jahre zwischen 1968, dem Jahr der antizionistischen Kampagne und der dadurch ausgelösten Massenemigration polnischer Juden, und dem Umbruchjahr 1989. Zwei Faktoren motivieren diese Begrenzung: Einerseits widmet sich die Studie der Untersuchung der spezifischen Erinnerungspolitik im kommunistischen Polen (bis 1989), andererseits steht das elektronische Massenmedium in seiner Funktion als gesellschaftliches Leitmedium (auch für die öffentliche Erinnerung) im Vordergrund.

## 1.2 Begriffsbestimmung: Erinnerungspolitik – Diskurs – Meisternarrativ

Die drei Themenkomplexe Erinnerungspolitik, Diskurs und Meisternarrativ werden die vorliegende Studie prägen und sollen daher an dieser Stelle eingeführt und die Abhängigkeiten unter ihnen dargelegt werden.

### Erinnerungspolitik

Christian Lotz definiert Erinnerungspolitik als

„absichtsvolles Handeln mit dem Ziel, eine bestimmte Deutung der Geschichte in der Öffentlichkeit als verbindlich durchzusetzen. Eine Deutung ist dabei eine spezifische, strukturierte Erzählung eines Ereignisses oder einer Ereigniskette, ihrer Ursachen und Folgen und/oder die Charakterisierung einer Person, eines Ortes, Raumes oder Sachzusammenhangs in der Geschichte. Die Deutung dient zur Vergewisserung von Herkunft, Lebensweg und

---

<sup>15</sup> Zur Definition von Erinnerungspolitik vgl. das folgende Unterkapitel.

<sup>16</sup> DANIEL/SCHILD, S. 11.



Identität derjenigen, die an der Erzählung der Deutung teilhaben bzw. sie zustimmend zur Kenntnis nehmen.“<sup>17</sup>

Erinnerungspolitik wird in der vorliegenden Arbeit als die offizielle Politik eines Regimes bzw. einer Gruppe verstanden, die über Deutungs- und Darstellungsmacht verfügt und mittels verschiedener Mittel und Methoden ihre Deutung der Vergangenheit zu vergegenwärtigen versucht. Dies wird getragen durch Entscheidungen über Gedenktage, Denkmäler etc. sowie verschiedene Strategien wie Visualisierung und massenmediale Vermittlung durch audiovisuelle Medien – ein Aspekt, der für den Ansatz der Arbeit besondere Bedeutung hat. Das Ziel von Erinnerungspolitik als intendierter Handlung der jeweiligen politischen Entscheidungsträger soll zu einem spezifischen Erinnern (aber auch einem gewollten Vergessen<sup>18</sup>) bei einem Kollektiv – im staatlichen Rahmen ist vor allem die öffentliche Erinnerung davon betroffen – führen: Dabei umfasst die Erinnerungspolitik nicht nur die Fragen nach der Art der Darstellung von Vergangenen im öffentlichen Raum, sondern fragt zudem, *was* überhaupt offiziell erinnert wird und *was* nicht.<sup>19</sup>

Insbesondere die Massenmedien Film und Fernsehen spielten in diesem Zusammenhang in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine herausragende Rolle. Die bereits oben zitierten Kulturwissenschaftlerinnen Astrid Erll und Stephanie Wodianka verweisen in ihrem Sammelband zum „Erinnerungsfilm“ auf die notwendigen Abhängigkeiten zwischen Film und gesellschaftlichen wie medialen Umständen, etwa dem Verhältnis zu anderen Medien (der Presse) sowie zum

„erinnerungskulturelle[n] Netz [...], d.h. sie [die Erinnerungsfilme] ,fallen auf einen Boden‘, der bereitet wurde etwa durch aktuelle politische Diskussionen, durch anstehende Jahrestage und deren mediale Präsenz im öffentlichen Diskurs oder durch vorgängige mediale Repräsentationen wie etwa einen Roman, der einem Thema zu erinnerungskultureller Brisanz verholfen hat.“<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> LOTZ, S. 6. – Jürgen Zimmerer konstatiert, dass es sich dabei nicht um ein neues, modernes Phänomen handle, sondern es schon seit Jahrtausenden existierte: „Die Instrumentalisierung der Vergangenheit für politische Zwecke der Gegenwart ist wahrscheinlich so alt wie die Geschichte selbst. Die Vergangenheit dient zur Legitimation oder zur Kritik des Bestehenden oder des Zukünftigen, sie wird von Seiten der Mächtigen geschrieben und von Seiten der Unterdrückten erzählt. Sieger berichten ihre Version des Geschehenen, und Verlierer halten mit ihrer Interpretation dagegen. Erinnerung, Gedenken und deren öffentliche Inszenierung waren und sind also eminent politisch.“ ZIMMERER, S. 9.

<sup>18</sup> Piotr Forecki betont den Nutzen, den sich eine Regierung vom Vergessen erhofft: „Dies [das Vergessen] geschieht häufig im Namen des nationalen Friedens, der Nicht-Thematisierung schwieriger Themen und der gesellschaftlichen Entzweiung. Das Vergessen dient der Legitimation der Macht, dem guten Befinden der Gemeinschaft und vor allem der Verteidigung der eigenen kollektiven Identität, zu der sich verschiedene Ereignisse aus der Vergangenheit nicht eignen.“ FORECKI, S. 27.

<sup>19</sup> Ähnlich bei JUDT, S. 4 f.

<sup>20</sup> ERL/WODIANKA, S. 13.

Wenn auch das Zusammenspiel zwischen externen Faktoren und werkimmanenten Inhalten als zutreffend charakterisiert werden kann, so lassen beide Autorinnen die politische Dimension von Erinnerungsfilmen außen vor, das heißt, sie blicken nicht auf konkrete Entscheidungen von gesellschaftlichen oder staatlichen Akteuren, die verschiedene erinnerungskulturelle Elemente manipulieren und politisch nutzen. Gerade in einem politischen Gebilde wie dem staatssozialistischen System ist eine solche Betrachtungsweise jedoch dringend erforderlich, da die Kulturpolitik und damit die Darstellung audiovisueller Inhalte von der jeweiligen Richtung der Entscheidungsträger abhängig war.

Für den vorliegenden Fall der Volksrepublik Polen bildete die Erinnerungspolitik ein zentrales Merkmal der kommunistischen Herrschaft, die sich in verschiedenen Phasen der politischen wie gesellschaftlichen Entwicklung der Volksrepublik mit historischen Bezügen selbst zu legitimieren versuchte.<sup>21</sup> Diese umfasste nicht nur die Legitimation durch den (propagandistisch in Szene gesetzten) Sieg an der Seite der Sowjetunion, sondern generell eine Vereinnahmung der Geschichte Polens durch die herrschenden kommunistischen Eliten, wie sie besonders Tabus wie die Ermordung polnischer Kriegsgefangener durch die Einheiten des sowjetischen Innenministeriums in Katyń oder die Auflösung der Kommunistischen Partei Polens (Komunistyczna Partia Polski) durch Stalin im Jahre 1938 bildeten.

## Diskurs

Die Studie nutzt die Methode der historischen Diskursanalyse, wobei unter Diskurs „Praktiken verstanden [werden], die Aussagen zu einem bestimmten Thema systematisch organisieren und regulieren und damit die Möglichkeitsbedingungen des (von einer sozialen Gruppe in einem Zeitraum) Denk- und Sagbaren bestimmen“<sup>22</sup>. Hintergrund ist, dass mithilfe der historischen Diskursanalyse

„Machtverhältnisse, Gesetzmäßigkeiten und Abhängigkeiten [untersucht werden können], die in personen- und sprachübergreifenden Rede- und Textsystemen zum Ausdruck kommen. Der diskursgeschichtliche Ansatz verdeutlicht, wie Kommunikation zeit- und ortsgebunden strukturiert war und welche Denk- und Handlungspositionen für Einzelne und Gruppen sich daraus erschlossen.“<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. ZAREMBA, *Komunizm, legitymizacja*.

<sup>22</sup> EDER, S. 13. – Peter Haslinger führt weiter aus: „Man befindet sich nur im Wahren, wenn man den Regeln des Diskurses folgt. Diskurse arbeiten folglich auch mit Verboten und Schranken, wobei die Regeln, außerhalb derer es kaum möglich ist, gehört zu werden, permanenter Veränderung unterliegen. Externe Ausschließungsprozeduren, interne Kontrollmechanismen und die Verknappung der sprechenden Subjekte wirken hierbei als zentrale Faktoren.“ HASLINGER, *Diskurs*, S. 29.

<sup>23</sup> HASLINGER, *Nation*, S. 23.

Da es sich in der vorliegenden Arbeit um einen politisch intendierten Diskurs handelt, ist „die Frage nach den Mechanismen, Kontexten und Trägermedien der Diskursteilnahme in bestimmten Themensegmenten“ von besonderer Bedeutung.<sup>24</sup>

Die Studie untersucht die von Sara Mills betonte Repetitivität einzelner Aussagen<sup>25</sup> aus einem breiten Sample von (theoretisch) unbegrenzten Aussagen<sup>26</sup>, die „hochgradig regulierte Gruppierungen von Aussagen und Meinungen mit internen Regeln (...), die für diesen Diskurs spezifisch sind“, darstellen. Diese Regeln umfassen „bestimmt[e] sozial sanktioniert[e] Grenzen“ des Diskurses.<sup>27</sup> Oder in den vereinfachten Worten Achim Landwehrs:

„Wie kommt es, dass sich zu allen Zeiten und in allen Gesellschaften eine Differenz beobachten lässt, was sich praktisch machen lässt oder was sich theoretisch alles denken lässt, und dem, was Menschen tatsächlich sagen, machen und denken. Nicht alles, was gesagt werden kann, wird gesagt, nicht alles, was gemacht werden kann, wird gemacht und nicht alles, was gedacht werden kann, wird gedacht.“<sup>28</sup>

Dies führe dazu, dass es in bestimmten Gesellschaften zu bestimmten Zeitpunkten „recht klar abgegrenzte Bereiche des Machbaren, Denkbaren und Sagbaren gibt“<sup>29</sup>.

Die vorliegende Studie folgt diesem Ansatz, erweitert ihn jedoch für die audiovisuellen Medien Film und Fernsehen um die Grenzen des *Zeigbaren*, das heißt, sie fragt konkret nach visuellen wie narrativen Motiven, die in beiden audiovisuellen Massenmedien reproduziert bzw. tabuisiert wurden, und fragt somit nach den Grenzen der diskursiv bestimmten Darstellbarkeit der Vernichtung der Juden. Daher wird die Anwendung der historischen Diskursanalyse für die Studie nicht auf schriftlich-textuelle Quellen, die die Vernichtung der Juden darstellen, beschränkt sein, sondern es werden zugleich die wirkungsmächtigen, da die Erinnerung mitformierenden audiovisuellen Quellen wie Spiel- und Dokumentarfilme miteinbezogen werden.

Auch Achim Landwehr nimmt die Anwendbarkeit der historischen Diskursanalyse für Bildmedien an:

„Denn in Parallele zu textlichen Aneignungen und Hervorbringungen sozialer Wirklichkeit gilt es auch mit Blick auf Bilder zu fragen, wer sich wovon und auf welche Weise, zu welchem Zeitpunkt und an welchem Ort ein Bild machen konnte – oder eben auch nicht machen

---

<sup>24</sup> Ebenda.

<sup>25</sup> Aussagen (*énoncés*) sind bei Michel Foucault „eine Fülle von Ereignissen im Raum des Diskurses im allgemeinen“. Zugleich zeichnen sie sich – anders als die Äußerungen – durch „regelmäßiges und wiederholtes Auftauchen“ aus. LANDWEHR, S. 71.

<sup>26</sup> So auch bei Achim Landwehr, der zwischen der „Gesamtheit aller Äußerungen zum Diskurs (dem *imaginären* Korpus) und jenem Teil, der davon überliefert ist (dem *virtuellen* Korpus“, unterscheidet. Zitiert nach: HASLINGER, Diskurs, S. 30.

<sup>27</sup> Mills, zitiert nach: HASLINGER, Nation, S. 23. Auslassungen in runden Klammern – hier und zukünftig – im Original.

<sup>28</sup> LANDWEHR, S. 20. Vgl. ebenda, S. 70.

<sup>29</sup> Ebenda, S. 21.

konnte. Es geht also um die Frage, wie die Zirkulation und Verfügbarkeit von Bildern reguliert, unterdrückt, gefördert oder sonstwie beeinflusst wurde [...].“<sup>30</sup>

Was Landwehr hier für statische Bilder beschreibt, trifft auch auf audiovisuelle filmische Materialien zu, die jedoch durch das Zusammenfallen der Dimensionen Bild, Ton und zeitlicher Verlauf deutlich komplexer sind. Daher konzentriert sich die vorliegende Studie auf Reproduktionen und Auslassungen von narrativen Konstruktionen und Motiven, die den Filmen ihre Botschaften oder – um mit Michel Foucault zu sprechen – ihre Aussagen geben.

Diskurse entstehen nicht in leeren Räumen, daher wird in der vorliegenden Arbeit ein Fokus auf der Darstellung der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Kontexte liegen, die die Verortung des Diskurses in der jeweiligen Zeit veranschaulichen sollen. Wie Peter Haslinger festhält, sind die „Regeln und Strukturen des Diskurses [...] ein Charakteristikum des Diskurses selbst, [sie] sind dabei jedoch auch aus sozio-ökonomischen und kulturellen Faktoren ableitbar. Institutionen und sozialer Kontext spielen daher ‚eine wichtige determinierende Rolle bei der Entwicklung, Aufrechterhaltung und Zirkulation von Diskursen‘.“<sup>31</sup> Daher wird sich die Studie nicht nur auf die Rekonstruktion des Diskurses um die Vernichtung der europäischen Juden im polnischen Film und Fernsehen und die Reaktionen von Zuschauern und Publizisten beschränken, sondern den Diskurs in den Kontext des jeweiligen politischen wie kulturpolitischen Rahmens im Untersuchungszeitraum zwischen 1968 und 1989 einbetten. Diese Rahmung soll Indizien für die Zeit- und Ortsabhängigkeit der Diskurse und ihre Grenzen geben sowie deren Diskontinuitäten aufzeigen: Achim Landwehr betont in dieser Hinsicht, dass die „Wahrnehmungen und Erfahrungen des Subjekts [...] durch die Diskurse und Ordnungen zwar organisiert [sind], aber diese Strukturen sind kein undurchdringliches Gefängnis, sondern weisen zahlreiche Brüche und Diskontinuitäten auf“.<sup>32</sup>

Diese Annahmen sind für den Gegenstand zentral, da die Frage der Machtverhältnisse eine außerordentlich wichtige Rolle spielt. Beim Erinnerungsdiskurs in der Volksrepublik Polen handelte es sich nicht um einen freien Austausch von Meinungen und Äußerungen, vielmehr wurden diese Möglichkeiten durch das staatssozialistische System und insbesondere die herrschende kommunistische Partei und die von ihr vertretene Erinnerungspolitik eingeschränkt, sodass von einem Versuch der Lenkung des „Aussagenmarkts“ gesprochen werden kann. Die kommunistische Partei und die ihr

---

<sup>30</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>31</sup> HASLINGER, Nation, S. 24. – Bereits Michel Foucault verwies in seinen Schriften zur Analyse von Diskursen, dass „soziale und institutionelle Zusammenhänge“ erforscht werden müssten, „in denen Aussagen des Diskurses auftauchen. Er fragt nach den Instanzen, die für die Abgrenzung eines Diskurses verantwortlich sind, und nach den Spezifikationsrastern und Klassifikationsmustern, mit denen Elemente des Diskurses geschieden, eingeteilt und gruppiert werden.“ LANDWEHR, S. 68 f.

<sup>32</sup> Zitiert nach: HASLINGER, Nation, S. 27.

(*de facto*, nicht *de iure*) unterstehende Staatsbürokratie (Medien, Zensur<sup>33</sup> etc.) besaßen somit die Definitionsmacht und entschieden, welche Aussagen als zulässig im Diskurs zu werten waren<sup>34</sup>; die Aussagen des Diskurses konnten seitens der Machthaber und ihrer Instrumente (Zensur<sup>35</sup>, Repression) positiv wie negativ sanktioniert werden.<sup>36</sup>

## Meisternarrativ

Den dritten *terminus technicus*, das Meisternarrativ, beschreiben Mathias Middell, Monika Gibas und Frank Hadler als „metaphorische Umschreibung für das, was in anderen terminologischen Systemen als ‚vorherrschende Paradigmen der Geschichtsschreibung‘ oder als ‚dominierende Geschichtsbilder‘ bezeichnet wird“<sup>37</sup>. Zentral für dieses Modell der Meistererzählung sei die „kohärent[e], mit einer eindeutigen Perspektive versehen[e] (meist auf den Nationalstaat ausgerichtet[e]) und meist um einen kollektiven Akteur zentriert[e] Erzählung“<sup>38</sup>. Meistererzählungen seien daher als

---

<sup>33</sup> Zbigniew Romek gibt jedoch zu bedenken, dass gerade in den 1970er Jahren die Aufgabe der Zensur nicht darin bestand, Menschen vom Sozialismus zu überzeugen, sondern darin, die Loyalität der Bevölkerung aufrechtzuerhalten. ROMEK, S. 10. – Eine persönliche Erinnerung an das erste Zusammentreffen mit einem Zensor gibt Andrzej Krajewski: KRAJEWSKI, Szczyściarz, S. 85. – Marian Kubera hingegen verdeutlicht die unterschiedliche Ausrichtung der Zensoren: „Ich erkläre [dem Zensor], dass über dieses Problem bereits die ‚Polityka‘ geschrieben hat. Er antwortet darauf[:] Das Fernsehen ist nicht die ‚Polityka‘.“ KUBERA, S. 92. – Dieses Beispiel verdeutlicht sehr anschaulich die Grenzen des Diskurses, die in unterschiedlichen Medien aufgrund ihrer unterschiedlichen Reichweite und gesellschaftlichen Bedeutung durch andersartige Handlungsweisen der Zensur gekennzeichnet waren.

<sup>34</sup> Pierre Bourdieu sprach in diesem Zusammenhang von „Marktgesetzen“, die „aus Sicht des Individuums die ‚diskursive Kreativität‘ hemmen oder fördern“. HASLINGER, Diskurs, S. 36. – Dies trifft jedoch aufgrund der Machtverhältnisse in einem staatssozialistischen System nicht zu, da der „Aussagenmarkt“ wie auch die Preise und Waren unter einem politischen Vorzeichen und der Machtposition der herrschenden Kommunisten betrachtet werden müssen. Zu diesem Themenkomplex über die Möglichkeit vom „Partei-Statt“ autonomer Handlungen und somit auch Aussagemöglichkeiten vgl. RITTERSPORN/BEHREND/SOLF. – In diesem Zusammenhang schreiben die Autoren von einem öffentlichen „Diskursmonopol“ innerhalb der staatssozialistischen Systeme. Ebenda, S. 14.

<sup>35</sup> Wobei sich die Maßnahmen der Zensur, wie Zbigniew Romek zeigt, durchaus subtiler Methoden bedienten: So sollten laut Anweisungen bei Schulungen die Zensoren freundschaftlich mit den Autoren umgehen und diese überzeugen, nicht jedoch bedrohen. Daher sieht er das Grundverständnis der Zensur als einer Institution mit einer erzieherischen Mission. ROMEK, S. 67.

<sup>36</sup> Ähnlich auch für den Begriff der Propaganda, der von Klaus Merten – sich auf Bruce Lannes Smith beziehend – auf drei Ebenen definiert wird: „Präposition von Rezipienten im Hinblick auf frühere Inputs, [...] Vorteile bei Akzeptanz (...) oder Nachteile bei Nichtakzeptanz [sowie] Bindungen bzw. Zwänge, die das zugehörige soziale System artikuliert und die die Reaktionen auf die Propaganda hemmen oder befördern können.“ Zitiert nach: HASLINGER, Diskurs, S. 39.

<sup>37</sup> MIDDELL/GIBAS/HADLER, S. 21.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 22.

„Beschreibung der Etablierung und Ablösung der in einer Gesellschaft *dominierenden* Deutungsmuster der Vergangenheit“ zu definieren, die sich auf soziale Praxen wie Traditionsbildung und Geschichts- bzw. Erinnerungspolitik auswirke: „Meisterstatus‘ erlangen historische Vergegenwärtigungen des Vergangenen, wenn ihre Geltungskraft unbestritten ist oder sie zumindest öffentliche Dominanz besitzen und gleichsam ein Magnetfeld bilden, das die unterschiedlichen Partikel der historischen Repräsentationen zu integrieren und einheitlich auszurichten vermag.“<sup>39</sup> Somit unterscheiden sich „Meistererzählungen [...] von anderen historischen Erzählungen dadurch, daß sie beanspruchen, die zentrale Entwicklungslinie der sozialen Gemeinschaft, auf die sie sich beziehen, befriedigend zu erklären und eine Orientierungsfunktion für die Zukunft zu erfüllen, und zweitens durch die verbreitete Akzeptanz, die darin begründet liegt, daß sie wichtige Bedürfnisse der Bevölkerung erfüllt“. Ihre Funktion sei daher die einer „Identifikations- und eine[r] Orientierungshilfe“ für national oder staatlich verfasste Gesellschaften. Damit stünden sie in Konkurrenz zu anderen Erzählungen, die in bzw. über diese Gesellschaft existierten; um ihre Position als Meisternarrativ zu erhalten, müssten sie in verschiedener Weise omnipräsent sein.<sup>40</sup>

Krijn Thijs betont ebenfalls die Notwendigkeit der permanenten Reproduktion für ein Meisternarrativ: Das „master narrative‘ [ist] immer auf stetige Reproduktion seines Erzählmusters angewiesen, um seinen ‚Meisterstatus‘ zu wahren, und diese Reproduktion findet nicht nur im Kern der sozialen Machtbasis der Herrschenden, sondern auch und vor allem in peripheren Bereichen der Gesellschaft, in den abgelegenen Sphären der Geschichtskultur statt“. Er bezeichnet es daher als „idealtypisch[e] Ruhephase [einer] scheinbar selbstverständliche[n] Erzählweise der Vergangenheit, es transportiert das historische Allgemeinwissen einer Gesellschaft, das sich in der Arbeit von Historikern, Geschichtspolitikern und Publizisten ständig wiederholt“<sup>41</sup>. Von besonderer Bedeutung ist in dieser Hinsicht der „intertextuelle Einfluss auf andere und kleinere Erzählungen“, die neben der Strukturierung und Rahmung der konkreten Geschichte auch die Erzählmuster des Meisternarrativs reproduzieren.<sup>42</sup>

Das Meisternarrativ wird im Kontext der gegebenen Studie als (temporales) Ergebnis eines steten Aushandlungsprozesses verstanden<sup>43</sup>, den zwei Charakteristika kennzeichnen: einerseits die ständige Reproduktion des Narrativs, die andererseits zu dessen dominanter Position als Deutung der Vergangenheit führt.

---

<sup>39</sup> Ebenda, S. 24. Kursiv im Original.

<sup>40</sup> Ebenda, S. 26. – Thijs bezeichnet die Meistererzählung als umso „geschlossener“, je enger ihre erzählerische Bandbreite ist, die sie absteckt, und umso ‚mächtiger‘, je mehr Monographien, Denkmäler, Sonntagsreden und Gesamtdarstellungen ihrem Erzählrahmen folgen“. THijs, S. 45.

<sup>41</sup> THijs, S. 48.

<sup>42</sup> Ebenda, S. 52 f. – Konrad Jarausch und Martin Sabrow bezeichnen es als „Normalfall“, dass Meistererzählungen mit anderen Erzählungen permanent konkurrieren. JARAUSCH/SABROW, S. 21.

<sup>43</sup> Ähnlich auch bei Haslinger, der von einer „selektiven Faktologie“ schreibt, „welche einzelnen Ereignissen eine mehr oder weniger bedeutende, eine positive oder negative Funktion‘ für die Meistererzählung zuweist“. HASLINGER, Nation, S. 30.

Für den konkreten Fall der Darstellung der Vernichtung der Juden während des Zweiten Weltkriegs, die in der Volksrepublik Polen vorherrschte<sup>44</sup>, umfasste dieses Narrativ zwei wesentliche Komponenten: den Widerstand der *gesamten* polnischen Nation gegen das Okkupationsregime und die Solidarität mit der von den Nationalsozialisten verfolgten und zur Vernichtung bestimmten jüdischen Bevölkerung. Gerade der letzte Punkt spielt in der vorliegenden Arbeit eine zentrale Rolle, konstruiert das Meisternarrativ doch die polnische Nation als Retter, der selbst von der Vernichtung bedroht war, was eine Aufwertung der polnischen Nation und ein positives Selbstbild zur Folge hatte.

### 1.3 Methodische Vorüberlegungen

Bei der Untersuchung der Darstellung der Vernichtung der Juden in Film und Fernsehen sowie der Rezeption in der Publizistik bildet die Frage nach der Definition der jeweiligen Opfergruppen und ihrer Konnotation einen zentralen Aspekt. Hieran schließt besonders die Frage nach der Heroisierung oder Viktimisierung der Opfer an. Ähnlich wird die Darstellung der Täter untersucht werden. Auch bei dieser Gruppe stellt sich die Frage nach ihrer Definition sowie der Darstellung ihrer Charakteristika, werden etwa die Täter als Individuen oder als Massenakteure präsentiert, oder zeigen die Sendungen individuelle Charakterzüge? Liegen Tendenzen der Pauschalisierung oder Dämonisierung der Täter vor? Welche visuell und – durch den Kommentar – auditiv vermittelten Attribute werden beiden Gruppen zugeschrieben?

Neben der Präsentation von Opfern und Tätern im Fernsehen sind es besonders die Darstellungen der Beziehungen zwischen Polen und Juden, die im Mittelpunkt der Analyse stehen, da diese aufgrund der erinnerungspolitischen Aufladung zu einem bedeutenden Streitpunkt in der Darstellung sowohl in der Vergangenheit als auch der Gegenwart geworden sind. Zentral ist hierbei die Untersuchung der Einstellungen von Polen gegenüber der jüdischen Bevölkerung in Dokumentar- wie Spielfilmen: etwa die Frage, inwieweit antisemitisch eingestellte Polen erscheinen und als Teil der polnischen Nation präsentiert werden oder inwieweit Kollaboration thematisiert wird. Es wird analysiert, ob diese negativen Phänomene, die während der Besatzung Polens existierten, auch Eingang in die Filme und Sendungen fanden oder ob unkritische Bilder eines harmonischen, solidarischen Zusammenlebens während der Besatzung vorherrschten.

Das nicht nur für die historische Diskursanalyse bestehende Problem der „Repräsentativität der ausgewählten Texte“<sup>45</sup> lässt sich auch für die audiovisuelle Darstellung der Vernichtung der jüdischen Bevölkerung sowie der Beziehungen zwischen Polen und Juden während des Krieges konstatieren. Daher wurde ein möglichst großes Sample an audiovisuellen Darstellungen der Vernichtung der europäischen Juden zusammenge-

---

<sup>44</sup> Jedoch bemerken Jarausch und Sabrow, dass selbst „in diktatorisch verfaßten und weitgehend geschlossenen Gesellschaftssystemen [...] sich unter der homogenen Oberfläche oft erbitterte Kämpfe um die Auslegung und Weiterentwicklung der dominanten Geschichtsversion ab[spielen]“. JARAUSCH/SABROW, S. 21.

<sup>45</sup> HASLINGER, Nation, S. 39. – Vgl. HASLINGER, Diskurs, S. 30.

stellt, um anhand dieses Korpus diskursive Strategien der Reproduktion von Motiven, Aussagen und Narrativen, aber auch den vorhandenen Bilderhaushalt und wandernde Motive nachzuvollziehen. So umfasst der Korpus des audiovisuellen Materials neben den Sendungen, die das Fernsehen zu verschiedenen Anlässen ausstrahlte, auch Filme, die aufgrund inhaltlicher Vorbehalte nicht ausgestrahlt wurden. Hieran lassen sich in einigen Fällen die Grenzen des Diskurses, des Sag-, besonders aber des Zeigbaren exemplifizieren. Ferner wurden einige Dokumentarfilme aus den 1980er Jahren in den Korpus aufgenommen, die das polnische Fernsehen nicht ausstrahlte, an deren Produktion es aber entweder beteiligt war oder die von staatlichen Stellen produziert wurden. Durch diese Eigenschaften ermöglichen sie Einblicke in die offizielle Erinnerungspolitik und das Narrativ der polnisch-jüdischen Beziehungen wie der Vernichtung der Juden.

Dazu wurde zunächst mit der Auswertung von Programmteilen der Tageszeitungen zwischen 1968 und 1989 begonnen, um neben den bekannten Verdichtungen der Erinnerung an den Holocaust wie dem Jahrestag des Ausbruchs des Aufstands im Warschauer Ghetto (19. April) und der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz (27. Januar) weitere Höhepunkte der televisuellen Erinnerungspolitik identifizieren zu können – markantester Bruch in dem erinnerungspolitischen Kalender war die Ausstrahlung von Claude Lanzmanns Film *Shoah* am 30. Oktober 1985, die nicht nur in dieser Hinsicht einen Einschnitt darstellte. Die Ergebnisse der Auswertung der Programmteile sind im Anhang angefügt, sind jedoch aufgrund zahlreicher Faktoren (kurzfristige Programmänderungen, schlechte Kommunikation zwischen dem Fernsehen und den Zeitungen sowie Störungen im Betriebsablauf) nicht als vollständig zu erachten. Ein Abgleich mit den Akten des polnischen Fernsehens gestaltete sich schwierig, da die Emissionsberichte teilweise nicht erhalten geblieben sind. Stattdessen wurden (ebenfalls nicht ausnahmslos durchgeführte und erhaltene) Zuschauerbefragungen als Untermauerung der Sendetätigkeit des Fernsehens genutzt.

Ein weiteres Problem, mit dem sich die Studie auseinandersetzt, ist die Nutzung von „Sedimentierungen, die sich in *heutigen* Diskursen finden lassen“, die dazu führen, dass die Analyse die „Position einzelner Diskursfragmente aus heutiger Erkenntnisperspektive“ einnimmt. Die Folge hiervon ist, dass

„Diskurse der Vergangenheit zu sehr durch jene Referenzstrukturen charakterisiert erscheinen, die sie aus heutiger Sicht in einen direkten oder indirekten Bezug zur Gegenwart setzen. Die Annäherung an Wissen und Kommunikationsgrenzen der Vergangenheit erfolgt daher im Umweg über gegenwärtige Interessenschwerpunkte und Diskursethiken.“<sup>46</sup>

Dies ist ein wichtiger Punkt, da die Auseinandersetzungen um die Vernichtung der Juden immer auch im Kontext der Aufarbeitung eigener, durch die kommunistische Herrschaft verzerrter Geschichtsdarstellungen geschah, wobei der Holocaust nur eines der zahlreichen Themen (Katyń, Übernahme der Macht durch die Kommunisten, Antisemitismus) war, das im Mittelpunkt der Konflikte um Erinnerung und Nicht-Erinnerung stand.

---

<sup>46</sup> HASLINGER, Diskurs, S. 37. Kursiv im Original.



Die Untersuchung der Sendungen erfolgt nicht mittels von Sequenzprotokollen<sup>47</sup>, sondern fokussiert die in den jeweiligen Sendungen konstruierten Narrative, die die verschiedenen Produktionen in sich tragen und als „Botschaft“ bzw. – im Sinne Foucaults – als „Aussage“ dem Publikum präsentiert werden. Dabei spielen beide Ebenen der Vermittlung – die visuelle und die auditive, für die Dokumentarfilme besonders der Off-Kommentar – eine gewichtige Rolle und sollen auf affirmative Haltungen bzw. Brüche in der Darstellung hin untersucht werden.<sup>48</sup> Zudem analysiert die vorliegende Arbeit den Korpus der visuellen und narrativen Motive in den Sendungen und Filmen, um Normierungseffekte der Narrative aufzudecken, die den televisuellen Strang des Erinnerungsdiskurses prägten. Die Analyse umfasst ferner die Frage, welche Bilder und Narrative im jeweiligen Kontext – einerseits vonseiten der Verantwortlichen, andererseits von den Zuschauern des Fernsehens – akzeptiert wurden. Hierbei ergibt sich jedoch das methodische Problem, dass keine Quantifizierungen vorgenommen werden können, da das vorhandene Material sehr dünn ist. So liegt die Vermutung nahe, dass nur diejenigen schrieben, die sich persönlich angegriffen fühlten, während die restlichen Zuschauer schwiegen. Stattdessen versucht die vorliegende Arbeit einen Einblick in Argumentationsmuster und Wahrnehmungen des Gezeigten zu geben und auf Leerstellen zu verweisen, die im Zusammenhang mit der Ausstrahlung von Sendungen zum Holocaust existierten. Eine besondere Bedeutung hat in diesem Kontext die Auswertung der (erhaltenen) Zuschauerpost.

#### Zuschauerpost und -befragungen als Quelle und die damit verbundenen Probleme

Zuschauerpost zeichnet sich nach Lutz Huth und Michael Krzeminski durch zwei Merkmale aus: einerseits durch Briefe, die sich explizit ans Fernsehen richten; andererseits „ist Zuschauerpost kein einheitliches Textcorpus. Einmal läßt sich unterscheiden zwischen *erbetenen* [das heißt, in der Sendung wird das Publikum explizit aufgefordert, seine Meinung kundzutun] und *nicht erbetenen* Zuschriften“<sup>49</sup>. Ferner weisen beide Autoren darauf hin, dass der Zusammenhang zwischen Rezeption und Zuschauerpost nicht linear verläuft, da „die Schreibsituation als eine Fortsetzung der Rezeptionssituation erlebt wird [,] und [unter] denjenigen Äußerungen in Briefen, die nur unter dieser Voraussetzung verständlich sind, finden sich in den Zuschriften eine Fülle von Indikatoren dafür, daß die Schreibsituation als eine im weitesten Sinne interaktive definiert ist, in der die Kommunikation mit der Sendung aufrechterhalten wird“<sup>50</sup>. Der Sinn der Zuschauerpost liegt jedoch eben in diesem Ziel der Aufrechterhaltung der Kommunikation<sup>51</sup>, wobei Huth und Krzeminski allerdings betonen, dass es sich bei Zuschauerpost nur um *eine* Möglichkeit der Nutzung des Kommunikationsangebots handle.<sup>52</sup> Schließ-

---

<sup>47</sup> Vgl. etwa HORN.

<sup>48</sup> Vgl. HICKETHIER, Film- und Fernsehanalyse; BORSTNAR/PABST/WULFF; MAHNE; GRIEM/VOIGTS-VIRCHOW.

<sup>49</sup> HUTH/KRZEMINSKI, S. 35 f. Hervorhebung im Original.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 67 f.

<sup>51</sup> Ebenda, S. 69.

<sup>52</sup> Ebenda, S. 71.

lich heben beide Autoren das Moment der Schreibmotivation hervor, sodass einerseits der Schreibende die Kritiker-Funktion einnimmt, andererseits merken beide Autoren an, dass „wohl kaum ein Zuschauer [zu jeder] Sendung schreiben [dürfte], die er als positiv oder negativ erlebt hat“<sup>53</sup>. Stattdessen muss beim Schreibenden eine spezifische ‚Thema-Affinität‘ vorliegen<sup>54</sup>, um eine gewisse Hemmschwelle zu überwinden. Denn, wie beide Autoren festhalten, das Verfassen eines Briefes ist eine komplexe Handlung, die verschiedene Komponenten umfasst: „einen Aufwand an Zeit, Geld und den Gang zum Postamt oder Postkasten; Schreiben erfordert Muße und Konzentration; man hat leichter etwas gesagt als geschrieben“<sup>55</sup>. Ähnlich urteilten bereits in den frühen 1980er Jahren Friedrich Knilli und Siegfried Zielinski bei ihrer Auswertung der westdeutschen Zuschriften zur US-amerikanischen Serie *Holocaust*: „Nur eine kleine besondere Minderheit der Zuschauer schreibt an die Fernsehanstalten. Zuschauerpost repräsentiert deshalb weder das Fernsehpublikum noch die Gesamtbevölkerung. Das gilt selbstverständlich auch für die Zuschauerpost zu ‚Holocaust‘.“<sup>56</sup>

Auch Piotr Forecki weist in seiner Arbeit zu den öffentlichen polnischen Debatten um das polnisch-jüdische Verhältnis seit der Ausstrahlung von *Shoah* auf dieses typische Problem der Rezeptionsforschung hin: Demnach sei es schon allein wegen der unterschiedlichen Distributions- und Bezugsmöglichkeiten der Informationen (im konkreten polnischen Fall der 1980er Jahre: Massenmedien wie das Fernsehen auf der einen Seite, Untergrundpublikationen, die von Hand in kleiner Auflage hergestellt wurden, auf der anderen Seite) von grundlegender Schwierigkeit, die Reichweite und Akzeptanz von etwas Gezeigtem oder Geschriebenem zu bestimmen. Somit entfalle eine quantitative Bestimmung der Akzeptanz des Geschriebenen bzw. Gezeigten. Was jedoch möglich sei – und hier folgt die vorliegende Studie den Überlegungen Foreckis –, ist eine Rekonstruktion des Meinungsspektrums, um diese in die jeweilige Entwicklungsphase des Erinnerungsdiskurses zu kontextualisieren.<sup>57</sup>

Die Frage, ob das Gezeigte nun akzeptiert oder verworfen werde, sei ein grundlegendes Problem der Rezeptionsforschung, denn, so Michael Charlton, die „Rezipienten konstruieren auf der Grundlage ihrer Lebenserfahrungen eine subjektive Lesart der Mediengeschichte“<sup>58</sup>, die ihrer Erfahrung nicht affirmative Inhalte ablehnt. Die einzelnen Reaktionen der Zuschauer hingen und hängen in diesem Kontext auch immer mit Fragen der Glaubwürdigkeit des Gezeigten zusammen, wie Michael Meyen ausführt:

---

<sup>53</sup> Ebenda, S. 108.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 119.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 118. – Dabei wird eine (häufig negative) emotionale Verbindung mit dem Gezeigten postuliert, die erst die Hemmschwelle zum Schreiben überwindet: „Nach landläufiger Meinung schreiben Zuschauer an Sendeanstalten vor allem, um ihren Ärger über eine – oder seltener – ihre Zustimmung zu einer Sendung zum Ausdruck zu bringen.“ Ebenda, S. 308.

<sup>56</sup> KNILLI/ZIELINSKI, S. 39.

<sup>57</sup> FORECKI, S. 120.

<sup>58</sup> CHARLTON, S. 20. – Zugleich merkt Michael Charlton jedoch an, dass sich durch die Verortung der Inhalte im persönlichen Lebenskontext bei den Rezipienten „auch Lesarten entwickeln, die von der gebräuchlichen Auffassung abweichen [...]“. Ebenda, S. 24.

„Glaubwürdigkeit ist keine Eigenschaft, die Texte, Personen oder Institutionen [oder Filme und deren Inhalte; M.Z.] von vornherein haben, sondern das Ergebnis einer Zuschreibung. Glaubwürdigkeit entsteht während eines Prozesses, bei dem der Rezipient eine Person oder einen Inhalt, eine Quelle oder einen anderen Sachverhalt überprüft und einschätzt.“<sup>59</sup>

Da dies jedoch für jeden einzelnen Brief nicht durchführbar ist, folgt die vorliegende Studie den oben skizzierten Ausführungen Foreckis und bemüht sich folglich um die Rekonstruktion des Meinungsspektrum, das zu einem bestimmten Zeitpunkt artikuliert wurde bzw. – unter den bereits oben thematisierten Prämissen der Zensur – werden konnte.

Hinsichtlich der ebenfalls in diese Studie Eingang findenden Quellengattung der Zuschauerbefragungen, die Angestellte des polnischen Fernsehens durchführten, betont Michael Meyen ein spezifisches Problem dieser Quellengattung: „Sie [die Befragungen] bieten nicht mehr als Indizien dafür, dass es eine bestimmte Meinung, ein bestimmtes Verhalten gegeben hat, und lassen sich deshalb auch nicht verallgemeinern.“<sup>60</sup> Auf ein weiteres Problem in dieser Hinsicht verweist Michael Meyen in seiner Arbeit zum Fernsehen der DDR: Demnach konnten sich die Zuschauer während der Erhebungen niemals ihrer Anonymität sicher sein, sodass dies mitunter zu Verzerrungen in den Auswertungen geführt haben könne<sup>61</sup>, was ein Problem auch hinsichtlich der Rezeption in Polen darstellt. Jedoch kommt Meyen zu dem Schluss – und dem wird in der vorliegenden Studie gefolgt –, dass es im „Prinzip [...] egal [ist], ob man aus Akten schlussfolgert oder aus Umfragedaten. Es hat noch nie eine Quelle gegeben, die die Realität direkt abbildet. Stets ist nach der Glaubwürdigkeit zu fragen und danach, wie sich der Wortlaut zu den geschilderten Tatsachen verhält.“<sup>62</sup>

## 1.4 Forschungsstand und Quellenlage

### Fernsehen

Die Untersuchungen zur Darstellung<sup>63</sup> aber auch der Darstellbarkeit<sup>64</sup> der Vernichtung der europäischen Juden sind ein kaum mehr zu überblickender Komplex innerhalb der historischen wie kulturwissenschaftlichen Forschung. Sie konzentrieren sich dabei nicht mehr allein auf schriftlich-textuelle Quellen, sondern nehmen vermehrt die

---

<sup>59</sup> MEYEN, S. 78.

<sup>60</sup> Ebenda, S. 15. – Lutz Niethammer geht soweit zu vermuten, dass Erhebungen und Aussagen vor der Glasnost-Zeit überhaupt nicht reliabel seien. Ebenda, S. 21

<sup>61</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 24.

<sup>63</sup> KLEIN; REICHEL; ZIMMERMANN; LEVY/SZNAIDER.

<sup>64</sup> FRIEDLANDER; ZIĘBIŃSKA-WITEK; ZIĘBIŃSKA; BARTOV, Leitmotiv; KENDZIOREK; TROJAŃSKI; KRAMER.

bildliche Ebene der Darstellung in den Fokus.<sup>65</sup> Ebenfalls nimmt die Untersuchung der Darstellung der Vernichtung der europäischen Juden im Fernsehen seit einiger Zeit Raum in der historischen Forschung in Westeuropa und den USA ein.<sup>66</sup> In der polnischen Forschung fand eine Analyse der Darstellung der Ermordung der Juden im Massenmedium Fernsehen bisher kaum statt. Zwar arbeiteten zunehmend (Film-)Historiker und Medienwissenschaftler die Darstellung der Vernichtung der europäischen Juden in den polnischen Filmen, die nach dem Krieg entstanden, auf<sup>67</sup>, jedoch widmete sich bislang keine wissenschaftliche Arbeit der Analyse der Darstellung der Judenvernichtung im polnischen Fernsehen.<sup>68</sup> Diese Lücke gedenkt die vorliegende Arbeit unter Einbeziehung von audiovisuellen Quellen aus dem Fernsehen, die sowohl Produktionen der Kinematografie als auch vom Fernsehen produzierte Sendungen umfassen, zu schließen.

Zwar ist das polnische Fernsehen in der letzten Zeit vermehrt Gegenstand von Analysen geworden<sup>69</sup>, diese zeichnen sich aber vor allem durch einen institutionsgeschichtlichen Zugang und den Versuch aus, das Fernsehen im Machtgefüge der Volksrepublik Polen zu verorten.<sup>70</sup> Ferner bildeten Aufarbeitungen der eigenen Vergangenheit von den handelnden Personen im Fernsbereich ein Segment der Literatur über das Fernsehen.<sup>71</sup> Analysen zu den Inhalten des Fernsehprogramms sind selten und vor allem in zeitgenössischen Materialien zu finden<sup>72</sup>, auch wenn es in Einzelfällen zu Untersuchungen von Fernsehhalten wie Serien kommt.<sup>73</sup> Hier betritt die vorliegende Arbeit Neuland, indem sie die bisherige Literatur zu den Filmen über die Vernichtung der Juden, die in polnischen Studios entstanden, synthetisiert und zugleich um die Analyse zahlreicher Produktionen des polnischen Fernsehens erweitert.

Die Durchsicht der Akten erfolgte in zwei für das Thema zentralen Archiven: einerseits im Archiv der Neuen Akten (Archiwum Akt Nowych, AAN) in Warschau (Warszawa), wodurch die politische Seite des Untersuchungsgegenstands beleuchtet wurde. Hier war es das Ziel, den Machtbeziehungen zwischen verschiedenen Instanzen der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, PZPR) und den Verantwortlichen beim Fernsehen nachzuspüren und somit Indizien für Artikulations- und Handlungsoptionen des Mediums aufzudecken. In den Akten

---

<sup>65</sup> HESSE; ZELIZER. – Allgemein zu Entwicklung und Möglichkeiten der Visual History vgl. den von Gerhard Paul herausgegebenen Sammelband PAUL.

<sup>66</sup> Verwiesen sei hier auf: BÖSCH, Holocaust; BÖSCH, Geschichtsbilder; KANSTEINER, Völkermord; KANSTEINER, Pursuit; HIRSCH; SAXTON; HORN; CORELL; KEILBACH; SHANDLER. – Zum Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik: CLASSEN.

<sup>67</sup> JAZDON; HALTOF, Polish Film; SKIBIŃSKA. – Stellenweise auch bei: COATES, The Red; BARTOV, The „Jew“; INSDORFF; AVISAR; PREIZNER.

<sup>68</sup> Vgl. allgemein zum Verhältnis zwischen Geschichtswissenschaft und Film bzw. Fernsehen: KAES; ROTHER; BÖSCH, Erinnerung; RIEDERER. – Speziell zum Holocaust: ELM.

<sup>69</sup> Aus sozialgeschichtlicher Perspektive vgl. PLESKOT, Telewizja w życiu; PLESKOT, Wielki mały.

<sup>70</sup> KOZIEL, Za chwilę; POKORNA-IGNATOWICZ; WOJTYŃSKI; KOZIEL, Polska Telewizja.

<sup>71</sup> MAZIARSKI.

<sup>72</sup> PIJANOWSKI; ŁUKOWSKI, Film seryjny.

<sup>73</sup> LOOSE.

der Abteilung für Aktendokumentation des polnischen Fernsehens (Dział Dokumentacji Aktowej TVP, DDATVP) fanden sich Materialien zu einzelnen Filmen und Sendungen sowie Umfragen über die Akzeptanz des Gezeigten bei den Zuschauern. Wie sich herausstellte, sind sowohl die allwöchentlichen Umfragen als auch die Materialien der verschiedenen Leitungsebenen des Fernsehens, die über die Rahmenplanung und Ausstrahlung der Sendungen entschieden, nicht vollständig erhalten; das gilt auch für Materialien zu einzelnen Beiträgen und Sendungen, von denen teilweise nur die fertigen Fassungen existieren.<sup>74</sup> Dennoch bietet das Archiv des polnischen Fernsehens einen nahezu ungehobenen Schatz für die Erforschung der polnischen Sozialgeschichte, da mehrere Regalmeter von Zuschriften an das Fernsehen mit verschiedensten Inhalten erhalten geblieben sind.<sup>75</sup> Besonders die Umfragen zu unterschiedlichen Themen, wie der wirtschaftlichen Lage, der Stimmung in der Bevölkerung, Reaktionen auf die Politik, sind mit Vorsicht zu betrachten, da die staatssozialistische Realität und Formen der Autozensur<sup>76</sup> eine freie Thematisierung dieser Probleme verhinderten.

Zugleich ergeben sich auch für die Auswertung der audiovisuellen Materialien zahlreiche Probleme, so ist die Überlieferung durchweg nicht einheitlich: Teilweise existieren keine Aufzeichnungen zu den einzelnen Sendungen, die das Fernsehen produzierte, teilweise sind die Magnetbänder in sehr schlechtem Zustand und konnten daher nicht eingesehen werden.<sup>77</sup> Das betraf jedoch nur einen kleinen Teil des Korpus an audiovisuellen Quellen, der zum Teil durch andere Einrichtungen (Jüdisches Historisches Institut in Warschau, Deutsches Polen-Institut in Darmstadt etc.) zugänglich war. Ein besonderes Problem bei der Untersuchung der Fernsehproduktionen sind Sendungen, die vor 1970 entstanden sind, da erst in jenem Jahre das polnische Fernsehen mit einer systematischen Registrierung der aufgenommenen Sendungen begonnen hatte.<sup>78</sup>

Der Themenkomplex Fernsehen und Zensur lässt sich nur schwer nachzeichnen, da einerseits die Akten der Zensurbehörde während der Bearbeitungsphase des Projekts nicht zugänglich waren; andererseits fanden sich im Archiv des polnischen Fernsehens nahezu keine Akten, die das Eingreifen der Zensur dokumentierten. Das einzige Ak-

---

<sup>74</sup> Judith Keilbach konstatiert Schwierigkeiten generell für die historische Erforschung des Fernsehens und seiner Inhalte. KEILBACH, S. 20.

<sup>75</sup> Eine der wenigen Ausnahmen der Nutzung dieser Bestände bei JAROSZ.

<sup>76</sup> Diese Frage greift auch Zbigniew Romek auf: Demnach sei die interessante Frage, welche Motivation bei den einzelnen Autoren dahinterstecke, dass sie sich auf die vorgeschlagenen Änderungen einließen. Dabei stellt er vor allem zwei Gründe voran: „die berufliche Karriere [und] die Perspektive der Bezahlung“. ROMEK, S. 328 f. – Auch Andrzej Wajda betont in einem Artikel über den Komplex zwischen Filmemachern und Zensur, dass die staatliche Finanzierung dazu führte, dass die Filmemacher kontrolliert werden konnten. WAJDA, S. 108. – Der Journalist Andrzej Krajewski verweist hingegen darauf, dass in der Zeit zwischen Sommer 1980 und Winter 1981 seine Texte nach wie vor zensiert wurden, er jedoch keiner Autozensur mehr unterlag. KRAJEWSKI, *Szczęściarz*, S. 90.

<sup>77</sup> Patryk Wasiak erwähnt in einem Artikel, dass nur eine kleine Anzahl von Videorekordern und der damit verbundenen Technologie in den späten 1960er, frühen 1970er Jahren nach Polen importiert wurde. Nutznießer hiervon waren das Fernsehen sowie einige staatliche Institutionen. WASIAK, *Video Boom*, S. 31.

<sup>78</sup> WOJTYŃSKI, S. 15.

tenbündel zu diesem Themenkomplex enthielt einen Vertrag zwischen Fernsehen und Zensurbehörde aus dem Jahre 1981; andere Forscher wie Aleksander Pawlicki machten ähnliche Erfahrungen.<sup>79</sup>

Zudem waren auch die Zuschriften zu verschiedenen Filmen nicht einheitlich. Teilweise existierten diese als (bei politischen Angelegenheiten häufig anonyme) Originale, teilweise nur als Abschriften sowie Kurzfassungen. Die Antwortschreiben auf nicht anonymisierte Briefe sind in der Regel nicht erhalten geblieben, was für die Auswertung der Fragestellung jedoch keinen Nachteil darstellte, da die Verantwortlichen beim polnischen Fernsehen auf die Beurteilungen von Fernsehprogramm und einzelnen Sendungen durch die Zuschauer kaum reagierten.<sup>80</sup>

### Zeithistorischer Hintergrund

Wie oben bereits dargelegt wurde, ist es nicht nur das Ziel der vorliegenden Studie, die Darstellung der Judenvernichtung in den Massenmedien Film und Fernsehen zu analysieren, sondern diesen audiovisuellen Erinnerungsdiskurs in seinem zeithistorischen Kontext zu verorten, um so Aussagen über die Artikulations- und Handlungsmöglichkeiten der Filmemacher zu gestatten. Hinsichtlich der geschichtswissenschaftlichen Erforschung der polnischen Zeitgeschichte kann konstatiert werden, dass besonders die Zeit bis 1956 und die 1960er Jahre gut erforscht sind<sup>81</sup>; vor allem die Untersuchung der antizionistischen Kampagne des Jahres 1968 hat zahlreiche Publikationen hervorgebracht<sup>82</sup>, sodass die gesellschaftlichen und politischen Umstände zu Beginn des Untersuchungszeitraums – in aller gebotenen Kürze – synthetisiert werden können.

Weitreichende Darstellungen der folgenden beiden Jahrzehnte der Volksrepublik Polen und ihrer Gesellschaft stehen noch aus – wenn auch mit Włodzimierz Borodziej's Publikation über die *Geschichte Polens im 20. Jahrhundert* ein erstes Buch vorliegt, das sich von einer ereignisgeschichtlichen und den Widerstand gegen das kommunistische Regime in den Fokus rückenden Darstellung distanziert.<sup>83</sup> Sozial- wie kulturgeschichtliche Aufarbeitungen der 1970er und 1980er Jahre stehen trotz erster Ansätze<sup>84</sup> für die Volksrepublik Polen (Polska Rzeczpospolita Ludowa, PRL) noch aus, auch wenn gerade hinsichtlich der (Film-)Kultur der Ära Gierek<sup>85</sup> zwischen 1971 und 1980

---

<sup>79</sup> PAWLICKI, Zensur, S. 18.

<sup>80</sup> Katarzyna Pokorna-Ignatowicz verweist darauf, dass es die Politik des Fernsehens insbesondere in den 1970er Jahren war, die Wünsche der Zuschauer einfach zu ignorieren. POKORNA-IGNATOWICZ, S. 121.

<sup>81</sup> Zur Sozialgeschichte vgl. ZAREMBA, Rebellion; HÜBNER/HÜBNER. – Allgemein zum Beitrag der Sozialgeschichte zur Erforschung der staatssozialistischen Systeme: BOYER. – Stellenweise auch: BORODZIEJ; KEMP-WELCH.

<sup>82</sup> Vgl. STOLA, Kampania; EISLER; OSEKA; ANDRZEJEWSKI.

<sup>83</sup> BORODZIEJ.

<sup>84</sup> FRISZKE, Czas KOR-u.; FRISZKE, Polska Gierka; FRISZKE, Władza.

<sup>85</sup> Zu Gierek selbst sei hier auf die unzutreffende Biografie von Janusz Rolicki sowie die Kritik von Jerzy Eisler an diesem Buch verwiesen. ROLICKI, Gierek; Pamięć i Sprawiedliwość 2 (2002), S. 295-304.

zahlreiche Arbeiten (vor allem von Filmwissenschaftlern) bereits vorliegen.<sup>86</sup> Die vorliegende Arbeit versucht, durch die Einbeziehung der bereits vorhandenen Literatur wie auch der in den Archiven (AAN und DDATVP) gefundenen Materialien ein Stimmungsbild der polnischen Gesellschaft in den 1970er und 1980er Jahren zu geben, um so die Darstellung der Judenvernichtung in Film und Fernsehen sowie deren Rezeption in ihren zeithistorischen Kontext einbetten zu können.

## 1.5 Gang der Darstellung

Die vorliegende Arbeit ist in vier Teile gegliedert: Im ersten Teil – betitelt mit „Voraussetzungen“ – wird ein kurzer Abriss über verschiedene Entwicklungen zwischen dem Kriegsende und dem Einsetzen des Untersuchungszeitraums im Jahre 1968 gegeben. Dieser umfasst knappe Schilderungen der Dynamiken in den polnisch-jüdischen Beziehungen, des Auf- und Ausbaus sowie der Richtung der Kinematografie sowie des Fernsehens. Hiermit werden die Grundlagen für die Analyse der Darstellung der Judenvernichtung im polnischen Film und Fernsehen der späteren Jahrzehnte geschaffen, die mit dem Jahr 1968 beginnt. Notwendig ist die Einführung des „Voraussetzungs“-Kapitels, um den zeithistorischen Entstehungskontext sowie einige der grundlegenden cineastischen Werke, die die Ermordung der europäischen Juden thematisieren, zu besprechen, auf die in der späteren Analyse immer wieder eingegangen werden wird.

Das „„Aufbruch in das Vergessen“ – das Jahr 1968“ betitelte Kapitel widmet sich einer für die Erinnerung an die Judenvernichtung und die polnisch-jüdischen Beziehungen entscheidenden Zäsur, dem Jahr 1968. Der Aufbau des Kapitels ist hierbei archetypisch für die folgenden Abschnitte, die die Marginalisierung in den 1970er Jahren und die Wiederentdeckung der Thematik in den 1980er Jahren thematisieren: Er umfasst jeweils einen kurzen zeithistorischen bzw. politischen Abriss (Unterkapitel 1), ein Unterkapitel zu den Entwicklungen in der Kinematografie wie Themenwahl, Kulturpolitik und Rolle der Zensur (Unterkapitel 2) sowie ein weiteres Unterkapitel zu den Entwicklungen im Fernsehen, das sowohl dessen politischen wie gesellschaftlichen Stellenwert, das Repertoire sowie die Reaktionen der Zuschauer analysiert (Unterkapitel 3). Diese drei Unterkapitel dienen der politischen, gesellschaftlichen wie medialen Kontextualisierung der Analyse der Darstellung der Judenvernichtung in Film und Fernsehen der Volksrepublik Polen (Unterkapitel 4), die den Schwerpunkt der jeweiligen Kapitel „„Aufbruch in das Vergessen“ – das Jahr 1968“, „Marginalisierung und Leerstellen der Erinnerung: die 1970er Jahre“, „Zeit des Umbruchs – Zeit der Wiederentdeckung“ bildet.

---

<sup>86</sup> Zu den polnischen Filmproduktionen in dieser Zeit vgl. COATES, *The Red*; LUBELSKI, *Historia kina*; HENDRYKOWSKA.

## 2 Voraussetzungen

### 2.1 Voraussetzungen I: Polen und Juden zwischen 1945 und 1967

#### 2.1.1 Rückkehr, antisemitische Stimmungen und Politisierung der Erinnerung im ersten Jahrzehnt nach Kriegsende

Marcin Zaremba verweist in seinem Buch *Die große Furcht* (Wielka trwoga) auf die schwierigen (sozial-)psychischen Bedingungen der polnischen Gesellschaft, die durch die Erfahrungen der deutschen Besatzung und durch ethnischen Hass geprägt war.<sup>1</sup> Daher scheint es auch nicht verwunderlich, dass die überlebenden jüdischen Rückkehrer aus der Sowjetunion<sup>2</sup> mit Unbehagen betrachtet wurden<sup>3</sup>, was sich mitunter in einer feindlichen Stimmung entlud.<sup>4</sup> Ferner sollten an dieser Stelle die Auswirkungen der Besatzung der ehemaligen polnischen Ostgebiete durch die Rote Armee in den Jahren 1939 bis 1941, wo im allgemeinen Diskurs ein Duktus der Kollaboration der

---

<sup>1</sup> ZAREMBA, Wielka.

<sup>2</sup> Karol Sauerland bezifferte die Anzahl der Rückkehrer auf ca. 200 000 Personen. SAUERLAND, Polen, S. 146. – Ca. 50 000 bis 60 000 Juden hatten auf der sogenannten „arischen“ Seite in Verstecken oder in Partisaneneinheiten den Krieg überlebt. FORECKI, S. 31.

<sup>3</sup> Piotr Forecki schreibt, dass es in der Nachkriegszeit keine Anzeichen für eine kollektive Trauer für die ermordeten jüdischen Mitbürger gegeben habe, stattdessen hätten eher gegenteilige Emotionen vorgeherrscht. FORECKI, S. 31. – Während des Krieges habe es zwar Mitleid gegeben, dies sei jedoch nicht zwangsläufig in Aktivität umgeschlagen. Stattdessen habe eine gleichgültige Einstellung sowie Abneigung geherrscht. Ebenda, S. 51.

<sup>4</sup> SAUERLAND, Polen, S. 143. – Diese Stimmung richtete sich jedoch nicht nur gegen die Juden, sondern gegen alle anderen Nationalitäten. Grund hierfür war einerseits das durch die Besatzung verstärkte Gefühl der Fremdartigkeit anderer ethnischer Gruppen sowie der moralische Verfall weiter Teile der Gesellschaft. Sehr eindrücklich zeigt dies ZAREMBA, Wielka. – Die Gewalt gegen Juden sieht Zaremba dabei nicht nur durch eine antisemitische Einstellung gegeben, sondern eher durch ein Geflecht aus „Antisemitismus, Angst, Anomie, ‚Familienzentriertheit‘, materiellen Gründen.“ Ebenda, S. 131. – Im Gegenzug, so Zaremba weiter, hätten die jüdischen Rückkehrer, die mit der sogenannten „Bering-Armee“ nach Polen zurückkehrten, die Handlungen der Mehrheit der polnischen Bevölkerung nicht verstanden. Ebenda, S. 621 f.



jüdischen Bevölkerung mit den Besitzern einherging, in Betracht gezogen werden.<sup>5</sup> Äußerungen katholischer Würdenträger, unter anderem des Primas von Polen, Kardinal August Hlond, sowie des damaligen Lubliner Bischofs und späteren Primas Stefan Wyszyński, die einen direkten Zusammenhang zwischen Kommunismus und Judentum postulierten, verschärften die Situation zusätzlich.<sup>6</sup>

Im Juli 1946 erlebte die antijüdische Gewalt im Pogrom von Kielce einen Höhepunkt.<sup>7</sup> Während dieses Ereignisses lynchte eine aufgebrachte Menge 42 Polen jüdischen Glaubens<sup>8</sup>, denen Ritualmord an einem polnischen Kind vorgeworfen wurde<sup>9</sup>. Der bis ins Mittelalter zurückreichende Vorwurf hatte bereits zuvor bei den Pogromen von Krakau (Kraków) (August 1945)<sup>10</sup> und Rzeszów (Juni 1946)<sup>11</sup> die Entladung antijüdischer Ressentiments verstärkt.<sup>12</sup> Das Zentralkomitee der Polnischen Juden (Centralny Komitet Żydów Polskich) hatte bereits in der Vergangenheit auf das Ausmaß der antijüdischen Gewalt hingewiesen und forderte entschiedene Maßnahmen; die Regierung reagierte jedoch nur halbherzig.<sup>13</sup> Die Ereignisse in Kielce wurden von der kommunistischen Elite politisch effektiv genutzt<sup>14</sup>, ferner setzte eine Tabuisierung der

---

<sup>5</sup> WETZEL, S. 44.

<sup>6</sup> SAUERLAND, Polen, S. 152; MICHLIC, S. 223 f. – Versöhnliche Stimmen wie die vom Krakauer Erzbischof Sapieha zum dritten Jahrestag des Ghettoaufstands bildeten die Ausnahme. PELC, S. 133.

<sup>7</sup> Zur detailreichen Darstellung siehe GROSS, Fear, S. 81 ff.

<sup>8</sup> Ferner verweist Gross darauf, dass unter den Toten von Kielce auch zwei nicht-jüdische Polen waren, wobei er jedoch nicht eindeutig zuordnen konnte, ob sie aus Versehen getötet wurden oder weil sie versucht hatten, den Juden zu helfen. Ebenda, S. 92. – Die für das Pogrom in Kielce Verantwortlichen wurden in einem Schnellverfahren bereits am 11. Juli verurteilt: acht zum Tode, einer zu einer lebenslangen Haftstrafe, zwei zu sieben bzw. zehn Jahren Haft; eine Person wurde freigesprochen. SAUERLAND, Polen, S. 148. – Vgl. MICHLIC, S. 222. – In einem zweiten Prozess im November wurden 15 am Pogrom Beteiligte verurteilt, jedoch fielen die Urteile weit gemäßiger aus. WETZEL, S. 45.

<sup>9</sup> GROSS, Fear, S. 24. – Der Vater des Kindes hatte schon zwei Tage nach dem Pogrom zugegeben, dass die Verdächtigungen frei erfunden gewesen seien. WETZEL, S. 45.

<sup>10</sup> WETZEL, S. 44.

<sup>11</sup> Zu den Ereignissen in Rzeszów siehe GROSS, Fear, S. 73 ff.

<sup>12</sup> SAUERLAND, Polen, S. 146. – Alina Cała sieht eine Kontinuität zu den antisemitischen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts, die durch die Nationalsozialisten ausgenutzt und intensiviert wurden, was einen Grund für die antijüdische Haltung in der Bevölkerung, die den Anschuldigungen des Ritualmords glaubten, darstellt. CAŁA, S. 19.

<sup>13</sup> MICHLIC, S. 215. – Gross sieht zwei Beweggründe für das verhältnismäßig verhaltene Gebaren der kommunistischen Führung: Einerseits lag ihr Augenmerk auf dem Referendum, das den Zuspruch der Bevölkerung zu ihrer Politik untermauern sollte. Andererseits wollte sich die kommunistische Führung in dieser frühen, unsicheren Phase der Herrschaft nicht mit einer antisemitischen Massenbewegung auseinandersetzen. GROSS, Fear, S. 154 f. – Vgl. SAUERLAND, Polen, S. 147.

<sup>14</sup> Die Propaganda beschuldigte die antikommunistischen Kräfte, die das Referendum verloren hatten, des Pogroms. SAUERLAND, Polen, S. 148. – Fortan dominierte in der polnischen Historiografie der Begriff „prowokacja“ (Provokation). GROSS, Fear, S. 160.

Pogrome ein, da sie dem Narrativ einer heroischen polnischen Gesellschaft<sup>15</sup> entgegenstanden.<sup>16</sup>

Die Gründe für die Ausschreitungen können als komplex bezeichnet werden: Jan Tomasz Gross geht in seinen Überlegungen davon aus, dass nicht primär rassistische und ideologische Überzeugungen der Täter, sondern stattdessen materielle Motive<sup>17</sup> und opportunistisches Verhalten, ausgelöst durch den Kriegszustand und die damit einhergehende psychische und moralische Belastung, bei den Pogromen eine entscheidende Rolle spielten.<sup>18</sup> Andere Forscher sehen daneben auch einen Bedeutungswandel der jüdischen Nachbarn in den Augen der polnischen Bevölkerung, der insbesondere mit der Gleichsetzung von Judentum und Kommunismus im Stereotyp der sogenannten „żydokomuna“ einherging. Das Stereotyp der Vorkriegszeit blieb trotz der Nähe der polnischen Gesellschaft zum Massenmord an den Juden erhalten.<sup>19</sup> Marcin Zaremba hingegen betont die (sozial-)psychischen Auswirkungen der Angsterfahrungen sowie die während der Besatzungszeit verstärkte negative Wahrnehmung einer Fremdheit anderer nationaler Gruppen, die nationale Phobien in Teilen der polnischen Bevölkerung der unmittelbaren Nachkriegsjahre intensivierten.<sup>20</sup>

Włodzimierz Borodziej bezifferte die Zahl der zwischen 1944 und 1947 ermordeten Juden auf 500, wobei neben wirtschaftlichen Faktoren insbesondere die vermeintliche Kollaboration mit dem Sowjetsystem und die „Traumata breiter Schichten der polnischen Gesellschaft, die dem Holocaust zugeschaut hatten und nun durch die Überlebenden nicht an ihr eigenes Versagen erinnert werden wollten“, eine Rolle spielten.<sup>21</sup> Mehr als 200 000 polnische Juden<sup>22</sup> wanderten bis zur Mitte der 1950er Jahre in den Westen sowie nach Israel aus.<sup>23</sup>

Nach dem Kriegsende hatten die polnischen Juden zunächst in kultureller und organisatorischer Hinsicht eine größere Freiheit genossen, die sich insbesondere in der

---

<sup>15</sup> GROSS, Fear, S. 250.

<sup>16</sup> Marcin Zaremba weist auf ein wichtiges Detail bei den Pogromen hin: Neben dem Vorwurf des Ritualmords entstanden die Pogrome erst, nachdem die Miliz – in verschiedenen Weisen – eingeschaltet worden war bzw. sich selbst eingeschaltet hatte. ZAREMBA, Wielka, S. 588 ff.

<sup>17</sup> GROSS, Fear, S. 40 f., 259. – Auch Sauerland zitierte einen ZK-Bericht zum Pogrom von Kielce, wonach die Arbeiter in dieser Region besonders arm und daher anfällig für antisemitische Propaganda gewesen seien. SAUERLAND, Polen, S. 154.

<sup>18</sup> GROSS, Fear, S. 247.

<sup>19</sup> KOSMALA, Instrument, S. 50. – Vgl. PELC, S. 133. – Ähnlich auch STOLA, Kampania, S. 23.

<sup>20</sup> ZAREMBA, Wielka. Besonders zu nennen ist hier das Kapitel „Fobie i przemoc etniczna“ (Ethnische Phobien und Gewalt). – Einer dieser Faktoren war auch die Propaganda der polnischen Kommunisten, einen Nationalstaat zu erschaffen, was mit der Aussiedlung von Deutschen und Ukrainern einherging. Ebenda, S. 556.

<sup>21</sup> BORODZIEJ, S. 268.

<sup>22</sup> Laut Sauerland waren alleine bis Ende 1946 60 000 Juden illegal ausgewandert, wenn auch mit stillem Einverständnis der Behörden. SAUERLAND, Polen, S. 158 f. – Michlic gibt für den August, den Monat nach dem Pogrom in Kielce, die Zahl der Auswanderer mit 33 000 an. MICHLIC, S. 217.

<sup>23</sup> MICHLIC, S. 209, 211, 214.

Errichtung jüdischer Komitees ausdrückte.<sup>24</sup> Dies währte jedoch nicht lange, bereits zum Ende der 1940er Jahre wurde die Freiheit zunehmend eingeschränkt, besonders vor dem Hintergrund der Gründung des Staates Israel und seiner Westorientierung. Die Kritik der Partei griff die Zusammenarbeit der israelischen Regierung und des Jüdischen Weltkongresses mit den Vereinigten Staaten und der bundesdeutschen Regierung an und bezeichnete dies als Verrat an nationalen Interessen.<sup>25</sup> Ende 1951 kam die Weisung aus Moskau, keine Juden mehr in die Nomenklatura aufzunehmen, und in den folgenden beiden Jahren verstärkte sich Stalins Druck auf den polnischen Präsidenten und moskautreuen, wenn auch des Scheins halber parteilosen Kommunisten Bolesław Bierut, führende jüdische Kommunisten zu entfernen.<sup>26</sup> Die Repressionen und Gleichschaltung nach 1948 betrafen sowohl den kulturellen Sektor – hier wurde das Zentralkomitee der Polnischen Juden mit der Sozial-Kulturellen Gesellschaft der Juden (Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów, TSKŻ) fusioniert<sup>27</sup> – als auch die Medien.<sup>28</sup> Schließlich hatte dies auch Auswirkungen auf die Erinnerung an die Judenvernichtung während des Krieges, die sich besonders in der Erinnerung an das Konzentrationslager Auschwitz sowie in den Feierlichkeiten zum Aufstand im Warschauer Ghetto manifestierten. Zwei Einrichtungen machten sich bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit an die Dokumentation und Erinnerung der nationalsozialistischen Massenverbrechen: die Hauptkommission zur Erforschung der deutschen Verbrechen in Polen (Główna Komisja Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce)<sup>29</sup> sowie die Jü-

---

<sup>24</sup> GOLCZEWSKI, S. 98. – Krystyna Kersten bezweifelt die Autonomie der jüdischen Organisationen und bezeichnete sie daher als „alibi dummies“. KERSTEN, *Stalinism*, S. 225. – 1945 hatte es bereits Ideen zur Errichtung einer jüdischen kommunistischen Partei in Polen gegeben. Diese war jedoch aufgrund der vermeintlichen Gefahr des Separatismus, der Minderung des Einflusses der PPR und der Isolierung der Juden abgelehnt worden. GRABSKI, *Kształowanie*, S. 89.

<sup>25</sup> BERENDT, *Cele*, S. 89. – Die Kritik betraf vor allem die zionistischen Organisationen für ihre Mitgliedschaft im Jüdischen Weltkongress, da sich dieser „in ein Instrument der zionistischen reaktionären Bourgeoisie“ verwandelt habe und unmittelbar nach der Gründung Israels durch die israelische Regierung den „angelsächsischen Imperialisten übergeben und in eine Angriffsbasis gegen die Sowjetunion und die Staaten der Volksdemokratie umgewandelt wurde.“ BERENDT, *Starania*, S. 23.

<sup>26</sup> KOSMALA, *Instrument*, S. 55.

<sup>27</sup> BERENDT, *Starania*, S. 25; GRABSKI, *Kształowanie*, S. 67.

<sup>28</sup> BERENDT, *Cele*, S. 85. – Die jiddischsprachige *Folkssztyme* war in der Zeit zwischen dem 28. Oktober 1950 und dem 8. Dezember 1956 quasi eine Mutation des Organs der kommunistischen Einheitspartei *Trybuna Ludu*. Ebenda.

<sup>29</sup> HUENER, S. 43, 50. – Die Berichte der polnischen Kommission wurden nur am Rande von der Weltöffentlichkeit zur Kenntnis genommen, da die Nürnberger Prozesse in deren Fokus lagen. Ebenda, S. 46. – Ab 1950 war die Kommission im Zuge der Gründung der DDR in „Hauptkommission zur Erforschung der hitlerschen [nationalsozialistischen] Verbrechen in Polen“ (Główna Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, GKBZHWP) umbenannt worden. – Zur Namensgebung vgl. BÖMELBURG, S. 59.

dische Historische Kommission<sup>30</sup>, aus der sich später das Jüdische Historische Institut (Żydowski Instytut Historyczny, ŻIH) entwickelte.

In der unmittelbaren Nachkriegszeit trugen nicht-jüdische Polen die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg, die die nationalsozialistischen Verbrechen an den Juden einem gesamtpolnischen Narrativ unterordneten.<sup>31</sup> Die ersten Debatten über die Einstellung innerhalb der polnischen Gesellschaft zu den Juden begannen schon während des Krieges und zogen sich bis 1947 hin.<sup>32</sup> Nach den Pogromen in Krakau und in Kielce wuchs das Interesse am polnischen Antisemitismus, und in den Tageszeitungen begann eine Diskussion über die Ursachen.<sup>33</sup> Wie bereits geschildert, beendeten die Machtübernahme der Kommunisten und die Gleichschaltung die Diskussionen. Kritische Stimmen wurden zum Verstummen gebracht, Kollaboration und Kooperation mit den deutschen Besatzern durften nicht mehr artikuliert werden.<sup>34</sup> Stattdessen betonten Darstellungen der frühen Nachkriegsjahre die Schicksalsverbundenheit von Polen und Juden.<sup>35</sup> Der Fokus der Erinnerung lag auf den Taten der kommunistischen Widerstandskämpfer, während die Aktivitäten des nicht-kommunistischen Widerstands ausgespart wurden.<sup>36</sup> Zudem versuchte die offizielle Propaganda, sowohl die Fluchtversuche aus Auschwitz als auch die Aufstände in den Vernichtungslagern Sobibor (Sobibór) und Treblinka einem Revolutionstopos unterzuordnen, in dessen Mittelpunkt wiederum die Kommunisten standen.<sup>37</sup>

Zugleich zeigte sich, dass eine Art Zwei-Klassen-Gesellschaft der Erinnerungsorte für die nationalsozialistischen Massenverbrechen entstand: Während Orte wie Treblinka, Belzec (Bełżec), Sobibor und Kulmhof (Chełmno), in denen Juden umkamen, aber auch Lager wie Stutthof und Groß-Rosen vernachlässigt wurden<sup>38</sup>, stiegen Auschwitz-Birkenau und Majdanek zu zentralen Erinnerungsorten auf<sup>39</sup>. Amtliche Darstellungen von Auschwitz leugneten zwar nicht, dass hier massenhaft Juden ermordet worden waren, negierten jedoch den singulären Charakter. Stattdessen, so der Duktus der Erinnerungspolitik, der unter anderem auch in den Reden des ehemaligen Auschwitz-Insassen und Premierministers Józef Cyrankiewicz deutlich wurde, habe es sich bei der Judenvernichtung um die Vorstufe der Vernichtung anderer Völker, allem voran der Polen,

<sup>30</sup> Zur Kommission ŻBIKOWSKI, S. 116. – Zu der Aufgabenverteilung zwischen beiden Kommissionen vgl. ebenda, S. 120.

<sup>31</sup> WAWRZYŃIAK, ZBoWiD i pamięć, S. 79.

<sup>32</sup> LIBIONKA, Polskie piśmiennictwo, S. 18. – Vgl. ebenso FRIEDRICH, Judenmord.

<sup>33</sup> LIBIONKA, Polskie piśmiennictwo, S. 19.

<sup>34</sup> FRIEDRICH, Widerstandsmythos, S. 12.

<sup>35</sup> FRIEDRICH, Aufstand, S. 61. – So auch RUCHNIEWICZ, S. 68. – Dabei betont Krzysztof Ruchniewicz, dass die kommunistischen Führer die Instrumentalisierung des Gedenkens immer unter aktuellen politischen Aufgaben wahrnahmen. Ebenda.

<sup>36</sup> LIBIONKA, Polskie piśmiennictwo, S. 24.

<sup>37</sup> WAWRZYŃIAK, ZBoWiD i pamięć S. 132. – Dies war kein Einzelfall, auch die übrigen Ostblockstaaten verfahren in ähnlicher Weise mit der Erinnerungspolitik. Ebenda, S. 128.

<sup>38</sup> Ebenda, S. 80. – Zu den vergessenen Erinnerungsorten vgl. WÓYCICKA, S. 270 ff.

<sup>39</sup> WAWRZYŃIAK, ZBoWiD i pamięć, S. 81. – Zu den erinnerungspolitischen Auseinandersetzungen um die Lager in der unmittelbaren Nachkriegszeit und den verschiedenen rivalisierenden Gruppen und deren Deutungen vgl. WÓYCICKA, Przerwana żałoba.

gehandelt.<sup>40</sup> Ferner ist ein zentrales Kennzeichen des Umgangs mit dem ehemaligen Konzentrations- und Vernichtungslager die Internationalisierung des Lagers als Symbol von Verbrechen gegen die Menschlichkeit.<sup>41</sup>

Auch der Aufstand im Warschauer Ghetto unterlag bereits in den ersten Nachkriegsjahren einer Instrumentalisierung und Manipulation durch die kommunistische Propaganda.<sup>42</sup> So schrieb die Zeitung *Głos Ludu* zum zweiten Jahrestag des Aufstands:

„Unsere Partei, die Polnische Arbeiterpartei, ist stolz darauf, dass ihre Einheiten [...] an der Spitze jener standen, die von der ‚polnischen‘ Seite der Ghettomauer aus den heldenhaften Verteidigern des Ghettos Hilfe zukommen ließen.“<sup>43</sup>

Die Einweihung des Denkmals der Ghettokämpfer im Warschauer Stadtteil Muranów, dessen Errichtung bereits 1946 vom Zentralkomitee der Polnischen Juden mit Unterstützung staatlicher Stellen beschlossen worden war, fand am 19. April 1948 anlässlich des fünften Jahrestags des Ausbruchs des Aufstands statt. Es war durch jüdische Spenden aus 20 Staaten finanziert worden und entsprach mit seiner heroisierenden Darstellung sowohl der offiziellen staatlichen Propaganda als auch den Vorstellungen jüdischer Organisationen.<sup>44</sup> Außenpolitisch sollten die Feierlichkeiten Toleranz und Sorge um die jüdische Bevölkerung in Polen signalisieren<sup>45</sup>, zugleich waren erste Semantiken des Kalten Krieges in den Reden feststellbar.<sup>46</sup>

Bereits damals war eine der Grundlinien der Erinnerung und Darstellung des Warschauer Ghettos zu erkennen: Die Presse betonte während der Feierlichkeiten den Antagonismus zwischen Polen und Juden und stellte dem aktiven und heroisierten Handeln der polnischen Gesellschaft die Passivität der jüdischen Bevölkerung gegenüber.<sup>47</sup> Sie bezeichnete den Jüdischen Ordnungsdienst und die Judenräte als Kollaborateure, einzig um Mordechai Anielewicz, einen der bekanntesten Anführer der jüdischen Aufständischen, bildete sich ein Personenkult heraus, der eine geistige und politische Nähe zu den Kommunisten konstruierte.<sup>48</sup> Publikationen, die dem von den Kommunisten forcierten Schwarz-Weiß-Schema widersprachen, wurden kritisiert. Dies betraf unter anderem Werke des jüdischen Literaturkritikers und Historikers Bernard Mark,

<sup>40</sup> HUENER, S. 53 f., 74. – Nicht nur Polen negierte den singulären Charakter des jüdischen Leidens, die Sowjetunion verhielt sich ebenfalls so. BARTOV, *The „Jew“*, S. 76.

<sup>41</sup> FORECKI, S. 77.

<sup>42</sup> KOBYLARZ, S. 22.

<sup>43</sup> Zitiert nach: GRABSKI, *Kształowanie*, S. 70. – Sofern nicht anders gekennzeichnet, stammen die Übersetzungen aus dem Polnischen vom Autor.

<sup>44</sup> KOSMALA, *Schatten*, S. 520 f.

<sup>45</sup> KOBYLARZ, S. 29.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 35. – Besonders deutlich waren diese beim zehnten Jahrestag im Jahre 1953, als eine Gleichsetzung mit dem Korea-Krieg erfolgte. Ebenda, S. 95.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 38. – Dabei wurde deren Anteil an der Hilfe für die im Ghetto eingeschlossenen Kämpfer betont, die Hilfe der nicht-kommunistischen Heimatarmee (*Armia Krajowa*, AK) hingegen wurde gelegnet. Dies ging sogar so weit, dass die AK der Kollaboration mit den deutschen Besatzern angeklagt wurde. Ebenda, S. 24 ff.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 51 f.

des späteren Direktors des Jüdischen Historischen Instituts, sowie Marek Edelmanns, des letzten überlebenden Kommandeurs der jüdischen Aufständischen.<sup>49</sup> Auch an anderen Stellen wurden wahrgenommene Abweichungen von der offiziellen Erinnerung und deren dichotomer Konstruktion kritisiert: so beispielsweise während des zehnten Jahrestags, als Funktionäre des Ministeriums für Kultur die fehlende Kontextualisierung des polnischen Leidens sowie den Umstand, dass sich die Ausstellung des ŻIH einzig auf das jüdische Martyrium konzentrierte, kritisierten.<sup>50</sup>

Ferner waren Tendenzen zur Polonisierung beim Gedenken an den Ghettoaufstand zu erkennen. Beim Festakt 1949 äußerte der Vertreter der PZPR, dass „der Ghettoaufstand [nur] eine von vielen Episoden in der breiten Kampffront gegen den Faschismus war“<sup>51</sup>. Während der Feierlichkeiten im Jahre 1953 referierte der Chefredakteur der jiddischsprachigen *Folkssztyme* und Vorsitzende der Sozio-Kulturellen Vereinigung der Juden Grzegorz Smolar, ehemaliges Mitglied der jüdischen Arbeiterpartei Bund<sup>52</sup> und 1949 zum Vorsitzenden des Zentralkomitees der Polnischen Juden ernannt<sup>53</sup>, über die „polnisch-jüdische Schicksalsgemeinschaft“, die mit einer Gleichsetzung polnischer wie jüdischer Schicksale und deren Gefährdung durch die Nationalsozialisten einherging, und legte damit den Grundstein für die Darstellung der polnisch-jüdischen Beziehungen während der Okkupation.<sup>54</sup>

## 2.1.2 Nationalkommunismus und Antisemitismus sowie die Erinnerung an die Judenvernichtung nach dem Polnischen Oktober 1956

War die „jüdische Frage“ in den Jahren vor 1956 immer latent vorhanden gewesen, so entwickelte sie sich mit Beginn der Amtszeit Władysław Gomułkas, der zwischen dem Polnischen Oktober 1956 und Dezember 1970 der Erste Sekretär der PZPR war, zu einem integralen Bestandteil der parteiinternen Auseinandersetzungen.<sup>55</sup> Die im Zusammenhang mit dem Machtantritt Gomułkas entfernten Stalinisten jüdischer Herkunft, wie zum Beispiel Jakub Berman und Hilary Minc, wurden in der Folgezeit zu Sündenböcken des polnischen Stalinismus stilisiert<sup>56</sup> – obwohl Bierut als der mächtigste Mann im Staat ethnischer Pole gewesen war.<sup>57</sup>

---

<sup>49</sup> Ebenda, S. 26, 31.

<sup>50</sup> Ebenda, S. 78 f.

<sup>51</sup> LEOCIAK, S. 451.

<sup>52</sup> Der Allgemeine jüdische Arbeiterbund von Polen, Litauen und Russland – kurz: Bund – war eine jüdische Arbeiterpartei, die zwischen 1897 und 1935 existierte. PICKHAN.

<sup>53</sup> Vgl. KOBYLARZ, S. 66.

<sup>54</sup> Ebenda, S. 86.

<sup>55</sup> STEINLAUF, S. 66.

<sup>56</sup> SAUERLAND, Polen, S. 161; KOSMALA, Instrument, S. 58. – Vgl. WETZEL, S. 44. – Der Antisemitismus äußerte sich auch darin, dass die konservative Natolin-Gruppe im Machtkampf 1956 die Puławska-Gruppe als „Żydy“ (eine abwertend konnotierte Form des polnischen Wortes für „Juden“ (Żydzi)) bezeichnete. MICHLIC, S. 236.

<sup>57</sup> Jakub Berman sah die Besetzung zahlreicher Führungspositionen mit jüdischen Genossen als einen Fehler an, der jedoch aufgrund des Boykotts der Zusammenarbeit durch die Intelli-

Włodzimierz Borodziej sieht in den wirtschaftlichen Entwicklungen nach dem Oktober einen Grund für die Stabilisierung des Systems, der andere Grund sei jedoch „die Verlagerung des ideologischen Schwerpunktes vom international-marxistischen auf den nationalen. Den Begriff ‚Nationalkommunismus‘ gab es zwar weiterhin im Polnischen nicht, aber die seit 1944 stets präsenten nationalen Emotionen und Argumentationsstrategien kamen nach 1956 voll zur Geltung.“<sup>58</sup> Edmund Dmitrów konstatiert, dass nationalistische Tendenzen innerhalb der Partei wuchsen und Parteivertreter versuchten, diese Kräfte zu nutzen, um die Kluft zwischen Gesellschaft und der PZPR zu überbrücken.<sup>59</sup> Dazu versuchten Stellen innerhalb der Partei,

„bestimmte Elemente der Geschichte und Tradition zu adoptieren, ja geradzu zu vereinnahmen sowie ein mythologisches Geschichtsbild der kommunistischen Widerstandsbewegungen im Kanon der nationalen Tradition zu schaffen. Das Ergebnis war ein inkohärentes Konglomerat von Symbolen und Werten, die aus unterschiedlichen ideologischen Systemen einschließlich des nationalistischen stammten.“<sup>60</sup>

Wie sehr sich dabei die polnischen und jüdischen Narrative als unvereinbar zeigten, belegt Beate Kosmala mit einem Brief eines anonymen Parteimitglieds aus dem Jahre 1956 an Edward Ochab, der bis zu den Märzereignissen 1968 in verschiedenen führenden Positionen in der PZPR tätig war:

„Polen kämpften überall, im Lande und im Ausland, gegen den Nationalsozialismus[;] wir kämpften für ein unabhängiges Vaterland, und polnisches Blut wurde dafür vergossen, niemand hat für uns die Unabhängigkeit errungen als wir selbst. Und was war mit den Juden? Sie jammerten entweder in den Ghettos herum oder lieferten sich gegenseitig aus, um die eigene Person zu schützen, statt sich im bewaffneten Widerstand gegen den Nationalsozialismus zu organisieren.“<sup>61</sup>

Beate Kosmala resümiert in ihren Ausführungen, dass antisemitische Äußerungen nach 1956 innerhalb des Parteiapparats salonfähig wurden.<sup>62</sup> Es gab jedoch auch Initiativen innerhalb der Partei, den grassierenden Antisemitismus nach dem Polnischen Oktober zu bekämpfen, jedoch kamen diese Maßnahmen meistens zu spät und waren halbherzig.<sup>63</sup>

---

genz nicht zu vermeiden gewesen war. GERRITS, *Antisemitism*, S. 69. – Vgl. weiter KOSMALA, *Łódź*, S. 175.

<sup>58</sup> BORODZIEJ, S. 306.

<sup>59</sup> DMITRÓW, S. 249. – Auch sammelte der Sicherheitsdienst seit dem Beginn der 1960er Jahre Unterlagen gegen Personen, denen man zionistische Tätigkeiten vorwerfen konnte. FRISZKE, *Miejsce*, S. 21.

<sup>60</sup> Zitiert nach: DMITRÓW, S. 249.

<sup>61</sup> Zitiert nach: KOSMALA, *Bild*, S. 160. – Vgl. ebenso: MACHCEWICZ, *Antisemitism*, S. 174.

<sup>62</sup> KOSMALA, *Bild*, S. 159 f.

<sup>63</sup> SAUERLAND, *Polen*, S. 163. – Vgl. STEINLAUF, S. 67.

Auch in den 1960er Jahren war das politische System keineswegs stabil. 1963 und 1967 musste die Führung um Gomułka mit Widerstand rechnen, als sie versuchte, eine allgemeine Preiserhöhung durchzuführen. Es sei daher nicht verwunderlich, so Marcin Zaremba, dass das Gomułka-Regime versuchte, seine Politik mittels nationalistischer Rhetorik zu legitimieren.<sup>64</sup> Die schlechten wirtschaftlichen Aussichten verstärkten mitunter vorhandene antisemitische Tendenzen bzw. führten antisemitische Einstellungen zutage, so beispielsweise in Betrieben zur Herstellung von Betonelementen in Warschau: „Die Erhöhung [der Preise] haben die Juden gemacht, die mit den Autos fahren für unser schwer erarbeitetes Geld, und das Geld wollen sie aus uns herauspressen.“<sup>65</sup>

Wurden die 1960er Jahre als Epoche mit kleinen Fortschritten betrachtet, so waren diese Jahre für die jüdische Bevölkerung mit Stagnation verbunden, welche insbesondere das kulturelle Leben betraf. Einer der Gründe lag in der nach dem Polnischen Oktober einsetzenden Emigration von polnischen Juden.<sup>66</sup> Die „Sozial-Kulturelle Gesellschaft der Juden“ hatte im Jahre 1966 landesweit ca. 7500 Mitglieder, der Anteil der Generation zwischen dem 25. und 39. Lebensjahr betrug nur knapp ein Fünftel.<sup>67</sup> Die Emigrationspolitik nach Israel wurde zu Beginn der 1960er Jahre noch relativ liberal gehandhabt, so galt die Ausreise in den Nahen Osten für die kommunistischen Behörden als weniger verwerflich als in andere kapitalistische Staaten.<sup>68</sup>

Zugleich jedoch war die Gesellschaft immer noch stark von den Nachwirkungen des Zweiten Weltkriegs geprägt, wie Marcin Zaremba zeigt: Demnach war zu Beginn der 1960er Jahre bei rund zwei Drittel der ehemaligen Insassen von Konzentrationslagern das KZ-Syndrom beobachtet worden.<sup>69</sup> Ferner wirkten sich die Traumata, die im Zweiten Weltkrieg erlitten wurden, auf die Sicht auf die Welt aus, die in klare Schwarz-Weiß-Schemata, in Sympathisanten und Gegner, unterteilt wurde, was mitunter auch zu antisemitischen Einstellungen führte.<sup>70</sup>

Nutznießer dieser Konstellation war der damalige Innenminister und Anführer der sogenannten „Partisanen“-Gruppe innerhalb der PZPR, Mieczysław Moczar, der zwischen 1956 und 1981 Mitglied im ZK der PZPR war und der, so Borodziej,

„andere, wirklich einflussreiche Gruppen um sich [scharte]: kommunistische Kombattanten, einige der ‚Moskautreuen‘ von 1956, ferner junge und ehrgeizige Funktionäre, denen die allmählich alternden Weggefährten Gomułkas den Aufstieg versperrten, darüber hinaus Schriftsteller und Journalisten, die die moralische Überlegenheit der ‚landestreuen‘ Partisanen gegenüber den ‚Juden‘ aus dem Moskauer Exil (,die 1944 in der Sowjetuniform zurück-

---

<sup>64</sup> ZAREMBA, *Komunizm*, S. 38.

<sup>65</sup> ZAREMBA, *Spółczesność*, S. 45.

<sup>66</sup> CAŁA, S. 92. – In der Zeit zwischen 1956 und 1960 waren 51 137 Juden und ihre Familienmitglieder aus der PRL ausgewandert, allein 1957 waren es mehr als 30 000. BERENDT, *Cele*, S. 97.

<sup>67</sup> EISLER, *Polski rok 1968*, S. 103.

<sup>68</sup> STOLA, *Kampania*, S. 208.

<sup>69</sup> ZAREMBA, *Trauma*, S. 19.

<sup>70</sup> Ebenda, S. 35.



gekommen sind<sup>4</sup>) predigten. Hier wurde die seit 1956 erkennbare Spaltung der PVAP [d.h. PZPR]-Funktionäre in ‚Polen‘ und ‚Juden‘ wieder belebt [...].<sup>71</sup>

In den 1960er Jahren gewann der von Moczar geführte Kombattantenverband (Związek Bojowników o Wolność i Demokrację, ZBoWiD) an Einfluss und erschien hinsichtlich der Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg als Erinnerungsträger sowie Kritiker: So lehnten seine Mitglieder Aleksander Fords<sup>72</sup> Film *Der erste Tag der Freiheit* (Pierwszy dzień wolności) ab, da ihm angeblich heroische Inhalte fehlten.<sup>73</sup> Ferner kritisierte der Verband den Dokumentarfilm *Ich war ein Kapo* (Byłem kapo) des Dokumentarfilmers Tadeusz Jaworski aus dem Jahre 1963, die Tragikomödie *Don Gabriel* sowie *Eine lange Nacht* (Długa noc) von Janusz Nasfeter, seines Zeichens bekannter Regisseur und langjähriger Dozent an der Filmhochschule in Lodz (Łódź). Wie sehr sich die Rezeption verändert hatte, ließ sich am Theaterstück *Die Deutschen* (Niemcy) des Dramatikers und zwischen 1945 und 1948 als Vizeminister für Kultur tätigen Leon Kruczkowski feststellen, das in den 1950er Jahren noch auf Ausstellungen, die der Kombattantenverband organisiert hatte, vorgeführt wurde. In den 1960er Jahren hingegen kritisierte ein Verbandsmitglied das Stück: Unter den Protagonisten sei nur ein einziger Pole – „und zwar ein verblödeter“.<sup>74</sup>

Auch die Erinnerung an die Vernichtungslager und den Warschauer Ghettoaufstand unterlag in diesem Zeitabschnitt Veränderungen. Die Lager galten als Orte des polnischen Leidens, insbesondere traf dies auf Auschwitz zu. Erst die Errichtung der Staatlichen Gedenkstätte in Treblinka in den Jahren 1959 bis 1964 etablierte – neben dem Denkmal in Warschau – einen zentralen Ort für die Erinnerung an die Vernichtung der Juden.<sup>75</sup> 1962 verfasste die Sozial-Kulturelle Gesellschaft der Juden ein Schreiben an den Minister für Kultur und Kunst über den geplanten Pavillon im Museum Auschwitz:

„Im Rahmen des Pavillons der PRL in Auschwitz schlagen wir vor, einen Teilbereich einzurichten, der dem jüdischen Leiden gewidmet ist, [und welcher] das gemeinsam mit der polnischen Nation vergossene Blut der polnischen Juden während der nationalsozialistisch-deutschen Besatzung und [während] ihres gemeinsamen Kampfes mit dem polnischen Volk um die nationale und soziale Befreiung ehrt. Die Einrichtung der jüdischen Ausstellung im Pavillon der PRL hat ihre Begründung darin, dass der Besatzer die Juden nicht nur ermordete, weil sie Bürger des polnischen Staates waren, sondern vor allem weil sie Menschen

---

<sup>71</sup> BORODZIEJ, S. 308.

<sup>72</sup> Aleksander Ford war vor Kriegsbeginn ein bekannter Filmemacher und verbrachte wegen der nationalsozialistischen Verfolgung – er war nicht nur Kommunist, sondern zudem jüdischer Herkunft – die Kriegszeit in der Sowjetunion und kehrte zusammen mit der dort aufgestellten polnischen Armee nach Polen zurück. MÜLLER, Rivalität, S. 362. Nach dem Kriegsende nahm er zusammen mit Stanisław Albrecht die wichtigsten Positionen in der Kinematografie ein. MISIAK, S. 72.

<sup>73</sup> WAWRZYŃIAK, O roli, S. 437.

<sup>74</sup> WAWRZYŃIAK, ZBoWiD i pamięć, S. 268 f.

<sup>75</sup> KOSMALA, Schatten, S. 522. – Besonders unterstrichen wurde dies durch die Inschriften am Eingang, die darauf verweisen, dass die Ermordeten in Treblinka fast ausnahmslos Juden gewesen waren. Ebenda.

jüdischer Nationalität waren. Die Kenntnis dieser Umstände hat sich in der Einrichtung einer jüdischen Ausstellung in Majdanek und an anderen Orten der Massenvernichtung manifestiert. Wir sehen auch keinen Grund, warum die Tradition hinsichtlich des größten Vernichtungslagers für die polnischen Juden, Auschwitz, revidiert werden sollte. Die polnische Regierung hat durch die Einrichtung der Ausstellung, die dem jüdischen Leiden gewidmet ist, nicht nur die polnischen Juden geehrt, sondern ebenso die Juden aus allen Ländern, die der Besatzer auf den polnischen Gebieten ermordet hat [...].<sup>76</sup>

Die Einweihung des Denkmals in Auschwitz im Jahre 1967 war eines der wichtigsten Ereignisse der Erinnerungspolitik der Dekade. Diese stand im Zeichen der Polonisierung, da in den Statistiken der Opferzahlen die Staatsangehörigkeit maßgeblich war und somit die polnischen Staatsangehörigen – ohne weitere Differenzierung – die größte Gruppe darstellten.<sup>77</sup>

In den Medien der Volksrepublik Polen nahm die Judenvernichtung nach dem Polnischen Oktober einen gewissen Raum ein. Dies stand vor allem im Zusammenhang mit dem Prozess gegen Adolf Eichmann, der ein lebhaftes internationales Echo hervorrief.<sup>78</sup> So entsandte die polnische Presse zwei Berichterstatter – jeweils einen von der Polnischen Presseagentur und einen von der *Trybuna Ludu*. Das Pressebüro des ZK sprach sich ferner dafür aus, dass auch Smolar in seiner Funktion als Hauptredakteur der jiddischsprachigen Zeitung *Folkssztyme* an der Berichterstattung teilnehmen sollte, der

„einen wichtigen Beitrag zum Kampf mit dem jüdischen Nationalismus [leiste,] da er sich mit der jüdischen Problematik gut auskennt und als Autor von Büchern über die Judenvernichtung in Polen bekannt ist und [zuletzt] da die Entsendung [...] eines polnischen Berichterstatters, der die sozialistische jüdische Presse repräsentiert, großes politisches und moralisches Gewicht hat [...].“<sup>79</sup>

Auch der 20. Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto führte zu einer gesteigerten Aufmerksamkeit für die Geschichte der polnischen Juden im Zweiten Weltkrieg.

<sup>76</sup> Do Ministra Kultury i Sztuki tow. Tadeusza Galińskiego 23.XI.1962 r. [An den Minister für Kultur und Kunst Gen[osse] Tadeusz Galiński 23.11.1962], in: Archiwum Akt Nowych (AAN), Warszawa, Polska Zjednoczona Partia Robotnicza. Komitet Centralny w Warszawie (KC PZPR), Sign. 237/XVIII-198, Bl. 199.

<sup>77</sup> KUCIA, S. 182.

<sup>78</sup> LIBIONKA, *Polskie piśmiennictwo*, S. 28.

<sup>79</sup> Notatka w sprawie obsługi prasowej procesu Eichmanna [Notiz bezüglich des Pressepersonals im Eichmann-Prozess], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XIX-94, Bl. 50. – Im Vorfeld des Eichmann-Prozesses hatte das Pressebüro des ZK den polnischen Medien die Thesen mitgeteilt, die während der Berichterstattung einfließen sollten: dass die israelische Regierung in einem freundschaftlichen Verhältnis zu Adenauer stand, dass Adenauer ferner die finanzielle Abhängigkeit Israels von der Bundesrepublik ausnutze, dass die achtköpfige Beobachtergruppe aus der Bundesrepublik gewisse Privilegien genieße, während dem Beobachter aus der DDR der offizielle Berichterstatterstatus nicht zuerkannt wurde. PLESKOT, *Wielki mały*, S. 117.

Die Sozial-Kulturelle Gesellschaft der Juden schlug in einer Notiz an Gomulka hinsichtlich der Feierlichkeiten vor,

„dem 20. Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto einen feierlichen Charakter mit weitreichender gesellschaftlicher Tragweite zu geben, [dessen Kernelemente] moralisch-erzieherische Werte und die Bekämpfung des Neonazismus und Rassismus [sind]. Zu diesem Ziele sollen populärwissenschaftliche Vorträge und Sendungen, die diesem Datum gewidmet sind, im Radio und Fernsehen, in den Betrieben, Schulen und Armeeeinheiten durchgeführt werden. [...] Um die Wichtigkeit des 20. Jahrestags zu unterstreichen, ist es zweckdienlich, dass der Verteidigungsminister, Genosse Marian Spychalski, das Patronat über die gesamten Feierlichkeiten übernimmt.“<sup>80</sup>

Der Plan sah vor, dass der Staatsrat jüdische Kämpfer sowie Polen, die „unter Bedrohung des eigenen Lebens Juden gerettet hatten“, auszeichnete.<sup>81</sup> Im darauffolgenden Jahr war die Hilfe für die jüdische Bevölkerung ebenfalls wieder in der Presse prominent vertreten, da die Gedenkstätte Yad Vashem die ersten Polen mit der Medaille der „Gerechten unter den Völkern“ auszeichnete.<sup>82</sup>

Zugleich waren jedoch Tendenzen der Polonisierung der Feierlichkeiten zum Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto zu erkennen. In einem gemeinsamen Brief an das Sekretariat des ZK bezeichneten die Auslands-, die Propaganda-, die Administrativ- sowie die Kulturabteilung „den Aufstand im Warschauer Ghetto [als] Bestandteil des Befreiungskampfs der polnischen Nation gegen den nationalsozialistischen Okkupanten“.<sup>83</sup> In ähnlicher Weise äußerte sich auch Kazimierz Rusinek, damals Generalsekretär des Kombattantenverbands ZBoWiD und zugleich Mitglied im ZK der PZPR, in seiner Rede zum 20. Jahrestag des Ghettoaufstands: So erinnere der Jahrestag daran,

„dass die Juden die erste und [zugleich] nicht die einzige Nation [gewesen seien], die von den Nazis dazu bestimmt war, vernichtet zu werden. [...] Er erinnert daran, dass es Millionen

---

<sup>80</sup> Notatka w sprawie XX rocznicy powstania w getcie warszawskim [Notiz bezüglich des 20. Jahrestags des Aufstands im Warschauer Ghetto], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-198, Bl. 215.

<sup>81</sup> Ebenda, Bl. 216.

<sup>82</sup> LIBIONKA, *Polskie piśmiennictwo*, S. 30.

<sup>83</sup> Do Sekretariatu KC PZPR. W sprawie XX rocznicy powstania w Getcie Warszawskim [An das Sekretariat des ZK der PZPR. Bezüglich des 20. Jahrestags des Aufstands im Warschauer Ghetto], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-198, Bl. 219. – In dem gemeinsamen Brief schlugen die Abteilungen vor, dass das Ministerium für Kultur und Kunst dem ŻIH finanzielle Hilfe bei der Zusammenstellung einer Ausstellung gewähren sollte, dass es ferner Ausstellungen für die Verwendung in westlichen Staaten, unter anderen in den USA, Großbritannien und Westdeutschland, sowie eine Ausstrahlung von Dokumentar- und Spielfilmen, die thematisch mit den nationalsozialistischen Verbrechen in Polen zusammenhängen, organisieren solle. Ebenda, Bl. 220 f.

unbewaffneter Polen gab, darunter Greise, Frauen und Kinder, die in Massenerschießungen starben, mit Zyklon vergast wurden, in den Konzentrationslagern umkamen.“<sup>84</sup>

Die Einheitsrhetorik in den Jahren 1956-1964 führte zu einer Marginalisierung jüdischen Leidens.<sup>85</sup> Zwei Beispiele mögen das illustrieren: Auf dem Plenum des Vorstands des ZBoWiD vom 29. Oktober 1962 stellte Janusz Zarzycki, Vorsitzender des Generalvorstands des Verbands und Mitglied des ZK, fest, dass der „Aufstand im Ghetto nur ein Fragment im Kampf der polnischen Nation“ gewesen sei.<sup>86</sup> In der vom Rat für die Erhaltung von Kampf- und Märtyrerdenkmälern (Rada Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa) herausgegebenen Publikation *Führer zu den erinnerten Orten des Kampfes und Martyriums während des Krieges* (Przewodnik po upamiętnionych miejscach walki i męczeństwa lat wojny) schrieb dessen Autor in der Einleitung:

„Im Zweiten Weltkrieg erlitt Polen gemessen an der Gesamtbevölkerung die höchsten Verluste unter allen beteiligten Ländern. Sechs Millionen Menschen kamen um – Männer, Frauen, Kinder –[,] erschöpft, ermordet durch den Hitlerismus, vergast in den Kammern und verbrannt in den Krematorien von Auschwitz, Birkenau, Majdanek, Treblinka, Sobibor, Belzec, Kulmhof, im Fort VII in Posen, in Groß-Rosen, Działdowo, Stutthof und in weiteren anderen Vernichtungslagern [...].“<sup>87</sup>

Die Publizistik widmete sich kaum den sensiblen Themen der polnisch-jüdischen Beziehungen; erst in den Jahren der antizionistischen Kampagne nahm sie sich dieser Thematik aktiver an, jedoch ausnahmslos apologetisch.<sup>88</sup> Der Fokus der Darstellung im öffentlichen Diskurs lag hingegen auf dem Mythos einer einheitlichen Widerstandsbewegung sowie der Argumentation, dass es kein politisches Kollaborationsregime gegeben habe.<sup>89</sup>

Ein besonders deutliches Beispiel für diese Konstellation ließ sich an populärwissenschaftlichen Publikationen dieser Zeit erkennen, deren Fokus auf der Hilfe lag, die Polen Juden während des Krieges hatten zukommen lassen. Eines der bekanntesten Bücher über die polnisch-jüdischen Beziehungen während des Krieges war die 1966 erschienene erste Auflage des Buches *Der aus meinem Vaterland ist* (Ten jest z ojczyzny mojej) von dem polnischen Historiker, Journalisten und Widerstandskämpfer Władysław Bartoszewski und Zofia Lewinówna (die im PEN-Club und im Schriftstel-

<sup>84</sup> LEOCIAK, *Instrumentalizacja*, S. 450. – Zugleich betonte er die Solidarität und das gleiche Los von Polen und Juden: „Die Mauer (...) hat die Herzen und die Gedanken des gemeinsamen Leidens, des gemeinsamen Kampfes für das gleiche Ziel nicht getrennt.“ Zitiert nach: ebenda, S. 453.

<sup>85</sup> WAWRZYŃIAK, *ZBoWiD i pamięć*, S. 290.

<sup>86</sup> Ebenda, S. 283.

<sup>87</sup> Zitiert nach: WAWRZYŃIAK, *O roli*, S. 439.

<sup>88</sup> WAWRZYŃIAK, *ZBoWiD i pamięć*, S. 290.

<sup>89</sup> Als Träger dieses Mythos bezeichnete Joanna Wawrzyński neben dem Kombattantenverband ZBoWiD auch die Hauptkommission zur Untersuchung der nationalsozialistischen Verbrechen in Polen GKBZHWP und den Rat für die Erhaltung von Kampf- und Märtyrerdenkmälern. Ebenda, S. 280.

lerverband aktiv war), das aus einer Sammlung von Zeitzeugenberichten bestand, die die Rettung von Juden thematisierten. Bartoszewski schrieb im einführenden Essay von den

„Schäden, die die Juden in den Jahren der Okkupation von denjenigen Polen erlitten, die sich am Rande der eigenen Gesellschaft bewegten und mit den Besatzern zusammenarbeiteten, um Juden wie auch den ihnen helfenden Christen zu schaden. [...] Um einen Menschen über eine längere Zeit zu retten, war die Zusammenarbeit einiger, nicht selten hunderter Menschen nötig.“<sup>90</sup>

Auch Mitarbeiter des Jüdischen Historischen Instituts wie der Überlebende und Historiker Szymon Datner betonten, dass

„die große Mehrheit der Überlebenden sich nur dank der Hilfe von hunderttausenden Polen retten konnte, die trotz des deutschen Rechts ihr Leben und das ihrer Nächsten riskierten, [um] in der schwersten Stunde den Verfolgten und den zur Vernichtung Bestimmten die helfende Hand auszustrecken.“<sup>91</sup>

Die verschiedenen Formen der Rettung, „dieser spannende Aspekt des Heldenmuts ist wenig erforscht“, so Datner, wobei er betonte, dass häufig allein der Vorwurf, dass ein Pole einem Juden geholfen habe, reichte, um von den Besatzern ermordet zu werden.<sup>92</sup> Datner fasste zusammen: „Das Resultat der beschriebenen Teiluntersuchungen schließt mit den folgenden Zahlen: In 38 Fällen der Rettung von Juden durch Polen wurde anhand einer Quelle festgestellt, dass die Nationalsozialisten 97 Polen ermordeten, darunter 30 Frauen, 14 Kinder und einen Säugling.“<sup>93</sup> Er betonte, dass die Retter mit dem höchsten Preis, ihrem Leben, dafür gezahlt hatten und die Forschungen in diesem Bereich fortgeführt werden würden.<sup>94</sup>

Somit lässt sich festhalten, dass bis zum Beginn der 1960er Jahre das Leid der jüdischen Bevölkerung als Teil der großen Meistererzählung des Zweiten Weltkriegs präsent war: zunächst in den Jahren des Stalinismus als Teil des nationalen Klassenkampfes, nach 1956 als Teil des Kampfes der polnischen Nation gegen das NS-Regime. Zwar wiesen die meisten Autoren darauf hin, dass es sich bei der Hälfte der sechs Millionen ermordeten polnischen Staatsbürger um Juden gehandelt habe, die polnisch-jüdischen Beziehungen und besonders sensible Fragen wurden aber kaum thematisiert.

---

<sup>90</sup> Zitiert nach: ALEKSUN, S. 42. – Das Buch war entstanden, als die Zeitung *Tygodnik Powszechny* einen Aufruf von Władysław Bartoszewski veröffentlichte, Erinnerungen sowie Dokumente der Hilfe für Juden während der Okkupation einzuschicken. Die Zensur beanstandete jedoch Bartoszewskis Appell, da er die Tätigkeit des Hilfsrats für Juden (Rada Pomocy Żydom, RPŻ) „Żegota“ und damit der AK betonte. Jedoch, so Dariusz Libionka im Nachhinein, seien die Erinnerungen teilweise (wissentlich) falsch dargestellt. LIBIONKA, *Polskie piśmiennictwo*, S. 33

<sup>91</sup> DATNER, *Niektóre dane*, S. 158.

<sup>92</sup> Ebenda, S. 159 ff.

<sup>93</sup> Ebenda, S. 170.

<sup>94</sup> Ebenda.

Erst in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, unter dem Eindruck der sich anbahnenden antizionistischen Kampagne, wandelte sich die Darstellung der Vernichtung der Juden. Joanna Wawrzyniak kann in dieser sich verändernden Darstellung drei Kernelemente erkennen:

„1. Die Polen sind die wichtigsten Opfer des Krieges, 2. Die Juden litten während des Krieges auch, aber die Polen haben sie heldenhaft gerettet, 3. Die jetzigen Juden – die Polen wegen Verbrechen gegen Juden während des Krieges anklagen – sind undankbare Nutznießer der polnischen Hilfe während des Krieges, weil sie sich mit dem größten Feind Polens verschworen – der BRD. Diese Inhalte finden sich im Mythos der unschuldigen Opfer ebenso wieder wie im Mythos des einheitlichen Widerstands [gegen das NS-Regime].“<sup>95</sup>

## 2.2 Voraussetzungen II: Die Entwicklung der Kinematografie zwischen 1945 und 1967 sowie die filmische Erinnerung an die Judenvernichtung

### 2.2.1 Die Kinematografie in den ersten zehn Nachkriegsjahren

Das Medium Film spielte bei der Etablierung und Gestaltung der Erinnerung an die Judenvernichtung eine bedeutende Rolle, da es meinungs- und erinnerungsbildend auf die Vorstellungen und die Erinnerung in der polnischen Gesellschaft einwirkte. Zugleich war das Medium nicht von politischen und kulturellen Entwicklungen isoliert, die sich – wie gezeigt wird – in der filmischen Darstellung der Judenvernichtung widerspiegelten. Zur Einordnung müssen jedoch zuvor einige Besonderheiten der polnischen Kinematografie und Filmproduktion angesprochen werden.

Unmittelbar nach Kriegsende wurde die Filmproduktion im zentralen Staatsunternehmen Film Polski gebündelt, das aufgrund des Dekrets des Polnischen Komitees der Nationalen Befreiung (Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego, PKWN) vom 4. November 1945 gegründet worden war.<sup>96</sup> Die Filmproduktion unterlag unmittelbar nach Kriegsende keiner präventiven Zensur, sondern wurde im Nachhinein auf politische Zuverlässigkeit überprüft. Die Filmproduktion befand sich zunächst in Lodz, da die Stadt im Gegensatz zu Warschau wenig zerstört war. Am 11. April 1947 wurde die Kinematografie dem Ministerium für Kultur und Kunst (Ministerstwo Kultury i Sztuki, MKiS) unterstellt.<sup>97</sup> Ziel der Herstellung und Verbreitung von Filmen, so war schon im Dekret vom November 1945 festgehalten worden, war die „gesellschaftliche Erziehung“ und „Verbreitung von Bildung und Kultur“.<sup>98</sup> Auch höchste Stellen maßen dem neuen Medium Bedeutung bei: Bolesław Bierut, der damalige Staatspräsident, beschwor in seiner Rede vor den Filmemachern in Breslau (Wrocław) am 16. November

<sup>95</sup> WAWRZYNIAK, O roli, S. 439.

<sup>96</sup> KUSZEWSKI, S. 11. – Schon zu Beginn wurden starke Zentralisationstendenzen deutlich. So sollte Film Polski nicht nur Filme, sondern vor allem auch Filmbänder produzieren und die technische Leitung ausbilden. SZULC, S. 77.

<sup>97</sup> URBANIAK, S. 240.

<sup>98</sup> FUKSIEWICZ, S. 108.

1947 deren erzieherische Mission.<sup>99</sup> Noch im Jahre 1947 entstand in der Abteilung für Bildung und Kultur des ZK der Polnischen Arbeiterpartei (Polska Partia Robotnicza, PPR) eine Unterkommission für Film, der nicht nur die Begutachtung der Filme oblag, sondern die auch die Pläne für die Produktion – samt Regisseuren und Drehbuchautoren – für die kommenden Jahre festlegte.<sup>100</sup> 1949 folgte dann ein weiterer Umbau des Staatsunternehmens Film Polski. Dies führte zu einer Dezentralisation und der Gründung von elf eigenständigen Studios, die seit 1950 der neugeschaffenen Generaldirektion unterstanden.<sup>101</sup>

Die Ideologisierung der Kinematografie hatte ihren ersten Höhepunkt in den Jahren 1948/49: Während des Parteitags anlässlich der Vereinigung der Polnischen Sozialistischen Partei (Polska Partia Socjalistyczna, PPS) mit der Polnischen Arbeiterpartei zur Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, PZPR) sprach Wanda Jakubowska, Regisseurin des Films *Die letzte Etappe* (Ostatni etap) und Mitbegründerin der kommunistischen Künstlervereinigung „Start“, von den Aufgaben der Filmemacher bei der Errichtung des Sozialismus. Ihre Rede korrespondierte mit derjenigen von Józef Cyrankiewicz, die dieser auf der Sitzung der Hauptkommission für Kultur (Komisja Główna do Spraw Kultury) am 17. April 1949 hielt.<sup>102</sup> Jakubowska sprach in ihrer Rede davon, dass die Filmemacher „die Erwartungen der Arbeiterklasse erfüllen und Filme machen [müssen], die auf dem schwierigen Weg zum Sozialismus helfen“<sup>103</sup>. Auf der Versammlung der Filmemacher in Weichsel (Wisła) im November 1949 wurde die zunehmende Instrumentalisierung der Kinematografie deutlich: Von den zweihundert Delegierten war nur eine Minderheit Filmemacher, es dominierten Parteifunktionäre.<sup>104</sup> Auch außenpolitisch sollte der polnische Film politische Aufgaben erfüllen: 1950 führte ZK-Mitglied Jakub Berman vor den polnischen Filmemachern aus, dass es ihre Aufgabe sei, „einen heiligen Hass dem Feind gegenüber, der heute Amerika ist“, zu erschaffen und gleichzeitig die „tiefe [...] Freundschaft mit der Sowjetunion“ zu zeigen.<sup>105</sup> Auch Edward Ochab betonte im März 1952 die Rolle des Films hinsichtlich der Bildung des „neuen Systems und des Neuen Menschen, des Frie-

---

<sup>99</sup> SZULC, S. 78.

<sup>100</sup> MISIAK, S. 86. – Die Produktion der Filme wurde ab diesem Zeitpunkt durch alle Etappen hindurch beobachtet. Ebenda, S. 87.

<sup>101</sup> HÜLBUSCH, S. 40.

<sup>102</sup> URBANIAK, S. 256 f.

<sup>103</sup> Zitiert nach: SZULC, S. 78.

<sup>104</sup> MISIAK, S. 92. – Anna Misiak zitierte dabei Alina Madej, die in ihrer Untersuchung festhielt, dass nur sechs Filmemacher sich an den Diskussionen beteiligten. Ebenda. – Nach der Versammlung wurden verschiedene Regisseure Opfer von Repressalien; so wurde der Schauspieler, Filmregisseur und seit 1947 stellvertretende Generaldirektor von Film Polski, Tadeusz Kański, verhaftet. Ebenda, S. 93. – Die Versammlung konnten nur Jakubowska und ihr Werk unbeschadet überstehen, Ford wurde für seine ideologischen Fehler im Film *Die Grenzstraße* massiv kritisiert. ZAJIČEK, S. 90.

<sup>105</sup> Zitiert nach: KOTAŃSKI, S. 43.

dens und des Sechsjahresplans, des Aufblühens und Glücks unserer Nation, des vollständigen Sieges des Sozialismus“<sup>106</sup>.

Filme über die Judenvernichtung der unmittelbaren Nachkriegszeit

*Verbotene Lieder* (Zakazane piosenki, 1946)

Das Ergebnis einer 1946 von der Zeitschrift *Film* durchgeführten Umfrage, welche Thematik das Publikum bevorzuge, zeigte, dass insbesondere Filme, die die Kriegs- und Besetzungsthematik behandelten, verlangt wurden (36 Prozent).<sup>107</sup> Auf diesen Wunsch reagierte die Kinematografie: Der erste Film der Nachkriegszeit war *Verbotene Lieder*, der einem Kaleidoskop der Erfahrungen der Besetzungszeit glich. Dabei war es wichtig, mit einem Höchstmaß an (vermeintlicher) Authentizität verschiedene Schicksale innerhalb der polnischen Gesellschaft darzustellen.<sup>108</sup>

Der Fokus des Films liegt auf der Darstellung der Besetzung aus polnischer Sicht, deutsche Täter kommen nur am Rande vor, keiner zeichnet sich durch positive oder tiefer gehende Charakteristika aus. Stattdessen betont die Inszenierung den Fanatismus und die Brutalität der deutschen Besatzer. *Verbotene Lieder* wurde bei seiner Premiere 1947 gefeiert<sup>109</sup>, jedoch in der Folgezeit aus den Kinos genommen und Änderungen durch die Zensur unterworfen – unter anderem wurde eine Szene der Befreiung Warschaws durch die Rote Armee eingefügt.<sup>110</sup> Verschiedene Kombattantenverbände beschwerten sich über die naive Darstellung der Besatzungsmacht: So kritisierten sie einerseits eine Szene, in der Kinder, die auf Polnisch antideutsche Lieder singen, von deutschen Soldaten Geld bekommen, da diese den polnischen Text nicht verstehen<sup>111</sup>, andererseits, dass die deutschen Verbrechen sowie das Leid der polnischen Bevölkerung und der militärische Widerstand zu wenig dargestellt seien.<sup>112</sup> Kollaboration wird nur anhand der Gruppe der Volksdeutschen thematisiert, so mittels der Figur Maria Kędziorek (gespielt von Zofia Jamry) bzw. Kendschorek, die „enge Kontakte zu einem Gestapo-Mann“ pflegt und einen Jungen ermorden lässt, der antideutsche Lieder singt.<sup>113</sup>

<sup>106</sup> Zitiert nach: SZULC, S. 79. – Zugleich wirkte sich die Ideologisierung auf die ohnehin schon krisenhafte Produktionsfähigkeit der Kinematografie aus, so erschien im Jahre 1952 kein einziger Spielfilm. ZAJIČEK, S. 99.

<sup>107</sup> TOEPLITZ, Bd. 3, S. 184 f.

<sup>108</sup> SZULC, S. 78.

<sup>109</sup> Die erste Version des Films war ein Kaleidoskop von Szenen, lose zusammengefügt und in der Mehrheit in Lodz gedreht, in denen Lieder aus der Besetzungszeit im Mittelpunkt standen; diese Version dauerte nur eine halbe Stunde und wurde durch Dreharbeiten im Frühjahr und Sommer 1946 um zusätzliches Material und eine Handlung erweitert. LUBELSKI, *Historia kina*, S. 135.

<sup>110</sup> KOTAŃSKI, S. 42.

<sup>111</sup> KRÓL, *Czy w polskim filmie*, S. 53. – Ferner wurden Szenen eingefügt, die die deutschen Grausamkeiten betonten. LUBELSKI, *Historia kina*, S. 135.

<sup>112</sup> ZWIERZCHOWSKI, S. 167. – Vgl. KRÓL, *Grundlagen*, S. 34.

<sup>113</sup> KRÓL, *Grundlagen*, S. 34. – Hinsichtlich der deutsch-polnischen Beziehungen konstatierte Eugeniusz Cezary Król, dass bereits in der Frühphase der Nachkriegskinetografie das



Jüdische Figuren kommen im Film nur am Rande vor, so etwa der von Henryk Szweizer gespielte Namenlose, der im Haus des Protagonisten wohnt und den ein Blauer Polizist<sup>114</sup> erpresst. Das Gesicht des Polizisten ist für den Zuschauer nicht zu erkennen, einzig der Ärmel mit der Aufschrift „Polizei im Generalgouvernement“ identifiziert ihn eindeutig. Die sogenannten „szmalcownicy“<sup>115</sup> erscheinen nicht im Film. Ein anderer jüdischer Charakter ist ein Mädchen aus dem Ghetto (gespielt von der Schauspielerin und späteren Dozentin an der Warschauer Fernsehhochschule Zofia Mrozowska), das – hager, verschmutzt und mit einem Kopftuch bedeckt – ein Lied auf der Straße singt.<sup>116</sup> Szenen, die das Leid der jüdischen Bevölkerung darstellen (Deportationen, der Aufstand im Ghetto), fehlen vollständig. Der Film war – trotz zahlreicher Kritik – ein Publikumserfolg und bis zur Veröffentlichung von Aleksander Fords Film *Die Kreuzritter* (*Krzyżacy*) aus dem Jahre 1960 der meistgesehene Film in Polen.<sup>117</sup>

Im Kontext der unmittelbaren Nachkriegsjahre entstanden zwei wegweisende Spielfilme zur Erinnerung an den Krieg und an die deutsche Besatzung: *Die letzte Etappe*

---

herrschende Narrativ einen „überzeitlichen, universellen Charakter der deutschen Bedrohung“ hervorgebracht habe, der Kontinuitäten „von den mittelalterlichen Markgrafen im 10. Jahrhundert über den Deutschen Orden [...] bis schließlich zu den Revanchisten und Militaristen der Bonner Republik“ generierte. Ebenda, S. 34 f.

<sup>114</sup> Die von den deutschen Besatzern zugelassene „Polnische Polizei im Generalgouvernement“ – wegen ihrer Uniform bereits Ende 1939, spätestens seit Mitte 1940 mehrheitlich „Blaue“ (statt polnische) Polizei genannt – stand in einer Kontinuitätslinie zur Polizei der Vorkriegszeit und unterteilte sich in die uniformierten Polizeieinheiten sowie die Kriminalpolizei. HEMPEL, *Pogrobowcy*, S. 12, 16. Dabei setzte sich die Blaue Polizei mit Ausnahme einiger weniger Volksdeutscher ausschließlich aus Polen zusammen. HEMPEL, „Policja granatowa“, S. 486.

<sup>115</sup> Die Definition der *szmalcownicy* bzw. des *szmalcownictwo* als Bezeichnung für ein Phänomen der Herausgabe von Juden an die deutschen Besatzungsbehörden ist noch nicht allgemeingültig. So charakterisiert Barbara Engelking sie anhand ihrer Intention und gesellschaftlichen Stellung: Diese reichen von Personen vom Rande der Gesellschaft über charakterschwache Menschen bis hin zu solchen, die wegen ideologischer Gründe Juden an die deutschen Behörden übergaben. Ferner nennt Engelking noch zwei weitere Gründe: Juden, die andere Juden auslieferten, in der Hoffnung, verschont zu werden, und Polen, die mit ihren Nachbarn und Bekannten „Rechnungen beglichen“. Jan Grabowski hingegen nimmt folgende Unterscheidung vor: Er kategorisiert die Zäsur zwischen *szantażystwo* und *szmalcownictwo* anhand von temporären Zuschreibungen. Sein Argument verweist auf die Bestrafung von Juden für das Verlassen der Ghettos, was in den Jahren 1939 bis 1941 nicht mit dem Tod geahndet wurde, danach jedoch sehr wohl. Daher argumentiert er, dass der Unterschied sei, dass ab November 1941 mit dem Gesetz, das das Verlassen der Ghettos verbot, diejenigen, die Juden auslieferten, wussten, dass diese in den sicheren Tod gehen würden. GRABOWSKI, „Ja tego żyda znam!“, S. 10 ff.

<sup>116</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 135.

<sup>117</sup> Ebenda, S. 136. – Noch 1967 wurde er in der Presse als guter und sehenswerter Film gelobt, seine Darstellung der Besatzung – im Gegensatz zu Munk (als „historiosofische Groteske“) und *Wajda* (Drama) – sei durch ihren Witz und ihre satirischen Lieder eine detailreiche und positive Darstellung. *Tygodnik Kulturalny* vom 12.03.1967. – Vgl. auch *Życie Warszawy* vom 23.02.1967.

von Wanda Jakubowska und *Die Grenzstraße* (Ulica graniczna) von Aleksander Ford, der auch für den Dokumentarfilm *Majdanek – Grabstätte Europas* verantwortlich war.

*Majdanek – Grabstätte Europas* (Majdanek – Cmentarzysko Europy, 1944)

Fords Dokumentarfilm besteht aus den ersten Bildern des Lagers, die aufgenommen wurden, als sowjetische Filmleute Majdanek erreichten.<sup>118</sup> Zwei Produktionsteams waren an den Filmaufnahmen beteiligt: das Zentrale Studio für Dokumentarfilme in Moskau, das für die Luftaufnahmen verantwortlich war, sowie ein Filmteam der polnischen Armee, dessen Leiter Ford war. Zu diesem Team gehörten ferner der Kameramann und Drehbuchautor Stanisław Wohl und die Brüder Władysław und Adolf Forbert, allesamt jüdischer Herkunft und Kommunisten seit den 1930er Jahren, wobei die Brüder Forbert als Teil der Roten Armee die Befreiung Polens selbst miterlebt hatten.<sup>119</sup>

480 Inhaftierte, von denen die meisten sowjetische Kriegsgefangene waren, sowie einige polnische Bauern begrüßen die Armee. Die Lagerbesatzung hatte das Krematorium am 22. Juli, unmittelbar vor der Befreiung, in Brand gesteckt, jedoch waren die Öfen noch intakt, und die sowjetischen Soldaten fanden noch Asche und Gebeine in den Massengräbern.<sup>120</sup> Diese Bilder sind durchsetzt mit Aufnahmen, die während der Befreiung entstanden, unter anderem von noch nicht beerdigten Toten, die im Schloss von Lublin ermordet worden waren.<sup>121</sup> Liebman betont in seinen Ausführungen die wirkungsmächtige Ikonografie:

„Victims frozen in their death agonies, caught at close range from oblique angles in such a way as to complicate a viewer’s spatial orientation, forcefully conveyed the grotesque spectacles the liberators witnessed. Low-angle shots of the mountains of mismatched shoes, over which the camera then tilted up to reveal a seemingly endless stream of wayward leather, set precedents for the way such stores would latter be filmed by the Russians at Auschwitz and other camps.“<sup>122</sup>

Bereits in diesem frühen Film treten Tendenzen zur Marginalisierung der jüdischen Opfer hervor, Liebman macht dies an einer Einstellung deutlich: Eine Sequenz zeigt Aufnahmen der Landschaft und der Freude der lokalen Bevölkerung über die Befreiung – wichtig hierbei ist der Fokus auf die polnische Flagge –, um dann in einer schnellen Gegenmontage die Verbrechen zu zeigen. So erweckt der Film den Eindruck, dass

---

<sup>118</sup> LINDEPERG, S. 158. – Jerzy Bossak räumte Jahre später beschämt ein, dass der Dreh für ihn eine Offenbarung darstellte, da er zuvor nicht an die Existenz der Lager geglaubt habe. *Tygodnik Polski* vom 27.05.1984.

<sup>119</sup> LIEBMAN, *Documenting*, S. 335.

<sup>120</sup> Ebenda, S. 334.

<sup>121</sup> Ebenda, S. 336. – Liebman vermutet, dass beide Filmteams unmittelbar nach der Eroberung Lublins in der Stadt gewesen sein mussten, da sie die einrückenden Truppen filmten (oder aber dies nachträglich inszenierten). Ebenda.

<sup>122</sup> Ebenda, S. 337.

es sich bei den Opfern um Polen gehandelt habe.<sup>123</sup> Hinzu kommt, dass Ford und der Dokumentarfilmer Jerzy Bossak<sup>124</sup> Szenen entfernten, die besonders die jüdischen Opfer betonten.<sup>125</sup>

Eine weitere Besonderheit am Film ist, dass Ford und Bossak nicht nur Überlebende und Mitglieder der Kommission zeigten, sondern auch die Täter.<sup>126</sup> Der Film porträtiert nach den Aufnahmen der Befreiung SS-Obersturmführer Thernes und SS-Rottenführer Schöllén, die vor der Kommission über die Verbrechen im Lager aussagen.<sup>127</sup> Der Film endet mit einer Messe für die Ermordeten am 6. August 1945, während der die „Rota“<sup>128</sup> gesungen wird.<sup>129</sup> Liebman resümiert über den Film:

„This stress on Polish suffering, therefore, was of strategic political importance to the Communists. Stress in Jewish experience, because it was even more devastating than that of the Poles, would have only gotten in the way. While fully aware of and not entirely indifferent to the fate meted out to the Jews, most Poles, as is well known, did not look forward to welcoming Jews back from the camps and exile. The Polish Jewish makers of the film would have been all too aware of this situation, and that is why they present the Jews only as a kind of afterthought, as merely one of a class of victims who, after the Poles, are all treated as equal in statue. [...] If its skillful narration and image making deserve to be commended, however, its sidestepping of Jewish suffering simultaneously highlights the constraints that political factors – in the Soviet-dominated Eastern bloc but not, it must be said, exclusively confined to it – exerted on the representation of the Holocaust when the cinema first assumed the burden of doing so.“<sup>130</sup>

---

<sup>123</sup> Ebenda, S. 338. – Liebman betont, dass es zwar Hinweise auf die jüdische Identität einiger Opfer gebe, diese jedoch nur eine Opfergruppe von vielen darstellen. Ebenda, S. 340.

<sup>124</sup> Nikolas Hülbusch bezeichnet Bossaks Lebensweg als „ungewöhnlich“: „[Er] entdeckte als Jugendlicher die Filmkunst und begeisterte sich für Griffith, den deutschen Expressionismus, den französischen Impressionismus und vor allem den sowjetischen Revolutionsfilm, was ihn – bereits nach Beginn seiner START-Aktivität als Filmkritiker und Journalist – zu einem Studienaufenthalt bei Ęjsenštejn und Kulešov an das Moskauer VGIK [Staatliche Filmhochschule] führte. Da ein solcher Aufenthalt [sic!] im Vorkriegspolen nicht anerkannt war, studierte Bossak anschließend – ‚zur allgemeinen Horizonterweiterung‘ – in Warschau Jura und Philosophie.“ HÜLBUSCH, S. 53.

<sup>125</sup> LIEBMAN, Documenting, S. 340.

<sup>126</sup> Ebenda, S. 337. – Dies hatte einen beabsichtigten Zweck: „They [die Täter] testify to then-hard-to-believe stories of cruelty that had occurred on an unimaginable scale. In such a context, the guards’ evasive denials, also caught on camera, are easily exposed as lies.“ Ebenda.

<sup>127</sup> Ebenda, S. 338.

<sup>128</sup> Bei der „Rota“ handelt es sich um ein antideutsches Lied, das Maria Konopnicka 1908 dichtete und das sich dezidiert gegen die Unterdrückung bzw. gegen die Versuche des preußischen Staates, die polnische Bevölkerung zu germanisieren, richtet. Es avancierte in der Folgezeit zu einer zweiten Nationalhymne. Nowa Encyklopedia Powszechna, Bd. 7: Pri–Sud, S. 288.

<sup>129</sup> LIEBMAN, Documenting, S. 338.

<sup>130</sup> Ebenda, S. 341, 345.

*Die letzte Etappe* (Ostatni etap, 1947)

Wanda Jakubowskas *Die letzte Etappe* entwickelte sich zu einem herausragenden Erfolg. Einer der Gründe war der damals wahrgenommene Realismus, der im Film unter anderem zum Tragen kam, da in den Medien die Inhaftierung der Regisseurin in Auschwitz thematisiert wurde.<sup>131</sup> Dort hatte Jakubowska auch bereits die ersten Ideen zum Film entwickelt<sup>132</sup>, sodass sie nach Kriegsende gemeinsam mit der ehemaligen Mitgefangenen und deutschen Kommunistin Gerda Schneider begann, das Drehbuch zu schreiben.<sup>133</sup> Jakubowskas Film stellt eine filmische Verarbeitung ihrer Lagererfahrungen dar. Er präsentiert Personen, die sie zusammen mit ihrer deutschen Ko-Autorin im Lager kennengelernt hatte. Die Inszenierung zeichnet sich durch Detailreichtum aus, so werden die Zuschauer Zeugen vom Eintätowieren der Nummern. Der Realismus wird zudem dadurch verstärkt, dass alle im Lager gesprochenen Sprachen auch im Film gesprochen werden.<sup>134</sup> Die realitätsnahe Darstellung der Lagerwirklichkeit war Jakubowskas Ziel, sodass alle Ereignisse des Films auf wahren Gegebenheiten basierten, die entweder sie oder aber eine ihrer Genossinnen erlebt hatten. Die Darsteller trugen während der Produktion die Kleidung der ehemaligen Insassen, teilweise noch mit Blutflecken. Um die Schauspieler noch ein wenig mehr in ein authentisches Setting zu platzieren, wurden die Krematorien wieder in Gang gesetzt, sodass – so die Darstellerin Anna Redlichówna – der typische Geruch des Lagers die Luft erfüllte.<sup>135</sup> Jakubowskas Darstellung konzentriert sich auf die Perspektive der Insassen im Lager und stellt den politischen Widerstand in den Mittelpunkt. Sie stellte darüber fest: „Die Auswahl einer kleinen Umgebung – und zudem einer kämpfenden statt einer leidenden – erwies

---

<sup>131</sup> BARTOV, *The „Jew“*, S. 168 f.

<sup>132</sup> Über den Entstehungshintergrund des Films sagte Jakubowska in einem Interview: „[Dem] Verlangen, einen Film über das Phänomen, wie das Lager Auschwitz gewesen ist, zu machen, verdanke ich, dass ich noch lebe. Das Verlangen bewog mich dazu, Auschwitz nicht subjektiv zu erleben, sondern alles, was mich umgab, als eine Art der Dokumentation zu begreifen.“ Zitiert nach: TOEPLITZ, Bd. 4, S. 10.

<sup>133</sup> Doch erst 1947 konnte der Film produziert werden, da er dadurch, dass Stalin persönlich die Durchsicht des Drehbuchs übernahm, Verzögerungen unterlag. LEWANDOWSKI, S. 26. – Für Marek Haltof ist Stalin der wirkliche Held des Films, auch wenn er nicht persönlich im Film erscheint. HALTOF, *Monstrosity*, S. 273.

<sup>134</sup> Problematisch war jedoch, dass es sich bei denjenigen Darstellern, die die deutsche Lagerbesatzung spielten, um Polen handelte, welche einen unüberhörbaren Akzent sprachen, was für die Realitätsnähe des Films zum Lager eine Einbuße bedeutete. AGDE, S. 65.

<sup>135</sup> HALTOF, *Monstrosity*, S. 271. – Ihre Idee einer Darstellung der ungefilterten Lagerwirklichkeit, unter anderem sollten Szenen mit Brutalitäten gegen Frauen und Kinder eingeschlossen werden, traf auf den Widerstand des Schriftstellers und Chefideologen von Film Polski, Adam Ważyk. Er vertrat die Ansicht, dass der leidgeprüften polnischen Bevölkerung eine Darstellung dieser drastischen Szenen nicht zuzumuten war, vor allem da von Jakubowska keine Auflösung dieser negativen Bilder vorgesehen war. LOEWY, Mutter, S. 279. – Ebenfalls wurde von den Verantwortlichen von Film Polski kritisiert, dass der Widerstand im Lager zu wenig im Mittelpunkt stehe. Daher musste Jakubowska das Skript dahin gehend ändern, dass Eugenia, die russische Ärztin, neben Marta zu einer zweiten zentralen Märtyrerin aufstieg. Ebenda, S. 282.

sich als passend, obwohl sie nicht typisch für das ganze Lager war.“<sup>136</sup> Am Widerstand nehmen auch Jüdinnen teil, deren Herkunft jedoch nebensächlich ist. Die Hauptfigur Marta Weiss (Barbara Drapińska), die der Zuschauer als Neuankömmling im Lager kennenlernt<sup>137</sup>, ist eine Symbiose aus Kommunistin und Jüdin<sup>138</sup> und maßgeblich am Widerstand beteiligt, da sie die Funktion einer Übersetzerin einnimmt. Der Film endet mit ihrem Tod: Kurz vor ihrer Hinrichtung nach einer misslungenen Flucht wählt sie den Freitod, schneidet sich die Pulsadern auf und ohrfeigt den Kommandanten. Unmittelbar danach kündigen sowjetische Flugzeuge die baldige Befreiung des Lagers an.

Diese Inszenierung prägte die Erinnerung mit, sodass sich zahlreiche Insassen an Martas (bzw. in der Realität: Malas) Tod genau auf die Weise erinnerten, wie ihn Jakubowska in ihrem Film präsentiert hatte.<sup>139</sup> Der ungarische Filmtheoretiker und -kritiker Béla Balázs forderte von der Regisseurin gar, dass sie den Schluss ändere, um so ein noch positiveres und optimistischeres Ende zu ermöglichen. Marta sollte, nachdem sie sich die Pulsadern aufgeschnitten hatte, auf einer Tragbahre liegend die Befreier mit einem hoffnungsvollen Lächeln grüßen, ohne dass sie starb. Daher entstand eine zweite Schnittfassung, in der Wochenschaumaterial mit sowjetischen Panzern und pathetische Musik verwendet wurden, um das Ende zu gestalten.<sup>140</sup>

Ein besonderes Merkmal des Films war, dass er auf religiöse und nationale Stereotype verzichtete, und seine Kernbotschaft, dass die Solidarität der Kommunisten den Faschismus letztendlich in die Knie gezwungen habe.<sup>141</sup> Dies sei Jakubowskas Intention nicht abträglich gewesen: „Mir lag es bei der Auschwitz-Thematik nicht an der filmischen Attraktivität – ich behandelte das Thema als Grundlage meiner Art einer *Anklage* [...]. Ich wollte, dass ‚Die letzte Etappe‘ die Wahrheit über Auschwitz zeigte und *Hass* auf den Faschismus *erzeugte*.“<sup>142</sup> Daher war es nicht verwunderlich, dass die

---

<sup>136</sup> Zitiert nach: MADEJ, S. 13. – Auch Maria Jezierska problematisierte die Mythologisierung der Lagerwirklichkeit, die jedoch nicht nur in dem Werk von Jakubowska zu finden sei, sondern auch in zahlreichen Erinnerungen von Zeugen. Dies, so Jezierska weiter, sei jedoch nicht verwunderlich, da „viele Fakten einfach nicht in das idealisierte Bild einer terrorisierten und Leid erprobten Gesellschaft“ passten. Ebenda, S. 21.

<sup>137</sup> AVISAR, S. 37. – Marta ist dabei an Mala Zimetbaum angelehnt, die 1942 mit 22 Jahren aus Antwerpen ins Lager deportiert worden war. MADEJ, S. 27.

<sup>138</sup> Für Stuart Liebman hingegen weist nichts an Marta außer der Kennzeichnung mittels Davidstern auf ihre jüdische Herkunft hin – stattdessen wirke sie in der Folgezeit wie eine politische Gefangene. LIEBMAN, *Réflexions*, S. 178.

<sup>139</sup> MADEJ, S. 28. – Dies stellte auch Wanda Jakubowska selbst in einem Interview fest: „Ich bemerke in letzter Zeit, dass dieses ‚künstliche‘ Auschwitz mein Bild des echten verwischt.“ Zitiert nach: ebenda, S. 12. – Avisar bezeichnet das Ende des Films als Fantasie, sowohl die Tatsache, dass Marta den Freitod wählt, als auch ihre Rede, in der sie dazu aufruft, Auschwitz nie wieder geschehen zu lassen. AVISAR, S. 37.

<sup>140</sup> LOEWY, *Fiktion*, S. 53 f.

<sup>141</sup> MÜLLER, *Rivalität*, S. 366 ff. – Vgl. auch MÜLLER, *Darstellung*, S. 180 ff. – Daher ist für Haltof auch der Film weniger an der Realität im Lager orientiert, sondern mehr an den politischen Verhältnissen nach Kriegsende. HALTOF, *Monstrosity*, S. 273.

<sup>142</sup> Zitiert nach: MADEJ, S. 13. Kursiv im Original.

klare Unterscheidung in Gut und Böse<sup>143</sup>, der pazifistische Ton des Films (der vollkommen dem Zeitgeist entsprach) und die Benutzung von „Mainstream“-Narrativen den Erfolg des Films nicht nur in Polen, sondern auch im Ausland begünstigten.<sup>144</sup>

Dies beinhaltete unter anderem, dass der Film die Vernichtung nicht direkt zeigt – stattdessen dienen entfernter Rauch und Feuer als Indizien für die Vernichtung – und die Beziehungen unter den Insassen werden – mit Ausnahme der Blockältesten und Kapos, darunter auch Polinnen – als solidarisch porträtiert.<sup>145</sup> Zudem ist das Erscheinungsbild der Gefangenen nicht geprägt von skelettartigen, geisterhaften Erscheinungen, sondern die Gefangenen sind ausnahmslos normale, gesunde Menschen.<sup>146</sup>

Die Täter nehmen im Film einen prominenteren Platz ein als in *Verbotene Lieder*, jedoch bleiben auch sie nur Randfiguren. Während der Vorbereitungen zum Film hatte Jakubowska gemeinsam mit Gerda Schneider ehemalige SS-Männer besucht und diese nach ihrer Motivation befragt.<sup>147</sup> Eingang fand dies in den Film nicht, der Film präsentiert die Lagerbesatzung eindimensional als böse und bewegt sich damit in den damaligen Konventionen bzw. Überzeugungen.<sup>148</sup> Eine in diesem Film scheinbar als Präzedenz des deutschen Charakters für weitere Filme implementierte Sequenz zeigt, wie die junge SS-Aufseherin – gespielt von der später im polnischen Film durch zahlreiche Auftritte bekannten Aleksandra Ślaska – ein Hündchen auf dem Arm hält, während um sie herum die Menschen gequält und ermordet werden, was verdeutlicht, dass „Deutsche mit Hunden besser umgehen als mit Menschen“<sup>149</sup>.

Die Rezeption des Films war nicht einhellig positiv, so kritisierte die Schriftstellerin Maria Dąbrowska die negative Darstellung von Polinnen. Auch die Zensurbehörden reagierten sensibel auf alle „antipolnischen“ Tendenzen.<sup>150</sup> Ein weiterer Kritikpunkt war die Darstellung der deutschen Lagerinsassinnen, was Seweryna Szmaglewska, Untergrundkämpferin und Verfasserin zahlreicher Romane, als deren Rehabilitation auffasste.<sup>151</sup> Ehemalige Insassen befürchteten Vulgarisierung und Trivialisierung des eigenen Leidens.<sup>152</sup> Andere Kritiker sahen hierin einen Vorteil: Der Schriftsteller Stanisław Strumph-Wojtkiewicz ging sogar soweit zu konstatieren, dass die Darstel-

<sup>143</sup> Zur simplifizierenden Darstellung der Deutschen und der Lagerinsassen vgl. MAKA-MALATYŃSKA, S. 95.

<sup>144</sup> HALTOF, *Monstrosity*, S. 273.

<sup>145</sup> AVISAR, S. 36. – Nur an einer Stelle gab es einen direkten Bezug zur Judenvernichtung: als jüdische Frauen ausgewählt und auf einen Lastwagen verladen wurden, um zu den Gaskammern gefahren zu werden. HALTOF, *Monstrosity*, S. 270.

<sup>146</sup> AVISAR, S. 37.

<sup>147</sup> LOEWY, Mutter, S. 281.

<sup>148</sup> Marek Haltof sah in der Darstellung von SS und Wachmannschaften „the embodiment of evil“. HALTOF, *Monstrosity*, S. 270.

<sup>149</sup> MATUSZAK-LOOSE, S. 219. – Vgl. auch die dortige Abb. 1. Dieses Motiv des Schoßhundes war bereits in *Verbotene Lieder* in der Figur der volksdeutschen Kollaborateurin Maria Kendschorek zu sehen. Ebenda.

<sup>150</sup> MÜLLER, *Rivalität*, S. 368 f. – Zu Dąbrowska vgl. MADEJ, S. 17. – Auch Kazimierz Rusinek stimmte in die Kritik Dąbrowskas mit ein. Ebenda, S. 16.

<sup>151</sup> MADEJ, S. 16.

<sup>152</sup> Ebenda, S. 18.

lung der gesamten Grausamkeit der Lagerwirklichkeit sich möglicherweise zu einer negativen Einstellung dem Film gegenüber verwandelt hätte und den Menschen die Lust genommen hätte, ihn sich anzuschauen.<sup>153</sup> So wurde Jakobowskas Aussparen von drastischen Szenen als „Ausdruck künstlerischer Reife“ (*wyraz twórczej dojrzałości*) interpretiert und als den möglichen heftigen Reaktionen der Zuschauer geschuldet angesehen.<sup>154</sup> Insgesamt überwogen die kritischen Stimmen – trotz ihres feinfühligem Charakters – bereits nach der Premiere die positive Kritik.<sup>155</sup> Jakobowska setzte mit ihrem Film Maßstäbe, so wurde unter anderem die Szene mit dem nachts einfahrenden Zug in verschiedenen Variationen in anderen Filmen aufgegriffen, so z.B. in *Kapo* (1960), *Sophie's Choice* (1982) und *Schindlers Liste* (1993).<sup>156</sup> Auch Alain Resnais bediente sich für seinen Dokumentarfilm *Nacht und Nebel* dieses Motivs, indem er die Szene aus Jakobowskas Film in eine Sequenz historischer Aufnahmen montierte.<sup>157</sup>

*Die letzte Etappe* hat wesentlich dazu beigetragen, dass Auschwitz Majdanek als Ort der Vernichtung in der Erinnerung verdrängte und als zentraler Erinnerungsort für die Vernichtung in das gesellschaftliche Bewusstsein nicht nur der polnischen Gesellschaft einging.<sup>158</sup>

#### *Die Grenzstraße* (Ulica graniczna, 1948)

Der Titel von Aleksander Fords Spielfilm *Die Grenzstraße* aus dem Jahre 1947 bezog sich symbolisch auf die Straße, die das Warschauer Ghetto von der ‚arischen‘ Seite trennte.<sup>159</sup> Der Film stellt anhand klar definierter Rollenmodelle verschiedener Bewohner eines Hauses in Warschau (traditionell jüdisch<sup>160</sup>, assimiliert jüdisch, polnisch-tolerant, polnisch-antisemitisch, volksdeutsch-antisemitisch) die Beziehungen zwischen

---

<sup>153</sup> Zitiert nach: ebenda, S. 16.

<sup>154</sup> Ebenda, S. 15.

<sup>155</sup> Ebenda, S. 17 f.

<sup>156</sup> LOEWY, Mutter, S. 289. – Vgl. auch LUBELSKI, *Historia kina*, S. 139. – MAŁA-MALATYŃSKA, S. 204.

<sup>157</sup> LOEWY, Mutter, S. 291

<sup>158</sup> Ebenda, S. 284. – Vgl. TOEPLITZ, Bd. 3, S. 214. – Jedoch sieht Omer Bartov den Film als einen Versuch, die Juden in die polnische Gesellschaft zu reintegrieren, da der gemeinsame Kampf – jedoch nicht die jüdische Singularität des Leidens und des Widerstandes – im Vordergrund steht. Gelungen ist dies Jakobowska nicht, vielmehr hat sie durch die Verknüpfung von Kommunistin und Jüdin das existierende Vorurteil des „jüdischen Bolschewismus“, wie es in der polnischen Gesellschaft existierte, verstärkt. BARTOV, *The „Jew“*, S. 173 f.

<sup>159</sup> AVISAR, S. 39. – Ford, so Joanna Preizner, habe bereits im sowjetischen Exil von der Vernichtung der Juden erfahren, wirklich geschockt sei er jedoch über die Gleichgültigkeit von Teilen der polnischen Gesellschaft gewesen. PREIZNER, S. 16. Zur Entwicklung des Drehbuchs und insbesondere der Frage der Darstellung des Antisemitismus der Zwischenkriegszeit vgl. ebenda, S. 30 ff.

<sup>160</sup> Iwona Kurz sieht in der Figur von Dawideks Großvater das Stereotyp des orthodoxen und daher während der Okkupation zum Untergang verdammten Juden und schreibt hinsichtlich der Rezeption: „Je mehr er [der Großvater] an einen Juden erinnert, umso mehr verneint er negative Stereotype.“ KURZ, S. 477.

Polen und Juden während des Krieges dar<sup>161</sup> und konzentriert sich in seiner Inszenierung auf die Perspektive der Kinder dieser Familien. Die Beziehungen zwischen Polen und Juden bilden den Fokus des Films, die Besetzung fungiert als Rahmenhandlung, und deutsche Täter sind nur Randfiguren, die kaum individuelle Charakterzüge zeigen.<sup>162</sup>

Die Handlung des Films beginnt vor dem Krieg, bezieht sich jedoch hauptsächlich auf die Besetzung. Der Film porträtiert die Schikanen gegen die jüdische Bevölkerung, lässt jedoch drastische Szenen wie Selektionen und Deportationen aus. Das Finale – und zugleich das Fanal – des Films spielt während des Aufstands im Warschauer Ghetto, der einerseits den Widerstand der jüdischen Kämpfer zeigt, andererseits die Bemühungen der polnischen Protagonisten Broniek (Tadeusz Fijewski) und Władek (Dionizy Ilczenko)<sup>163</sup>, ihre jüdischen Freunde, die aus einer assimilierten Familie stammende Jadzia (Maria Broniewska)<sup>164</sup> und Dawidek (Jerzy Złotnicki), den Enkel eines orthodoxen jüdischen Schneiders, aus dem brennenden Ghetto zu retten.

Ein Großteil der polnischen Bevölkerung bleibt während des Aufstands passiv<sup>165</sup>, Broniek und Władek sowie einige Kämpfer, die in der Schlussequenz durch die Kanalisation ins brennende Ghetto waten, um den kämpfenden Juden beizustehen, sind die einzigen Helfer. Der Film endet versöhnlich: Broniek und Władek können Jadzia retten, der volksdeutsche Kollaborateur Fredek (Eugeniusz Kruk)<sup>166</sup> erhält seine „gerechte Strafe“ für den Verrat an der polnischen Nation, als er von einem deutschen Soldaten erschossen wird. Über das Schicksal der gläubigen Juden in der Figur Dawideks<sup>167</sup> werden die Zuschauer im Unklaren gelassen. Dieses Ende war zunächst nicht geplant, ursprünglich sollten nur die beiden polnischen Protagonisten überleben. Als Zugeständnis an die Zensur und die Zuschauer änderte Ford das Ende dahin gehend, dass auch Jadzia überlebte.<sup>168</sup>

Ein zentrales Motiv des Films ist die Katharsis, die die polnische Gesellschaft durchlebt: So ist Władeks Vater Kazimierz Wojtan (Jerzy Pichelski) zu Beginn des

---

<sup>161</sup> Vgl. hinsichtlich der Rollenmodelle und ihrer Implikationen auch COATES, *The Red*, S. 184.

<sup>162</sup> So auch Paul Coates, der in den Deutschen eine undefinierte Masse von Invasoren sieht, die keine Charakterisierung zulässt. Ebenda, S. 185.

<sup>163</sup> Dessen Vater stirbt als Mitglied des bürgerlichen Untergrunds mit den Worten „Lang lebe Polen!“ durch ein deutsches Exekutionskommando. BARTOV, *The „Jew“*, S. 185.

<sup>164</sup> Jadzia habe die Wahl, als Polin weiterzuleben oder als Jüdin zu sterben, so BARTOV, *The „Jew“*, S. 186. – Im Film jedoch weiß sie zunächst nichts über ihre jüdischen Vorfahren, da ihr Vater ihr dies gezielt verheimlicht. Diese Konstruktion war, so Feliks Tych, keine Seltenheit und hält noch bis heute an, ohne dass die Betroffenen wissen, dass sie jüdische Vorfahren oder Partner haben. TYCH, *Deutsche, Juden, Polen*, S. 18.

<sup>165</sup> AVISAR, S. 40.

<sup>166</sup> Wie Joanna Preizner verdeutlicht, ist die Familie Fredeks nicht nur durch Antisemitismus charakterisiert, sondern auch als antipolnisch dargestellt. PREIZNER, S. 21.

<sup>167</sup> Dawidek wird für tot gehalten. So BARTOV, *The „Jew“*, S. 186.

<sup>168</sup> MÜLLER, *Rivalität*, S. 365. – Wie Katarzyna Mąka-Malatyńska festhält, gab es in der filmischen Inszenierung des Versteckens bei Polen eine Kontinuität, die nicht nur ältere Filme wie *Die Grenzstraße* einschließt, sondern ebenso neuere Produktionen wie Roman Polańskis *Der Pianist*. MĄKA-MALATYŃSKA, S. 80.



Films antisemitisch eingestellt<sup>169</sup> – durch ihn beeinflusst trifft das auch auf Władek zu –, jedoch ändert sich, bedingt durch den Mut von Dawideks Großvater (Władysław Godik; dieser war während des Krieges in Moskau und trat 1942 der Roten Armee bei) und die brutale Behandlung der Juden durch die Nationalsozialisten, seine Haltung hin zu einer positiven Einstellung den Juden gegenüber.<sup>170</sup>

Der Zeitpunkt für einen integrativen Film, der das polnische und das jüdische Narrativ zusammenbrachte, war durchaus günstig. Die Parteiführung war solch einem Film zugeneigt, da das Pogrom von Kielce nur eine kurze Zeit zurücklag und die Führung sich des möglichen Antagonismus zwischen jüdischer und polnischer Bevölkerung bewusst war.<sup>171</sup> Fords Versuch, ein heroisches jüdisches Narrativ als Ergänzung zum polnischen in der Nachkriegsgesellschaft zu etablieren, scheiterte, da die Gräben zwischen polnischer und jüdischer Erfahrung zu tief waren.<sup>172</sup>

Daher war es auch nicht verwunderlich, dass die zeitgenössische Kritik den Film ähnlich schlecht rezipierte wie bereits zuvor *Die letzte Etappe*, da ihm ein antipolnischer Charakter zugesprochen wurde.<sup>173</sup> Besonders die Thematisierung des Antisemitismus der Zwischenkriegszeit rief Kritiker auf den Plan.<sup>174</sup> Der Chef von Film Polski kritisierte den Film nach einer Probeausstrahlung als Zeugnis des jüdischen Leidens, das jedoch mit der sozialistischen und marxistischen Ideologie nichts gemein habe.<sup>175</sup>

---

<sup>169</sup> Die erste Version des Drehbuchs wurde als antipolnisch wahrgenommen, eben weil sie den Antisemitismus der Zwischenkriegszeit thematisierte. PREIZNER, S. 17.

<sup>170</sup> In der gemeinsamen Leidenserfahrung von Polen und Juden sah Paul Coates ein zentrales Moment des Films, das die Katharsis und die Gleichartigkeit des Schicksals konstruieren sollte: „Separated at the outset, high and low, Pole and Jew soon become one. The doctor will suffer the fate of the Jews (he now lives *next* to the Libermans [Dawideks Familie], not above them); and Dawideks uncle Nathan has already fought for the defeated Polish army [...]. Near the end, while fleeing through the sewers, Dawidek, Jadzia, Bronek and Władek encounter armed partisans (it was surely this scene that prompted Warszawałowicz’ objections). Although warned that the ghetto is burning, the partisans wade toward it just the same.“ COATES, Walls and Frontiers, S. 245. Kursiv im Original.

<sup>171</sup> KURZ, S. 472. – Zudem habe Ford einige negative Aspekte der Besatzungszeit wie etwa die *szmalcownicy* außen vor gelassen, ebenso das symbolträchtige Karussell am Plac Krasińskich, das direkt an der Ghettomauer stand. PREIZNER, S. 20.

<sup>172</sup> BARTOV, Jew, S. 186. – Joanna Preizner schreibt hierzu: „Der Zuschauer blickt auf den Film aus der Perspektive eines Polen, der auf der anderen Seite der Mauer lebt und der, obwohl er auch in permanenter Bedrohung lebt, solch eine Bedrohlichkeit[, wie die jüdische Bevölkerung sie erlebt,] nicht erfährt.“ PREIZNER, S. 28. – Ebenso verweist Preizner auf die Dialoge, die das Schema „Eigenes–Fremdes“ wiedergeben. Ebenda, S. 39.

<sup>173</sup> KURZ, S. 472. – So wurde in einigen wenigen Rezensionen das im Film dargestellte Problem des Antisemitismus thematisiert. PREIZNER, S. 42.

<sup>174</sup> SKIBIŃSKA, S. 43. – Auch über *Die Grenzstraße* urteilte Maria Dąbrowska ähnlich wie über *Die letzte Etappe*: „Die ganze jüdische Tragödie ist herausragend dargestellt und generiert einen erschütternden Eindruck, weil sie jüdische Marxisten machten, die den Marxismus vergaßen [...]. Die ganze polnische Seite ist grell entstellt, weil sie mit Unlust dargestellt wurde [...].“ Zitiert nach: KURZ, S. 473.

<sup>175</sup> MISIAK, S. 89.

Zahlreiche Szenen wurden aus dem Film retuschiert, seine Schöpfer auf der Versammlung in Weichsel (Wisła) 1949 kritisiert.<sup>176</sup>

Die Kritik umfasste ferner formale wie ästhetische Vorwürfe: So sei der Film zu schematisch und zeige weder die massenhafte Hilfe polnischer Arbeiter für die Juden noch den Fatalismus der jüdischen Bevölkerung – stattdessen zeige er den Widerstand der Juden.<sup>177</sup> Insgesamt betraf die Kritik die schauspielerischen Leistungen wie auch die Handlung, die triviale Nebengeschichten enthalte und somit vom eigentlichen Thema ablenke.<sup>178</sup> Trotz aller Schwächen urteilten polnische Filmhistoriker retrospektiv, dass *Die Grenzstraße* wegen seiner humanistischen Aussage und seiner ideologisch-moralischen Ideen ein guter Film sei.<sup>179</sup>

Die ersten Filme, die zum Komplex der polnisch-jüdischen Beziehungen und der nationalsozialistischen Massenverbrechen an den Juden entstanden, nahmen dezidiert die Perspektive der Opfer ein, wobei der singuläre Charakter der Vernichtung der Juden nicht hervorgehoben wurde. Jakubowska verfolgte einen internationalistischen Ansatz, während Ford in seinem Spielfilm vor allem die Solidarität und Hilfe von Polen und Juden in den Fokus rückte. Ein zentrales Motiv war die Katharsis, die zu einer veränderten Haltung von Antisemiten der Vorkriegszeit den Juden gegenüber führte. Deutsche Täter spielten nur am Rande eine Rolle, keine deutsche Figur hatte in den ersten Filmen einen individuellen Charakter. Stattdessen standen sie stellvertretend für die deutsche Besatzung und wurden als fanatisch, korrupt und brutal dargestellt. Motivation und Konflikte der Täter waren in den ersten polnischen Filmen ebenso wenig Thema wie die Kollaboration von Polen mit der Besatzungsmacht.

## 2.2.2 Die „polnische Filmschule“ und die Entwicklung der Filmkunst seit den 1950er Jahren

Ein wichtiger Schritt in der Entwicklung der polnischen Filmlandschaft war die Errichtung der Staatlichen Filmhochschule (Wyższa Szkoła Filmowa) in Lodz am 18. Oktober 1948<sup>180</sup>, welche unmittelbar verknüpft ist mit der Herausbildung der sogenannten „Polnischen Schule“ in den 1950er Jahren.<sup>181</sup> Diese hatte dem Literatur- und Filmkritiker Jacek Fuksiewicz zufolge einen so enormen Erfolg, da sie die „aktuellen Emp-

---

<sup>176</sup> KOBYLARZ, S. 77.

<sup>177</sup> Ebenda, S. 76.

<sup>178</sup> So auch bei Paul Coates, der retrospektiv festhielt, dass „symbolic heightening that pervades the film, however, surely lends the remark the sense that Dawidek survives as a symbol – whatever really occurs – as an emblem of the Jewish people’s heroic persistence. This prevalence of symbol over reality is nevertheless another way of describing the defect many reviewers termed a ‚lack of authenticity‘.“ COATES, *Walls and Frontiers*, S. 245.

<sup>179</sup> TOEPLITZ, Bd. 3, S. 158.

<sup>180</sup> KUSZEWSKI, S. 11. – Zur Filmhochschule vgl. HALTOF, *Cinema*, S. 110 f. – Ihr erster Leiter war von 1949 bis 1952 Jerzy Toeplitz, der von 1957 bis 1968 nochmals Leiter wurde, ehe er im Zuge der „antizionistischen Kampagne“ 1968 das Land verließ. Ebenda, S. 188. – FORD/HAMMOND, S. 105.

<sup>181</sup> COATES, *The Red*, S. 19.

findungen und Stimmungen der Bevölkerung unmittelbar traf<sup>182</sup>. Ihre Filme waren häufig umstritten, da sie „anti-heroische“ Protagonisten bevorzugte, was eine „Revision der nationalen Mythologie [bedeutete, die] die polnischen Komplexe und Traumata zu erforschen, zu dekonstruieren [versuchte], um sie letztendlich zu heilen“<sup>183</sup>. Zahlreiche polnische Filmemacher orientierten sich – ermöglicht durch das politische Tauwetter – an den nun rehabilitierten sowjetischen Filmen der 1920er Jahre.<sup>184</sup> Mit der sogenannten „Schwarzen Serie“ des polnischen Dokumentarfilms entstand ferner eine Strömung, die „zuvor tabuisierte gesellschaftliche Themen aufgriff [...], die sich gerade erst in den öffentlichen Diskussionen der Umbruchszeit verankerten (Orientierungslosigkeit der Jugend, Alkoholismus, Wohnsituation in Großstädten)“<sup>185</sup>.

Weiterhin konzentrierten sich die Filme auf die Erfahrungen des Krieges, wobei der während des Hochstalinismus vorherrschende Schematismus abgeworfen<sup>186</sup> und vor allem mit polnischen Stereotypen und nationalen Mythen abgerechnet wurde.<sup>187</sup> Die Filme der polnischen Schule widmeten sich nationalen Traumata wie dem Warschauer Aufstand und dem verlorenen Krieg, so bei dem bekannten polnischen Regisseur und späteren Oscar-Preisträger Andrzej Wajda (*Kanał, Pokolenie*<sup>188</sup>) sowie dem Regisseur und ehemaligen Widerstandskämpfer Andrzej Munk (*Eroica*).<sup>189</sup> Aus der retrospektiven Sicht der Filmwissenschaftlerin Ewelina Nurczyńska-Fidelska war die polnische Schule durch eine spezifische Funktion gekennzeichnet, die die Aufgabe hatte, den Diskurs um die nationale Vergangenheit aufrechtzuerhalten, was in anderen Bereichen der Kultur nicht gelang.<sup>190</sup>

---

<sup>182</sup> FUKSIEWICZ, S. 20.

<sup>183</sup> FARALDO, S. 126. – Dies lag jedoch auch darin begründet, dass in den frühen 1950er Jahren die stalinistische Version der Geschichte kaum Rückhalt in der polnischen Gesellschaft fand, sondern vor allem die nationale Opfermythologie rezipiert wurde. Ebenda, S. 129.

<sup>184</sup> FUKSIEWICZ, S. 19.

<sup>185</sup> HÜLBUSCH, S. 58.

<sup>186</sup> SKRZYPIEC, S. 76.

<sup>187</sup> KRÓL, *Czy w polskim filmie*, S. 39.

<sup>188</sup> In Wajdas Erstlingswerk gibt es bereits Bezüge zum Ghettoaufstand, so rettet die Widerstandsgruppe um den Protagonisten Stach (Tadeusz Łomnicki) einige jüdische Kämpfer, die zusammen mit ihren kommunistischen Genossen aus der Kanalisation steigen. – Hier merkte Haltof zu Recht an, dass die Hilfe durch die AK zugunsten der kommunistischen Einheiten minimiert worden sei. HALTOF, *Polish Film*, S. 78. – Ein weiterer Protagonist, Jasio Krone (Tadeusz Janczar), wird von einem jüdischen Freund besucht, der aus dem Ghetto entkommen ist; Jasio kann bzw. will ihn jedoch nicht – mit Verweis auf dessen Erscheinungsbild – aufnehmen, bereut dies jedoch im Nachhinein. MAKA-MALATYŃSKA, S. 119. – Von besonderer Bedeutung waren die Szenen, die der Schere zum Opfer fielen: So sollte ursprünglich eine Szene mit Kostek (Zbigniew Cybulski) vorhanden sein, in der er einen Sack voller Köpfe von Juden, die er von einem Friedhof gestohlen hatte, trägt, um nach goldenen Zähnen zu suchen. HALTOF, *Polish Film*, S. 84. – Ebenso: PREIZNER, S. 45.

<sup>189</sup> Zur Domäne der Schule zählte Tadeusz Lubelski den September 1939, den Untergrundstaat, den Warschauer Aufstand und die Befreiung, jedoch aus einer gegenwärtigen und nicht historischen Fragestellung heraus. LUBELSKI, *Historia kina*, S. 181.

<sup>190</sup> Ebenda, S. 253.

Auch in der Administration kam es zu Veränderungen nach dem Polnischen Oktober: Das Zentralamt für Kinematografie (Centralny Urząd Kinematografii) wurde aufgelöst und per Dekret vom 15. November 1956 in das Amt für Kinematografie (Urząd Kinematografii) umgewandelt. Dieses hatte jedoch nur ein paar Monate Bestand, bevor es in die Hauptverwaltung der Kinematografie (Naczelny Zarząd Kinematografii, NZK) umgewandelt und ab August 1957 per Beschluss des Ministerrats dem Ministerium für Kultur und Kunst unterstellt wurde. Dabei sollte – so die offizielle Lesart – der NZK seine Autonomie hinsichtlich der Produktion und Finanzierung von Filmen aufrechterhalten.<sup>191</sup>

Die liberale Phase nach dem Polnischen Oktober währte nur kurz, die Filmschaffenden wurden durch die zunehmend restriktive Politik Gomułkas mit zahlreichen Gängelungen konfrontiert.<sup>192</sup> 1959 kritisierte Stefan Żółkiewski, Literaturkritiker, PZPR-Mitglied und zwischen 1956 und 1959 Minister für Hochschulwesen, in einem Memorandum über die Literatur an das Politbüro den „Niedergang“ der polnischen Filmkunst. Für das Chaos seien seiner Ansicht nach die vergangenen zwei Jahre (seit Gomułkas Machtantritt) und die mangelnde Kontrolle schuld.<sup>193</sup> Als Folge der Diskussionen um die Kulturpolitik berief das Politbüro schließlich die Kulturkommission beim ZK der PZPR (Komisja Kultury przy KC PZPR) ein, um den Kontakt mit den Kulturschaffenden permanent aufrechtzuerhalten (das heißt, diese zu kontrollieren).<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> SKRZYPIEC, S. 114. – Vgl. HÜLBUSCH, Die „Schwarze Serie“, S. 42. – Hingegen war bereits 1951 mit der Filmverleihzentrale (Centrala Wynajmu Filmów) eine zweite Kontrollinstanz installiert worden, die eine eigenständige Kommission zur Bewertung von Filmen hatte. MISIAK, S. 98 f. – Ferner wurden die Honorare für die Filmemacher ab 1958 an den Vertrieb gekoppelt. Ebenda, S. 176.

<sup>192</sup> GOBAN-KLAS, S. 119. – Die Bedeutung, die die politische Führung dem Medium Film beimaß, läßt sich an einem undatierten Dokument der Kulturabteilung des ZK der PZPR mit dem Titel „Einfluss des Films auf die Jugend“ (Wyływ filmu na młodzież) erkennen: „Der Film wirkt vor allem durch das Bild, die plastische Vision und den konkret lebendigen Protagonisten. Dies beeinflusst die Vorstellungen des Zuschauers, es bewegt die emotionale Seite seiner Persönlichkeit.“ Besondere Bedeutung wurde dem Film zugesprochen, da besonders die Jugendlichen diese Kunstform der Literatur und dem Theater vorzogen, sie stand allein mit Sportübertragungen und leichter Musik in Konkurrenz: „Die Stärken des Films können positiv für die sozialistische Erziehung der Jugend, zur allseitigen Entwicklung der geistigen Kräfte der jungen Generation genutzt werden. In diese Richtung sollte die Arbeit unserer Institutionen, die sich dem Film widmen, gerichtet werden.“ Wyływ filmu na młodzież [Einfluss des Films auf die Jugend], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-298, Bl. 12. – Ein Mangel wurde darin erblickt, dass zahlreiche Filme entstanden, die Jugendliche in den Mittelpunkt der Handlungen setzten, jedoch im Endeffekt für ein erwachsenes Publikum konzipiert waren. Ebenda, Bl. 13.

<sup>193</sup> Ebenda, S. 47, 49, 52.

<sup>194</sup> Ebenda, S. 77 ff. – Mitglieder der Kommission sollten unter anderem Józef Barbag (Abteilung Erwachsenenbildung im Ministerium für Volksbildung), Tadeusz Galiński (Minister für Kultur), Lucjan Motyka (zu diesem Zeitpunkt I. Sekretär des KW PZPR Krakau, später Minister für Kultur (1964-1971)), Jerzy Putrament (Schriftsteller), Andrzej Werblan (Abteilungsleiter der Propaganda-Abteilung beim ZK der PZPR) und Stefan Żółkiewski sein. Ebenda, S. 80.

Am 13. Juni 1960 beschäftigte sich das ZK mit der Kinematografie und hielt fest, dass in den Jahren 1946 bis 1956 42 Filme produziert worden waren, seit 1957 sogar 60, von denen aber viele „negative ideell-erzieherische Werte“ beinhalten würden. Besonders beanstandeten die Mitglieder des ZK Filme, die den Krieg thematisierten, da diese zwar den Heldenmut und die Tragik zeigten, jedoch unter politischen und ideologischen Gesichtspunkten unklar seien.<sup>195</sup> Auf der Versammlung der polnischen Regisseure in Spała 1960 kritisierte Kulturminister Tadeusz Galiński, der zwischen 1959 und 1968 auch im ZK der PZPR saß:

„Der polnische Film [...] harmoniert nicht mit den benötigten erzieherischen Notwendigkeiten der Gesellschaft, mit der Politik von Partei und Regierung, er repräsentiert [...] zuweilen Inhalte, die dem Sozialismus fremd sind. [...] Wo sind in diesem Fall die wirklichen Feinde? [Wie zum Beispiel] Untergrundwirtschaftler? Und die [feindlichen] Geheimdienste – als ob sie durch einen Zaubertrick aufgehört hätten zu existieren? Und die rückständigen Kleriker? Und das Kulakendorf?“<sup>196</sup>

In den 1960er Jahren machte sich eine neue Richtung in der thematischen Zusammensetzung der Kinematografie bemerkbar. Die Kulturabteilung des ZK kritisierte die Proportionen zwischen zeitgenössischer und Kriegsthematik (O proporcjach między tematyka okupacyjna i współczesna w filmie polskim [sic!]):

„[...] das Übergewicht der Kriegs- und Besetzungsthematik über die zeitgenössische ist eine relative Sache. Wenn man die Filmstatistik der letzten drei bis vier Jahre beachtet, zeigt diese genau das Gegenteil. Es wächst nicht nur die Anzahl der Filme mit zeitgenössischer Thematik, sondern sie dominiert [mittlerweile] die Kriegsfilm. [...] Das Problem liegt somit weder in den Proportionen noch in der Anzahl der Filme über die Besetzungsthematik. Hier entscheiden vor allem Qualitätsmerkmale der Filme über die Kriegszeit, ihre dramaturgische Ausdruckskraft, das künstlerische Niveau und die Wirkungskraft. [...] Es ist bezeichnend, dass Filmkünste derjenigen Nationen, die besonders unter den Folgen von Okkupation und Krieg litten, häufig und hartnäckig zu diesen schrecklichen Jahren zurückkehren.“<sup>197</sup>

<sup>195</sup> FRISZEK, Kultura, S. 130. – Unter den aufgeführten Filmen zählten *Der Kanal* (Kanał) von Wajda, *Eroica* von Munk sowie weitere Filme zu den guten Filmen; *Der achte Wochentag* (Ósmy dzień tygodnia) von Ford sowie *Baza ludzi umarłych* von Czesław Petelski und andere wurden hingegen negativ beurteilt. Ebenda.

<sup>196</sup> Zitiert nach: KOTAŃSKI, S. 46. – Die Maßnahmen scheinen jedoch die Vorstellungen der Parteiführung nicht erfüllt zu haben. Bereits im Dezember 1961 stellte das Sekretariat des ZK fest, dass die Situation in der Kinematografie nach wie vor nicht zufriedenstellend sei. FRISZEK, Kultura, S. 136.

<sup>197</sup> O proporcjach między tematyka okupacyjna i współczesna w filmie polskim [sic!] [Die Proportionen zwischen der Besetzungs- und der zeitgenössischen Thematik im polnischen Film], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-298, Bl. 17 f. – Als Beispiel hierfür dient im Dokument das Jahr 1961, in welchem 13 Filme zur zeitgenössischen Thematik gedreht worden seien, aber nur neun über Krieg und Besetzung. Auch 1962 und 1963 könne man einen weiteren Rückgang der Kriegsfilm im Vergleich zu den zeitgenössischen Filmen erkennen. Ebenda.

Um die zeitgenössischen Filme attraktiv zu machen, sei es daher notwendig, dass „sie ebenfalls dramatisch [und] hart [sind sowie] zentrale Konflikte des heutigen Tages [zeigen].“<sup>198</sup>

Die zweite Hälfte der 1960er Jahre war gekennzeichnet von zwei Tendenzen: einerseits von einer Vulgarisierung des Heldengedenkens durch die sogenannten „Ulanen-Western“ (so Joanna Wawrzyniak)<sup>199</sup>, andererseits von einer Hinwendung zu zeitgenössischen Thematiken.<sup>200</sup> Am 2. Februar 1967 referierte der damalige Vizeminister für Kultur Tadeusz Zaorski während einer Konferenz mit Vertretern von Film Polski:

„Ein zweites Phänomen, das wert ist, positiv festgehalten zu werden, ist die Einführung einer breiten Palette an zeitgenössischen Themen in unsere Produktion. Dies lässt sich an den Zahlen festmachen: Zeitgenössische Filme – 34 Positionen – machen 73 Prozent aller polnischen Filme aus, die im genannten Zeitraum präsentiert wurden. [...] Die Studios verwirklichen zahlreiche Filme über zeitgenössische Themen, unter diesen befinden sich auch einige Positionen, die sich schwerwiegender gesellschaftlich-politischer Fragen annehmen.“<sup>201</sup>

In seinen weiteren Ausführungen bemerkte Zaorski:

„Ich habe hier einige Angelegenheiten und Probleme vorgestellt, von deren Lösung die kommende ideelle und künstlerische Entwicklung des Spielfilms abhängt. Die Aufgabe ist klar. Sie besteht vor allem in der Hebung des künstlerischen Niveaus bei der Produktion von Filmen zur zeitgenössischen Thematik, bei Unterhaltungsfilmen, [sowie] in der Realisierung von engagierten Filmen, die gleichzeitig auch den Zuschauer bei der Vorstellung von moralisch-politischen Problemen [beeinflussen].“<sup>202</sup>

Es zeigte sich, dass sich sowohl die politisch Verantwortlichen als auch die Filmemacher zunehmend auf die Darstellung aktueller Probleme konzentrierten. Die Entwicklung führte schließlich zur Herausbildung des „Kinos der moralischen Unruhe“ (Kino moralnego niepokoju) in den 1970er Jahren.

---

<sup>198</sup> Ebenda, Bl. 18.

<sup>199</sup> Ein Paradebeispiel dieser Filmgattung ist die Verfilmung des Romans *Farben des Kampfes* (Barwy walki) von Mieczysław Moczar. In diesem Genre dominiert das Bild eines männlichen Helden, der ohne Schwächen und Unsicherheiten auftritt und unbeirrt seine höheren Ziele verfolgt. WAWRZYNIAK, O roli, S. 436.

<sup>200</sup> Aktualne problemy polityki kulturalnej – Informacja [Aktuelle Probleme der Kulturpolitik – Information], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-255, Bl. 34.

<sup>201</sup> Stenogram z obrad konferencji z przedstawicielami Filmu Polskiego, odbytej w KC PZPR w dniu 6 lutego 1967 r. [Stenogramm der Konferenz mit Vertretern von Film Polski im ZK der PZPR am 6. Februar 1967], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-256, Bl. 13.

<sup>202</sup> Ebenda, Bl. 43.

Die Darstellung der Judenvernichtung in polnischen Filmen zwischen 1954 und 1967

Die 1960er Jahre sind gekennzeichnet von einer ganzen Reihe von Filmen, die den Zweiten Weltkrieg und darunter auch die Judenvernichtung zeigen. Zu den bekanntesten und erfolgreichsten zählen *Die Geburtsurkunde* (*Świadectwo urodzenia*) des Schriftstellers und späteren Leiters und Gründers des Filmstudios „Tor“, Stanisław Różewicz, *Samson* von Andrzej Wajda sowie *Die Passagierin* (*Pasażerka*) von Andrzej Munk.

*Samson* (1961)

Im Mittelpunkt von Wajdas Film, der auf einer Novelle von Kazimierz Brandys basiert, stehen der junge Jude Jakub Gold (Serge Merlin) und dessen Suche nach einem sicheren Ort im besetzten Warschau. Der Film nimmt die Perspektive des verfolgten Juden ein – was ein Novum darstellt – und zeigt in einigen wenigen Szenen das tägliche Leben und das Sterben im Ghetto. Diese waren in der literarischen Vorlage nicht vorhanden, jedoch wollte Wajda den Fokus der Erzählung erweitern<sup>203</sup>, was ebenfalls ein Novum im polnischen Nachkriegsfilm darstellt, da der Alltag und das Sterben in den Ghettos bis dahin in den polnischen Filmen kaum vorkam. Wajda leitete diese Sequenz im Ghetto mit einer Szene ein, in der der Zuschauer von der sogenannten „arischen“ Seite her Zeuge wird, wie deutsche Soldaten mit Holzplanken das Ghetto verschließen.<sup>204</sup> Während seiner Odyssee durch Warschau trifft der Protagonist sowohl auf Polen, die ihm wohl gesonnen sind, als auch auf die berüchtigten *szmalcownicy*, die ihn erpressen und an die Gestapo ausliefern wollen. Die Darstellung der deutschen Besatzer bleibt randständig und oberflächlich. Der Film endet mit dem Freitod Jakubs, der versucht, eine kommunistische Untergrundzelle, bei der er untergekommen war, zu schützen.

Ziel des Films war (anhand von visuellen Stereotypen) die Konstruktion einer jüdischen Identität; dafür suchte Wajda in Polen nach einem Darsteller mit (visuell stereotyp kodierten) „jüdischen Gesichtszügen“, konnte aber keinen finden und wick schließlich auf den französischen Schauspieler Serge Merlin aus.<sup>205</sup>

Jerzy Wójcik, der für die Bilder verantwortlich war, hatte sich zur Vorbereitung auf den Film zahlreiche deutsche Propaganda- bzw. Dokumentarfilme angesehen und entschloss sich, mit einer groben Körnung zu filmen und den Kontrast zu mindern. So sollte der „Look“ der deutschen Filme simuliert werden. Das Studium der Dokumen-

<sup>203</sup> Kurier Polski vom 20./21.05.1961.

<sup>204</sup> Katarzyna Mała-Malatyńska sieht in dieser Szene eine Tendenz der christlichen Vereinnahmung des Films, da der Zuschauer in den übereinandergelegten Brettern ein Kreuz erkennen kann. MAŁA-MALATYŃSKA, S. 120. – Bild bei PREIZNER, S. 81.

<sup>205</sup> Dabei konterkarierte Wajda die visuellen Stereotype, die innerhalb der polnischen Gesellschaft existierten, so Coates. COATES, *The Red*, S. 162 f. – Ursprünglich hatte Wajda darüber nachgedacht, die Rolle mit Henryk Grynberg, seit 1959 Schauspieler am Jüdischen Theater in Warschau, der 1967 in die USA emigrierte, zu besetzen. PREIZNER, S. 88.

tarfilme führte ferner dazu, dass die Filmemacher sich bei der Inszenierung an diesen Filmen orientierten.<sup>206</sup>

Der Film erhielt nach seiner Premiere kaum gute Kritiken, weder innerhalb der verantwortlichen Stellen in der Kinematografie noch unter den Filmkritikern: Innerhalb der Kinematografie wurde der Film auf einer Sitzung im Jahre 1962 als „in der ideologischen Aussage verfehlt“ bezeichnet.<sup>207</sup> Auch die Presse kritisierte Wajdas Werk heftig, so stellte der Essayist, Theater- und Filmkritiker Andrzej Kijowski die Frage, wer „Wajda diese Märchen über die Okkupationszeit erzählt habe“. Er beanstandete, dass der Film suggeriere, dass es „die Pflicht eines Juden während der Naziverfolgung gewesen sei, mit den anderen Juden zu sterben [, und dass es außerdem] eine weitverbreitete Prozedur gewesen sei, Juden in die Hände der Nationalsozialisten auszuliefern, [eine Prozedur,] die nicht [...] bestraft wurde. [...] Genug. Genug von diesem Unsinn.“<sup>208</sup>

Janusz Wilhelmi, Literaturkritiker, Chefredakteur der Zeitung *Kultura* und späterer Minister für Kultur (1978), bezeichnete den Film als „Oper“, die jedoch vom Publikum kühl aufgenommen wurde, da die Dramaturgie hinter den visuellen Effekten, der Musik und den Dialogen zurückbleibe. Wilhelmi fragte:

„Wie soll man die Vernichtung der Juden während des Krieges zeigen? Alle bisherigen Versuche, dieses tragische Thema darzustellen, taten dies mit maximaler Authentizität. [...] Dies waren eigentümliche Reportagen aus der Geschichte. Ob man diese machen konnte und weiterhin machen kann? Nein, antwortete Wajda, man kann es nicht mehr. [...] In diesem Fall ziehe ich entschlossen die ‚traditionelle‘ Authentizität den Regieetüden Wajdas vor.“<sup>209</sup>

### *Die Passagierin* (Pasażerka, 1961/1963)

Andrzej Munks Spielfilm *Die Passagierin* basiert auf einem Hörspiel und einer TV-Produktion von Zofia Posmysz, die Insassin von Auschwitz gewesen und später im polnischen Rundfunk tätig war. Der Film spielt in zwei Zeitebenen: einerseits während des Krieges im Lager Auschwitz, andererseits in der Gegenwart. Durch den tragischen Autounfalltod Munks konnte der Film nicht zu Ende gedreht werden; es blieben nur Fragmente übrig, die in der Vergangenheit im Lager spielen.

Die Gegenwart stellt die Rahmenhandlung des Films dar und ist der eigentliche Auslöser für die Rückblende: Liza (Aleksandra Śląska) – ehemalige SS-Aufseherin aus Auschwitz – trifft auf einer Kreuzfahrt eine Frau, die der von ihr malträtierten

---

<sup>206</sup> TOEPLITZ, Bd. 4, S. 71. – Gerade die Aufnahmen aus dem Ghetto, die eine Gesellschaft zwischen Zivilisation und Verrohung zeigen, sind für Joanna Preizner die emotional stärksten Szenen. PREIZNER, S. 95.

<sup>207</sup> Zitiert nach: MISIAK, S. 195. – Die erste Version des Drehbuchs war bereits zwei Jahre zuvor von der Kommission zur Bewertung von Drehbüchern (Komisja Ocen Scenariuszy) wohlwollend aufgenommen worden. HALTOF, Polish Film, S. 86.

<sup>208</sup> Przegląd Kulturalny Nr. 38/1961. – Als Reaktion auf Kijowskis harsche Kritik erreichten zahlreiche Protestschreiben von Lesern die Redaktion des *Tygodnik kulturalny*. TOEPLITZ, Bd. 4, S. 339 f.

<sup>209</sup> Trybuna Ludu vom 16.09.1961.



Gefangenen Marta (Anna Ciepiewska) ähnlich sieht und von der Liza – und damit auch der Zuschauer – bis zum Ende des Films nicht weiß, ob es sich dabei tatsächlich um die ehemalige Insassin handelt. Das Erinnern an die Vergangenheit im Lager wirkt bruchstückhaft inszeniert und historisch, die Darstellung der NS-Zeit hingegen wirkt auf den Zuschauer nah und direkt, so Christine Müller.<sup>210</sup> Munks Inszenierung kann als einmalig charakterisiert werden, insbesondere unterschied sie sich massiv von bisherigen Darstellungen wie etwa Jakubowskas *Die letzte Etappe* und ähnelt den Erzählungen des Schriftstellers und Auschwitz-Überlebenden Tadeusz Borowski. Der Film zeigt mithilfe ungefilterter schockierender, direkter und traumatisierender Gewalt- und Ohnmachtdarstellungen die Bestialität der Lager. Die Darstellung zeichnet sich durch den Versuch einer brutalen Alltäglichkeit aus, sowohl während der Ankunft der Züge als auch während der Vergasung der jüdischen Kinder.<sup>211</sup> Diese Szene, so Nurczyńska-Fidelska, zeige die Betriebsmäßigkeit und Routiniertheit der Vernichtung im Lager.<sup>212</sup> Munk selbst sagte in einem Interview, dass Schinderei in seinem Film nicht vorkommen sollte: „Den Konflikt in Auschwitz möchte ich auf einer psychologischen Ebene zeigen. Das Ziel meines Films ist die Darstellung einer Frau, die sich vollkommen unschuldig fühlt, weil sie ‚nur Befehle ausführte‘.“<sup>213</sup>

Im Gegensatz zu Jakubowskas Film, der Leben und Überleben im Lager in den Mittelpunkt stellt, konzentriert sich Munks Werk neben dem psychologischen Aspekt und dem Duell der beiden Frauen auf die Darstellung von Tod und Leid.<sup>214</sup> Der Lageralltag mit seiner Brutalität, mit dem anonymen Sterben und Töten bildet den Hintergrund der Geschichte um Marta und Liza: Immer wieder sieht der Zuschauer im Hintergrund der Szenerie, wie Menschen geschlagen oder getötet werden.<sup>215</sup>

Zugleich baute Munk zahlreiche Querverweise zu Jakubowskas Film ein. Neben der Hauptfigur Marta<sup>216</sup> wirkt auch das Setting der Figuren wie in *Die letzte Etappe*: Zentrale Gestalten sind zwei Frauen, die beide Stärke ausstrahlen, jung und attraktiv

<sup>210</sup> MÜLLER, Darstellung, S. 184. – Vgl. MAKA-MALATYŃSKA, S. 96 f.

<sup>211</sup> TOEPLITZ, Bd. 5, S. 25 f. – Marek Hendrykowski sieht in dieser Szene ein Äquivalent zu den von Borowski beschriebenen Szenen, die den schockierenden Kontrast zwischen Alltäglichkeit bzw. im Falle des Films musischer Kultur und den brutalen Verbrechen beschreiben: „Zwischen der einen und der anderen Ecke wurden dreitausend Menschen vergast.“ HENDRYKOWSKI, S. 86.

<sup>212</sup> NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Munk, S. 156.

<sup>213</sup> HENDRYKOWSKI, S. 90. – Während der Produktionsphase äußerte sich Andrzej Munk über die grundlegenden Probleme der Darstellung: „Wir hatten ein schwieriges Problem zu lösen: Wie sollten wir Auschwitz zeigen, ohne auf die realistischen Bilder zurückzugreifen? In einer veristischen Kunst wie dem Film wäre die realistische Darstellung nicht zu ertragen gewesen.“ Daher zog Munk eine Reduktion vor, sodass die Bilder vor allem Stacheldraht, Baracken, die rauchenden Schornsteine der Krematorien oder Stapel von verwaisten Dingen zeigen. NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Munk, S. 158.

<sup>214</sup> NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Munk, S. 158. – MAKA-MALATYŃSKA, S. 97.

<sup>215</sup> INSDORFF, S. 57. – Katarzyna Mąka-Malatyńska sieht in der räumlichen Trennung zwischen der Protagonistin Liza und den Verbrechen ein Mittel, mit dem sich Liza in ihrer Version der Geschichte von jeglicher Schuld distanziert. MAKA-MALATYŃSKA, S. 208.

<sup>216</sup> MÜLLER, Darstellung, S. 179.

sind, aber auf zwei verfeindeten Seiten stehen.<sup>217</sup> Den Unterschied zwischen den beiden Protagonistinnen charakterisiert Nurczyńska-Fidelska: „Marta blieb in ihrer inneren Welt frei, Liza ist ein Sklave der Pflicht – des Systems, an das sie glaubt und dessen Vollstreckerin sie ist.“<sup>218</sup>

Unkonventionell und originell ist besonders die Perspektive, die Munks Film einnimmt: So wohnt der Zuschauer dem Geschehen nicht aus der Perspektive einer Lagerinsassin bei, sondern die Lageraufseherin Liza, die mit ihrer Gefangenen ein „raffiniertes, sadistisches psychologisches Spiel trieb, um sie [die Gefangene] zu demütigen und zu nötigen“<sup>219</sup>, steht im Mittelpunkt. Diese Perspektive und die Erzählerrolle eines Täters stellen ein Novum im polnischen Film dar. Zudem bricht Munk mit überkommenen Stereotypen, insbesondere mit der Frage nach Gut und Böse, nach Opfern und Tätern.<sup>220</sup> Er präsentiert Liza nicht als Monster oder Sadistin, sondern als geistig gesunden Menschen ohne psychologische Pathologien.<sup>221</sup> Durch die geschickte Verknüpfung der visuellen und narrativen Ebene zeigt Munk die Ambivalenz der Erinnerungen

<sup>217</sup> BARTOV, The „Jew“, S. 177. – Bernadetta Matuszak-Loose fasste zusammen: „Was aber sowohl in *Die Passagierin* als auch in den anderen genannten Filmen [*Verbotene Lieder* und *Die letzte Etappe*] vorherrscht, ist die Charakterisierung der deutschen Frauen als kühle und elegante Schönheiten, keine *femmes fatales*, sondern emotionsarme, gar gefühllose Personen.“ MATUSZAK-LOOSE, S. 220. Kursiv im Original.

<sup>218</sup> NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Munk, S. 145.

<sup>219</sup> FUKSIEWICZ, S. 26. – Vgl. MÜLLER, Darstellung, S. 184. – Unter dem Einfluss Munks änderte Posmysz die Geschichte und setzte – anders als in der ursprünglichen Version – einen stärkeren Akzent auf die Vergangenheit. Der Figur Liza kam zudem die Erzählerrolle zu. NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Munk, S. 146. – Ewelina Nurczyńska-Fidelska sieht diese Fassung als einen Film, der besonderen Wert auf die zeitgenössische Dimension legt, und weniger als einen historischen Film, der insbesondere die psychologischen Aspekte aus dem Verhältnis Opfer-Täter während der Besatzungszeit aufzuarbeiten versucht. Daher haben auch die inneren Zustände, ausgedrückt durch die inneren Monologe, eine wichtige Bedeutung. Ebenda, S. 139.

<sup>220</sup> TOEPLITZ, Bd. 5, S. 27. – Ein anderer Film, der gängigen Vorstellungen von Tätern und Opfern und deren Beziehungen nicht entsprach, war *Der weiße Bär* (Biały Niedźwiedź) von Jerzy Zarzycki aus dem Jahre 1959. Im Mittelpunkt steht der französische Jude Henryk (Gustaw Holoubek), der 1939 seine Schwester in Polen besucht und von dem Angriff der Wehrmacht überrascht wird. Henryk kann aus einem Transport in ein Konzentrationslager fliehen und versteckt sich in Zakopane, wo er im Kostüm eines weißen Bären mit den deutschen Touristen, meist Soldaten, für Fotos posiert. Der kommandierende Offizier (Schauspieler und ehemaliger AK-Kämpfer Adam Pawlikowski) erkennt ihn als Juden, verrät ihn jedoch nicht. Stattdessen diskutieren beide über zahlreiche Angelegenheiten. Der Film präsentiert den deutschen Offizier im Gegensatz zu seinen Landsleuten als intelligenten und humanistischen Mann, der Brutalität ablehnt. Damit wies Zarzycki das vorherrschende Bild der Deutschen als brutale Mörder zurück. HALTOF, Polish Film, S. 98 f. – Ähnlich MAKA-MALATYŃSKA, S. 83. – Katarzyna Mąka-Malatyńska sieht hierin einen ersten Versuch, den psychologischen Zustand eines jüdischen Flüchtlings zu beschreiben, während sonst die Filme sich auf die polnischen Retter und ihre Ängste konzentrieren. Ebenda, S. 82.

<sup>221</sup> NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Munk, S. 129. – Hierbei befand sich Munk in der Tradition von Tadeusz Borowski, in dessen Erzählungen die Grenzen zwischen Täter und Opfer verschwammen. Ebenda.

Lizas: Ihre mündlich aus dem Off vorgetragenen Erinnerungen werden durch die visuelle Ebene korrigiert, Liza beizeiten als Lügnerin entlarvt.<sup>222</sup>

Bolesław W. Lewicki, Theater- und Filmkritiker sowie ebenfalls Häftling in Auschwitz, urteilte über den Film:

„Genau so war die Aura des Lageralltags in Auschwitz und ebenso in Dachau und in den anderen großen Lagern. Nach außen hin sauber und aufgeräumt [*pozamiatane*], die singenden Kolonnen auf dem Weg zum Mittagessen, die gebügelten Hosen der Stubenältesten [*sztubeneltesterów*], die gleichgültigen Gesichter der SS-Männer und -Wachmannschaften. Abends sogar Lieder vor den Blöcken und am Sonntag Fußball- und Orchesterspiele. Die Angriffe, der Krach und die Menschenjagden – das war nicht das Schlimmste. Schlimmer war das leichte und bleibende Zerbrechen des Charakters [d.h. der Würde] und der Widerstandsfähigkeit der Menschen.“<sup>223</sup>

In einem Vergleich zwischen Jakubowskas und Munks Film hielt Bolesław Lewicki fest, dass Munk eine sehr subjektive Sicht auf das Lager zeige – diejenige von Liza. Seinem Film fehle das Inferno, das Jakubowskas Werk präsentiere. Gerade in der Alltäglichkeit der Brutalität und Grausamkeit sah der Rezensent jedoch die Genialität Munks; seine Darstellung sei archetypisch für die Lager gewesen.<sup>224</sup>

In seinem Artikel in der *Polityka* kam der Filmkritiker und Publizist Zygmunt Kałużyński zu dem Schluss, dass derjenige Teil, der in Auschwitz spielt, den prägnantesten Ausdruck der Ereignisse darstelle, der bisher in Film gefasst worden sei. Krzysztof Teodor Toeplitz, Filmkritiker und Drehbuchautor bei den Filmstudios „Kadr“ und „Iluzjon“, ging soweit, aus den Fragmenten, die Munk realisieren konnte, zu schlussfolgern, dass dieser eine „neue, bis jetzt nicht zu findende Vision des Lagers in Auschwitz zeigen wolle, eine Vision, die durchdringender ist als alles, was wir bisher gesehen haben“<sup>225</sup>.

*Das Ende unserer Welt* (Koniec naszego świata, 1964)

In ihrem Film *Das Ende unserer Welt* widmete sich Wanda Jakubowska ein zweites Mal dem Lager in Auschwitz. Auch sie wählte den Zugang über zwei Zeitebenen wie Munk in *Die Passagierin*. Bedingt durch zeitgenössische Ereignisse wie den Frankfurter Auschwitz-Prozess bestimmt die Gegenwart der 1960er Jahre die Rahmenhandlung des Geschehens. In einem Interview sagte sie, dass sie bereits nach der Premiere von *Die letzte Etappe* über einen zweiten Film nachgedacht habe, um die „Hölle des 20. Jahrhunderts, geschaffen durch die Nationalsozialisten“, darzustellen und ihre bisherige Limitierung auf das Frauenlager in Auschwitz aufzuheben. Ihrer Ansicht nach sei es notwendig, die Wahrheit über Auschwitz nochmals in einem Film umzusetzen, zu-

<sup>222</sup> NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Munk, S. 152. – MAKA-MALATYŃSKA, S. 96 f.

<sup>223</sup> Zitiert nach: NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Munk, S. 159.

<sup>224</sup> Kino (1968), 9, S. 18. – Auch Rafał Marszałek stimmt im Punkt der außergewöhnlichen Darstellung von Auschwitz als Alltäglichem zu. Ebenda, S. 20.

<sup>225</sup> Zitiert nach: TOEPLITZ, Bd. 5, S. 203 ff.

dem betonte sie, dass, auch wenn alle Figuren fiktiv seien, diese auf realen Personen und Gegebenheiten basierten.<sup>226</sup> Jakobowska war selbst der Ansicht, dass *Das Ende unserer Welt* ihr bestes Werk über Auschwitz sei.<sup>227</sup>

Der Film zeichnet sich durch die starke Verschränkung der Gegenwart mit der Vergangenheit aus – die Handlung springt mehrfach durch Flashbacks zwischen beiden Zeitebenen hin und her –, so sollen die Nachwirkungen der Besatzungs- und Lagerzeit, die bis in die Gegenwart hineinreichen, dem Zuschauer deutlich vor Augen geführt werden. In der Rahmenhandlung in der Gegenwart trifft der Protagonist Henryk (Lech Skolimowski), Überlebender des Lagers, auf einer Landstraße zufällig die junge Julia (Elżbieta Starostecka), Tochter eines ehemaligen Insassen, sowie einen amerikanischen Reporter (Ferdynand Matysik), der Julia begleitet. Letztere wollen das Museum des Lagers besuchen. Henryk begleitet sie dorthin und berichtet der neugierigen Julia und dem naiven amerikanischen Reporter vom Leben im Lager. Auch wenn andere Opfergruppen im Film erscheinen, so liegt der Fokus auf den politischen Gefangenen, zu denen auch der Protagonist Henryk gehörte.<sup>228</sup> Jakobowska stellt in ihrem Film – ähnlich wie in *Die letzte Etappe* – die Kapos als Mitglieder der Lagerhierarchie dar, die sich an den ihnen unterstellten Gefangenen vergehen und sich scheinbar bereitwillig in die herrschenden Verhältnisse einfinden. Henryk berichtet von den Schikanen und Leiden in Auschwitz, und aus seiner Sicht wird der Zuschauer Zeuge der ersten Vergasungen an sowjetischen Kriegsgefangenen. Später zeigt der Film – wie bereits zuvor indirekt – die Vergasung von jüdischen Frauen und Kindern, wobei Jakobowska in ihrer Inszenierung auf bekannte Fotografien der Massenmorde zurückgreift. Auch hier nutzt Jakobowska Gestaltungselemente wie rauchende Kamine als Indizien der Tötungen in den Gaskammern sowie die Kameraeinstellung aus *Die letzte Etappe*, die nackte Füße zeigt, die in die Kammern gedrängt werden.

War Jakobowskas *Die letzte Etappe* dem Widerstandskollektiv im Lager gewidmet, so konzentriert sie sich in diesem Film auf die Geschichte einer einzelnen Person, um daran die (Langzeit-)Wirkungen der Lagerhaft zu exemplifizieren, denn auch Henryk steigt in der Hierarchie auf und wird zum Blockältesten, der seine Untergebenen diszipliniert. Der Film endet mit der Flucht Henryks aus dem Lager während des Aufstands des Sonderkommandos.<sup>229</sup> Musste er damals um sein Leben rennen, so geht er im Fina-

---

<sup>226</sup> Kurier Polski vom 21.-22.03.1964.

<sup>227</sup> HALTOF, Polish Film, S. 45.

<sup>228</sup> So fragt der Reporter Henryk, ob alle Gefangenen im Lager Kommunisten gewesen seien. Henryk hingegen, der auch Kontakte zum polnischen Untergrund hatte, ist ins Lager gekommen, weil er einen SS-Mann zurechtwies, der eine Frau und ein Kind schlug. Dies wird durch eine doppelte Rückblende erläutert.

<sup>229</sup> Hierzu merkt Haltof an, dass dies nicht der historischen Wahrheit entsprach, aber von politischer Seite sinnvoll erschien. HALTOF, Polish Film, S. 47. – Haltof beschreibt, dass der Beginn von Jakobowskas Film den Beschreibungen des Lagers durch Tadeusz Borowski ähnele. Die Darstellung wirke grotesk, eine Inszenierungsform, die erst in den 1980er Jahren mit Wosiewicz' *Kornblumenblau* (Kornblumenblau) wieder auftreten sollte. Wie bereits in *Die letzte Etappe* folge auch der neue Film Jakobowskas einer Zweiteilung; in diesem zweiten Teil entwickle sich der Film zu einem konventionellen Melodram mit einer Liebesgeschichte zwischen dem Protagonisten und seiner Frau. Ebenda, S. 46.

le des Films zu seinem Wagen, um aus dem Lager zu fahren. Jakubowskas Film wurde insbesondere in der Presse im Zusammenhang mit dem Frankfurter Auschwitz-Prozess genannt.<sup>230</sup> Andere Zeitungen wie etwa der *Sztandar Młodych* betonten die Notwendigkeit, an die Verbrechen zu erinnern, da es „etwas einfach ist, in der heutigen Welt die Verbrechen zu erinnern, etwas schnell verwischt [die Erinnerung] im Gedächtnis der Menschen [...]“, und bezeichnete die Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen als „unsere Pflicht“. Über den Film urteilte er positiv, auch wenn er einschränkend anführte, dass die Verantwortlichen keine ungefilterte Realität des Lagers im Film wiedergaben, da „niemand [dies] heute ertragen könnte“. Zusammenfassend urteilte der Rezensent:

„Man kann den Film nicht anhand normaler Kriterien beurteilen [...]. Wie ‚Die letzte Etappe‘ vor zehn Jahren, so ist heute ‚Das Ende unserer Welt‘ etwas, das größer ist als nur ein weiterer Film auf der Leinwand. Es ist ein Dokument, das eine politische und ideologische Aussage beinhaltet, es ist ein Zeugnis der menschlichen Schande und der menschlichen Solidarität, eine Ehrerbietung an die Millionen Ermordeten [...], es ist ein Schrei der Anklage, den jeder hören sollte.“<sup>231</sup>

Janusz Gazda zählte in der Zeitung *Głos Pracy* die Grausamkeit der Lager und die moralische Degeneration der Insassen einerseits sowie die Aufrechterhaltung der Menschlichkeit und die Bereitschaft zum Kampf auf der anderen Seite zu den Kernelementen des Films:

„In einer rohen Beschreibung von Auschwitz zeigt [Jakubowska] das ungeheure Ausmaß der Verbrechen, der Bestialität der Nationalsozialisten, die Mengen ausgehungerten [Menschen sowie] der gehetzten Gefangenen, Exekutionen, Transporte, die rauchenden Schornsteine der Krematorien usw. Und daneben: Reaktionen des Aufstands, des organisierten Widerstands [...].“

Zugleich zeige der Film jedoch die immanenten moralischen Dilemmata, vor denen die Insassen standen, hier verkörpert durch den Protagonisten und seine Frau.<sup>232</sup>

Zbigniew Klaczyński schrieb über den Aufstand im Lager und über die Bedeutung des Sonderkommandos dabei, sagte jedoch nichts über die Herkunft der Gefangenen; an weiteren Stellen, so bei der Beschreibung des Roma-Lagers und der Vergasungen, schweigt sich der Rezensent über die Herkunft der Mehrheit der Opfer aus. Zugleich urteilt er über den Titel des Films, dass selbst diejenigen, die damals vor den Nationalsozialisten gewarnt hatten, das Ausmaß der Verbrechen nicht erahnen konnten:

„Auschwitz wurde zur Quintessenz des Faschismus: eine präzise Maschine, die dem Ziel des Völkermords untergeordnet war [...]. Diesen ganzen Mechanismus des Todes zeigt Ja-

---

<sup>230</sup> *Życie Warszawy* vom 26.02.1964.

<sup>231</sup> *Sztandar Młodych* vom 31.03.1964.

<sup>232</sup> *Głos Pracy* vom 02.04.1964. – Die Notwendigkeit der Erinnerung an die Verbrechen wurde auch in anderen Zeitungen hervorgehoben. Vgl. etwa *Sztandar Młodych* vom 31.03.1964.

kubowska in einer erschütternden Art, wenn sie sich auch bemüht, die Distanz zu wahren, ohne welche der Film [die Zuschauer] mit grausamen Bilder überschwemmen würde.“<sup>233</sup>

### *Die Geburtsurkunde* (Świadectwo urodzenia, 1961)

Der 1961 erschienene Episodenfilm *Die Geburtsurkunde* von Stanisław Różewicz<sup>234</sup> behandelt den Alltag von Kindern während der Okkupation und zeigt in seiner letzten Episode („Bluttropfen“/„Kropla krwi“) die Geschichte des jüdischen Mädchens Mirka (Beata Barszczewska). Ähnlich wie in Wajdas *Samson* wohnt der Zuschauer wiederum der Odyssee eines jüdischen Flüchtlings – diesmal eines kleinen Mädchens – bei, der auf der Suche nach einer sicheren Bleibe durch das besetzte Polen zieht. Nach einer langen Wanderung, bei der sich Mirka niemandem anvertraut, kann schließlich die Frau eines alten Freundes ihres Vaters sie in einem polnischen Waisenhaus unterbringen. Der Film endet damit, dass zwei Männer vom Rasse- und Siedlungshauptamt (der später durch seine Rolle als SD-Offizier Hermann Brunner in der Fernsehserie *Sekunden entscheiden* einem breiten Publikum bekannte Emil Karewicz und Mariusz Dmochowski) im Waisenhaus erscheinen, Mirka als „Arierin“ klassifizieren und nach Deutschland bringen wollen, denn, so stellt einer der beiden fest, „man dürfe keinen Tropfen deutschen Blutes vergeuden“ [deutsch im Original].<sup>235</sup>

Bis auf die beiden Männer vom Rasse- und Siedlungshauptamt erscheinen keine deutschen Figuren direkt im Film, stattdessen hört der Zuschauer aus Mirkas Perspektive Dialoge zwischen deutschen Soldaten, während sie sich vor diesen versteckt hält.

Der Fokus der Darstellung liegt auf Mirka und ihren großen, verängstigt wirkenden Augen sowie der – aus *Samson* bekannten – Einsamkeit und Unsicherheit der Protagonistin.<sup>236</sup> Die polnische Bevölkerung wird nicht als antisemitisch dargestellt, die *szmalcownicy* fehlen, und es gibt nur Bezüge zur Rettung von Juden durch Polen.<sup>237</sup> Einziger Hinweis auf eine Form der Kollaboration, so Coates, sei der polnische Übersetzer, auf den die SS-Männer im Waisenhaus angewiesen sind.<sup>238</sup>

Das Gros der Presserezensionen teilte diese Ansicht, insbesondere die Darstellerin von Mirka wurde als beste Schauspielerin des Episodenfilms bezeichnet. Die Re-

<sup>233</sup> Trybuna Ludu vom 01.04.1964.

<sup>234</sup> Zur Biografie vgl. WOJTYŃSKI, S. 178, Anm. 31.

<sup>235</sup> COATES, *The Red*, S. 166; LEWANDOWSKI, S. 58. – Diese Dreiteilung und das Thema der Aufnahme jüdischer Kinder in polnische Familien behandelte Różewicz bereits 1956 im Film *Drei Frauen* (*Trzy kobiety*). Dabei spielte Anna Ciepiewska ein jüdisches Mädchen, fünf Jahre später war sie eine der beiden Protagonistinnen in Munks Film *Die Passagierin*. LUBELSKI, *Historia kina*, S. 203.

<sup>236</sup> HALTOF, *Polish Film*, S. 96.

<sup>237</sup> COATES, *The Red*, S. 165. – Anders hingegen in *Ludzie z pociągu* (1961) von Kazimierz Kutz. In diesem Film wird ein Kaleidoskop an Zugreisenden präsentiert, die durch einen Unfall genötigt sind, gemeinsam auf die Weiterfahrt zu warten. Es stellt sich heraus, dass sich unter ihnen eine Witwe mit einem jüdischen Mädchen (Małgorzata Dziedzic) sowie ein *szmalcownik* (Gustaw Lutkiewicz) befinden, der die beiden bedroht. LUBELSKI, *Historia kina*, S. 207.

<sup>238</sup> COATES, *The Red*, S. 166.

zensionen in der Presse stellten den Film Wajdas *Samson* gegenüber: So sei Wajdas Werk in seiner Darstellung der polnisch-jüdischen Beziehungen nicht zutreffend, Rózewicz' Film hingegen schon; einzig Ernest Bryll verwies in seiner Rezension auf die Unterschiede der Schicksale polnischer und jüdischer Kinder in der Kriegszeit<sup>239</sup> und bezeichnete das Ende des Films als überzeugend und glaubwürdig.<sup>240</sup> Zygmunt Kałużyński beschäftigte sich in der *Polityka* mit der Frage nach der Deformierung des Menschen in einer solch extremen Situation wie dem Krieg<sup>241</sup>, zugleich betrachtete er die Episode um Mirka gerade wegen ihres Endes als eine Satire.<sup>242</sup>

### *Der Treiber* (Naganiacz, 1963)

Der Film *Der Treiber* des Ehepaars Czesław und Ewa Petelski<sup>243</sup> aus dem Jahre 1963 thematisiert die Ohnmacht der polnischen Bevölkerung im Angesicht der gegen die Juden gerichteten Verbrechen der Nationalsozialisten und konzentriert sich in der Darstellung auf das Verhalten der polnischen Bevölkerung. Deutsche Charaktere erscheinen – wie bereits zuvor – nur am Rande und zeichnen sich nicht durch individuelle oder positive Charakterzüge aus.

Der Protagonist Michał (Bronisław Pawlik), ein ehemaliger Offizier der polnischen Armee, versucht, den Krieg irgendwie zu überleben, und trifft im Wald eine ungarische Jüdin, die aus einem Transport geflohen ist. Zunächst unwillig entscheidet er sich, der jungen Frau zu helfen. Schließlich findet er im Wald die Gruppe der ungarischen Juden, zu der die Frau gehört, und gibt ihnen Lebensmittel. Zugleich weigert er sich jedoch, die Juden mit in sein Dorf zu nehmen. Es erscheint eine Gruppe Deutscher, die die Bewohner des Dorfes – darunter auch den Protagonisten – als Treiber bei einer Treibjagd einsetzen. Dabei finden sie auch die jüdischen Flüchtlinge, die von den deutschen Jägern in einer brutalen Szene im Beisein der ohnmächtigen Polen ermordet werden. Die junge Frau überlebt, da sie sich in Michałs Haus versteckt. Die deutschen Jäger hingegen resümieren ihren „Erfolg“: „Es wurden 40 Hasen, zwei Füchse und 16 Juden erlegt“, was als Hinweis auf die Entmenschlichung der Juden durch die nationalsozialistische Ideologie zu sehen ist.<sup>244</sup> Der Film endet mit dem Rückzug der deutschen Truppen<sup>245</sup> und der Frage der Schuld, die Michał empfindet. Die ungarische Jüdin ist am folgenden Morgen verschwunden und während der Protagonist nach ihr sucht, trifft er auf Einheiten der Roten Armee und schließt sich diesen an.

---

<sup>239</sup> PREIZNER, S. 127 ff.

<sup>240</sup> WŁODEK, *Świadectwo*, S. 165.

<sup>241</sup> Ebenda, S. 155.

<sup>242</sup> Ebenda, S. 165.

<sup>243</sup> Ewa Petelskas Interesse an dieser Thematik basierte auf ihrer Biografie: Während der Besatzung hatte sie Juden geholfen und war von der Gestapo verhaftet worden. PREIZNER, S. 141.

<sup>244</sup> Wie Joanna Preizner beschreibt: „[Die Deutschen] schießen emotionslos, sie liquidieren einfach etwas – etwas, nicht jemanden –, was aus Unachtsamkeit ein Anderer noch nicht tat.“ PREIZNER, S. 156.

<sup>245</sup> Joanna Preizner verweist darauf, dass nicht nur die Deutschen fliehen, sondern auch die Frau des Rittmeisters, die mit den Besatzern kollaboriert hatte. Ebenda, S. 143.

Während der Begutachtung des Drehbuchs urteilte Krzysztof Teodor Toeplitz, dass es sehr gut die Atmosphäre der Zeit zwischen dem Warschauer Aufstand und dem Einmarsch der Roten Armee wiedergebe. Zugleich jedoch merkt er an, dass der Film in seiner Darstellung der Entmenschlichung und der Menschenjagd verstörend auf die Zuschauer wirken könnte.<sup>246</sup>

Die Rezeption des Films war positiv, die Kritiker betonten die Macht- und Alternativlosigkeit der Situation der Polen während des Krieges.<sup>247</sup> Zudem nahmen sie den Film als authentisch wahr, kritisierten jedoch seine naturalistische Darstellung von Gewalt, da sie „Menschen mit schwachen Nerven“ verstören würde.<sup>248</sup> Die Darstellung der „rassistischen Maschinerie“ erfolge nicht mit Pathos, sondern vielmehr aus der alltäglichen Sicht. Der Kritiker des *Sztandar Młodych* hob die Entmenschlichung hervor, die in der filmischen Darstellung der Jagd Eingang fand. Es gebe keine Effekthascherei, sondern dies sei eine sehr rohe, fast schon dokumentarische Darstellung, so der Autor.<sup>249</sup> Auch andere Rezensenten betrachteten den Film als eines der besten Werke des Ehepaars.<sup>250</sup>

Den Sinn des Films sieht Lubelski retrospektiv darin, die Überzeugung zu untermauern, dass die polnische Bevölkerung gegen die Verbrechen an den Juden nichts unternehmen konnte: „Alle polnischen Protagonisten (natürlich außer dem Großväterchen) verhalten sich vorwurfsfrei [...]“. Dies gelte insbesondere für Michał, der den flüchtigen ungarischen Juden Unterschlupf gewährte, aber nicht wissen konnte, dass die Nazis genau dort eine Menschenjagd veranstalten würden. Auch der unsympathische Jaworek (Ryszard Pietruski), der an der Menschenjagd teilnahm, durchlief eine Katharsis, indem er ein jüdisches Kind zu retten versuchte und dafür von den Deutschen erschossen wurde. Lubelski fasste die intendierte Aussage des Films zusammen: „Wir taten alles, was in unserer Macht stand; nun können wir nur das erwachsene Missverständnis erklären.“<sup>251</sup>

## Dokumentarfilme

Neben den Spielfilmen entstanden einige Dokumentarfilme, die die Verbrechen an den Juden direkt oder indirekt thematisierten, darunter *Der Alltag von Gestapo-Mann Schmidt* (Powszedni dzień gestapowca Szmidt) und *Requiem für 500 000* (Requiem dla 500 000).<sup>252</sup> Der Dokumentarfilm *Alltag von Gestapo-Mann Schmidt* stellt einen Täter in den Fokus seiner Darstellung. Als zentrales Requisit dient ein Fotoalbum, das

---

<sup>246</sup> Ebenda, S. 145. – Dieses Argument betrachtet Joanna Preizner als Ausrede, um den Film entweder zu verhindern oder zu entschärfen, da die polnische Zuschauerschaft seit dem Ende des Krieges immer wieder mit drastischen Kriegsszenen und Szenen der Besatzung konfrontiert wurde. Ebenda, S. 146.

<sup>247</sup> Zitiert nach: HENDRYKOWSKA, S. 257. – *Życie Warszawy* vom 14.01.1964.

<sup>248</sup> *Kurier Polski* vom 10.01.1964; *Życie Warszawy* vom 14.01.1964.

<sup>249</sup> *Sztandar Młodych* vom 13.01.1964.

<sup>250</sup> PREIZNER, S. 149.

<sup>251</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 251 f.

<sup>252</sup> HALTOF, *Cinema*, S. 41.



vom titelgebenden Gestapo-Mann während seines Dienstes in Polen angelegt worden war. Dieses beinhaltet sowohl alltägliche Szenen wie gesellige Abende mit den Kameraden als auch Fotografien der Verbrechen, so Erschießungen und Exekutionen von Polen und Juden. Der Film verknüpft auf einfache Weise die Fotografien mit dem Kommentar, der meist aus den polnischen Übersetzungen der Bildunterschriften besteht. Groß- und Detailaufnahmen der Fotografien zeigen den Zuschauern das Ausmaß der nationalsozialistischen Besatzungspolitik.

Den Opfern des Aufstands im Warschauer Ghetto ist der Film *Requiem für 500 000* gewidmet, dessen Vorspann festhält: „Zum 20. Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto. Gewidmet den polnischen Juden, die von den Nationalsozialisten ermordet wurden. Gewidmet den Helden des polnischen Widerstands, die starben, als sie den Ermordeten Hilfe zukommen ließen.“<sup>253</sup> Der Off-Kommentar betont dabei die Hilfe der polnischen Bevölkerung für die Juden. Zudem führt die Betonung des Osterfestes als Beginn des Aufstands zu einer Christianisierung und damit einer Polonisierung.<sup>254</sup>

Der Film hat eine sehr spezifische Entstehungsgeschichte: 1960 kam Albert Knobler, Assistent des französischen Regisseurs Frédéric Rossif, nach Polen, um nach Materialien für einen Dokumentarfilm über das Ghetto (*Le Temps du Ghetto*) zu suchen, dabei kam es zu einer Zusammenkunft zwischen ihm und Jerzy Bossak. Knobler erhielt Materialien, die aus Bossaks Sicht nicht in seinen Film Eingang finden würden. Die Produktion wurde schließlich in die Themenpläne der Obersten Kinematografieverwaltung NZK für die Jahre 1962/63 aufgenommen, Anfang April 1963 fertiggestellt und von der Kommission für künstlerische Bewertungen (Komisja Ocen Artystycznych przy NZK) einstimmig als „ausgezeichnet“ beurteilt. Jedoch äußerte sich der Leiter der Kulturabteilung beim ZK, Wincenty Kraśko, nach der Sichtung des Films am 11. April über „Mankos politischer Natur, die ein öffentliches Zeigen unmöglich machten“.<sup>255</sup> Daher wurde am kommenden Tag die Filmverleihzentrale (Centrala Wynajmu Filmów) angewiesen, den Vertrieb des Films auszusetzen. Bossak zeigte sich einverstanden mit den vorgeschlagenen Veränderungen und am 17. April wurde der Film einer Gruppe Genossen gezeigt, die die vorher genannten Beanstandungen unterstützte.<sup>256</sup> Es kam zu einem Gespräch mit der Leitung des Studios, in dem unter anderem festgelegt wurde, dass

„1. der Teil des Films herausgeschnitten wird, der davon spricht, dass sich die Juden als Erste [gegen die Nationalsozialisten] erhoben, 2. der Teil, der die Lebensmittelsituation unklar darstelle – er erweckt den Eindruck, dass es außerhalb des Ghetto besser gewesen sei –,

---

<sup>253</sup> JAZDON, S. 228.

<sup>254</sup> ŁYSAK, S. 169; MAŁKA-MALATYŃSKA, S. 115.

<sup>255</sup> Notatka w sprawie filmu „Requiem dla 500 tysięcy“ [Notiz bezüglich des Films „Requiem für 500 000“], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-224, Bl. 114. – Dazu zählten: „a. Die Entfremdung des jüdischen Martyriums und Kampfes von dem Martyrium und Kampf der ganzen polnischen Nation b. Nicht übereinstimmend mit der historischen Wahrheit wurde behauptet, dass sich die Juden als Erste gegen die Besatzer erhoben haben.“ Ebenda.

<sup>256</sup> Ebenda, Bl. 115.

herausgeschnitten wird, [...] – 4. ein Teil hinzugefügt wird, der von dem Kampf und Leiden der polnischen Nation spricht, und vor diesem Hintergrund werden der jüdische Kampf und das Martyrium als [ein] Bestandteil [dessen] gezeigt.“<sup>257</sup>

Die beiden Verantwortlichen, Jerzy Bossak und Waław Kaźmierczak, bedienten sich deutscher Aufnahmen, versuchten deren intendierte Aussage jedoch durch Auswahl und Montage sowie den dazugehörigen Kommentar zu verändern.<sup>258</sup> Die Tabelle am Ende des Films verwies auf den Ursprung der Bilder. Bossak schien, so Tomasz Łysak, unwissentlich das Stereotyp des passiven Juden reproduziert zu haben. Zugleich entwickelte der Film eine teleologische Sicht, die sich auf den Ghettoaufstand hin zuspitzt und sich schließlich in diesem entlädt.<sup>259</sup> Die Bilder vom Warschauer Ghettoaufstand sind nach dem Zweiten Weltkrieg als Synonyme für den Holocaust benutzt worden, da kaum Bilder, vor allem aber fast kein Filmmaterial von der Vernichtung existieren.<sup>260</sup>

Der Dokumentarfilm *Archäologie* (Archeologia) vom Spiel- und Dokumentarfilmregisseur Andrzej Brzozowski aus dem Jahre 1967 beeindruckte die Zuschauer durch seine Originalität, der Fokus liegt auf alltäglich wirkenden archäologischen Arbeiten. Der Kurzfilm zeigt ein archäologisches Team bei einer scheinbar normalen Ausgrabung. Weder Toneffekte noch Musik sind zu hören, einzig die Werkzeuge erzeugen Geräusche. Der Fortschritt der Arbeiten wird anhand von Aufzeichnungen dokumentiert. Schließlich finden die Ausgrabenden die ersten Artefakte: deutsche und tschechische Münzen sowie Gegenstände des täglichen Gebrauchs wie Gabeln, Spiegel, Parfüm- und Arzneifläschchen, Knöpfe, Essbesteck, Maniküre-Utensilien, Käämme, Scheren und dergleichen.

Nachdem eine Anzahl Artefakte gesammelt und die Arbeiten beendet sind, fährt die Kamera in der Schlusssequenz in die Totale – und zeigt den Zuschauern den Ort der Ausgrabung: das Lager Auschwitz, im Hintergrund erkennbar das Lagertor, die Eisenbahnschienen und die Rampe sowie Ruinen des Krematoriums. Erst jetzt setzt Musik mit lauten Akkorden ein und der Titel (vom Anfang) wird in seiner Gänze eingeblendet: ARCHEOLOGIE [sic!] – AUSCHWITZ.<sup>261</sup> Der Film war dabei so eindrucksvoll, dass er den Silbernen Löwen bei den Filmfestspielen in Venedig gewann.<sup>262</sup>

Sowohl die in dieser Zeit zwischen dem Kriegsende und der Mitte der 1960er Jahre entstandenen Spiel- als auch die Dokumentarfilme nahmen nahezu ausnahmslos die Perspektive der Opfer, allen voran der Polen, ein. Ausnahmen wie der Film *Samson*,

---

<sup>257</sup> Ebenda. – Bereits am 9. April war der Film der Zensur gezeigt worden, und am 10. April wurde er ohne Veränderungen akzeptiert. Ebenda, Bl. 116.

<sup>258</sup> JAZDON, S. 230.

<sup>259</sup> ŁYSAK, S. 169.

<sup>260</sup> Ebenda, S. 164.

<sup>261</sup> „Archeologiä“, rež. A. Brzozowski [„Archäologie“, Regie A[ndrzej] Brzozowski], in: Dział Dokumentacji Aktowej Telewizji Polskiej (DDATVP), Sign. 2726/97, Hervorhebungen im Original. – In den Unterlagen zum Film weicht der Titel vom Film ab.

<sup>262</sup> Trybuna Ludu vom 31.08.1968.

der die Perspektive eines jüdischen Flüchtlings einnahm, sowie die Erzählerrolle der ehemaligen SS-Aufseherin Liza in *Die Passagierin* waren außergewöhnliche Konstellationen. Sie traten selten auf und wurden, je nachdem, ob sie das Meisternarrativ bestätigten oder hinterfragten, positiv oder negativ rezipiert. Besonders an Wajdas Film war der Konflikt mit dem vorherrschenden Narrativ aufgrund der Darstellung von der Passivität der polnischen Gesellschaft und der Existenz der sogenannten „szmalcownicy“ erkennbar. Außerhalb dieser Ausnahme erschienen weder in Spiel- noch in Dokumentarfilmen polnische Erpresser an prominenten Stellen; die Täterschaft hingegen lag ausschließlich bei deutschen Figuren, die jedoch in keinem der untersuchten Filme – mit Ausnahme von Munks Film – individuelle Charakterzüge zeigten. Stattdessen ist mit Ausnahme von Wajdas Werk über Jakub Gold allen Filmen ein binäres Schema gemein, das den polnischen Opfern (darunter auch subsumiert die jüdischen Opfer, die nicht in den Vordergrund gerückt wurden) die deutschen Täter gegenüberstellt und keinen Platz für ambivalente Figuren oder eine spezifische Positionierung der Juden und ihres Schicksals zulässt. Ähnlich wie im öffentlichen Diskurs und im öffentlichen Gedenken waren es vor allem die Hilfe der polnischen Gesellschaft für die Juden im Ghetto sowie die Inszenierung einer vermeintlich passiven jüdischen Bevölkerung, die die Darstellung im Film dominierten.

## 2.3 Voraussetzungen III: Vom Experiment zum Massenmedium – das Polnische Fernsehen und seine Zuschauer bis 1967

### 2.3.1 Aufbau und Politik

Forschungen zur Entwicklung des Fernsehens hatten in Polen bereits in den 1930er Jahren begonnen<sup>263</sup>, wurden aber durch den Zweiten Weltkrieg unterbrochen und konnten erst 1947 fortgeführt werden.<sup>264</sup> Das Medium war seit 1951 dem Radiokomitee (Komitet do spraw Radiofonii „Polskie Radio“) untergeordnet, dessen Vorsitzender direkt dem Ministerrat unterstellt war<sup>265</sup>, was ein Hinweis auf die Bedeutung ist, die die kommunistische Führung den beiden Medien beimaß. 1952 begann das Fernsehen mit der ersten Ausstrahlung auf experimenteller Ebene – auch dieses Mal mit politischen

---

<sup>263</sup> KRAJEWSKA, S. 17. – Ein Expertenteam unter der Leitung von Feliks Dyrna und Edward Twardów hatte 1930 bis 1931 einen Sende-Empfangs-Apparat gebaut. Ebenda. – Vgl. WOJTYŃSKI, S. 57. – Die Planungen zum regelmäßigen Sendebetrieb wurden vom Polnischen Radio auf 1941 datiert. Ebenda, S. 63.

<sup>264</sup> FUKSIEWICZ, S. 134.

<sup>265</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 45.

Hintergedanken<sup>266</sup>: Die erste Ausstrahlung fand am Samstag, den 25. Oktober 1952 um 19.00 Uhr statt, dem Vortag der Wahlen zum Sejm.<sup>267</sup>

Das Fernsehen erlebte einen schnellen Ausbau seines Programms: Bereits ab dem 23. Januar 1953 strahlte es regelmäßig Sendungen aus, zunächst freitags um 17 Uhr mit einer Dauer von jeweils 30 bis 60 Minuten. Die Sendezeit war so gewählt, dass einerseits Kinder den Sendungen beiwohnen konnten, andererseits die Erwachsenen ihre Theaterbesuche nicht ausfallen lassen mussten.<sup>268</sup> Am 2. Januar 1953 wurde auf Betreiben des Vorsitzenden des Radiokomitees eine selbstständige Redaktion für die Fernsehprogramme (Samodzielna Redakcja Programów Telewizyjnych) eingerichtet. Diese wurde 1955 in eine Hauptredaktion (Naczelna Redakcja) umgewandelt<sup>269</sup>, was den Bedeutungszuwachs des Fernsehens untermauert.

Ab dem 10. November 1954 lag die wöchentliche Sendedauer bei zwei Stunden, ab dem 1. April 1955 wurden die Sendungen auf die Wochentage Dienstag und Freitag verteilt.<sup>270</sup> Die Sendezeit betrug nun ungefähr 13 Stunden im Monat, bereits im November erhöhte sich die Ausstrahlung auf drei Wochentage, im Januar 1956 bereits auf vier. Ein Jahr später war es möglich, das Fernsehen an fünf Tagen in der Woche zu empfangen.<sup>271</sup> 1955 folgte eine weitere Modernisierung des Fernsehentrums in Warschau und im gleichen Jahr wurde bereits mit dem Bau des zweiten Sendeentrums in Lodz begonnen.<sup>272</sup> Den Aufschwung zum Massenmedium sollte auch die Produktion von Fernsehgeräten tragen, wobei den Planungen nach mehr als 11 Millionen Exemplare produziert werden sollten, was angesichts der damaligen wirtschaftlichen Lage jedoch unmöglich war.<sup>273</sup>

Am 30. April 1956 folgte ein weiterer technischer Meilenstein: die Installation einer Sendeeinheit auf einer der Plattformen des Kulturpalastes (Pałac Kultury i Sztuki, heute: Pałac Kultury i Nauki) im Zentrum Warschaus, wodurch der Senderadius auf knapp 60 Kilometer erweitert werden konnte.<sup>274</sup> Ende 1956 betrug die Sendezeit im Monat bereits mehr als 24 Stunden, wobei knapp ein Viertel der Sendezeit auf die Ausstrahlung von Spielfilmen fiel.<sup>275</sup>

---

<sup>266</sup> HALTOF, *Cinema*, S. 181. – Zur engen Verknüpfung der Entwicklung des Fernsehens mit dem Rundfunk siehe GRZELEWSKA.

<sup>267</sup> PLESKOT, *Telewizja w życiu*, S. 20; WOJTYŃSKI, S. 79. – Zu Beginn der Tätigkeit des Fernsehens war es jedoch nur möglich, live zu senden. Der Ton musste durch das Radio übertragen werden. PLESKOT, *Wielki mały*, S. 16.

<sup>268</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 16. – Auch der Bildungscharakter wurde frühzeitig erkannt: Schon im Januar 1953 strahlte das Fernsehen erste speziell für Kinder konzipierte Sendungen aus, im darauffolgenden Jahr sendete es die ersten Puppenspieltheatersendungen. KOZIEL, *Polska Telewizja*, S. 266.

<sup>269</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 18 f.

<sup>270</sup> FUKSIEWICZ, S. 135 f.

<sup>271</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 17.

<sup>272</sup> SKRZYPIEC, S. 83.

<sup>273</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 19.

<sup>274</sup> KOZIEL, *Polska Telewizja*, S. 267.

<sup>275</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 21. – Die Sendedauer lag 1956 bei 757 Stunden und 17 Minuten. SKRZYPIEC, S. 83.

Seit September 1958 strahlte das Fernsehen ein Programm für die gesamte Volksrepublik aus, das durch die regionalen Sendestationen im ganzen Territorium zu empfangen sein sollte.<sup>276</sup> Auch die Entwicklung der regionalen Sendestationen vollzog sich rasend schnell: Waren bis 1960 nur drei neue Stationen geplant gewesen, so wurden insgesamt sieben errichtet (in der zeitlichen Reihenfolge: Lodz, Posen (Poznań), Kattowitz (Katowice), Breslau, Danzig (Gdańsk), Krakau, Stettin (Szczecin)).<sup>277</sup> Die Finanzierung der Bauarbeiten basierte teilweise auf Spenden<sup>278</sup>, was auf eine vorherrschende Nachfrage nach Fernsehinhalten schließen lässt.

1958 folgte dann eine Umbaumaßnahme, wobei die lokalen Dependancen zusammengefasst und in Warschau in der Abteilung für das Fernsehprogramm (Zespół Programu Telewizyjnego) zentralisiert wurden. Direktor wurde Jerzy Pański, Journalist und Herausgeber französisch- und russischsprachiger Literatur, der das Vertrauen des Chefredakteurs der Parteizeitung *Trybuna Ludu* und Leiters des Pressebüros beim ZK, Artur Starewicz, genoss.<sup>279</sup>

Obwohl die regelmäßige Ausstrahlung des Fernsehens in einer der heißeren Phasen des Kalten Krieges begann, wurde das Fernsehen zunächst noch nicht in die „ideologische Front“ eingebunden. Daher konnte es in den 1950er Jahren noch größere Handlungsfreiräume wahren als die anderen Medien<sup>280</sup>, insbesondere da die politischen Entscheidungsträger keine Konzeption für seine Einbindung hatten. Dies lag daran, dass das Fernsehen vor allem unter technischen Gesichtspunkten betrachtet wurde<sup>281</sup> und den Machthabern wegen seiner geringen Reichweite unattraktiv erschien.<sup>282</sup>

Das Tauwetter und der Machtantritt Gomułkas änderten die Position des Fernsehens innerhalb der Kultur- und Medienpolitik nicht unmittelbar, dennoch erkannten Mitglieder in der Parteiführung die Möglichkeiten des Fernsehens.<sup>283</sup> Seit dem III. Parteitag der PZPR im Jahre 1958 wurde das Fernsehen zunehmend politisch vereinnahmt, und es entstand eine allmähliche Abhängigkeit von der Parteibürokratie, da einerseits die finanziellen Spielräume begrenzt, andererseits einzelne Abteilungen reorganisiert wurden.<sup>284</sup> Die Zunahme des Interesses der politisch Verantwortlichen lag am technischen Fortschritt: Ende der 1950er Jahre konnte bereits auf 32 Prozent des polnischen Terri-

---

<sup>276</sup> KOZIEL, *Polska Telewizja*, S. 268; KOZIEL, *Za chwilę*, S. 27.

<sup>277</sup> Lodz galt wegen der ansässigen Kinematografie als wichtig, Krakau wegen seines traditionellen Theaters und in Kattowitz wurden Sendungen zur „Produktion“ gefilmt. KOZIEL, *Za chwilę*, S. 23 f.; WOJTYŃSKI, S. 95. – In den 1960er Jahren wurden in allen weiteren Woiwodschaften weitere Sendestationen errichtet. PLESKOT, *Wielki mały*, S. 18 f.; KOZIEL, *Polska Telewizja*, S. 267.

<sup>278</sup> Wie weit diese gingen, illustriert Pleskot am Beispiel des Senders in Trzeciewiec. Dort wurden die Kosten in Höhe von 30 Millionen Złoty zur Hälfte von den Einwohnern der Woiwodschaft Pommern getragen. PLESKOT, *Wielki mały*, S. 41.

<sup>279</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 26.

<sup>280</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 107.

<sup>281</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 325.

<sup>282</sup> Ebenda, S. 52.

<sup>283</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 108; KOZIEL, *Za chwilę*, S. 50.

<sup>284</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 29 f.

toriums das Fernsehsignal empfangen werden, wodurch knapp die Hälfte der Bevölkerung (ca. 47 Prozent) erreicht wurde.<sup>285</sup>

Bereits 1958 war es zu einer Regelung der Kompetenzen gekommen. Die paritätische Verantwortung für das Medium durch das Ministerium für Kommunikation (Ministerstwo Łączności) und das Radiokomitee wurde aufgehoben. 1960 folgte mit der Einberufung des Komitet do spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja“ (im Folgenden verkürzt Rundfunkkomitee) die Unterordnung des Fernsehens unter diese Institution, deren Vorsitzender direkt dem Premierminister unterstand.<sup>286</sup> Bereits 1960 hatte Włodzimierz Sokorski, der damalige Vorsitzende des Radiokomitees und zwischen 1952 und 1956 Minister für Kultur, die Bedeutung des Mediums betont: „Wir haben eine starke und gefährliche Waffe in die Hände bekommen. Wir nähern uns dem Zuschauer auf den Abstand eines menschlichen Gesichtes und sprechen mit ihm nicht nur unter vier Augen, sondern gleichzeitig unter Millionen von Augen.“<sup>287</sup>

Das ZK beschloss im März 1960, dass die Programme in ihrer Form und ihren Inhalten offensiver auftreten sollten. Dies enthielt die allgemeine Anweisung, dass „große Anstrengungen hinsichtlich der Wahl von künstlerischen und filmischen Programmen [gemacht werden], [unter dem Gesichtspunkt] der ideologischen Richtlinien der Partei in der Kulturpolitik [...]“<sup>288</sup>. Zugleich kritisierte das ZK die Verantwortlichen beim Fernsehen und warf ihnen vor, dass es sich durch Laienhaftigkeit und Inkompetenz<sup>289</sup> sowie durch „ungenügende politische Klarheit“ auszeichne. Ein weiteres Desiderat war die mangelnde Hinwendung zu laizistischen und antiklerikalen Inhalten. Der Beschluss des Sekretariats vom 31. März 1960 kritisierte, dass die Stellung der Partei im Leben der Gesellschaft im Fernsehen nicht ausreichend gewürdigt werde, ferner dass die Verantwortlichen zugelassen hätten, dass minderwertige Filme ausgestrahlt wurden.<sup>290</sup> Der Beschluss hielt fest, dass die Führung der PZPR das Fernsehen als wichtiges Propagandamedium betrachte und daher bestrebt sei, dass die Maßnahmen für die Darstellung von Kultur im Fernsehen (und Radio) rigorosier durchgeführt werden sollten als in den Jahren zuvor.<sup>291</sup>

Im Statut des Komitees vom 24. Januar 1961 wurde die innere Struktur auf Basis von Kollegialorganen festgeschrieben, das Komitee selbst trat nur selten zusammen. Ein Großteil seiner Mitglieder stammte aus Bereichen außerhalb der Medien, wodurch die Vorsitzenden im Laufe der Zeit ihre Kompetenzen weitgehend allein nutzen konnten. Trotz der Anstrengungen, das Fernsehen propagandistisch intensiver zu nutzen,

---

<sup>285</sup> Ebenda, S. 46.

<sup>286</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 109; POKORNA-IGNATOWICZ, S. 51.

<sup>287</sup> Zitiert nach: MAZIARSKI, S. 173.

<sup>288</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 123.

<sup>289</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 72.

<sup>290</sup> FRISZEK, *Kultura*, S. 127.

<sup>291</sup> Ebenda, S. 128. – Jedoch glückte dieser Bedeutungsgewinn des Fernsehens nur temporär. Patryk Pleskot verweist auf die Sendungen zum Nationalfeiertag 1962, die vom propagandistischen Standpunkt aus gesehen weniger umfangreich ausfielen als für einen normalen Sonntag. PLESKOT, *Telewizja w życiu*, S. 25.

stellte das Pressebüro des ZK 1964 fest, dass es noch kein vollständiges Konzept gebe, um das Fernsehen bei der patriotischen Erziehung einzubinden.<sup>292</sup>

In den 1960er Jahren unterlag das Programm einem bürokratischen und von vielfachen Kontrollinstanzen durchdrungenen Prozess.<sup>293</sup> Am Beginn dieses Zeitraums war es den Zensoren noch nicht möglich, präventiv einzugreifen, stattdessen mussten die Sendungen *ex post* beurteilt werden. Das Politbüro versuchte, durch Depeschen und Telegramme, die sich auf aktuelle Entwicklungen bezogen, die Inhalte des Fernsehens zu beeinflussen<sup>294</sup>, und das Pressebüro des ZK evaluierte in regelmäßigen Abständen das Programm. In einem Bericht aus dem Jahre 1963 kritisierte es das niedrige Niveau aller Sendungen, besonders der Nachrichten und der Sendungen aus anderen sozialistischen Staaten.<sup>295</sup>

Auch die Journalisten betrachteten die Einstellung der Politiker ihrem Medium gegenüber daher als unvoreteilhaft. Einer der Mitarbeiter gab auf einer Versammlung der Fernsehredakteure im Jahre 1962 zu Protokoll, dass

„der Kontakt zwischen dem politischen Leben und dem Fernsehen in Polen sehr lose ist. Das gibt es kaum auf der Welt, dass sich ein Politiker, ein Staatsmann, ein Funktionär erlauben könnte, keinen ständigen Kontakt mit dem Fernsehen zu haben, um so häufig wie möglich im Fernsehen zu erscheinen. Das ist eine Besonderheit unseres Fernsehens, unseres politischen Lebens, dass bis jetzt unsere Politiker und Staatsmänner sorgfältig dem Fernsehen fernbleiben, im Grunde genommen schaden sie sich damit selbst.“<sup>296</sup>

Die Gründe hierfür sieht Patryk Pleskot darin, dass die Elite aus einem vor-televisionellen Zeitalter stammte, das Medium nicht kannte und zudem innerhalb des kommunistischen Systems die Anwesenheit (und Überzeugungskraft) eines Politikers im Fernsehen nicht notwendig war.<sup>297</sup>

Dennoch ließ sich der technische Fortschritt des Mediums nicht aufhalten. Stanisław Mischczak bezeichnete das Jahre 1962 als Durchbruch des Fernsehens: Es war gekennzeichnet von schwarz-weißen Sendungen, dem Monopol eines Kanals und einer sehr dynamischen Entwicklung des Fernsehmarktes. Trotz zahlreicher Zwischen- und Ausfälle entwickelte sich der Fernsehapparat zunehmend zum Träger der Massenkultur und zu einem zentralen Element des alltäglichen Lebens.<sup>298</sup> Jedoch standen die Fernsehgeräte in den 1960er Jahren im Ruf, nur über eine geringe Haltbarkeit zu verfügen<sup>299</sup>,

---

<sup>292</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 108 f.

<sup>293</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 58 f.

<sup>294</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 116.

<sup>295</sup> Ebenda, S. 121.

<sup>296</sup> Zitiert nach: ebenda, S. 128.

<sup>297</sup> Ebenda.

<sup>298</sup> Ebenda, S. 20.

<sup>299</sup> PLESKOT, *Telewizja w życiu*, S. 22.

sodass ein breites Spektrum an Do-It-Yourself-Literatur existierte, da die Reparaturen in Werkstätten als zu teuer galten.<sup>300</sup>

1968 besaßen rund 50 Prozent der Haushalte ein Radio und bereits 37 Prozent einen Fernseher.<sup>301</sup> Die Rundfunkteilnehmer konzentrierten sich vor allem auf die großen Städte, besonders Warschau, Lodz, Breslau und Krakau.<sup>302</sup> Pleskot bezieht sich auf Schätzungen, wonach knapp 50 Prozent der Besitzer von Fernsehgeräten sowie 20 Prozent der Menschen, die keinen Fernseher besaßen, zum ständigen Auditorium des Fernsehens zu zählen seien; dies wären bis zu acht Millionen Personen.<sup>303</sup>

1967 beschloss das VIII. Plenum des ZK Instruktionen zur Verbesserung der technischen Grundlagen der elektronischen Medien; Ziel sei die Steigerung des Bewusstseins des sozialistischen Menschen in der Gesellschaft.<sup>304</sup> Die Sendezeit des Fernsehens nahm dabei stetig zu, 1968 erreichte sie 5111 Stunden, was eine Übererfüllung der Planvorgaben darstellte.<sup>305</sup> Im Jahre 1969 strahlte das Fernsehen nahezu den gesamten Sonntag aus, Nachrichten dreimal täglich.<sup>306</sup>

An den geschilderten Daten ist zu erkennen, dass sich der Aufstieg des Fernsehens zum zentralen Medium der polnischen Gesellschaft zu Beginn der 1960er Jahre vollzog. Dies stellte auch die *Trybuna Ludu* fest und formulierte damit verbundene Anforderungen und Ziele.<sup>307</sup>

Auch Andrzej Koziel sieht beim Übergang zu den 1960er Jahren ein vermehrtes Interesse der Parteiführung am Fernsehen. Er macht dies an der Quantität der Direktiven des Pressebüros fest. Seiner Ansicht nach fungierte das Fernsehen in den Ländern des sowjetischen Machtbereichs als ein Medium „mit Integrationsfunktion, das ein Gefühl der gemeinsamen Werte, Ideen und politischen Ziele des ‚sozialistischen Lagers‘“ ver-

---

<sup>300</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 45 f. – Der Journalist Franciszek Skwierawski ermittelte 1962, dass auf 1000 Apparate, die im Umlauf seien, 1200 bis 1400 Reparaturen kämen. Ebenda.

<sup>301</sup> ZAREMBA, *Polska*, S. 58.

<sup>302</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 24.

<sup>303</sup> Ebenda, S. 92. – 1967 erreichte das Fernsehsignal 63 % des Territoriums und 78 % der Bevölkerung Polens. WOJTYŃSKI, S. 276.

<sup>304</sup> GOBAN-KLAS, S. 126.

<sup>305</sup> Sprawozdanie za rok 1968, in: DDATVP, Wydawnictwa, inwestycje, sprawozdania, plany, Sign. 1189/49/1, unpag. – 1968 waren 374 Filme in Spielfilmlänge ausgestrahlt worden, 34 aus polnischer Produktion, davon neun aus der Fernsehproduktion. 182 Filme kamen aus dem sozialistischen Lager, 147 Filme aus dem Westen. Bei den Serien dominierten westliche Produktionen: So wurden insgesamt 51 Serien mit 379 Episoden ausgestrahlt, von denen TVP-Produktionen 13 Serien mit insgesamt 76 Episoden ausmachten. 27 Serien mit 204 Episoden wurden aus dem Ausland direkt eingekauft. Ebenda.

<sup>306</sup> PLESKOT, *Telewizja w życiu*, S. 26. – Für eines der Großereignisse des Jahres, die Mondlandung der Amerikaner am 20. und 21. Juli 1969, holte Gomułka die Erlaubnis in Moskau ein, wodurch auch die polnischen Zuschauer Zeugen dieses Ereignisses wurden. MYŚLIŃSKI, *Kalendarium*, S. 118. – Vgl. MAZIARSKI, S. 174.

<sup>307</sup> GOBAN-KLAS, S. 120.



mitteln sollte.<sup>308</sup> Das Fernsehen war in den 1960er Jahren bereits so attraktiv für die Bevölkerung, dass im Gegenzug die Zahl der Kinogänger rückläufig war.<sup>309</sup>

### 2.3.2 Repertoire und Zuschauer

Die Zuschauerzahlen wurden erst seit dem 1. Januar 1957 durch das Abonentensystem quantifizierbar<sup>310</sup>, es spiegelte jedoch ein rasantes Wachstum wider: Bereits fünf Jahre nach der Einführung wurde im Jahre 1962 der millionste Abonnent gezählt.<sup>311</sup> 1963 hatten bereits mehr als die Hälfte des Staatsterritoriums und knapp zwei Drittel der Bevölkerung die Möglichkeit, das Fernsehen zu empfangen, fünf Jahre später waren es bereits 66 bzw. 81 Prozent.<sup>312</sup> Innerhalb von nur fünf Jahren (1960-1965) war die Abonentenzahl von 425 000 auf mehr als 1,8 Millionen angestiegen<sup>313</sup>, sie erhöhte sich bis 1967 auf mehr als 2,9 Millionen, ein Jahr später auf 3,4 Millionen.<sup>314</sup>

Der Besitz eines Fernsehgeräts wurde in den 1960er Jahren als Indiz für den gesellschaftlichen Aufstieg betrachtet<sup>315</sup>, und Umfragen zeigten, dass der Besitz eines Fernsehers die Anzahl der sozialen Kontakte erhöhte, was jedoch einige der Befragten negativ beurteilten.<sup>316</sup> Anfang der 1960er Jahre befassten sich die ersten soziologischen Publikationen mit dem Fernsehverhalten der Bevölkerung. So erschien 1963 Jadwiga Komorowskas Analyse über *Das Fernsehen im Leben der Kinder und Jugendlichen* (*Telewizja w życiu dzieci i młodzieży*). Die von Komorowska erhobenen Daten zeigten, dass die Eltern dem Fernsehen zugeneigt waren, da sie es für einen „angenehmen Zeitvertreib“ (*wygodna rozrywka*) hielten. Jedoch wurde in den Untersuchungen auch schon dessen „Zeit verschlingender“ Aspekt (*pożeracz czasu*) von Frauen kritisiert, die ihren „hauswirtschaftlichen und mütterlichen Verpflichtungen“ nicht nachkommen konnten.<sup>317</sup> Wie die Autorin festhält, setzte ein Gewöhnungseffekt ein und die Dauer

---

<sup>308</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 49.

<sup>309</sup> Von 200 Millionen im Jahre 1960 auf 137 Millionen im Jahre 1970. BORODZIEJ, S. 326.

<sup>310</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 47; WOJTYŃSKI, S. 278.

<sup>311</sup> Dafür erhielt er vom Ministerium für Kommunikation ein gebührenfreies Abonnement und vom Rundfunkkomitee einen bezahlten zweiwöchigen Urlaub am Schwarzen Meer. POKORNA-IGNATOWICZ, S. 79.

<sup>312</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 31.

<sup>313</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 56. – In den Jahren zwischen 1962 und 1965 war die Zahl der Geräte um 233 % gestiegen, 1965 betrug ihre Gesamtzahl mehr als zwei Millionen Apparate. PLESKOT, *Wielki mały*, S. 36.

<sup>314</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 37. – Von den 2,9 Millionen Geräten entfielen auf die ländlichen Gebiete jedoch nur 600 000. Ebenda, S. 38. – In den 1950er Jahren wohnten die meisten Abonnenten in großen Städten (58%), zu Beginn der 1960er Jahre waren die Einwohner von mittleren und kleinen Städten zur Zuschauerschaft hinzugekommen. POKORNA-IGNATOWICZ, S. 86. – Die ersten Abonnenten stammten größtenteils aus der Intelligenz, da diese besser situiert war. Jedoch nahmen im Verlauf der 1950er Jahre die Abonnenten aus den anderen gesellschaftlichen Schichten zu. PLESKOT, *Wielki mały*, S. 28.

<sup>315</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 158; KOZIEL, *Za chwilę*, S. 110.

<sup>316</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 161.

<sup>317</sup> KOMOROWSKA, Bd. 1, S. 60 f.

des Fernsehkonsums nahm in Abhängigkeit von der Dauer des Besitzes eines Geräts ab – und dies durch alle Altersgruppen hindurch.<sup>318</sup>

1962 zeigten soziologische Untersuchungen, dass die Mehrzahl der Polen Fernsehen als Unterhaltung wahrnahm. Ferner wiesen sie nach, dass die Zuschauer mehrheitlich männlich waren, dies lag – so vermutet Pleskot – einerseits an der schnelleren Gewöhnung an Innovationen und vielmehr noch an der Familienstruktur, die es den Ehemännern ermöglichte, nachmittags und abends mehr Zeit vor dem Fernseher zu verbringen.<sup>319</sup> Das Fernsehen veränderte auch soziale Gewohnheiten, so begannen Familien in den 1960er Jahren, ihren Tag nach dem TV-Programm auszurichten. Zudem hatte es Standardisierungs- und Integrationseffekte auf die Gesellschaft, was Normen, Sprache sowie soziale Integration förderte.<sup>320</sup>

Auch andere Untersuchungen hielten den immensen Bedeutungsgewinn des Fernsehers fest: So nahmen Fernsehgeräte hinsichtlich der Anschaffung eine hohe Priorität insbesondere im Vergleich zu Haushaltsgegenständen wie Staubsaugern und Ähnlichem ein. So konnten einer Umfrage in Oberschlesien zufolge im Jahre 1965 45,9 Prozent der Befragten einen Fernseher vorweisen. Das Fernsehgerät stand dabei an vierter Stelle nach einem Radio, einer Waschmaschine (das einzige Haushaltsgerät unter den ersten Rängen) und einer Bibliothek. Die Versorgung der kulturellen Bedürfnisse, so folgerte der verantwortliche Soziologe Andrzej Siciński, war demnach wichtiger als der Haushalt.<sup>321</sup>

Bereits 1954 strahlte das Fernsehen den ersten Spielfilm aus und Erhebungen der Jahre 1958 bis 1960 zeigten, dass er zu den populärsten Genres gehörte.<sup>322</sup> Spielfilme – vor allem französischer Herkunft<sup>323</sup> – dominierten das Programm, während Kurzfilme

---

<sup>318</sup> Ebenda, S. 69, Tabelle 26c.

<sup>319</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 83.

<sup>320</sup> Ebenda, S. 189. – Vergleichbares konstatiert auch Knut Hickethier für die bundesdeutsche Gesellschaft, demnach „veränderte [das Fernsehen] nicht nur die Topografie der Wohnzimmer und damit die der privaten Räume, sondern griff entscheidend in die Zeitstrukturen der Zuschauerinnen und Zuschauer ein. Zunächst einmal setzte das Medium die Zuschauer einem zeitlichen Zwang aus, weil die Angebote zu festen Zeiten gesendet wurden, das Individuum keinen Einfluss auf diese Zeitgestaltung hatte, sondern sich selbst mit dem Fernsehangebot synchronisieren musste, wenn es bestimmte Sendungen nicht verpassen wollte.“ HICKETHIER, *Fernsehen*, S. 63.

<sup>321</sup> SICIŃSKI, S. 43. – Dabei wirkte es sich positiv aus, dass bereits seit 1959 Maßnahmen getroffen worden waren, die den Ankauf eines Fernsehgeräts vereinfachen sollten. So wurden die Preise für die Geräte gesenkt und ein Ratensystem eingeführt. POKORNA-IGNATOWICZ, S. 51; WOJTYŃSKI, S. 279. – Dennoch waren die Geräte kein billiges Vergnügen für die Abonnenten der 1960er Jahre. PLESKOT, *Wielki mały*, S. 42.

<sup>322</sup> Witalis Jankowski schreibt in einem Artikel aus dem Jahre 1962, dass „der Film ein unerlässlicher Teil des Fernsehprogramms ist und sein Erscheinen auf der kleinen Leinwand ist kein Ding des Zufalls, denn er stellt eine Richtigkeit aus der Entwicklung des Fernsehens dar“. Zitiert nach: ŁUKOWSKI, *Film w programie*, S. 91.

<sup>323</sup> Łukowski gibt an dieser Stelle die absoluten Zahlen von Spielfilmen im Fernsehen an: 1954 einer, 1955 fünf, bereits 1956 129, 1961 219, 1969 376. Auch hinsichtlich des Ursprungslandes der Spielfilme gab es rasch Veränderungen: Zwischen 1954 und 1956 kamen die meisten Filme aus der Sowjetunion, 1957 hingegen aus Frankreich. Ab diesem Zeitpunkt dominier-

und Dokumentarfilme in eine Nische zurückgedrängt wurden.<sup>324</sup> Das Fernsehen strahlte Spielfilme in den späten 1960er Jahren nach einem festen Turnus aus, dabei wurden den Wochentagen Genres zugeordnet: donnerstags Actionfilme, freitags Komödien und Psychothriller, samstags Abenteuerfilme und Psychodramen, sonntags Komödien sowie Musikfilme und Revuen.<sup>325</sup> Am Spielfilm schieden sich seit dem Beginn der 1960er Jahre die Geister: Zwar war der Spielfilm das am häufigsten gesehene Genre im Fernsehen, zugleich war er auch das hauptsächliche Ziel seitens der Zuschauerkritik, die sich über die inhaltlichen Schwächen und das niedrige Niveau der Filme beschwerte.<sup>326</sup>

Im Jahr 1960 machten Spielfilme ca. 30 Prozent der emittierten Sendungen aus.<sup>327</sup> 1963 wuchs die Produktion von Fernsehfilmen schnell. Gründe hierfür waren neben politischen Entscheidungen besonders die Unzufriedenheit mit dem Produktionsmonopol der Kinematografie.<sup>328</sup> Die angestrebte Produktionsfähigkeit des Fernsehens für ihre eigenen Filme konnte zu Beginn der 1960er Jahre nicht realisiert werden, sodass 1961 eine Übereinkunft zwischen Fernsehen und Kinematografie getroffen wurde, um Fernsehfilme in einem größeren Maße zu produzieren.<sup>329</sup>

Über das gesamte Jahrzehnt waren Spielfilme das Genre, das am häufigsten rezipiert wurde.<sup>330</sup> Patryk Pleskot folgert:

„Die Polen wollten [...] leichte Unterhaltung, Emotionen und Gefühle. Zu den damals populärsten Serien gehörten Sekunden entscheiden [Stawka większa niż życie], Bonanza, Vier Panzersoldaten und ein Hund [Cztery pancerni i pies] und Auf der Flucht.“<sup>331</sup>

Neben den Spielfilmen spielte in dieser Zeit zunehmend das fernsehtypische Genre der Serien eine wichtige Rolle. Die britische Produktion *Die Schatzinsel* war die erste Serie, die das Fernsehen 1959 ausstrahlte<sup>332</sup>, wobei die ersten Serien, die sich an ein erwachsenes Publikum richteten (vor allem Action- und Kriminalserien), zu Beginn der 1960er Jahre aufkamen.<sup>333</sup> In diese Zeit fällt ferner die Erstausstrahlung westlicher Se-

---

ten Filme aus Frankreich mit Ausnahmen der Jahre 1962 (USA) und 1963 (SU), während in der Kinematografie sowjetische Produktionen zwischen 1954 und 1968 – mit Ausnahme der Jahre 1957 bis 1959 (französische Filme) – dominierten. ŁUKOWSKI, Film seryjny, S. 9 f.

<sup>324</sup> ŁUKOWSKI, Film w programie, S. 81. – Erst seit 1961 mit der Einführung der Sendung *Kino Krótkich Filmów* wurde Letztgenanntem eine Plattform geboten. Ebenda.

<sup>325</sup> Ebenda, S. 83; ŁUKOWSKI, Film seryjny, S. 10.

<sup>326</sup> PLESKOT, Wielki mały, S. 80 f.

<sup>327</sup> KOZIEL, Za chwilę, S. 92. – Kozielec gibt Zahlen betreffend die Herkunft für das Jahr 1961 an: Demnach seien 227 Filme polnische Produktionen, gefolgt von 190 aus der ČSSR und 138 aus der BRD. Ebenda, S. 93.

<sup>328</sup> Ebenda, S. 93.

<sup>329</sup> ŁUKOWSKI, Film w programie, S. 82.

<sup>330</sup> PLESKOT, Wielki mały, S. 84, 86 f., 90. – Negativer Nebeneffekt war, dass die Jugend zunehmend von anderen Tätigkeiten, Hobbies und Freizeitbeschäftigungen abgehalten wurde. Ebenda, S. 130.

<sup>331</sup> Ebenda, S. 92.

<sup>332</sup> ŁUKOWSKI, Film seryjny, S. 16.

<sup>333</sup> Ebenda, S. 21.

rien wie *Bonanza*, *The Untouchables* oder *The Saint*, die das polnische Publikum stark rezipierte.<sup>334</sup> Zwischen 1959 und 1970 strahlte das Fernsehen mehrheitlich polnische und westliche Serien aus.<sup>335</sup> Fernsehredakteur Maciej Łukowski resümiert, dass sich die Serien durch ihre Leichtigkeit auszeichneten: So sei unter anderem das Fehlen von drastischen Szenen, was sowohl Gewaltdarstellung als auch Nacktheit und Sexualität betraf, für den Erfolg verantwortlich.<sup>336</sup>

Die Bevorzugung westlicher Serien blieb auch den Verantwortlichen nicht verborgen. Bereits 1964 versprach Programmdirektor Stanisław Stefański während des IV. Parteitags der PZPR, dass sich das Fernsehen in die erzieherischen Medien einreihen werde, und äußerte seine Bedenken über die massenhafte Ausstrahlung von Sendungen wie *Zorro* oder *Robin Hood*, in deren Titelhelden er das „amerikanische Heldenideal“ verkörpert sah.<sup>337</sup>

Zu den erfolgreichen Fernsehserien am Ende der 1960er Jahre zählten ausländische Produktionen wie *Auf der Flucht*, *Schatten über Notre Dame* (welches im besetzten Frankreich spielte)<sup>338</sup> sowie Actionserien wie *The Saint*, *Scotland Yard* und die polnische Produktion *Hauptmann Sowa auf der Fährte* (*Kapitan Sowa na tropie*).<sup>339</sup> *Die Front im Untergrund* (*Podziemny front*), die Serie, die den Untergrundkampf während des Zweiten Weltkriegs thematisierte, und *Der letzte und der erste Tag* (*Dzień ostatni, dzień pierwszy*), in dem der letzte Kriegstag und der erste Tag im Frieden die Handlung bestimmten, waren Vorgänger für zwei der bekanntesten und beliebtesten Serien des polnischen Fernsehens: *Sekunden entscheiden* (*Stawka większa niż życie*) und *Vier Panzersoldaten und ein Hund* (*Czterej pancerni i pies*).<sup>340</sup>

### 2.3.3 Zwei einzigartig erfolgreiche Serien: *Vier Panzersoldaten und ein Hund* und *Sekunden entscheiden*

Beiden Serien wird an dieser Stelle einiger Platz eingeräumt, da sie zu wichtigen und beliebten Fernsehereignissen aufstiegen und maßgeblich auf die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg einwirkten. Dabei waren beide Serien bei den Zuschauern so beliebt, dass das Fernsehen dazu überging, sie nahezu jährlich zu wiederholen.

Am 9. Mai 1966 begann eine neue Ära der Serien im Polnischen Fernsehen: Es strahlte die erste Episode von *Vier Panzersoldaten und ein Hund* aus. Im Mittelpunkt stehen die Abenteuer einer Panzerbesatzung im Zweiten Weltkrieg, die, aus der Sowjet-

---

<sup>334</sup> Ebenda, S. 31.

<sup>335</sup> Ebenda, S. 78. – Davon waren 36 Serien aus eigener Produktion, 33 aus den USA, 32 aus Großbritannien. Serien aus dem sozialistischen Lager, das heißt vor allem aus der Sowjetunion (19) und der DDR (7), wurden hingegen weniger ausgestrahlt als französische (23) oder italienische (10). Britische Serien waren vor allem Actionserien, während die US-Produktionen in erster Linie Western waren. Ebenda.

<sup>336</sup> Ebenda, S. 67.

<sup>337</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 121.

<sup>338</sup> ŁUKOWSKI, *Film seryjny*, S. 46.

<sup>339</sup> Ebenda, S. 52.

<sup>340</sup> Ebenda, S. 29.

union kommend, bei der Befreiung Polens mitwirkt. Waren anfangs nur acht Episoden geplant, so wurden schließlich 21 produziert, bei denen auch die Schauspieler teilweise ausgetauscht wurden; das Ganze endet mit dem Sieg der sowjetischen und polnischen Streitkräfte in Berlin. Die Serie war so beliebt, dass Überlegungen zur Fortsetzung nicht nur innerhalb des Fernsehens existierten, sondern auch Zeitungen Wettbewerbe unter der Frage „Was sollen die vier Panzersoldaten als nächstes tun?“ veranstalteten. Ein Indiz für die Popularität der Serie war ein gescheiterter PR-Gag, bei dem der Panzer durch Lodz fahren sollte. Dies führte jedoch zu einem solchen Andrang auf den Straßen, dass der Panzer nicht passieren konnte.<sup>341</sup>

Die Serie folgt einem klarem Schwarz-Weiß-Schema: Die polnischen wie sowjetischen Soldaten werden positiv dargestellt – ein Fokus liegt auf der Waffenbruderschaft –, die deutschen Gegner wirken oberflächlich und einfach konstruiert. Heikle Themen wie die Vertreibung der Deutschen, die Ermordung der Juden oder der Massenmord an polnischen Zivilisten und Soldaten werden nicht thematisiert – wahrscheinlich einer der Gründe, warum die Serie, besonders bei Kindern und Jugendlichen, so erfolgreich war. Ferner zeichnet sie sich durch eine teils ironische, teils heroisierende Inszenierung aus, tragische Szenen reihen sich an humoristische.

Auch die zweite der genannten Serien, *Sekunden entscheiden*, basiert auf einem Schwarz-Weiß-Schema<sup>342</sup>, war jedoch in ihrer Inszenierung auf ein älteres und action-affineres Publikum<sup>343</sup> ausgelegt.<sup>344</sup> Der Erfolg der Fernsehserie, in der Stanisław Mikulski<sup>345</sup> die Hauptrolle von Leutnant – später: Hauptmann – Kloss spielte, war enorm.<sup>346</sup>

---

<sup>341</sup> Ebenda, S. 35 ff.; WOJTYŃSKI, S. 184.

<sup>342</sup> Ingo Loose bringt das Schema folgendermaßen auf den Punkt: „Die beste Zusammenfassung der Serie ergibt eigentlich schon der Vorspann: Schießwütige Nazis, polnische Opfer des Besatzungsregimes, mutige Helden der polnischen Widerstandsbewegung und Elemente des Actiongenres – dazu ebenso hübsche wie bewaffnete Frauen, die einmal dem Genre der *uroda polska*, der schönen Polinnen, oder aber dem der deutschen *femmes fatales* entsprachen und auf diese Weise dem Grundmuster der Präsentation von Frauen in den James-Bond-Filmen durchaus ähnelten.“ LOOSE, S. 47. Hervorhebungen im Original. – Dies war auch kein Wunder, denn Andrzej Szypulski, einer der beiden Drehbuchautoren, hatte die ersten beiden Bond-Filme in London gesehen. LUBELSKI, Historia kina, S. 245.

<sup>343</sup> ŁUKOWSKI, Film seryjny, S. 38. – Loose konstatiert, dass die Konzentration der Darstellung auf das Leben im Generalgouvernement unter Ausklammerung der angegliederten ehemaligen Westgebiete der Zweiten Republik ins Narrativ der Volksrepublik passte. LOOSE, S. 55.

<sup>344</sup> Kronika Telewizji Polskiej [Chronik des polnischen Fernsehens], in: DDATVP, Kronika Telewizji Polskiej, Sign. 3691/21/4, unpag. – Ursprünglich handelte es sich hierbei um eine Serie von Theaterstücken, deren erste Episode am 28. Januar 1965 aufgeführt wurde. Die ursprünglich auf neun Episoden geplante Theaterreihe wurde auf 14 erweitert und erfreute sich einer großen Popularität, so war der ursprünglich geplante Tod des Protagonisten aufgrund öffentlichen Drucks zurückgenommen worden. Die Serie wurde schließlich von ihren Schöpfern Zbigniew Safjan und Andrzej Szypulski, die das Pseudonym Andrzej Zbych benutzten, für das Fernsehen adaptiert. LOOSE, passim.

<sup>345</sup> Biografie bei WOJTYŃSKI, S. 189, Anm. 84.

<sup>346</sup> Nach 1989 wurde diese *de facto* Zugehörigkeit zum sowjetischen Militärgesamtdienst besonders kritisiert. LOOSE, S. 47. – Dabei wurde Kloss erst zum Mitglied des sowjetischen Geheimdienstes in der Serienfassung. LUBELSKI, Historia kina, S. 246. – Zbigniew Safjan

Dabei war die Serie so populär, dass einige Textfragmente und Details ins Alltagsleben übernommen wurden.<sup>347</sup>

Im Mittelpunkt steht der Protagonist Stanisław Kolicki, der in seiner Verkleidung als Hans Kloss als polnischer Agent in der Abwehr fungiert und in jeder Episode der drohenden Enttarnung durch seine Gegenspieler – besonders SS-Sturmbannführer Hermann Brunner (Emil Karewicz<sup>348</sup>) – entkommt. Dabei erfüllt er zahlreiche Aufträge und erlebt (auch erotische) Abenteuer. Außer einem Wehrmachtsgeneral, der eine Stadt den heranrückenden polnischen und sowjetischen Einheiten kampflos übergeben will, erscheinen in der Serie keine positiv konnotierten deutschen Figuren. Auf die Ermordung der Juden gibt es in den gesamten 18 Episoden nur einen Hinweis: Das Wort „Juden“ fällt ein einziges Mal in Episode 14 (Edyta), als ein Bekannter der Jugendliebe von Hans Kloss berichtet, dass die Wohnung des Amtsleiters „nach der Aussiedlung der Juden“ überfallen worden sei.<sup>349</sup>

Eine weitere Besonderheit der Serie ist, dass deutsche Figuren – allen voran Kloss' Gegenspieler Hermann Brunner – deutlich tiefer gehende Charakterzüge aufweisen als in anderen Serien und Filmen. Dies ist im Besonderen der Perspektive geschuldet, die Kloss innerhalb eines deutschen Umfeldes platziert und somit einen – wenn auch geringen – Einblick in die vermeintliche Haltung der Deutschen ermöglicht. Ferner zeichnet sich die Serie durch einen starken Gegensatz zwischen SS und Gestapo einerseits und der Wehrmacht andererseits aus; diese Unterscheidung geht mit einer eindeutigen Ikonografie einher, so Ingo Loose: SS- und Gestapo-Männer seien in der Darstellung visuell klar von der Wehrmacht zu unterscheiden.<sup>350</sup> Loose hält hinsichtlich der deutschen Charaktere des Weiteren fest:

„Kloss' Erfolg liegt aber nicht nur in seiner Cleverness, sondern in der Berechenbarkeit deutscher Pedanterie, deren Antizipation Kloss und der Widerstandsbewegung immer wieder Handlungsspielräume eröffnet. [...] Die deutsche Personage zeichnet sich allgemein

---

sprach retrospektiv davon, dass die Drehbuchautoren Geschehnisse des polnischen Geheimdienstes für ihre Drehbücher als Vorlage nahmen, nicht diejenigen des sowjetischen Geheimdienstes. Daher sei Kloss als polnischer Agent verstanden worden. WOJTYŃSKI, S. 188.

<sup>347</sup> WOJTYŃSKI, S. 188.

<sup>348</sup> „[Der Einfluss auf die Vorstellungen] trifft vor allem für einen Aspekt der fiktionalen NS-Darstellungen zu: dass nämlich den führenden SS-Offizieren etwas gleichsam Diabolisches anhaften müsse. So brutal Brunner auch immer war: Da er gegen Kloss stets das Nachsehen hatte, erhielt seine Rolle auch etwas Amüsantes, allerdings ohne dass es jemals zu einer ‚Verniedlichung‘ des Nationalsozialismus gekommen wäre.“ LOOSE, S. 51. – Loose resümiert zum Helden und Gegenspieler: „Während sich der Heldenbegriff in seiner Sinnstiftungsfunktion weitgehend überlebt hat und als Teil der sozialistischen Propaganda in der Volksrepublik diskreditiert ist, funktioniert heute die symbolische Überwindung des Bösen zunehmend durch das Lächerlichmachen des Bösen. Dies ist in der Brunner-Figur schon unverkennbar angelegt.“ Ebenda, S. 60.

<sup>349</sup> So auch ebenda, S. 54.

<sup>350</sup> Ebenda, S. 48 f. – Dabei war besonders wichtig, dass die Zuschauer zu wissen glaubten, womit sich die Gestapo befasste, während dies bei der Abwehr nicht klar bekannt war. Ebenda, S. 50.

durch das völlige Fehlen einer charakterlichen, individuellen Entwicklung aus. Unter den Deutschen herrschen entweder tumbe, gewissen- und gesichtslose Befehlsempfänger vor, d.h. praktisch alle Uniformierten, oder aber fanatische Nationalsozialisten, deren Sinnen und Trachten einzig darauf gerichtet ist, den Polen und anderen unterjochten Völkern das Leben schwer zu machen.“<sup>351</sup>

Die Stimmen zur Serie waren nicht unisono positiv, zahlreiche Zuschauer beschwerten sich über Fehler im zeithistorischen Kontext und über die Darstellung der Deutschen als ein Heer von Naivlingen.<sup>352</sup> Dennoch waren sowohl *Sekunden entscheiden* als auch *Vier Panzersoldaten und ein Hund* trotz aller Kritik sehr erfolgreich. Łukowski sieht den Grund hierfür in der Machart, die zeige, dass der Protagonisten

„Dasein im Krieg verflochten mit dem Schicksal Anderer ist [...], die genau wie sie mit brennender Begeisterung den Kampf mit den Besatzern [aufnehmen] und bereit sind, ihr Leben für die große Sache, die der Krieg um das Vaterland war, zu opfern.“<sup>353</sup>

Der tiefe Einschnitt, den der Krieg darstellte, sei von den Serien erfasst worden und trug maßgeblich zum großen Erfolg bei. Resümierend schreibt Łukowski:

„Die Kriegsfilm, obwohl deren Thematik sich häufig wiederholt, erfreuen sich eines ungebrochenen Erfolgs. Dies ist eine sehr polnische Thematik. [...] Dies ist ein Thema, das die polnischen Filme geschickt nutzen und dabei Rücksicht auf die nationalen Traditionen, das gesellschaftliche Bewusstsein und die Elemente des Kriegsabenteuers nehmen. Kein anderes Thema war jemals so populär unter den polnischen Fernsehmachern.“<sup>354</sup>

Den Erfolg der Serie sieht Loose zum einen darin, dass die in der Serie konstruierte Superiorität die „ansonsten bedrückenden Assoziationen der Besatzungszeit“ temporär kompensierte<sup>355</sup>, und die Serie wie auch andere Filme seien

„auch heute noch attraktiv, weil sie den Widerstand gegen den Nationalsozialismus als moralisch einwandfrei, monolithisch und unzweideutig präsentieren. [Zugleich galt Mikulski als] Frauenschwarm und [als] die Verkörperung einer Person, die trotz ihrer schwierigen Rolle als Doppelagent alle Vorzüge und Luxus genießen konnte: Cognac, Essen, Reisen ... und schon von daher auch als Objekt von Sehnsüchten geeignet war, die mit Krieg und Be-

---

<sup>351</sup> Ebenda, S. 48.

<sup>352</sup> ŁUKOWSKI, Film seryjny, S. 38 f.

<sup>353</sup> Ebenda, S. 63.

<sup>354</sup> Ebenda, S. 66. – Daneben war eine der bedeutenden Serien, die gegen Ende der 1960er Jahre gedreht wurden, die auf Henryk Sienkiewicz' Trilogie zurückgehende Serie *Abenteuer des Herrn Michael* (*Przygody Pana Michała*), die zeitgleich mit der Kinoversion von *Pan Wołodyjowski* gedreht wurde. Auch diese Serie erfreute sich einer großen Beliebtheit, wenn auch weniger als die beiden vorher Genannten. Ebenda, S. 40.

<sup>355</sup> LOOSE, S. 51.

satzung wenig, mit der aktuellen Lage der Volksrepublik Polen Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre jedoch sehr viel zu tun hatte.“<sup>356</sup>

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass beide Serien so erfolgreich waren, gerade weil sie das heroische Narrativ reproduzierten und negativen Seiten der Okkupation keinen Platz boten. Zu diesen nicht thematisierten Aspekten gehören neben dem sogenannten „szmalcownictwo“, der Erpressung von Juden, auch die Darstellung der Vernichtung der Juden sowie Grausamkeiten gegen die polnische Bevölkerung, die nur indirekt gezeigt bzw. angedeutet werden.

#### 2.3.4 Das Fernsehen in den Augen seiner Zuschauer

Die Erfassung der Zuschauerrezeption ging auf die Gründung des Zentrums zur Erforschung der öffentlichen Meinung (Ośrodek Badania Opinii Publicznej, OBOP) beim Fernsehen am 1. Februar 1958 zurück<sup>357</sup>, welches das erste seiner Art in der sowjetisch dominierten Sphäre Europas war.<sup>358</sup>

Bei Kriegsfilmen waren die Meinungen geteilt<sup>359</sup>, jedoch lässt sich zum Ende der 1960er Jahre eine mediale „Kriegsmüdigkeit“ weiter Teile der Zuschauerschaft feststellen. Dies betraf auch – wenn auch in bedeutend geringerem Maße – die beiden Serien *Vier Panzersoldaten und ein Hund* und *Sekunden entscheiden*. Ein Mitglied der städtischen Intelligenz schrieb:

„Jede Art von Schrecken – Krieg, Brüllen, der Dreck betrunkenen Soldateska, Folter, Verrat, Bestechung, [...] – sorgt für die Befreiung der niedrigsten Instinkte der Nation und zur Erziehung einer Hitlerjugend [sic!], keiner edelmütigen, anständigen und die Schrecken des Krieges verachtenden Jugend. Wir haben genügend Rowdytum, warum noch mehr in dieser Richtung tun? All das, um den militaristischen Geist und den Kriegsmut der Nation aufrechtzuerhalten, deswegen werden wir mit Kobra oder Actionserien, mit Kloss, den Panzersoldaten, Zorro, Partisanen, allen Arten der nationalsozialistischen Verbrechen und Nationalen gefüttert. Alles, damit die Nation nicht das Töten vergisst, denn der Feind lauert.“<sup>360</sup>

---

<sup>356</sup> Ebenda, S. 57. – Ähnlich urteilt auch Lubelski: „Im Grunde bleiben die politischen Motive der Handlungen des Helden sorgfältig unscharf; in seinem Vorgehen dominiert die moralische Motivation – die Notwendigkeit des Sieges über den bösen Feind. Der Agent J-23 [Deckname von Kloss] ist eine Figur aus der Welt der märchenhaften Fantasie, aber zugleich fußt der Sinn seines Handelns auf der durch die Serie wieder hervorgerufenen Erinnerung an die wirkliche Gefahr der Besatzung, die die Zuschauerschaft verband.“ LUBELSKI, *Historia kina*, S. 246.

<sup>357</sup> MYŚLIŃSKI, S. 110.

<sup>358</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 58.

<sup>359</sup> Einen Einblick gibt unter anderem Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 2, S. 50.

<sup>360</sup> Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1969), 7-8, S. 43. – Ein anderer schrieb, dass „Samstag [...] ein Tag zum Entspannen [sei]. [...] Es kommt jedoch ab und zu vor, dass nach dem Unterhaltungsprogramm der Abend im Fernsehen mit einem schwer verdaulichen Film endet. Kürzlich [wie im Falle des] italienische[n] Film[s] *Rom – Offene Stadt*. Mit diesem schrecklichen emotionalen Ballast legt man sich schlafen und erlebt wieder die alptraumhaften Bilder,



Auch eine Frau vertrat die Ansicht, dass das Fernsehen zu viele Kriegsfilme ausstrahle:

„Wir sehen von Zeit zu Zeit einen Film. In der Regel sind es polnische und in der Regel Kriegsfilme. Der Krieg endete schon vor 24 Jahren, aber bei uns immer nur piff, paff [sic!] und das Donnern von Bomben. Erbarmt euch! Gibt es bei uns denn keine anderen Themen als diesen verdammten Krieg.“<sup>361</sup>

Die Autoren fürchteten insbesondere einen schlechten Einfluss der Filme auf die Entwicklung von Jugendlichen:

„Die Jugendlichen haben viele Möglichkeiten, Krimis und Kriegsfilme zu gucken. Wir sehen ständig Verbrechen und Diebstahl auf dem Schirm, man muss sich nicht wundern, dass die Kriminalität unter den Minderjährigen wächst. Krimis und Kriegsfilme sind in Ordnung, aber in kleinen Mengen und mit einer Dosierung Komödie.“<sup>362</sup>

Stattdessen forderten die Zuschauer leichtere Unterhaltung<sup>363</sup>, auch die für die Zuschauerpost zuständigen Bearbeiter hielten in ihren Berichten fest, dass das Publikum vor allem Kriegsfilme ablehnte:

„Genauso fordern die Zuschauer Änderungen im Fernsehprogramm[, sie] verweisen auf die Notwendigkeit, die Kriegsfilme [sowie] die politischen und sozialen Themen zu reduzieren. Mehr Gelächter, Humor [und] Unterhaltung – das sind die meist geäußerten [...] Bitten der Zuschauer.“<sup>364</sup>

Die erhaltenen Briefe deuten daraufhin, dass gegen Ende der Dekade eine „televisuelle Kriegsmüdigkeit“ festzustellen ist; besonders die Generation, die den Krieg erlebt hatte, forderte eine Reduktion der Kriegsfilme. Zugleich lässt sich andererseits

---

die die Zeit schon ins Unterbewusstsein verdrängt hatte.“ *Biuletyn Radiowo-Telewizyjny* (1969), 1, S. 175. Hervorhebung M.Z.

<sup>361</sup> *Biuletyn Radiowo-Telewizyjny* (1970), 1, S. 60. – Ein Zuschauer erregte sich: „Seid so gut und ändert das Programm, selbst der stärkste Mensch kann sich das nicht mehr angucken. Wir sind deswegen schon nervlich geschädigt, aber in zwei Jahren werden wir irrsinnig sein. Immer sich diese Schüsse und das Donnern anhören zu müssen. Das Kind im Kinderwagen erschrickt sich, und die Alten schütteln sich, wenn sie eure Sendungen sehen.“ *Biuletyn Radiowo-Telewizyjny* (1969), 5-6, S. 69 f.

<sup>362</sup> *Biuletyn Radiowo-Telewizyjny* (1969), 12, S. 61.

<sup>363</sup> *Biuletyn Radiowo-Telewizyjny* (1969), 1, S. 162. – Dass dieses Fernsehverhalten und die damit einhergehenden Wünsche kein polnisches Unikum sind, zeigt Michael Meyen am Beispiel der DDR: „Das Medium sollte den Aufenthalt in den eigenen vier Wänden versüßen und etwas Leichtes bringen, etwas Schönes, bei dem man mit den Seinen zusammensitzen konnte, sich entspannen und den Arbeitsalltag vergessen, etwas, das in den ersten anderthalb Nachkriegsjahrzehnten das Radio geliefert hat und dann zunehmend das Fernsehen.“ MEYEN, S. 61.

<sup>364</sup> *Biuletyn Radiowo-Telewizyjny* (1970), 2, S. 42.

konstatieren, dass erfolgreiche Serien über den Zweiten Weltkrieg wie *Vier Panzersoldaten und ein Hund* und *Sekunden entscheiden* ebenfalls kritisiert wurden, jedoch im Ganzen betrachtet sehr beliebt waren. Patryk Pleskot gibt zu bedenken, dass die Untersuchungen zur Rezeption schwer zu interpretieren seien. In seiner Analyse des Fernsehverhaltens der polnischen Bevölkerung in den 1960er Jahren geht er davon aus, dass die Erfolge der televisuellen Propaganda relativ niederschmetternd für die Partei gewesen seien, und kommt zum Schluss, dass sich die Beziehungen zwischen propagandistischen Methoden und Rezeption der Zuschauer anhand des Ausspruchs „Lügt nicht; wir werden euch so oder so nicht glauben“ charakterisieren ließen.<sup>365</sup> Die Zuschauerschaft lehnte insbesondere die publizistischen Sendungen, die die Vorzüge des Systems zu Beginn der 1960er Jahre in den Mittelpunkt rückten, als langweilige und langwierige Diskussionen ab.<sup>366</sup>

Andrzej Siciński machte bereits als zeitgenössischer Beobachter darauf aufmerksam, dass die Untersuchungen durch das Verhalten, dass nicht ausgewählt, sondern geschaut werde, was „gerade lief“, verzerrt seien. Hieraus und aus den fehlenden Wahlmöglichkeiten, da in den 1960er Jahren nur ein Programm zur Verfügung stand, folgert Pleskot: „Der Pole der 1960er Jahre schaute nicht das, was er wollte, sondern das, was man ihm zeigte – selbst die Uhr im Fernsehen, nach der er seine eigene Uhr einstellte.“<sup>367</sup>

Jedoch zeigten die Zeugnisse der Zeit, dass der Fernseher zunehmend einen zentralen Platz zuhause einnahm<sup>368</sup> und er sich für die breiten Massen der polnischen Bevölkerung zum „Fenster zur Welt“ (*okno do świata*) und zu einer wichtigen Informationsquelle über das gesellschaftliche und kulturelle Leben entwickelte.<sup>369</sup>

---

<sup>365</sup> PLESKOT, *Wielki mąły*, S. 126. – Zu den soziologischen Untersuchungen vgl. ebenda, passim.

<sup>366</sup> Ebenda, S. 127.

<sup>367</sup> Ebenda, S. 82.

<sup>368</sup> Ebenda, S. 147.

<sup>369</sup> Ebenda, S. 131. – So wurde der Fernseher in den 1970er Jahren von drei Vierteln der Bevölkerung als Informationsmedium genutzt, noch mehr Menschen nutzten das Radio (93,2%) und Zeitungen (85,1%). WOJTYŃSKI, S. 123.

### 3 „Aufbruch ins Vergessen“ – das Jahr 1968

#### 3.1 Die „antizionistische“ Kampagne

Die Jahre 1967 und 1968 stellen einen entscheidenden Umbruch im polnisch-jüdischen Verhältnis dar, der mit einer explosiven Entladung von antisemitischen Ansichten von Teilen der polnischen Gesellschaft einherging und fast die gesamte jüdische Gemeinde Polens in die Emigration trieb. Der erfolgreiche Sechstagekrieg Israels gegen seine arabischen Nachbarn<sup>1</sup> wurde zur Begründung einer massiven Propagandakampagne gegen sogenannte „Zionisten“ genutzt, bei der sich die sogenannte „Partisanen“-Gruppe innerhalb der PZPR, die sich um den damaligen Innenminister Mieczysław Moczar versammelt hatte, hervortat.<sup>2</sup>

Bereits während und unmittelbar nach der kriegerischen Auseinandersetzung Israels mit seinen Nachbarn verurteilte die polnische Regierung den Krieg<sup>3</sup> und brach am 12. Juni – wie alle Staaten des Warschauer Pakts mit Ausnahme Rumäniens – die diplomatischen Beziehungen zu Israel ab.<sup>4</sup> Obwohl es sich hierbei um einen externen Konflikt handelte, projizierten Teile des kommunistischen Establishments die Entwicklungen auf die Verhältnisse in Polen, sodass sich Teile der Führung von angeblichen pro-israelischen Stimmungen irritiert zeigten.<sup>5</sup> In mehreren Reden äußerte sich Parteiführer Władysław Gomułka zum Nahostkonflikt: Dabei verurteilte er die israelische

---

<sup>1</sup> Zu den unmittelbaren sowjetischen und polnischen Reaktionen auf die Erfolge der israelischen Armee vgl. STOLA, *Kampania*, S. 31 ff.

<sup>2</sup> Stola unterscheidet zwischen den „Partisanen“ und dem inneren Kreis um Moczar, den von ihm so benannten „moczarowcy“. Ebenda, S. 18.

<sup>3</sup> KOSMALA, *Łódź*, S. 162 f.; SAUERLAND, *Polen*, S. 164. – Siehe auch STOLA, *Kampania*, S. 29 f.

<sup>4</sup> EISLER, *Polski rok 1968*, S. 106. – Der israelische Botschafter verließ sechs Tage später Polen über den Flughafen Okęcie. Dabei wurde er von einer auf Kosten des Innenministeriums alkoholisierten Zuschauermenge „verabschiedet“. Ein Kommentator des Polnischen Radios bezeichnete dies als „spontane Reaktion der Warschauer Bevölkerung“. Ebenda.

<sup>5</sup> STOLA, *Kampania*, S. 33 f. – Laut Daten, die das Innenministerium erhoben hatte, waren zwischen dem 5. und dem 23. Juni 565 Personen durch eine negative Einstellung gegenüber Parteiführung und Regierung hinsichtlich des Sechstagekriegs aufgefallen; davon waren 491 Juden und 76 Polen. EISLER, *Polski rok 1968*, S. 48.

Aggression und zeigte sich unzufrieden mit den pro-israelischen Reaktionen in Polen, wobei er besonders Polen mit jüdischem Hintergrund im Auge hatte.<sup>6</sup>

Auf die Sozial-Kulturelle Gesellschaft der Juden wurde Druck ausgeübt, die „militärische Aggression Israels“ zu verurteilen. Schließlich wurden von den acht Mitgliedern des Präsidiums nur zwei auf ihrem Posten belassen, die restlichen aus der Partei ausgeschlossen. Die Tätigkeit jüdischer Schulen wurde eingeschränkt, Zensoren entlassen; das Jüdische Theater in Warschau und die Zeitung *Folksztyme* blieben als „Attrappen des jüdischen Lebens“ (*atrapy żydowskiego życia*, so Stola) zurück.<sup>7</sup> Zeitgleich liefen Verifikationen und Entlassungen von jüdischstämmigen Polen.<sup>8</sup>

Seit seinem Machtantritt im Jahre 1956 war die Rhetorik der Führungsriege um Gomułka mit einer nationalen Phraseologie durchsetzt, die für die Gruppe um Moczar einen Vorteil im Machtkampf der Jahre 1967 und 1968 erbrachte.<sup>9</sup> Diese nationale Rhetorik wurde durch Propaganda der „Partisanen“-Gruppe wie die Rede Moczars vom 7. Oktober 1967, den Jahrestag der Gründung des Geheimdienstes und der Bürgermiliz<sup>10</sup>, sowie durch Publikationen wie diejenige des Zeithistorikers und in dieser Phase Leiter der „Zionismus“-Abteilung im Innenministerium, Tadeusz Walichnowski, dessen Buch *Israel und die BRD (Izrael a NRF)*<sup>11</sup> die israelische Armee mit der Wehrmacht gleichsetzte und von einem „Blitzkrieg“ im Nahen Osten sprach<sup>12</sup>, auf die Spitze getrieben.

Die nationalistische Agitation trug schließlich Ende Januar 1968 ihre Früchte, als sich nach der Absetzung von Adam Mickiewicz' antirussisch konnotiertem Stück *Die*

---

<sup>6</sup> STOLA, Kampania, S. 40 f. – Bereits nach der Rede Gomułkas auf dem Gewerkschaftskongress waren sich einige jüdischstämmige Kommunisten sicher, dass er die „schlafenden Dämonen des polnischen Antisemitismus“ (Eisler) wiedererwecken würde. EISLER, Polski rok 1968, S. 45.

<sup>7</sup> STOLA, Kampania, S. 224 f.

<sup>8</sup> Ebenda, S. 59 f. – Das Innenministerium analysierte die gesellschaftlichen Verhältnisse in Polen zwischen dem Ende des Sechstagekriegs und den Märzereignissen äußert genau und kam zum Schluss, dass unter den jüdischstämmigen Polen eine klar pro-israelische und damit antisozialistische und antipolnische Stimmung vorherrschte. Ebenda, S. 47 f.

<sup>9</sup> STOLA, Kampania, S. 16 f.

<sup>10</sup> EISLER, Polski rok 1968, S. 112.

<sup>11</sup> Diese Arbeit war unter dem Titel *Rola Izraela w założeniach polityki Niemieckiej Republiki Federalnej* [Die Rolle Israels in den politischen Grundzügen der Bundesrepublik Deutschland] am 29. Juni 1967 als Dissertation verteidigt worden und wurde unverhältnismäßig rasch publiziert. Zudem merkt Karol Sauerland an, dass es ungewöhnlich war, dass Dissertationen überhaupt veröffentlicht wurden. SAUERLAND, Holocaust-Debatten, S. 327.

<sup>12</sup> Am markantesten wird dies bei einer von Steinlauf zusammengefassten These Walichnowskis deutlich: „Zionists [...] who needed the Holocaust to build support for a Jewish state, collaborated with the Nazis, as did Jewish communal leaders in the ghettos.“ Walichnowski konstruierte gemäß Steinlauf die Judenvernichtung als „a German-Jewish conspiracy against Poles“. STEINLAUF, S. 85. – Vgl. ebenso STOLA, Kampania, S. 67 f. – Auch in der Zeit nach den Märzereignissen wurde publizistisch die Nähe zwischen Israel und dem „revanchistischen“ Westdeutschland betont: So wurde die antizionistische Kampagne als durch Zionisten ausgelöst dargestellt, damit Polen in den Augen der Welt als antisemitisch dastehe. Dieses Vorgehen sei durch die Bundesrepublik finanziert worden. Zitiert nach: ebenda, S. 165.

*Totenfeier* (Dziady)<sup>13</sup> studentische Proteste gegen diese Entscheidung erhoben.<sup>14</sup> Dabei wurden einige Studierende verhaftet und die späteren Publizisten und Oppositionellen Adam Michnik und Jacek Kuroń als deren Wortführer der Universität Warschau verwiesen. Dieses Vorgehen führte am 8. März zu weiteren Demonstrationen Studierender, die die Freiwillige Reserve der Bürgermiliz (Ochotnicza Rezerwa Milicji Obywatelskiej, ORMÓ) mit äußerster Brutalität niederschlug. Dieses Ereignis markierte den Beginn der heißen Phase der Kampagne.<sup>15</sup>

Flugblätter mit antisemitischem Inhalt, deren Urheber im Sicherheitsdienst und im Innenministerium zu finden waren, begannen zu kursieren<sup>16</sup>, und die Medien diffamierten die Studierenden als Zionisten.<sup>17</sup> Insgesamt wurden während der Unruhen 2700 Personen festgenommen<sup>18</sup>, und im Frühjahr und Sommer kam es zu Prozessen gegen die Demonstranten, die sich durch rasche Verhandlungen und hohe Strafmaße auszeichneten.<sup>19</sup>

Gomułka reagierte spät auf die Ereignisse. In seiner Rede vor der Versammlung des Warschauer Parteiaktivs am 19. März<sup>20</sup> unterteilte er die polnische Gesellschaft in drei Gruppen: polnische Patrioten, „Kosmopoliten und nationale Nihilisten“ und Personen,

---

<sup>13</sup> Noch Mitte der 1970er Jahre beschwerte sich eine sowjetische Delegation beim damaligen Kulturminister Józef Tejchma über die Überbetonung der polnisch-russischen Konflikte in einer Krakauer Aufführung des Stücks. TEJCHMA, Kulisy dymisji, S. 74.

<sup>14</sup> SAUERLAND, Polen, S. 167. – Vgl. STOLA, Kampania, S. 79 ff. – Marek Andrzejewski zeigt hingegen Verwunderung, dass dieses antirussische Theaterstück ausgerechnet zum Zeitpunkt des 50-jährigen Jahrestags der Oktoberrevolution die Erlaubnis zur Aufführung erteilt bekam. Die Premiere am 25. November 1967 war mit enthusiastischen Reaktionen seitens der Zuschauer aufgenommen worden. Auch die Moskauer *Pravda* schrieb – trotz des antirussischen Inhalts – positiv über die Aufführungen des Theaterstücks. ANDRZEJEWSKI, S. 54 f.

<sup>15</sup> STOLA, Kampania, S. 85 ff. – Michnik und Henryk Szlajfer hatten dem *Le Monde*-Journalisten Bernard Margueritte ein Interview gegeben, das durch Radio Free Europe auch in Polen bekannt wurde. Als Reaktion folgte deren Ausschluss von der Warschauer Universität. KEMPWELCH, S. 149. – Marcin Zaremba sieht die Heftigkeit der Reaktion der Regierungsseite darin begründet, dass diese die von den Studierenden verfasste und von den Kulturschaffenden Ende Februar diskutierte Resolution als „Angriff auf seine besondere Schwachstelle [...], nämlich die Frage seiner polnischen Identität“, auffasste, „kurzum es [das Regime] begriff sie als Versuch, seine nationale Legitimität in Frage zu stellen“. ZAREMBA, Im nationalen Gewande, S. 346 f.

<sup>16</sup> STOLA, Kampania, S. 84.

<sup>17</sup> GOBAN-KLAS, S. 136. – Vgl. KOSMALA, Instrument, S. 63. – Dabei, so Ireneusz Krzemiński, habe es sich bei den Anführern keinesfalls um „Zionisten“ gehandelt, sondern um Studierende aus Familien der Partielite, die – falls sie jüdische Vorfahren hatten – schon seit Generationen polonisiert und der Linken bzw. kommunistischen Bewegung verbunden waren. I. KRZEMINSKI, S. 106.

<sup>18</sup> BORODZIEJ, S. 314. – Ein Viertel von ihnen waren Studierende, 10% wissenschaftliche Mitarbeiter, knapp ein Drittel Arbeiter. Ebenda.

<sup>19</sup> EISLER, Polski rok 1968, S. 456. – Zum Strafmaß vgl. ebenda, S. 458.

<sup>20</sup> STOLA, Kampania, S. 114. – Zu den Reaktionen in Polen auf die Rede Gomułkas vgl. EISLER, Polski rok 1968, S. 556 ff.

die sich aufgrund von Emotionen oder Vernunft Israel zugehörig fühlten.<sup>21</sup> Besondere Bedeutung kam in seiner Rede dem Warschauer Ghettoaufstand zu: ‚Gute Juden ‚sind Menschen jüdischer Abstammung, die einen Staatsbürgergeist, die Kultur und die Sitten von Polen besitzen‘, genau wie ‚die Ghettokämpfer, die herrlich um die menschliche Würde kämpften‘.<sup>22</sup> Seine Bezeichnung der ‚Zionisten‘, das heißt Juden<sup>23</sup>, als ‚fünfte Kolonne‘<sup>24</sup> in Polen intensivierte die ‚antizionistische Kampagne‘.<sup>25</sup>

Die Medien spielten während der Kampagne eine große Rolle. Michał Głowiński definierte als archetypischen Text der Kampagne einen Artikel in der Zeitung *Słowo Powszechne* vom 11. März 1968. Als Ziel der vermeintlich antipolnischen Kampagne im Ausland nannte der Text,

„die Moralität der aktuellen bundesdeutschen Regierung zu bezeugen und sie von ihrer nationalsozialistischen, verbrecherischen Vergangenheit zu reinigen[;] und andererseits [soll diese Kampagne] den von der polnischen Nation geführten Kampf gegen die nazistischen Okkupanten widerlich machen [sic!] und dem polnischen Volk eine Verantwortung für die sechs Millionen ermordeten Juden in den Konzentrationslagern vorwerfen. Diese Kampagne versucht die Autorität Władysław Gomułkas zu untergraben, der die Verkörperung einer vernünftigen Außenpolitik ist, die den Platz und die Sicherheit Polens [in der Welt] sucht.“<sup>26</sup>

Ein Aspekt der Propaganda konzentrierte sich darauf, die westlichen Anschuldigungen zurückzuweisen sowie die Zusammenarbeit zwischen der BRD und Israel sowie die polnische Hilfe für die Juden während der Besatzung zu betonen.<sup>27</sup> Hierzu instrumentalisierte die Propaganda insbesondere die Geschichte des Zweiten Weltkriegs: In

---

<sup>21</sup> STOLA, Kampania, S. 117. – Stola sieht in der Einteilung der jüdischen Bevölkerung einen Rückfall in einen dreigliedrigen Schematismus à la „Kulaken, Mittel- und Kleinbauern“. Ebenda, S. 118.

<sup>22</sup> Zitiert nach: LEOCIĄK, Instrumentalizacja, S. 451. – Seine Rede richtete sich zunächst gegen katholische Intellektuelle, Revisionisten und Reaktionäre, die den Bund zwischen Polen und der Sowjetunion angriffen. Schließlich griff er im letzten Teil der Rede die Zionisten an, wobei er antiintellektuelles mit antizionistischem Gedankengut vermengte. STOLA, Kampania, S. 116 f. – Insgesamt machten Angriffe gegen „antizionistische Elemente“ nur 8 % der gesamten Rede aus, auf die aber die Zuhörerschaft heftig reagierte und nach Maßnahmen rief. Ebenda, S. 118.

<sup>23</sup> Die Gleichsetzung trat besonders bei Zenon Kliszkos Rede am 8. Juli 1968 auf dem XII. Plenum der PZPR hervor. MICHLIC, S. 246.

<sup>24</sup> Ebenda, S. 247. – Gomułka war von diesem Ausbruch jedoch peinlich berührt, wie Borodziej schreibt. Er wies die Zensur an, unpassende Passagen aus der Druckversion zu entfernen, unter anderem die Bezüge zur „fünften Kolonne“. BORODZIEJ, S. 314.

<sup>25</sup> STOLA, Kampania, S. 120, 123. – Jedoch war das Statement Gomułkas Moczar und seiner Gruppe im Innenministerium nicht weit genug gegangen; interne Bulletins des Innenministeriums kritisierten die ihrer Ansicht nach versöhnliche Haltung der Führung gegenüber den Zionisten. Dies wurde nicht Gomułka persönlich angelastet, sondern Personen aus der Führung, die die Zionisten schützen wollten. Ebenda.

<sup>26</sup> Zitiert nach: LEOCIĄK, Instrumentalizacja, S. 448. – Vgl. EISLER, Polski rok 1968, S. 282.

<sup>27</sup> WAWRZYŃIAK, Kriegsgeschichten, S. 168.

einem Artikel in der Zeitung *Prawo i Życie* vom 24. März kritisierte der Redakteur Tadeusz Kur die sogenannten „Encyklopediści“, die Redakteure der *Großen Allgemeinen Enzyklopädie* (Wielka Encyklopedia Powszechna). Er warf ihnen vor, dass sie im Artikel zu den nationalsozialistischen Lagern das polnische Leiden während des Krieges verzerrten und marginalisierten. Grund für diese Anschuldigung war, dass der Artikel zwischen Vernichtungs- und Konzentrationslagern unterschied und betonte, dass es sich bei den Opfern der Vernichtungslager zu 99 Prozent um Juden gehandelt habe.<sup>28</sup> Ferner, so Kur, fehle in der Enzyklopädie der Begriff „Leiden des polnischen Volkes“ (*martyrologia narodu polskiego*).<sup>29</sup>

In den Wochen nach dem März 1968 kam es zu Säuberungen, die auf höchster Ebene unter anderem Edward Ochab<sup>30</sup> betrafen. Gomułka warf den Polen jüdischer Herkunft Illoyalität vor und verwies darauf, dass unter den elf Anführern der Proteste nur ein „ethnischer Pole“ gewesen sei. Die Quintessenz seiner Aussagen war, dass es die beste Lösung sei, dass alle zionistisch eingestellten Juden Polen verließen und sich die restlichen Juden assimilierten.<sup>31</sup> Zu diesem Zweck verabschiedete das Politbüro am 8. April eine Direktive an das Innen- und das Außenministerium, die eine möglichst schnelle Ausreise von Bürgern jüdischer Herkunft ermöglichen sollten. Nur drei Tage später legte Staatspräsident Cyrankiewicz vor dem Sejm den polnischen Juden im Namen der PRL die Ausreise nach Israel nahe.<sup>32</sup>

Die Säuberungen trafen Journalisten<sup>33</sup>, die zivilen und militärischen Apparate<sup>34</sup> sowie den Parteiapparat<sup>35</sup> und zahlreiche weitere zentrale Institutionen, allem voran die Universitäten und das Bildungssystem. Zahlreiche Personen, die im Zusammenhang mit den Unruhen standen, wie Familien und Bekannte, sahen sich mit dem Rücken zur Wand und entschieden sich auszuwandern. Die Eltern der in Untersuchungshaft befindlichen Studierenden warteten teilweise nur darauf, dass ihre Kinder entlassen wurden,

---

<sup>28</sup> EISLER, *Polski rok 1968*, S. 161. – Vgl. *Wielka Encyklopedia Powszechna*, Bd. 8: *Nomopolsc*, S. 87 ff., inklusive Supplement aus dem Dezember 1968.

<sup>29</sup> EISLER, *Polski rok 1968*, S. 162. – Piotr Forecki sieht in der Kampagne gegen die Enzyklopädie und ihre Autoren eine Konsequenz der Glorifizierung des Leidens der polnischen Bevölkerung bei gleichzeitigem Vergessen der Judenvernichtung. FORECKI, S. 82.

<sup>30</sup> STOLA, *Kampania*, S. 131 ff.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 124 ff.

<sup>32</sup> Ebenda, S. 209 f. – Die Instruktionen sahen jedoch vor, dass Ausreisewillige ihre polnische Staatsbürgerschaft aufgeben mussten. Ebenda, S. 211.

<sup>33</sup> Die VII. Tagung des Polnischen Journalistenverbands am 14. und 15. März 1968 wurde von der Parteiführung genutzt, um die Journalisten auf die Linie der Partei einzuschwören. Zugleich wurden Untersuchungen in den Zeitungen nach „unzuverlässigen Elementen“ durchgeführt. EISLER, *Polski rok 1968*, S. 545.

<sup>34</sup> STOLA, *Kampania*, S. 62 f. – Die Säuberungen geschahen jedoch teilweise unkoordiniert, so wurde die Säuberung in den Reihen des Innenministeriums erst im April 1968 durchgeführt. Ebenda, S. 63. – Marcin Zaremba vermutet, dass die Flucht mehrerer Offiziere in den Westen das Misstrauen gegenüber den jüdischstämmigen Polen vertiefte. ZAREMBA, *Im nationalen Gewande*, S. 332.

<sup>35</sup> STOLA, *Kampania*, S. 20.

um sofort danach einen Ausreiseantrag zu stellen.<sup>36</sup> Besonders Mitglieder aus gebildeten Schichten reisten aus: Ingenieure, Ärzte, Ökonomen<sup>37</sup> und Kulturschaffende sowie Mitarbeiter des Sicherheitsdienstes und anderer zentraler Institutionen.<sup>38</sup> 1968 und in den Jahren danach wanderten ca. 20 000 polnische Juden aus.<sup>39</sup> Die von den Behörden ausgehändigten Dokumente waren nur für eine Richtung ausgestellt, eine Rückkehr somit nicht möglich.<sup>40</sup>

Außenpolitisch hatte die Kampagne negative Auswirkungen für das Ansehen Polens: Im Westen erschien Polen als antisemitisches und xenophobes Land.<sup>41</sup> Jedoch führten die Ereignisse weder in den polnisch-britischen noch in den polnisch-französischen Beziehungen zu Verschlechterungen.<sup>42</sup>

Die katholische Kirche bezog während der Kampagne keine klare Position: Zwar verurteilten Kirchenvertreter die Niederschlagung der Demonstrationen der Studierenden, eine generelle Verurteilung der antisemitischen Kampagne erfolgte jedoch nicht.<sup>43</sup> Vehement kritisierte der Klerus jedoch die als antipolnisch verstandene Kampagne des Westens. Stimmen innerhalb der Kirchenhierarchie sahen in den Äußerungen einen Versuch,

„die Ermordung der Juden, die in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern durchgeführt wurde, den Polen zuzuschreiben. Das ist ein schrecklicher moralischer Schaden, denn es sollte berücksichtigt werden, dass diese Lager Millionen von Polen den Tod brachten. Mithilfe der Erinnerung an unsere Landsleute, und [...] die Nächstenliebe, die in der Zeit der Besatzung Polen den verfolgten Juden entgegenbrachten, fordern wir das Ende der unwahren und verletzenden Propaganda [...]“<sup>44</sup>

---

<sup>36</sup> EISLER, Rok 1968, S. 351.

<sup>37</sup> Vgl. STOLA, Kampania, S. 215.

<sup>38</sup> EISLER, Polski rok 1968, S. 131. – Die Emigration der bekannten jüdischen Schauspielerin Ida Kamińska sorgte für ein breites Echo in der internationalen Wahrnehmung. Ebenda, S. 136.

<sup>39</sup> SZUREK, Museum, S. 261; MICHLIC, S. 257. – Durch die Emigration zwischen den Jahren 1968 und 1972, so Jerzy Eisler, der sich auf ein Dokument des Innenministeriums bezieht, seien mehr als 15 000 Personen ausgewandert. Verweigerungen von Visa seien nur sehr selten vorgekommen. EISLER, Rok 1968, S. 350.

<sup>40</sup> EISLER, Rok 1968, S. 355.

<sup>41</sup> Ebenda, S. 352. – Auch war es zu Protesten gegen die polnische Politik vor verschiedenen polnischen Botschaften gekommen. EISLER, Polski rok 1968, S. 732. – Der Europarat verabschiedete eine Resolution, die die antisemitische Propaganda in Polen verurteilte. Ebenda, S. 134.

<sup>42</sup> EISLER, Polski rok 1968, S. 734.

<sup>43</sup> Ebenda, S. 671. – Vgl. ebenso SAUERLAND, Polen, S. 172 ff. – Ein Beispiel für die Haltungen im Klerus gibt Jerzy Eisler: „Als Priester sollte ich kein Feind der Juden sein, aber als Pole bin ich nicht einverstanden, dass die Juden unser Land regieren. Diese Menschen werden sich niemals um die gute [Zukunft] unseres Landes kümmern.“ Zitiert nach: EISLER, Polski rok 1968, S. 676.

<sup>44</sup> Zitiert nach: EISLER, Polski rok 1968, S. 666 f.



Der Antisemitismus fand auch innerhalb der Gesellschaft einen Widerhall, wie Dariusz Jarosz in seiner Untersuchung der Zuhörerpost des Polnischen Radios zeigen konnte. In den Briefen wurde an vielen Stellen die Abneigung der polnischen Bevölkerung gegenüber den Juden deutlich: So schrieb ein anonymes Autor, dass er „den Eindruck [habe], dass sich die Polen vollkommen unbewusst unter einer jüdischen Okkupation befinden, denn die Stellen beim Staat, den Banken und in den höheren Schulen sind alle mit Juden besetzt. Deswegen sieht man keinen Juden bei der physischen Arbeit.“ In einem anderen Brief wurde behauptet: „Ein Jude wird niemals ein guter polnischer Bürger sein.“<sup>45</sup> Ein weiterer Autor bezichtigte die offizielle Darstellung des Aufstands im Warschauer Ghetto der Lüge: „Die Juden machen sich zu Helden, als ob sie den Aufstand organisiert hätten und nicht die Warschauer Fuhrmänner und andere, die unter Lebensgefahr zum Ghetto gelangten, die organisierten und Lebensmittel und Waffen ins Ghetto brachten. Die Juden sind bekannt für ihre Feigheit, in vielen Fällen haben sie nicht zu den Waffen gegriffen [...]“<sup>46</sup> Daraus schloss der Autor: „Es ist schwer zu glauben, dass es einen jüdischen Heroismus ohne die Hilfe und Organisation von anderen Nationen“ gebe.<sup>47</sup>

Die Briefe „ethnischer Polen“ seien – da die Materialdichte nicht sonderlich hoch ist, urteilt Jarosz vorsichtig – von einer deutlich wahrnehmbaren Ablehnung der polnischen Juden geprägt<sup>48</sup>, während die Mehrzahl der (vereinzelt vorliegenden) Briefe jüdischstämmiger Polen hingegen von Patriotismus und der Betonung der Zugehörigkeit zu Polen geprägt war.<sup>49</sup>

Die antizionistische Kampagne endete abrupt mit der Instruktion des Pressebüros der Partei vom 24. Juni 1968, alle Angriffe auf zionistische Organisationen einzustellen.<sup>50</sup> Gomułka nutzte die Kampagne zu seinem Vorteil und entmachtete potenzielle Gegner im Politbüro: So wurde unter anderem Moczar zu dessen Kandidat ernannt,

---

<sup>45</sup> JAROSZ, S. 318.

<sup>46</sup> Ebenda, S. 319.

<sup>47</sup> Ebenda, S. 320. – Vereinzelt gab es jedoch auch Briefe von jüdischstämmigen Polen, die die polnische Gesellschaft angriffen: „Ich denke, dass die polnische Nation im Allgemeinen nicht sehr intelligent ist und nicht mal die kleinsten Organisationsfähigkeiten zur Leitung von Arbeitsbetrieben hat, ebenso wenig für kulturelle Aktivität, Bildung, Handel – Außen- und Innenhandel – genauso wie bei der Führung von Betrieben [sic!] und in diplomatischen Positionen in Gesandtschaften und ausländischen Botschaften.“ Zitiert nach: ebenda, S. 321. – In anderen Briefen ließen sich Drohungen finden: „Jedes Auftreten gegen die Juden kann für die polnische Nation gefährlich werden, da die Juden organisiert sind und keine rowdyhaften Ausschreitungen durch wenig verantwortungsvolle Menschen zulassen, die sowohl die Partei wie auch die Regierung führen.“ Zitiert nach: ebenda, S. 322.

<sup>48</sup> Ebenda, S. 326.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 321.

<sup>50</sup> GENEST, S. 195; EISLER, *Polski rok 1968*, S. 599 f. – Auch wenn die antizionistische Kampagne durch Gomułka offiziell für beendet erklärt worden war, ließen sich auch am Jahresende 1968 ähnlich klingende Statements finden. *Materiały z narady sekretarzy propagandy KW PZPR i redaktorów naczelnych prasy partyjnej w dniu 19. XII. 1968 roku* [Materialien der Sitzung der Propagandasekretäre des Woiwodschafts Komitees der PZPR und der Chefredakteure der Parteipresse am 19.12.1968], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-315, Bl. 24.

was zwar auf den ersten Blick eine Beförderung darstellte, in Wirklichkeit jedoch bedeutete, dass er die Kontrolle über das Innenministerium, das bis *dato* als seine Machtbasis fungierte, verlor.<sup>51</sup> Gomułka hatte zwar nach der Kampagne seine Macht noch inne, jedoch war dies nur ein Pyrrhussieg. Zwei Jahre später, im Dezember 1970, nach der Niederschlagung der Unruhen an der Küste, musste er sein Amt als Parteiführer endgültig aufgeben.<sup>52</sup>

Die Frage nach dem Charakter und den Zielen hinter der Kampagne ist bis heute nicht vollkommen beantwortet und ermöglicht verschiedene Interpretationen.<sup>53</sup> In diesem Zusammenhang ist festzustellen, dass durch die Massenemigration von Polen jüdischer Herkunft während und nach der Kampagne die Erinnerung an die Judenvernichtung zahlreiche Träger verlor. Daher scheint es nicht verwunderlich, dass die Erinnerung an den nationalsozialistischen Massenmord an den europäischen Juden in den folgenden Jahren im öffentlichen Raum weniger Platz einnahm.

---

<sup>51</sup> STOLA, Kampania, S. 246 f. – Das Innenministerium wurde gegen Ende des Jahres 1968 umstrukturiert, unter anderem musste Walichnowski seinen Posten räumen. Andernfalls drohte dem Innenministerium eine Untersuchungskommission. Ebenda, S. 254.

<sup>52</sup> ANDRZEJEWSKI, S. 276.

<sup>53</sup> Vgl. PELC, S. 135. – Marcin Zaremba sieht 1968 als das „beste Beispiel der Mobilisierung [der Bevölkerung] durch das Erwecken vor inneren Ängsten [d.h. Gegnern]. Nie wieder schaffte es die PZPR, eine Mobilisierung [...] diesen Grades zur Verteidigung ihres Macht-systems zu erreichen.“ ZAREMBA, Komunizm jako system, S. 120. – Vgl. dazu ebenso Dariusz Stola, der die Aspekte des politischen Machtkampfs und der gesellschaftlichen Mobilisierung hervorhebt, wobei er den Antisemitismus als „hilfreich, aber nicht unabdinglich“ (*pomocny, ale nie niezbędny*) bezeichnet. Daneben sieht er die Kampagne als ein Ventil für die gesellschaftliche Unzufriedenheit, ausgelöst durch die steigenden Lebensmittelpreise. STOLA, Kampania, S. 137 ff., 168 f. – Zugleich betonte er den chimärenhaften Charakter der von der Propaganda getragenen Bilder: „Es ist zu erkennen, dass in den Texten der Epoche der ‚Zionist‘ in sich Eigenschaften vereinigte, die bei klarem Verstand nicht zugleich auftreten können. Er kann zum Beispiel gleichzeitig jüdischer Nationalist und Kosmopolit oder Stalinist oder Agent des amerikanischen Imperialismus sein.“ STOLA, Antyżydowski, S. 69. – Dieser chimärenhafte Charakter des Juden in der Propaganda hatte besonderes Mobilisationspotenzial, da zahlreiche Ängste in ihm vereinigt waren und die Gruppe der Rezipienten somit erhöht worden war. Ebenda, S. 70. – Andrzej Friszke betont hingegen die Einzigartigkeit des März 1968, da dieser nicht – wie die meisten Krisen der PRL – durch eine schlechte wirtschaftliche Lage, sondern durch politische Gründe ausgelöst wurde. FRISZKE, Miejsce, S. 15. – Joanna Wawrzyniak sieht in der Altersstruktur eine Besonderheit der Kampagne: „Der Anteil der Personen, die nach dem Krieg geboren waren, wuchs in der demographischen Gesellschaftsstruktur auf, die Generation der Dreißigjährigen hatte den Krieg erlebt und die der Vierzigjährigen erlebte ihn bewusst; und gerade die Vierzig- und Fünfzigjährigen waren verantwortlich für die Entfesselung der antisemitischen Kampagne.“ Dabei betont sie, dass in dieser Generation antijüdische Ressentiments noch stark waren – und auch den Zweiten Weltkrieg überlebt hatten. WAWRZYNIAK, Kriegsgeschichten, S. 172.

### 3.2 Die Kinematografie im Angesicht der antizionistischen Kampagne

1968 gab es bedeutende strukturelle Änderungen in der Kinematografie: Die Zahl der Studios wurde reduziert. Die Studios „Iluzjon“ und „Tor“ behielten zwar ihre Namen bei, ihre Leitung wurde jedoch komplett ausgetauscht.<sup>54</sup> Im Jahr zuvor war die Kommission zur Bewertung von Drehbüchern (Komisja Ocen Scenariuszy) abgeschafft<sup>55</sup> und durch Programmräte (Rady Programowe) in den einzelnen Filmstudios ersetzt worden. Sie und die „Endabnahme“-Kommission (Komisja kolaudacyjna), die mehrheitlich aus Staatsbeamten bestand, waren seit 1967/68 für die Inhalte der Filme verantwortlich.<sup>56</sup> Die Zensur war innerhalb der Filmproduktionseinheiten jedoch durchweg strenger als diejenige durch das Hauptamt für die Kontrolle von Presseorganen, Veröffentlichungen und Aufführungen (Główna Komisja Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk).<sup>57</sup>

Auch die Kinematografie wurde zum Angriffsziel antisemitischer Propaganda infolge des Sechstagekriegs: Das Innenministerium vermeinte festzustellen, dass sich proisraelische Einstellungen gerade innerhalb der Kinematografie zeigten, und beschuldigte unter anderem Jan Gerhard, Chefredakteur der Zeitung *Forum*, die Regisseure Jan Rybkowski, der zwischen 1955 und 1968 künstlerischer Leiter des Filmstudios „Rytm“ war, und Aleksander Ford.<sup>58</sup> Bereits im Oktober 1967 hielt die Zensur fest, dass „eine besondere Wachsamkeit [...] bei den Materialien [angebracht ist], die sich um das Problem zwischen der polnischen Gesellschaft und den Juden drehen“<sup>59</sup>.

Unmittelbar nach dem Beginn der Unruhen in Warschau kam es in Lodz am 12. März zu einer Versammlung, an der neben Angehörigen der Universität auch Vertreter der Film- und Theaterhochschule, der Medizinischen Akademie, des Polytechnikums und der Hochschule für Bildhauer teilnahmen.<sup>60</sup> Der Erste Sekretär des dortigen Komitees griff während der Versammlung besonders den Rektor der Filmhochschule Jerzy

---

<sup>54</sup> FORD/HAMMOND, S. 106.

<sup>55</sup> COATES, *The Red*, S. 74, 76.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 78. – Offiziell hieß die Kommission „Komisja do Odbioru Filmów Fabularnych Długometrażowych“ [Abnahmekommission für Langband-Spielfilme]. MISIAK, S. 200 f.

<sup>57</sup> HALTOF, *Cinema*, S. 25. – Es waren unter anderem Filmkritiker und Publizisten in diesen Gremien vertreten. FUKSIEWICZ, S. 129. – Dabei mussten alle Filme, die zur Distribution vorgesehen waren, auch vom Departament Widowisk [Abteilung für Aufführungen] der Zensurbehörde abgesegnet werden. MISIAK, S. 198.

<sup>58</sup> EISLER, *Rok 1968*, S. 333.

<sup>59</sup> Zitiert nach: PAWLICKI, *Kompletna szarość*, S. 55.

<sup>60</sup> EISLER, *Polski rok 1968*, S. 313.

Toeplitz an.<sup>61</sup> Er und Aleksander Ford<sup>62</sup> mussten ihre Positionen an der Filmhochschule aufgeben und waren zur Emigration gezwungen.<sup>63</sup>

Die Auseinandersetzungen in der Kinematografie wurden durch die Medien, allem voran die Presse, auch an die Öffentlichkeit getragen, etwa in einem Artikel in der *Trybuna Ludu*, der Fords Weigerung, die Kritik anzunehmen, verurteilte.<sup>64</sup> Insbesondere betraf die Kritik den Film über Janusz Korczak, den Ford in Zusammenarbeit mit dem Westberliner Produzenten Artur Brauner plante. Der *Kurier Polski* stellte Brauner als Zionisten dar und zitierte seine vermeintlich falsche Darstellung der Ereignisse um Korczak. Im Zentrum der Kritik stand der Vorwurf, dass sich die Darstellung allein auf das Ghetto und nicht auf die Hilfe der Polen konzentriere<sup>65</sup>, was der üblichen Schwerpunktsetzung in der Darstellung der Beziehungen zwischen Polen und Juden während des Krieges zuwiderlief. Bereits bei einer Versammlung in der Abteilung für Programm und Filmdistribution (Zespół Programu i Rozpowszechniania Filmów) der Obersten Kinematografieverwaltung NZK am 25. März 1968 waren die „Probleme“ bei der Verbreitung von Filmen angesprochen worden.<sup>66</sup>

Die antizionistische Kampagne führte dazu, dass einige Produktionen, die sich der polnisch-jüdischen Beziehungen annahmten, nicht zustande kamen bzw. nicht erschienen. Dazu zählte unter anderem der von Andrzej Wajda geplante Film *Die Karwoche* (Wielki Tydzień), der auf dem gleichnamigen Roman des Schriftstellers Jerzy Andrzejewski basierte. Diesem Projekt wurde durch die Zensurbehörde bescheinigt, dass „angesichts der gegenwärtigen Situation der Vorschlag der Verfilmung der Erzählung Andrzejewskis ein Fehler“ sei.<sup>67</sup>

Die Leitung der Obersten Kinematografieverwaltung forcierte Ende 1968 vier zentrale Tendenzen für die kommenden Filmproduktionen:

„[1.] Filme mit patriotisch-kriegerischen Inhalten mit einer besonderen Betonung der Anstrengungen der polnischen Nation während des Krieges [2.] Filme mit Inhalten, die mit

---

<sup>61</sup> Ebenda, S. 367.

<sup>62</sup> Zu den Angriffen auf Ford vgl. unter anderem den Artikel in: *Argumenty* vom 07.09.1969. Der Artikel suggerierte, dass Ford sich ein „neues Vaterland“ gesucht habe, und wies die angeblichen Antisemitismusvorwürfe an die polnische Nation zurück. „Damals entschied Ford, dass es sich nicht lohnen würde, ein Pole zu sein, und hat unser Land für immer verlassen.“ Es wurde postuliert, dass Ford zwischen Bonn, Tel Aviv und New York hin- und herfliege, was der Propaganda des Jahres 1968 noch entsprach. – Ford stand noch 1975 auf den interneren Zensurlisten. CURRY, S. 383.

<sup>63</sup> ZAJIČEK, S. 197.

<sup>64</sup> *Trybuna Ludu* vom 04.05.1968.

<sup>65</sup> *Kurier Polski* vom 04.04.1968.

<sup>66</sup> Stenogram z Narady Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów Naczelnego Zarządu Kinematografii – z dnia 25 marca 1968 r. [Stenogramm der Sitzung der Programm- und Filmdistributionsabteilung der Obersten Kinematografieverwaltung – vom 25. März 1968], in: AAN, Naczelny Zarząd Kinematografii w Warszawie (NZK), Sign. 1843/4/30, Bl. 23.

<sup>67</sup> Notatka o pracy Rad Programowych w ZZRF [Notiz bezüglich der Arbeit der Programmräte in den ZZRF [Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych – Vereinigte Gruppe von Filmemachern]], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-308, Bl. 41. – Vgl. JAZDON, S. 227.

dem 25. Jahrestag der PRL zusammenhängen [3.] Filme mit zeitgenössischen Inhalten / der gesellschaftliche und moralisch-intellektuelle Fortschritt der Arbeiterklasse / [4.] Filme mit Unterhaltungscharakter / Komödien, Action- und Kriminalfilme, Abenteuerfilme /.<sup>68</sup>

Im April 1969 erarbeitete die Kulturabteilung beim ZK einen Plan über die weitere Entwicklung innerhalb der Kinematografie und betonte, dass

„die neuesten Werke beweisen, dass die polnische Filmproduktion einige neue Leistungen hervorgebracht hat. Dies sind Leistungen im Bereich der Filme, die das zeitgenössische Leben von werktätigen Menschen darstellen[, ferner im] Bereich der Filme, die die Geschichte des Zweiten Weltkriegs und den Beitrag der Polen im Kampf gegen den Nationalsozialismus zeigen.“<sup>69</sup>

Sie erblickte Disparitäten hinsichtlich der Erwartungen und deren Erfüllung:

„Wir warten weiterhin auf eine vollständige Darstellung der Lebensumstände unserer Gesellschaft, ihrer wirklichen gegenwärtigen Konflikte und ihrer Leistungen. [Diese umfassen] Konflikte und Triumphe der schwierigen Jahre des Wiederaufbaus, den großen gesellschaftlichen Aufstieg der werktätigen Klassen durch die gesellschaftliche Bewegung, den Aufbau der Industrie, die Herausbildung einer neuen Volksintelligenz.“<sup>70</sup>

Auch der NZK betonte die Notwendigkeit, dass sich „aktuelle Themen und wirkliche gesellschaftliche Konflikte, zwischenmenschliche[r], moralische[r] und politische[r] [Art in den Filmen widerspiegeln sollen], deren Lösung der Sozialismus verspricht. Es sollte ein hohes künstlerisches Niveau sichergestellt werden und billige Slogans und Schemata vermieden werden.“<sup>71</sup> Die Kulturabteilung bevorzugte „[den] zeitgenössische[n] Film, der den Protagonisten unserer Zeit in die Arena führt“.<sup>72</sup> Zugleich sollte die Kinematografie „darauf achten, dass in unserem Programm keine Filme über die Verbrechen des nationalsozialistischen Völkermords fehlen. Man muss unserer Jugend und der ganzen Welt die Wahrheit über diese Zeiten zeigen, [...] über die ermordeten Polen, über die Bestialität der Faschisten, die auf dem polnischen Gebiet ein nie dagewesenes Niveau erreichte.“<sup>73</sup>

---

<sup>68</sup> Notatka w sprawie kierunku i perspektywy rozwoju kinematografii na rok 1969 i następne [Notiz bezüglich der Richtung und der Perspektiven der Entwicklung der Kinematografie in den Jahren 1969 und folgende], in: AAN, NZK, Sign. 1843/4/83, Bl. 15 f.

<sup>69</sup> O dalszy rozwój polskiej sztuki filmowej – tezy [Die weitere Entwicklung der polnischen Filmkunst – Thesen], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-316, Bl. 43.

<sup>70</sup> Ebenda, Bl. 44. – Neben diesen war auch die Verfilmung von literarischen Klassikern vorgesehen, die sich durch „die Suche nach Helden, die unserer Moral und unserer Verbindung zur Sache Polens nahe sind“, auszeichneten. Ebenda.

<sup>71</sup> Ebenda, Bl. 66.

<sup>72</sup> Ebenda, Bl. 69.

<sup>73</sup> Ebenda, Bl. 76.

Das Jahr 1968 und seine politischen Wirren führten zu einer hohen Anzahl von Filmen, die sich mit den polnisch-jüdischen Beziehungen während der deutschen Besatzung, genauer: mit der Hilfe von Polen für die verfolgten Juden, beschäftigten. Dazu zählten die Fernsehreportagen und Dokumentarfilme *Gegen die Vernichtung* (Przeciw zagładzie), *Die Gerechten* (Sprawiedliwi) und *Der Preis des Lebens und des Todes* (Cena życia i śmierci).<sup>74</sup>

Ein Film, der nicht gezeigt wurde: *Eine lange Nacht* (Długa noc, 1967)

Der Film *Eine lange Nacht*<sup>75</sup> von Janusz Nasfeter, der Mitte der 1970er Jahre auf der Liste der von der Distribution ausgeschlossenen Filme stand<sup>76</sup>, handelt von einem Tag und einer Nacht in einem kleinen Städtchen, in dem der Protagonist Korsak (Józef Duriasz) den Partisanen Waffen bringen will. Zusätzlich versteckt er in seiner Mietwohnung einen jüdischen Flüchtling (Zygmunt Hobot).<sup>77</sup> Zwei Bewohnerinnen desselben Hauses entdecken ihn zufällig, und es entsteht ein heftiger Streit über die weitere Verfahrensweise mit dem jüdischen Flüchtling – einer der Anwesenden schlägt gar vor, ihn an die Deutschen auszuliefern. Die Diskussion führt zu keinem Ergebnis, Korsak und der namenlose Jude fliehen im Schutz der Dunkelheit in den Wald.<sup>78</sup>

Es erscheinen keine deutschen Täter im Film, der Fokus liegt stattdessen auf dem moralischen Verfall der polnischen Gesellschaft. Dies betrifft nicht nur die Angst vor Bestrafung wegen der Hilfe für die jüdische Bevölkerung, sondern auch moralische Vorstellungen von Ehe und Treue – so versucht der Schwager<sup>79</sup> der Protagonistin Kasia (Anna Ciepielewska), diese kurz vor dem Ende des Films zu vergewaltigen – werden im Film *ad absurdum* geführt. Besonders kennzeichnend für den Film ist jedoch, dass sich der Aufbau der Narration relativ langsam vollzieht, der kritische Moment der Entdeckung des Juden und die darauffolgenden Auseinandersetzungen finden im letzten Drittel des Films statt. Dennoch ist der ganze Film von einer Atmosphäre der Angst gekennzeichnet, die alle Bewohner des Hauses mit Ausnahme des Protagonisten Korsak befällt.

Die Darstellung der Angst und Passivität der polnischen Figuren führte zu Irritationen nach der Vorführung vor der Endabnahmekommission, die einige Tage nach

---

<sup>74</sup> JAZDON, S. 229.

<sup>75</sup> Der Film basiert auf dem Buch *Noc* von Wiesław Rogowski, das 1961 erschien und trotz der bereits enthaltenen kritischen Szenen nicht zu Irritationen führte. HALTOF, Polish Film, S. 126.

<sup>76</sup> CURRY, S. 388.

<sup>77</sup> Wie in verschiedenen Filmen zuvor (*Verbotene Lieder*, *Die letzte Etappe*) erfuhr der Zuschauer den Namen des jüdischen Flüchtlings nicht.

<sup>78</sup> KURZ, S. 468.

<sup>79</sup> Besonders eindrucksvoll ist sein Streitgespräch mit Korsak und den anderen Bewohnern des Hauses, in dem er auf religiöse Motive eingeht und mit erhobenem Zeigefinger wie ein Pfarrer wirkt. – Dabei äußert sich der Schwager der Protagonistin Kasia christlich motiviert antisemitisch: „Über sie kommt das Ende, dafür was sie Jesus Christus antaten.“ Zitiert nach: LUBELSKI, Historia kina, S. 252. – Vgl. HALTOF, Polish Film, S. 128.

dem Ende des Sechstagekriegs stattfand.<sup>80</sup> So urteilte der Kritiker Krzysztof Teodor Toeplitz:

„Die Darstellung ist etwas beängstigend, was jedoch nicht an der damaligen Wirklichkeit vorbeigeht[. Aber] wenn ich darüber nachdenke, wie die Rezeption des einheimischen und des ausländischen Zuschauers ausfallen wird, dann beginne ich ernsthaft [über die Aussage des Films] nachzudenken, weil die Darstellung in etwa korrekt das wiedergibt, was über die Beziehungen der Polen zu den Juden während des Krieges gesagt wird. Das ist eine traurige und keine schmeichelhafte Darstellung unserer Gesellschaft.“<sup>81</sup>

Insbesondere eine mögliche negative ausländische Rezeption wurde antizipiert, da die Kommissionsmitglieder befürchteten, dass der Film negative Stereotype der polnischen Gesellschaft, die im Westen existierten, verstärken würde.<sup>82</sup> Toeplitz empfand die Darstellung und die Konstruktion der Beziehungen zwischen dem sich versteckenden Juden und den ihn umgebenden Polen als „sehr belastend“ (*bardzo uciążliwa*) für die Polen. Auch Tadeusz Konwicki, zwischen 1956 und 1968 Drehbuchautor im Studio „Kadr“, bemerkte, dass „die Juden in unseren Filmen von einer erschreckenden Seite (*od strony przerażającej*) gezeigt werden, besonders wenn es um ihr Äußeres geht“<sup>83</sup>.

Dieses ‚fremde‘ Element bleibt erhalten, da im gesamten Film der Name des jüdischen Flüchtlings nicht genannt wird – er wird vom Protagonisten Korsak nur mit „Herr“ (*pan*) angesprochen – und dieser somit bis zum Schluss ein Unbekannter, ein Fremder bleibt. Nasfeter argumentierte während der Sitzung, dass die Angst zwar ein wichtiges Element in seinem Film darstelle, viel wichtiger sei aber die (damit positiv konnotierte) Überwindung der Angst durch die verschiedenen Figuren – wobei einschränkend festgehalten werden müsse, dass nicht alle Figuren diese Entwicklung durchliefen. Die erste Schrecksekunde, die Kasia durchlebt, als sie den sich versteckenden Juden findet, ist zugleich die Reaktion, die er sich am ehesten beim Publikum

---

<sup>80</sup> KURZ, S. 469.

<sup>81</sup> Ebenda, S. 466.

<sup>82</sup> Ebenda, S. 471. – Toeplitz sagte hierzu: „Wir haben eine moralische Verantwortung unserer Gesellschaft gegenüber, der man einige bestimmte Dinge erklären und deren Überzeugung, dass ein verrückter Antisemitismus [*szalony antysemityzm*] in Polen herrsche, man bekämpfen müsste.“ Zitiert nach: ebenda.

<sup>83</sup> KURZ, S. 477. – Iwona Kurz findet es wichtig, dass es die ehrliche und mutige Kasia ist, die den jüdischen Flüchtling entdeckt. Besonders diese Szene wurde Gegenstand der Diskussionen in der Kommission, da die zunächst auftretende Angst der Entdeckerin einen atavistischen und tiefgründigen Charakter hatte: Das Antlitz des Juden, des Fremden, war das Antlitz des Todes. Dies, so Kurz weiter, geschieht dadurch, dass „der ‚arme Pole‘ in das Gesicht des Juden blickt, was in der narrativen Konstruktion des Films bedeutet, dass er in das Gesicht des Todes blickt. Dies knüpft natürlich an die Situation während der Besatzungszeit an mit den Strafen, die den Polen bei der Hilfe für Juden drohten.“ Auch wenn Toeplitz sich nicht direkt dazu äußern sollte, so interpretiert Kurz, dass die verschleierte Kernaussage seiner Ausführungen sei, dass „es schwierig ist, für jemanden, der wie ein Jude aussieht, positive Gefühle hervorzurufen.“ Ebenda, S. 478 f.

vorstellen könne.<sup>84</sup> Die wahrgenommene Fremdheit führt zu einem moralischen Dilemma: Die Polen fürchten sich einerseits vor dem Juden (und den damit verbundenen Konsequenzen), andererseits sind sie auch nicht überzeugt davon, ihn den Deutschen zu übergeben. Was sich herausbildet, ist eine Pattsituation und eine psychologische Paralyse, die die Mitglieder der Kommission positiv auslegten: Sie betonten, dass keine der polnischen Figuren den jüdischen Flüchtling im Endeffekt herausgab.<sup>85</sup>

Aleksander Ford, ebenfalls Mitglied der Endabnahmekommission und noch nicht seines Postens enthoben, bemerkte hierzu, dass die Diskussion um den Film und die in ihm thematisierten polnisch-jüdischen Beziehungen überholt seien, schließlich habe er dies bereits in seinem Film *Die Grenzstraße* dargestellt. Bei dessen Endabnahme hatte es eine ähnliche Diskussion gegeben, weswegen er die jetzige für anachronistisch hielt. Wincenty Kraśko, damals Leiter der Kulturabteilung beim ZK, widersprach Ford hier aufs Heftigste: „Das ist keine alte Frage, sondern eine Frage der letzten Tage [d.h. des Sechstagekriegs; M.Z.].“<sup>86</sup>

Die Mitglieder befürchteten paradoxerweise zweierlei vollkommen unterschiedliche Dinge, die durch den Film hätten vermittelt werden können: sowohl eine Verbreitung von antisemitischen wie auch von pro-israelischen Ansichten.<sup>87</sup> In dieser Lage drängte die Kommission Nasfeter dazu, eine klare Aussage zu treffen. Letzterer vertrat die Ansicht, „wenn solche Ereignisse wie die Herausgabe von Juden existierten, dann wären das unikale Ereignisse, und man darf sie nicht generalisieren“<sup>88</sup>. Jedoch war die Auseinandersetzung um die Darstellung des Zweiten Weltkriegs dermaßen aufgeladen, dass jeder Regisseur, der sich dieser Thematik annahm, zwar konkrete Einzelfälle zeigen konnte bzw. wollte, diese jedoch als stellvertretend für die gesamte(n) Nation(en) wahrgenommen wurden.<sup>89</sup> Daher, so Iwona Kurz, ging es bei der Bewertung des Films auch nicht um die Frage „Was sagt der Film über seine Helden aus?“, sondern um die Frage „Was sagt der Film über die polnische Nation aus?“<sup>90</sup> Somit wurde der konkrete Protagonist im Film zu einem Stellvertreter der Nation stilisiert. Ford versuchte, Nasfeter und dessen Werk beizustehen, indem er eine ambivalente Sicht auf die polnische Gesellschaft während des Krieges in den Fokus schob. Er argumentierte, dass diese sowohl, wie er sie nannte, „faschistische und antisemitische Elemente“ enthielt, jedoch zugleich Polen existierten, die zahlreichen Juden das Leben retteten.<sup>91</sup> Wanda Jakubowska hingegen erblickte in dem Verhalten der polnischen Gesellschaft gegenüber dem jüdischen Flüchtling das eigentlich Neue an diesem Film, das bis *dato* in polni-

---

<sup>84</sup> Ebenda S. 478.

<sup>85</sup> Ebenda, S. 480. – Die Konstruktion einer umfassenden Angstatmosphäre war Nasfeter gelungen. Diese Angst, so Kurz, habe alle Bereiche des Lebens und der Tätigkeit der Protagonisten besetzt und führe schließlich auch zu der umfassenden Paralyse. Ebenda, S. 481.

<sup>86</sup> Ebenda, S. 471.

<sup>87</sup> Ebenda, S. 472.

<sup>88</sup> Ebenda, S. 473.

<sup>89</sup> Ebenda.

<sup>90</sup> Ebenda, S. 474.

<sup>91</sup> Ebenda, S. 473.



sehen Filmen nicht zu finden war: „Wir sehen hier eine passive Einstellung von Teilen der polnischen Gesellschaft zur Besatzung und zu den Juden.“<sup>92</sup>

Die Entfremdung durch Angst ist ein leitendes Motiv. Betrachtet man das Narrativ, das der Angst und ihrer Überwindung die zentrale Rolle gibt, erkennt man das gefährliche Potenzial, das in diesem Film steckt: Auch wenn Nasfeter beteuerte, dass es ihm darauf ankam, die Überwindung der Angst darzustellen, kann nur eine der präsentierten Figuren diese überwinden. Sind die Rollen und Figuren im Film nun eine Art Stellvertreter für gesellschaftliche Handlung, so ist dieser Film äußerst kritisch hinsichtlich des Umgangs mit den jüdischen Flüchtlingen und stellt einen Bruch mit dem Mythos eines permanenten (heroischen) Widerstands gegen die deutsche Besatzung dar. Die polnischen Helden, die sich dem Naziregime entgegenstellen, sind Einzelfälle, während die restliche Gesellschaft paralyseiert vor Angst nicht zum Handeln fähig ist, da sie die Konsequenzen fürchtet. Nimmt man dies zusätzlich zu der kritischen Einstellung zu den polnisch-jüdischen Beziehungen in den Blick, erkennt man die gewaltige Sprengkraft, die dieser Film für das nationale Narrativ und für die nationale Martyrologie enthält.

Die Presse berichtete nach der Endabnahme über den Film, auch wenn es sich abzeichnete, dass er nicht zur Distribution zugelassen würde. Stattdessen kritisierte ihn Jan Srebrzyński in der Zeitung *Za Wolność i Lud*, dem Organ des Kombattantenverbands ZBoWiD, scharf:

„Es gibt darin keinen einzigen Deutschen, es fallen keine Schüsse, niemand stirbt. (...) [Es gibt nur einen] Pole[n], der seine Hand dem Juden entgegenstreckt, [andererseits] die polnische Gesellschaft, die aus den abscheulichsten Motiven den Deutschen beim Völkermord [hilft...].“<sup>93</sup>

Trotz zahlreicher Änderungen, die das Bild der Gesellschaft aufhellen und die negativen Einstellungen einiger Personen zum jüdischen Flüchtling mindern sollten<sup>94</sup>, und der letztlich erteilten Freigabe durch die Kinematografie kam es (stillschweigend) doch zu keiner Aufführung<sup>95</sup>; Mitte der 1970er Jahre war der Film immer noch auf dem

---

<sup>92</sup> Ebenda, S. 481.

<sup>93</sup> Zitiert nach: WAWRZYŃIAK, O roli, S. 445. Auslassungen im Original.

<sup>94</sup> Zitiert nach: JAZDON, S. 227. – Zu einer Auswahl der von Nasfeter vorgenommenen Änderungen vgl. WŁODEK, Ten strach, S. 191 ff.

<sup>95</sup> In den 1970er Jahren wurde er in internen Dokumenten der Kinematografie als „Drama über gesellschaftlich-politische Themen [beschrieben:] Ein Mitglied des Widerstands, ein Partisan, versteckt in einem kleinen Städtchen einen Juden. Das stellt eine Gefahr für die übrigen Bewohner des Hauses dar. Einer der Protagonisten, der negative Protagonist – spielt mit dem Gedanken, den Juden in die Hände der Deutschen zu geben. Jedoch lassen die entschiedenen Einstellungen der anderen keine Denunziation zu; der Jude und sein Betreuer schleichen in den Wald – zu den Partisanen.“ Die „entschiedenen Einstellungen der anderen“ waren hingegen Zögern und Angst und keinesfalls heroisch, wie die kurze Zusammenfassung suggeriert. *Polski film fabularny – stand aktualny i najbliższa przyszłość* [Der polnische Spielfilm – aktueller Stand und nahe Zukunft], in: AAN, NZK, Sign. 1843/4/9, Bl. 9.

Index der Zensurbehörde zu finden.<sup>96</sup> Erst 1989 erfolgte die erste öffentliche Aufführung in Lodz<sup>97</sup>, auch wenn Pläne zu einer Revision des Urteils zum Distributionsverbot bereits seit 1984 existierten.<sup>98</sup>

\*\*\*

Das Beispiel von Nasfeters Film zeigt besonders deutlich, wie die offizielle Propaganda und die Kulturpolitiker mit Filmen, die dem Meisternarrativ einer antifaschistischen und den Juden gegenüber solidarischen polnischen Gesellschaft widersprachen, verfuhr. Wie Wajdas *Samson* wurde Nasfeters Werk heftig angegriffen, seine These der Angst und Entfremdung zwischen Polen und Juden stand dabei mit dem gängigen Narrativ so stark im Konflikt, dass während der Endabnahme nur wenige Stimmen die Darstellung verteidigten. Stattdessen zog es die Kommission vor, ihn überarbeiten zu lassen. Doch selbst dies war nicht ausreichend, der Film hatte immer noch genügend erinnerungspolitisch kritisches Material in sich vereint, dass die Behörden eine Distribution verhinderten.<sup>99</sup>

### 3.3 Die Auswirkungen der antizionistischen Kampagne auf das Fernsehen

Ähnlich wie die anderen Medien – insbesondere die Presse und die Kinematografie – wurde auch das Fernsehen von den Geschehnissen rund um die antizionistische Kampagne beeinflusst. Der Geheimdienst überwachte das Fernsehen sehr genau und erregte sich besonders über einen Vorfall während der Ausstrahlung der Abendnachrichten am 23. Juni 1967: Darin hatte die Nachrichtensprecherin Irena Dziedzic, die seit 1956 im Fernsehen tätig war, den Sechstagekrieg als „Konflikt“ statt – wie in der offiziellen Propaganda üblich – „Aggression“ Israels bezeichnet.<sup>100</sup> Die folgende Entwicklung zeigte jedoch, dass dies die Ausnahme blieb: Im folgenden Jahr übernahm das Fernsehen – allem voran die Abendnachrichten – die Rhetorik, die bereits in der Presse zu finden

---

<sup>96</sup> PREIZNER, S. 208.

<sup>97</sup> KURZ, S. 469. – Damit, so Lubelski, sei der Film derjenige, der am längsten von der Distribution ausgenommen wurde. LUBELSKI, *Historia kina*, S. 252.

<sup>98</sup> In einem Artikel sprach sich Kulturminister Jerzy Bajdor für eine Revision der Titel aus, die nicht zur Distribution zugelassen waren, darunter auch Nasfeters Film. *Polityka* vom 01.12.1984.

<sup>99</sup> Janusz Nasfeter, so Joanna Preizner, starb 1998 in dem Bewusstsein, dass sein bestes Werk wegen des Verbots der Distribution nahezu unbekannt geblieben war. PREIZNER, S. 210.

<sup>100</sup> EISLER, *Rok 1968*, S. 335 f. – Auch das Radio verbreitete die antizionistische Kampagne: „Zum Beispiel nahm Alojzy Sroga im Radiofeature aus der Reihe *Was der Tag bringt?* [Co dzień niesie?] dieses Motiv auf. Er informierte die Zuhörer, dass im Jahre 1965 in Israel von den 120 Abgeordneten [in der Knesset] 53 aus Polen kamen. Währenddessen kamen von den 18 israelischen Ministern sechs aus Polen. Er sprach davon, um seine These zu verbreiten, dass die Personen jüdischer Herkunft, die in Polen lebten, mit diesem Land nicht wirklich fest verbunden seien und früher oder später sich entscheiden würden, in die Emigration nach Israel zu gehen, um dort Karriere zu machen.“ Zitiert nach: ebenda, S. 344.

war.<sup>101</sup> Insbesondere die Rede Gomułkas im März 1968, die das Fernsehen übertrug, rief in Teilen der Bevölkerung den Eindruck eines einmaligen Medienereignisses hervor. Zugleich verunsicherte sie die jüdische Bevölkerung, da das Fernsehen insbesondere die aufgeheizte Stimmung im Saal wiedergab.<sup>102</sup> Die Propagandakampagne des Jahres 1968 war zudem der erste direkte Versuch der Parteiführung, das Fernsehen zu lenken, indem sie per Direktiven den verantwortlichen Redakteuren ihre Themen sowie die Herangehensweise vorgab.<sup>103</sup> Die propagandistische Ausrichtung des Fernsehens blieb noch bis Mai 1968 erhalten, als der Programmrat des Fernsehens beschloss, „demaskierende Berichte“ gegen die gegnerischen Verlautbarungen fortzuführen und besonders die „Weltaktion des Zionismus“ konsequent zu bekämpfen.<sup>104</sup> Negative Begleiterscheinung der Kampagne war, dass die Glaubwürdigkeit des Fernsehens – wie auch der anderen Medien – abnahm, was sich in einer der zentralen Parolen der protestierenden Studierenden niederschlug: „Die Presse lügt!“ (*Prasa kłamie!*)<sup>105</sup>

Auch die offizielle Seite würdigte die Entwicklungen des Jahres. So beschrieb der damalige Vorsitzende des Rundfunkkomitees, Włodzimierz Sokorski, in seinem einleitenden Beitrag im Jahrbuch des Polnischen Fernsehens 1968 als ein Jahr der großen Veränderungen und betonte zugleich die Richtigkeit der politischen Linie:

„Es gibt Jahre, die bedeuten Veränderungen. Für die Presse, das Radio und das Fernsehen war 1968 so ein Jahr. Die ideologischen und propagandistischen Aufgaben, die die Märzereignisse an die erste Stelle unserer Aufgabenliste rückten, wurden zu einem Ausgangspunkt für wichtige Entwicklungen sowohl in der Struktur der Programmarbeit als auch in der Organisationsstruktur fast aller Abteilungen des Komitees. In Wahrheit war das Phänomen des Revisionismus in der Arbeiterbewegung kein neues Problem [... In] den letzten Jahren wurde das Problem zunehmend drückender [...]. Ein heftiger Ausbruch dieser Phänomene ereignete sich im Jahre 1968 in der Tschechoslowakei. Genauso wie im März 1968 in Polen waren die

<sup>101</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 72. – Andrzej Kozielec sah die Möglichkeit der Live-Übertragung von wichtigen Parteieignissen und -versammlungen als Zeichen des Vertrauens der Führung in die Kader des Fernsehens. Ebenda, S. 73.

<sup>102</sup> So berichtete Ida Kamińska, die damalige Direktorin des Jüdischen Theaters in Warschau, von der Angst, die sie während der Rede verspürte. STOLA, *Kampania*, S. 118 f. – Vgl. ferner ANDRZEJEWSKI, S. 277.

<sup>103</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 80. – Mieczysław Rakowski schreibt in seinen Tagebüchern, dass die Führung die Rolle der Massenmedien, allen voran der elektronischen, bei der Bekämpfung der „antinationalen Werte“ erkannt und genutzt habe. Ebenda, S. 81.

<sup>104</sup> Posiedzenie 31 V 1968 r. [–] Konfrontacja ideologiczna w eterze [Sitzung vom 31.05.1968. [–] Konfrontationen im Äther], in: DDATVP, *Rada programowa*, Sign. 2434/20/9, unpag.

<sup>105</sup> STOLA, *Kampania*, S. 89 ff. – Besonders die PAX-Zeitung *Słowo Powszechne* tat sich dabei hervor. Ebenda, S. 91 ff. – Auch die *Polityka* unter der Ägide von Rakowski wurde aufgefordert, vorbereitete Texte zu den Unruhen und den „zionistischen Strippenziehern“ zu drucken, jedoch entschied sich die Redaktion dagegen. Ebenda, S. 102. – Für die Nichtübernahme der aggressiven antizionistischen Rhetorik wurde sie von Gomułka auf der Sitzung des Politbüros vom 8. April kritisiert. Ebenda, S. 133.

Mobilisierungen [gegen die Staatsmacht] von revisionistischen Gruppen, besonders aus den studentischen Milieus, verursacht worden.“<sup>106</sup>

Das Jahr 1968 führte, so Sokorski weiter, zu einer Verjüngung der Kader.<sup>107</sup> Gemeint waren die Säuberungen im Radio und im Fernsehen, so waren bereits im März 150 Personen aus dem Fernsehen entlassen worden.<sup>108</sup>

Das Medium war von den Ereignissen des Jahres 1968 sowohl unmittel- als auch mittelbar betroffen: So wirkten sich die Säuberungen auch auf die Filmhochschule in Lodz aus, was wiederum das Fernsehen beeinflusste. Die Kulturabteilung des ZK resümierte im Dokument „Thesen zum Referat ‚Über die ideologisch-politische Situation an den Kunsthochschulen‘“ (Tezy do referatu „O sytuacji ideowo-politycznej w wyższych szkołach artystycznych“) das Verhalten an den Hochschulen in den Krisenmonaten. Sie stellte dabei fest, dass besonders die Staatliche Theater- und Filmhochschule in Lodz, die Staatliche Theaterhochschule in Warschau sowie die dortige Musikhochschule Zentren der Unruhen gewesen seien, „wo die Studierenden die Unterstützung von großen Teilen der Wissenschaftskader für ihre unverantwortlichen Resolutionen fanden“<sup>109</sup>. Die Kulturabteilung beschloss, „die Probleme an der PWSTiF [der Staatlichen Theater- und Filmhochschule in Lodz] aufgrund des einzigartigen Charakters der Schule wie auch aufgrund der Notwendigkeit einer in kurzer Zeit durchgeführten Reform separat [zu] handhaben [...]. Daher wird die Einschreibung zum ersten Studienjahr eingefroren.“<sup>110</sup> Die angesprochenen Reformen führten zu zahlreichen Neubesetzungen. Ferner sollte ein neu eingeführtes Mentorensystem zu einer festen Verknüpfung der Studierenden mit der Hochschule und den Lehrern führen, was auch zu einer besseren Kontrolle beitragen sollte.<sup>111</sup>

---

<sup>106</sup> Rocznik Radia, 1968-1969, S. 9.

<sup>107</sup> Ebenda.

<sup>108</sup> Kronika Telewizji Polskiej [Chronik des polnischen Fernsehens], in: DDATVP, Kronika Telewizji Polskiej, Sign. 3691/21/4, unpag. – Maciej Wojtyński beziffert die Zahl auf knapp 200 Personen, wobei er ausführt, dass es sich mehrheitlich um Personen gehandelt habe, die einen immensen Einfluss auf die Gestaltung des Programms gehabt hatten. WOJTYŃSKI, S. 10. – Jerzy Tepli, ein Fernsehjournalist, musste 1968 beweisen, dass er nicht jüdischer Herkunft, sondern Roma-stämmig war, um seinen Arbeitsplatz zu behalten. Ebenda, S. 219, Anm. 41.

<sup>109</sup> Tezy do referatu „O sytuacji ideowo-politycznej w wyższych szkołach artystycznych“ [Thesen zum Referat „Über die ideologisch-politische Situation in den Kunsthochschulen“], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-313, Bl. 22.

<sup>110</sup> Ebenda, Bl. 54. – Noch Mitte der 1970er Jahre forderte Mieczysław Moczar, dass nur zuverlässige Menschen in die künstlerischen Hochschulen Einlass finden sollten. TEJCHMA, Kulisy dymisji, S. 34.

<sup>111</sup> Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi, realizacja reformy oraz perspektywy rozwoju w latach 1972-1975 [Die Staatliche Leon Schiller-Film-, Fernseh- und Theaterhochschule in Lodz, Durchführung der Reform sowie Perspektiven der Entwicklung für die Jahre 1972-1975], in: DDATVP, Współpraca z PWSTiF w Łodzi, Sign. 1685/124/1, unpag.

### 3.4 Inhalte des Fernsehens und seine Zuschauer im Jahre 1968

Im Fernsehprogramm und in den Präferenzen der Zuschauer nahm die antizionistische Kampagne kaum einen wichtigen Platz ein. Stattdessen zeigten Erhebungen ein bereits bekanntes Bild: Fast ein Viertel der Sendezeit nahmen Serien ein, unter den Spielfilmen dominierten vor allem Dramen sowie Krimis und Actionfilme.<sup>112</sup> Hingegen nahmen die Betonung und Darstellung deutscher Verbrechen während des Krieges in Dokumentarfilmen einen breiten Raum ein: so in Sendungen wie *Sie waren nicht namenlos* (Oni nie byli bezimienni), die den in Warschau, Palmiry und Magdalenka Exekutierten gewidmet war<sup>113</sup>, sowie den Dokumentarfilmreihen *Polen an den Fronten des Zweiten Weltkriegs* (Polacy na frontach II wojny światowej) und *Es marschiert ein Soldat* (Idzie żołnierz).<sup>114</sup>

Auch hinsichtlich der Rezeption zeigte sich zunächst keine Auffälligkeit: Die ausgewertete Zuschauerpost zeigte, dass zu Beginn des Jahres 1968 die Mehrheit der Zuschriften mit dem Programm in seiner Gesamtheit unzufrieden war.<sup>115</sup> Die Zuschauer beanstandeten besonders Szenen, die Gewalt und Erotik beinhalteten, denn – so die Zusammenfassung der Bearbeiter der Briefe – sie erhofften sich eine erzieherische Wirkung des Gesehenen.<sup>116</sup>

Ähnliches lässt sich auch für die bereits zuvor thematisierte „mediale Kriegsmüdigkeit“ festhalten. Ein Zuschauer rief die Verantwortlichen beim Fernsehen auf:

„Leute, lasst uns in Ruhe mit diesen Kriegs- und Partisanenfilmen! Egal welcher Produktion sie sind. Es steht mir bis zum Hals. Zahlen wir für das Abonnement? – Wir zahlen! Daher fordern wir solche Filme, die in den normalen Kinos laufen. Im Radio Ramsch, im Fernsehen Ramsch, und dann beklagt ihr, dass die Leute Radio Free Europe hören!“<sup>117</sup>

Jedoch lässt sich auch feststellen, dass es Befürworter dieser Sendungen gab, die ihr subjektives Urteil als Teil einer Mehrheitsmeinung präsentierten:

„Mir hat der Dokumentarfilm *Polen an den Fronten des Zweiten Weltkriegs* sehr gut gefallen. Ich möchte einfach anmerken, dass wir mehr solche Programme sehen wollen, und das

---

<sup>112</sup> Rocznik Radia, 1968-1969, S. 56.

<sup>113</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>114</sup> Ebenda, S. 64.

<sup>115</sup> Biuletyn Telewizyjny (1968), 1, S. 47. – Eine ähnliche Verteilung von guten und schlechten Beurteilungen trat auch in den kommenden Monaten auf, vgl. Biuletyn Telewizyjny (1968), 2, S. 78.

<sup>116</sup> Biuletyn Telewizyjny (1968), 1, S. 51 f. – Es wurde dem Fernsehen vorgeworfen, dass einige Sendungen die Liebe vulgarisierten und die Würde von Frauen herabsetzten. Die Lösung sah eine Gruppe Lehrer aus Pruszcz Gdański darin, dass eine Kommission, bei der Pädagogen mitwirken sollten, vorab die Sendungen zu sehen bekäme. Ebenda, S. 52.

<sup>117</sup> Biuletyn Telewizyjny (1968), 9, S. 60.

vor allem im September, [aus Anlass des] Jahrestag[es] der damaligen weit entfernten, [...] tragischen Tage.“<sup>118</sup>

In einzelnen Briefen zeigt sich auch ein Spezifikum des Jahres: die Verknüpfung des Fernsehprogramms mit den politischen Ereignissen 1968. So schrieb eine Lehrerin aus Neisse (Nysa) im Mai, zwei Monate nachdem die Proteste der Studierenden in Warschau niedergeschlagen worden waren:

„Als Lehrerin einer Mittelschule in Neisse, [die sich] sehr in der Erziehung der Jugend engagiert, möchte ich [im Namen der Jugend] bitten, den Film ‚Die Grenzstraße‘ auszustrahlen. Ich denke, dass dieser Film wegen der Situation im Land und [wegen] der Verleumdungen seitens verschiedener zionistischer Gruppen aus dem Ausland sehr aktuell ist. Die Jugend und die Kinder kennen diese Problematik nicht – ebenso wenig jüngere Lehrer, die nach dem Krieg geboren und aufgewachsen [sind ...], der Film hingegen ist ein herrliches Beispiel für die Hilfe der polnischen Bevölkerung für die Juden, die zur Vernichtung bestimmt waren.“<sup>119</sup>

Eine andere Zuschauerin erregte sich im Zusammenhang mit den Protesten über das Fernsehprogramm: „Solche Filme nach den Märzereignissen? Ich hoffe, dass das Ministerium für Kultur und Kunst [bei der Auswahl] mehr Aufmerksamkeit auf diese Programme und ihre Initiatoren legt.“<sup>120</sup> Diese beiden Briefe bildeten jedoch die einzigen Beispiele, die die gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen mit den Medieninhalten in Verbindung brachten.

1969 schien das Fernsehen wieder zum normalen Betrieb übergegangen zu sein, im Oktober beriet das Präsidium des Rundfunkkomitees über zukünftige grundlegende Tendenzen und erzieherische Aspekte der elektronischen Medien. Während der Sitzung betonten die Mitglieder, dass sich stärker der historischen Bildung der Jugendlichen sowie der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen und ideologischen Fragen gewidmet werden solle. Gerade Letzteres sollte dazu dienen, die Normen der Jugendlichen mitzugestalten. So vertrat insbesondere einer der Fernsehredakteure die Ansicht, dass „das Hauptinteresse der Jugendlichen die Gegenwart und die Zukunft ist, daher sollte man Änderungen im Programmangebot anstreben[:] zur Verringerung der Anzahl von Programmen über historisch-martyrologische Themen und [zur] Steigerung der Anzahl von Programmen, die in einer möglichst attraktiven Art die Gegenwart und ihren Übergang in die Zukunft darstellen.“ Dieser grundlegenden Richtungsbestimmung widersprach der Vizevorsitzende Stanisław Stefański nicht, sah jedoch bei der Realisierung dieser Vorschläge ein Problem: Seiner Ansicht nach versuchten Filmemacher und Journalisten, den gegenwärtigen Problemen auszuweichen. Stefański betonte, dass ihr „Interesse einer Veränderung unterzogen werden“ sollte, die zu einer „Abkehr von der Vergangenheit und einer Hinwendung zur Gegenwart und Zukunft“ führen sollte.<sup>121</sup>

<sup>118</sup> Biuletyn Telewizyjny (1968), 10, S. 94 f. Hervorhebung M.Z.

<sup>119</sup> Biuletyn Telewizyjny (1968), 5, S. 46.

<sup>120</sup> Biuletyn Telewizyjny (1968), 6, S. 96.

<sup>121</sup> Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 8 X 69 r. [Protokol der Sitzung des Präsidiums des Rundfunkkomitees vom 08.10.1969], in: DDATVP, Protokoły Prezydium

Damit folgte das Fernsehen am Ende der 1960er Jahre ähnlichen Tendenzen, wie sie bereits in der Kinematografie diskutiert wurden: Ziel war eine Neuausrichtung auf zeitgenössische Probleme und Themenkomplexe. Dies führte in der folgenden Dekade zu einem Rückgang von Sendungen über den Zweiten Weltkrieg – mit Ausnahmen der Dauerbrenner *Vier Panzersoldaten und ein Hund* und *Sekunden entscheiden*.

### 3.5 Gedenken an die Vernichtung der Juden während der antizionistischen Kampagne

Auch auf die Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen an den europäischen Juden hatten die Entwicklungen der Jahre 1967 und 1968 einen massiven Einfluss. Dies lässt sich insbesondere an zwei Themenkomplexen erkennen: dem Staatlichen Museum Auschwitz und dem Gedenken an den Ghettoaufstand.

Bereits bei der Einweihung des Denkmals in Auschwitz-Birkenau im Jahre 1967 war es zum Eklat gekommen: Während der polnische Redner, Staatspräsident Cyrankiewicz, nicht über das Ausmaß der jüdischen Opfer von Auschwitz sprach, betonte der Präsident des Internationalen Auschwitz-Komitees dieses Faktum, wobei diese Passage jedoch nicht ins Polnische übersetzt wurde.<sup>122</sup> Ferner stand die neu konzipierte Ausstellung im Staatlichen Museum Auschwitz ebenfalls unter dem Einfluss der Marginalisierung der jüdischen Opfer. Die Singularität des Völkermords an den Juden wurde bewusst kaschiert und die polnischen Opfer numerisch zur größten Opfergruppe der Vernichtungslager gemacht.<sup>123</sup> Dies bildete, so Jonathan Huener, das Grunddilemma der Erinnerungspolitik an und in Auschwitz.<sup>124</sup>

Medial wie politisch lag der Fokus der Erinnerungspolitik im Jahre 1968 auf den Feierlichkeiten zum 25. Jahrestag des Ghettoaufstands, die – anders als in den Jahren zuvor – vom Kombattantenverband ZBoWiD organisiert wurden; dieser wiederum wurde massiv durch die Gruppierung um Moczar beeinflusst.<sup>125</sup> Die Betonung von Hilfe und Rettung für die Juden kennzeichnete die Feierlichkeiten: So akzentuierte die Propaganda die Einweihung einer Gedenktafel für Julian Grobelny, den ersten Vorsitzenden des Hilfsrats für Juden (Rada Pomocy Żydom, Żegota).<sup>126</sup> Um das Ausmaß der Hilfe von Polen für Juden zu untermauern, beschloss der ZBoWiD im Februar, Berichte

---

Komitetu, Sign. 1445/10/8, unpag.

<sup>122</sup> KOBYLARZ, S. 148.

<sup>123</sup> SAUERLAND, Polen, S. 166. – Vgl. HUENER, S. 173. – Vgl. auch STOLA, Kampania, S. 63 f.

<sup>124</sup> HUENER, S. 183.

<sup>125</sup> WAWRZYŃIAK, O roli, S. 441. – Nicht nur die Kombattantenvereinigung ZBoWiD befand sich unter der Kontrolle von Moczars Gefolgsleuten, auch im Internationalen Auschwitz-Komitee und in der Hauptkommission zur Erforschung der nationalsozialistischen Verbrechen dominierten seine Leute. FORECKI, S. 84.

<sup>126</sup> Der Hilfsrat für Juden (Rada Pomocy Żydom), bekannt unter seinem Decknamen Żegota, ging im Dezember 1942 aus dem Provisorischen Komitee Hilfe für Juden (Tymczasowy Komitet Pomocy Żydom) hervor, das zuvor von Zofia Kossak-Szczucka und Wanda Kraheńska-Filipowicz gegründet worden war. Seine Aufgabe war die Rettung von möglichst vielen polnischen Juden aus den Ghettos und vor den Deportationen in die Vernichtungslager sowie

über Rettungen mittels Umfragen zu erfassen.<sup>127</sup> Auch stand die Hilfe von Polen für Juden im Mittelpunkt eines Seminars, das im März in Warschau stattfand.<sup>128</sup>

Bei den Feierlichkeiten zum Jahrestag des Ghettoaufstands im April sprach der stellvertretende Minister für Kultur, Kazimierz Rusinek, der zugleich Generalsekretär des Kombattantenverbands ZBoWiD war<sup>129</sup>, „vom Leiden der ‚polnischen Bürger‘ (unter die er auch jene jüdischen Glaubens subsumierte), und er verglich das Vorgehen der israelischen Armee im Juni 1967 [dem Sechstagekrieg] mit den Handlungen der Nazi-Soldaten im Weltkrieg“<sup>130</sup>. Ferner „unterstrich [Rusinek], dass der ‚Drang nach Osten‘ nicht lange vor der rassistischen Theorie der ‚Endlösung der Judenfrage‘ entstand. Die Theorie des ‚Lebensraums‘ und der sogenannte *Generalplan Ost des Reichsführers SS* zielte auf die totale biologische Vernichtung des gesamten polnischen Volkes und auf das Ausradieren Polens von der Landkarte.“<sup>131</sup> An dieser Stelle wird die Gleichsetzung polnischer wie jüdischer Opfer der NS-Besatzung besonders deutlich.

Auch das Fernsehen hatte einen Anteil an der instrumentalisierten Erinnerung an den Ghettoaufstand. Es begleitete die Feierlichkeiten zum Jahrestag durch die Ausstrahlung des BBC-Dokumentarfilms *Warsaw Ghetto*. Die Zeitschrift *Radio i Telewizja* kommentierte:

„Auf den 19. April fällt der 25. Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto. Im Jahre 1942 begannen die Nationalsozialisten die Vernichtung der jüdischen Ghettos, [als sie begannen,] die Bevölkerung in die Todeslager zu deportierten. [...] Viele Gruppen jüdischer Aufständischer schafften es dank der Hilfe von polnischen Untergrundeinheiten, vor allem der [kommunistischen] Volksgarde und der [nicht-kommunistischen] Heimatarmee, aus dem Ghetto zu entkommen. Während der gesamten Dauer des Aufstands ließen die Einwohner Warschaus den kämpfenden Juden Hilfe zukommen.“<sup>132</sup>

---

Schutz und Unterkunft auf der arischen Seite. TOMASZEWSKI/WERBOWSKI, S. 35 ff. – Vgl. KUNERT, S. 30 ff.

<sup>127</sup> WAWRZYŃIAK, O roli, S. 441.

<sup>128</sup> Program obchodu XXV rocznicy powstania w Getcie Warsz. – 18 i 19 kwietnia 1968 [Das Programm der Feierlichkeiten zum 25. Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto – 18. und 19. April 1968], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/VIII-892, Bl. 14. – Ferner sollten Kämpfer des Ghettos wie aus den Vernichtungslagern aus dem Ausland eingeladen werden, so unter anderem der Anführer des Aufstands in Sobibor, Aleksander Pieczorski [sic!]. Ebenda, Bl. 15. Von der Propagandaabteilung wurde zusätzlich angemerkt, dass Film Polski um die Filme *Die Grenzstraße* und *Requiem für 500 000* bemüht werden sollte. Ebenda, Bl. 16.

<sup>129</sup> LEOCIAK, Instrumentalizacja, S. 450. – 1963 hatte Rusinek bereits während der Feierlichkeiten vom gemeinsamen Los von Polen und Juden gesprochen. Ebenda, S. 453.

<sup>130</sup> FRIEDRICH, Aufstand, S. 65.

<sup>131</sup> Zitiert nach: LEOCIAK, Instrumentalizacja, S. 450. Deutsch im Original, Hervorhebungen M.Z. – Rusinek betonte in seinem Referat die jahrhundertelange Toleranz der polnischen Gesellschaft und wertete den Nationalismus als Ausgeburt des Kapitalismus. KOBYLARZ, S. 207.

<sup>132</sup> Radio i Telewizja (1968), 16, S. 22.



Ein anderer Artikel thematisierte unter dem Titel „Schuld – und Sühne?“ (Zbrodnia – a kara? ) in Anlehnung an den Titel des Romans von Fëdor Dostoevskij) das Nachkriegsschicksal deutscher Kriegsverbrecher, die an der Niederschlagung des Warschauer Aufstands beteiligt waren und in den Vernichtungslagern Aufsicht geführt hatten. Diese – so der Artikel – würden unbehelligt in Westdeutschland leben und seien sogar in der westdeutschen Politik tätig. Von besonderer Bedeutung für die Fragestellung ist die die Judenvernichtung marginalisierende Aussage des Autors, dass „Warschau im Sommer 1944 Ort eines der größten Verbrechen in der Geschichte der Menschheit [war], vergleichbar mit den Hinrichtungsorten Auschwitz und Treblinka“.<sup>133</sup>

Auch die Sozial-kulturelle Gesellschaft der Juden (TSKŻ) beteiligte sich an der gegen den Westen gerichteten Propaganda. Ergebnis war die Verquickung von Erinnerungspolitik und Rhetorik des Kalten Krieges, die sich in der Stellungnahme zum 25. Jahrestag ablesen lässt:

„In dem Jahr, in dem wir den 25. Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto begehen, verurteilen wir die Hexenjagd, die gegenwärtig in Westdeutschland, den USA, in England, Israel gegen die Volksrepublik Polen, gegen das polnische Volk, stattfindet. [...] Wir verurteilen die Lügen, die aus reaktionär-zionistischen Zirkeln erhoben werden, die als Erste den Nachfolgern Hitlers die Hand reichten, die für die Zahlung von Entschädigungen die Nazimörder unschuldig sprachen – [jene Verbrecher,] die bis heute in Freiheit in Westdeutschland leben.“<sup>134</sup>

Im Kontext der Feierlichkeiten und der neuen weltpolitischen Lage, die durch den Sechstagekrieg verschärft worden war, entstand eine Broschüre von Waclaw Poterański, der nach seiner Zeit in den kommunistischen Partisanenorganisationen Mitglied im Kombattantenverband ZBoWiD war, über den Aufstand im Warschauer Ghetto, die eben von jenem Kombattantenverband finanziert wurde. Auf diese soll näher eingegangen werden, da sie den offiziellen Blick auf den Ghettoaufstand wiedergibt<sup>135</sup>: Poterańskis Broschüre konstruiert das Bild einer jahrhundertelangen Toleranz der polnischen Bevölkerung und des gemeinsamen Lebens mit den Juden in Polen<sup>136</sup> und verweist antisemitische Neigungen an den rechten Rand des politischen Spektrums während der Zwischenkriegszeit: „Die Mehrheit des polnischen Volkes hatte mit dem Antisemitismus nichts gemein und lebte mit der jüdischen Bevölkerung wie mit Nachbarn und Mitbürgern zusammen.“<sup>137</sup> In seinen Ausführungen über den Zweiten Welt-

---

<sup>133</sup> Radio i Telewizja (1968), 31, S. 1 f. – Der Artikel endet mit der empörten Bemerkung, dass „die Mehrzahl der Mörder straffrei in Freiheit lebt!“ Ebenda, S. 2. Kursiv im Original.

<sup>134</sup> Zitiert nach: LEOCIAK, Instrumentalizacja, S. 452.

<sup>135</sup> Um die Rettung von Juden durch Polen propagandistisch zu nutzen, befürwortete der Vorstand des ZBoWiD, dass die Publikationen, die zu diesem Thema in Polen existierten, in andere Sprachen übersetzt werden sollten, damit sich die polnische Nation den Vorwürfen angeblich zionistischer Kreise entgegenstellen könne. WAWRZYŃIAK, ZBoWiD i pamięć, S. 290.

<sup>136</sup> POTERAŃSKI, S. 3.

<sup>137</sup> Ebenda, S. 8.

krieg konstruiert er eine Gleichsetzung zwischen Polen und Juden, wobei er zwischen physischer Vernichtung und Massenumsiedlungen nicht unterscheidet<sup>138</sup> und durch semantische Verknüpfungen den Eindruck erzeugt, dass es sich bei der polnischen und der jüdischen Bevölkerung um gleichrangige und gleichzeitige Opfer des deutschen Terrors gehandelt habe.<sup>139</sup>

Besonderes Gewicht legt der Autor auf die Hilfe der polnischen Bevölkerung für die Juden sowie auf die damit verbundene Gefahr. Dies untermauert er mit detailliert beschriebenen Einzelschicksalen<sup>140</sup> sowie anhand von Żegota, was Poterański dazu dient, die gesellschaftlich umfassende Hilfe zu zeigen, die ein „sehr große[s] gesellschaftliche[s] Aktiv [aus] verschiedenen politischen Milieus“ umfasst habe<sup>141</sup>:

„Die Liste der Polen, die ihren jüdischen Landsleuten Hilfe erwiesen, wäre sehr lang. Unter ihnen befanden sich Kommunisten, Sozialisten, Mitglieder der Bauernpartei, Demokraten, Katholiken, Soldaten und Offiziere der Volksgarde und der Heimatarmee, der Bauernbataillone und des Sicherheitskorps, Pfadfinder der *Szare Szeregi* (Grauen Reihen), katholische Politiker, Geistliche und Nonnen, Professoren, Künstler, Ärzte, Lehrer, Arbeiter und Bauern, sehr viele keiner Partei angehörende patriotische Polen – mit einem Wort Menschen guten Willens.“<sup>142</sup>

Der durchweg solidarisch, hilfsbereit und heroisch dargestellten polnischen Bevölkerung<sup>143</sup> stellt er jüdische Organe wie den Judenrat oder den Ordnungsdienst gegenüber, die er als „dienstefrig [gegenüber] alle[n] Anordnungen der Okkupationsbehörden“ bezeichnet und die „aktiv mit den Nazis“ zusammengearbeitet hätten<sup>144</sup>, sowie die mehrheitlich passive jüdische Bevölkerung.<sup>145</sup> In diesem Kontext betont Poterański die der jüdischen Bevölkerung gegenüber verräterische Einstellung der jüdischen Eliten: „Die ersten bewaffneten Akte der jüdischen Kämpfer waren gegen die Menschen gerichtet, die den Weg des Verrats betreten hatten.“<sup>146</sup>

Der Autor thematisiert auch negative Beispiele der polnischen Gesellschaft – „Erpressung durch völlig demoralisierte Individuen unter den Funktionären der sogenann-

---

<sup>138</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>139</sup> Ebenda, passim, besonders S. 20, 21, 54.

<sup>140</sup> „Die Warschauer Straßenbahner halfen, Flüchtlinge aus dem Getto [sic!] auf die sog[enannte] arische Seite hinüberzuschuggeln. Die Flüchtlinge wurden in MZK-Uniformen [Miejskie Zakłady Komunikacyjne – Städtische Verkehrsbetriebe; M.Z.] gesteckt, mit Arbeitswaggons herausgefahren, mit falschen Dokumenten versorgt und dann in verschiedenen Abteilungen der MZK beschäftigt. Durch besondere Aktivität bei dieser Aktion zeichnet sich der Leiter des Personalbüros Kazimierz Wendt aus. Für diese Tätigkeit wurde er von der Gestapo verhaftet und erschossen.“ Ebenda, S. 25.

<sup>141</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>142</sup> Ebenda, S. 60. Hervorhebung im Original.

<sup>143</sup> „Die polnische Bevölkerung kam den verfolgten Juden nach Möglichkeit zu Hilfe.“ Ebenda, S. 50.

<sup>144</sup> Ebenda, S. 28. Hervorhebung M.Z.

<sup>145</sup> Ebenda, S. 49.

<sup>146</sup> Ebenda, S. 31.

ten ‚blauen‘ Polizei, Mitarbeiter faschistischer Organisationen oder einfach kriminelle Elemente, die sich den berüchtigten Namen ‚Schmalzowniks‘ [sic!] erwarben<sup>147</sup> –, betont aber, dass dies nur Randerscheinungen gewesen seien und dass das „polnische Volk [...] sich entschieden von den polnischen Faschisten [distanzierte], die in den nationalen Verrat abgeglitten waren und direkt oder indirekt den politischen Interessen der Naziokkupanten dienten“<sup>148</sup>.

Zugleich lassen sich in seiner Broschüre Tendenzen der Polonisierung des Widerstands und des Aufstands im Ghetto finden. So behauptet der Autor, dass die Widerstandsaktionen des polnischen Untergrunds den jüdischen Kämpfern als Vorbild gedient hätten: „Das war für die künftigen Gettokämpfer [sic!] ein gutes Beispiel, wie man auf den Terror des Feindes antworten soll [...]“<sup>149</sup> An späterer Stelle konstatiert er gar, dass der polnische Untergrund an der Entscheidung zum Ghettoaufstand beteiligt gewesen sei: „Trotzdem entschlossen sich sowohl die Führer der jüdischen Konspiration wie auch ihre polnischen Verbündeten zum bewaffneten Aufstand.“<sup>150</sup> Desgleichen behauptet er, dass es die *polnische* Widerstandsbewegung war, die sich zur Evakuierung des Ghettos entschloss.<sup>151</sup> Dadurch, so der Autor, habe sich die Jüdische Kampforganisation dank „der brüderlichen Unterstützung durch die patriotischen polnischen politischen und militärischen Organisationen, besonders in Form der Lieferung von Waffen und Materialien für die Produktion von Sprengstoffen, [...] auf die Verteidigung gegen die Einsatzgruppen der SS und Polizei“ vorbereiten können.<sup>152</sup>

Als vermeintlicher „Kronzeuge“ der militärischen Hilfe für die jüdischen Aufständischen galt Jürgen Stroop, der als Befehlshaber der SS-, Polizei- und Wehrmachtseinheiten für die Niederschlagung des Aufstands verantwortlich war. In seinem Bericht an Heinrich Himmler über die sogenannte „Großaktion Warschau“ schrieb er von „polnischen Banditen“, die die Juden unterstützen würden<sup>153</sup> und die Poterański als Einheit des Sicherheitskorps (Korpus Bezpieczeństwa) der Heimatarmee von Major Henryk Iwański<sup>154</sup> identifiziert<sup>155</sup> – Iwański stieg in der kommenden Zeit beinahe zu einer Iko-

---

<sup>147</sup> Ebenda, S. 61.

<sup>148</sup> Ebenda, S. 62 f.

<sup>149</sup> Ebenda, S. 54. – An einer anderen Stelle führte er aus: „Ihre [der jüdischen Widerstandsbewegung] Tätigkeit verknüpfte die Jüdische Kampforganisation mit der gesamt-polnischen Widerstandsbewegung, da sie sich für ein Mitglied der antinazistischen Gesamtpolnischen Front in Polen hielt.“ Ebenda.

<sup>150</sup> Ebenda, S. 71. Hervorhebung M.Z.

<sup>151</sup> Ebenda, S. 79.

<sup>152</sup> Ebenda, S. 63.

<sup>153</sup> Vgl. STROOP, Es gibt, S. 4. – <http://www.holocaust-history.org/works/stroop-report/jpg/strp011.jpg> (10.06.2012).

<sup>154</sup> Seit dem Ende des Kommunismus gibt es Auseinandersetzungen um die Richtigkeit der Aussagen. Vgl. LIBIONKA, Apokryfy; GRABSKI, Czy Polacy walczyli.

<sup>155</sup> POTERAŃSKI, S. 73. – Faktisch war dies nicht möglich, Iwański war erst ab dem 26. April 1943 im Ghetto gewesen. Vgl. dazu die Materialiensammlung, die Szymon Datner im Jahre 1969 veröffentlichte. DATNER, Materiały, S. 117 ff. – Iwański habe, so die Darstellung, bereits zuvor Juden gerettet und galt als Organisator von Waffenschmuggel und militärischer Hilfe für die jüdische Seite, vgl. TEC, S. 124 f. – Zur aktuellen Auseinandersetzung um die

ne der militärischen Hilfe für das Ghetto auf. Ein besonderes Gewicht legt Poterański auf den Einsatzort der Einheit Iwańskis: Diese sei bei den „schwersten Kämpfe[n] [...] am Muranowski-Platz“ eingesetzt worden<sup>156</sup>, womit er den Blick weg vom Widerstand der jüdischen Aufständischen hin zur polnischen Hilfe lenkt.

Insgesamt betreibt der Autor eine Polonisierung des Aufstands, indem er die Abhängigkeit des jüdischen Widerstands von der polnischen Seite betont: „Die Kämpfe im Warschauer Getto gingen ihrem Ende entgegen. Einzelne Gruppen der Aufständischen und der Zivilbevölkerung kämpften noch weiter, aber ohne einheitliche Leitung, *ohne Kontakt mit der polnischen Seite*.“<sup>157</sup> Die Polonisierung durchzieht auch sein Urteil über die jüdische Widerstandsbewegung: „Ein großer Teil von ihnen sah sich als Bestandteil der gesamt-polnischen Widerstandsbewegung an und stand in Fühlung mit den einzelnen Gruppierungen der polnischen Untergrundbewegung.“<sup>158</sup> Poterański konstruiert eine historische Kontinuität im Fehlverhalten der Westalliierten<sup>159</sup> und verbindet dies mit einem Angriff auf die Westmächte seiner Zeit als Ausdruck des Kalten Krieges:

„Die deutsche Bundesrepublik, in der sowohl offizielle auch auch inoffizielle Stellen ständig an Traditionen aus dem nazistischen Dritten Reich anknüpfen und sich ihrer in der politisch-propagandistischen Tätigkeit bedienen, ist zu einem engen Verbündeten des Staates Israel geworden. Die Zionisten, die an der Spitze dieses Staates stehen, sowie der internationale Zionismus haben um den Preis der Entschädigungen sowie der Wirtschafts- und Militärhilfe der Bundesrepublik nicht nur den ideologischen Erben des Nazifaschismus die an den Juden und anderen Völkern begangenen Massenverbrechen verziehen, sondern eine breite und wütende Kampagne gegen das polnische Volk entfesselt, das während des zweiten Weltkrieges [sic!] als erstes dem blutigen Überfall des Dritten Reichs zum Opfer fiel.“<sup>160</sup>

Dabei wehrt er sich vehement gegen „pseudowissenschaftliche antipolnische Propaganda [sic!] verschiedener historischer Institute in Israel sowie der zionistischen

---

militärische Hilfe für die jüdischen Aufständischen und der Frage nach der Glaubwürdigkeit der Darstellungen vgl. LIBIONKA, Apokryfy; GRABSKI, Czy Polacy walczyli. – In der 2009 vom Institut für Nationales Gedenken (Instytut Pamięci Narodowej) herausgegebenen Version des Berichts von Jürgen Stroop merkte Bearbeiter Andrzej Żbikowski an, dass die Information über die Anwesenheit „polnischer Banditen“ falsch gewesen sei. STROOP, Żydowska dzielnica, S. 34.

<sup>156</sup> POTERAŃSKI, S. 74.

<sup>157</sup> Ebenda, S. 80. Hervorhebung M.Z.

<sup>158</sup> Ebenda, S. 36.

<sup>159</sup> „Trotz der ernsten Lage an der Front unternahm die sowjetische Luftwaffe im September 1942 von der fernen Etappe aus mehrere Angriffe auf Warschau, die eine moralische Erleichterung brachten und den Glauben der Einwohner der Hauptstadt an den Endsieg [sic!] festigten. Die westlichen Alliierten beeilten sich 1942 nicht, an den Nazis Vergeltung für die bestialische Ermordung von Millionen Menschen im besetzten Europa, darunter von Millionen Juden, zu üben.“ Ebenda, S. 53.

<sup>160</sup> Ebenda, S. 86 f.

Zentren in Westeuropa und den USA“<sup>161</sup> und weist kategorisch jede polnische Schuld zurück:

„Die Verantwortung für das Martyrium von Millionen Menschen der unterjochten Völker, die in den Konzentrationslagern, Gefängnissen, Henkerstätten, Arbeitslagern und ähnlichen Vernichtungsanstalten ums Leben kamen, trägt ausschließlich der verbrecherische Nazifaschismus, die am meisten entartete Form des räuberischen deutschen Imperialismus und Nationalismus.“<sup>162</sup>

Poterańskis Broschüre stellt den Archetyp der Darstellung der polnisch-jüdischen Beziehungen dar, dieselbe Konstruktion findet in die filmische Verarbeitung der Besatzung und des Ghettos Eingang und betont vor allem die Hilfe der polnischen Bevölkerung sowie die Passivität der jüdischen Gemeinschaft und ihre Abhängigkeit von der polnischen Seite, die mit einer Polonisierung des Aufstands einhergeht.

Dies lässt sich auch in dem 1968 entstandenen Dokumentarfilm *Die Gerechten* (Sprawiedliwi) von Janusz Kidawa feststellen, der zwischen 1962 und 1977 Mitarbeiter im Dokumentarfilmstudio in Warschau war. Dieser Film folgt dem dominierenden Narrativ und rückt die Hilfe der polnischen Bevölkerung für die Juden in den Mittelpunkt, während die Katastrophe der jüdischen Bevölkerung hintangestellt wird. Er zeichnet sich durch einen einfach gestrickten propagandistischen Ton aus und verweist bereits zu Beginn auf die Todesstrafe für die Beherbergung von Juden. Der Kommentar unterstreicht, dass sich der Terror der deutschen Besatzer gegen die gesamte polnische Nation gerichtet und Letztere einheitlich Widerstand geleistet habe. Eine Gleichsetzung zwischen polnischen und jüdischen Opfern generiert der Kommentar, indem er das Generalgouvernement als „großes Ghetto der polnischen Nation“ bezeichnet.

Der polnischen Bevölkerung wird die jüdische gegenübergestellt, die passiv und unsolidarisch gewesen sei und in Gotteshäusern nur für ihre eigene Rettung gebetet habe. Zeitzeugen wie das ehemalige AK-Mitglied Tadeusz Bednarczyk folgen dieser dichotomen Konstruktion<sup>163</sup> und betonen die Hilfe der polnischen Bevölkerung sowie die vermeintliche Degeneration der jüdischen Ghettobewohner, die sich durch Egoismus, Bereicherung auf Kosten Anderer, Kollaboration sowie Ausschweifungen und Orgien ausgezeichnet hätten, während „sich auf den Straßen die Toten“ häuften. Der Einsatz bekannter Filmfragmente und Fotografien sowie der Kommentar dienen der Untermauerung der Berichte der Zeitzeugen.

Ein weiteres Motiv, das im Film auftritt, ist die Katharsis polnischer Antisemiten, die während des Krieges Juden gerettet haben. Zeitzeugen wie die Schriftstellerin Maria Kann und Bednarczyk betonen, dass die *szmalcownicy* weder die polnische Gesell-

---

<sup>161</sup> Ebenda, S. 87

<sup>162</sup> Ebenda, S. 88. – Diese Darstellung der Ereignisse auf den Feierlichkeiten führte dazu, dass ausländische Organisationen die Veranstaltung boykottierten. FRIEDRICH, Kontaminierte Erinnerung, S. 429.

<sup>163</sup> Bednarczyk behauptete von sich, zur Einheit von Major Iwański, dem Sicherheitskorps (Korpus Bezpieczeństwa), gehört und gute Kontakte zu der jüdischen Seite gehabt zu haben, dabei war er erst 1944 in die Formation eingetreten. GRABSKI, Czy Polacy walczyli, S. 425.

schaft repräsentiert hätten noch dass es Kollaboration nur in Polen gegeben habe. Somit folgen beide einer Universalisierungsstrategie der (Mit-)Täterschaft, die das polnische Spezifikum des *szmalcownictwo* negiert.

Im Kontext des Aufstands im Ghetto führt der Kommentar programmatisch aus: „Jeder, der sich als *Pole* fühlte, kämpfte“, und suggeriert indirekt, dass sich die jüdische Bevölkerung nicht als Teil der polnischen Nation empfunden habe, da sie nicht (bewaffnet) gekämpft habe – diese Argumentation war dem zeithistorischen Kontext der antizionistischen Kampagne geschuldet. Der bereits durch die Zeitzeugen beschriebene unsolidarische Charakter der jüdischen Bevölkerung wird in der Darstellung auf die Spitze getrieben, als der Kommentar ausführt, dass die Oberschicht gehofft habe, durch die Deportation der unteren Schichten überleben zu können. Der Off-Kommentar versäumt es an dieser Stelle nicht auszuführen, dass die ersten Nachrichten über Treblinka das Ghetto durch den polnischen Untergrund erreicht hätten. Statt sich zu wehren, sei die jüdische Bevölkerung – wie der Kommentar betont – „freiwillig in die tödliche Falle gegangen“. <sup>164</sup>

Die Zeitzeugen beschwerten sich ferner über die vermeintlichen antipolnischen Angriffe des Westens und offenbarten die Intention des Dokumentarfilms: Vorwürfe an die polnische Gesellschaft, sie habe der jüdischen Bevölkerung nicht ausreichend geholfen, werden mit Verweisen auf die Passivität der Alliierten und der jüdischen Organisationen im Ausland sowie die Unmöglichkeit der Rettung der gesamten jüdischen Bevölkerung pariert. <sup>165</sup>

Der Film weist ein klares und einfach konstruiertes Schwarz-Weiß-Schema auf, in dem die polnische Gesellschaft unreflektiert zum alleinigen Helfer der Juden stilisiert wird, während der jüdischen Gesellschaft einzig negative Attribute zugesprochen werden. Verweise auf die negativen Seiten der polnischen Gesellschaft wie die *szmalcownicy* werden mit dem Verweis auf ihren marginalen Charakter zurückgewiesen, institutionalisierte Kollaboration mit der Besatzungsmacht – wie etwa durch die Blaue Polizei <sup>166</sup> – zugunsten des Konstrukts eines monolithischen Widerstands der polnischen Nation ausgespart. Wie Poterańskis Broschüre kann auch der Dokumentarfilm als Archetyp der Darstellung der polnisch-jüdischen Beziehungen während des Krieges und der Konstruktion der polnischen wie jüdischen Gemeinschaft gelten; die Parallelen sind offensichtlich.

Polonisierungstendenzen lassen sich auch in der Fernsehzeitschrift *Radio i Telewizja* finden. So wurde zum Jubiläum des Todestags von Janusz Korczak im Jahre 1968 sein Bild augenfällig platziert, und der Begleittext führte aus: „Wir kennen sein Todesdatum im Vernichtungslager in Treblinka nicht, wissen aber, dass er mit seinen

---

<sup>164</sup> Hervorhebung M.Z.

<sup>165</sup> Piotr Forecki geht sogar soweit zu formulieren, dass die Verweise auf die Zusammenarbeit des Staates Israel mit der Bundesrepublik, verstanden als Sinnbild der ehemaligen Täter, in der Gegenwart sowie die Thematisierung der Kollaboration jüdischer Institutionen mit den Besatzungsbehörden als eine Antwort auf die Anschuldigung der mangelhaften Hilfe seitens der polnischen Gesellschaft zu sehen sei. FORECKI, S. 99.

<sup>166</sup> Zur Blauen Polizei vgl. HEMPEL, Pogrobowcy; HEMPEL, „Policja granatowa“, sowie aktuell: MAJCHER-OCIESA.

Schützlingen am 5. August aus dem Warschauer Ghetto auf seinen letzten Weg verfrachtet wurde – JANUSZ KORCZAK [sic!]: Arzt, Schriftsteller, Freund der Kinder, DER ALTE DOKTOR [sic!] mit seinen schlaun und bekannten Radiosendungen aus der Vorkriegszeit, die er unter dem Schriftstellerpseudonym hielt.<sup>167</sup> Seine jüdische Herkunft und sein bürgerlicher Name (Henryk Goldszmit) blieben unerwähnt.

Ein anderer Artikel aus *Radio i Telewizja* mit dem Titel „Chronik des Kampfes und der Erinnerung“ (Kronika walki i pamięci), der auf der ersten Seite platziert wurde, verdeutlicht nochmals die Ausrichtung der Erinnerungspolitik und die Betonung des militärischen Widerstands: „Mehr als sechs Millionen Bürger unseres Landes [–] Soldaten, Partisanen, zivile Bevölkerung [–] starben während des letzten Weltkriegs im Kampf, in den hitlerschen Vernichtungslagern, auf den Straßen der Städte und der Dörfer.“<sup>168</sup> An diesem kurzen Text ist besonders die Reihenfolge auffällig, denn diese folgt nicht numerischen Größenordnungen, sondern hier werden andere Prioritäten gesetzt: der Primat des Aktiven und des Militärischen. Zuerst werden die Soldaten und Partisanen genannt, dann erst die zivile Bevölkerung. Wie bei den Gruppen steht auch bei den Todesorten die militärische Dimension im Vordergrund: Erst wird das Militärische betont („im Kampf“), dann die Leiden der Zivilbevölkerung („Vernichtungslager“ und „Straßenrazzien“).

Hinsichtlich der Erinnerungspolitik betreffend die Judenvernichtung und die polnisch-jüdischen Beziehungen während des Krieges sei an dieser Stelle noch auf die im Oktober 1968 erschienene Broschüre *Der Wald der Gerechten. Eine Seite aus der Geschichte der Rettung der Juden im besetzten Polen* (Las sprawiedliwych. Karta z dziejów ratownictwa Żydów w okupowanej Polsce) aus der Feder von Szymon Datner verwiesen, die in einer – für die allgemeinen Verhältnisse auffällig hohen – Auflage von 30 000 Exemplaren erschien. Die wichtigste These der Broschüre war, dass „nur ein kleiner Prozentsatz der Juden die Rettung sich selbst zu verdanken habe. Die überwältigende Mehrheit der Geretteten überlebte dank der Hilfe Hunderttausender Polen, die trotz des deutschen ‚Rechts‘ ihr Leben und dasjenige ihrer Nächsten riskierten und im schwersten Augenblick den Verfolgten und der Vernichtung vorbestimmten [Juden] die Hand reichten.“<sup>169</sup> In seiner Broschüre bezeichnete der Autor die Verfolgung und Auslieferung von Juden an die deutschen Besatzungsbehörden als eine Domäne abseitiger Elemente, die die Mehrheit der Bevölkerung verurteilte<sup>170</sup> – eine gängige Argumentation, die das Ausmaß und die Effekte der Erpressung und des sogenannten „szmalcownictwo“ marginalisierte.

---

<sup>167</sup> Radio i Telewizja (1968), 32, S. 21.

<sup>168</sup> Radio i Telewizja (1968), 17, S. 1.

<sup>169</sup> Zitiert nach: LIBIONKA, Polskie piśmiennictwo, S. 38. – Piotr Forecki merkt hierzu an, dass im Verlauf der Märzkampagne die postulierte Zahl der durch Polen Geretteten wuchs. FORECKI, S. 101.

<sup>170</sup> LIBIONKA, Polskie piśmiennictwo, S. 39. – Dabei, so der Tenor der Darstellung, seien alle gesellschaftlichen Schichten bei der Hilfe für die Juden aktiv gewesen, ebenso sei es auf dem gesamten Territorium der ehemaligen Zweiten Republik zu Akten der Solidarität mit den Juden gekommen. Ebenda, S. 40.

Ein wichtiges propagandistisches Medium, das das polnische Narrativ der Hilfe für die Juden stützte, war die 1969 erschienene zweite Auflage des Buches von Bartoszewski und Lewinówna *Der aus meinem Vaterland ist* (*Ten jest z Ojczyzny mojej*), das beträchtlich an Umfang zugenommen hatte, auch wenn die Auflage auf 10 000 Exemplare begrenzt war. Der Sammelband wurde mit deutschen und polnischen Dokumenten angereichert und sollte ein Kaleidoskop der Hilfe von Polen für Juden darstellen.<sup>171</sup>

Drei Motive dominierten die Darstellung der polnisch-jüdischen Beziehungen während der antizionistischen Kampagne: die Betonung der polnischen Hilfe für die Juden, die Kollaboration der jüdischen Organe mit den deutschen Besatzungsbehörden und die Abwehr der Vorwürfe aus dem Ausland. Zudem zeigte sich auch eine Umkehr im Umgang mit der Erinnerung an die sogenannte „Martyrologie“ der polnischen Nation: Während sie in der stalinistischen Zeit nicht zur Konstruktion von Gegenwartsbezügen genutzt wurde, war sie während der Kampagne ein fester Bestandteil des historischen Konstrukts, das neben den oben genannten Charakteristika auch die Leiden der polnischen Bevölkerung betonte.<sup>172</sup>

Hinsichtlich der Hilfe polnischer Bürger für Juden stellt Jacek Leociak fest, dass sich die Thematik und die Inhalte 1968 im Vergleich zur vorangegangenen Zeit nicht geändert hätten, doch seien die gängigen Motive intensiviert worden. Jedoch, so Leociak weiter, zeige die Analyse der Texte, dass in der Presse der März-Ereignisse die Erinnerung an die Hilfe für Juden zu einer Narration des gegenwärtigen Kampfes gegen (innere) Feinde wurde.<sup>173</sup> Auch christliche Motive spielten eine Rolle, so wurde die wahrgenommene Undankbarkeit der jüdischen Überlebenden mit dem Karfreitagsgebet in Verbindung gebracht: *Iudaica perfidia*.<sup>174</sup>

Jean-Charles Szurek resümiert, dass die antizionistische Kampagne den (endgültigen) Bruch zwischen der jüdischen und der polnischen Erinnerung brachte. Die Verantwortlichen der Kampagne hätten ihr Ziel erreicht: All jene Publikationen, die die Hilfe der Polen kritisch hinterfragten, wurden fortan als zionistisch oder pro-zionistisch diffamiert.<sup>175</sup> Zudem verließen führende Historiker wie Tatiana Berenstein und Adam Rutkowski das Land.<sup>176</sup> Durch die Massenemigration nahm die Anzahl der Erinnerungsträger deutlich ab, was in den folgenden Jahrzehnten Folgen zeigte.

---

<sup>171</sup> Ebenda, S. 44.

<sup>172</sup> ZAREMBA, *Im nationalen Gewande*, S. 334.

<sup>173</sup> LEOCIAK, *Instrumentalizacja*, S. 453 f.

<sup>174</sup> Ebenda, S. 457.

<sup>175</sup> SZUREK, *Między historią*, S. 176.

<sup>176</sup> TYCH, *Emergence*, S. 242 f.



## 4 Marginalisierung und Leerstellen der Erinnerung: die 1970er Jahre

### 4.1 (Erinnerungs-)Politische Dimensionen der Dekade des „organisierten Vergessens“

#### 4.1.1 Neuausrichtung der politischen Legitimationsstrategie unter Gierek und Marginalisierung der Erinnerung an die Judenvernichtung im öffentlichen Gedenken

Die polnische Gesellschaft befand sich nach den politischen Unruhen des Jahres 1968 in einer schwierigen Lage: Die wirtschaftliche Lage hatte sich zwar zu Beginn der 1960er Jahre etwas verbessert, stagnierte gegen Ende des Jahrzehnts jedoch wieder, die Versorgung der Bevölkerung gestaltete sich schwierig.<sup>1</sup> Dies war der Grund für die Preiserhöhungen, mit denen das Regime um Gomułka im Dezember 1970 versuchte, diesem Problem beizukommen. Die Preiserhöhungen stießen jedoch auf Widerstand in der Gesellschaft und führten zu Unruhen an der Küste mit zahlreichen Todesopfern.<sup>2</sup>

Das politische Nachspiel der Dezember-Unruhen und die Wahrnehmung des Autoritätsverlustes der Parteiführung führten dazu, dass Gomułka der Rücktritt nahegelegt wurde. Bereits während der Politbüro Sitzung am 19. Dezember war er nicht mehr anwesend, am Abend des nächsten Tages hielt Edward Gierek, der bisherige Erste Sekretär im Kattowitzer Woiwodschafts Komitee der PZPR, seine erste Fernsehansprache als neuer Erster Sekretär der PZPR<sup>3</sup> und stellte seine Vorstellung der zukünftigen Politik vor. Die Änderung im Führungsstil von Giereks Regierung machte sich durch eine Verstärkung patriotischer und nationalistischer Parolen bemerkbar.<sup>4</sup> Die Medien porträtierten ihn – beginnend mit der ersten Ansprache im Fernsehen – als „Vater der

<sup>1</sup> ZAREMBA, *Rebellion*, S. 214, 221.

<sup>2</sup> Offiziell berichtete die Presse – erst nachdem anders lautende Meldungen über Radio Free Europe an die (heimlichen) Zuhörer in Polen gelangten – in einem Kommuniqué, dass sechs Menschen gestorben seien, obwohl gemäß parteiinterner Dokumente 45 Tote und 1164 Verletzte verzeichnet wurden. FRISZKE, *Polska Gierka*, S. 7, 12.

<sup>3</sup> ZAREMBA, *Drugi stopień*, S. 58.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 60. – Bereits in einem am 14. Dezember 1970 veröffentlichten Artikel wurde die neue Stoßrichtung der Administration um Gierek deutlich: „Die Angelegenheiten, die wir in Angriff nehmen, betreffen die gesamte Nation, Parteimitglieder und Parteilose, Gläubige und Atheisten, und jeder Bürger hat seinen Platz bei der Lösung und Umsetzung dieser Dinge.“ Zitiert nach: ZAREMBA, *Im nationalen Gewande*, S. 363.

Nation“<sup>5</sup>, der häufig die Wortkombination „Nation und Vaterland“ verwendete.<sup>6</sup> Ziel der neuen Führung war es, die Autorität, die die Partei unter Gomułka verloren hatte, wiederzugewinnen, indem sie versuchte, ein patriotisches Gemeinschaftsinteresse zu erzeugen.<sup>7</sup> In der Rede Giereks, die das Parteiorgan *Trybuna Ludu* am 10. Februar 1971 abdruckte, sprach der neue Erste Sekretär davon, dass „in der Arbeit für das Vaterland Platz [...] für alle Polen vorhanden [ist], gläubige und nichtgläubige, für alle Patrioten, unabhängig davon, woher und wann sie auf den Weg [der Entwicklung] des Landes [...] traten. Es verbindet uns eine gemeinsame Mühe, Freude und Sorge, die Liebe zu unserem Vaterland“<sup>8</sup>. Diese die ganze Nation inkludierenden Parolen sollten zur Mobilisierung der Bevölkerung beitragen, um so die Modernisierung des Landes zu ermöglichen. Dabei ähnelten die Parolen und Vorstellungen der Massenmobilisierung der stalinistischen Zeit.<sup>9</sup> Die Propaganda gab nun die Anhebung des Lebensstandards und die Modernisierung als nationale Ziele aus.<sup>10</sup>

Marcin Zaremba urteilt über Giereks nationale Rhetorik, mit Verweis auf dessen Rede während des Februarplenums 1976: „Obwohl Gierek nicht explizit sagte, Polen sei ein ‚Nationalstaat‘, hatte er genau das im Sinn. Wie in einem solchen Kontext die Führungsrolle der Arbeiterklasse zu verstehen sei, wurde mit der salvatorischen Formel beantwortet, dass die Interessen der Arbeiterklasse mit denen der Nation völlig übereinstimmten.“ Zugleich sei, so Zaremba weiter, der Staat zum höchsten nationalen Gut geworden; „für [dessen] Stärke sei die ‚moralisch-politische Einheit der polnischen Nation‘“ ausschlaggebend.<sup>11</sup> Włodzimierz Borodziej kommt zum Schluss, dass die

„essentielle Formel von der ‚Diktatur des Proletariats‘ [...] aus den Feiertagsreden in dem Maße [verschwand], in dem das ‚Wohlergehen der Nation‘ Einzug hielt. Als innerer Feind galten weder die Kirche noch die Bauern, beide als Überbleibsel der alten Verhältnisse betrachtet, gelegentlich schikaniert, insgesamt jedoch toleriert und gelegentlich sogar umworben. Stattdessen entwickelte die Partei das Konzept der ‚moralisch-politischen Einheit der Nation‘, das nur noch den erklärten Gegnern des Sozialismus den Kampf androhte.“<sup>12</sup>

---

<sup>5</sup> Marcin Zaremba betonte hierbei, dass dieser Titel nicht nur als Ausdruck eines Nationalismus gelesen werden konnte, sondern zudem ein Umdenken hinsichtlich der Geschlechter- und Familienpolitik darstellte. ZAREMBA, *Drugi stopień*, S. 61. – Die Bezeichnung als „Vater der Nation“ war nicht ungewöhnlich, Jan C. Behrends schreibt hierzu: „Diese Anthropomorphisierung des Politischen war ein Charakteristikum kommunistischer Presse und Propaganda. Es handelte sich um eine Redeweise, die Nähe stiften sollte, wo Distanz vorherrschte. Diese politische Sphäre – zuerst die Partei, dann der Staat, dann die sozialistischen Nationen – wurde zur ‚Familie‘ erklärt, der ‚Führer‘ zum ‚Vater‘, die Heimat zur ‚Mutter‘, und die Mitbürger verwandelten sich in ‚Brüder und Schwestern‘.“ BEHREND, S. 243.

<sup>6</sup> Vgl. ZAREMBA, *Im nationalen Gewande*, S. 363.

<sup>7</sup> STEGMANN, S. 527.

<sup>8</sup> *Trybuna Ludu* vom 10.02.1971.

<sup>9</sup> ZAREMBA, *Komunizm jako system*, S. 121.

<sup>10</sup> ZAREMBA, *Im nationalen Gewande*, S. 362.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 378.

<sup>12</sup> BORODZIEJ, S. 349. – Die Bevölkerung reagierte in weiten Teilen positiv auf den neuen Arbeitsstil und die damit verbundene Propaganda. Vor dem VI. Parteitag der PZPR im De-

Nationale Symbole wie das Warschauer Königsschloss<sup>13</sup>, dessen Wiederaufbau 1971 beschlossen und mittels westlicher Kredite finanziert<sup>14</sup> wurde, und der 200. Jahrestag der Gründung der Kommission der Nationalen Bildung (Komisja Edukacji Narodowej) im Jahre 1973 waren Beispiele dafür, dass nationale Werte in den Vordergrund rückten. Die vor-sozialistische Vergangenheit diente hier als Legitimation eines patriotisch ausgelegten Regimes.<sup>15</sup> Auch das Verhältnis zur Kirche hatte sich stark verändert: War diese noch besonders unter Bolesław Bierut und Gomułka bekämpft worden, hoffte die Gierek-Administration, sich die Unterstützung der Kirche sichern zu können.<sup>16</sup>

---

zember 1971 führte das Meinungsforschungsinstitut OBOPiSP Befragungen durch, die das Ziel hatten, die Erwartungen an die Zukunft zu untersuchen. Dabei zeigte sich, dass die Mehrheit der Befragten überzeugt war, dass im kommenden Jahrfünft eine Verbesserung der Lebensbedingungen einsetzen würde, wobei der überwiegende Teil der positiv eingestellten Teilnehmer die Verbesserung als eher bescheiden bezeichnete. Auch wenn die Situation der Befragten nicht als vollkommen positiv erschien, so stellten die Autoren der Studie doch fest, dass sich die Zahlen im Vergleich zum Jahre 1968 deutlich verbessert hatten und der Anteil der Optimisten stark gestiegen war. Problemy VI Zjazdu PZPR w świetle opinii publicznej / Sprawozdanie z badań reprezentatywnych [Probleme des VI. Parteitags der PZPR im Angesicht der öffentlichen Meinung / Bericht aus repräsentativen Umfragen], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń Prezydium Komitetu, Sign. 1468/2/12, unpag. – Die Beziehung zwischen Gesellschaft und Parteiführung hat sich laut Umfrage ebenso verbessert. So äußerten mehr als drei Viertel der Befragten (76 %), dass die Vertreter der Regierung sich der Nöte und Bedürfnisse der Bevölkerung bewusst seien, nur jeder Zehnte sagte, dass sie keine Änderungen sehen würden. 70 % der Befragten waren der Ansicht, dass die Regierung sich des Vertrauens der Bevölkerung sicher sein konnte, nur 15 % sahen keine Änderungen. Ebenda.

<sup>13</sup> Marcin Zaremba bezeichnete den Plan zum Wiederaufbau des Königsschlosses als einen „propagandistischen Treffer ins Schwarze“ (*propagandowym strzałem w dziesiątkę*). Seiner Ansicht nach war es nicht nur die Verlagerung der Aufmerksamkeit in die sozialen und ökonomischen Belange, sondern auch diese symbolische Handlung, die das Regime stabilisierte. ZAREMBA, *Komunizm*, S. 361. – Ein prominenter Gegner des Wiederaufbaus war der ehemalige Parteiführer Gomułka gewesen, der in einem Brief vom März 1971 schrieb: „Ich war nie Anhänger des Wiederaufbaus des Schlosses und werde es nie sein, genauer gesagt, des Baus eines neuen Schlosses, da vom alten nichts übrig geblieben ist. Das Land braucht Wichtigeres als den Schlossbau, der ungeheure Mittel verschlingt, und wenn das Schloss erst einmal steht, wenn es jemals dazu kommen sollte, wird man jedes Jahr satte Millionen hineinstecken müssen, um dieses Museum zu unterhalten und zu konservieren.“ Zitiert nach: ZAREMBA, *Im nationalen Gewande*, S. 326.

<sup>14</sup> Der damalige Kulturminister Józef Tejchma hielt, als der Präsident Vietnams Ende 1973 Warschau besuchte, fest: „[...] faktisch brauchten wir keine antiamerikanischen Helden, wir brauchten die westlichen Kredite.“ TEJCHMA, *Odszedł Gomułka*, S. 269.

<sup>15</sup> STEGMANN, S. 539.

<sup>16</sup> FRISZKE, *Polska Gierka*, S. 82. – Gierek, so Tejchma, hatte ein gutes Verhältnis zu den Gläubigen und berief sich unter anderem auf seine gläubige Mutter. TEJCHMA, *Odszedł Gomułka*, S. 274. – Trotz der Versuche einer Normalisierung des Verhältnisses zwischen beiden Seiten kam es besonders nach den Unruhen in Radom und Ursus im Jahre 1976 zu neuen Spannungen zwischen der kommunistischen Führung und dem Episkopat, da sich die Kirche für die verfolgten Arbeiter einsetzte. ZIEMER, S. 359 f.

Trotz der deutlich nationalen Tonart, die die Administration um Gierek im Inland anstimmte, wollte seine Regierung das Bild eines weltoffenen Polens zeigen.<sup>17</sup> Außenpolitisch gelang der polnischen Führung eine Aufwertung. Dies wurde durch zweierlei Dinge erreicht: Einerseits gewann Gierek an internationalem Prestige, als er im Jahre 1974 als erster Vertreter eines sozialistischen Staates das Weiße Haus in Washington besuchte.<sup>18</sup> Andererseits erreichte es das Regime, dass zahlreiche Staatsgäste aus dem Westen, unter anderem alle drei Präsidenten der USA (Richard Nixon, Gerald Ford, Jimmy Carter), Polen in den 1970er Jahren besuchten.<sup>19</sup>

Anders als zur Zeit der Führung Gomułkas zogen Führung und Propaganda in geringerem Maße die Geschichte Polens als Legitimationsstrategie heran. Dies äußerte sich unter anderem in der Kulturpolitik: So publizierte in den ersten Jahren der Herrschaft Giereks die Presse weniger Artikel, die den Krieg und die Partisanen thematisierten. Einen Grund hierfür sieht Marcin Zaremba in dem Umstand, dass „beides in der Öffentlichkeit sehr eng mit der Person des Genossen Wiesław [Deckname Gomułkas während des Krieges; M.Z.] assoziiert wurde“. Folglich verringerte sich auch die Darstellung der Leiden der polnischen Bevölkerung, und die Kinematografie drehte weniger Filme über den Zweiten Weltkrieg. Diese Entwicklung führt Zaremba zu dem Resümee, dass im „Unterschied zu Gomułka [...] Gierek keinerlei historisches Interesse“ zeigte.<sup>20</sup> Stattdessen sei er bei seinen „erheblich kürzeren und schon deshalb zeitgemäßerer Reden [...] nur auf die Geschichte ein[gegangen], wenn es der Anlass bot, und das auch nur, um dem Ritual zu genügen“<sup>21</sup>.

Während die offizielle Propaganda besonders zu Beginn der 1970er Jahre doktrinäredeweisen minimierte, zeigte sich jedoch, dass gerade in inoffiziellen Kreisen häufig Furcht vor den Deutschen und Abneigung gegenüber Juden und Ukrainern vor-

---

<sup>17</sup> ZAREMBA, *Zorganizowane zapominanie*, S. 217; ZAREMBA, *Im nationalen Gewande*, S. 369. – Dies findet sich auch in parteiinternen Dokumenten wieder, so in der „Notatka dot. polskiego oddziaływania propagandowego na zagranicę“, die als Aufgaben definierte: „a. Ein Bild des zeitgenössischen Polens zu präsentieren [...] b. Unsere Systemgrundlagen zu popularisieren [...] d. Antipolnische Attacken der imperialistischen Propaganda abzuwehren – inklusive der *zionistischen* –, aktives Handeln im ideologischen Kampf beider Systeme. e. Die Demonstration des polnischen Beitrags aus den Jahren des Zweiten Weltkriegs und seiner Folgen für die gegenwärtige Entwicklung Polens in den aktuellen Grenzen. Notatka dot. polskiego oddziaływania propagandowego na zagranicę [Notiz betreffs des polnischen propagandistischen Einflusses im Ausland], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XIX-105, Bl. 71. Hervorhebung M.Z. – Anthony Kemp-Welch merkt zu dieser Situation an, dass die Divergenzen zwischen der innen- und außenpolitischen Propaganda und der Realität immer größer wurden. Fortschritte wurden, sowohl gegenüber dem Westen als auch der eigenen Bevölkerung, überbetont, während sich die Situation in der Realität als deutlich komplizierter erwies. KEMP-WELCH, S. 193.

<sup>18</sup> BORODZIEJ, S. 347.

<sup>19</sup> ZAREMBA, *Komunizm*, S. 367.

<sup>20</sup> ZAREMBA, *Im nationalen Gewande*, S. 370. – Andererseits merkte Zaremba an, dass seit „Beginn der kommunistischen Herrschaft [...] nicht mehr in dieser Weise von der nationalen Geschichte gesprochen [worden] waren [sic!]“. Ebenda, S. 366.

<sup>21</sup> Ebenda, S. 370.

herrschten.<sup>22</sup> Beispiele hierfür ließen sich auch innerhalb der Staatsbürokratie finden: So behauptete Gierek im Jahre 1972 bei einem Treffen mit Vertretern des Innenministeriums, dass die Ereignisse vom Dezember 1970 mit der Aktivität zionistischer Elemente aus Dänemark und Schweden in Zusammenhang stünden.<sup>23</sup> Zwei Jahre später blickte die Abteilung für Propaganda, Presse und Verlagswesen beim ZK sorgenvoll auf die USA, wo sie meinte beobachten zu können, dass zionistische Zirkel dort im Aufschwung begriffen seien.<sup>24</sup> Auch nahmen Staatsführung und Außenministerium an, dass es innerhalb zionistischer Kreise im Westen, besonders in den Niederlanden und den USA, Sabotagepläne gegen die Reisen von Gierek oder Stefan Olszowski, der sowohl unter Gierek als auch in den 1980er Jahren Außenminister war, gäbe.<sup>25</sup>

Die politische Neuausrichtung auf Nation und Vaterland sowie die Akzentuierung zeitgenössischer Probleme hatte auch auf die Erinnerung an die Judenvernichtung massiven Einfluss, nicht nur durch die neue Machtelite bestimmt, sondern vor allem auch durch die zeitliche Nähe zu den Ereignissen des März 1968. Daher ist es nicht verwunderlich, dass das Jahrzehnt von einer Marginalisierung der Erinnerung an die nationalsozialistischen Massenverbrechen an den Juden gekennzeichnet war. Marcin Zaremba bezeichnet die 1970er Jahre gar als Dekade des „organisierten Vergessens“<sup>26</sup>. Ein Indiz für die zunehmende Marginalisierung und Tabuisierung ist der Kniefall von Willy Brandt vor dem Denkmal des Warschauer Ghettoaufstands. Das Bild, das sich im Westen zu einer Ikone der Versöhnung und der Kontroverse entwickelte, wurde von der Zensurbehörde nicht zum Druck freigegeben, einzig die jiddischsprachige Zeitung

---

<sup>22</sup> FRISZKE, Polska Gierka, S. 41.

<sup>23</sup> ZAREMBA, Zorganizowane zapominanie, S. 216. – Auch Gierek hatte sich während der antizionistischen Kampagne als damaliger Parteisekretär in Schlesien zu antisemitischen Äußerungen verleiten lassen. So sagte er in einer Rede: „Es ist nicht schwer dahinterzukommen, wer hinter der Organisation der Unruhen in Warschau und im Lande steckt. Das sind diejenigen enttäuschten Feinde Volkspolens, [...] die sich bei Gelegenheit zeigen, verschiedene Totengräber des alten Systems, Revisionisten, Zionisten, Diener des Imperialismus. Ich möchte hier feststellen, dass das schlesische Wasser niemals Wasser auf ihren Mühlen war und sein wird. Und wenn weiterhin einige versuchen werden, unseren Lebensweg orientiert am Weg unserer Nation in die Irre zu führen, wird das schlesische Wasser ihnen die Knochen brechen.“ Zitiert nach: EISLER, Polski rok 1968, S. 529. – Auch Giereks Mitarbeiter, besonders Franciszek Szlachcic und Stefan Olszowski, scheinen an der antizionistischen Kampagne von 1968 beteiligt gewesen zu sein. ZAREMBA, Zorganizowane zapominanie, S. 217.

<sup>24</sup> Wnioski zgłoszone na spotkaniu radców ambasad w Wydziale Propagandy, Prasy i Wydawnictw KC PZPR 26. III. 1974 roku [Schlussfolgerungen, die während des Treffens der Berater der Botschaften in der Abteilung für Propaganda, Presse und Verlagswesen des ZK der PZPR am 26.03.1974 geäußert wurden], in: DDATVP, KC PZPR – Różne. Korespondencja, Sign. 1710/30/1, unpag.

<sup>25</sup> ZAREMBA, Zorganizowane zapominanie, S. 223.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 218 f. – Dabei betont Zaremba, dass dies kein polnisches Spezifikum gewesen sei, sondern die Marginalisierung der Erinnerung in zahlreichen Gesellschaften zu beobachten sei. Ein weiterer Grund für die Tabuisierung der Judenvernichtung war das Interesse der neuen Regierung an guten Kontakten, vor allem wirtschaftlicher Art, zur Bundesrepublik Deutschland; ein schwieriges Thema wie der Holocaust wäre hierbei hinderlich gewesen. Ebenda.

*Folkssztyme* konnte das Bild veröffentlichen.<sup>27</sup> Diese Geste führte zu Irritationen in der polnischen Gesellschaft: Ein Großteil der Bevölkerung akzeptierte sie nicht, weil sie vor dem Denkmal für den Ghettoaufstand stattfand. Weite Teile der Gesellschaft nahmen das Denkmal des Ghettoaufstands wegen seiner Konkurrenz zum nicht gebauten Denkmal für den Warschauer Aufstand als Denkmal der Regierung wahr.<sup>28</sup>

Die Abwanderung der polnischen Juden im Zuge der Emigrationswellen der 1950er Jahre und der antizionistischen Kampagne führte zu einer starken Dezimierung der „Träger der kollektiven Erfahrung und Erinnerung“: „Infolge der Nachkriegsmigration der jüdischen Bevölkerung wandelte sich Polen gewissermaßen in eine große Stätte der Erinnerung an den Holocaust um, in der nur vereinzelte Spuren von der Existenz der Juden selbst zu beobachten waren. Sie wurden Despositäre und Kustoden der Erinnerung“, so Krzysztof Ruchniewicz.<sup>29</sup>

Auch im Museum in Auschwitz ließen sich diese Tendenzen zur Marginalisierung erkennen. Zu Beginn der Dekade kam es zu keiner Ausblendung der Ermordung von Juden und Roma in Birkenau, jedoch nahm die Vermittlung dieses Themas nur einen randständigen Platz ein. Die Regierung setzte die Prioritäten im Museum neu: Hatten die Gefangenen bis *dato* den höchsten Stellenwert innegehabt, so sollte die Massenvernichtung in der neuen Ausstellung die Darstellung dominieren.<sup>30</sup> Erst gegen Ende der 1970er Jahre – bedingt durch wirtschaftliche Probleme und durch die Notwendigkeit von westlichen Krediten – plante die Museumsleitung, die 1968 zur „Abwehr zionistischer Angriffe“ eingerichtete Ausstellung neuzugestalten.<sup>31</sup>

Die Propaganda reduzierte die Erinnerung an die Judenvernichtung auf ein Minimum, nur der Warschauer Ghettoaufstand wurde gewürdigt, jedoch ebenfalls in vermindertem Maße.<sup>32</sup> Dies ließ sich bereits im Sommer 1972 bei der Einweihung einer Gedenktafel zum 30. Jahrestag des Beginns der Deportationen aus dem Warschauer Ghetto in die Vernichtungslager erkennen. Aus dem Bericht des Jüdischen Historischen Instituts ging hervor, dass nur jüdische Institutionen und Einrichtungen daran teilgenommen hatten, polnische Vertreter fanden im Bericht keine Erwähnung.<sup>33</sup>

Ein Indiz für den Bedeutungsverlust der Feierlichkeiten zum 30. Jahrestag des Ausbruchs des Ghettoaufstands sieht Zaremba darin, dass der höchste Vertreter der PZPR bei den Feierlichkeiten der Sekretär des ZK und Sejmabgeordnete Jerzy Łukaszewicz gewesen sei, der der weiten Bevölkerung vollkommen unbekannt war.<sup>34</sup> Im Kontext mit anderen zeitnahen Gedenkveranstaltungen wird der Bedeutungsverlust besonders

---

<sup>27</sup> Ebenda, S. 221; RUCHNIEWICZ, S. 72.

<sup>28</sup> SIANKO, S. 107.

<sup>29</sup> RUCHNIEWICZ, S. 70. – Als Zeichen der Exilierung der Erinnerung wertet Michael Steinlauf die Errichtung einer Kopie des Denkmals für die Ghattokämpfer in Yad Vashem im Jahre 1975. STEINLAUF, S. 93.

<sup>30</sup> HUENER, S. 193.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 199.

<sup>32</sup> ZAREMBA, *Zorganizowane zapominanie*, S. 218.

<sup>33</sup> *Biuletyn ŻIH* (1973), 1, S. 143.

<sup>34</sup> ZAREMBA, *Zorganizowane zapominanie*, S. 220. – Auch ließen sich hinsichtlich der Planungen zum 30. Jahrestag des Ghettoaufstands im Sekretariat des Ersten Sekretärs – anders als

augenfällig: So nahmen an den Feierlichkeiten zum 29. Jahrestag der Unterzeichnung des Freundschaftsvertrags zwischen Polen und der Sowjetunion, der unmittelbar nach dem 30. Jahrestag des Ghettoaufstands stattfand, Vertreter der obersten Führungsriege der PZPR teil: so das Politbüromitglied und der ehemalige KZ-Insasse Władysław Kruczek, der Sekretär für Propaganda und spätere Erste Sekretär der Posener Parteileitung Jan Szydłak, der damalige stellvertretende Vorsitzende des Ministerrats und spätere Kulturminister Józef Tejchma, der Erste Sekretär des Warschauer Komitees der PZPR Józef Kępa, der bereits erwähnte Jerzy Łukaszewicz sowie der Journalist und Leiter der Auslandsabteilung des ZK Ryszard Frelek.<sup>35</sup>

Die Rhetorik während der Feierlichkeiten zum Ghettoaufstand bezog sich – trotz der Konzentration auf ein allgemeines Fortschrittsnarrativ der neuen Regierung – auf das historische Bild des polnischen Opfers, des „Christus der Nationen“, und ließ das jüdische Narrativ außen vor. Ebenso nahm die deutsche Bedrohung – die zehn Jahre zuvor noch klar akzentuiert wurde – keinen Platz mehr ein.<sup>36</sup> Die Medien hielten sich stark zurück, so erschienen in den großen Tages- und Wochenzeitungen nur einzelne Artikel<sup>37</sup>, das Fernsehen beschränkte sich auf eine halbstündige Sendung aus dem Staatlichen Jüdischen Theater am 19. April sowie auf die Ausstrahlung des Dokumentarfilms *Über der Mauer* (Ponad murem) von Janusz Kidawa am folgenden Tag. Den Abschluss bildete ein Feature, das das Fernsehen am 19. April auf dem wenig geschauten Zweiten Programm zeigte. Die bereits erwähnten Feierlichkeiten zur Unterzeichnung des Freundschaftsvertrags zwischen der Sowjetunion und Polen nahmen hingegen mehr Platz in der Berichterstattung im Fernsehen und in der Presse ein.<sup>38</sup> Dies schien auch im Einklang mit den Wünschen des Publikums zu stehen: Im Archiv des polnischen Fernsehens ließen sich für die Zeit unmittelbar vor dem Jahrestag keine Briefe finden, die auf ein Interesse der Zuschauer an den Feierlichkeiten hinweisen.<sup>39</sup>

Den Jahrestag 1973 betrachteten die Verantwortlichen vor allem unter außenpolitischen Gesichtspunkten<sup>40</sup>; an den Vorbereitungen nahm neben der Propaganda- und der Administrativen Abteilung des ZK auch das Außenministerium teil.<sup>41</sup> Ziel war es, „den Versuchen – inklusive diplomatischer Interventionen – einer Ausnutzung des Jahrestags zur Schmähung des guten Namens Polens durch zionistische Organisationen“

---

zuvor – keine Dokumente der langfristigen Planung finden. Vgl. AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-332, passim.

<sup>35</sup> AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-335, Bl. 103.

<sup>36</sup> ZAREMBA, *Zorganizowane zapominanie*, S. 221. – Auch die Stellung zur Kirche erfuhr eine Uminterpretation, die Betonung der Teilnahmslosigkeit des Vatikans gegenüber der Ermordung der Juden wurde gestrichen. Ebenda.

<sup>37</sup> Vgl. *Kultura* vom 29.04.1973; *Tygodnik Powszechny* vom 22.04.1973.

<sup>38</sup> *Słowo Powszechne* vom 18.04.1973; *Słowo Powszechne* vom 19.04.1973.

<sup>39</sup> Vgl. *Biuletyn Listów*, Marzec 1973 [Briefbulletin, März 1973], in: DDATVP, *Biuletyn Listów*, Sign. 2100/5/1; *Biuletyn Listów*, Kwiecień 1973 [Briefbulletin, April 1973], ebenda; *Biuletyn Listów*, Maj 1973 [Briefbulletin, Mai 1973], ebenda.

<sup>40</sup> KOBYLARZ, S. 252 f.

<sup>41</sup> *Notatka dotycząca obchodów 30 rocznicy powstania w Getcie Warszawskim* [Notiz betreffs der Feierlichkeiten zum 30. Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-333, Bl. 44.

entgegenzuwirken. Geplante Gegenmaßnahmen waren „die Ausarbeitung und Distribution angemessener Veröffentlichungen, von Filmen, Publikationen sowie anderen Dokumentations- und Informationsmaterialien durch das Außenministerium, Film Polski, das Polnische Fernsehen, das Polnische Radio, Interpress, die PAP [Polska Agencja Prasowa – Polnische Presseagentur; M.Z.] und die CAF [Centralna Agencja Fotograficzna – Zentrale Foto-Agentur; M.Z.], die thematisch mit dem Jahrestag zusammenhängen, um sie für die Auslandspropaganda [zu nutzen]“<sup>42</sup>. Zudem sollten ausländische Personen, die man verdächtigte, möglicherweise antipolnische Äußerungen abzugeben, keine Visa erhalten.<sup>43</sup>

Auch wenn die Feierlichkeiten zum Ghettoaufstand in Polen selbst nicht die Aufmerksamkeit genossen wie zehn Jahre zuvor, so ließ sich feststellen, dass insbesondere die Reaktionen im Ausland genau beobachtet wurden. Der Auslandskorrespondent der Parteizeitung *Trybuna Ludu*, Ryszard Wojna, schrieb in einer Notiz über seinen Aufenthalt in Paris:

„Unter den Fragen, die uns danach [während der Pressekonferenz in der Pariser Botschaft] gestellt wurden, waren keine provokanten. Es hatte den Anschein, dass die im Saal anwesenden französischen Journalisten – in der Mehrzahl Juden – positiv überrascht waren, dass Polen den 30. Jahrestag des Ghettoaufstands [überhaupt] beging.“<sup>44</sup>

Zufrieden stellten die Botschaftsmitglieder fest, dass ihrer Ansicht nach den jüdischen Kreisen das Monopol der Erinnerung an den Ghettoaufstand abgenommen worden war.<sup>45</sup>

#### 4.1.2 Die Entwicklung von nationalistischer Legitimation und Erinnerung an die Judenvernichtung in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre

Die nationale Legitimationsstrategie hatte in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre, bedingt durch die wirtschaftlichen Probleme, die mit dem Modernisierungsprogramm und der Misswirtschaft einhergingen, Hochkonjunktur. So dominierten während der Feierlichkeiten zum 1. Mai weiß-rote statt rote Fähnchen, und die Transparente kreisten um die Begriffe „Staat“ und „Staatlichkeit“ statt wie in den Jahrzehnten zuvor um

<sup>42</sup> Ebenda, Bl. 46. – Dabei sollte der Fokus auf Ländern mit vermeintlich starken zionistischen Zentren wie Frankreich, Großbritannien, der BRD, Belgien, Dänemark, Italien, Schweden, Argentinien, Brasilien, den USA, Kanada, Österreich, den Niederlanden und der Schweiz liegen. Ebenda.

<sup>43</sup> ZAREMBA, *Zorganizowane zapominanie*, S. 222. – Besonders diejenigen polnischen Juden, die nach dem Sechstagekrieg und der antizionistischen Kampagne ausgewandert waren, sollten keine Visa erhalten. Ebenda.

<sup>44</sup> Notatka z pobytu w Paryżu [Notiz über den Aufenthalt in Paris], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-1012, Bl. 53.

<sup>45</sup> Ebenda. – Jedoch nahm die Propagandaabteilung wahr, dass Artikel, die Polen Antisemitismus vorwarfen, publiziert worden waren, so unter anderem in der *Times*, der französischen Zeitung *Combat* und der schwedischen [im Original: skandinavischen] Zeitung *Politiken*. Ebenda, Bl. 61.



Begriffe wie „Sozialismus“, „sozialistisches System“ oder „Gesellschaft“.<sup>46</sup> Das Jahr 1975 stand im Schatten der Feierlichkeiten zum 30. Jahrestag des Kriegsendes. Das Politbüro verabschiedete in diesem Kontext den Beschluss des Politbüros des ZK der PZPR bezüglich der Feierlichkeiten am Tag des Sieges (Uchwała Biura Politycznego KC PZPR w sprawie obchodów dnia zwycięstwa), in dem es auf bekannte Parolen zurückgriff<sup>47</sup> und den Widerstand der polnischen Gesellschaft hervorhob:

„Einen hohen Preis für den heiligsten Sieg in der Geschichte bezahlte [...] die polnische Nation. Mehr als sechs Millionen Polen starben während des Krieges und der nationalsozialistischen Okkupation. Polen war das erste Land, das sich Hitlers Weg einer ‚friedlichen‘ Unterwerfung versperrte. Nach dem tragischen September streckte unsere Nation niemals die Waffen. Der Kampf wurde bis zum Tag des Sieges geführt.“<sup>48</sup>

Zu Jahresbeginn 1975 nahmen die Verantwortlichen beim Fernsehen wahr, dass erheblich mehr Briefe von ehemaligen KZ-Insassen eingingen, und sahen dies im Zusammenhang mit dem 30. Jahrestag des Kriegsendes bzw. der Befreiung der Lager. Die Schreibenden fragten nach den Modalitäten für Entschädigungszahlungen, da viele von ihnen in schwierigen Verhältnissen lebten und durch Alter und / oder schlechten Gesundheitszustand nicht mehr in der Lage waren zu arbeiten.<sup>49</sup> Einen zweiten Anstieg bemerkten die Verantwortlichen beim Briefbüro (Biuro Listów) im November 1975. Dies war verknüpft mit einer Übereinkunft zwischen der PRL und der Bundesrepublik, die beide Seiten im August in Helsinki unterzeichneten und die auch Entschädigungszahlungen regelte. Jedoch, so stellte der Bearbeiter fest, hatten die Verfasser der Briefe das Abkommen zwischen beiden Staaten hinsichtlich der Renten- und Unfallversicherung missverstanden.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> ZAREMBA, *Komunizm*, S. 377 f. – Vgl. ZAREMBA, *Im nationalen Gewande*, S. 384.

<sup>47</sup> Uchwała Biura Politycznego KC PZPR w sprawie obchodów Dnia Zwycięstwa [Beschluss des Politbüros des ZK der PZPR in der Angelegenheit der Feierlichkeiten zum Tag des Sieges], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-336, Bl. 30. – „Die Feierlichkeiten dieses Jahrestags erinnern an die historische Bedeutung der Ereignisse vor 30 Jahren. Sie entschieden über die Gestalt Europas und der Welt und bestimmten unsere nationalen Schicksale. Es hing nie zuvor so viel vom Ausgang des Krieges ab: die Rettung der wichtigsten menschlichen Werte, das Erbe einer Jahrhunderte alten Kultur, hinsichtlich der slawischen Nationen – geradezu ihre biologische Existenz.“ Ebenda.

<sup>48</sup> Ebenda, Bl. 32.

<sup>49</sup> Informacje o niektórych problemach poruszonych w listach. Styczeń 1975 [Informationen über einige in Briefen angesprochene Probleme. Januar 1975], in: DDATVP, Biuro Listów, Sign. 1658/41/1, S. 12.

<sup>50</sup> Informacje o niektórych problemach poruszonych w listach. Listopad 1975 [Informationen über einige in Briefen angesprochene Probleme. November 1975], in: DDATVP, Sign. 1658/41/2, Biuro Listów, S. 3. – Ferner war die Verabschiedung des Gesetzes „O dalszym zwiększeniu świadczeń dla kombatanów i byłych więźniów hitlerowskich obozów koncentracyjnych“ [Der weitere Ausbau der Leistungen für die Kombattanten und ehemaligen Insassen der nationalsozialistischen Konzentrationslager] durch den Sejm am 23. Oktober

Der Soziologe Stefan Szostkiewicz prognostizierte auf Basis einer Umfrage des OBOPiSP am Ende der 1970er Jahre, dass die Erinnerung an die militärische und die lebensweltliche Dimension der Besatzung im Begriff war auseinanderzudriften. Als Grund sah er das Aussterben der Zeitzeugen, das seiner Ansicht nach unweigerlich dazu führen werde, dass die militärischen und politischen Aspekte des Zweiten Weltkriegs zunehmend in den Vordergrund träten. Ferner sah er voraus, dass nicht mehr die Zeitzeugen die Erinnerung trugen, sondern diese zunehmend durch die Massenmedien und den Geschichtsunterricht vereinnahmt werde.<sup>51</sup> Die Umfrage zeigte zudem, dass 45 Prozent der Befragten persönliche Bezüge zu den Ereignissen vor vierzig Jahren hatten, die sich besonders durch familiäre Schicksale manifestierten. 52 Prozent äußerten, dass der Zweite Weltkrieg häufig in der Familie thematisiert werde, wobei die Leiden der Bevölkerung, die durch den Krieg ausgelöst worden waren (38 Prozent), sowie die Furcht vor einer Wiederholung (18 Prozent) im Vordergrund standen. Zugleich wurde der September 1939 als wichtige Zäsur der polnischen Geschichte interpretiert. Der Autor der Studie resümiert:

„Der dominante Gegenstand der Gedanken und Assoziationen, die mit dem September 1939 einhergehen, ist das Leiden der Bevölkerung des Landes – Tod, Verlust von Häusern [und] Besitz, Hunger, Angst. Der September 1939 ist für knapp ein Drittel der Befragten in erster Linie eine Katastrophe, die alle Einwohner Polens betraf, deren friedliche Existenz sie zerstörte.“<sup>52</sup>

Anders als zu Beginn der Ära Gierek nahmen Bezüge zur Geschichte Polens nun wieder mehr Raum im öffentlichen Diskurs ein. Neben dem Jahr 1975 betraf dies vor allem das Jahr 1979, als sich der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs zum vierzigsten Mal jährte. Deutlich wird dies in einer Broschüre des ZK aus diesem Anlass, in der Polen als das erste Opfer des von den Nationalsozialisten entfachten Krieges bezeichnet und zugleich die Wehrhaftigkeit der polnischen Nation betont wird, die

„sich als erste [Nation] militärisch der bewaffneten Aggression des deutschen Imperialismus in seiner am meisten degenerierten [, der] faschistischen Form entgegenstellte; nicht nur verteidigte [die Nation] sich vor der biologischen Vernichtung, sondern [sie] erkämpfte mit der Waffe die Unabhängigkeit und belebte ihre staatliche Existenz auf den neuen sozialistischen Systemgrundlagen neu [...]. Polen ist das[jenige] Land, das während der Jahre des tödlichen Ringens mit der nationalsozialistischen Aggression heldenhaft vom ersten bis zum letzten Tag des Krieges kämpfte.“<sup>53</sup>

---

1975 ein weiterer Grund für die Zunahme der Briefe durch ehemalige Lagerinsassen. Ebenda, S. 4.

<sup>51</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1979), 21, S. 9.

<sup>52</sup> Ebenda, S. 5 ff.

<sup>53</sup> Założenia ideowo-polityczne i organizacyjne kampanii związanej z 35-leciem Polski Ludowej oraz 40 rocznicą napaści Niemiec hitlerowskich na Polskę i wybuchu II wojny światowej [Ideologisch-politische und organisatorische Richtlinien für die Kampagne, die mit dem 35. Jahrestag Volkspolens sowie dem 40. Jahrestag des Überfalls des nationalsozialistischen

Eine erneute Zunahme der Beschäftigung mit historischen Komplexen und Themen lässt sich in dieser Zeit auch für die Erinnerung an die Vernichtung der jüdischen Bevölkerung erkennen. Dabei beeinflussten sowohl externe als auch interne Faktoren diese Trendwende. Beispiele für diese externen Faktoren waren Ereignisse außerhalb Polens wie etwa die Verhaftung von Hermine Braunsteiner, einer SS-Aufseherin aus Majdanek, die nach dem Krieg in die USA geflohen war und dort verhaftet wurde<sup>54</sup>, oder die Debatte um die Verjährung von NS-Verbrechen im deutschen Bundestag. Auf ehemalige NS-Größen wie den ehemaligen Reichsminister und Hitlers Stellvertreter Rudolf Heß wurde die polnische Presse immer wieder aufmerksam.<sup>55</sup> Ein weiteres Beispiel für die gesteigerte Thematisierung ist die Berichterstattung über den aus den Niederlanden stammenden Kriegsverbrecher Pieter Menten<sup>56</sup> und seine Beteiligung an der Ermordung der Lemberger Professoren und Juden in der Ukraine in Zeitungen wie *Odra*<sup>57</sup> und *Kultura*<sup>58</sup>.

Ferner spielten auch außenpolitische Faktoren eine Rolle: So geriet die Gierек-Administration in den späten 1970er Jahren durch ihre Abhängigkeit von westlichen Krediten verstärkt unter Druck. Jüdische Organisationen aus dem Ausland beanstandeten den Zustand der jüdischen Friedhöfe, und zunehmend mehr jüdische Menschen wollten das Land ihrer Vorfahren besuchen. Die polnische Regierung sah sich zu Zugeständnissen gezwungen.<sup>59</sup>

Neben externen Faktoren gab es interne Faktoren, die zu einem neuen Interesse und neuen Auseinandersetzungen um die Beziehungen zwischen Juden und Polen führten. So begann der Warschauer „Klub der katholischen Intelligenz“ (Klub Inteligencji Katolickiej) jährliche „Wochen der jüdischen Kultur“ zu organisieren und half bei der Instandhaltung von jüdischen Friedhöfen. Eine „fliegende jüdische Universität“ in Anlehnung an die „fliegenden Universitäten“ der deutschen Besatzungszeit wurde geschaffen.<sup>60</sup> Seit Mitte der 1970er Jahre bemühte man sich um eine objektivere, d.h.

---

Deutschlands auf Polen und dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verbunden ist], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-338, Bl. 105 f. – Auch hierbei wurde wieder hervorgehoben, dass die polnische Bevölkerung prozentual die höchsten Verluste an Menschenleben hinnehmen musste: „der Krieg und die Besatzung fügten der polnischen Nation tragische Verluste zu. Der Nationalsozialismus richtete Konzentrationslager und Massenvernichtungslager ein, er brachte der ganzen Nation Vernichtung, er zerstörte unsere Kultur, Bildung und Wissenschaft, er devastierte durch seine Raubwirtschaft die Industrie und den Transport, er zerstörte unsere Städte. In Folge der Aggression, des Terrors und der Vernichtungspolitik des Dritten Reichs in den Jahren 1939 bis 1945 verloren mehr als sechs Millionen polnische Staatsbürger ihr Leben.“ Ebenda, Bl. 106 f.

<sup>54</sup> Trybuna Ludu vom 17.01.1975; Słowo Powszechnie vom 08.03.1973. – Vgl. Słowo Powszechnie vom 20.03.1973. – Vgl. ebenso: Słowo Powszechnie vom 21.03.1973; Słowo Powszechnie vom 11.04.1973.

<sup>55</sup> Vgl. Literatura vom 14.07.1977.

<sup>56</sup> Zur sogenannten „Menten-Affäre“ vgl. FÜHNER.

<sup>57</sup> ZABOROWSKI.

<sup>58</sup> Kultura vom 02.01.1977.

<sup>59</sup> ZAREMBA, Zorganizowane zapominanie, S. 223 f.

<sup>60</sup> STEINLAUF, S. 93 f.

die jüdischen Erfahrungen einschließende und nüchterne Betrachtungsweise der Jahre zwischen 1939 und 1945 und des damaligen polnisch-jüdischen Verhältnisses.<sup>61</sup>

Auch das Museum in Auschwitz veränderte seine Sichtweise, was in einer Neukonzeption der jüdischen Ausstellung im Jahre 1978 zum Ausdruck kam. Hier spielten nicht nur außenpolitische Faktoren eine Rolle, sondern auch die Unzufriedenheit mit der Ausstellung von 1968. Der Neuentwurf sah vor, verstärkt an die Ermordung der Juden zu erinnern.<sup>62</sup>

In Polen erscheinende Publikationen und Erinnerungsliteratur hatten ebenfalls Einfluss auf die Trendwende: Zwei Beispiele dafür sind das Buch *Gespräche mit dem Henker* (Rozmowy z katem) des ehemaligen AK-Kämpfers Kazimierz Moczarski, welches Aufzeichnungen der Gespräche mit Jürgen Stroop beinhaltet, die er während der gemeinsamen Haftzeit in Warschau 1949 geführt hatte<sup>63</sup>, und das 1977 erschienene Buch *Dem Herrgott zuvorgekommen* (Zdążyć przed Panem Bogiem) der Schriftstellerin und Journalistin Hanna Krall.<sup>64</sup> Ferner erschien 1978 erstmals *Ist das ein Mensch?* des Auschwitzüberlebenden Primo Levi in polnischer Übersetzung.<sup>65</sup>

Hanna Kralls Buch ist ein Interview mit Marek Edelman, dem letzten überlebenden Kommandanten der Jüdischen Kampforganisation, und gekennzeichnet von der „Sprung- und Episodenhaftigkeit“ der Erzählung Edelmanns, die auf seinen Erinnerungen beruht.<sup>66</sup> Dieser bricht mit der heroischen Darstellung der Aufständischen, die zuvor das Narrativ dominiert hatte, und beschreibt, dass sich die jüdischen Widerstandskämpfer vor dem ersten Schuss auf die Deutschen gefürchtet hätten.<sup>67</sup> Richtungsweisend wirkt auch die Entmythologisierung von Mordechai Anielewicz, der nach dem Ende des Krieges *quasi* zum Zentrum eines Personenkultes wurde. Edelman bricht auch mit dieser Darstellungsweise und beschreibt, dass Anielewicz Kommandant der Jüdischen Kampforganisation geworden sei, weil „er es so gern [wollte], also haben wir ihn gewählt“. Jedoch habe er sich nicht als charismatischer Anführer ausgezeichnet, sondern sei „etwas kindlich, aber sonst begabt“ gewesen.<sup>68</sup> Edelmanns Darstellungen, so Beate Kosmala, führen zu einer „Demontage des gängigen Heldenbildes der Aufständischen im Getto“<sup>69</sup>, die eine breite Kontroverse hervorrief. So griff Marian Fuks, Mitarbeiter im Jüdischen Historischen Institut, Edelmanns Beschreibung während eines Symposiums als „persönlich und sarkastisch“ an und empörte sich, dass er den Aufstand degradiert habe.<sup>70</sup> Auch ein Redakteur der *Odra* warf in seiner Rezension dem Buch Effekthascherei und eine „modische Antihelden-Geschichte“ vor.<sup>71</sup>

---

<sup>61</sup> A. KRZEMINSKI, S. 265 ff.; MICHLIC, S. 258. – Vgl. SAUERLAND, Polen, S. 217.

<sup>62</sup> HUENER, S. 185 f.

<sup>63</sup> MOCZARSKI.

<sup>64</sup> ZAREMBA, *Zorganizowane zapominanie*, S. 224; KRALL.

<sup>65</sup> GRIERSON, S. 138; ebenso: KUCIA, S. 270.

<sup>66</sup> HÖLLWERTH, S. 389.

<sup>67</sup> KRALL, S. 7.

<sup>68</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>69</sup> KOSMALA, *Geschichtspolitik*, S. 194.

<sup>70</sup> *Biuletyn ŻIH* (1978), 3-4, S. 140

<sup>71</sup> *Odra* (1978), 4, S. 94.

Zustimmung für seine Version bekam Edelman hingegen vom Historiker und Journalisten Jan Górski im *Kwartalnik Historyczny*. Dieser vertritt die Auffassung, dass das Buch nicht den Ghettoaufstand an sich darstelle, sondern die Erinnerung, die unterschiedlich manipuliert worden sei. Der Autor kritisiert zwar die Dichotomie von Bedrohung und Pathos als übertrieben, hebt jedoch positiv hervor, dass Krall und Edelman es schaffen würden, den Lesern zu zeigen, dass der Moralkodex in extremen Situationen Veränderungen unterliege.<sup>72</sup> Auch der Rezensent der *Literatura* merkt an, dass es sich um einen zeitgenössischen Blick auf den Aufstand handle, und postuliert, dass Edelman nur versuche, die Wahrheit über den Ghettoaufstand zu berichten und einer Mythologisierung und Vereinnahmung durch Symbole zu entgehen.<sup>73</sup>

Die US-Serie *Holocaust* lenkte Ende der Dekade noch mehr Aufmerksamkeit auf Polen und den Mord an den europäischen Juden.<sup>74</sup> Nur einen Monat nach der Ausstrahlung der Serie im US-Fernsehen setzte Präsident Carter eine Regierungskommission ein, um die Judenvernichtung zu erforschen<sup>75</sup>, und bereits im Juli 1979 stellte diese einen Antrag, nach Polen zu reisen und die Lager zu besuchen.<sup>76</sup> Im Juli und August 1979 kamen ihre Mitglieder unter der Führung des jüdischen Schriftstellers und Auschwitzüberlebenden Elie Wiesel nach Polen und besuchten unter anderem das Lager Auschwitz.<sup>77</sup>

1979 gelangte das ehemalige Lager besonders durch ein Ereignis verstärkt in den Fokus der Öffentlichkeit: den Besuch des neu gewählten Papstes Johannes Paul II. Die Planungen liefen bereits seit März 1979, und der Besuch war das Ergebnis intensiver Gespräche zwischen Regime, Episkopat und Vatikan.<sup>78</sup> Anders als die vorherigen Stationen – Warschau, Wadowice, Tschenstochau (Częstochowa), Krakau – befürwortete das Regime den Besuch in Auschwitz, denn das ehemalige Lager galt nicht als katholischer, sondern universeller Gedenkort an die nationalsozialistischen Verbrechen.<sup>79</sup> Während der Messe im Lager hob der Papst die jüdischen Opfer hervor:

„Ich verweile am Ende gemeinsam mit euch, liebe Teilnehmer dieser Begegnung, vor der Tafel mit der hebräischen Inschrift. Sie weckt das Andenken an das Volk, dessen Söhne und Töchter zur totalen Ausrottung bestimmt waren. Dieses Volk führt seinen Ursprung auf Abraham zurück, der der Vater unseres Glaubens [...] ist, wie Paulus von Tarsus sich ausdrückte. Gerade dieses Volk, das von Gott das Gebot empfing: ‚Du sollst nicht töten!‘, hat an

---

<sup>72</sup> GÓRSKI, S. 1041 f.

<sup>73</sup> *Literatura* vom 13.04.1978.

<sup>74</sup> Vgl. Unterkapitel 4.4.3 dieses Kapitels.

<sup>75</sup> WIEVIORKA, S. 210.

<sup>76</sup> Notatka na temat problematyki żydowskiej [Notiz betreffend die jüdische Problematik], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/LXXVI-790, unpag. Das Schreiben ist auf den 7. Juli 1979 datiert.

<sup>77</sup> HUENER, S. 229.

<sup>78</sup> Ebenda, S. 209.

<sup>79</sup> Ebenda, S. 212.

sich selbst in besonderem Ausmaß erfahren müssen, was töten bedeutet. An diesem Gedenkstein darf niemand gleichgültig vorbeigehen.“<sup>80</sup>

Seine Worte wurden auf zweierlei Weise interpretiert: Die eine sah in seinen Worten die Alleinstellung der Juden, die im Gegensatz zu anderen Nationen der vollkommenen Vernichtung anheimfallen sollten. Die andere Interpretation sah in den Worten eine Internationalisierung und Universalisierung des Leidens in Auschwitz, die mit einer partiell wahrgenommenen Polonisierung einherging.<sup>81</sup> Auch der Soziologe Marcin Kucia verwies auf die Bedeutung der Worte des Papstes, so habe er die herrschenden Konventionen der Darstellung verletzt, insbesondere das Nichtthematisieren der jüdischen Opfer in Auschwitz.<sup>82</sup> Nach dem Papstbesuch war das Land – so die Wahrnehmung der Zeitgenossen – ein anderes als zuvor.<sup>83</sup>

Somit kann konstatiert werden, dass für die Entwicklung der Erinnerung an die Judenvernichtung neben internen Faktoren wie der schwindenden Legitimation der politischen Eliten, die zu einer Rückbesinnung auf die historischen Errungenschaften der polnischen Nation führte, und dem allgemein gesteigerten Interesse an der Geschichte der polnischen Juden auch externe Faktoren eine wichtige Rolle einnahmen.

#### 4.2 Das Zeitgenössische im Kino der 1970er Jahre: das „Kino der moralischen Unruhe“

Das Verhältnis zwischen Parteiführung und den Filmemachern in den 1970er Jahren war ambivalent. Allgemein lässt sich sagen, dass zu Beginn dieses Zeitabschnitts bessere Beziehungen zwischen den Künstlern und dem staatlichen Mäzen herrschten.<sup>84</sup> Am 22. Juni 1971 kam es zu einem Treffen zwischen der Kulturabteilung der PZPR, vertreten durch den damaligen ZK-Sekretär Józef Tejchma, und Vertretern der Kinematografie. Während des Treffens stritten beide Seiten über die zukünftige Ausrichtung, wobei die Filmemacher größere Freiheiten verlangten.<sup>85</sup> Die Parteiführung reagierte hierauf zurückhaltend: Ende April 1972 schrieb Tejchma in sein Tagebuch, dass Gierек besorgt sei, das Vertrauen der Filmemacher zu verlieren.<sup>86</sup> Auch Mieczysław Wojtczak,

---

<sup>80</sup> SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFSKONFERENZ, S. 92. – Später jedoch hielt er an der polnischen Tafel und bezifferte die polnischen Verluste auf sechs Millionen, also auf die offiziell anerkannte Zahl, worunter auch die jüdischen Opfer subsumiert wurden. Ebenda. – Jedoch hatte der Papst bereits bei seiner Messe in Warschau von den „Hunderttausenden[, die] in den Mauern des Warschauer Gettos umkamen“, gesprochen. KOSMALA, Geschichtspolitik, S. 194.

<sup>81</sup> HUENER, S. 218.

<sup>82</sup> KUCIA, S. 200.

<sup>83</sup> HUENER, S. 222 f. – Die Administration um Gierек hingegen versuchte, die bisherige Politik weiterzuführen, so wurde unter anderem ein Denkmal für Bolesław Bierut in Lublin eingeweiht. Ebenda.

<sup>84</sup> Vgl. KRAJEWSKI, Między współpracą, S. 251.

<sup>85</sup> TEJCHMA, Odszedł Gomułka, S. 88 f. – Vgl. auch WASIAK, Loyalität, S. 252.

<sup>86</sup> TEJCHMA, Odszedł Gomułka, S. 187.

Journalist und Leiter der Propagandaabteilung des Warschauer Komitees der PZPR, bemerkte dessen Nervosität, vor allem gegenüber Filmen mit zeitgenössischen Inhalten.<sup>87</sup>

Reformmaßnahmen der Regierung führten zu Beginn der 1970er Jahre dazu, dass die Filmstudios nun als Rekrutierungszentren für literarische Inhalte und als sozialistische Produzenten fungierten. Eine Evaluation der Studios fand alle drei Jahre statt; genügten sie den Anforderungen der Obersten Kinematografieverwaltung nicht, konnten sie aufgelöst werden.<sup>88</sup>

Neben diesen strukturellen Veränderungen waren auch die Inhalte von einer Neujustierung betroffen. So lässt sich anhand von Materialien des NZK feststellen, dass zu Beginn der 1970er Jahre die Filme primär zeitgenössische Themen behandeln sollten: Der Plan für das Produktionsjahr 1971/72 sah 30 Filme vor, von denen sich elf zeitgenössischen Themen widmeten, nur drei hingegen dem Zweiten Weltkrieg.<sup>89</sup> In einer undatierten Notiz der Propagandaabteilung des ZK – wahrscheinlich aus dem Jahre 1972 – betonte diese die Bedeutung zeitgenössischer Fragen: „das, was über den Rang eines Films entscheidet, [ist] der zeitgenössische Inhalt“.<sup>90</sup> Die Abteilung definierte als Aufgaben der Dokumentarfilme, „stereotypes Denken in allen Bereichen unseres Lebens zu durchbrechen, neue Zugänge zu Verantwortung, Patriotismus und dem ideologischen Engagement [zu schaffen]. [...] Wir brauchen Filme über die Menschen, ihre Ambitionen, Sorgen, ihre Schicksale, [all das was] sie mit dem Sozialismus verbinden.“<sup>91</sup>

1973 beschloss das ZK, die gesellschaftliche Rolle der Kinematografie zu verstärken, dies sollte im Einvernehmen mit der sozialistischen Ideologie geschehen<sup>92</sup>:

„Die Aufgabe der filmischen Kunst ist es, – im Einklang stehend mit dem Programm von Partei und Staat – Einfluss auf die Einstellungen von Individuen und gesellschaftlichen Gruppen [auszuüben, ferner] sozialistische Moral- und ideologische Werte zu verbreiten, patriotische Gefühle aufrechtzuerhalten [sowie die positiven Einstellungen] zum Internationalismus und Humanismus [sowie] die Verbindung des eigenen Schicksals und der eigenen Bestrebungen [mit der] sozialistischen Entwicklung des Landes zu betonen.“<sup>93</sup>

---

<sup>87</sup> WOJTCZAK, S. 59.

<sup>88</sup> KRAJEWSKI, *Między współpracą*, S. 334.

<sup>89</sup> *Plane tematyczne produkcji filmów fabularnych i krótkometrażowych na lata 1971/1972* [Thematische Pläne für die Spiel- und Kurzfilmproduktion der Jahre 1971/1972], in: AAN, NZK, Sign. 1843/4/10, Bl. 2. – Dazu zählten *Die Sintflut* (Potop), *Kopernikus* (Kopernik) und *Durch Wüste und Dschungel* (W pustyni i puszczy). Ebenda.

<sup>90</sup> Notatka w sprawie: Oceny narady programowej WFD [Notiz in der Angelegenheit: Beurteilung der Programmsitzung der WFD], in: AAN, Sign. 1354/XXXII-129, Bl. 139.

<sup>91</sup> Ebenda, Bl. 144 f.

<sup>92</sup> GAJEWSKI, S. 29.

<sup>93</sup> Uchwała w sprawie zwiększenia społeczno-kulturalnej roli kinematografii polskiej [Beschluss in der Angelegenheit der Steigerung der gesellschaftlich-kulturellen Rolle der polnischen Kinematografie], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XXXII-129, Bl. 151.

Als zentrale Motive galten daher für zukünftige Filmproduktionen:

„[1.] das Problem des Aufbaus des Sozialismus [...] [2.] das Leben der arbeitenden Bevölkerung in den Städten und auf dem Land [...] [3.] die Probleme der jungen Generation [...] [4.] die Aufrechterhaltung und Verbreitung [...] der epochalen Bedeutung der Entstehung der sozialistischen Gemeinschaft in Europa für die polnische Nation [sowie] [5.] politische, gesellschaftliche und moralische Probleme der gegenwärtigen Welt.“<sup>94</sup>

In Übereinstimmung mit den Zielen des ZK formulierte auch der NZK die zukünftigen Entwicklungstendenzen der Filmproduktion und skizzierte dabei vier Themenkomplexe: „Filme[, die] mit der historischen Tradition der Nation [verbunden sind], vor allem mit der Entwicklung des fortschrittlichen Denkens in der Gesellschaft sowie den nationalen Befreiungskämpfen“, ferner Filme, die auf polnischen Literaturklassikern basieren, und Filme über den Zweiten Weltkrieg und die ersten Jahre der Volksrepublik, die die „Prozesse der Entwicklung eines neuen politischen und nationalen Bewusstseins“ zeigen. Als letzten Komplex der zukünftigen Filmproduktionen definierte die Oberste Kinematografieverwaltung zeitgenössische Themen, die „Reflexionen über soziale [und] moralische Sitten sowie politische Probleme, die charakteristisch für die dynamische Entwicklung der Wirtschaft und der Veränderungen in der Gesellschaftsstruktur Volkspolens sind“, ermöglichen.<sup>95</sup>

Hinsichtlich der zeitgenössischen Thematik betonten die Mitglieder des NZK:

„Die zeitgenössische Thematik ist wie keine andere von allgemeinem Interesse [für die] Gesellschaft [...]; eine Vernachlässigung ihrer war umso gefährlicher, da sie unsere politischen Gegner nutzen [könnten]. [...] Die Proportionen zwischen dem historischen, Kriegs- und zeitgenössischen Film [deuten darauf hin], dass die zeitgenössischen Themen eine permanente und exponierte Position im polnischen Film gefunden haben.“<sup>96</sup>

Noch deutlicher wurde die Dominanz bei der Übersicht der Filme, die 1977 produziert werden sollten: Demnach sollten sich von 26 Positionen 25 zeitgenössischen Themen zuwenden.<sup>97</sup> Das Resümee lautete: „Genau diese [zeitgenössische] Problema-

---

<sup>94</sup> Ebenda, Bl. 152 f. – Jedoch zeigten sich Politbüro und Regierung auch offen für ausländische Filme, sofern sie „gesellschaftlich fortschrittliche ausländische Filme mit hervorragender ideell-erzieherischer und künstlerischer Qualität [seien].“ Bevorzugt wurden jedoch vor allem Filme aus den sozialistischen Bruderstaaten. Die einheimischen Massenmedien sollten bei der Verbreitung qualitativ wertvoller Filme unterstützend eingreifen. Ebenda, Bl. 156.

<sup>95</sup> Informacja o stanie realizacji zadań programowych wynikających z Uchwały Biura Politycznego w dziedzinie filmu fabularnego [Information über den Stand der Durchführung der programmatischen Aufgaben, die auf dem Beschluss des Politbüros im Bereich des Spielfilms beruhen], in: AAN, NZK, Sign. 1843/1/102, Bl. 1. – Dabei betonte die Kinematografie, dass „der Entwicklung des Bewusstseins des zeitgenössischen Polen auch die Filme über den Krieg dienen – da diese der Geburt Volkspolens zugrunde liegen“. Ebenda, Bl. 5.

<sup>96</sup> Ebenda, Bl. 6.

<sup>97</sup> Stan realizacji zadań programowych w dziedzinie filmu fabularnego wynikających z Uchwały Biura Politycznego w sprawie kinematografii [Stand der Durchführung der pro-



tik sollte die natürliche Dominante des Films in den siebziger und achtziger Jahren werden.“<sup>98</sup>

Obwohl gerade die zeitgenössische Thematik hinsichtlich ihrer politischen und gesellschaftlichen Problemstellungen durchaus Protestpotenzial in sich trug, lassen sich die Jahre zwischen 1973 und 1976 als liberale Phase bezeichnen<sup>99</sup>, jedoch machten sowohl der NZK als auch die politische Führung den Filmemachern klar, was für Filme sie in der kommenden Zeit erwarteten.<sup>100</sup> Das Verhältnis blieb somit ambivalent, da sich einerseits gerade jüngere Regisseure weniger konformistisch als ihre älteren Kollegen zeigten<sup>101</sup>, andererseits aber mehr und mehr Filmemacher in die Partei eintraten.<sup>102</sup>

## Vorherrschende Themen

Drei Themenkomplexe dominierten die Kinematografie der Dekade: Neben zeitgenössischen Filmen des „Kinos der moralischen Unruhe“ und historischen Epen wie *Die Sintflut* (Potop) widmeten sich die Filmproduktionen – durch Moczars politische Gruppe forciert<sup>103</sup> – der Partisanenkultur, deren bekanntester Vertreter der Regisseur

---

grammatischen Aufgaben im Bereich des Spielfilms, die auf dem Beschluss des Politbüros in der Angelegenheit der Kinematografie beruhen], in: AAN, NZK, Sign. 1843/4/86, Bl. 10. – Es wurde festgehalten, dass „das Kino der Nachkriegszeit einige Filme hervorgebracht hat, die künstlerisch suggestiv Zeugnis über die Zeit des Krieges und der Besatzung sowie über die dramatische Zeit der Wahl des Staatssystems [d.h. der kommunistischen Machtübernahme] ablegen, sodann hat es [das Kino] mit Sicherheit noch nicht seine [des Kinos] Schuld gegenüber den gravierendsten Problemen unserer Zeit erfüllt. Nahezu vollständig abseits seiner Aufmerksamkeit blieb der gewaltige und vielfältige Fortschritt des Landes, die gesamte strenggenommen zeitgenössische Thematik, die in den gesellschaftlichen Kontext der Veränderungen Polens und aller mit ihm [erscheinenden] sittlichen, moralischen und sozio-psychologischen Phänomene eingeschrieben ist.“ Ebenda, Bl. 11.

<sup>98</sup> Ebenda, Bl. 12.

<sup>99</sup> KRAJEWSKI, *Między współpracą*, S. 335.

<sup>100</sup> MISIAK, S. 206. – Die Kontrollen seitens der Machthaber gingen sogar so weit, dass Premierminister Piotr Jaroszewicz jeden Morgen persönlich die neuesten Ausgaben der *Polnischen Wochenschau* (Polska Kronika Filmowa) begutachtete. Ebenda, S. 283. – Das Beispiel von Andrzej Żuławski verdeutlichte den Kampf zwischen Regisseuren und Verantwortlichen; sein Film *Der Teufel* (Diabeł) aus dem Jahre 1972 wurde scharf kritisiert und nicht zur Distribution zugelassen, der Regisseur bat 1975 in einem Brief an den NZK um die Erlaubnis, einen neuen Film drehen zu dürfen. Dem wurde erst ein halbes Jahr später nach ausführlichen Gesprächen zwischen NZK und Kulturabteilung zugestimmt. Jedoch wurden die Dreharbeiten im Jahre 1977 auf Betreiben des neuen Kulturministers Wilhelmi abgebrochen – angeblich wegen finanzieller Probleme. Ebenda, S. 285.

<sup>101</sup> Insbesondere jüngere Regisseure von Dokumentarfilmen kritisierten die „alte Garde“ und die Doktrinität der Filme. GAJEWSKI, S. 32 f.

<sup>102</sup> Ebenda, S. 30 f. – Vgl. ZAJIČEK, S. 219. – Parteimitglieder machten Ende der Dekade knapp ein Fünftel der Mitglieder der Vereinigungen der Filmemacher aus. GAJEWSKI, S. 30 f.

<sup>103</sup> Bereits nach 1968 bildete sich in der Kinematografie eine nationalpolnische Gruppe heraus, zu der außer Bohdan Poręba auch Ryszard Gontarz gehörte, der neben Janusz Kidawa das Drehbuch zum Dokumentarfilm *Die Gerechten* aus dem Jahre 1968 geschrieben hatte. An-

und das Mitglied der PZPR Bohdan Poręba war.<sup>104</sup> Der patriotische Gehalt der Filme war in den 1970er Jahren das dominierende Thema und zugleich Ausgangspunkt von Auseinandersetzungen.<sup>105</sup>

So kritisierte Poręba bei der Endabnahme des Films *Palace Hotel*, dass der Film die Besatzungszeit falsch darstelle, da es sich um eine Komödie handle<sup>106</sup>, und bezeichnete ihn als „jüdischen Witz [szmonces] über die polnische Nation“<sup>107</sup>. Der Schriftsteller und Romancier Stanisław Dygat, verantwortlich für die literarische Vorlage, erwiderte, dass die filmische Adaption schockiere und auch schockieren solle, da die bisherigen Filme zum Zweiten Weltkrieg hagiografisch seien.<sup>108</sup> Dygat konnte sich mit diesem Argument jedoch nicht durchsetzen, der Film wurde nicht zur Distribution zugelassen.<sup>109</sup> Zudem hatte die Kinematografie bis zum Ende des Jahrzehnts hart mit der Zensur zu kämpfen, die die Distribution von elf Filmen verhinderte, wobei sich davon mindestens

---

laufpunkt dieser Gruppe war das Theater Er-Ef, in dem – so die Einschätzung der Beobachter – antisemitische Subtexte zu erkennen waren. KRAJEWSKI, *Między współpracą*, S. 338.

<sup>104</sup> KRÓL, *Czy w polskim filmie*, S. 40. – Dies sollte zu einer Rehabilitation der nationalen Mythen, die die polnische Schule mehr als ein Jahrzehnt zuvor diskreditiert hatte, führen. Die Regisseure der nationalpolnischen Gruppe wollten den Sieg Polens an der Seite der Sowjetunion darstellen, ohne dabei den Skeptizismus, die Distanziertheit und Ironie von Filmemachern wie Wajda, Munk oder Kutz anzunehmen, und ein Gegengewicht zu diesen bilden. Ebenda. – Jedoch zeigte sich, dass das von Poręba geführte Filmstudio „Profil“ wenig Zuschauer anzog. Die 28 zwischen 1976 und 1980 vom Studio produzierten Filme, die knapp ein Fünftel der gesamten Produktion in diesem Zeitraum ausmachten, verzeichneten nur 5,5% der gesamten Zuschauer der Kinos. KRAJEWSKI, *Między współpracą*, S. 356. – Zum Studio auch bei LUBELSKI, *Historia kina*, S. 414.

<sup>105</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 425. – Wie sehr sich Teile der Kinematografie in dieser Zeit dem gängigen Narrativ widersetzen, lässt sich am Beispiel von Jerzy Hoffmans Film *Bis zum letzten Blutstropfen* (*Do krwi ostatniej*) aus dem Jahre 1978 zeigen. In einem der Dialoge besprachen Mitglieder der Exilregierung die Möglichkeit der Verantwortung der sowjetischen Führung für den Massenmord von Katyń, woraufhin die sowjetische Botschaft wütend Protest erhob und Hoffmann als Feind der Sowjetunion titulierte wurde. Ebenda.

<sup>106</sup> WOJTCZAK, S. 265.

<sup>107</sup> KRAJEWSKI, *Między współpracą*, S. 43.

<sup>108</sup> WOJTCZAK, S. 268.

<sup>109</sup> Ebenda, S. 271. – Auch der Film *Das Haupt voller Sterne* (*Głowy pełne gwiazd*) wurde aufgrund seines humoristischen Umgangs mit dem Krieg kritisiert, was schließlich zum Distributionsverbot führte. Der bei der Endabnahme anwesende Professor Jankowski beschwerte sich über die falsche – ethische wie philosophische – Darstellung des Krieges in dem Film, die er als Geschmacksverirrung bezeichnete. Tadeusz Konwicki hingegen gab zu bedenken, dass es sich bei dem Regisseur um einen Vertreter der jüngeren Generation handle, die anders auf den Krieg blicke als die Generation, die ihn erlebt habe. Insbesondere ein Oberst, der der Endabnahme beiwohnte, vertrat die Ansicht, dass dies zwar ein guter Film sei, dass aber Szenen, die Kollaboration enthielten, bereits in französischen und italienischen Filmen zu sehen gewesen seien. Ebenda, S. 287 ff.

drei (darunter *Rassenschande* (Kiedy miłość była zbrodnią), *Eine lange Nacht* und *Palace Hotel*) mit dem Zweiten Weltkrieg befassten.<sup>110</sup>

Auch um die Filme mit zeitgenössischen Inhalten brachen Konflikte und Debatten aus, die sowohl ästhetischer als auch politischer Natur waren<sup>111</sup>: Das sogenannte „Kino der moralischen Unruhe“, zu dem national wie international bekannte Regisseure wie Andrzej Wajda, Krzysztof Kieślowski und Krzysztof Zanussi gezählt wurden, thematisierte die gesellschaftlichen Probleme und die Bigotterie der Gierek-Zeit.<sup>112</sup> Zu diesem Korpus zählten all jene Filme, die zwischen 1977 und 1981 entstanden waren und deren Handlungen als oppositionell zu gängigen Narrativen galten.<sup>113</sup> Der Film- und Theaterregisseur Janusz Kijowski definierte als „Kino der moralischen Unruhe“:

„Die moralische Unruhe ist ein allgemeiner grundlegender Stoff des Kinos, die Unruhe [umfasst] Konflikte, Kämpfe der verschiedenen Interessen. [...] Jedoch war der Klang dieser Formel im damaligen Polen am Ende der siebziger Jahre bilderstürmerisch für die Machthaber, da [gerade] sie damals alle edlen Worte fürchteten.“<sup>114</sup>

Der bekannteste Film des „Kinos der moralischen Unruhe“, Andrzej Wajdas *Der Mann aus Marmor* (Człowiek z marmuru), war eine Abrechnung mit dem Stalinismus und dem Kult um die Stachanow-Arbeiter. Der Film wurde bis in die oberste Führungsriege der Partei kontrovers diskutiert. So sagte Jaroszewicz über den Film: „Der Film Wajdas ist politisch böse, aber künstlerisch attraktiv, und er wird massenhaft gesehen werden“.<sup>115</sup> Dennoch wurde der Film – weil die Führung Proteste befürchtete – zur Distribution freigegeben. Dies war jedoch nur möglich, da es Teile innerhalb der obersten Ebenen gab, die den Filmemachern und kontroversen Inhalten ihrer Werke nicht vollkommen ablehnend gegenüberstanden. So war auch Wojtczak der Ansicht, dass ohne den Einsatz von Apparatschiks im Kulturestablishment eine Distribution von Wajdas Film unmöglich gewesen wäre.<sup>116</sup>

Der Erfolg des *Mannes aus Marmor* wendete sich gegen seinen Protektor: Tejchma musste Ende 1977 den Posten als Kulturminister räumen. Janusz Wilhelmi als Hardliner und neuer Chef des NZK verkündete bereits bei seiner Ernennung im Mai 1977, dass es Filme wie die von Wajda, Zanussi und Kieślowski zukünftig nicht mehr geben werde<sup>117</sup>, und versuchte, mit einer Politik der harten Hand die Filmemacher ein-

<sup>110</sup> KRAJEWSKI, *Między współpracą*, S. 45 f. – Ferner befanden sich darunter Filme wie *Der achte Wochentag*, *Hände hoch!* (Ręce do góry) und weitere.

<sup>111</sup> WOJTCZAK, S. 152. – Wajda hingegen vertrat die Ansicht, dass auch alle historischen Filme eine zeitgenössische Perspektive beinhalteten. Ebenda, S. 179.

<sup>112</sup> BORODZIEJ, S. 350.

<sup>113</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 379.

<sup>114</sup> Zitiert nach: ebenda, S. 378.

<sup>115</sup> Zitiert nach: MISIAK, S. 298.

<sup>116</sup> WOJTCZAK, S. 306 ff. – Ähnlich urteilte auch Lubelski, der die Ansicht vertritt, dass im damaligen Politbüro niemand so liberal eingestellt war wie Tejchma, ohne den es nicht zur Distribution des Filmes von Wajda gekommen wäre. LUBELSKI, *Historia kina*, S. 374.

<sup>117</sup> TEJCHMA, *Kulisy dymisji*, S. 247.

zuschüchtern. Dies misslang und führte zum verstärkten Widerstand der Regisseure.<sup>118</sup> Nach dem Tod Wilhelmis bei einem Flugzeugabsturz im März 1978 kam es zu einer erneuten Revision der Kulturpolitik, sein Nachfolger, der Journalist und Chefredakteur des Dritten Programms des polnischen Rundfunks Jan Mietkowski, setzte als Chef des NZK nicht die harte Politik seines Vorgängers fort.<sup>119</sup>

\*\*\*

Die aufkommende gesellschaftliche Unzufriedenheit in den späten 1970er Jahren führte jedoch nicht dazu, dass die Regisseure sofort den Konflikt mit den politisch Verantwortlichen suchten. Erst im Sommer 1980 entwickelten sich radikale Strömungen unter den Filmemachern, die die Loyalität gegenüber der Kulturabteilung aufgaben. Zuvor hatten sich nur vereinzelte Regisseure auf eine Zusammenarbeit mit der Opposition eingelassen.<sup>120</sup> Der Filmhistoriker Tadeusz Lubelski resümiert:

„[Gerade] das polnische Kino erschien in dieser Zeit [der zweiten Hälfte der 1970er Jahre] als ein Mittel des scharfen Protestes, als Rückkehr – zum zweiten Mal nach der Zeit der [sogenannten] polnischen Schule – zum [...] führenden Mittel der gesellschaftlichen Kommunikation in unserem Land.“<sup>121</sup>

Daher bezeichnet Lubelski es auch nicht als verwunderlich, dass sich das „Kino der moralischen Unruhe“ nicht im Fernsehen, das Maciej Szczepański, ehemaliger Chefredakteur des Kattowitzer Parteiorgans *Trybuna Robotnicza* und enger Vertrauter Gierks, kontrollierte, entwickelte, da dort zu wenig Freiräume existierten.<sup>122</sup>

#### 4.3 Fortschritt und Instrumentalisierung zur „Tuba der Propaganda“: das Fernsehen und seine Zuschauer in den 1970er Jahren

##### 4.3.1 Technische Rahmenbedingungen sowie ideologische Ausrichtung des Fernsehens in den 1970er Jahren

1969 kam es zu einer Änderung im Statut des Rundfunkkomitees, was auch dessen Zusammensetzung betraf. Das Komitee bestand nun aus dem Vorsitzenden, seinen

---

<sup>118</sup> KRAJEWSKI, *Między współpracą*, S. 343 f. – So wehrten sie sich in einem Brief an das Kulturministerium gegen die „manchmal milizenhaften Kontrollen ihrer Arbeit“. Sie forderten die Rückkehr zur Partnerschaft und zur Begutachtung aller Filme durch die Endabnahme-kommission. Der Brief blieb unbeantwortet. MISAŁ, *Kinematograf*, S. 301. – Vgl. ZAJIČEK, S. 228. – Die Spannungen wuchsen zunehmend und in der Partei fürchtete man eine Verschwörung der Filmemacher. KRAJEWSKI, *Między współpracą*, S. 345.

<sup>119</sup> KRAJEWSKI, *Między współpracą*, S. 347.

<sup>120</sup> Ebenda, S. 358 f.

<sup>121</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 367.

<sup>122</sup> Ebenda, S. 368.

Vertretern, dem Generaldirektor, den Programmdirektoren, dem Generalsekretär sowie 25 weiteren Mitgliedern. Der Exekutivapparat beinhaltete das Generalsekretariat, das Kader- und Schulungsbüro (Biuro Kadr i Szkolenia), das Büro für Kooperationen mit dem Ausland (Biuro Współpracy z Zagranicą), das Briefbüro sowie den OBOPiSP, die Abteilung für das Fernsehprogramm (Zespół Programu Telewizyjnego) und die Dependancen sowie das Experimentalstudio.<sup>123</sup>

Die Ereignisse des Dezember 1970 hinterließen auch im Fernsehen ihre Spuren. Am 11. Februar 1971 traf das Präsidium des Rundfunkkomitees zusammen, um über die Beschlüsse des VIII. Plenums des ZK der PZPR zu beraten. Włodzimierz Sokorski unterstrich die Rolle der Massenmedien und das Vertrauen, das die Parteiführung in diese setzte. Ein besonderes Augenmerk legte er auf die schwierige Situation der Dependancen in Stettin und Danzig, die 1970 Zentren der gesellschaftlichen Unruhen gewesen waren. Er schloss, dass die dortige Situation eine neue Ausrichtung der Propagandaarbeit nicht nur für die betroffenen Woiwodschaften, sondern auch für das restliche Polen erforderlich mache.<sup>124</sup>

Der Machtantritt Giereks ließ die Bedeutung der Medien steigen. Bereits im Juni 1971 erarbeitete die Regierung einen Plan, um die Sendeleistung innerhalb von vier Jahren auszubauen. Die Vorbereitungen zu technischen Neuerungen wie dem Zweiten Programm sowie dem Farbfernsehprogramm waren weitere Meilensteine, die zu Beginn der Ära Gierek Priorität hatten.<sup>125</sup> Ein struktureller Umbau sollte es ermöglichen, Vorgaben von Parteiführung und Regierung schneller umzusetzen, daher wurde die Kollegialverfassung zugunsten von Einmannführungen ersetzt. Der Vorsitzende des Rundfunkkomitees sollte die Realisierung der propagandistischen Vorgaben und die Kaderpolitik überwachen, der Generaldirektor die Aufsicht über die Hauptredaktionen führen. Ein Zeichen für den neuen Anspruch der Gierek-Administration an das Fernsehen war die Ersetzung von Sokorski durch Maciej Szczepański.<sup>126</sup> Szczepańskis Neujustierung des Rahmenplans sah die Verknüpfung von propagandistischen Aufgaben und Kulturverbreitung vor, wobei er den publizistischen Sendungen Priorität einräumte.<sup>127</sup> Vier Grundsätze bestimmten seine Politik: das Vertrauen der Bevölkerung zur Partei zu erlangen, die „Durchführung der organisatorischen Funktionen von Partei

---

<sup>123</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 53. – Das Fernsehen der UdSSR und der anderen Ostblockstaaten hatten jedoch größerer Autonomie, auch wenn dort die Eingriffe seitens der Partei nicht weniger zu spüren waren. Ebenda.

<sup>124</sup> Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 11 II 1971 r. [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Rundfunkkomitees vom 11.02.1971], in: DDATVP, *Protokoły posiedzeń Prezydium Komitetu*, Sign. 1468/2/3, unpag.

<sup>125</sup> PLESKOT, *Wielki mały*, S. 21. – Der Ausbau der Redaktionen für publizistische Sendungen war in den Augen von Andrzej Kozielec ein Zeichen für die zunehmende Funktion des Fernsehens als Propagandaorgan. KOZIEL, *Za chwilę*, S. 113.

<sup>126</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 114. – Szczepańskis Art der Führung des Fernsehens charakterisierte Katarzyna Pokorna-Ignatowicz folgendermaßen: „Er arbeitete Pläne aus, die im Allgemeinen nicht zu realisieren waren, benutzte ineffektive und falsche Methoden, um sie zu erfüllen, er missachtete die Realia oder wie im Fall des Fernsehens die Grundlage der Rezeption.“ POKORNA-IGNATOWICZ, S. 152.

<sup>127</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 125

und Staat durch die Unterstützung der Bevölkerung“ zu sichern, die „Herausbildung des gesellschaftlichen Bewusstseins der Nation“ sowie den proletarischen Internationalismus zu stärken.<sup>128</sup> Die enge Verbindung zwischen Szczepański und der Parteiführung sorgte dafür, dass er die formale Unterordnung unter die Regierung ignorierte.<sup>129</sup>

Zudem lässt sich diese enge Verzahnung zwischen Fernsehen und Partei am Umstand erkennen, dass Mitglieder der Kulturabteilung des ZK in die Gremien des Fernsehens, wie beispielsweise in die Kommission für Drehbücher und in die Endabnahmekommission, berufen wurden.<sup>130</sup> Ein deutliches Indiz für die Kontrolle des Fernsehens durch die Partei stellt ein Schreiben der Propagandaabteilung des ZK vom 10. April 1972 dar, in dem die Abteilung bestimmt, dass „die Entscheidung über die direkte Radio- und Fernsehübertragung von Feierlichkeiten oder Treffen der für die Massenmedien zuständige Sekretär des ZK“ trifft.<sup>131</sup> Auch die Installation eines Fernsehgeräts in den Räumen des ZK im Jahre 1973 verdeutlichte die gesteigerte Bedeutung des Fernsehens.<sup>132</sup> Józef Tejchma, der damalige Minister für Kultur, berichtet in seinen Erinnerungen, dass diese enge Verzahnung aber auch Probleme für das Fernsehen aufwarf: So intervenierte Staatspräsident Piotr Jaroszewicz mehrfach telefonisch beim Fernsehen wegen kritischer Reportagen und anderer Belange.<sup>133</sup>

Wie die Presse war auch das Fernsehen vom Kompetenzausbau der Zensur betroffen, 1970 wurden deren Befugnisse erweitert. So hatte sie nun zur Aufgabe, alle *Komunikés*, die einen großen Verbreitungsgrad aufwiesen, wie etwa in den elektronischen Massenmedien, jedoch auch auf Wandzeitungen, zu kontrollieren.<sup>134</sup> Allein 1970 begutachteten die Zensoren 859 Spielfilme aus dem Ausland, nahmen dabei jedoch nur sechs Filme von der Ausstrahlung aus. Diese relativ niedrige Zahl hat ihren Ursprung in neuen Dienstanweisungen an die Stellen, die die Filme im Ausland einkauften, sodass

---

<sup>128</sup> Zitiert nach: POKORNA-IGNATOWICZ, S. 114.

<sup>129</sup> Ebenda, S. 121.

<sup>130</sup> Vgl. unter anderem Zarządzenie Nr. 10 Przewodniczącego [sic!] Komitetu do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja“ z dnia 25 lutego 1970 r. [Verfügung Nr. 10 des Vorsitzenden des Rundfunkkomitees „Polskie Radio i Telewizja“ vom 25. Februar 1970], in: DDATVP, Zarządzenia przewodniczącego d/s Radia i Telewizji, Sign. 1544/18/1, unpag. – Ferner gab es zu Beginn der 1970er Jahre im Büro des Generaldirektors fünf Telefone: eines direkt zu Jerzy Łukaszewicz, dem für Propaganda zuständigen ZK-Sekretär, zu Szczepański, zur Regierung sowie ein internes und ein städtisches Telefon. MAZIARSKI, S. 176.

<sup>131</sup> Notatka w sprawie zasad relacji prasowych, radiowych i telewizyjnych z uroczystości, spotkań i narad [Notiz in der Angelegenheit der Grundlagen der Presse-, Rundfunk- und Fernsehberichterstattung von Feierlichkeiten, Treffen und Beratungen], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-1010, Bl. 37.

<sup>132</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 117.

<sup>133</sup> TEJCHMA, *Odszedł Gomułka*, S. 147.

<sup>134</sup> PAWLICKI, *Kompletna szarość*, S. 40. – Dabei kam es zu Gesprächen zwischen den Zensoren und den verantwortlichen Hauptredakteuren. Falls diese nicht im Einvernehmen zu lösen waren, schaltete sich die ZK-Abteilung für Propaganda, Presse und Verlagswesen ein. Ebenda, S. 72.

nur politisch genehme Produktionen eingekauft wurden.<sup>135</sup> 1974 richtete die Behörde Büros für ihre Zensoren in den Räumlichkeiten des Fernsehens und des Radios ein, wo zehn Zensoren zeitweise mehr als 35 000 Stunden Radio- und Fernsehaufnahmen begutachteten. Im Dezember 1976 kontrollierten sie mithilfe eines Zweischichtsystems mehr als 826 Stunden Rundfunkaufnahmen, 613 Filme, 551 Theaterproben und 25 000 Seiten Text. Die Abendnachrichten standen dabei besonders im Augenmerk der Überprüfungen, die sich aus zwei Etappen, einer Vorbegutachtung des Textes und der Aufnahme, zusammensetzten.<sup>136</sup>

Bereits Ende der 1960er Jahre bemerkte die damalige Parteiführung, dass gut ausgebildete und linientreue Kader, die sowohl Journalisten als auch Techniker umfassten, im Fernsehen notwendig seien. Daher wurde der 1950 an der Universität Warschau eingerichtete Lehrstuhl für Journalistik in der Abteilung für Journalistik und Politikwissenschaft aufgewertet; im Jahre 1978 folgte die Einrichtung einer Abteilung für Radio- und Fernsehwesen an der Schlesischen Universität in Kattowitz. Im Vorfeld war es 1970 zu einer Übereinkunft zwischen dem Fernsehen und dem Ministerium für Kultur gekommen, die eine Kooperation zwischen Fernsehen und künstlerischen Hochschulen förderte.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Ebenda, S. 104. – In ihren persönlichen Erinnerungen beschreibt Barbara Rogalska, dass es eine faktische „Zensur innerhalb des Fernsehens nicht gab. Es ist wahr, dass in einem kleinen Raum zwei bis drei Zensoren saßen, die jedoch nichts zu sagen hatten. Formal drückten sie einen Stempel [mit der Aufschrift] ‚Zur Emission freigegeben‘ auf die Drehbücher. Die wahren Zensoren waren die Hauptredakteure und die Direktoren. Außer ihnen wurde jeder von uns nach einer Zeit von der Zensur eingenommen und wusste, was erlaubt war und was nicht.“ ROGALSKA, S. 155.

<sup>136</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 118 f. – Wie weit diese Kontrolle über das Fernsehen und das gesprochene Wort ging, zeigt Jerzy Waglewski an einem Beispiel aus den frühen 1970er Jahren, als er fünf Abgeordnete zu einer Diskussionsrunde über den aktuellen Stand und die Bedürfnisse der polnischen Kultur einlud. Die Abgeordneten erschienen mit ausgefertigten Manuskripten, die sie vorzulesen begannen. Interventionen durch den Moderator führten zu keinem anderen Ergebnis, letztendlich musste die Aufnahme abgebrochen werden, und Waglewski entschied sich im Angesicht der drohenden Auseinandersetzungen um die Aufnahme, diese erst gar nicht zu schneiden. WAGLEWSKI, S. 183 ff.

<sup>137</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 98 f. – Im Jahre 1977 trafen das Rundfunkkomitee und die Universität Warschau eine weitere Übereinkunft über die Zusammenarbeit bei der Ausbildung der Journalistenkader. Porozumienie o współpracy między Uniwersytetem Warszawskim a Komitetem do Spraw Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja“, zawarte w dniu 18 czerwca 1977 roku na podstawie §2 Uchwały nr 232 Rady Ministrów z dnia 27.09.1974 r. w sprawie zasad współpracy szkół wyższych z jednostkami gospodarki uspołecznionej (M.P. z 1974 r. nr 34 poz. 301). [Vereinbarung zwischen der Universität Warschau und dem Rundfunkkomitee „Polskie Radio i Telewizja“, geschlossen am 18. Juni 1977 auf Grundlage des §2 des Beschlusses Nr. 232 des Ministerrats vom 27.09.1974 betreffend die Grundlagen der Zusammenarbeit der Hochschulen mit Einheiten der Kollektivwirtschaft (M[onitor] P[olski] aus dem Jahre 1974, Nr. 34, Pos. 301)], in: DDATVP, *Współpraca z Uniwersytetem Warszawskim*, Sign. 1685/120/1, unpag. – Vgl. ferner Biuletyn Nr. 3, listopad 1977 r. [Bulletin Nr. 3, November 1977], in: DDATVP, *Biuletyny Wewnętrzne*, Sign. 1658/6/1, unpag.

Dies ging mit einer verstärkten Ideologisierung einher, die sich im Beschluss des Politbüros „Bezüglich der weiteren Entwicklung und der Stärkung der politisch-gesellschaftlichen Rolle des Polnischen Rundfunks und Fernsehens“ (W sprawie dalszego rozwoju i umocnienia polityczno-społecznej roli Polskiego Radia i Telewizji) aus dem Jahre 1973 ausdrückte.<sup>138</sup> Die Parteiführung band die Journalistenkader stärker an sich, die nun regelmäßig evaluiert wurden.<sup>139</sup> Die Kontrolle gelang durch ökonomischen Druck, so wurden die Journalisten erst bezahlt, wenn ihre Produktion alle staatlichen Kontrollen durchlaufen hatte und als sendefähig beurteilt worden war.<sup>140</sup> Trotzdem genossen sie in den 1970er Jahren zahlreiche Privilegien, etwa bessere Arbeits- und Wohnbedingungen, da sie das Regime als Stütze seiner Macht erachtete.<sup>141</sup>

Zu den technischen Meilensteinen des Jahrzehnts gehört der Aufbau des Zweiten Programms seit dem 2. Oktober 1970, das vor allem Kultur- und Bildungsangebote zeigen sollte<sup>142</sup>, Untersuchungen zeigten jedoch, dass das Zweite unter den Zuschauern als elitär galt<sup>143</sup>. Das Präsidium des Rundfunkkomitees hatte im Februar 1972 festgelegt, das „Filmrepertoire im Ersten und Zweiten Fernsehprogramm deutlich zu differenzieren, das heißt, im Zweiten Programm Filme auszustrahlen, die einen engen Kreis einer besser geschulten Zuschauerschaft ansprechen, während im Ersten Programm kommunikative [d.h. leichtere] Filme [gezeigt werden sollen], die den Geschmack und die Erwartungen einer breiten Zuschauerschaft [befriedigen]“<sup>144</sup>.

---

<sup>138</sup> Zum Wortlaut des Beschlusses vgl. Uchwała Biura Politycznego KC PZPR i Prezydium Rządu w sprawie dalszego rozwoju i umocnienia polityczno-społecznej roli Polskiego Radia i Telewizji [Beschluss des Politbüros des ZK der PZPR und des Regierungspräsidiums betreffend die weitere Entwicklung und Festigung der politisch-gesellschaftlichen Rolle des polnischen Rundfunks und Fernsehens], in: DDATVP, Opracowania dotyczące podstaw działania Komitetu, Sign. 1776/4/1, unpag. – Darin hieß es: „Die Pflicht des Radios und des Fernsehens ist die Verbreitung des Wissens um die Errungenschaften des sozialistischen Systems, die Überzeugung [der Gesellschaft] von der Überlegenheit des Sozialismus über den Kapitalismus. [...] Der wichtigste Wert des gesellschaftlichen Bewusstseins bleibt der Patriotismus [...]. Das Radio und das Fernsehen sollen diese Traditionen [die kämpferischen und patriotischen der Polnischen Armee] der gegenwärtigen Generation näherbringen, vor allem der Jugend, [indem] sie Willensstärke, die Bereitschaft zum Kampf, die Tapferkeit, die hohe Würde und das fortschrittliche Denken des polnischen Soldaten, Partisanen und Mitglieds der Widerstandsbewegung im Zweiten Weltkrieg [zeigen]. Es müssen die Teilnahme und der Beitrag der polnischen Nation am Sieg über den nationalsozialistischen Okkupanten gezeigt werden.“ Hinsichtlich der zeitgenössischen Auffassung von Patriotismus sollte das Fernsehen „in der Gesellschaft das Bewusstsein verbreiten, dass der Patriotismus des zeitgenössischen Polens sich vor allem in der Ausführung seiner Arbeit für die beschleunigte Entwicklung des sozialistischen Vaterlandes“ auszeichnete. Ebenda.

<sup>139</sup> KOZIEL, Za chwilę, S. 115.

<sup>140</sup> CURRY, S. 42.

<sup>141</sup> KOZIEL, Za chwilę, S. 117.

<sup>142</sup> WOJTYŃSKI, S. 285.

<sup>143</sup> Vgl. hierzu verschiedene Erhebungen des Fernsehens: Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1971), 9, S. 11. – PIEKARSKI, S. 91.

<sup>144</sup> Protokół posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 18. II. 1972 r. [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees vom 18.02.1972], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń Prezydium



Ein weiterer technischer Meilenstein folgte bereits ein Jahr nach der Einführung des Zweiten Programms: Mit der Übertragung des VI. Parteitags der PZPR am 6. Dezember 1971 begann die Ära des Farbfernsehens. Der Start missglückte jedoch teilweise: So hatten Giereks Haare eine dunkelgrüne Farbe. Das gesamte Programm bestand zu Beginn aus knapp fünf Prozent Farbsendungen, bereits vier Jahre später lag der Anteil der Farbprogramme bei 50 Prozent, und im Jahre 1978 strahlte das Fernsehen das gesamte Programm in Farbe aus.<sup>145</sup>

Hinsichtlich der Ausrichtung und des Repertoires unterlag es ähnlichen Tendenzen wie die Kinematografie: Die Kulturabteilung des ZK beschloss in einem Dokument vom 26. Mai 1969, „den Anteil zeitgenössischer polnischer Texte und Abhandlungen“ in Unterhaltungssendungen zu erhöhen.<sup>146</sup> Diesem Anliegen trug auch das Rundfunkkomitee am 15. Januar 1971 Rechnung, als der damalige Vorsitzende Sokorski die Zusammenarbeit mit der Kinematografie erläuterte: „Es herrscht die Notwendigkeit, eine große polnische zeitgenössische Serie zu realisieren, die umfassend [...] die Veränderungen unserer Gegenwart zeigt. Dies ist ein ambitioniertes, nicht einfaches und verantwortungsvolles Anliegen.“<sup>147</sup> Zudem zog während der gleichen Sitzung Redakteur Cezariusz Papiernik eine Bilanz zur Fernsehfilmproduktion und referierte über die Pläne für das laufende Jahr, in denen die Idee der Zunahme von Filmen mit zeitgenössischer Thematik vorherrschte:

„Die Zahlen zeigen, dass die Anzahl der Filme mit zeitgenössischen Inhalten gewachsen ist, was mit Zufriedenheit quittiert werden sollte[. Zudem sollte] versucht werden, eine angemessene Proportion zwischen historischen und zeitgenössischen Positionen anzustreben.“<sup>148</sup>

Damit ging das Fernsehen mit den Vorstellungen der politisch Verantwortlichen konform. So hatte während der Versammlung der Hauptredakteure von Presse, Rundfunk und Fernsehen am 27. September desselben Jahres das Pressebüro des ZK zentrale Themenkomplexe der Berichterstattung definiert:

---

Komitetu, Sign. 1468/3/2, unpag.

<sup>145</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 124 f. – Das polnische Fernsehen entschied sich gegen die Einführung des westeuropäischen Standards PAL und folgte mit der Einführung des französischen SECAM-Systems dem sowjetischen Fernsehen. POKORNA-IGNATOWICZ, S. 94 f.

<sup>146</sup> Informacja o naradzie poświęconej programom rozrywkowym TV [Information über die Beratungen zum Unterhaltungsprogramm des Fernsehens], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XVIII-316, Bl. 100.

<sup>147</sup> Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 15. I. 1971 r. [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees vom 15.01.1971], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń Prezydium Komitetu, Sign. 1468/2/2, unpag.

<sup>148</sup> Ebenda – Als eine der neuen Positionen nannte ein Mitglied des Präsidiums die Einbeziehung von Erinnerungsliteratur zu den sogenannten „Wiedergewonnenen Gebieten“, jenen Gebieten, die Polen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs vom Deutschen Reich übernahm. Hinsichtlich des Dokumentarfilms forderte es eine stärkere Konzentration auf gegenwärtige Probleme, unter anderem in Wissenschaft, Technik und Erziehung. Ebenda.

„[1.] Die Entwicklung des Landes im gegenwärtigen Jahrfünft sowie die weiteren Perspektiven [2.] Probleme des Lebens und Zusammenlebens in der Gesellschaft, der sozialistischen Demokratie, die Leitung der Wirtschaft und der Verwaltung [3.] die weitere Stärkung der Partei und ihrer Führungsrolle.“<sup>149</sup>

Um das Fernsehprogramm attraktiver zu machen, plante die Hauptredaktion der Filmprogramme (Naczelna Redakcja Programów Filmowych), dass 1972 mehr Spielfilme sowie Serien und Filmreihen gesendet werden sollen: „Das Repertoire an Samstagen und Feiertagen wird sich aus sogenannten heiteren Filmen zusammensetzen, die für die Zuschauer als Unterhaltung nach der täglichen Arbeit dienen.“<sup>150</sup> Für die Jahre 1973 und 1974 plante die Drehbuch- und Filmredaktion (Redakcja Scenariuszy i Produkcji Filmów) Serien, die „eine breite historische und geografische Thematik [aufgriffen], die viele Erkenntnis-, Erziehungs- und patriotische Elemente beinhaltet“. Als „Manko des Plans“ bezeichneten die verantwortlichen Redakteure die geringe Anzahl von Sendungen mit zeitgenössischen Themen.<sup>151</sup>

Trotz des Schwerpunkts auf eben diesem Themenkomplex widmete sich das Fernsehen in Sendungen und Sendereihen dem Zweiten Weltkrieg. Auf der Sitzung am 10. August 1972 hielt das Programmkollegium fest, dass die Serie *Die zeitgenössische Geschichte der Familie Kowalski* (Historia współczesna rodziny Kowalskich), eine Serie über das Schicksal einer polnischen Familie ab 1939, sowie die Dokumentarfilmreihe *Polnische Fronten im Zweiten Weltkrieg* (Polskie fronty w II wojnie światowej) gezeigt werden sollten.<sup>152</sup> Ferner stand der 30. Jahrestag der Verkündung des Manifests des Polnischen Komitees der Nationalen Befreiung PKWN 1974 im Augenmerk des Fernsehens.<sup>153</sup> Nur im Mai war aufgrund der Feierlichkeiten zum Kriegsende diese He-

<sup>149</sup> Informacja z narady redaktorów naczelných prasy, radia i telewizji, która odbyła się 27 września 1971 r. w gmachu KC PZPR [Information über die Beratungen der Chefredakteure der Presse, des Rundfunks und des Fernsehens, die am 27. September 1971 im Gebäude des ZK der PZPR stattfanden], in: AAN, KC PZPR, Sign. 237/XIX-160, Bl. 83.

<sup>150</sup> Zamierzenia w dziedzinie repertuaru filmów fabularnych na rok 1972 [Pläne im Bereich des Repertoires der Spielfilme im Jahre 1972], in: DDATVP, Korespondencja z Zespołem krajowym Polskiego Radia, Zespołem Telewizji Polskiej, Zespołem Technicznym, Zespołem Zagranicznym Polskiego Radia, Sign. 1388/24/1, unpag. – Eine der richtungweisenden Entscheidungen von Szczepański war die Erhöhung des Repertoires an westlichen Serien, um das Fernsehen attraktiver zu machen. Dies umfasste in den 1970er Jahren vor allem Western, Kriminalfilme sowie zwei wichtige US-amerikanische Kriminalserien: *Columbo* und *Kojak*. WASIAK, Video Boom, S. 34.

<sup>151</sup> Plan produkcji filmów telewizyjnych na lata 1973-74 [Produktionsplan für Fernsehfilme in den Jahren 1973-1974], in: DDATVP, Korespondencja z Zespołem krajowym Polskiego Radia, Zespołem Telewizji Polskiej, Zespołem Technicznym, Zespołem Zagranicznym Polskiego Radia, Sign. 1388/24/1, unpag.

<sup>152</sup> Protokół z posiedzenia Kolegium Programowego RTV 10 sierpnia 1972 r. [Protokoll der Sitzung des Programmkollegiums des Rundfunks und Fernsehens vom 10. August 1972], in: DDATVP, Materiały na kolegium, Sign. 1432/10, unpag.

<sup>153</sup> Protokół z posiedzenia Kolegium Programowego RTV 24 sierpnia 1972 r. [Protokoll der Sitzung des Programmkollegiums des Rundfunks und Fernsehens vom 24. August 1972], in: DDATVP, Materiały na kolegium, Sign. 1432/10, unpag.

gemonie durch die Konzentration auf „Heldenmut und ungebrochenen Willen“, der das „Überleben der Nation“ gesichert habe, sowie auf den „Enthusiasmus der ersten Tage des Aufbaus“ durchbrochen worden.<sup>154</sup>

Ein Großteil der für das Fernsehen produzierten Filme entstand jenseits des Zugriffs des Fernsehens in den Studios der Kinematografie; das Verhältnis zwischen beiden kann als schwierig beschrieben werden. So urteilte die Leitung des Fernsehens, dass die „Zusammenarbeit [...] auf der Grundlage der Übereinkünfte aus den Jahren 1966 und 1967 [basiert], die veraltet und nachteilig für das Fernsehen sind“, und beanstandete formale wie organisatorische Eigenheiten der Kinematografie.<sup>155</sup> Als Folge der Bemühungen seitens des Fernsehens schlossen beide Seiten im Jahre 1976 eine neue Übereinkunft, die beinhaltete, dass beide Institutionen bei der „Produktion und Verbreitung von Filmen, die sozialistische Werte ideeller und moralischer Art [beinhalten], die die Gefühle des Patriotismus, Internationalismus und Humanismus festigen [und] die die historischen Schicksale der Nation auf dem Weg zu Volkspolen zeigen“, zusammenarbeiten.<sup>156</sup>

Das Fernsehertoire erfuhr durch diese Übereinkunft einen Schub. Um polnische Serien zu fördern, waren mehr Kapazitäten erforderlich, als das Fernsehen zur Verfügung hatte. Durch die Übereinkunft war die Kinematografie angehalten, allein im Jahre 1976 150 Farbepisoden für das Fernsehen zu produzieren, bis 1980 sollte sich die Zahl verdoppeln.<sup>157</sup> Barbara Rogalska bezeichnete gar die erste Hälfte der 1970er Jahre beim Fernsehen als „Hollywood“ und sah eine Abhängigkeit der Entwicklung des Fernsehens von der Propaganda des Erfolgs.<sup>158</sup>

Auch international war das Fernsehen tätig: Es beobachtete aufmerksam das ausländische Programm und globale Trends. So nahm es wahr, dass das westdeutsche Fern-

---

<sup>154</sup> Analiza publicystyki TV emitowanej w maju 1975 roku [Analyse der TV-Publizistik, ausgestrahlt im Mai 1975], in: DDATVP, Korespondencja z Wydziałem Prasy, Radia i TV PZPR, Sign. 1716/6/1, unpag. – Am 8. Mai übertrug das Fernsehen die Ehrerbietungen Edward Giereks, Piotr Jaroszewicz' und Henryk Jabłońskis am Grabmal des Unbekannten Soldaten. Ebenda.

<sup>155</sup> Notatka w sprawie rozwoju filmu telewizyjnego oraz stosunków z kinematografią [Notiz betreffs der Entwicklung des Fernsehfilms sowie der Beziehungen zur Kinematografie], in: DDATVP, Program kursów i seminariów, Sign. 1386/116/1, unpag. – Notatka w sprawie rozwoju filmu telewizyjnego oraz stosunków z kinematografią [Notiz betreffs der Entwicklung des Fernsehfilms sowie der Beziehungen zur Kinematografie], in: DDATVP, Kinematografia – Korespondencja, Zarządzenia, Porozumienia, Ustawy, Sign. 1716/68/1, unpag.

<sup>156</sup> Porozumienie o zasadach i zakresie współpracy kinematografii i telewizji w dziedzinie programowej, technicznej i inwestycyjnej, szkolenia i doskonalenia kadry realizatorskiej związanej z realizacją filmów oraz importu i eksportu [Vereinbarung über die Grundlagen und den Umfang der Zusammenarbeit der Kinematografie und des Fernsehens in den Bereichen Programm, Technik und Investition, der Ausbildung und Fortbildung der Exekutivkader im Zusammenhang mit der Durchführung von Filmvorhaben sowie dem Import und Export], in: DDATVP, Współpraca Komitetu z Ministerstwem Kultury i Sztuki, Sign. 1658/20/1, unpag.

<sup>157</sup> KOZIEL, Za chwilę, S. 170. – Serien sollten dabei drei Viertel der Produktion ausmachen. Ebenda, S. 171.

<sup>158</sup> ROGALSKA, S. 148.

sehen polnische Filme zeigte, deren Zuschauerzahlen sich zwischen 4 und 37 Prozent bewegte<sup>159</sup>, wobei jedoch keiner der ausgestrahlten Filme die Judenvernichtung beinhaltete. Der Beitrag schloss:

„Das Wissen über unser Land ist bei den Einwohnern der BRD arm und einseitig, [gar] nicht davon zu reden, dass zahlreiche Vorurteile und falsche Stereotype über [Land und Leute] immer noch existieren. [Es gibt nur] wenig Wissen über ein Land, das für die Deutschen in der Bundesrepublik nicht exotisch [oder] abnormal oder faszinierend ist, daher gibt es keinen Anlass, sich Filme aus diesem Land anzusehen. [...] Die polnische Kinematografie produziert keine Filme, die ausschließlich aus billiger Unterhaltung bestehen, wie sie in der Mehrzahl der städtischen Kinos im Westen ausgestrahlt werden. Unsere Filme, jedenfalls in der BRD, haben ernste und problematische Angelegenheiten zum Thema.“<sup>160</sup>

Die Spätphase der 1970er Jahre führte zu einer Umdeutung der propagandistischen Arbeit. Das Fernsehen gab nun verstärkt die Perspektive der Regierung sowie deren Ziele wieder, wie sie das Politbüro in seinem Beschluss vom 27. Februar 1977, unter dem Eindruck der ökonomischen Krise und propagandistischer Misserfolge, formulierte.<sup>161</sup> Politische Entscheidungen sowie auch die ökonomisch schwierige Lage führten dazu, dass im September des gleichen Jahres beschlossen wurde, die internen Prozesse stärker zu zentralisieren.<sup>162</sup>

Deutlich ließen sich gegen Ende der Dekade Uminterpretationen historischer Ereignisse im Fernsehen festhalten. Die Hauptredaktion für Theatervorstellungen (Naczelna Redakcja Widowisk Teatralnych) plante unter dem Titel *Vor dem Sturm* (Przed Burzą) eine achteilige Serie, die „im Lichte der neuesten Forschungen die politischen Ereignisse, die dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs vorangingen, vorstellen[. Z]ugleich gibt sie eine würdevolle Wertschätzung der Einstellung der polnischen Nation in den tragischen Tagen, die dem nationalsozialistischen Überfall auf Polen vorausgingen.“<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1979), 16, S. 11, Tab. 1. – Generell gab es nur einen Kriegsfilm, *Lotna* von Andrzej Wajda, der eine Quote von 28% hatte. Ebenda. – Der Beitrag zeigte, dass die polnischen Filme die einzigen aus dem sozialistischen Lager waren, die von so vielen Menschen gesehen wurden, und verwies auf die positiven Rezensionen, die den polnischen Filmen das Attribut der interessantesten Filme aus dem Ostblock gaben. Ebenda, S. 14.

<sup>160</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1979), 16, S. 17 f.

<sup>161</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 121.

<sup>162</sup> Ebenda, S. 128.

<sup>163</sup> Problematyka VII Plenum w programie Polskiej Telewizji [Die Problematik des VII. Plenums im Programm des polnischen Fernsehens], in: DDATVP, Pisma dotyczące programu, recenzje, opinie o programie, Sign. 1875/49/1, unpag. – Tejchma hielt in seinen Tagebüchern fest, dass die in der Serie gezeigte Geschichte der unmittelbaren Zeit vor Kriegsbeginn uminterpretiert wurde: So zeige sie die Politiker der *sanacja* als ernste, mutige und in den Beziehungen mit Deutschland um Würde bemühte Politiker, allen voran den damaligen Außenminister Józef Beck. TEJCHMA, *Kulisy dymisji*, S. 263.

Im Gedenkjahr 1979 kam dem Fernsehen die Aufgabe zu, die Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag des Kriegsausbruchs zu begleiten. Auf der Sitzung am 4. September 1979 beurteilte Szczepański diese Sendungen als besonders gelungen: Sie zeigten

„sehr schön die polnische Gesellschaft, ihre Einstellungen und ihr Verhalten im Angesicht des nationalsozialistischen Überfalls. Man kann sagen, dass es uns gelungen ist, dies [sowohl] rational als auch emotional zu vermitteln. Wir handelten hier in Einklang mit der Annahme, dass, obwohl der September eine Niederlage war, diese nicht durch die Nation verschuldet war und dass dies die Zeit war, in der die Nation ihre großen moralischen Qualitäten unter Beweis stellte.“<sup>164</sup>

#### 4.3.2 Die Zuschauer und ihre Vorlieben

Im internationalen Vergleich erreichte die Versorgung der Bevölkerung mit Fernsehapparaten erst zum Ende der 1970er Jahre den Stand, den Großbritannien bereits 1960 erreicht hatte (ca. 20 Prozent).<sup>165</sup> Jedoch waren die 1970er Jahre von einer stetigen Zunahme gekennzeichnet: Zu Beginn waren 4,125 Millionen Abonnenten registriert, wobei jedoch auf die ländlichen Gebiete nur ein Viertel entfiel.<sup>166</sup> Bis Mitte der 1970er Jahre stieg deren Zahl auf 6,5 Millionen, gegen Ende der Dekade gar bis auf acht Millionen.<sup>167</sup> Für drei Viertel der Befragten einer Umfrage war das Fernsehen das zentrale Medium für Unterhaltung und Entspannung.<sup>168</sup> Andere Erhebungen zeigten, dass die Verfügbarkeit von Fernsehgeräten in Abhängigkeit von Bildung und Wohnort stand: So fanden sich Fernseher vor allem in Haushalten von Menschen mit höherer Bildung, die in Großstädten wohnten. Das Signal des Ersten Programms konnte im Frühjahr 1976 von 90 Prozent der Bevölkerung empfangen werden, das des Zweiten hingegen nur von knapp der Hälfte (45 Prozent)<sup>169</sup>, gegen Ende der 1970er Jahre erreichte das TV-Signal fast die gesamte Bevölkerung (97 Prozent)<sup>170</sup>. Auch wenn das Fernsehen an Bedeutung gewann, so hörten nach Untersuchungen aus dem Jahre 1970 mehr Polen Radio (90 Prozent) oder lasen Zeitungen (85 Prozent). Das Fernsehen rangierte auf Platz drei

---

<sup>164</sup> Narady w dniu 04.09.1979 r. [Beratungen am 04.09.1979], in: DDATVP, Protokoły Prezydium Komitetu i narad kierownictwa Komitetu, Sign. 1661/8/4, unpag. – Eine Woche später bezog sich Szczepański nochmals auf die Ausstrahlung der Sendungen zum Jahrestag des Kriegsbeginns und verwies auf die kritischen Anmerkungen einiger Zuschauer, die Eingang in die Presse gefunden hatten, und Ungenauigkeiten bei den Uniformen, die in verschiedenen Schauspielen und Sendungen gezeigt wurden. Protokół z narady w dniu 11 września 1979 r. [Protokoll der Beratungen vom 11. September 1979], in: DDATVP, Protokoły Prezydium Komitetu i narad kierownictwa Komitetu, Sign. 1661/8/4, unpag.

<sup>165</sup> PLESKOT, Wielki mały, S. 23.

<sup>166</sup> Ebenda, S. 25.

<sup>167</sup> MAZIARSKI, S. 177.

<sup>168</sup> KOZIEL, Za chwilę, S. 183.

<sup>169</sup> PIEKARSKI, S. 87 f.

<sup>170</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 140.

mit 75 Prozent<sup>171</sup>, jedoch zeigte sich in den Erhebungen, dass es zeitintensiver genutzt wurde<sup>172</sup>.

Differenzierte Untersuchungen vom Ende des Jahrzehnts verwiesen wiederum auf die Abhängigkeit der Dauer des Fernsehkonsums vom Wochentag: So konsumierte der „durchschnittliche Pole“ werktags 117 Minuten Fernsehprogramm, an Samstagen und Tagen vor Feiertagen 169 Minuten und an Sonn- und Feiertagen 256 Minuten<sup>173</sup>, was nochmals eine Zunahme im Vergleich zu den oben zitierten Zahlen aus dem Jahre 1974 darstellt. Die Bedeutung des Mediums wird deutlich, wenn sie mit der durchschnittlichen Freizeit kontextualisiert wird, die zur Verfügung stand: Erhebungen aus dem Jahre 1976 ergaben, dass drei Viertel der Befragten nur drei Stunden Freizeit hatten, wobei Fernsehkonsum zwei Stunden und 15 Minuten einnahm.<sup>174</sup>

Die beliebtesten Sendungen waren – wie ein Großteil der Untersuchungen zeigt – Spielfilme mit überragenden 83 Prozent der Stimmen.<sup>175</sup> Die Zuschauer favorisierten ferner Serien (62 Prozent), von denen sie 91 Prozent als sehenswert bezeichneten.<sup>176</sup> Von diesen gaben wiederum 85 Prozent an, dass sie Serien bewusst wählten, der Rest sei durch Zufall auf die Sendung aufmerksam geworden. Interessant ist besonders das Fernsehverhalten derjenigen, die nicht über einen eigenen Fernseher verfügten. In der Erhebung waren dies knapp ein Viertel (24 Prozent): Sie sahen zu einem Teil nicht fern (45 Prozent) oder taten dies bei Nachbarn, Verwandten und Bekannten (48 Prozent). Das typische Publikum von Spielfilmen waren Männer im Alter bis zum 40. Lebensjahr mit einer mittleren oder höheren Bildung.<sup>177</sup>

Gegen Ende der Dekade hatten zahlreiche Besitzer eines Geräts immer noch Probleme mit der Instandhaltung. Ferner waren Reparaturmöglichkeiten vor Ort häufig begrenzt, einige Besitzer versuchten stattdessen, die Reparatur selbst vorzunehmen. Dies hing unter anderem damit zusammen, dass die Reparaturwerkstätten oft sehr spezialisiert waren: So war mancher Fernsehbesitzer verärgert, dass die lokalen Betriebe

---

<sup>171</sup> KĄDZIELSKI, Korzystanie, S. 5.

<sup>172</sup> Ebenda, S. 8.

<sup>173</sup> PIEKARSKI, S. 91 f.

<sup>174</sup> KRAJEWSKA, S. 50. – Diese Entwicklung setzte sich in den 1980er Jahren fort: 1984 betrug die durchschnittliche Zeit, die verschiedene Gruppen vor dem Fernseher verbrachten, zwei Stunden und 37 Minuten an Werktagen, samstags hingegen bis zu vier Stunden und 14 Minuten. Ebenda, S. 50 f.

<sup>175</sup> Biuletyn dla współpracowników (1974), 1, S. 18. – Ferner lag die durchschnittliche Zuschauerschaft bei Spielfilmen bei knapp der Hälfte (49 %, mit 72 % zustimmenden Urteilen). Das Theaterprogramm verfolgten nur 36 % der Zuschauerschaft. Ebenda. – Interessanterweise zeigten andere Untersuchungen, dass auch knapp ein Viertel der Befragten, die *keinen* Fernseher zur Verfügung hatten, sich mehrfach wöchentlich Spielfilme ansahen, sowie 19 %, die einmal wöchentlich einen Spielfilm sahen (diesen standen 78 bzw. 13,5 % von Fernsehbesitzern gegenüber). KANIA, Kino, S. 99.

<sup>176</sup> DZIĘCIOŁOWSKA, Popularność listopadowego, S. 6.

<sup>177</sup> Ebenda, S. 9 ff. – Bei den Spielfilmen lag der Prozentsatz jedoch nur bei 65 %. Ebenda, S. 9. Zusammenfassend sahen 68 % der zwischen 1974 und 1976 Befragten mehr Vorteile als Nachteile im Fernsehen, ein Viertel hingegen sah die Vor- und Nachteile als gleichgewichtig an. PIEKARSKI, S. 89.

nur monochrome Fernseher reparierten und keine Farbfernseher. In einem Fall meldete sich ein Besitzer aus Oppeln (Opole) bei dem dortigen Betrieb, wurde jedoch nach Puławy bzw. Lublin verwiesen.<sup>178</sup>

Im Jahresbericht des Fernsehens für 1969 hielt der Fernsehredakteur Roman Olbrychski fest, dass ein durchschnittlicher Pole im Jahr sieben bis acht Filme im Kino sehe, hingegen hundert im Fernsehen. Die durchschnittliche Zuschauerschaft im Kino gab er mit 400 000 Personen an, bei Fernsehfilmen und -serien seien es hingegen 7,5 Millionen Zuschauer.<sup>179</sup> Der Anteil der TV-Premieren von Filmen aus der Kinematografie war jedoch relativ klein, da beide Institutionen eine Sperrfrist von drei Jahren für neue Filme vereinbart hatten.<sup>180</sup> Als Fernsehereignisse des Jahres 1969 bezeichnete der Autor den Dokumentarfilm *63 Tage* (63 dni) über den Warschauer Aufstand, der anlässlich des 25. Jahrestags gezeigt wurde, sowie die Serie *Sekunden entscheiden*.<sup>181</sup>

Zu *Sekunden entscheiden* schrieb Olbrychski:

„1969 war ein ergiebiges Jahr vor allem hinsichtlich der Premieren von neuen polnischen Serien. Die zunächst im Teatr Sensacji inszenierten Aufführungen des Autorenduos Andrzej Szypulski und Zbigniew Safjan (Pseudonym A. Zbych), [die] voller Gefahren die patriotischen Abenteuer eines jungen Polen in der Uniform eines Offiziers der deutschen Spionageabwehr [zeigen], wurden in 18 glanzvolle einstündige Episoden der Serie *Sekunden entscheiden* in der Regie von J[anusz] Morgenstern und A[ndrzej] Konic [umgewandelt]. Ihr Protagonist Stanisław Mikulski in der Rolle von Hauptmann Kloss wurde zum Liebling der Zuschauer nicht nur in unserem Land, sondern auch in anderen sozialistischen Ländern.“<sup>182</sup>

*Sekunden entscheiden* traf auf unterschiedliche Resonanzen, so schrieb eine Bedienung aus einem Restaurant: „Ich arbeite in einem Restaurant, und ich sehe sehr gut, wie donnerstags um 20.00 Uhr alle Männer wegen Kloss verschwinden.“<sup>183</sup> Ein Landwirt schrieb in diesem Zusammenhang:

---

<sup>178</sup> Informacja o niektórych problemach w listach marzec 1978 [Informationen über einige in Briefen angesprochene Probleme. März 1973], in: DDATVP, Notatki problemowe Biura Listów, Sign. 1716/27/4, unpag.

<sup>179</sup> OLBRYCHSKI, Programy filmów, S. 54. – Wie er ferner ausführte, waren Spielfilme mit 43 % Zustimmung das häufigst rezipierte Genre im Fernsehen. Polnische Filme machten dabei nur etwas mehr als ein Viertel der Sendezeit des gesamt-polnischen Programms aus (25,7 %), Filme aus den sozialistischen Staaten 37,8 % und aus dem Westen 36,5 %. Ebenda, S. 56.

<sup>180</sup> OLBRYCHSKI, Polski film telewizyjny, S. 56.

<sup>181</sup> Ebenda, S. 65 f. – Wie Erhebungen zeigten, war *Sekunden entscheiden* ein solcher Publikums-magnet, dass 91,7 % von knapp 1500 Befragten zu ständigen Zuschauern der Serie gehörten. Knapp vier Fünftel bezeichneten daher die Serie als sehr sehenswert. KANIA, Kino, S. 103 f.

<sup>182</sup> OLBRYCHSKI, Polski film telewizyjny, S. 65. – Halina Zaleska hielt in einer Erhebung fest, dass Jugendliche und Ältere bei den polnischen Serien – allem voran bei *Sekunden entscheiden* – Patriotismus als eines der zentralen Elemente erkannten. ZALESKA, Młodzi, S. 35. Hervorhebung M.Z.

<sup>183</sup> Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1969), 3, S. 117. – Nach der ersten Ausstrahlung der Serie überlegten sich zahlreiche Zuschauer, wie die Serie fortgeführt werden könnte. Die Ideen für

„Stanisław Mikulski in der Rolle von Hauptmann Kloss hat sich in unsere Herzen gespielt. Gerade er hat in unserer Jugend die Liebe zum Vaterland und den Hass auf unseren ewigen Feind, den Deutschen, entfacht. Gleichzeitig zeigte er uns, dass der Pole überall und immer für sein Land kämpfen kann, selbst in der Uniform eines deutschen Soldaten schlägt das leidenschaftliche Herz eines Polen!“<sup>184</sup>

Ein Zuschauer trieb es auf die Spitze: „Endlich haben wir ‚Sekunden entscheiden‘ – das einzige gute Programm im Fernsehen.“ Andere hingegen bezeichneten die Serie als naiv, platt und falsch.<sup>185</sup> Ein Vertreter der Intelligenz schrieb:

„Ich frage höflich, wann Ihr endlich mit der Ausstrahlung der Serie ‚Sekunden entscheiden‘ und mit der Zurschaustellung von Wehrmachts-, SS- und Gestapouniformen [...] aufhört? [...] immer donnerstags und sonntags morgens fortwährend die Szkozy und SS, die mich in der damaligen Zeit so malträtierten. Jeden Tag erwache ich schweißgebadet, weil ich von diesen höllischen Zeiten träume.“<sup>186</sup>

Ein anderer Zuschauer schrieb:

„‚Sekunden entscheiden‘ ist doch ein Märchen wie aus 1001 Nacht, nur, dass es mit dem Grauen des Krieges und der Besetzung verbunden ist. Die älteren Zuschauer, die die Zeit überlebt haben, ärgern solche falschen Geschichten nur, und die Jungen werden in die Irre geführt, da sie ihnen die Dummheit und Naivität der Deutschen suggerieren [...]. Leider war dem nicht so.“<sup>187</sup>

Ungeachtet der Kritik an der Serie urteilte der Programmrat des Fernsehens während einer Sitzung am 24. April 1970, dass *Sekunden entscheiden* ein Erfolg sei. Grund hierfür sei aus Sicht des Programmrats, dass sich „die Serie durch eine enorme gesellschaftliche Resonanz auszeichnet, da sie die Bedürfnisse der Zuschauer befriedigt und

---

weitere Handlungen umfassten den Kampf mit „ukrainischen Banden“, Jagd auf Kriegsverbrecher in Polen und im Ausland sowie Aufdeckung feindlicher (westlicher) Agentennetzwerke in Polen. Ebenda, S. 118 f.

<sup>184</sup> Zitiert nach: ebenda, S. 117. – Ein Zuschauer schrieb: „Die didaktische Bedeutung von ‚Sekunden entscheiden‘ ist für die Jugend wichtig, und wir Erwachsenen sollten nicht die nationalsozialistischen Verbrechen vergessen.“ Zitiert nach: ebenda. – Halina Zaleska hielt fest, dass Hauptmann Kloss der einzige Charakter im Fernsehen sei, der allgemein anerkannt wurde. ZALESKA, Młodzi, S. 34.

<sup>185</sup> Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1969), 1, S. 176.

<sup>186</sup> Ebenda.

<sup>187</sup> Ebenda, S. 177. – Eine Frau fragte: „Wo ist die Wahrheit, die Tragödie der Besetzung, die mir so schrecklich im Gedächtnis geblieben ist, vom Hunger nicht zu sprechen? Warum schreibe ich das? Es geht mir um die Jugend, die keine Ahnung von all dem hat, was wir durchlebten. Wie häufig habe ich während des Films gesagt[:], ‚Das ist nicht wahr, so war das nicht.‘ Keine Angst, Herrn Mikulski kann kein Haar gekrümmt werden usw. Ist niemandem in den Sinn gekommen [...], dass, wenn die Westdeutschen so einen Film zu sehen bekämen, ihre abscheulich verlogene Meinung über uns nur bestätigt werden würde.“ Ebenda.



nicht nur eine thematische Lücke schließt, sondern zudem wichtige patriotische und politische Einstellungen vermittelt.“<sup>188</sup>

Diese Darstellung wurde auch zum Untersuchungsobjekt der Soziologen, die im Auftrag des Präsidiums Daten über das Wissen über den Zweiten Weltkrieg und seine Herkunft vorlegen sollten. In den Ergebnissen konstatierten die Mitarbeiter des OBOPiSP, dass sich knapp ein Viertel der Befragten mehr Sendungen zu dieser Thematik wünschte. Zusammenfassend stellten die Autoren der Erhebung fest, dass eine mediale Sättigung noch nicht eingesetzt habe. Jedoch merkten sie zugleich an: „Das bedeutet natürlich nicht, dass die Zuschauer am liebsten Kriegsfilme schauen und dass das für sie die beste Form der Unterhaltung darstellt.“<sup>189</sup>

Filme über den Zweiten Weltkrieg waren bei den Zuschauern in der Regel nicht sehr beliebt. Umfragen aus dem April 1970 zeigten, dass Komödien (17 Prozent), psychologische Filme (15 Prozent) und Western (15 Prozent) beliebter waren als Kriegsfilme (7 Prozent). Auf der anderen Seite standen Serien wie *Sekunden entscheiden* bzw. *Vier Panzersoldaten und ein Hund*, die 92 bzw. 79 Prozent der Befragten gerne sahen. Dabei wurde auch so positiv über die Serien geurteilt: Vier Fünftel der Befragten empfanden *Sekunden entscheiden* als sehr gelungen, bei *Vier Panzersoldaten und ein Hund* waren es zwei Drittel. Andererseits antwortete die größte Gruppe der Befragten (15 Prozent) auf die Frage, welches Genre im Fernsehen reduziert werden sollte, Kriegsfilme.<sup>190</sup> Die Abneigung gegen diese äußerte sich in zahlreichen Briefen aus der Zeit.<sup>191</sup>

Ein anderer Schreiber wandte sich unmittelbar gegen die Ausstrahlung von weiteren Kriegsfilmen:

„[...] enden denn niemals solche Sachen, wie der Hass gegenüber den Deutschen und das Töten von Menschen? Das Leben ist kurz, und warum soll man ohne Pause die Abneigung eines

---

<sup>188</sup> Posiedzenie Rady Programowej 24 IV 1970 r. [Sitzung des Programmrats am 24.04.1970], in: DDATVP, Rada programowa, Sign. 2434/20/11, unpag.

<sup>189</sup> Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 26 VI 1970 r. [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees vom 26.06.1970], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń Prezydium Komitetu, Sign. 1445/11/6, unpag. – Die größte Quelle zum Wissen über den Zweiten Weltkrieg bildete die mündliche Erzählung (47,4%), ferner das Fernsehen (42,4%), die zivile Presse und das Radio (jeweils 38%). Bei etwas mehr als einem Viertel der Befragten (26%) basierte das Wissen auf eigenen Erfahrungen. Ebenda.

<sup>190</sup> Film fabularny w telewizji w opinii odbiorców, Kwiecień 1970 [Die Meinung der Zuschauer zum Spielfilm im Fernsehen, April 1970], in: DDATVP, Rada programowa, Sign. 2434/20/11, unpag. – Zahlreiche Briefe mit Zustimmung und Forderungen nach Wiederholungen der Sendungen *Sekunden entscheiden* und *Vier Panzersoldaten und ein Hund* erreichten das Fernsehen. Vgl. unter anderem Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1972), 1, S. 35 f.; Biuletyn Listów, Listopad 1971 [Briefbulletin, November 1971], S. 35 f., in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/3/1; Biuletyn Listów, Styczeń 1972 [Briefbulletin, Januar 1972], S. 30 f., in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/4/2; Biuletyn Listów, Maj 1972 [Briefbulletin, Mai 1972], S. 25, ebenda.

<sup>191</sup> Vgl. Biuletyn Listów, Maj 1971 [Briefbulletin, Mai 1971], S. 26, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/3/2; Biuletyn Listów, Maj 1973 [Briefbulletin, Mai 1973], S. 33, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/5/1.

Menschen gegenüber einem anderen mit sich herumtragen, nur weil er eine andere Sprache spricht? Wenn ich den Fernseher einschalte, dann [gibt es] nur Fußball oder Hass. Das sollte endlich aufhören, weil der Krieg schon seit so langer Zeit zu Ende ist, warum sollten wir ihn immer noch erinnern. Es schreibt Euch eine ältere Person, die keine Kriegsfilme mag.“<sup>192</sup>

Ein Landwirt schrieb:

„Ich denke, dass ich nicht der Einzige bin, der Euch wegen der Überladung des Programms mit der Kriegsthematik schreibt. Es ist wahr, dass Ihr alles für diejenigen, die nichts über die Verbrechen wissen, tut, aber auch sie sind dessen überdrüssig, immer das Gleiche zu sehen und zu hören. Wir, die wir die Schrecken des Krieges überlebt haben, wissen auch ohne Euch, was dies bedeutet. Aber das sollte nicht dazu führen, dass wir das täglich sehen müssen. Wir wollen keine weiteren Schüsse hören. Ihr nehmt hohe Summen für die Fernseher, gebt uns stattdessen etwas Heiteres, wir werden Euch dankbar sein.“<sup>193</sup>

Besonders Mütter waren besorgt über das Fernsehprogramm: „Wir Mütter trauen uns nicht, den Fernseher einzuschalten, alle Eure Sendungen übertreten die Grenzen von Moral und Anstand, Eure Filme sind entweder Kriegs- oder Gangsterfilme. Wurde nicht fünf Jahre lang genügend Blut vergossen, müssen wir immer noch Blut und Mord sehen?“<sup>194</sup> Daher scheint es auch nicht verwunderlich, dass bei Befragungen das Gros der Eltern angab, ihre Kinder hinsichtlich Länge und Inhalt ihres Fernsehkonsums zu kontrollieren.<sup>195</sup> Zusammenfassend hielten auch die Verantwortlichen im Briefbüro des Polnischen Fernsehens fest: „Filme über den Krieg erfreuen sich keiner allgemeinen

---

<sup>192</sup> Biuletyn Listów, Lipiec 1972 [Briefbulletin, Juli 1972], S. 29 f., in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/4/1.

<sup>193</sup> Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 6, S. 41. Im Original kursiv. – Hingegen schrieb ein Zuschauer mit Blick auf den näher rückenden Jahrestag des Kriegsausbruchs: „Es nähert sich der 33. Jahrestag des Beginns des Zweiten Weltkriegs und daher würden wir [gerne] im Ersten Programm irgendwelche Spielfilme sehen, die in uns die Erinnerung an diese Tage hervorrufen.“ Biuletyn Listów, Sierpień 1972 [Briefbulletin, August 1972], S. 29 f., in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/4/1.

<sup>194</sup> Biuletyn Listów, Styczeń 1972 [Briefbulletin, Januar 1972], S. 28 f., in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/4/2. – Auch eine andere Zuschauerin schrieb: „Als Polin und Mutter zweier Kinder möchte ich mich wegen des gezeigten Fernsehprogramms an Euch richten. [...] Ich bin fast 40 Jahre alt und erinnere mich sehr gut an die Bedrohung durch den Zweiten Weltkrieg, ich verstehe nicht, warum wir so häufig an diese Bedrohung erinnert werden. Ich bin neugierig, wem daran liegt, dass wir alle paar Tage Tränen vergießen und unsere vernarbten Wunden wieder aufreißen.“ Biuletyn Listów, Luty 1972 [Briefbulletin, Februar 1972], S. 39, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/4/1. – Generell wurde ein schlechter Einfluss des Fernsehens auf die Jugend als Gefahr angesehen. Vgl. Biuletyn Listów, Sierpień 1973 [Briefbulletin, August 1973], S. 30, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/5/2.

<sup>195</sup> PLESKOT, Wielki mały, S. 163.

Popularität. Die Zuschauer ziehen entschieden ein leichtes Repertoire, [insbesondere] Komödien vor.“<sup>196</sup>

Die Abneigung gegen Kriegsfilme war jedoch nicht zwangsläufig deckungsgleich mit den Ergebnissen der Umfragen des OBOPiSP. So hatten 23 bzw. 12 Prozent der Befragten Wajdas Kriegsdramen *Der Kanal* und *Eine Generation* gesehen, die zwischen April und September 1972 auf dem Zweiten Programm ausgestrahlt wurden; von den Zuschauern fanden 98 Prozent *Der Kanal* sehenswert, bei *Eine Generation* waren es 81 Prozent.<sup>197</sup> Auch den jugoslawischen Spielfilm *Die Schlacht an der Neretva* bezeichneten vier Fünftel derjenigen, die ihn gesehen hatten (49 Prozent), als sehenswert.<sup>198</sup> Die Umfragen zeigten, dass trotz der zahlreichen Protestbriefe bestimmte Filme über den Zweiten Weltkrieg sich einer gewissen Popularität erfreuten.

Ein Thema, das zahlreiche Zuschauer zum Schreiben an das Fernsehen animierte, war die Verbreitung vermeintlich pornografischer Inhalte. So hielten die Mitarbeiter im Briefbüro fest: „Die Autoren dieser Briefe lobten sowjetische Produktionen, bei denen es keine anstößigen Szenen gab.“<sup>199</sup> „Unzüchtige“ Szenen sorgten bereits zu Beginn der 1970er Jahre für eine Flut an Beschwerdebriefen; so schrieb eine Zuschauerin aus der ländlichen Gegend von Posen:

„Dass das Fernsehen die Jugend kaputt macht, ist eine unumstößliche Wahrheit. Die Filme ermuntern [die Jugendlichen zu] geschlechtlichen Beziehungen, was zu Geschlechtskrank-

---

<sup>196</sup> Biuletyn Listów, Listopad 1971 [Briefbulletin, November 1971], S. 37, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/3/1. – Ähnliche Zahlen hat auch Albin Kania ermittelt. Vgl. KANIA, Kino, S. 102. Demnach würden nur 7 % der Befragten Kriegsfilme bevorzugen, wobei dieser Prozentsatz bei Landwirten am höchsten und bei Angestellten am geringsten war. Ebenda.

<sup>197</sup> DZIĘCIOŁOWSKA, Popularność filmowego, S. 6.

<sup>198</sup> Ebenda, S. 6 f. – Dabei zeigten die Zahlen, dass westliche Produktionen mehr Zuschauer hatten als polnische oder Produktionen aus sozialistischen Ländern. Ebenda. *Das Tagebuch von Hans Frank* (Tagebuch. Dziennik Hansa Franka) und *Betrachtung des Septembers [1939]* (Spojrzenie na wrzesień) waren von 60 bzw. 52 % der Zuschauer in Warschau gesehen worden und wurden positiv rezipiert: Beim *Tagebuch von Hans Frank* lag der Anteil derjenigen, die ihn als sehenswert beurteilten, bei 88 %, bei *Betrachtung des Septembers* bei 96 %. Ebenda, S. 10

<sup>199</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1971), 21, S. 9. – Auch an anderer Stelle fanden sich Zuschauerbriefe, die sich über pornografische Szenen beschwerten. Biuletyn Listów, Luty 1973 [Briefbulletin, Februar 1973], S. 32, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/5/1. – Vgl. ebenso Biuletyn Listów, Czerwiec 1973 [Briefbulletin, Juni 1973], S. 46-49, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/5/1; Biuletyn Listów, Lipiec 1973 [Briefbulletin, Juli 1973], S. 19-20, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/5/2. – Ein Zuschauer schrieb: „Ich liebe Sex, Pornografie, nackte Frauen, aber alleine oder im Kino, in Ausstellungen, im Buch, aber nicht im Fernsehen. [...] Wie ich bereits erwähnte, liebe ich exzessiv Pornografie, bin aber kein Scheinheiliger, jedoch was Ihr publiziert, stört und ist für nichts gut. Zu früh [gebt Ihr] in dieser Hinsicht der Jugend Vorbilder.“ Biuletyn Listów, Marzec 1973 [Briefbulletin, März 1973], S. 34, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/5/1. – Die Briefe fanden Eingang in die Publikationen des Fernsehens, vgl. Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1971), 23, S. 8 f. – Bekannt ist in diesem Zusammenhang die Kritik Giereks an zwei Szenen im Film *Das gelobte Land* (Ziemia obiecana) von Wajda. TEJCHMA, Kulisy dymisji, S. 52.

heiten führt. Diese Schauspieler und Regisseure sind vollkommen schamlos. Beinahe jeder Film hat ekelhafte Liebesszenen, und diese sehen Kinder und Jugendliche. In den Rezensionen wird schön geschrieben, dass das psychologische Dramen oder Tragödien sind, und später stellt sich heraus, dass in diesen Filmen lauter Nackte und Liebesszenen sind.“<sup>200</sup>

Auch ein Rentner aus Tschenstochau empörte sich über das Programm: „Auf dem Bildschirm erscheinen verzogene Rowdys mit langen Haaren oder Nackedeis mit schamlosen Tänzern. Beim Zuschauen muss man erröten.“<sup>201</sup> Daneben beschwerten sich die Zuschauer besonders darüber, dass ihrer Meinung nach zu wenige Spielfilme gezeigt würden sowie dass die Nachrichtensprecher und Moderatoren rauchten oder erkennbar Alkohol konsumierten. Ferner galten insbesondere Filme mit Brigitte Bardot als anstößig.<sup>202</sup>

Auch Kirchenvertreter kommentierten das neue Medium, so übersandte der Bischof von Kattowitz im September 1971 Sokorski die Stellungnahme des Papstes zu den Massenmedien. Darin nahm der Autor eine positive Haltung zum polnischen Fernsehen ein, da es im Gegensatz zu westlichen Sendern nicht Gewalt, Zwang und Pornografie zeige. Jedoch sorgte sich das Episkopat über italienische Filme, die das Ehe- und Familienleben negativ porträtierten. Der Bischof wies das Gezeigte zurück und betonte die basale Funktion der Familie für die Gesellschaft.<sup>203</sup>

Dem standen Zuschriften gegenüber, die die freizügige Darstellung verteidigten:

„Wir wollen mehr Sex sehen. Beizeiten werden solche Shows probeweise gezeigt, aber so selten, dass man sie vergisst. Sorgt sich die Leitung des Fernsehens um unsere Moral? Leben wir denn in Zeiten der kleinbürgerlichen verlogenen Moral, oder wollen wir zu ihnen zurückkehren? Bestimmt werden freiere, frivole und Sex [beinhaltende] Inszenierungen dem Sozialismus nicht schaden, dessen vordringlichste Aufgabe [...] die Befriedigung aller werktätigen Menschen [ist]. [...] Nur wenige Bürger der PRL können in Nachtlokale gehen, wo man etwas zu sehen bekommt.“<sup>204</sup>

Ein anderer schrieb in ähnlichem Ton:

---

<sup>200</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1971), 13, S. 12. – Nach Ansicht von Jerzy Kossak war es gar nicht möglich, dass die Fernsehanstalten in den sozialistischen Staaten dem „Vorbild“ der kapitalistischen Staaten folgen würden, da diese eine „vernünftige Repertoirepolitik“ betrieben, die diesen Trend bremse. KOSSAK, S. 33.

<sup>201</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1971), 13, S. 13.

<sup>202</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1971), 15, S. 9 f.

<sup>203</sup> [Brief ohne Titel vom 22. September 1971], in: DDATVP, Korespondencja z instytucjami i osobami z zewnątrz, Sign. 1388/27/1, unpag.– Zugleich schlug er einen patriotischen Ton an: „Es fehlen in der Zusammenstellung der polnischen Spielfilme herausragende Arbeiten unserer Kinematografie. Nur einige [davon] betrafen die zeitgenössische gesellschaftliche Thematik und die Sitten unseres Vaterlandes.“ Ebenda.

<sup>204</sup> Biuletyn Listów, Kwiecień 1973 [Briefbulletin, April 1973], S. 16 f., in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/5/1.

„Als ob Nacktheit und Sex die sozialistische Erziehung und das Bewusstsein bedrohen würden! Oder ist das die Folge von Rücksichtnahme auf die Wünsche alter Omas oder mürrischer Moralisten?“<sup>205</sup>

Neben den freizügigen Szenen waren es vor allem langhaarige und unrasierte Personen<sup>206</sup> sowie brutale Szenen mit Schusswechseln, Tötlichkeiten etc.<sup>207</sup>, die die Zuschauer veranlassten, Briefe an das Fernsehen zu schreiben und um eine Änderung im Programm zu bitten.<sup>208</sup>

Daher untersuchte das OBOPiSP in den 1970er Jahren die vermeintlich demoralisierende Wirkung des Fernsehens. Die Erhebungen zeigten, dass das Fernsehen nach wie vor in erster Linie als Informationsmedium verstanden wurde, der Unterhaltungswert galt als zweitrangig.<sup>209</sup> Gerade Jugendliche standen dem Fernsehen offener gegenüber als ältere Generationen<sup>210</sup>, jedoch zeigten die Umfragen, dass die Jugendlichen Szenen von Grausamkeit, Mord und Folter ablehnten<sup>211</sup>. Ferner zeigten die Untersuchungen, dass sich die Jugendlichen weniger für Kriegs- und Historienfilme als ältere Generationen begeisterten und zudem kritischer dem Medium und seinen Inhalten gegenüber eingestellt waren.<sup>212</sup> Aleksander Kumor sah die virtuelle Nähe zwischen Medium und Zuschauer, die eine starke Intimität erzeuge, als einen Grund für die Beliebtheit des Fernsehens<sup>213</sup>, zudem war ihm zufolge das Neue am Medium Fernsehen sein privater

---

<sup>205</sup> Biuletyn Listów, Lipiec 1973 [Briefbulletin, Juli 1973], S. 19 f., in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/5/2.

<sup>206</sup> Biuletyn Listów, Wrzesień 1971 [Briefbulletin, September 1971], S. 28, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/3/1; ebenso: Biuletyn Listów, Maj 1972 [Briefbulletin, Mai 1972], S. 36, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/4/2. – Auch Instanzen der PZPR sprachen sich für die Eindämmung dieser Körperkultur aus. In einem Brief des damaligen Generaldirektors an das Woiwodschaftskomitee der PZPR in Posen vom 21. Juni 1972 schrieb der Autor als Antwort auf die Bemerkungen des Komitees, „die langhaarigen Auftritte in den Programmen des Fernsehens zu liquidieren, da sie die Jugendlichen negativ beeinflussen und ein Grund für schlampige Frisuren sind und die Entwicklung des Rowdytums“. Die Redaktionen von Jugend-, Musik- und Unterhaltungssendungen wurden angehalten, solche ungepflegt aussehenden Männer nicht mehr in den Sendungen erscheinen zu lassen. [Brief ohne Titel vom 21. Juni 1972], in: DDATVP, Dezyderaty na VI Zjazd [PZPR], Sign. 1388/16/1, unpag. Hervorhebung im Original. – Die Abneigung gegen langhaarige und unrasierte Männer kam auch in Briefen der Zuschauer zum Ausdruck. Vgl. KUCHARSKI, S. 16.

<sup>207</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1971), 21, S. 9.

<sup>208</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1972), 3, S. 11 f. – Ähnlich auch: Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1971), 13, S. 18; Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1971), 19, S. 14 f.; Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1971), 9, S. 14.

<sup>209</sup> ZALESKA, Jak telewizja, S. 13.

<sup>210</sup> ZALESKA, Widzowie oceniają, S. 8.

<sup>211</sup> Ebenda, S. 10. – Hingegen waren die Jugendlichen gegenüber erotischen Szenen offener als die älteren Jahrgänge. Ebenda, S. 11.

<sup>212</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 138 f.

<sup>213</sup> Ebenda, S. 161. – Dabei postulierten einige Theoretiker eine Ähnlichkeit zwischen Live-Übertragungen im Fernsehen und dem Theater. Grund hierfür war auch die Existenz von Fehlern und Abweichungen, die in Spielfilmen aufgrund der Machart nicht vorkamen. Ge-

Charakter. So war es nicht mehr notwendig, sich zusammen mit anderen Menschen an einem spezifischen Ort zusammenzufinden, um ein Schauspiel zu sehen.<sup>214</sup> Hinsichtlich der Akzeptanz von etwas Gezeigtem als authentisch ging Kumor auf Haedrich zurück, der davon schrieb, dass der Zuschauer das Gezeigte akzeptiere, wenn es seiner Lebenswirklichkeit nicht widersprach.<sup>215</sup>

Zugleich ließ sich jedoch beobachten, dass die Zuschauer hinsichtlich der Thematik publizistischer Sendungen insbesondere familiäre Probleme sowie die Beziehungen zwischen Staat und Bürgern bevorzugten. Daneben trafen gesellschaftliche Probleme wie Alkoholismus, Prostitution sowie Rowdytum auf das Interesse des Publikums.<sup>216</sup> Zudem untersuchten die Soziologen geschlechtsspezifische Vorlieben bei der Auswahl der Fernsehprogramme und konstatierten, dass vor allem Männer Sportsendungen schauten, während sich Frauen eher für das Fernsehtheater interessierten.<sup>217</sup>

Trotz intensiver Untersuchungen zum Rezeptionsverhalten nahm die Fernsehleitung diese kaum mehr zur Kenntnis, sondern verfolgte mit der sogenannten „Propaganda des Erfolgs“ eine Informationspolitik, die häufig den Erfahrungen der Bevölkerung widersprach.<sup>218</sup> Die Unterschiede zwischen der Lebenswirklichkeit der Menschen und der Inhalte des Fernsehens führten zu einem schrittweisen Verlust der Glaubwürdigkeit des Fernsehens, der insbesondere im sogenannten „Sommer der Solidarność“ deutlich wurde.<sup>219</sup>

\*\*\*

Die hier zitierten Erhebungen des Polnischen Fernsehens unterstreichen – bei aller aufgrund der Quellenlage und des gesellschaftlichen Kontexts angebrachten Vorsicht – die Bedeutung des Fernsehens für die polnische Bevölkerung in den 1970er Jahren, das nicht nur nahezu alle Polen am Ende der Dekade erreichte, sondern zudem zur beliebtesten Freizeitbeschäftigung avancierte. Włodzimierz Borodziej urteilt zutreffend über das Medium und seine gesellschaftliche Rolle: „Weder vorher noch nachher lockte das staatliche Fernsehen in Polen derartige Massen vor die Empfänger wie zwischen 1971 und 1980: Das neue Medium prägte Massenkultur und Konsumverhalten, es gestaltete persönliche Aspirationen wie Vorstellungen von der Welt ‚da draußen‘.“<sup>220</sup>

---

mäß den Vorstellungen der Theoretiker seien daher diese Sendungen für die Zuschauer interessant. Ebenda, S. 165 f. – Später konkretisierte Kumor, dass sich das Publikum durch das Phänomen der „vierten Wand“, wenn sich der Filmdarsteller den Zuschauern zuwende, im Kino nur als Zuschauer der Szene sehe, während man durch den räumlich anderen Aufbau beim Fernsehen zum Teilnehmer an der Aktion im Fernsehen werde. Ebenda, S. 175 f.

<sup>214</sup> Ebenda, S. 185. – So würden sie auch beim Fernsehen in ihren gesellschaftlichen Rollen bleiben. Ebenda, S. 232.

<sup>215</sup> Ebenda, S. 171.

<sup>216</sup> ZALESKA, *Co mówią widzowie*, S. 45.

<sup>217</sup> STRZESZEWSKI, S. 8.

<sup>218</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 142.

<sup>219</sup> Ebenda, S. 146.

<sup>220</sup> BORODZIEJ, S. 342.

#### 4.4 Leerstellen der Erinnerung in Film und Fernsehen: die 1970er Jahre

Bedingt durch die Ereignisse des Jahres 1968 und die Machtübernahme Edward Gierks, die mit der bereits skizzierten politischen Neuausrichtung einherging, änderte sich auch der Stellenwert der Darstellung nationalsozialistischer Massenverbrechen an den Juden. Das Fernsehen, das einerseits fast jährlich zentrale und beliebte Inhalte wie die Serien *Vier Panzersoldaten und ein Hund* sowie *Sekunden entscheiden* wiederholte, fungierte andererseits als Produzent. Zwei Serien, die den Zweiten Weltkrieg behandelten und in diesem Jahrzehnt entstanden, sollen im Folgenden im Fokus stehen: *Die Generation Kolumbus* und *Polnische Wege*. Ferner entstanden in diesem Zeitraum das Fernsehspiel *Der Nürnberger Epilog* und der darauf basierende gleichnamige Fernsehfilm, bei denen das Fernsehen ebenfalls als Produzent mitwirkte. Beide Formate widmeten sich dem Nürnberger Kriegsverbrecherprozess. Während das Fernsehen mit den genannten Produktionen dem Thema des Zweiten Weltkriegs (weniger der Vernichtung der europäischen Juden) einen gewissen Platz einräumte, nahm die Beschäftigung mit dem Thema der nationalsozialistischen Besatzung in der Kinematografie etwas ab. Dennoch erschien gerade zu Beginn des Jahrzehnts ein weiterer Film Andrzej Wajdas, der sich dem Zweiten Weltkrieg und seinen Nachwirkungen widmete: *Landschaft nach der Schlacht*.

##### 4.4.1 Polnische Spielfilm- und Fernsehproduktionen der 1970er Jahre: *Die Landschaft nach der Schlacht*, *Der Nürnberger Epilog*, *Die Generation Kolumbus*, *Polnische Wege* – und die DFF-Serie *Wege übers Land*

*Landschaft nach der Schlacht* (Krajobraz po bitwie, 1970)

In Wajdas *Landschaft nach der Schlacht* erlebt der Zuschauer aus der Sicht des jungen polnischen Intellektuellen Tadeusz (gespielt vom später international bekannten Schauspieler Daniel Olbrychski) die Befreiung eines Konzentrationslagers im Westen Deutschlands. Die Gefangenen können das Lager jedoch nicht verlassen, da es von den US-Amerikanern in ein Lager für Displaced Persons umgewandelt wurde. In diesem Film spielt die Vernichtung der Juden eine Nebenrolle – in der Figur der jungen polnischen Jüdin Nina (Stanisława Celińska, die ihr Spielfilmdebüt feierte), in die sich der Protagonist verliebt. Beide Hauptfiguren sind dichotom angelegt: Tadeusz als Poet, der unentschlossen ist, was seine Zukunft und sein Schicksal betrifft, und Nina, die, aus Polen kommend, dorthin nicht zurückkehren, sondern in den Westen auswandern will. Davon versucht sie den orientierungslosen und psychisch durch die Lagerhaft schwer traumatisierten Tadeusz<sup>221</sup> zu überzeugen. Als Nina von einem US-Soldaten, der das Lager bewacht, versehentlich erschossen wird, beschließt Tadeusz, nach Polen zurückzukehren.

Die Darstellung der ehemaligen Lagerinsassen zeigt einen für polnische Verhältnisse bis dato untypischen Blick auf die Lager und ist dabei durch die Schriften Tadeuszs

---

<sup>221</sup> Paul Coates macht darauf aufmerksam, dass es gerade Tadeusz und nicht die polnische Jüdin Nina ist, die während des Films als traumatisiert gilt. COATES, *The Red*, S. 156.

Borowskis beeinflusst, auf denen das Drehbuch zum Film basiert: Die Insassen feiern nach ihrer Befreiung zunächst euphorisch, bevor sie von den US-amerikanischen Soldaten wieder ins Lager geschickt werden. Der Film zeigt Szenen von Übergriffen der Insassen an ihren ehemaligen Peinigern, insbesondere den Kapos. Schließlich wird die Gemeinschaft und Gemeinsamkeit, die die Insassen während der Lagerhaft erlebten, durch politische Streitigkeiten endgültig beendet, einzig bei der Suche nach Nahrung existiert unter den ehemaligen Gefangenen noch ein *common sense*.

Hinweise auf die Vernichtung der Juden wie die teilweise hervorschimmernde Hintergrundgeschichte Ninas sind vorhanden, spielen jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Die Darstellung konzentriert sich auf die Auswirkungen der Lagerhaft auf Tadeusz' Charakter und seine Psyche und zeigt dessen Orientierungslosigkeit nach der Befreiung sowie den schwierigen Neubeginn – sowohl lebensweltlich als auch zwischenmenschlich. Die Langzeiteffekte der Lagerhaft verhindern eine Identifikation mit dem Protagonisten, der stattdessen in Tradition der „Polnischen Schule“ nicht als klassischer Held, sondern als Antiheld konstruiert wird. Damit steht der Film insbesondere dem Heroismus von Jakobowskas Frühwerk *Die letzte Etappe* diametral gegenüber, die die Lagerhaft ohne psychische wie moralische Langzeitfolgen darstellt (zumal Jakobowskas Film mit der Befreiung des Lagers endet).

Die Rezeption von Wajdas Film widmete sich im Wesentlichen zwei Themenkomplexen, denen die Rezensenten unterschiedlich viel Gewicht beimaßen: einerseits dem Punkt, inwiefern der Film die Frage nach Polonität stelle und inwiefern Wajda im Film mit dieser Frage unpatriotisch umgehe, andererseits, ob die traumatisierte Psyche Tadeusz' und deren „Heilung“ durch die Anwesenheit Ninas als Einzelfall zu verstehen seien bzw. welche Rolle psychische Langzeitfolgen der Lagerhaft bei den ehemaligen Insassen spielten.

So stellt der Drehbuchautor und stellvertretende Chefredakteur der Zeitschrift *Kino*, Bolesław Michałek, in seiner Rezension diese beiden Themenkomplexe in den Mittelpunkt: Der Film sei einerseits ein Film über Polonität, andererseits ein Film über die Liebe. Zu Ersterem bemerkt er, dass in ihm „Lächerlichkeit und Pathos, Schmerz und Zufriedenheit, Karikatur und Anmut“ vermischt seien. Zudem sieht er eine Parallele zwischen diesem Film und Wajdas Meisterwerk *Asche und Diamant* (Popiół i diament, 1958): „Diese Art, über die ‚Polonität‘ zu sprechen, über die Traditionen, Glauben und Mythen, erscheint in der gesamten Tätigkeit Wajdas. Eine ähnliche Machart hatte auch schon die morgendliche Polonaise in ‚Asche und Diamant‘ [...]“. Gerade in dem Bemühen um Andersartigkeit gegenüber der literarischen Vorlage von Tadeusz Borowski sieht Michałek ein schwieriges, „möglicherweise das schwierigste Unterfangen“ in der Karriere Wajdas, das den Regisseur zu einer Entscheidung zwang: „Entweder eine schonungslose, kühle Analyse der Vision Borowskis oder eine warme, emotionale [Darstellung], die um die Ereignisse herum entsteht, aber vor allem um den Protagonisten herum: seine Psyche, seine Verwandlung von der Abgestumpftheit hin zum Schmerz, von der Gleichgültigkeit zur Selbstbestimmung. Wajda hat das Letztere gewählt [...]“. Den Film würde eine beinahe karikaturhafte Inszenierung ausmachen, die nur konsequent sei, da sie geradezu einen Mikrokosmos der Insassen widerspiegele: „Wenn man diese Sequenz als eine Vision der Welt und der Polen nach der Befreiung verstehen sollte, am Vorabend grundlegender Entscheidungen, dann muss man dieses Bild



als zu arm, oberflächlich und schließlich falsch bezeichnen.“ Die Figur des Tadeusz werde in Wajdas Film erst durch das Erscheinen Ninas zugänglich, so der Rezensent, da zwischen beiden schwer traumatisierten Figuren Liebe entstehe, deren Brüche und Brüchigkeit jedoch in den Dialogen zwischen beiden offensichtlich werden. Michałek stellt fest, dass Daniel Olbrychski hier erstmals eine erwachsene Rolle einnehme, eine Figur, die „dort drüber [die Konzentrationslager] gesehen hat, [...] der alle Werte der jahrhundertelangen humanistischen Traditionen als fahl und Heuchelei vorkommen“. Zugleich jedoch habe er eine Sehnsucht nach „Liebe, Leben und Affirmation“. Erst durch den Tod Ninas komme es bei Tadeusz zu einer Rückkehr seiner Gefühle. Daher beurteilt Michałek den Film auch als Liebesfilm, der zeige, dass die Liebe eine starke regenerierende Kraft sei, die eine Rückkehr zur Menschlichkeit ermögliche. Michałek resümiert: „Die von ihm verletzte und verehrte Polonität, die ‚Landschaft nach der Schlacht‘ ausmacht, erhebt den Film in die Ränge der nationalen Kultur, so wie das in ihm vorherrschende Bild der Liebe ihm universelle Kraft gibt.“<sup>222</sup>

Auch der Rezensent des *Slowo Powszechno* findet Parallelen zwischen *Asche und Diamant* und *Landschaft nach der Schlacht*. Er vertritt die Ansicht, dass beide Filme kontrovers seien und gerade darin eines ihrer positiven Merkmale zu sehen sei. Auch ohne Kenntnisse der Schriften Borowskis sei der Film als eine Auseinandersetzung um Hass und Erneuerung zu verstehen, wobei dies auch eine emotionale Erneuerung („Glaube, Hoffnung und ... Liebe“) mit einschließe. Auch er hebt die Szene, in der Nina erschossen wird, hervor und interpretiert sie als totale Rückkehr in die emotionale Welt, die keinen Rückfall in die Gefühllosigkeit erlaube – der Autor schreibt an dieser Stelle von einer „wiedergewonnenen menschlichen Zukunft“, die auf Tadeusz warte. Zugleich wolle er jedoch nicht verhehlen, dass einigen Szenen ein gewisser Sarkasmus zueigen sei, der sicherlich einige Zuschauer in ihren patriotischen Gefühlen treffen werde. Dennoch resümiert der Rezensent, dass es immer wert sei, über einen Film von Wajda zu diskutieren.<sup>223</sup> Ähnlich urteilt Andrzej Werner in der Filmzeitschrift *Film*, wobei auch er die Emotionalität von Wajdas Film der Emotionslosigkeit von Borowskis Prosa gegenüberstellt. Er verweist darauf, dass Wajda eine Vermischung von Borowskis Erzählungen vorgenommen und diese durch eigene Elemente erweitert habe, was er jedoch in seinen Worten nicht als Häresie betrachtet. Jedoch verändere Wajda durch diese Zusammenstellung den Sinn der Worte Borowskis.<sup>224</sup>

---

<sup>222</sup> Kino (1970), 6, S. 14. – In einem Interview mit Stanisław Janicki, das während der Dreharbeiten entstand, beschrieb Wajda die in Borowskis Text vorkommende Szene anders: „Als er das getötete Mädchen sieht, verhält er sich anormal ruhig. [...] Er spricht so über sich selbst: ‚Ich wiederholte in Gesellschaft mit einem gewissen Stolz, dass ich sah, wie zehntausende nackte Frauen ins Gas getrieben wurden.‘ So ein Mensch ist er. Daher muss man ihn von einer zweiten Seite zeigen.“ Dies veranlasste ihn und den am Drehbuch beteiligten Andrzej Brzozowski, das Augenmerk auf die gebrochene Psyche von Tadeusz zu legen. Kino (1970), 5, S. 20. – Auch in einem anderen Interview betonte Wajda, dass es ihm besonders darum gegangen sei, die Intensität des im Lager Erlebten zu beleuchten. *Życie Warszawy* vom 01.08.1970.

<sup>223</sup> *Slowo Powszechno* vom 07.09.1970.

<sup>224</sup> *Film* (1970), 38, S. 6.

Für Kazimierz Kłos, Historiker und Rezensent von *Prawo i Życie*, steht hingegen der Aspekte der Polonität im Vordergrund. Er interpretiert Wajdas Vorhaben als Gleichsetzung von Displaced Persons (DPs) und Lagergefangenen, was er ablehnt. Zwar habe Wajda ein polnisches Spezifikum, die moralische Verheerung durch Besatzungszeit und Lagerhaft, gezeigt, seine „Geschichtslektion“, so der Autor, sei jedoch weit von der methodischen Richtigkeit und somit auch von methodischen Grundlagen entfernt, was der Autor *quasi* schon als eine Überschreitung der künstlerischen Grenzen interpretiert. Zugleich merkt er anerkennend an, dass dies im Falle Wajdas möglich sei, da dieser ein außerordentlicher Regisseur sei. Er betont mit Blick auf andere Rezensenten, dass er Wajda nicht als Antipatrioten betrachte, dass jedoch auch der Film die historische Wirklichkeit nicht vermittele.<sup>225</sup>

Auch die *Polityka* widmete sich dem Film und fasste die Rezensionen und Meinungen zum Film in einem Artikel zusammen, wobei insbesondere die von Jan Skarżyński – Redakteur beim *Żołnierz Wolności* – hervorsteicht, der die Ansicht vertritt, dass die Lagerinsassen in der Mehrheit schnell mit dem Erlebten zurechtkamen. Dabei zeichneten sich die Rezensionen durch die Frage nach dem Handeln der polnischen DPs aus, wobei einige der Rezensenten konstatierten, dass es nicht Wajdas Ziel gewesen sei, das Leben der ehemaligen Gefangenen darzustellen, sondern die emotionalen und psychischen Folgen der Lagerhaft seien sein Augenmerk gewesen.<sup>226</sup> Andrzej Braun beurteilt den Film als sehenswert und zugleich kontrovers. Nach einer längeren Analyse von Borowskis Prosa kommt er zu dem Schluss, dass Tadeusz als Figur unfertig und verstört wirke, er damit aber auch vor allem der Antipode von Nina sei, die quasi durch ihren Aktionismus und ihre Lebenslust bestimmt werde. Zugleich steht für den Autor die Frage „Welches Polen?“ im Vordergrund, nicht die Liebesbeziehung zwischen einem polnischen Überlebenden und einer geflohenen Jüdin. Der Film sei somit die Verschränkung einer psychologischen Analyse des Zustandes von Tadeusz und der Handlung, die jedoch erst mit der Ankunft Ninas beginne.<sup>227</sup>

Stanisław Grzelecki widmet sich in der Zeitung *Życie Warszawy* ebenfalls der Frage der Polonität und argumentiert in diesem Zusammenhang, dass der Film zwar, was Ort und Zeit angehe, auf dem Werk Borowskis basiere, dies jedoch auch schon die einzige Gemeinsamkeit sei. Dies trifft insofern für den Rezensenten zu, als er Wajdas Film nicht nur als einen Film um die Frage von Polonität erachtet, sondern in ihm auch einen Film über die Liebe sieht. Insgesamt beurteilt er Wajdas Vision des Kriegsendes mit einem unentschlossenen, unsicheren sowie traumatisierten Protagonisten als realistisch und lobt daher den Film als „hervorragendes Werk“, das reichhaltige „psychologische und moralische Werte“ beinhalte.<sup>228</sup>

Der Filmkritiker Janusz Gazda hebt in der Zeitung *Głos Pracy* besonders die Szene hervor, in der Nina versucht, Tadeusz' eintätowierte Nummer wegzuküssen, und ver-

<sup>225</sup> *Prawo i Życie* vom 07.11.1970. – In einer Nebenbemerkung verweist der Autor darauf, dass Aleksander Ford als Regisseur der *Kreuzritter* (Krzyżacy) nun seine „Patriotenmaske“ abgelegt und sein wahres Gesicht gezeigt habe. Ebenda.

<sup>226</sup> *Polityka* vom 10.10.1970.

<sup>227</sup> Film (1970), 37, S. 5.

<sup>228</sup> *Życie Warszawy* vom 10.09.1970.

weist darauf, dass es in Borowskis Werk eine solche Szene nicht gebe; stattdessen sieht er hierin eine Allegorie auf die Langzeitfolgen der Lagerhaft. Ähnlich wie die anderen Rezensenten hebt auch Gazda die Unterschiede hinsichtlich der Emotionen in Wajdas Film und Borowskis Prosa hervor, wobei Gazda argumentiert, dass sich Wajda in seiner Darstellung eines emotional gelenkten Helden treu geblieben sei. Auch er stellt die Frage nach der Verletzung patriotischer Gefühle, die er insbesondere auf die Szene einer Schlägerei zwischen den polnischen Insassen bezieht, die erst durch das Spielen der Hymne beendet werden kann. Besonders scharf, so der Rezensent, hätten andere die Szene verurteilt, in der Nina versucht, Tadeusz davon zu überzeugen, dass er nicht nach Polen zurückkehren solle. Als dieser ihre Meinung nicht teilt, meint sie, dass er „kein Mensch, sondern nur ein Pole“ sei, worauf Tadeusz nicht reagiert. Gazda hingegen sieht in Wajdas Film ein Werk, das präzedenzlos in der polnischen Kinematografie sei und deshalb besondere Wertschätzung genießen müsse.<sup>229</sup>

Somit zeigt sich, dass es Wajda wiederum gelungen war, einen kontroversen Film zu schaffen, der die Frage des Kriegsendes und der Zukunft nach dem Krieg in Frage stellt. Die von Wajda anhand des psychischen Traumas nachgezeichneten Langzeitfolgen der Lagerhaft sowie die unsichere Zukunft waren Kritikpunkte, die insbesondere von Rezensenten vorgebracht wurden, die im Film ihre patriotischen Gefühle verletzt sahen. Die oben zitierten Rezensenten hingegen beurteilten den Film überwiegend positiv, da er einerseits die Frage der Polonität überhaupt stellte und Wajda diese in seiner typischen Art und Weise, die schon in *Asche und Diamant* zu finden war, nachzeichnete, er andererseits aber auch die psychische Gesundung Tadeusz' (und damit aller polnischen Überlebenden) durch Liebe und einen wirklichen Neuanfang in Aussicht stellte.

### *Der Nürnberger Epilog* (Epilog norymberski, 1969/1970)

Waren die unmittelbar nach dem Krieg entstandenen Filme von Jakubowska und Ford sowie die Filme der „polnischen Schule“, die die Vernichtung der Juden – meist am Rande – zeigten, von den Fernsehkonsumenten zu Beginn der 1970er Jahre wenig gefragt, so konnten neue Produktionen wie der *Nürnberger Epilog* von 1970 die Aufmerksamkeit der Zuschauerschaft erlangen. Das Theaterstück in der Regie des Film- und Theaterregisseurs Jerzy Antczak war ein Reenactment des Nürnberger Prozesses gegen die Hauptkriegsverbrecher und basierte neben den Verhandlungsprotokollen auf den psychologischen Gutachten und Erinnerungen des anwesenden Psychiaters Gustave M. Gilbert. In einem Interview über sein Vorhaben führte Antczak aus:

„Es erschien mir höchste Zeit zu sein, die polnische Gesellschaft an einige Fakten des Prozesses zu erinnern. Die Erinnerung ist trügerisch, Worte werden häufig zu leeren Phrasen. Es

---

<sup>229</sup> Głos Pracy vom 08.09.1970. – Paul Coates urteilt, dass gerade der Wunsch, Polen zu verlassen, den Unterschied zwischen Juden und Polen ausmache: „[...] Nina's desire to leave the Polish environment is figured not as an expulsion but as a choice of freedom the Pole himself masochistically refuses, or self-pityingly knows is unavailable to him; but an indictment also, for Nina dies, partly because of that self-absorption, which is a failure truly to recognise the neighbour.“ COATES, *The Red*, S. 156.

ist sinnvoll, sich die Worte, die während des Prozesses gesagt wurden, anzuhören, [um] ihren wahren Sinn zu verstehen und daraus seine Schlussfolgerungen zu ziehen ...“<sup>230</sup>

Antczak betonte im Vorfeld die Rolle des Journalisten Karol Małcużyński, der während der Nürnberger Prozesse Pressekorrespondent gewesen war und das Feature kommentierte: „Trotz der unleugbaren Tatsache des subjektiven Empfindens konnte im Stück die strenge Glaubwürdigkeit eines Dokumentes erhalten bleiben.“<sup>231</sup>

Das Theaterstück stellt eine 90-minütige Synthese des Prozessverlaufs dar und konzentriert sich vor allem auf die Täter und ihre jeweiligen Abwehr- und Verleumdungsstrategien. Zugleich jedoch erlebt das Publikum den Prozess aus der Perspektive der Anklage: Der Schauspieler und Überlebende des Warschauer Aufstands Andrzej Łapicki fungiert in einer Doppelrolle als Erzähler wie auch als US-amerikanischer Chefankläger Robert H. Jackson, der die Verhandlung führt. Zudem unterbricht er in seiner Erzählerfunktion das Stück mehrmals, um den als Experten bereits zu Beginn eingeführten Małcużyński kommentieren zu lassen. Die Darstellung folgt einer klaren Dichotomie und präsentiert die Angeklagten als schuldige, nicht reuige Täter, die nicht nur nicht zu ihren Verbrechen stehen, sondern alles stoisch, entmenschlicht und gewissenlos hinnehmen – einzige Ausnahme ist hierbei der ehemalige Generalgouverneur von Polen, Hans Frank (gespielt von Janusz Zakrzewski), bei dem Anzeichen von Reue zu erkennen sind.<sup>232</sup>

Die Leser der Zeitschrift *Radio i Telewizja* kürten das Feature zum besten Theaterstück des Jahres 1969, dessen Originalität besonders durch die Herangehensweise und seinen neuartigen para-dokumentarischen Charakter hervorstach.<sup>233</sup> Die Reaktionen in den Briefen an das Fernsehen waren nahezu einstimmig positiv. So schrieb ein Zuschauer:

„Ich dachte, dass *Epilog* ein stereotypes dokumentarisch-publizistisches Programm sei. Während ich es mir ansah, war ich überwältigt – so gut war es gemacht. Es verlor nichts von seinem dokumentarischen Charakter (wie es inszeniert war!), es war zugleich ein wahrhaftiges, emotionales Drama, wirkliches Theater – und leider sehr aktuell ...“<sup>234</sup>

Ein großer Teil der schreibenden Zuschauer bezeichnete die Darstellung als sehr überzeugend und zugleich mitreißend. Eine Zuschrift betonte die gegenwärtigen Auswirkungen: „Man muss bedauern, dass die Sendung nicht von Zuschauern anderer Län-

---

<sup>230</sup> Radio i Telewizja (1969), 48, S. 1. – Im Original kursiv.

<sup>231</sup> Ebenda.

<sup>232</sup> Epilog norymberski, TV-Spiel, in: Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych [Zentrum für Dokumentation und Programmsammlung [des polnischen Fernsehens]] (ODiZP), Warszawa, Sign. BM 48707/5, BM 48706/5. – Lubelski urteilte vierzig Jahre später, dass durch die Doppelrolle Łapickis als Erzähler und amerikanischer Ankläger eine gewisse Distanz zum Gezeigten bewahrt wurde. LUBELSKI, Historia kina, S. 354.

<sup>233</sup> Kronika Telewizji Polskiej [Chronik des polnischen Fernsehens], in: DDATVP, Kronika Telewizji Polskiej, Sign. 3691/21/4, unpag.

<sup>234</sup> Radio i Telewizja (1970), 7, S. 5.

der geschaut werden konnte, besonders in der BRD, wo einige der ‚Protagonisten‘ des Prozesses und ihre ‚Freunde vom Fach‘ wohnen, die bis heute keine Strafe traf<sup>235</sup>, und ein anderer äußerte begeistert: „Der Nürnberger Epilog‘ war großartig. Hier muss man Superlative verwenden. Eine großartige Regie, und der Inhalt spricht für sich selbst. Kein Wunder, dass die Zuschauer nach Wiederholungen rufen. Danke!“<sup>236</sup> Bisweilen erklärten Zuschauer, dass sie das Theaterstück nervlich so stark belastet habe, dass sie nach dessen Ausstrahlung nicht haben einschlafen können.<sup>237</sup>

Insbesondere junge Erwachsene waren diejenigen, die für eine erneute Ausstrahlung des Stückes eintraten bzw. als Zielgruppe des Theaterstücks angesehen wurden. So schrieb eine Gruppe junger Arbeiter:

„Wir, die Jugend der Fabrik für Maschinen und Bohrgeräte ‚Glinik‘, sahen mit großem Interesse das Programm *Der Nürnberger Epilog*. Für uns waren diese uns nur aus Büchern bekannten Ereignisse durch die Ausstrahlung im Fernsehen besonders erschütternd. In dieser Sendung wurde vom Tribunal daran erinnert, dass alle Verbrechen gegen den Frieden und gegen die Bevölkerung verfolgt werden sollten, das ist besonders der Zug der heutigen Zeit, wenn in Vietnam und im Nahen Osten die Aggressoren ähnlich auftreten. Daher bitten wir im Namen der Jugend der [Fabrik für Maschinen und Bohrgeräte] ‚Glinik‘ um eine Wiederholung der Sendung.“<sup>238</sup>

Ein Zuschauer merkte im gleichen Sinn an, dass es im Interesse der Jugend sei, die den Krieg nicht erlebt habe, dass das Stück nochmals gezeigt werde:

„Höflichst möchte ich anmerken, dass ich dazu gezwungen bin, an Euch diesen Brief zu schreiben, nachdem ich das Theaterstück *Der Nürnberger Epilog* gesehen habe. Das war so interessant, dass das Fernsehen das Theaterstück mehrfach wiederholen sollte. Die heutige Jugend sollte damit vertraut gemacht werden, wie das hitleristische Deutschland mordete. Wir bitten um die Wiederholung des Programms, denn einmal Ansehen war zu wenig.“<sup>239</sup>

Das erfolgreiche Theaterstück wurde schließlich unter der Regie von Antczak als Fernsehfilm aufgenommen und 1971 im Fernsehen gezeigt. Der Kommentar in *Radio i Telewizja* betonte wiederum die „authentischen Materialien“, die beim Drehbuch verwendet worden waren, unter anderem die Prozessprotokolle sowie das Tagebuch von Gustave M. Gilbert.<sup>240</sup> Wie bereits im Theaterstück tritt auch in der Filmversion Małcużyński als Zeitzeuge und Kommentator auf, und bereits zu Beginn sieht der Zu-

---

<sup>235</sup> Ebenda.

<sup>236</sup> Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 6, S. 53.

<sup>237</sup> Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 3, S. 63.

<sup>238</sup> Ebenda.

<sup>239</sup> Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 4, S. 60. Im Original kursiv.

<sup>240</sup> Radio i Telewizja (1969), 48, S. 1. – Den Vorteil des Fernsehfeatures gegenüber dem Theaterstück sah Antczak im schnellen Wechsel zwischen dem Saal und den Zellen, um so Szenen aus dem Saal mit Hintergrundinformationen und Kommentaren anzureichern. Kurier Polski vom 23.07.1970.

schauer die Vorbereitungen zum Feature, was ihm dessen Form als Reenactment vor Augen führt. Die Filmversion unterschied sich vom Theaterstück unter anderem in den Dialogen, die einige der Angeklagten während der Gespräche mit dem Psychiater Gilbert (Jan Englert) zeigten.<sup>241</sup>

Die Vernichtung der Juden findet in beide Versionen während der Vernehmung von Ernst Kaltenbrunner (Ryszard Pietruski), dem Leiter des Reichssicherheitshauptamts, Eingang: Kaltenbrunner beteuert, dass er von den Massenmorden an den Juden nichts gewusst und ebenso wenig den Befehl zur Vernichtung des Warschauer Ghettos gegeben habe. Stroops Geständnis widerlegt dies, führt jedoch nicht dazu, dass Kaltenbrunner gesteht. Seweryna Szmaglewska (Karolina Lubieńska) berichtet als Zeugin über Auschwitz – als Beleg wird ihre eintätowierte Nummer auf dem Arm gezeigt – und über die dortige Behandlung von schwangeren Frauen. Bei ihren Ausführungen über die aus ganz Europa ins Lager deportierten Kinder erwähnt sie deren mehrheitlich jüdische Herkunft nicht, einzig der reuige Hans Frank (wiederum gespielt von Janusz Zakrzewski) verweist direkt auf die jüdischen Opfer. Die Vernichtung der Juden und insbesondere die Vernehmung Kaltenbrunners zur Niederschlagung des Ghettoaufstands nehmen knapp ein Viertel der Zeit des Features ein.

Zugleich fungierten die Unterbrechungen im Theaterstück wie auch im Film als eine Anklage gegen den Westen – sowohl in historischer als auch in aktueller Perspektive: So kritisiert Małcużyński in einer Unterbrechung, dass die westlichen Journalisten von der Besatzungswirklichkeit in Polen keine Ahnung gehabt hätten, daher hätten sie den Ausführungen nicht geglaubt. Das Feature endet mit der Vorführung eines Films, der auch während des Prozesses gezeigt wurde und die Auswirkungen der Massenvernichtung zeigt. Zahlreiche bekannte Bilder, so Zyklon B-Dosen, Bilder von Massengräbern etc., werden gezeigt. Zum Schluss des Features betont Łapicki in seiner Rolle als Erzähler, dass es sich bei den Verbrechen nicht um Erfindungen der Alliierten gehandelt habe, sondern dass diese tatsächlich geschehen seien.<sup>242</sup>

Treffend beschreibt der Begleittext in der Fernsehzeitschrift *Radio i Telewizja* aus Anlass der Wiederholung des Films am 12. September 1972 die Handlung:

„Auf der Anklagebank sitzen die Hauptpersonen des Dritten Reichs. [...] [Sie sagen von sich selbst, dass] ‚sie nur Befehle ausgeführt haben‘. Selbstverständlich hatten sie von der systematischen Vernichtung der Bevölkerung Polens und anderer unterworfenen Länder gehört, von der Massenvernichtung der Juden, von all den Verbrechen gegen die Bevölkerung. Aber sie waren machtlos oder unwissend ob der grässlichen Konsequenzen durch die Ausführung ihrer Befehle. Alle, teilweise ohne Ausnahme, verloren im Gerichtssaal nichts von ihrem Hochmut: Sie sind stolz, dass sie an der Verwirklichung der ‚historischen Mission‘ der deutschen Nation teilnahmen.“<sup>243</sup>

Somit sind in beiden Versionen zwar Hinweise auf die Vernichtung der Juden vorhanden, beziehen sich jedoch allein auf den Warschauer Ghettoaufstand und die Ver-

<sup>241</sup> Epilog norymberski, TV-Film, Spiel, in: ODiZP, Sign. F 2515.

<sup>242</sup> Epilog norymberski, TV-Spiel, in: ODiZP, Sign. BM 48707/5, BM 48706/5.

<sup>243</sup> Radio i Telewizja (1972), 37, S. I.

antwortung von Kaltenbrunner. Jüdische Opfer kommen nicht zu Wort, die Achse der Handlung verläuft zwischen Anklägern und Tätern.

Die Auswertung der Zuschauerbefragungen im Jahre 1975 zeigte, dass *Der Nürnberger Epilog* auch zur Mitte der Dekade hin nichts von seiner Attraktivität eingebüßt hatte. Demnach verfolgten 43 Prozent der Befragten die Wiederholung des Films am 1. Oktober auf dem Ersten Programm zur Primetime, 45 Prozent bezeichneten ihn als sehenswert.<sup>244</sup>

### *Die Generation Kolumbus* (Kolumbowie, 1970)

Die fünfteilige Serie *Die Generation Kolumbus* basiert auf der gleichnamigen Erzählung des Schriftstellers und ehemaligen Offiziers der Heimatarmee Roman Bratny<sup>245</sup> und wurde 1970 im Studio „Iluzjon“ unter der Regie von Janusz Morgenstern gedreht. Sie zeigt die Besetzung anhand einer kleinen Gruppe Warschauer, die der Generation angehören, die unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg geboren wurde und während des Krieges das Erwachsenenalter erreichte. Die Serie zeichnet deren Aktivität im Widerstand nach und wirkt zeitweise unfreiwillig leicht im Umgang mit der Besatzererfahrung, vor allem die Protagonisten Zygmunt (Jan Englert) und Stanisław Skiernik (Jerzy Matalowski), besser bekannt unter seinem Pseudonym Kolumbus, charakterisiert eine optimistische, teils verspielte Einstellung. Sie stellt das Idealbild einer Generation dar, die für Patriotismus und Solidarität eintrat und nur mit positiven Attitüden konstruiert wurde: So stehen die Jugendlichen heldenhaft, moralisch rein und unbeugsam für die polnische Unabhängigkeit ein. Selbst während der Kämpfe mit den Besatzern behalten sie ihren Charakter, Heldenmut und ihre Menschlichkeit, so werden gefangen genommene deutsche Soldaten korrekt behandelt. Den Höhepunkt der Serie bildet das Fanal des Warschauer Aufstands im August 1944, in dem die Protagonisten an verschiedenen Abschnitten kämpfen und ohnmächtig mitansehen müssen, wie ihre Bemühungen niedergeschlagen werden.

Die Handlung stellt in erster Linie den Widerstand dar, nur selten zeigt sie Opfer des deutschen Terrors – wenn sie solche zeigt, dann vor allem vor dem Hintergrund der Versuche, die polnische Widerstandsbewegung zu zerschlagen. Die Serie inszeniert die Machtlosigkeit der polnischen Bevölkerung mittels Darstellung permanenter Straßenrazzien, bei denen die Protagonisten immer wieder – zum Teil durch das Unvermögen der deutschen Besatzer, zum Teil durch das solidarische Handeln anderer Polen – entkommen können. Die einzige prominente Darstellung polnischer Opfer vor dem Warschauer Aufstand bezieht sich auf die zweite Episode („Lebe wohl, Baśka“ / „Żegnaj Baśka“), in der die Gestapo die Freundin (Bożena Kowalczyk) des Protagonisten Skiernik gefangen nimmt und SS-Männer sie während des Verhörs brutal schla-

<sup>244</sup> Widownia programów telewizyjnych nadanych w dniach 1 IX – 7 IX 1975 r. [Die Zuschauerschaft der Fernsehprogramme, die zwischen dem 01. und 07.09.1975 gesendet wurden], in: DDATVP, Komunikat z ogólnopolskich badań panelowych, Sign. 1631/2/1, unpag.

<sup>245</sup> BRATNY. – Dabei stand diese Gruppe für eine ganze Generation, die den Krieg im frühen Erwachsenenalter erlebte. Zahlreiche Filme nahmen sie in den Fokus. Vgl. HENDRYKOWSKA, Film polski, S. 35 ff. – Speziell zur *Generation Kolumbus* vgl. ebenda, S. 40.

gen. Besondere Bedeutung nimmt hierbei die volksdeutsche Übersetzerin ein, die ungerührt dem brutalen Verhör beisitzt und mit unbeweglicher Miene protokolliert. Der anschließende Rettungsversuch der Gruppe um Skiernik in einem Warschauer Café scheitert, da die Gruppe dessen Freundin nicht entdeckt. An dieser Stelle vollzieht die Serie einen Kunstgriff und erzeugt eine direkte Identifikation mit der Figur Baška, indem die Zuschauer aus dem Off ihre Gedanken und ihre Hoffnung, gerettet zu werden, hören, die sich schließlich nicht erfüllt.

Die deutschen Figuren zeigen in der Serie kaum persönliche Tiefe, sondern werden unabhängig von ihrer Zugehörigkeit zur Wehrmacht oder SS oder anderen Truppenteilen als ein anonymes Heer dargestellt. Dies geschieht insbesondere durch ihre in den letzten beiden Episoden dargestellte Brutalität während des Warschauer Aufstands. Die Serie zeigt mithilfe naturalistischer Szenen Erschießungen von verwundeten Polen sowie Vergewaltigungen polnischer Kämpferinnen durch deutsche Soldaten. Die Inszenierung des Aufstands versucht, besonders schonungslos die Skrupellosigkeit der deutschen Einheiten zu zeigen, die die Warschauer Zivilbevölkerung als lebende Schutzschilde für ihre Panzer nutzen. Symbolisch überhöht wird die barbarische Darstellung der deutschen Soldaten in einer Szene während des Aufstands, als ein Soldat in einer bereits zerstörten Kirche fanatisch auf eine Marienstatue (als Gottesmutter und Schutzpatronin Polens) schießt.

Ferner generierten die Verantwortlichen eine Reihe ambivalenter Charaktere, die auf den ersten Blick mit den Deutschen kollaborieren, wie die Bekannte eines SS-Mannes aus dem Pawiak-Gefängnis. Jedoch stellt sich heraus, dass die Gruppe um Zygmunt (wie andere Einheiten auch) diesen Kontakt in den Pawiak hinein nutzen können. Auch die Blauen Polizisten stellt *Die Generation Kolumbus* ambivalent dar: So nutzt die Widerstandsgruppe um den Protagonisten einen Polizisten, der als Doppelagent tätig ist, um Informationen zu erhalten und um im Notfall Mitglieder der Gruppe vor der Gestapo zu retten. Trotz dieser Zusammenarbeit zeigt die Serie das Verhältnis zwischen Untergrund und der „Polnischen Polizei im Generalgouvernement“ als von gegenseitigem Misstrauen geprägt und bewegt sich damit in den Konventionen der Beurteilung der Polizei.

Die Geschichte der polnischen Juden tritt nur an einer Stelle in der Serie hervor: Der titelgebende Kolumbus *vel* Stanisław Skiernik ist jüdischer Abstammung, jedoch derart assimiliert, dass seine Herkunft nicht durch irgendeine kulturelle oder sprachliche Andersartigkeit zu erkennen ist. Thematisiert wird seine Herkunft jedoch in der dritten Episode, als sein Vater von einem Blauen Polizisten wegen seiner jüdischen Abstammung erpresst wird. Skiernik kann gemeinsam mit Jerzy (Władysław Kowalski) den Polizisten überwältigen, lässt ihn jedoch ziehen (auch an dieser Stelle stellt die Serie die polnischen Jugendlichen als erhaben dar). Skierniks jüdische Herkunft spielt bei der Verfolgung durch die deutschen Besatzer keine Rolle, allein seine Aktivität im Untergrund. Verdichtungen jüdischer Existenz, insbesondere der Widerstand und der Aufstand im Warschauer Ghetto, bleiben in der Serie unerwähnt.<sup>246</sup>

---

<sup>246</sup> Auch der Ghettoaufstand spielt in der Serie keine Rolle und wird nicht erwähnt. Möglicher Auslöser hierfür war die zeitliche Nähe zu den Ereignissen des Jahres 1968.



Barbara Mruklik, die die Serie für die Filmzeitschrift *Kino* rezensierte, untersucht vor allem die Unterschiede zwischen der Serie und der literarischen Vorlage und betont, dass die Serie aufgrund der Konventionen, des kurzen Raumes und der Komplexität der Geschichte die Motivation und die psychologischen Entwicklungen der Protagonisten gar nicht darstellen könne; ferner fehlten die Allgegenwart des Todes in der Serie sowie die Entwicklungen in der Nachkriegszeit. Statt der Allgegenwart zeichneten sich die jungen Erwachsenen in der Serie durch eine Sorglosigkeit dem Tod gegenüber aus: „Statt Unbekümmertheit und Geringschätzung, statt eines bitteren, vergeblichen Versuchs ist hier ein Bild des Heldenmuts einer Generation zu sehen, die an den Sinn des Kampfes, um die Freiheit zu verteidigen, glaubte. Viele Szenen unterstreichen den beispiellosen Mut, den tiefgehenden Patriotismus dieser Generation.“ Diese heroische Darstellung werde nur an einer Stelle unterbrochen: als Jerzy zu Beginn aus „schändlicher Furcht“ (*hańbę lęku*) während einer Aktion gegen die deutschen Besatzer flieht. Dies ist die einzige Szene, die Furcht und Angst der jungen Generation thematisiert, während des Aufstands sind sie alle auf ihren Posten, wie Mruklik betont. Eine Reflexion über das Schicksal, dem sie unterliegen, erscheint nur selten. Als positiv beurteilt sie, dass es der Serie gelinge, die Jugendlichen auch als „normale“ Heranwachsende zu porträtieren, deren Leben eben nicht nur aus dem Kampf gegen die deutschen Besatzer besteht. Zugleich betont Mruklik in ihrer Rezension die positiven Effekte auf die Entwicklung der Protagonisten, die sich durch den Kampf mit den Besatzern und die Untergrundarbeit manifestiere: „Zygmunt gibt seine schlitzohrige Einstellung auf, Jerzy wird innerlich härter, [nur] Kolumb erlebt als einziger Zusammenbrüche“, da der Krieg eine normale Liebesbeziehung unmöglich macht. Zusammenfassend hielt Barbara Mruklik fest, dass die Auseinandersetzung um diese Generation für die meisten Zuschauer einen historischen Charakter habe, der nicht zwangsläufig wohlwollend aufgenommen werde: „Das Fernsehen in seiner Funktion als Massenmedium ist ein überaus sensibles Messinstrument für aktuelle Bedürfnisse und Stimmungen. Ich verstehe daher, woher die Lustlosigkeit an der Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex der [Generation der] Kolumbusse und ihren tragischen Aspekten kam.“<sup>247</sup>

*Polnische Wege* (Polskie drogi, 1977)

In Janusz Morgensterns zweiter erfolgreicher Serie aus den 1970er Jahren, *Polnische Wege*, spielt die Vernichtung der Juden zwar eine deutlicher umrissene Rolle als in *Die Generation Kolumbus*, jedoch bleibt auch hier das Thema nur randständig. Die Serie zeichnet die Schicksale der Soldaten Władysław – genannt Władek – Niwiński (Karol Strasburger) und Leon Kuraś (Kazimierz Kaczor) nach, zwischen denen sich nach der Niederlage im Septemberfeldzug eine Freundschaft entwickelt, auch wenn beide der Besatzung gegenüber gegensätzliche Auffassungen haben: So versucht Władek, sich in der Konspiration zu engagieren, während sich Leon in erster Linie um seine Geschäfte kümmert.<sup>248</sup> Eine Besonderheit der Serie ist, dass der Zuschauer aus der Perspektive Wladeks Zeuge von Geschehnissen wie der Verhaftung der Professoren der Krakauer

---

<sup>247</sup> *Kino* (1970), 9, S. 5 ff.

<sup>248</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 423.

Universität<sup>249</sup> wird sowie der Verhaftung des polnischen Generals und Anführers der Heimatarmee Stefan Grot-Rowecki und weiteren Ereignissen der Besatzung, denen Władek – und somit auch der Zuschauer – jedoch stets nur als ohnmächtiger Augenzeuge beiwohnt. Wie in *Die Generation Kolumbus* sind auch in dieser Serie Straßenrazzien und Übergriffe der deutschen Besatzer ein Zeichen für Ohnmacht und Alltäglichkeit der Verbrechen. Die Serie versucht, dem Zuschauer die „Inflation der Todesstrafe“ vor Augen zu führen.

Dabei wird die Alltäglichkeit der Verbrechen – neben der direkten Darstellung – durch ein weiteres Stilmittel erreicht: durch eine indirekte Vermittlung mittels Dialogen. So erfährt Władek von Bekannten oder aus der Zeitung von Ereignissen wie den Massensexekutionen, von den Aussiedlungen in der Region um Zamość<sup>250</sup> und Ähnlichem. Ebenfalls ein beliebtes Stilmittel ist das Zeigen der an den Wänden und Litfaßsäulen aufgeklebten Bekanntmachungen über die Vollstreckung von Todesurteilen.

In der Serie sind die jüdischen Opfer deutlicher zu erkennen, auch wenn sie immer in die Verbrechen der deutschen Besatzer an der polnischen Bevölkerung eingebettet werden: So zeigen Szenen von Massenerschießungen in Palmiry<sup>251</sup>, dass die deutschen Besatzer Polen und Juden gleichermaßen exekutieren. Zudem erscheinen mehrfach jüdische Figuren wie der ehemalige Hausbesitzer Sommer (Włodzimierz Boruński), in dessen Haus Władeks Familie vor dem Krieg wohnte. Diese Konstellation zeigt die Reproduktion von bekannten Stereotypen, so wird Sommer als ein ehemals wohlhabendes Mitglied der Bourgeoisie gezeigt.

Nach seiner Enteignung und der Übersiedlung ins Ghetto erscheint er bei Władeks Freund Leon mit einem kleinen jüdischen Mädchen aus dem Ghetto, als dessen Großvater er sich ausgibt. Er bittet Leon um Hilfe und einen Unterschlupf für das Mädchen. Nach einigem Zögern willigt dieser ein, woraufhin ihn seine Frau Urszula (Jolanta Lothe) aus Angst verlässt. Schließlich kehrt sie zurück, und das Ehepaar nimmt das Mädchen Noemi (Patrycja Piętkowska) bei sich auf. Der „Großvater“ vergiftet sich derweil – enttarnt und in Gefahr, durch die Gestapo verhaftet zu werden – in einem Restaurant.

Durch die Aufnahme des kleinen Mädchens beginnt sich Leons Einstellung zur Okkupation zu ändern: Er ist weniger an seinen Geschäften interessiert als am Wohle seiner Ziehtochter und geht zusehends in dieser Rolle auf. *Polnische Wege* thematisiert in dieser Konstellation das Phänomen des sogenannten „szmalcownictwo“, des Erpres-

---

<sup>249</sup> Bei dieser Aktion handelte es sich um die Verhaftung von 183 Wissenschaftlern, die am 6. November 1939 zur Vorlesung eines Gestapo-Offiziers eingeladen wurden, von der sie sich erhofften, dass dieser Vortrag „quasi als Voraussetzung für den verspäteten Beginn des Wintersemesters“ hingenommen werden sollte. Stattdessen wurden sie verhaftet. BORODZIEJ, S. 199.

<sup>250</sup> Ziel der Massenaussiedlungen war die Germanisierung des gesamten Distrikts Lublin bei gleichzeitiger Ermordung der jüdischen Bevölkerung sowie Aussiedlung der polnischen. Die polnische Bevölkerung sollte entweder zur Zwangsarbeit ins Reich überführt, eingedeutscht oder ermordet werden. Die Umsiedlungen umfassten ca. 100 000 Menschen. Vgl. ALY, S. 332 ff.

<sup>251</sup> Die Massenerschießungen von Palmiry waren ein Teil der sogenannten „AB-Aktion“ (Außerordentliche Befriedungsaktion), bei der insgesamt ca. 6500 Menschen ermordet wurden, unter anderem im genannten Wald. GUTMAN/JÄCKEL, Bd. 1, S. 1.

sens von Juden und ihren Beschützern (Episode 9: „Zu den Waffen“ / „Do broni“): Polen erpressen Noemi und ihre Ziehfamilie, sodass Leon seine jüdische Ziehtochter in ein Kloster bringt, wo sie von einer Kommission des Rasse- und Siedlungshauptamts entdeckt und zur Germanisierung verschleppt wird.

Deutlicher als die bisher untersuchten Serien, die das Polnische Fernsehen produzierte, nimmt *Polnische Wege* das Motiv der Unterstützung für die jüdische Bevölkerung auf und zeigt diese nicht nur als Schutz und Unterbringung von jüdischen Kindern auf der sogenannten „arischen Seite“, sondern auch direkt als Unterstützung für die im Ghetto kämpfenden jüdischen Aufständischen. Dies geschieht wiederum sowohl indirekt durch Dialoge, durch die die Protagonisten (und somit auch die Zuschauer) vom Aufstand im Warschauer Ghetto und der polnischen Hilfe erfahren, als auch durch die unmittelbare Handlung: So beteiligt sich Władek an der Rettung jüdischer Aufständischer aus dem Ghetto durch die Kanalisation und wird zudem bei dieser Aktion von einer deutschen Patrouille während eines Schusswechsels verletzt. Kampfhandlungen der jüdischen Aufständischen – das heißt, die unmittelbare Darstellung jüdischen Widerstands – zeigt die Serie nicht, stattdessen konzentriert sich die Inszenierung auf die polnischen Helfer und die deutsche Verantwortung für die Niederschlagung des Aufstands. Die Serie konstruiert somit eine solidarische Beziehung zwischen beiden Gruppen, wobei die polnische Bevölkerung auf „ihrer“ Seite mehr Möglichkeiten als die jüdische im Ghetto gehabt habe und diese Möglichkeiten nutzte, um den Juden im Ghetto zu helfen. Folglich reproduziert die Serie das herrschende Narrativ des polnischen Beistands, sei es als Hilfe für jüdische Kinder auf der „arischen“ Seite oder als Waffenhilfe.

Zu den Konventionen, denen die Serie folgt, gehört auch die ausschließlich negative Charakterisierung der Deutschen: Neben ihrer Brutalität und Willkür zeichnen sich die deutschen Figuren – unabhängig ihrer Zugehörigkeit zur Wehrmacht, SS oder anderen Verbänden – durch Korruption aus. Dies ermöglicht es den Protagonisten, insbesondere dem verschlagenen Leon, gefährliche Situationen wie beispielsweise Verhaftungen bei Straßenrazzien etc. durch Bestechung der jeweiligen Soldaten oder Wärter zu meistern. Zudem suggeriert die Serie, dass die volksdeutsche Bevölkerung massiv Nutznießer der Enteignungen von Polen gewesen sei – Juden werden an dieser Stelle nicht thematisiert.

Ähnlich wie *Die Generation Kolumbus* präsentiert *Polnische Wege* die Mitglieder der Blauen Polizisten als janusköpfig, die einerseits mit den deutschen Besatzungsbehörden, andererseits aber auch mit dem polnischen Untergrund zusammenarbeiteten. Der Untergrund nutzt sie – ähnlich der Darstellung in der anderen Serie –, um Informationen zu erhalten und zur Bestechung in Gefahrenlagen. Zugleich jedoch zeigt die Serie einzelne Mitglieder der Polizei als demoralisierte Elemente der Gesellschaft, denen gegenüber Misstrauen angebracht ist.

Eine weitere ambivalente Figur ist die *kochanka*, die Geliebte von Gestapo-Männern und hochrangigen deutschen Soldaten, die in einem Spannungsverhältnis zwischen Kollaboration, persönlichem Vorteil, konspirativer Tätigkeit und Hilfe für inhaftierte Polen porträtiert wird. So versucht der Untergrund, auch die Witwe des Offiziers Niwiński (gespielt von der bekannten Schauspielerin und späteren Ehefrau Andrzej Wajdas, Beata Tyszkiewicz), mit dem Władek immer wieder verwechselt wird, zur

Zusammenarbeit zu überreden, da sich der Chef der Abwehr (Stanisław Zaczyk) in sie verliebt hat. Die Reaktionen auf diese ambivalente Figur in der Gesellschaft der Besatzungszeit zeigt *Polnische Wege* in der siebten Episode („Eine Lektion in Polonaise“ / „Lekcja poloneza“): Eine Frau wird der Kollaboration verdächtigt, von Unbekannten geschoren<sup>252</sup> und somit gebrandmarkt.

Die Rettung des jüdischen Mädchens durch seinen Freund Leon führt über dramaturgische Umwege zum finalen „Showdown“ zwischen dem Protagonisten Władek und seinem Antipoden, dem Volksdeutschen Johann Heimann (Henryk Talar). Dieser Figur räumt die Serie verhältnismäßig viel Raum ein: So wird Johann bereits in der ersten Episode als Sohn volksdeutscher Bauern präsentiert, bei denen die polnische Armeeeinheit unter Władek nächtigt. Zugleich ist er Mitglied des deutschen Selbstschutzes und greift mit Gleichgesinnten Władeks Einheit während der Nacht an. Überzeugt davon, dass Władek für den Tod seines Vaters während des Angriffs verantwortlich ist, kommt es immer wieder zu zufälligen Treffen zwischen den beiden, wobei Władek durch Glück und Hilfe anderer Polen immer wieder fliehen kann. Johann steigt im Laufe der Serie in den Reihen des SD weiter auf, durch seine Kenntnis der polnischen Sprache und Kultur ist es ihm möglich, die polnische Untergrundbewegung zu infiltrieren. Sein größter Coup ist die Verhaftung von Stefan Grot-Rowecki. Schließlich treffen er und Władek auf einem Friedhof aufeinander – Władek ist auf der Suche nach der Leiche seines Freundes Leon, der auf der Suche nach seiner Ziehtochter von der Gestapo verhaftet und erschossen wurde –, wobei beide im folgenden Schusswechsel sterben.

Das für das Genre untypische Ende<sup>253</sup> wurde, so der Regisseur Janusz Morgenstern in einem Interview, vom Publikum negativ aufgenommen, zumal der Tod als sinnlos verstanden wurde. Im Rückblick erinnerte er sich an die Konvention, dass die Protagonisten überleben mussten, wie im Falle von Hans Kloss aus der Serie *Sekunden entscheiden*. Jedoch verstand Morgenstern die Kritik so, dass zahlreiche Menschen die Gesten und romantischen Traditionen, die bis zu den nationalen Befreiungsaufständen zurückgingen, nicht verstünden. Morgenstern ging es darum, das Handeln des Protagonisten auch jenseits der Vernunft – d.h. auf Basis von Emotionen persönlicher oder nationaler Art – darzustellen. Sein Ziel sei es gewesen, den Menschen den Alltag der Besatzung näherzubringen; von dem Erfolg seiner Serie sei er trotz der Kritik, die sich auf deren Ende bezog, selbst überrascht worden.<sup>254</sup>

Das Fernsehen strahlte *Polnische Wege* zwischen dem 16. Oktober und 25. Dezember 1977 aus, und die Serie erreichte einen Anteil von 58 bis 75 Prozent der befragten Zuschauerschaft. Zudem stieg ihre Popularität von Episode zu Episode; durchschnittlich zwei Drittel der Befragten hatten die Serie gesehen, und 70 Prozent fanden sie sehr sehenswert.<sup>255</sup> Detaillierte Umfragen zeigten, dass die Zuschauer die Darstellung der zwischenmenschlichen Solidarität sowie die Bandbreite der polnischen Schicksale begrüßten sowie die Inszenierung der Besatzungszeit als realitätsnah beurteilten. Ein

<sup>252</sup> Diese Fälle gab es auch nach dem Rückzug der Wehrmacht in den ehemaligen besetzten bzw. angegliederten Gebieten häufig. Vgl. ZAREMBA, Wielka, S. 145 f.

<sup>253</sup> LUBELSKI, Historia kina, S. 423.

<sup>254</sup> Ekran (1978), 15, S. 6-8.

<sup>255</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1978), 2, S. 23.

45-jähriger Mann meinte: „Die Serie erinnert daran, wie der Krieg gewesen ist [und zeigt] die ganze Wahrheit – sowohl die schöne als auch die grausame – es gibt keine Lügen. Es wird gezeigt, wie die Menschen starben – die Schuldigen und die Unschuldigen, wie Hunderte Menschen für einen starben.“<sup>256</sup> Große Teile der Befragten stimmten der Inszenierung der Serie zu, insbesondere betraf dies die Darstellung der Behandlung der polnischen Bevölkerung durch die Besatzer in Gefängnissen, Lagern und während Verhören (79 Prozent), ebenso die der Behandlung auf der Straße (Straßenrazzien etc.) (74 Prozent) und des alltäglichen Lebens unter der Besatzungsherrschaft (73 Prozent).<sup>257</sup>

Der neuartige Zugang der Serien, den Alltag während der Besatzung und keine großen Persönlichkeiten und Ereignisse darzustellen, traf den Geschmack der Zuschauer, die durch die Inszenierung einen wahrhaften Einblick in die damalige Zeit erlangt zu haben meinten.<sup>258</sup> 82 Prozent der Zuschauer, besonders die Kriegsgeneration, beschrieben, dass sie die Serie emotional stark erregt habe, besonders die Szenen der Gewalt gegen Menschen sowie des Massenmordes, „der Verhaftungen unschuldiger Menschen, Terrorakte und Grausamkeiten, die auf das gesamte polnische Volk zielten“. Schließlich sah auch die Bearbeiterin der Umfrage in der Alltagsperspektive das Erfolgsgeheimnis der Serie: „Man kann sagen, dass *Polnische Wege* die Nachfrage und Erwartungen der Zuschauer traf. Das kann daher rühren, dass die Serie von einer Tradition der Darstellung eines heroischen Schlachtgemäldes des Krieges absah und sich auf das Alltagsleben unter der Okkupation konzentrierte.“<sup>259</sup>

Ein Teil der Befragten äußerte sich ebenfalls zur Darstellung des Schicksals der polnischen Juden während der Okkupation: Zwei Drittel der Befragten beurteilten die Inszenierung der Verfolgung (und Vernichtung, wie die Bearbeiterin anmerkte) der polnischen Juden als adäquat<sup>260</sup>, da sie gängigen Vorstellungen (Hilfe der polnischen Gesellschaft für die Juden, sei es durch die Rettung von Kindern oder die militärische Hilfe während des Aufstands im Warschauer Ghetto) entsprach.

In einer Gesprächsrunde mit Czesław Madajczyk, Janusz Gazda und Janusz Morgenstern hielt der Redakteur der Filmzeitschrift *Kino*, Lesław Bajer, fest, dass irritierenderweise die Serie in dem Moment ende, in dem ein bedeutsamer Teil der Besatzungszeit erst beginne: die Zeit nach der Schlacht von Stalingrad und vor dem Einmarsch der Roten Armee. Zudem hielt Bajer fest, dass der Tod beider Protagonisten am Ende der Serie die Zuschauer irritiert habe. Der Redakteur bezeichnete die Darstellungsweise als neuartige „Heroisierung unheroischer Charaktere“ (*heroizację postaw nieheroicznych*), beurteilte aber die alltägliche Zugangweise der Serie als gelungen, da sie bemüht sei, das Bild der Besatzungszeit zu vervollständigen, das eben nicht nur aus dem Kampf gegen die Okkupanten bestanden habe. Czesław Madajczyk merkte hierzu an, dass er die Serie sehr interessant und insbesondere die Schauspieler sehr überzeugend finde, allein der aus Pommern stammende Leon habe sich seiner Ansicht nach zu schnell in

---

<sup>256</sup> TOMCZYK-SOSNOWSKA, S. 13.

<sup>257</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>258</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>259</sup> Ebenda, S. 15. – Kursiv M.Z.

<sup>260</sup> Ebenda, S. 14.

einen Warschauer verwandelt. Ferner vertrat der Historiker die Ansicht, dass die Verknüpfung der polnischen und jüdischen Schicksale besonders gelungen sei. Hinsichtlich der Beziehungen und der Darstellung der Volksdeutschen urteilte Madajczyk – unter Bezugnahme auf eigene Forschungen –, dass diese sehr nah an der Realität seien; demnach hätten die Volksdeutschen die Polen ausnahmslos gehasst. Auch er kritisierte das Ende, da er die Ansicht vertrat, dass Władek aufgrund einer sinnlosen Geste – der Bergung des Leichnams seines Freundes Leon – gestorben sei; zudem kritisierte er historische Fehler in der Darstellung und urteilte, dass die Serie das Leben in der Stadt besser wiedergebe als das auf dem Land. Madajczyk sah die Serie als Beweis dafür an, dass das Interesse an der Geschichte des Zweiten Weltkriegs ungebrochen sei und zudem die Serie bei der Herausbildung patriotischer wie moralischer Werte mitwirke. Hanna Samsonowska, Redakteurin der Zeitschrift *Kino*, bezeichnete die Serie als ein (geografisches und gesellschaftliches) Panorama der Besatzungszeit. Janusz Morgenstern, der Regisseur der Serie, betonte hingegen, dass es sich bei den Protagonisten nicht um „fertige Charaktere“ gehandelt habe, sondern der Zuschauer ihrer Entwicklung beiwohne. Als einen der Gründe für den zeitlichen Rahmen der Serie (1939-1943) nannte er, dass gerade diese Zeit (der „Alltag der Besatzung“) bisher wenig thematisiert worden sei. Zudem ging er auf die inhaltlichen Fehler ein und verwies auf die kurze Produktionszeit. Janusz Gazda wiederum beurteilte ebenfalls den alltäglichen Zugang als positiv und verwies zudem auf eine Besonderheit der damaligen Zeit, die sich in der Serie sehr deutlich widerspiegeln: den Verlust nahestehender Menschen. Madajczyk resümierte, dass Janusz Morgenstern mit seiner Einschätzung, dass seine Serie keine Geschichtslektion sei, Unrecht habe, da die Serie die Erinnerung an diese Zeit mitformen werde.<sup>261</sup>

Czesław Dondziło bezeichnete die Serie in seiner Rezension als „reifstes geistiges Werk“, das das Fernsehen bis *dato* hervorgebracht habe, womit er betonte, dass die Serie die „comichaften“ Stereotype und Schablonen, mit denen der Zweite Weltkrieg in den Serien *Sekunden entscheiden* und *Vier Panzersoldaten und ein Hund* dargestellt wurde, verlassen habe. Der Autor sah die Serie in einer geistigen Kontinuität zur polnischen Schule der 1950er Jahre, wobei er jedoch argumentierte, dass die Vision der Besatzungszeit, die Morgenstern den Zuschauern präsentiert, objektiver und vollständiger, zugleich jedoch auch komplexer als die in den polnischen Filmen der 1950er Jahre sei. Wie bereits zuvor nahm auch er die Darstellung des Alltags als Teil einer historischen Wirklichkeit wahr, die in den Jahren neben Martyrium, Leiden und Kampf geherrscht habe, wobei er die Ansicht vertrat, dass der Zuschauer die schweigende Mehrheit, die nur versuchte, den Krieg zu überleben, deutlich erkennen würde. Dieser schweigenden Mehrheit sowie der Figur Leon, die er als „Schlitzohr“ (*cwaniak*) bezeichnete, setzte er den Protagonisten Władek gegenüber, der immer um Aktivität bemüht sei. Als neue Qualität erkannte der Autor an, dass die Serie die Totalität des Krieges durch die Zurschaustellung des Alltags deutlich mache und somit auch den Lernprozess und die Ausrichtung auf eine realistische Politik (des Untergrundes) veranschauliche.<sup>262</sup>

---

<sup>261</sup> *Kino* (1978), 4, S. 2 ff.

<sup>262</sup> Film (1977), 51, S. 17.

## Gemeinsamkeiten beider Serien – Einordnung in die televisuelle Erinnerung

Beide Serien hatten einen Teil ihres Erfolgs ihrem teilweise neuen (alltagsgeschichtlichen bzw. leichten, da das Trauma nicht in den Vordergrund rückenden) Zugang zur Darstellung der Besatzungszeit zu verdanken. Sie konzentrierten sich gleichermaßen auf die Generation der sogenannten „Kolumbusse“ und erschufen sie als Idealbild einer Generation junger polnischer Patrioten, die sich im konspirativen Leben zurechtfinden und von ihrer Aufgabe der Bekämpfung der deutschen Invasoren und Befreiung Polens überzeugt sind. Somit ließen beide Serien keinen Platz für Melancholie oder tiefer gehende Reflexion der Motive der Protagonisten – anders als beispielsweise bei den Antihelden der „Polnischen Schule“. Zugleich gelten die Jugendlichen als (moralische) Speerspitze der polnischen Nation, die in dieser Situation solidarisch zusammenstand (auch gegenüber den Juden) – Angst wird dem Zuschauer in dieser Konstellation nur selten präsentiert.

Damit erschufen beide Serien scharfe Dichotomien: Dem Idealbild einer gerechten polnischen Jugend wurden die brutalen bis tumben Figuren der deutschen Besatzer gegenübergestellt, die sich ferner durch ihre Arroganz und Korruptheit auszeichneten. Die Volksdeutschen wurden ausnahmslos als willige Helfer der deutschen Besatzer und als Schädiger der polnischen Nation präsentiert, was besonders durch die Gefahr der Unterwanderung der Widerstandsbewegung verdeutlicht wurde.

Somit folgt die Inszenierung einer klar abgegrenzten Gegenüberstellung eines monolithischen, gerechten sowie spontanen polnischen Widerstands und der Brutalität und Willkür der Besatzer. Trotz der Erfolge der deutschen Besatzer wie der Verhaftung von Stefan Grot-Rowecki, die in der Serie *Polnische Wege* gezeigt wird, kann die deutsche Besatzungsmacht die polnische Widerstandsbewegung nicht zerstören. Besonders deutlich wird dies in der letzten Sequenz der Serie um Władek Niwiński, als dieser beim Schusswechsel auf einem Friedhof stirbt, einer seiner Zöglinge jedoch die konspirative Gruppe und damit den Kampf mit den Besatzern fortführt (bis zur Befreiung Polens, was jedoch in beiden Serien nicht gezeigt, wohl aber als Wissen der Zuschauer vorausgesetzt wird).

Beide Serien nehmen die polnische Sicht ein, die durch polnische oder polonisierte Protagonisten sowie Außenperspektive auf das Ghetto hergestellt wird. Durch diese Außenperspektive unterbleibt auch die Darstellung des jüdischen Leidens und der jüdischen Kollaboration, wobei sich das Ausmaß des jüdischen Leidens dem unkundigen Zuschauer nicht erschließt. Die wenigen jüdischen Figuren, die die Serien zeigen, zeichnen sich durch ihre Bemühungen um Rettung (Sommer in *Polnische Wege*) oder durch ihren Kampf während des Aufstands im Warschauer Ghetto aus.

Die vergleichsweise marginale Thematisierung der Entwicklung innerhalb des Ghettos und der jüdischen Bevölkerung ließ ferner keine Darstellung von Apathie zu – schon allein dadurch, dass sich die Handlungen bei Filmen wie Serien auf die aktiven Protagonisten beschränken. Stattdessen wirken die Protagonisten der Serien als begierig nach Aktivität, die Handlungen lassen keinen Platz für dramaturgischen Müßiggang. Die Verbrechen der deutschen Besatzer – Exekutionen, Deportationen etc. – forcieren zudem die Inszenierung von polnischen Gegenreaktionen, die sich mit der Zurschaustellung einer passiven Gesellschaft nicht übermitteln lassen; Vorwürfe an die

Gesellschaft stellt keiner der Protagonisten – weder in *Polnische Wege* noch in *Die Generation Kolumbus*.<sup>263</sup>

*Wege übers Land* (Klęski i nadzieje, 1968)

Neben polnischen Spielfilmen und Serien zum Zweiten Weltkrieg erlangte die Serie *Wege übers Land* des Deutschen Fernsehfunks die Aufmerksamkeit des polnischen Fernsehpublikums. Bei Umfragen gaben 82 Prozent der Befragten an, dass sie sie gesehen haben, und das Gros erachtete sie als sehenswert.<sup>264</sup> In der fünfteiligen Serie spielt Ursula Karruseit die Protagonistin Gertrud Habersaat, die, aus einem mecklenburgischen Dorf stammend, zusammen mit ihrem frisch verheirateten, aber ungeliebten Ehemann Emil Kalluweit (Erik S. Klein) in den Reichsgau Wartheland umsiedelt. Dort will ihr Ehemann endlich Landbesitzer werden.

Die zweite und die dritte Episode spielen während des Krieges: Im Reichsgau Wartheland angekommen erlebt Gertrud die Umsiedlung der polnischen Bevölkerung und die Repressalien gegenüber der jüdischen Bevölkerung und ist entsetzt. Durch einen Zufall tritt ein jüdisches Kind in ihr Leben, und sie entscheidet sich dafür, diesem Kind Obdach zu gewähren. Dieses Ereignis führt zur Entzweiung zwischen ihr und ihrem Ehemann, da dieser die Konsequenzen fürchtet. Schließlich lässt er sich an die Ostfront versetzen, da er nichts mit dem Kind und den Verbrechen der deutschen Besatzer (Aktion AB<sup>265</sup> etc.) zu tun haben will. Gertrud bleibt zurück und versucht, das Überleben ihrer Ziehtochter Mala zu sichern. Dazu nutzt sie Kontakte zu ihrem ehemaligen Geliebten Jürgen Leßtorff (Armin Mueller-Stahl), der in der Bürokratie des Generalgouvernements aufgestiegen ist. Dieser schlägt Gertrud einen Handel vor, sodass sie neben ihrer jüdischen Ziehtochter nun auch einen verwaisten polnischen Jungen aufnimmt. Die späteren Episoden handeln von der Flucht vor der heranrückenden Roten Armee – dabei übergibt ein sowjetischer Soldat Gertrud ein weiteres Kind – und dem Neuanfang im mecklenburgischen Dorf, aus dem Gertrud stammt. Nach dem Krieg wird sie Zeugin des Aufbaus des Sozialismus in der DDR, von dem die späteren Episoden handeln.

Die Serie führte zu einem breiten Spektrum an Reaktionen. Der Literaturhistoriker, Essayist und Kritiker Zbigniew Żabicki schrieb in seiner Kolumne „Notizen eines Fernsehzuschauers“ (Notatki telewidza):

„Die erste Episode sah man mit gemischten Gefühlen; das langsame Tempo, die traditionelle Filmarbeit, [...]. Im Allgemeinen sind das Interessanteste an *Wege übers Land* die verschie-

<sup>263</sup> Erschienen solche, wendeten sie sich gegen die Exilregierung und die Westalliierten, die den Verbrechen nicht genügend Aufmerksamkeit schenken würden, so der Tenor.

<sup>264</sup> KANIA, Film fabulamy, S. 15.

<sup>265</sup> Die AB-Aktion (Außerordentliche Befriedungsaktion) war eine gegen den polnischen Widerstand und die Bevölkerung gerichtete Aktion, um diese einzuschüchtern und den Widerstand zu schwächen. Beginn war der 16. Mai 1940, ca. 3500 Personen aus der Oberschicht sowie ca. 3000 mutmaßliche Kriminelle wurden ermordet. Die Verbrechen wurden im Rahmen der Nürnberger Prozesse und während der Prozesse des Obersten Nationalgerichtshofs in Polen verhandelt. GUTMAN/JÄCKEL, Bd. 1, S. 1.



denen, für uns exotischen Bilder deutschen Brauchtums in den Kerngebieten des Dritten Reiches.“<sup>266</sup>

Die Zuschriften der Zuschauer, die der Ausstrahlung gefolgt waren, beinhalteten beizeiten großes Lob für die Produktion des Deutschen Fernsehfunks:

„Ein besonderes Lob gebührt der Filmserie [,]Wege übers Land[‘] aus der Produktion der DDR. Der Film war interessant, mit großer Objektivität gemacht – hervorragend [stellte er] die komplizierten gesellschaftlich-systemischen Veränderungen sowie die zwischenmenschlichen Beziehungen im jungen deutschen Staat dar. Eine hervorragende Leistung der Schauspieler.“<sup>267</sup>

Ein anderer Zuschauer schrieb mit zeitgenössischem Bezug: „Ein schöner Film. Kein noch so schöner Film des Vertriebenenverbandes aus der BRD [sic!] kann so viele Gefühle hervorrufen wie dieser Film. Der Film zeigte die Hölle der armen, vergewaltigten deutschen Nation, die wie ein neuzeitlicher Christus allen Vergewaltigern vergab.“<sup>268</sup>

Kritik kam vor allem wegen der vermeintlich zu wenig vorhandenen Darstellung des Leidens der polnischen Bevölkerung: „Ich wollte fragen, wie es möglich ist, so mit unseren nationalen Gefühlen umzugehen, die Hölle der bekehrten Nationalsozialistin zu zeigen[, aber] nur marginal die Tragödie der Polen?“ Ein weiterer Kritikpunkt war die „Rettung eines jüdischen Kindes durch eine deutsche Frau“, die der Zuschauer als „aus den Fingern gesaugt“ bezeichnete und resümierend fragte: „Oder soll [die Serie] vielleicht eine neue Lektion der Geschichte für die Jugend sein[?]“<sup>269</sup>

Aufgrund der Reaktionen nach der Ausstrahlung der ersten beiden Episoden, die von Zustimmung bis zu heftiger Kritik reichten, untersuchte das OBOPiSP in einer gesonderten Umfrage die Rezeption der Serie.<sup>270</sup> Die Mehrheit der Befragten sah diese als gelungen an (54,4 Prozent), während 10,4 Prozent sie als schlecht bezeichneten.<sup>271</sup> In den Befragungen stellte sich heraus, dass die Teilnehmer Gertrud positiv wahrnahmen, da sie für universelle Werte wie Humanismus stand. Jedoch verneinten neun von zehn Befragten, dass Gertrud – hier ging es besonders um die Behandlung der polnischen Knechte sowie der aufgenommenen Kinder – die durchschnittliche deutsche Frau repräsentiere, sie sei vielmehr in ihrer positiven Konstruktion eine Ausnahmeerscheinung.<sup>272</sup> Auch die Frage der Rettung des jüdischen wie des polnischen Kindes war ein

<sup>266</sup> Radio i Telewizja (1969), 40, S. 10. Hervorhebung M.Z.

<sup>267</sup> Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 3, S. 66. – Auch andere Autoren äußerten sich begeistert über die Serie: „,Danke für die Ausstrahlung des interessanten Films aus der DDR *Wege übers Land*, der uns die wahre Hölle der Polen und Deutschen während des Krieges zeigte.“ Zitiert nach: Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 1, S. 62. Hervorhebung M.Z.

<sup>268</sup> Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 2, S. 51 f.

<sup>269</sup> Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 1, S. 62.

<sup>270</sup> GAJEWSKA, S. 5.

<sup>271</sup> Ebenda, S. 7. – Besonders Männer hatten eine kritischere Sicht auf die Serie. Ebenda.

<sup>272</sup> Ebenda, S. 11 f.

Grund für Ablehnung: Nahmen die Zuschauer die Protagonistin primär als Deutsche wahr, so kommentierten sie, dass die „Szenen unrealistisch waren, da keine deutsche Frau solche Verantwortung [für ein jüdisches und ein polnischen Kind] auf sich geladen hätte“<sup>273</sup>.

Die Teilnehmer der Erhebung charakterisierten das Bild des durchschnittlichen Deutschen durchweg negativ: Er galt als „Sadist, Bandit, Täter ohne jegliche Skrupel, verlustig aller menschlichen Emotionen, brutal, Mörder“ etc. Besonders die älteren Befragten bezogen sich bei ihrem Urteil auf ihre Erlebnisse während des Krieges: „Exekutionen und Erschießungen, Straßenrazzien, bestialisches Verhalten gegenüber den Juden in den Ghettos, Massendeportationen in die Konzentrationslager, Kontingente und Requirieren von Lebensmitteln [–] alles Gewaltakte, die die Deutschen gegen wehrlose Menschen durchführten.“<sup>274</sup> 21,6 Prozent der Befragten antworteten, dass die Serie die polnische Besatzungswirklichkeit falsch darstelle, mehr als die Hälfte (52,4 Prozent) stimmte diesem Urteil teilweise zu, und nur 22 Prozent akzeptierten das Gezeigte. Jedoch bezeichnete die Mehrheit der Befragten die Szenen der Aussiedlung der Polen sowie der Flucht der Deutschen vor den heranrückenden sowjetischen Truppen als überzeugend, nur ein kleiner Teil hatte Einwände dagegen. Ablehnung erfuhr besonders die Darstellung des deutschen Widerstands in den Lagern<sup>275</sup>, ferner lehnte eine Gruppe Befragter die Serie *per se* ab, da sie ihrer Ansicht nach die Deutschen idealisiere.<sup>276</sup> Bei der Untersuchung der Auswirkung der Serie auf das Deutschlandbild der Zuschauer zeigte sich, dass dieses sich bei der Mehrheit nicht verändert hatte: Nur etwas mehr als ein Viertel (27,2 Prozent) meinte, dass sie nach der Serie ein besseres Bild von Deutschland hätten, dies betraf vor allem Frauen.<sup>277</sup>

#### 4.4.2 Dokumentarfilme des Polnischen Fernsehens in den 1970er Jahren

Entstanden unmittelbar nach dem Jahr 1968 nur wenige Dokumentarfilme über die Geschichte der polnischen Juden während des Zweiten Weltkriegs, so erlebte diese Thematik gegen Ende der 1970er Jahre eine Renaissance. Während in den Spielfilmen und Serien die Perspektive der polnischen Protagonisten dominierte, die jedoch mitunter auch Zeugen von Verbrechen an den polnischen Juden werden (wodurch jedoch die Darstellung nicht den Rahmen des Narrativs des Leidens der polnischen Bevölkerung

---

<sup>273</sup> Ebenda, S. 11.

<sup>274</sup> Ebenda, S. 9.

<sup>275</sup> Ebenda, S. 10. – Weitere Themen, die das Publikum besonders bewegten, waren die Aussiedlung der Polen und die Arbeit auf den deutschen Höfen, der Aufbau der DDR, die Beziehungen der Deutschen zu der örtlichen Bevölkerung in den besetzten Gebieten sowie die Szenen im Konzentrationslager, die einen gemeinsamen Widerstand deutscher und polnischer Häftlinge zeigten. Ebenda, S. 12.

<sup>276</sup> Ebenda, S. 15. – 70,4% der Befragten waren der Ansicht, dass die Medien ein differenziertes Bild der Deutschen präsentieren sollten; nur etwas mehr als ein Fünftel der Befragten (23,6%) sprach sich dafür aus, dass die Deutschen einseitig negativ dargestellt werden sollten. Ebenda, S. 16.

<sup>277</sup> Ebenda, S. 14.

verlässt), konnten insbesondere kleine Produktionen wie beispielsweise Dokumentarfilme anlässlich des Jahrestags des Ghettoaufstands diesen Polozentrismus verlassen.

Bedingt durch die internationale Entwicklung, die mit der Verfolgung und der Verhaftung nationalsozialistischer Verbrecher einherging, nahmen die Täter in Produktionen des Fernsehens, besonders am Ende der Dekade, einen großen Raum ein. Das Polnische Fernsehen produzierte mehrere Dokumentarfilme über Gustav Wagner, den ehemaligen stellvertretenden Kommandanten des Vernichtungslagers Sobibor, der kurz zuvor in Brasilien entdeckt worden war. Am 16. Oktober 1979 sendete das Fernsehen den Dokumentarfilm *Ungestraft* (Bezkarci) in der Reihe *Nie wieder* (Nigdy więcej) aus. Die Fernsehzeitung *Radio i Telewizja* empörte sich über „die Karriere von Gustaw [sic!] Wagner [...], seine verbrecherische Tätigkeit im Vernichtungslager Sobibor, und ebenso die Geschichte seiner Verhaftung sowie [über] die Freilassung des Kriegsverbrechers durch ein brasilianisches Gericht“<sup>278</sup>. Zwei weitere Features über Wagner strahlte das Fernsehen in den folgenden Wochen aus, darunter *Gustaw Wagner*<sup>279</sup> und *Der Zeuge aus Sobibor*, in dem Tomasz Blatt über das Lager und insbesondere Wagner berichtete.<sup>280</sup>

#### *Der Zeuge aus Sobibor* (Świadek z Sobiboru, 1979)

Den Dokumentarfilm *Der Zeuge aus Sobibor* bezeichnete die Redaktion für Reportagen (Redakcja Reportaży) der Chefredaktion für Kulturpublizistik (Naczelna Redakcja Publicystyki Kulturalnej) beim Fernsehen als gelungen und gab ihn zur Ausstrahlung frei. Der Dokumentarfilm, der aus dem Bericht von Tomasz Blatt besteht, konzentriert sich auf die Darstellung des Lagers und seiner Besatzung und räumt besonders Wagner einen prominenten Platz ein. Der Film ist gegenüber anderen bisherigen Darstellungen im Polnischen Fernsehen ungewöhnlich, da ein Überlebender des Lagers über dieses berichtet, während zuvor Dokumentarfilme zumeist Kompilationsfilme gewesen waren. Blatt berichtet im Film von der Deportation seiner Familie aus Izbica<sup>281</sup> nach Sobibor und über Wagner im Kontext der gescheiterten Auslieferung nach Polen bzw. in die Bundesrepublik: „Im Lager war Wagner einer der schlimmsten Verbrecher. Er war in der Gestapo und deswegen hatten selbst die SS-Männer Angst vor ihm. Wagner wusste alles, und er war überall. Wir nannten ihn ‚Wolf‘ oder ‚Bestie‘.“ Blatts Ausführungen werden durch das Einblenden eines Fotos von Gustav Wagner unterbrochen, bevor er beginnt, dessen Schikanen zu beschreiben. Der Überlebende bezeichnet Wagner als „Perfektionisten“, jemanden, der „gleichzeitig riesig, stark und von seiner Natur her grausam“ war. Er selbst sei auch Opfer der Schikanen geworden: „Es gab auf dem Platz einen Brunnen, in dem sich Blut und andere Flüssigkeiten sammelten, da in der

<sup>278</sup> Radio i Telewizja (1979), 41, S. 5.

<sup>279</sup> Radio i Telewizja (1979), 42, S. 4.

<sup>280</sup> Radio i Telewizja (1979), 43, S. 5.

<sup>281</sup> Das „Durchgangsghetto“ in Izbica war Anfang 1942 errichtet worden; dieses sowie weitere Ghettos wie Piaski, Zamość, Włodawa oder Bełżyce im Distrikt Lublin dienten als Zwischenstation für den Transport in die Vernichtungslager Belzec und Sobibor sowie in das Konzentrationslager von Majdanek. KUWAŁEK, S. 112.

Nähe die Massengräber waren. Wir tauschten dieses Wasser aus. Wagner kam dazu[,] stieß mich einfach in den Brunnen und warf eine Leiter und einen eisernen Eimer hinterher. Er traf mich damit nie, deswegen habe ich überlebt.“ Seiner Beschreibung der Grausamkeit Gustav Wagners fügt er den Namen eines weiteren SS-Mannes hinzu und führt aus:

„[Hubert] Gomerski<sup>282</sup>, der beim Verbrennen der Leichen arbeitete, war auch sehr einfallsreich. Das traurigste ist, dass derselbe Gomerski, der Schrecken von Sobibor, auf freiem Fuß in der BRD ist, ich war Zeuge beim Gerichtsprozess. Ich habe ein Foto von ihm gemacht. Er posierte für mich und lächelte mich dabei an. Das schmerzt. Im Allgemeinen sind alle aus der Mannschaft im Moment in Freiheit: Wagner, Gomerski, [Karl] Frenzel<sup>283</sup> [sic!] und andere.“<sup>284</sup>

### *Sonderzug* (Sonderzug – Pociąg specjalny, 1978)

Der neunminütige Kurzfilm *Sonderzug*, den Witold Stok im Jahre 1978 gedreht hatte und den das Fernsehen am 22. Mai 1979 ausstrahlte, nimmt dezidiert die Position der (jüdischen) Opfer ein und benutzt eine Ikonografie, die Mitte der 1980er Jahre den Film *Shoah* des französischen Journalisten Claude Lanzmann auszeichnen sollte: Ohne Schauspieler inszeniert der Regisseur eine Fahrt in einem Waggon nach Treblinka. Die puristische Darstellungsweise von *Sonderzug* stellt die Deportationen nach, wobei sie explizit die Perspektive der Deportierten einnimmt. Ein Dialog aus dem Off suggeriert Unkenntnis des Zielorts und der beabsichtigten Tötung, sodass die Deportierten nicht zu fliehen versuchen – trotz geöffneter Waggontür. Hierin lässt sich eine Allegorie auf die Gleichgültigkeit der jüdischen Bevölkerung erkennen, die – so das Narrativ – noch während der Deportationen in den Ghettos keinen bewaffneten Widerstand leistete.

Auch an einer anderen Stelle greift die Ikonografie des Dokumentarfilms dem später erschienenen Film *Shoah* von Claude Lanzmann vor: So endet die Fahrt im Waggon mit der Ankunft in Treblinka, visualisiert – wie im Werk Lanzmanns – durch das Ortsschild. In Treblinka angekommen, bewegt sich die Kamera mit schnellen, teils hektischen Bewegungen – der Kameramann benutzt eine Handkamera – ohne weitere Geräusche durch das dortige Denkmal mit den Granitblöcken, auf denen die Namen der

---

<sup>282</sup> Hubert Gomerski war SS-Unterscharführer und nahm an der Euthanasiekampagne T4 teil, bevor er ins Lager Sobibor verlegt wurde. Während des Aufstands im Lager war er auf Urlaub. Nach dem Kriegsende wurde er am 25. August 1950 zu einer lebenslangen Zuchthausstrafe verurteilt und nach Aufhebung des Urteils 1977 entlassen. SCHELVIS, S. 307.

<sup>283</sup> Karl August Wilhelm Frenzel war SS-Oberscharführer und nahm an der Euthanasiekampagne T4 teil; nach dem Aufstand in Sobibor wurde er nach Italien abkommandiert. Seine Verhaftung erfolgte 1962, die Verurteilung zu einer lebenslangen Zuchthausstrafe im Jahr 1966. 1982 wurde er aufgrund eines Formfehlers entlassen, 1985 jedoch nochmals zu lebenslanger Haft verurteilt. Wegen seines schlechten Gesundheitszustands trat er die Strafe jedoch nicht an. SCHELVIS, S. 300 ff.

<sup>284</sup> Świadek z Sobiboru. Reportaż filmowy, dwa akty, kolor, odwrotka. Scenariusz [Der Zeuge aus Sobibor. Eine Filmreportage, zwei Akte, Farbe, Gegenschuss. Drehbuch], in: DDATVP, Świadek z Sobiboru, Sign. 2152/553.

Ermordeten und ihr Herkunftsort stehen, um schließlich vor dem zentralen Denkmal stehen zu bleiben. Nach einem Fadeout folgt das Schriftbild: „An diesem Ort wurden 800 000 Menschen vergast und verbrannt“ in polnischer, englischer und neuhebräischer Sprache.

Der Kurzfilm reproduziert die Perspektive der jüdischen Opfer und durchbricht damit eine Konvention: So ist er der erste Film, der die gesamte Zeit während der Zugfahrt aus dem Waggon in die Landschaft hinein filmt – auch wenn dies bei einer geöffneten Tür erfolgte, einem Umstand, der während der Deportationen nicht gegeben war – und dem polnischen Zuschauer eine neue Perspektive ermöglicht. Die zweite Neuerung an diesem Dokumentarfilm ist der Verzicht auf Archivmaterial und auf Schauspieler. Noch stärker als im späteren *Shoah* konzentriert sich der Film auf die puristische Darstellung von Deportation und Vernichtungslager, nur durchbrochen durch den kurzen Dialog. Zudem ist an *Sonderzug* außergewöhnlich, dass er die Opfer direkt durch die Einblendung am Ende quantifiziert und das Ausmaß des Massenmordes ausspricht.<sup>285</sup>

#### 4.4.3 Nicht in Polen zu sehen, dennoch Steine des Anstoßes: *Der Nachtportier* und *Holocaust*

Es waren insbesondere ausländische Produktionen zum Thema Zweiter Weltkrieg und Judenvernichtung, die auf die innerpolnische Entwicklung Einfluss nahmen, auch wenn sie in Polen nicht gezeigt wurden. Bereits im Jahre 1970 reagierte die polnische Presse auf die italienische Produktion *Die Mauer* (Il Muro), die auf dem gleichnamigen Roman des Journalisten und Schriftstellers John Hersey basiert. Das bekannte Bild des jüdischen Jungen mit den erhobenen Händen, das während des Aufstands im Warschauer Ghetto gemacht wurde, wurde auf der Rückseite von *Radio i Telewizja* platziert und generierte somit Aufmerksamkeit für den Artikel, in dem der Autor bemerkte: „An den AUFSTAND [sic!] im Warschauer Ghetto – dessen Jahrestag in die nächste Woche fällt – erinnert der italienische Film ‚Die Mauer‘, basierend auf der Erzählung von John Hersey. Der Autor Millard Lampell nutzte für einige seiner Szenen und Figuren archivalische Fotografien: [...] den kleinen Jungen, der im Angesicht des Laufes der Maschinenpistole die Hände hebt [...], ein genauso gekleideter Junge spielt eine der wichtigsten Rollen in dem Film.“ Zudem mutmaßt der Redakteur über eine mögliche antipolnische Komponente im Film: „Noch kennen wir ‚Die Mauer‘ nicht. Aus der genannten italienischen Zeitung [*Radio-TV-Corriere*] wissen wir bereits, dass er den Heldenmut der Aufständischen im Ghetto zeigen wird – ob es jedoch dabei bleiben wird? Wird er nicht wieder eine ‚Gelegenheit‘ nutzen, um die bereits geäußerten antipolnischen Vorwürfe zu erneuern, die für die bekannten Ziele vorbereitet werden?“<sup>286</sup>

Diese Wahrnehmung vermeintlich antipolnischer Filme, die im Ausland entstanden, war in den 1970er Jahren kein Einzelfall. Insbesondere dem polnischen Narrativ nicht entsprechende Filme wurden heftig kritisiert.

---

<sup>285</sup> Leider blieben keine Umfragen im Fernsehen erhalten, die auf die Rezeption des Films bei den Zuschauern schließen lassen und insbesondere der Frage der Wirkung der neuen Darstellungsweisen nachgehen.

<sup>286</sup> *Radio i Telewizja* (1970), 16, unpag.

### *Der Nachtportier* (Il portiere di Notte, 1974)

Bereits Mitte des Jahrzehnts forderte ein weiterer italienischer Film die bisherige strenge Dichotomie der Beziehungen zwischen Opfern und Tätern heraus: *Der Nachtportier* der italienischen Regisseurin Liliana Cavani handelt von einer sadomasochistischen Beziehung zwischen dem ehemaligen SS-Offizier Maximilian Aldorfer (Dirk Bogarde) und der ehemaligen Insassin Lucia Atherton (gespielt von der durch diesen Film bekannt gewordenen Charlotte Rampling), wobei die Handlung des Films sowohl in der Vergangenheit im Lager als auch in der Nachkriegszeit spielt und mittels bizarrer und grotesker Szenen die Dichotomie zwischen Opfern und Tätern hintertreibt.

Der Rezensent der polnischen Filmzeitschrift *Kino* lehnt diese Darstellungsweise von Opfern und Tätern kategorisch ab. Zwar gratuliert er der Regisseurin zu ihrem Wagemut und mutmaßt, dass sich ein westdeutscher Kollege nicht getraut hätte, so einen Film zu drehen. Zugleich jedoch kritisiert er zahlreiche Szenen und Anleihen, die den Film in seinen Augen unmöglich machten: Besonders bemängelt er die Darstellung des Lagers als „eine Reihenfolge von Spaß, perversen Veranstaltungen (die Figur des halbnackten Tänzer-Päderasten) sowie Maskenbällen“.<sup>287</sup> Der Rezensent zitiert die Aussagen der Regisseurin, dass sie überkommene Schwarz-Weiß-Schemata in Filmen über die Lager überwinden wolle und die Unterscheidung zwischen Opfern und Tätern als Konstrukt ansehe. Der Rezensent weist die Darstellung auf das Heftigste zurück und vertritt die Ansicht, dass sowohl Masochismus als auch Sadismus per Psychoanalyse zu untersuchen seien, sich dies jedoch nicht für die Darstellung des Lebens und Leidens in den Lagern eigne. Er kommt zu dem Schluss, dass mehr historische Wahrheit in einer einzigen Einstellung aus Munks Film *Die Passagierin* zu finden sei als im gesamten „unkonformistischen“ Film von Cavani.<sup>288</sup>

Die Reaktionen auf den italienischen Film waren jedoch im Vergleich zu den Reaktionen, die die US-amerikanische Serie *Holocaust* gegen Ende der 1970er Jahre hervorrief, marginal und beschränkten sich auf den Kreis der Leser der Filmzeitschriften. *Holocaust* hingegen entwickelte sich zu einem breit diskutierten Politikum.

### *Holocaust* (1978)

Bereits Mitte März 1978 erhielt das polnische Außenministerium eine Depesche aus Washington, die ankündigte, dass eine zehnstündige Serie über die Vernichtung der Juden entstehe, deren geplanter Sendetermin zwischen dem 19. und 21. April 1978 liegen sollte. Zugleich antizipierten die Autoren der Depesche, dass die Serie möglicherweise antipolnische und antikommunistische Akzente beinhalten würde. Die polnischen Diplomaten in Washington erkundigten sich beim polnischen Außenministerium, ob sie gegen die Ausstrahlung intervenieren sollten, was sie selbst jedoch als unsinnig erachteten.<sup>289</sup> Somit war die polnische Regierung bereits einen Monat, bevor die Serie ausgestrahlt wurde, hierüber informiert.

---

<sup>287</sup> *Kino* (1975), 4, S. 58.

<sup>288</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>289</sup> KOBYLARZ, S. 270.

Daher erscheint es nicht verwunderlich, dass die polnische Presse bereits einen Tag nach der Premiere von *Holocaust* im US-amerikanischen Fernsehen auf das Gezeigte reagierte.<sup>290</sup> Ihre Reaktionen zeugen von einem Abwehrreflex, der demjenigen aus dem Jahre 1968 ähnelt. Dies liegt an der Konstruktion des Dokudramas, die die Beziehungen zwischen Polen und Juden als konträr zum nationalen polnischen Meisternarrativ inszeniert und zwei zentrale Elemente des Narrativs verletzt: die polnische Hilfe für die jüdische Bevölkerung und die Abwesenheit von Kollaboration.

So titelte die Zeitung *Życie Warszawy* am 20. April, einen Tag nach der Ausstrahlung des ersten Teils in den USA: „Lügen, die die Erinnerung an die Opfer des Faschismus beleidigen. ‚Holocaust‘ – ein Film von ABC über die Leiden der Juden während des Zweiten Weltkriegs in Europa“. Die Kritik bezog sich vor allem auf die Darstellung des Schicksals der aus Deutschland stammenden jüdischen Familie Weiss, die vollkommen unabhängig vom Los der polnischen Bevölkerung gezeigt wird. Ein Teil der Handlung spielt im Warschauer Ghetto: Josef (Fritz Weaver), der Vater des Protagonisten Rudi Weiss (Joseph Bottoms), und sein Bruder Moses (Sam Wanamaker) sind polnische Juden, und Josef wird kurz vor Kriegsbeginn nach Polen deportiert. Trotz der Lokalisierung eines Strangs der Handlung in Polen zeigt die Serie in keiner Szene die „arische Seite“ und das Leiden der polnischen Bevölkerung. Das Gros der polnischen Kritik löste jedoch nicht nur die Entkopplung des jüdischen Widerstands vom polnischen aus, sondern vor allem die Deportationsszenen, die polnische Soldaten, klar erkennbar an den charakteristischen Mützen, der *konfederatka*, als willige und zynische Helfer bei den Deportationen präsentieren – obwohl die Armee seit der Niederlage im September 1939 demobilisiert worden war. Ferner zeigt *Holocaust* die polnischen Soldaten als Mitglieder von Exekutionskommandos im Warschauer Ghetto. Damit fordert die Serie das Narrativ von Polen als einem Land ohne politische Kollaboration, als sogenanntes „Land ohne Quislinge“, und von der Solidarität der polnischen Gesellschaft mit den Juden massiv heraus.<sup>291</sup>

Die Ablehnung der Darstellung ließ sich an der Reaktion des Redakteurs der Zeitung *Życie Warszawy* deutlich erkennen, der in seinem Artikel zur Serie feststellt:

„Nichtsdestotrotz sind die Filmemacher an einigen Stellen drastisch von der Wahrheit abgewichen und haben in die Handlung nicht nur Elemente eingefügt, die nicht dem historischen Verlauf entsprechen, sondern die zudem Hass säen und einige Nationen beleidigen. Wem sollen die Szenen aus dem Warschauer Ghetto nützen, in denen eine Einheit Soldaten in polnischen Uniformen [...] die Exekutionen von Juden [ausführen], die wegen Schwarzhandel und Schmuggel verurteilt worden waren [...]? Soldaten in diesen Uniformen verladen Juden in Waggons, damit diese aus dem Ghetto nach Treblinka gefahren werden [...] In Polen, in Europa, weiß man, dass es in den besetzten Gebieten keine [mit den Nazis] kollaborierenden

<sup>290</sup> Eine kurze Inhaltsangabe zur Serie bei KNILLI/ZIELINSKI, S. 12 ff.

<sup>291</sup> Wie Adam Krzemiński richtig feststellte, waren es die „böswilligen“ Verfälschungen, die Teile der polnischen Gesellschaft als Kollaborateure der nationalsozialistischen Okkupanten zeigten, die die heftigen Reaktionen der polnischen Seite hervorriefen. Die Serie habe die polnische Gesellschaft in ihrem Selbstbild als „Land ohne Quislinge“ verletzt, so Krzemiński. A. KRZEMINSKI, S. 268.

Einheiten der polnischen Armee gab. Diese offensichtliche Wahrheit ist dem amerikanischen Fernsehpublikum nicht bekannt.“<sup>292</sup>

Zudem war die Konzentration auf die Leidensgeschichte einer stellvertretend für die gesamte Großgruppe stehenden *jüdischen* Familie ein zentraler Punkt der polnischen Kritik: Der Rezensent der Filmzeitschrift *Kino* führt aus, dass die Konstruktion, „dass die Juden die einzigen Opfer der Nationalsozialisten in Europa waren und dass nur sie sich der nationalsozialistischen Ordnung entgegenstellten“, zu einer Degradierung aller anderen Völker führe, die unter dem Nationalsozialismus gelitten hätten. Der in der Serie dargestellten Konzentration auf die jüdischen Opfer stellt der Autor die „[s]echs Millionen durch die Deutschen ermordeten Polen, vernichteten Russen, Ukrainer, Jugoslawen, Slowaken [gegenüber, die] nicht in das historische Bewusstsein der Amerikaner [gelangten]“.<sup>293</sup>

Ferner zeigt die US-Serie keine Aktion des polnischen Widerstands, die Handlung konzentriert sich allein auf die einzelnen Mitglieder der Familie Weiss, die entweder fliehen und sich dann Widerstandsgruppen anschließen (Rudi), nach Polen abgeschoben werden und dort ins Ghetto kommen (Rudis Eltern) oder direkt im Deutschen Reich ins Konzentrationslager gebracht werden (Rudis Bruder Karl). Das Dokudrama stellt den jüdischen Widerstand entkoppelt vom polnischen (sowie anderen Widerstandsbewegungen in Osteuropa) dar: So tritt Rudi bei seinem Streifzug durch das östliche Europa jüdischen Partisanen in der Ukraine bei, die sich ohne Hilfe von außen gegen die deutschen Besatzer verteidigen. Hingegen präsentiert die Serie den Widerstand im Warschauer Ghetto als Idee von Mordechai Anielewicz (Murray Salem) und seinen Mitstreitern, die sowohl die ersten Grundlagen des Widerstands organisieren als auch als Erste von den Vernichtungslagern erfahren. Die polnische Widerstandsbewegung erscheint in der Serie nur als unwilliger Waffenlieferant, der sich nicht an Absprachen hält und Rudis Onkel Moses, der zum Widerstand gehört, mit weniger Waffen ins Ghetto zurückschickt, als die Widerstandszelle bezahlte. Ferner porträtiert die Serie die polnische Widerstandsbewegung negativ: So beschwert sich Anielewicz während des Aufstands im Ghetto bei einem Telefongespräch über die ausbleibende Hilfe der polnischen Seite – ein klarer Bruch mit dem polnischen Meisternarrativ, dessen Kernargumente der Bericht Jürgen Stroops und die Anwesenheit der Einheit von Henryk Iwański im Ghetto waren. Verstärkt wird das negative Bild der polnischen Gesellschaft, das die Serie präsentiert, durch die Abwesenheit von wohlwollender Hilfe seitens der polnischen Nachbarn für die im Warschauer Ghetto eingeschlossenen Juden.

Gerade dieser Umstand, das Fehlen jeglicher solidarisch motivierter und ehrenhafter Hilfe von polnischer Seite, war für die polnischen Rezensenten ein weiterer Grund für vehemente Kritik – wenn diese auch hinter der Empörung, die durch das Zeigen von

---

<sup>292</sup> *Życie Warszawy* vom 20.04.1978. – Auch die Parteizeitung *Trybuna Ludu* berichtete unter dem Titel „Falsche Bilder“ an diesem Tag von der Ausstrahlung der Serie im amerikanischen Fernsehen und kam zu einem ähnlichen Resümee. *Trybuna Ludu* vom 20.04.1978. – Die Zurückweisung erfolgte auch durch die exilpolnische Presse. Vgl. *Dziennik Polski* vom 28.07.1978; *Dziennik Polski* vom 04.09.1978.

<sup>293</sup> *Kino* (1979), 9, S. 23-29.



polnischen Soldaten, die bei der Deportation halfen, zurückstand. Die bereits zuvor erwähnte Inszenierung eines jüdischen Widerstands, der ohne Hilfe zustande gekommen sei, kritisierte insbesondere der Rezensent der Filmzeitschrift *Kino*, der anmerkt, dass der Film suggeriere, dass nur Juden Juden geholfen hatten.<sup>294</sup>

Ferner wirft der Rezensent der amerikanischen Bevölkerung Ignoranz gegenüber den Tragödien der anderen Nationen vor sowie, dass die Serie eine Mitschuld der polnischen Nation für die Verbrechen in Polen und ein Wohlwollen der besetzten Nationen – nicht nur der polnischen – gegenüber der Judenvernichtung suggeriere: „Einen zentralen Platz nehmen in dieser Liste Polen, Ungarn, Litauer, Ukrainer ein, die in der Erzählung und der Serie unter die Nationen subsumiert wurden, die beharrlich bei der Abrechnung mit den Juden helfen wollten.“<sup>295</sup> Auch der Rezensent der Zeitschrift *Film* kritisierte die Inszenierung, die eine generelle Feindseligkeit der osteuropäischen Bevölkerung den Juden gegenüber zeige:

„Die ukrainischen Episoden unterstreichen die außergewöhnliche Grausamkeit der nationalistischen Formationen den Juden gegenüber; die Warschauer Episoden suggerieren die Teilnahme von Militäreinheiten in polnischen Uniformen zuerst an den Exekutionen im Ghetto, dann an der Niederschlagung des Aufstands.“

Was das Ziel der Darstellung der polnischen Soldaten gewesen sei, konnte der Autor nur mutmaßen, und er resümiert: „[...] sie sind einfach falsch.“<sup>296</sup> Der Rezensent in *Kino* kritisierte hingegen die Grausamkeit der „Szenen der Ermordung der Juden in der Ukraine [...] – all die massakrierten und ausgebluteten Leichen“ und verwies auf die Erfahrungen des Regisseurs Marvin Chomsky als Macher von Horrorfilmen: „Mit unerhörtem Naturalismus konstruiert der Regisseur ein Verhör von jüdischen Gefangenen, gefoltert durch bestialische SS-Männer.“<sup>297</sup>

Vertreter der polnischen Presse wie der Rezensent der Filmzeitschrift *Kino* vermuteten hinter der Ausstrahlung der US-Serie eine gezielte antipolnische Kampagne, die den Namen der polnischen Nation beschmutzen sollte, und erkannten dies in den „europäischen Echos der Sendung der Serie ‚Holocaust‘ [die] eine erstaunliche Koordination der informativ-propagandistischen Aktion [verraten]“. Der Rezensent in *Kino* mutmaßte, dass die Serie auf Betreiben zionistischer Zirkel in den USA entstanden sei, und wies die These von der Eroberung Osteuropas mit dem alleinigen Ziel der Vernichtung der jüdischen Bevölkerung, die er in der Serie zu erkennen glaubte, vollständig zurück.<sup>298</sup>

In den Reaktionen auf die Serie ließen sich keine positiven Statements von Publizisten, Historikern oder Filmkritikern finden – die negative Reaktion auf das in der Serie

---

<sup>294</sup> Ebenda.

<sup>295</sup> Ebenda.

<sup>296</sup> *Film* (1979), 43, S. 14 f. – Biskupski kritisierte die Darstellung, dass die Filmemacher die polnischen Armeeuniformen benutzten, obwohl keine polnischen Soldaten an Aktionen gegen Juden beteiligt waren, und führte das unter anderem auf eine Verknüpfung von Polen und Holocaust zurück. BISKUPSKI, S. 28 f.

<sup>297</sup> *Kino* (1979), 9, S. 27.

<sup>298</sup> Ebenda, S. 23-29.

gezeigte Abbild der polnisch-jüdischen Beziehung war unisono. Dabei stand die Serie hinsichtlich ihrer totalen Ablehnung durch die polnische Seite nicht alleine, auch andere ausländische Darstellungen der polnisch-jüdischen Beziehungen wurden heftig zurückgewiesen: So kritisierte ein Redakteur der Zeitung *Żołnierz Wolności* die literarische Vorlage zum Film, *Sophie's Choice* von William Styron (1983), die in ähnlicher Weise wie bereits *Holocaust* in die Kritik geraten war. Der Redakteur kritisierte besonders, dass die Polen sich selbst als Antisemiten bezeichneten; so würden die Protagonisten sowie die Nationaldemokratie und die Heimatarmee als antisemitisch geprägt dargestellt. Diese Konstruktion suggeriere, dass die Polen sich aktiv an der Vernichtung der Juden beteiligt hätten. Durch die Darstellung im Buch habe sich beim amerikanischen Leser die Vorstellung von Polen als „sexuell pervers[en] [und] blutige[n] Judenfressern [żydożerca]“ entwickelt. Insbesondere wurden die Rezensionen in amerikanischen Zeitschriften zurückgewiesen, wonach die polnische Elite für die deutschen Ideen anfällig gewesen sei: Dies betraf besonders die Behandlung der Juden als auch den Gebrauch der deutschen Sprache durch ebenjene Eliten.<sup>299</sup>

Neben der Konzentration auf die Leiden der jüdischen und dem Auslassen der Leiden der polnischen Bevölkerung kritisierten die polnischen Filmkritiker die Konstruktion der Täter. Das Setting der Serie stellt der jüdischen Familie Weiss die „arische“ Familie Dorf gegenüber, deren Familienoberhaupt Erik Dorf (Michael Moriarty) zu Beginn der Serie sein Jurastudium abschließt und arbeitslos wird. Mehr aus Not denn aus Überzeugung tritt er der SS bei, steigt auf und radikalisiert sich zunehmend: Zu Beginn der Serie ist er ein christlich motivierter Pazifist, wobei er den Makel besitzt, dass sein Vater Sozialist war. Seine Figur entwickelt sich von einem Neuling in den Machtstrukturen des SD zum Schreibtischtäter, um schließlich selbst Mörder mit der Waffe in der Hand zu werden. Im Verlauf der Serie wandelt er sich von einer Person, die Juden gegenüber neutral war, zu einem Verfechter der Idee der „Endlösung“. Die Serie porträtiert ihn als perfiden Geist hinter bekannten Euphemismen des NS-Sprachgebrauchs („Sonderbehandlung“, „Endlösung“, „Evakuierung“) und als treuen Gefolgsmann von Heydrich.

Besonders die exilpolnische Presse erboste sich über die Konstruktion seiner Figur:

„In ‚Holocaust‘ werden die Gaskammern dargestellt, als seien sie die Idee eines zweitrangigen Mannes mit dümmlichem Gesicht. Himmler und Eichmann, von Hitler nicht zu sprechen, werden nebensächlich behandelt, als ob sie unwichtig wären. [...] Die Ukrainer werden dargestellt, als seien sie ebenso verbrecherisch wie die Deutschen. Es wurde sogar ein Happy End ‚eingepackt‘, sodass sich der Zuschauer nicht sorgen muss. Der Film ist nicht wahrheitsgetreu und beleidigend für alle [Zuschauer].“<sup>300</sup>

<sup>299</sup> *Żołnierz Wolności* vom 21.11.1979. – Auch in *Sophie's Choice* wurde eine Rolle konstruiert, die den Nationalsozialisten bei ihrer Vernichtungspolitik zuvorkam: Sophies Vater wird als Antisemit porträtiert, der den Plan zur Vernichtung der jüdischen Bevölkerung bereits vor den Nazis gehabt habe. BISKUPSKI, S. 31.

<sup>300</sup> *Dziennik Polski* vom 15.09.1978. – Vgl. ebenso *Dziennik Polski* vom 04.09.1978; *Dziennik Polski* vom 08.09.1978.

Auch die Filmkritik in *Kino* bezeichnete das Setting als schablonenhaft und vereinfachend, insbesondere die Gegenüberstellung von Rudi Weiss und Erik Dorf spiegelte die Einfachheit der Serie und ihre schematische Darstellung wider.<sup>301</sup>

Nicht nur anhand der offiziellen Pressematerialien lässt sich die Ablehnung der Serie nachweisen. Auch das Briefbüro beim Polnischen Fernsehen stellte eine Zunahme an Briefen fest, die die „antipolnische Propaganda durch uns feindlich gesinnte Kreise in den Vereinigten Staaten“ thematisierten:

„Die antipolnische Propaganda in Amerika [besteht] hauptsächlich aus den getätigten Anmerkungen vor dem Hintergrund des Filmes ‚Holocaust‘ über die Vernichtung des Warschauer Ghettos, der Sequenzen beinhaltet, die die Geschichte dieser Ereignisse verfälschen und den guten Namen unserer Nation beschmutzen. Die Verfasser der Briefe äußern ihre Empörung aufgrund der Beleidigung unserer nationalen Empfindungen.“<sup>302</sup>

Obwohl die Dichotomie zwischen Opfern und Tätern – anders als in *Der Nachtportier* – aufrechterhalten wird, löste *Holocaust* heftigere Reaktionen aus als der italienische Film. Grund hierfür war einerseits die Vermarktung und Reichweite, die beide Filme voneinander unterschieden, die Darstellung polnischer Mitverantwortung für die Judenvernichtung sowie das vollkommene Ausblenden der polnischen Leiden während des Krieges. Die Entkopplung des jüdischen Leidens vom polnischen und die Akzentuierung der Einzigartigkeit des Mordes an den europäischen Juden waren neue Elemente im polnischen Diskurs, die so – in dieser Form und Reichweite – bis *dato* noch nicht artikuliert worden waren. Die Herausforderung an das Meisternarrativ führte nicht unmittelbar zu einem Überdenken der polnisch-jüdischen Beziehungen während des Krieges, sondern zu Abwehrhaltungen. Erst im kommenden Jahrzehnt erhielt der Diskurs um die Vernichtung der Juden etwas mehr Elastizität und stellte erstmals das überkommene Narrativ der polnisch-jüdischen Opfergemeinschaft und der klar abgegrenzten Dichotomie zwischen polnischen und jüdischen Opfern und deutschen Tätern sowie die solidarische Haltung der polnischen Gesellschaft den Juden gegenüber in Frage.

#### 4.4.4 Charakteristika der Darstellung im Fernsehen der 1970er Jahre: Marginalisierung und externe Herausforderungen

Die 1970er Jahre waren von einem Rückgang der Berichte und Filme über die Vernichtung der Juden gekennzeichnet. Während des Jahrzehnts kam es zu vergleichsweise wenigen Emissionen im Fernsehen, auch wenn Filme wie *Landschaft nach der Schlacht*, *Die Passagierin* und andere gesendet wurden.<sup>303</sup> Insgesamt lassen sich für den Zeit-

---

<sup>301</sup> *Kino* (1979), 9, S. 27.

<sup>302</sup> Informacja o niektórych problemach w listach za okres od 22 do 27 maja 1978 r. [Information über einige Probleme, die in den Briefen im Zeitraum zwischen 22. und 27. Mai 1978 angesprochen wurden], in: DDATVP, Notatki problemowe Biura Listów, Sign. 1716/27/4, unpag.

<sup>303</sup> Vgl. *Tybuna Ludu* vom 11.08.1973; *Trybuna Ludu* vom 01.11.1974. – *Nacht und Nebel* strahlte das Fernsehen am 11. April 1974 aus, die ersten beiden Teile des Episodenfilms *Die*

raum zwischen 1969 und 1979 24 Sendungen feststellen, die direkt oder indirekt den Holocaust thematisierten. Von diesen waren jedoch sechs Sendungen Wiederholungen des Films und des Theaterstücks *Der Nürnberger Epilog*. Der Film *Verbotene Lieder*, der zu einem festen Kanon der Filme für den 1. September gehörte, ist hiervon ausgenommen. Die restlichen Sendungen verteilten sich über das ganze Jahrzehnt, wobei das Fernsehen in den Jahren 1969 bis 1973 nur fünf Sendungen (drei Ausstrahlungen vom *Nürnberger Epilog*, *Das Tagebuch Hans Franks* aus dem Jahre 1970 sowie *Landschaft nach der Schlacht*) sowie die Sendungen zum Jahrestag des Ghettoaufstands zeigte.

Ein krasserer Einbruch ließ sich in den kommenden Jahren feststellen. In den Jahren 1974 und 1975 strahlte das Fernsehen nur vier Sendungen aus, die die Vernichtung der Juden am Rande thematisierten (Alain Resnais' *Nacht und Nebel*, Andrzej Munks *Die Passagierin* sowie eine Dokumentation und eine weitere Wiederholung vom *Nürnberger Epilog*). In den Jahren 1976 und 1977 gab es sogar gar keine Sendungen zu dieser Thematik. Erst 1978 und 1979 stieg die Anzahl der Sendungen wieder an (1978: drei Sendungen) und erreichte 1979 einen Spitzenwert (elf Sendungen).<sup>304</sup> Ferner waren in der Darstellung im Fernsehen auch am Ende des Jahrzehnts Tendenzen der Marginalisierung der Erinnerung an die Vernichtung der Juden und das jüdische Narrativ zu erkennen. So strahlte das Polnische Fernsehen zwar am 4. Juni 1979 Stanisław Różewicz' Episodenfilm *Die Geburtsurkunde* aus, zeigte jedoch nicht die letzte Episode „Ein Tropfen Blut“, die sich um das jüdische Mädchen Mirka und ihre Odyssee durch das besetzte Polen dreht.<sup>305</sup>

Die Auswertungen im Archiv des Polnischen Fernsehens lassen hinsichtlich der Rezeption der Sendungen keine endgültige Bewertung zu, da aufgrund der Überlieferungsdichte und der generellen Annahme, dass die Mehrheit der Konsumenten schwieg, zurückhaltend geurteilt werden muss. Dennoch gibt es vereinzelte Zuschriften, die vorsichtige Rückschlüsse über die Vorstellungen über den Krieg und das Gezeigte beim Fernsehpublikum ermöglichen.

Ein solcher Brief kam von einer Schulklasse, die als Ergänzung des Schulunterrichts um die Ausstrahlung von Aleksander Fords Film *Die Grenzstraße* bat:

„Derzeit haben wir Stunden über den Zweiten Weltkrieg. Es gibt im Fernsehen Dokumentarfilme über diese Zeit und ebenso im Kino. Aber uns fehlen einfach die Spielfilme. Unsere Frau Lehrerin hat uns vom Film ‚Die Grenzstraße‘ erzählt, den sie vor sehr langer Zeit gesehen hat. Der Film interessiert uns, und wir bitten sehr darum, dass er im Fernsehen im Abendprogramm ausgestrahlt wird.“<sup>306</sup>

Weitere Hinweise auf die Wünsche einzelner Zuschauer nach Filmen, die den Holocaust darstellen, ließen sich in einigen Briefen aus dem Jahre 1973 ausmachen, die

---

*Geburtsurkunde* am 4. Juni 1979. Zu den beiden Letztgenannten vgl. die *Trybuna Ludu* der jeweiligen Tage.

<sup>304</sup> Vgl. Anhang.

<sup>305</sup> Vgl. *Trybuna Ludu* vom 04.06.1979.

<sup>306</sup> *Biuletyn Listów, Październik 1971* [Briefbulletin, Oktober 1971], S. 22, in: DDATVP, *Biuletyn Listów*, Sign. 2100/3/1.

jedoch nicht im Zusammenhang mit dem Jahrestag standen. Im April 1973 schrieb ein Autor, dass er „mit Freuden polnische Filme aus der Nachkriegszeit im Fernsehen schauen [würde], von denen ein Großteil bisher noch nicht auf dem Bildschirm zu sehen war“ oder schon lange nicht mehr. Der Autor listete mehrere Dutzend Filme auf, darunter *Die letzte Etappe* und *Verbotene Lieder*, und fragte zum Schluss seiner Liste: „Sind die oben genannten Filme für das Fernsehen tabu?“<sup>307</sup> Ein ähnlicher Brief erreichte im August 1973 das Fernsehen: Darin bat der Zuschauer um die Ausstrahlung polnischer Filme der Jahre 1947 bis 1965, darunter *Die Grenzstraße* und *Die letzte Etappe*. Der Verfasser resümierte: „Es lohnt sich, an unsere alten Filme zu erinnern. Sie werden von ganz Polen geschaut.“<sup>308</sup> Im Oktober des Jahres erreichte ein Brief das Fernsehen, in dem der Schreiber den Wunsch nach Filmen äußerte, die das Thema der Judenvernichtung behandeln oder streifen, darunter *Der weiße Bär*, *Die letzte Etappe*, *Samson*, *Die Geburtsurkunde*, *Die Grenzstraße* und *Verbotene Lieder*.<sup>309</sup> Das Augenmerk der Autoren dieser vereinzelt Briefe lag jedoch nicht auf der thematischen Zusammenstellung – diese wirkt manchmal sehr chaotisch –, sondern auf dem nostalgischen Wert. Keiner der Schreiber brachte die Filme ausschließlich mit der Darstellung der nationalsozialistischen Massenverbrechen an den Juden in Verbindung.

Für die vom Polnischen Fernsehen produzierten Serien der 1970er Jahre lässt sich ferner festhalten, dass die Inszenierung der polnisch-jüdischen Beziehungen nicht im Augenmerk der Filmemacher und Regisseure lag und daher nur am Rande eine Rolle spielte, wobei sie in *Polnische Wege* deutlicher in Erscheinung tritt als im ebenfalls untersuchten *Die Generation Kolumbus*. Erschien dieser Themenkomplex in den in diesem Jahrzehnt entstandenen Spielfilmen und Serien, so zeigte er vor allem zwei Motive des Meisternarrativs: Solidarität mit und Hilfe für die jüdische Bevölkerung, wobei militärische Hilfe als höherwertig galt. Negative Attitüden und Gleichgültigkeit gegenüber der jüdischen Bevölkerung wurden kaum gezeigt, einzig in *Polnische Wege* wurde das Phänomen des *szmalcownictwo* als randständiges Problem der Zwischenkriegszeit thematisiert.

Zudem lässt sich festhalten, dass sich die Serien der 1970er Jahren nicht mehr auf das „große Geschehen“ konzentrierten und bekannte Persönlichkeiten in den Fokus nahmen, sondern den Alltag der Gesellschaft während der Besatzungszeit zu zeigen versuchten. Zugleich hüteten sie sich davor, die polnische Bevölkerung in irgendeiner Weise negativ darzustellen. Stattdessen präsentierten die Serien Menschen, die zu spontanem Widerstand fähig waren, auch wenn sie sich in der Mehrheit abwartend verhielten. Jüdischer Widerstand hingegen wurde zu keinem Zeitpunkt unmittelbar in Szene gesetzt – und wenn, dann nur im Kontext polnischer Hilfe und Solidarität, so bei der Flucht aus dem Warschauer Ghetto während des Aufstands.

In den Spielfilmen und Serien des Jahrzehnts dominiert die Perspektive der polnischen Protagonisten, sie werden Zeugen von Verbrechen teils an anderen Polen, teils

<sup>307</sup> Biuletyn Listów, Kwiecień 1973. Dodatek [Briefbulletin, April 1973. Beilage], S. 12 f., in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/5/1.

<sup>308</sup> Biuletyn Listów, Sierpień 1973 [Briefbulletin, August 1973], S. 8, in: DDATVP, Biuletyn Listów, Sign. 2100/5/2.

<sup>309</sup> Biuletyn Listów, Październik 1973 [Briefbulletin, Oktober 1973], S. 7 ff., ebenda.

aber auch an den polnischen Juden. Die Darstellung zeigt die Verbrechen an den Juden in einzelnen Szenen, verlässt aber dabei nicht den Rahmen des Narrativs des Leidens der polnischen Bevölkerung und entkoppelt somit nicht das Motiv des jüdischen Leidens von seinem polnischen Pendant. Dies lässt sich für die „großen Produktionen“ in diesem Jahrzehnt festhalten. Kleine Produktionen, insbesondere Dokumentarfilme aus Anlass des Jahrestags des Ghettoaufstands, konnten diese überkommenen Konventionen der Polozentrismus verlassen – wie das Beispiel des Dokumentarfilms *Sonderzug* eindrucksvoll zeigt. Diese „kleinen Produktionen“ waren jedoch Ausnahmen, die von wenigen Menschen gesehen wurden. Daher wird man ihnen kein so großes Gewicht bei einer Neuaushandlung der Beziehungen zwischen Polen und Juden während des Krieges zusprechen dürfen wie z.B. der Serie *Holocaust*.

Die ausnahmslose Ablehnung der US-amerikanischen Serie erscheint als Konsequenz der polnischen Auseinandersetzung über die Vernichtung der Juden und die polnisch-jüdischen Beziehungen während des Krieges, da sie dem nationalen Meister-narrativ vollkommen widersprach und mit ihrer Darstellungsweise die Diskursgrenzen überschritt. Zudem war es ein Novum für die polnische Seite, dass gerade ein so wirkungsmächtiges Medium wie das Fernsehen für diese Verbreitung verantwortlich war. Zuvor waren solche Anschuldigungen nur Gegenstände der westlichen Presse oder aber von westlichen Filmen gewesen.

Durch die breite internationale Aufmerksamkeit, die der Serie zuteil wurde, sahen sich die polnischen Regierungsvertreter genötigt, eine Gegenposition zur Darstellung in *Holocaust* zu beziehen, da sie sonst die Deutungshoheit über die Erinnerung an die Vernichtung der Juden und insbesondere den Aufstand im Warschauer Ghetto vollkommen aus der Hand gegeben hätten. Auch wenn das Bild der Beziehung beider Gruppen während des Krieges im nationalen Diskurs sehr stark von der Dichotomie zwischen „helfenden Polen“ und „hilfsbedürftigen Juden“ geprägt war, war diese Konstellation auf internationaler Ebene nicht tragbar. Gerade der Umstand, dass der polnische Diskurs Teil eines globalen (zumeist jedoch westlichen) Diskurses um die Vernichtung der Juden und die damit verbundene Erinnerung war, führte in den 1980er Jahren zu einer verstärkten Auseinandersetzung und einer Neubewertung.

## 5 Zeit des Umbruchs – Zeit der Wiederentdeckung

### 5.1 Die 1980er Jahre: Versuche der politischen Neuausrichtung und die öffentliche Erinnerung an die Judenvernichtung

#### 5.1.1 Der Sommer der Solidarność

Im Sommer 1980 äußerte sich der Unmut der Bevölkerung über die Miss- und Cliquenwirtschaft der 1970er Jahre in verschiedenen Streiks, die schließlich zur Gründung der Solidarność führten.<sup>1</sup> Sie brachte die Regierung zusätzlich zur bereits schlechten wirtschaftlichen Lage in Bedrängnis, daher versuchte die Administration um Edward Gierek so gut wie möglich die Solidarność einzudämmen<sup>2</sup>, indem sie deren Anführer zu diskreditieren suchte, was jedoch nicht gelang. Die ohnehin schon geschwächte Führung wollte keine Gewalt anwenden, da sie einen ähnlichen Legitimationsverlust wie 1970 befürchtete. Das Regime griff daher auf Verhandlungen mit den Streikenden zurück, um einen Ausweg aus der Krise zu ermöglichen: Das Ergebnis war die Übereinkunft von Danzig im August 1980.<sup>3</sup> Gierek trat zwei Tage später von seinem Amt aus „gesundheitlichen Gründen“ zurück, sein Nachfolger als Erster Sekretär der PZPR wurde Stanisław Kania.<sup>4</sup>

Die neue Führung um Kania hatte kaum Möglichkeiten, die verlorene Autorität schnell wiederherzustellen. Hatten Władysław Gomułka durch seine Rede im Oktober 1956 und Gierek durch sein persönliches Erscheinen bei den Streikenden zu Jahresbeginn 1971 noch die Autorität der jeweils neuen Führung restaurieren können, gelang dies im aktuellen Fall nicht.<sup>5</sup> Stattdessen versuchte man, mittels zweier Strategien den

---

<sup>1</sup> FLAM, S. 177.

<sup>2</sup> FRISZKE, Polska Gierka, S. 93.

<sup>3</sup> Borodziej urteilte, dass der „Verzicht auf Gewalt [...] die Mittel der Regierungsdelegation auf ihr Verhandlungsgeschick und den amtlichen Informationsvorsprung [reduzierte]. In dieser letzten Woche des August 1980 [vor der Unterzeichnung der Übereinkunft zwischen Solidarność und Regierung] zeigte sich aber mit aller Deutlichkeit, dass die Funktionäre in einem öffentlichen Austausch von Argumenten so gut wie chancenlos waren [...]“. BORO-DZIEJ, S. 361 f.

<sup>4</sup> Ebenda, S. 363.

<sup>5</sup> KEMP-WELCH, S. 276.

Legitimationsverlust zu bremsen: einerseits die Verantwortung für die miserable Lage der polnischen Wirtschaft und Gesellschaft bei der Regierung um Gierk zu suchen, andererseits die Solidarność und deren „Abenteurerum“ für die instabilen Verhältnisse verantwortlich zu machen. Kania bediente sich dabei einer Rhetorik, die gleichzeitig die Verteidigung der Nation wie des Sozialismus propagierte und beides gleichsetzte<sup>6</sup>; andererseits sah die Führung in der Solidarność einen gefährlichen Rivalen, da auch diese nationale Argumente benutzte.<sup>7</sup>

Der Autoritätsverlust der Kommunisten führte zu Beginn der 1980er Jahre zu einer zunehmend freieren Artikulation der eigenen Meinung sowie dazu, dass zuvor tabuisierte Angelegenheiten in privaten und halboffenen Räumen thematisiert wurden.<sup>8</sup> Dies umfasste auch eine Neubewertung der eigenen Geschichte und der Geschichte der polnischen Juden. Die Beschäftigung mit jüdischer Kultur und dem jüdischen Anteil an der Geschichte Polens erfuhr eine Renaissance.<sup>9</sup> Besonders der Klub der katholischen Intelligenz<sup>10</sup> trat dabei als Initiator von Festen zur jüdischen Kultur hervor.<sup>11</sup> Ferner begann die Presse der Solidarność, ihre Leser über die nationalen Minderheiten aufzuklären, und an der Universität Warschau wurde der Lehrstuhl für Jüdische Geschichte wieder eingerichtet.<sup>12</sup>

Władysław Bartoszewski, der Publizist und ehemalige Widerstandskämpfer Jan Józef Lipski und junge Studierende der sogenannten „fliegenden Universität“ forderten in einem im Dezember 1980 veröffentlichten Brief, dass der Dialog über die „jüdische Frage“, die sie als einen integralen Bestandteil der polnischen Geschichte verstanden, wieder aufgenommen werden sollte.<sup>13</sup> Lipski war ferner Autor des wegweisenden Essays „Zwei Vaterländer, zwei Patriotismen. Bemerkungen zum nationalen Größenwahn und zur Fremdenfeindlichkeit in Polen“, der zahlreiche Tabus – unter anderem die Aussiedlung der deutschen Bevölkerung nach dem Zweiten Weltkrieg – durchbrach<sup>14</sup>; andere Essays, die sich der nationalen Geschichte aus einem kritischen Blickwinkel annäherten, erschienen in der Folgezeit.<sup>15</sup> Problematische Themen wie das Pogrom von Kielce erfuhren eine wachsende Aufmerksamkeit in Kreisen der Opposition<sup>16</sup>, jedoch führte diese Zeit auch zu einer Zunahme antisemitischer Äußerungen in der Presse der

---

<sup>6</sup> TYSZKA, S. 167 f.

<sup>7</sup> ZAREMBA, Komunizm, S. 383.

<sup>8</sup> BORODZIEJ, S. 366.

<sup>9</sup> STEINLAUF, S. 109.

<sup>10</sup> Der Klub der katholischen Intelligenz entstand nach dem Polnischen Oktober 1956 und war ein Netzwerk von Verbänden katholischer Laien. Einige Mitglieder traten dem Komitee zur Rettung der Arbeiter und der Solidarność bei und wirkten an den Gesprächen am Runden Tisch mit. Vgl. FRISZKE, Oaza.

<sup>11</sup> RUCHNIEWICZ, S. 72.

<sup>12</sup> WRÓBEL, S. 566 f.

<sup>13</sup> STEINLAUF, S. 101.

<sup>14</sup> KOSIŃSKI, S. 89.

<sup>15</sup> FORECKI, S. 128.

<sup>16</sup> SAUERLAND, Polen, S. 149. – Vgl. STEINLAUF, S. 106.



Solidarność.<sup>17</sup> Ein weiteres Augenmerk der Opposition in diesem Zeitabschnitt lag auf der Aufarbeitung des Jahres 1968, was innerhalb der Partei wiederum zu antizionistischen Reaktionen führte.<sup>18</sup>

Zugleich gab es jedoch auch innerhalb der Partei gegenläufige Entwicklungen: So wurde im politischen Apparat im Jahre 1981 über eine Neubewertung der polnisch-jüdischen Beziehungen diskutiert. Stellen innerhalb der PZPR schlugen vor, die Beziehungen zu jüdischen Organisationen zu verbessern, da diese (vermeintlich) über einen großen politischen und wirtschaftlichen Einfluss verfügten. Konkret sah man in der Partei Handlungsbedarf hinsichtlich der jüdischen Friedhöfe, des Zugangs jüdischer Wissenschaftler zu polnischen Archiven sowie weiterer Angelegenheiten.<sup>19</sup> Diese Überlegungen gipfelten in einem (geheimen) Beschluss, wahrscheinlich aus dem Jahre 1982, der als Kernaufgaben vorsah, die Synagoge in Warschau schnell zu renovieren, die Friedhöfe instandzuhalten sowie die Einreise israelischer Staatsbürger zu erleichtern. Zudem sollte eine gemeinsame Kommission unter der Ägide des Warschauer Historikers Aleksander Gieysztor zur Erforschung der Geschichte der polnischen Juden gegründet werden. Schließlich wurde die „*Analyse der Beziehungen [zwischen] Polen [und] Israel unter dem Aspekt der Möglichkeit, Handels- und Kulturkontakte zu intensivieren*“, als eine Aufgabe definiert, ohne dass die Annäherung zwischen beiden Ländern sich negativ auf „andere Staaten“ – gemeint waren die arabischen – auswirken sollte.<sup>20</sup>

Durch die Übernahme der führenden Positionen in Staat und Partei durch den damaligen Verteidigungsminister und das ZK-Mitglied Wojciech Jaruzelski im Frühjahr bzw. Herbst 1981, den „einsamen Verteidiger des Vaterlands“ (*samotny obrońca ojczyzny*, so Zaremba)<sup>21</sup>, änderte sich nicht nur die Politik der Partei gegenüber der Solidarność<sup>22</sup>, sondern auch gegenüber Israel sowie hinsichtlich der Erinnerung an die Judenvernichtung. Die Regierung unter Jaruzelski fuhr dabei einen rhetorischen Zick-

---

<sup>17</sup> GOBAN-KLAS, S. 178 f. – So äußerten Autoren Thesen über den vermeintlich jüdischen Charakter des Stalinismus. Ebenda.

<sup>18</sup> STOLA, Kampania, S. 260.

<sup>19</sup> Notatka na temat problematyki żydowskiej [Notiz betreffend die jüdische Problematik], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/LXXVI-790, unpag.

<sup>20</sup> Ustalenia z narady dotyczącej problematyki żydowskiej [Beschlüsse der Beratungen zur jüdischen Problematik], ebenda, unpag. Hervorhebung im Original.

<sup>21</sup> ZAREMBA, Drugi stopień, S. 67. – Erhebungen des OBOPiSP vom März 1981 deuten darauf hin, dass sich Jaruzelski einer breiten Beliebtheit unter den Befragten erfreute: Die Ergebnisse zeigten, dass 85 % der Befragten seine Ernennung zum Premier begrüßten, nur 14 % der Befragten äußerten sich hierüber negativ. Der „Appell der ruhigen 90 Tage“ stieß bei mehr als zwei Drittel (69,2 %) der Befragten auf vollkommenes Verständnis, 69 % äußerten sich optimistisch, dass es der neuen Regierung gelingen würde, in den nächsten drei Monaten einen Dialog mit der Gesellschaft aufzunehmen. Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1981), 8, S. 5.

<sup>22</sup> KAMIŃSKI, S. 5. – Wie Łukasz Kamiński festhält, veranlasste dies zahlreiche Polen, nach Jaruzelskis Ernennung in naiver Weise zu denken, dass er als Armeegeneral Repräsentant eines polnischen Patriotismus sei, der der Solidarność nicht feindlich gesinnt sei. Ebenda. – Vgl. KEMP-WELCH, S. 308.

zackkurs: Nach außen hin versuchte sie, philosemitische Tendenzen zu nutzen, um ausländisches Kapital für die marode Wirtschaft zu gewinnen<sup>23</sup>, nach innen blieb sie bei antisemitischen Statements. Doch die Propaganda der Regierung erreichte nicht den gewünschten Erfolg, da das Regime und die Wirtschaft in den Augen weiter Teile der Gesellschaft zu diskreditiert waren, sodass die Hetzkampagnen gegen die „jüdische“ Solidarność ins Leere liefen.<sup>24</sup>

Zugleich jedoch bemühte sich das Regime, nationalistische Tendenzen in der Patriotischen Vereinigung „Grunwald“ (Zjednoczenie Patriotyczne „Grunwald“) zu bündeln, deren Mitgliederzahl schnell wuchs – anders als diejenige der PZPR, welche sich in einem Stadium der Auflösung befand: Bereits im Oktober 1981 hatte die Patriotische Vereinigung eine Viertelmillion Mitglieder. Ihre Programmatik wurde als nationalkommunistisch bezeichnet und beinhaltete zahlreiche antisemitische Anleihen<sup>25</sup>, so warfen ihre Mitglieder der Solidarność vor, „von jüdischen Agenten geführt zu werden“. In diese Rhetorik stimmten auch einige Priester und Nationalisten mit ein<sup>26</sup>, wodurch eine von Marxisten und Christen wahrgenommene Bedrohung von außen konstruiert wurde<sup>27</sup>: Der Vorsitzende der Vereinigung postulierte, dass die Altstalinisten um Jakub Berman und Hilary Minc während der Hochphase des Stalinismus am Ende der 1940er / Beginn der 1950er Jahre nicht nur katholische Priester verfolgt hätten, sondern auch die „echten polnischen“ (lies: nicht-jüdischen) Kommunisten.<sup>28</sup> Ein gutes Beispiel für die Rhetorik der Gruppierung gibt Marcin Zaremba anhand eines Artikels aus dem Vereinsorgan *Rzeczywistość*:

„Ich kann nicht verstehen, wieso in dem rein polnischen Staate Polen mit seinen 35 Millionen Einwohnern, wenn man auf Polnisch und über Polen denkt, spricht und schreibt, wenn man sein Polentum bekräftigt, wenn man die historische Wahrheit zu erfahren sucht, die bisher so raffiniert verschleiert wurde, besonders wenn es um die Jahre 1944-1956 geht, wieso das also sofort geradezu krampfhaft die Retourkutsche auslöst, das sei Antisemitismus.“<sup>29</sup>

### 5.1.2 Das Kriegsrecht und die Feierlichkeiten zum Ghettoaufstand 1983

Die Einführung des Kriegsrechts in der Nacht vom 12. auf den 13. Dezember 1981 beendete den „Sommer der Solidarność“ und führte – neben der Verhaftung zahlreicher Oppositioneller – zu massiven Einschränkungen in Presse, Mediensystem und Kommunikation: Nicht einmal die Zeitungen der mit der PZPR verbündeten Parteien durften

<sup>23</sup> STEINLAUF, S. 106. – Dazu diente auch die Wiederaufnahme der diplomatischen Beziehungen zu Israel, die 1968 abgebrochen worden waren. Ebenda, S. 111 f.

<sup>24</sup> MICHLIC, S. 259 f.

<sup>25</sup> ZAREMBA, Im nationalen Gewande, S. 394. – Marcin Zaremba vermutet, dass die Gründung der Vereinigung „an den legitimatorischen Erfolg der antisemitischen Kampagne des März 1968 anknüpfen“ sollte. Ebenda.

<sup>26</sup> WRÓBEL, S. 566.

<sup>27</sup> TYSZKA, S. 172.

<sup>28</sup> Vgl. ebenda, S. 173.

<sup>29</sup> Zitiert nach ZAREMBA, Im nationalen Gewande, S. 394.

zunächst erscheinen, erst ab Jahresbeginn 1982 wurden diese Restriktionen gelockert, sodass die Presseorgane der Demokratischen Partei (Stronnictwo Demokratyczne) und der Vereinigten Volks- bzw. Bauernpartei (Zjednoczone Stronnictwo Ludowe) wieder erscheinen konnten. Ein zweiter Radiosender nahm erst im Februar 1982 den Betrieb wieder auf, und erst im April desselben Jahres konnte das Fernsehen wieder zwei Programme ausstrahlen.<sup>30</sup> Im Zeitraum unmittelbar nach der Einführung des Kriegsrechts (Januar bis März 1982) begann eine Säuberung unter den Journalisten.<sup>31</sup>

Stoßrichtung der Propaganda nach der Einführung des Kriegsrechts war die Rhetorik der Rettung des Vaterlands<sup>32</sup> und der nationalen Einheit. Jaruzelski betonte das „Erbe vieler Generationen“<sup>33</sup>, und in seinen Reden nahmen die Geschichte Polens, deren Traditionen und die historische Dimension der nationalen Einheit einen prominenten Platz ein:

„Wir sind nur ein Tropfen im Strom der polnischen Geschichte. Diese besteht nicht nur aus ruhmvollen Seiten. Es gibt in ihr auch dunkle Seiten: das *liberum veto*, den Eigennutz, den Zwist. An deren Ende – Zerfall und Niederlage. Dieser tragische Kreis muss einmal durchbrochen werden. Wir können uns eine weitere Wiederholung der Geschichte nicht leisten.“<sup>34</sup>

Mit der Einführung des Kriegsrechts erfolgte ferner eine Aufwertung nationaler Symbole: So wurde über dem Gebäude des ZK in Warschau neben der roten Flagge eine weiß-rote gehisst. Bei einer Sitzung im Innenministerium am 15. Dezember 1981, das heißt bereits zwei Tage nach der Einführung des Kriegsrechts, verfügte der General und Innenminister Czesław Kiszczak, dass die traditionelle polnische Mütze, die *konfederatka (rogatywka)*, als Kopfbedeckung eingeführt werde und nationale Symbole und Farben stärker zur Schau zu stellen seien.<sup>35</sup>

Die national gefärbte Propaganda und insbesondere die Betonung der Rolle des Militärs für die Nation erlebten im Jahre 1983, zum 300. Jahrestag der Beendigung der osmanischen Belagerung von Wien, einen Höhepunkt. Bei den Reden zum Jahrestag wurden Parallelen zwischen der heroischen nationalen Vergangenheit und der Gegenwart geknüpft.<sup>36</sup> Auch im darauffolgenden Jahr standen die Einheit der Nation sowie das historische Erbe anlässlich des 40. Jahrestags der Gründung des PKWN und damit indirekt der Volksrepublik Polen im Mittelpunkt der Propaganda.<sup>37</sup>

Neben der Konzentration der Propaganda auf nationale Themen bemühte sich das Regime von Jaruzelski ferner, durch eine projüdische Politik dem Ansehen Polens in

<sup>30</sup> GOBAN-KLAS, S. 183 ff.; KOZIEL, Prasa, S. 199 f.

<sup>31</sup> PEPLIŃSKI, S. 18.

<sup>32</sup> Bereits im Oktober 1981 hatte die Parteiführung begonnen, die Losung der nationalen Übereinkunft zur „Rettung des Vaterlands“ (*rzecz ratowania ojczyzny*) zu propagieren. ZAREMBA, Komunizm, S. 386.

<sup>33</sup> HÜBNER, S. 177. – Ähnlich: ZAREMBA, Komunizm, S. 387

<sup>34</sup> Zitiert nach: ZAREMBA, Im nationalen Gewande, S. 396. Hervorhebung im Original.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 400 f.

<sup>36</sup> Ebenda, S. 401; BORODZIEJ, S. 369.

<sup>37</sup> TYSZKA, S. 170.

der Welt wieder Geltung zu verschaffen: So forderte es Intellektuelle auf, sich mit der jüdischen Geschichte auseinanderzusetzen.<sup>38</sup> Dies stieß jedoch nicht nur auf Verständnis seitens der Bevölkerung, in privaten Kreisen wurden die Herrschenden häufig als „Russkis“, „Moskowiter“ oder – seltener „Juden“ – bezeichnet.<sup>39</sup> Trotz dieser Vorbehalte in der Gesellschaft zeigten Erhebungen des OBOPiSP aus den Jahren zwischen 1975 und 1984, dass sich die Einstellungen innerhalb der polnischen Gesellschaft zu Deutschen und Juden zur Mitte der 1980er Jahre hin verbessert und die Abneigung gegen beide genannten Nationen abgenommen hatte.<sup>40</sup> Andererseits zeigten Erhebungen der Soziologin Alina Cała aus dieser Zeit, dass insbesondere in ländlichen Gegenden die Auffassung vertreten wurde, dass die jüdische Bevölkerung während der Okkupation zu den deutschen Besatzern gehalten habe.<sup>41</sup>

Die Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag des Ausbruchs des Warschauer Ghettoaufstands im Jahre 1983 fanden in einer Atmosphäre der Spannungen zwischen der unterdrückten Solidarność und dem Regime statt. Die politische Führung sah in den Feierlichkeiten eine Möglichkeit, Polen nach der Verhängung des Kriegsrechts auf internationaler Ebene im positiven Licht darzustellen: „Der 40. Jahrestag [ist] das erste große internationale Ereignis in Polen seit der Verhängung des Kriegsrechts [und] kann helfen, die Isolation durch die westlichen Regierungen zu durchbrechen.“<sup>42</sup> Zugleich befürchteten die politisch Verantwortlichen, dass die Feierlichkeiten und die neuen Beziehungen zwischen der PRL und Israel sich negativ auf die Beziehungen zu den arabischen Staaten auswirken könnten.<sup>43</sup>

Die Abteilung für Propaganda legte fest, dass während der Feierlichkeiten einerseits die Bedrohungen durch „Krieg, Faschismus und Rassismus“ zu betonen und andererseits der gemeinsame Kampf von Juden und Polen gegen das NS-Regime im Kontext einer tausendjährigen Tradition der polnisch-jüdischen Koexistenz zu akzentuieren seien. Die Planungen sahen ferner die Eröffnung der Synagoge in der ul. Twarda, eine Ausstellung über Leiden und Kampf der polnischen Juden sowie Fahrten nach Treblinka und Auschwitz vor. Ferner stellte die Überreichung der Medaillen für die Gerechten unter den Völkern einen Teil der Planungen dar. Die Abteilung bezog die Medien direkt mit ein: So sollte die Ausstrahlung zahlreicher Filme zur jüdischen Geschichte vorbereitet werden, darunter die bereits erwähnten Filme *Sonderzug*, *Requiem für 500 000*, *Die Grenzstraße* sowie neuere Dokumentar- und Spielfilme wie *Dem Feuer entronnen* (*Ocalały w ognia*), *The Wall* (*Mur*), *Film über den Film „The Wall“* (Film o filmie „Mur“) und *Der Dybuk* (*Dybuk*) oder die DEFA-Produktion *Bohemia*. Die mediale

---

<sup>38</sup> WRÓBEL, S. 566.

<sup>39</sup> ZAREMBA, *Im nationalen Gewande*, S. 392.

<sup>40</sup> *Wybrane problemy międzynarodowe w badaniach opinii publicznej* [Ausgesuchte Probleme der Internationalen Politik in den Meinungsumfragen], in: DDATVP, *Protokoły z posiedzeń Prezydium Komitetu*, Sign. 1962/1/4, unpag.

<sup>41</sup> WAWRZYŃIAK, *Kriegsgeschichten*, S. 171.

<sup>42</sup> Ministerstwo Spraw Zagranicznych z Waszyngtonu Claris nr 934/208 z 5.4.83 r. [Ohne Titel, Fernschreiben des Außenministeriums vom 05.04.1983], in: AAN, KC PZRP, Sign. 1354/LXXVI-790, unpag.

<sup>43</sup> KOBYLARZ, S. 320 ff.

Kampagne zum Jahrestag begann bereits am Wochenende vor den Feierlichkeiten, als das Fernsehen einen Dokumentarfilm über Treblinka (*Der Tod sah ihnen in die Augen* (Śmierć zaglądała im w oczy)) und einen weiteren über Auschwitz (*Nationen, die ihre Erinnerung verlieren, verlieren ihr Leben* (Narody tracąc pamięć, tracą życie)) ausstrahlte. Am Montag, dem 18. April 1983, zeigte es neben dem Feature *Episode aus dem Jahre 1942* (Epizod z roku 1942)<sup>44</sup> über das Leben von Janusz Korczak den Dokumentarfilm *Requiem für 500 000*<sup>45</sup>. Am darauffolgenden Dienstag übertrug das Fernsehen die Kranzniederlegungen am Denkmal des Ghettoaufstands, und über die Woche verteilt informierten publizistische Programme über die Feierlichkeiten. Am Samstag, dem 23. April, endete die mediale Repräsentation der Feierlichkeiten mit der Ausstrahlung von Aleksander Fords *Die Grenzstraße*.<sup>46</sup>

Die Feierlichkeiten verliefen jedoch nicht so unproblematisch, wie die Abteilung geplant hatte, denn Marek Edelman, letzter lebender Kommandeur der Jüdischen Kampforganisation<sup>47</sup>, und Igor Newerly, Sekretär von Janusz Korczak und Überlebender verschiedener Konzentrationslager<sup>48</sup>, sorgten für einen Eklat, da sie nicht dem Vorbereitungskomitee angehören wollten.<sup>49</sup> Edelman verweigerte die Teilnahme an den Veranstaltungen, weil er in ihnen einen „Verrat an unserem Kampf“ sah<sup>50</sup>:

---

<sup>44</sup> 37 % der Befragten gaben an, das Feature gesehen zu haben, jedoch nannten es nur 9 % sehenswert. Widownia programów telewizyjnych nadanych w dniach 18 IV – 24 IV 1983 r. [Zuschauerschaft der zwischen dem 18. und 24.04. ausgestrahlten Fernsehprogramme], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1753/3/1, unpag.

<sup>45</sup> 4 % der Befragten gaben an, den Film gesehen zu haben, es sind jedoch keine Zahlen über die Akzeptanz des Gezeigten vorhanden. Ebenda. – Bereits am 29. Oktober 1982 hatte das Fernsehen *Requiem für 500 000* um 23.00 Uhr auf dem Zweiten Programm ausgestrahlt, jedoch hatte es nur ein geringer Bruchteil der damaligen Befragten (2 %) gesehen. Widownia programów telewizyjnych nadanych w dniach 25 X – 31 X 1982 r. [Die Zuschauerschaft der zwischen dem 25. und 31.10.1982 ausgestrahlten Fernsehprogramme], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1698/3/1, unpag.

<sup>46</sup> Program działań propagandowych związanych z obchodami 40-ej rocznicy powstania w getcie warszawskim [Das Programm der Propagandaaktivitäten, die im Zusammenhang mit den Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto stehen], in: DDATVP, Korespondencja: Redakcja Oświatowa, Redakcja Rolna, Redakcja Muzyczna, Biuro Koordynacji i Emisji, Program 2, Ośrodki Terenowe, TWF „POLTEL“, PHZ „POLTEL“, Sign. 1869/4/1, unpag. – Der Film lief um 11.00 Uhr im Ersten Programm, und 29 % der Befragten gaben an, dass sie ihn gesehen hatten. Von diesen bezeichneten ihn 45 % als sehenswert. Widownia programów telewizyjnych nadanych w dniach 18 IV – 24 IV 1983 r. [Die Zuschauerschaft der zwischen dem 18. und 24.04.1983 ausgestrahlten Fernsehprogramme], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1753/3/1, unpag.

<sup>47</sup> Edelman wurde nach der Einführung des Kriegsrechts umgehend interniert, jedoch intervenierte Willy Brandt zu seinen Gunsten bei Wojciech Jaruzelski. PREIZNER, S. 242.

<sup>48</sup> KOBYLARZ, S. 328.

<sup>49</sup> Ebenda, S. 325; FORECKI, S. 130.

<sup>50</sup> KOSMALA, Schatten, S. 523.

„Vor 40 Jahren kämpften wir nicht für das Leben – wir kämpften um das Leben in Würde und Freiheit. Die Begehung des Jahrestages hier, wo heute auf dem ganzen gesellschaftlichen Leben die Erniedrigung und Unterdrückung lastet, wo die Worte und Gesten völlig gefälscht wurden, wird unser Kampf ein [sic!] missbraucht, ist eine Teilnahme etwas Widriges.“<sup>51</sup>

Beeinflusst durch das Verhalten Edelmans wurde das Denkmal der Ghettokämpfer zu einer Ikone des Widerstands gegen das Regime uminterpretiert, ferner organisierte die Opposition Gegenveranstaltungen zum offiziellen Gedenken.<sup>52</sup>

In den Veranstaltungen zum 40. Jahrestag des Ghettoaufstands 1983 sieht Klaus-Peter Friedrich die eigentliche Wende in der Erinnerungskultur: Die Boykottaufrufe der *Solidarność* forderten das Deutungs- und Erinnerungsmonopol der kommunistischen Führung heraus.<sup>53</sup> In der polnischen Gesellschaft trafen die Feierlichkeiten jedoch auf ein verhältnismäßig kleines Echo, andere Themen – wie *Katyń* – beherrschten die Diskussion.<sup>54</sup>

### 5.1.3 Der Niedergang des kommunistischen Macht- und Interpretationsmonopols in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, Enttabuisierung und der Jahrestag des Ghettoaufstands 1988

Die zweite Hälfte der 1980er Jahre war gekennzeichnet von den Bemühungen der Regierung, die gesellschaftliche und wirtschaftliche Situation zu stabilisieren. 1983 hob sie das Kriegsrecht auf, und zahlreiche Amnestien führten dazu, dass die Internierten wieder freigelassen wurden. Die Bemühungen des Regimes um Jaruzelski hatten auch kurzfristig positive Effekte, jedoch sah es sich im Sommer 1988 mit einer ähnlichen wirtschaftlichen und politischen Lage konfrontiert wie 1980. Anders als damals suchte

---

<sup>51</sup> Zitiert nach: RUCHNIEWICZ, S. 72. Deutsch im Original.

<sup>52</sup> KOSMALA, Schatten, S. 523.

<sup>53</sup> FRIEDRICH, Kontaminierte Erinnerung, S. 429.

<sup>54</sup> KOBYLARZ, S. 352. – Jedoch findet sich im Archiv des Polnischen Fernsehens ein Brief, der auf eine kleine Gruppe von am Ereignis Interessierten hindeutet und Parallelen zwischen jüdischen und polnischen Opfern aufzeigt: „In den Zeitungen, im Radio und im Fernsehen wird viel über das 40-jährige Jubiläum des Aufstands im Ghetto geschrieben, aber warum spricht Ihr nur darüber, dass im Ghetto arme Menschen polnischer Herkunft starben, Ihr sprecht [zu wenig] von den anderen [Orten], den Lagern, die die Deutschen gebaut haben und wo sie zunächst in den Lagern die Juden verkümmern ließen [...] Eines dieser Lager war ganz in der Nähe von uns hier und ich kann mich daran erinnern, wie ich als Kind Kühe hütete und sah, wie sich die Deutschen an diesen armen Leuten vergingen, [...] meine Eltern versuchten zu helfen, so gut es ging, sie versuchten, ihnen Essen zu bringen [...] wir wohnten ganz am Anfang des Dorfes, und wenn jemand aus dem Lager entkommen konnte, so konnte er sich bei uns zunächst verstecken und etwas essen, meine Eltern halfen, wo sie nur konnten, zuerst den Juden, dann den Polen[; da,] nachdem die Deutschen die Juden im Lager liquidiert hatten, die Polen in gleicher Weise heimgesucht wurden, und die Polen verkümmerten genauso wie zuvor die armen Juden verkümmerten [...]“ List nr 519822 [Brief Nr. 519822], in: DDATVP, Listy poradnio-interwencyjne, Sign. 2005/2/30, unpag.

das Regime jedoch den Dialog, was schließlich zu den Verhandlungen am Runden Tisch führte.

Diese politischen und gesellschaftlichen Veränderungen führten dazu, dass sich verstärkt mit der eigenen Geschichte und mit bisher tabuisierten Themenkomplexen auseinandergesetzt wurde. Dies ließ sich unter anderem darin erkennen, dass sich die sowjetische und die polnische Führung im Jahre 1987 bemühten, eine gemeinsame Kommission einzuberufen, die die Geschichte beider Staaten aufrollen sollte. Dieses Vorhaben war jedoch nicht von Erfolg gekrönt.<sup>55</sup> Die Tendenzen der Enttabuisierung führten ferner dazu, dass der Konsultationsrat des Staatsratsvorsitzenden Themen diskutierte, die Jahre zuvor noch als staatsfeindlich galten.<sup>56</sup>

Hinsichtlich der Erinnerung an die Judenvernichtung lässt sich für die 1980er Jahre eine sukzessive Zunahme des Interesses an der Auseinandersetzung mit der Geschichte der polnischen Juden festhalten. So zählten Dokumente des ZK aus dem Jahre 1986 den Ghettoaufstand – im Gegensatz zu den vorangegangenen Jahrzehnten – zu den national bedeutsamen Gedenktagen; dieser war in die Abfolge polnischer Aufstände gegen Fremdherrschaft eingereiht worden<sup>57</sup>, was als eine Tendenz zur Polonisierung verstanden werden kann.

Die letzte Dekade der Volksrepublik bildete eine Zeit, in der zahlreiche Werke zur jüdischen Thematik erschienen. Dies waren vor allem Neuauflagen, jedoch ebenso Erstauflagen, die besonders mittels eines breiten Spektrums an Erinnerungsliteratur – beeinflusst durch das gesteigerte Interesse an der Geschichte der polnischen Juden – die Erinnerung an die Vernichtung der europäischen Juden verstärkten.<sup>58</sup> Die Beschäftigung der Opposition mit der Geschichte der polnischen Juden, die die Verhängung des Kriegsrechts nicht beendet hatte, führte innerhalb der Opposition zu einem „Kulturchock“, als die linke und die katholische Intelligenz die Auswüchse des Antisemitismus in der polnischen Gesellschaft erstmals umfassend erkannten.<sup>59</sup> Die Historikerin Krystyna Kersten schrieb in einem Artikel aus dem Jahre 1986 beispielsweise, dass sich nationalistische Tendenzen in der Nachkriegszeit zu xenophoben Einstellungen weiterentwickelten, die sich gegen „fremde“ Elemente entluden.<sup>60</sup> Ein wichtiger Mei-

---

<sup>55</sup> BORODZIEJ, S. 375.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 377. – Große Veränderungen waren jedoch nicht die Folge, da es sich um ein limitiertes Diskussionsforum handelte. Ebenda.

<sup>57</sup> Koncepcja obchodów świąt i najważniejszych rocznic historycznych [Konzept der Feierlichkeiten zu Feiertagen und den wichtigsten historischen Jahrestagen], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-343, Bl. 181. – Die Jahrestage von nationalem Rang umfassten den Freundschaftsvertrag mit der Sowjetunion, Lenins Geburtstag sowie eine Reihe polnischer Erhebungen: den Januaraufstand (1863/64), die Revolution von 1905, den Kościuszko-Aufstand (1794), den Ghettoaufstand, den dritten Schlesischen Aufstand (1921), den Warschauer Aufstand, den Novemberaufstand (1831), den Großpolnischen Aufstand (1919), die Schlacht um Monte Cassino (1944), von Grunwald (1410) und von Lenino (1943). Ebenda, Bl. 181 f.

<sup>58</sup> FORECKI, S. 125.

<sup>59</sup> MICHLIC, S. 265 f. – In zahlreichen Untersuchungen zum Ende der 1980er und Beginn der 1990er Jahre wurde festgestellt, dass große Teile der polnischen Gesellschaft die ethnische Homogenität des polnischen Staates als Vorteil erachteten. Ebenda.

<sup>60</sup> KERSTEN, Ruchliwość, S. 706, 710.

lenstein für die Auseinandersetzung mit der Geschichte der polnischen Juden war der im gleichen Jahr wie Kerstens Aufsatz erschienene erste Band der Reihe *Polin*<sup>61</sup>, der das Ergebnis zahlreicher Konferenzen und Treffen zwischen polnischen Historikern und ihren Kollegen aus Israel und den USA war, die sich bereits im Jahre 1983 in New York und 1984 in Oxford getroffen hatten.<sup>62</sup>

Das veränderte politische Klima führt auch zu Versuchen der nüchternen und wissenschaftlichen Behandlung sensibler Themen wie dem Zionismus. So widmete sich der Warschauer Historiker Marcin Kula im Artikel „Reflektieren wir nochmals, diesmal in Ruhe, über den Zionismus“ (Porozmawiamy jeszcze raz, na spokojnie, o syjonizmie) dieser Frage<sup>63</sup> und kam zu dem Schluss, dass aus distanzierter Perspektive eine Assimilation der drei Millionen Menschen zählenden jüdischen Gemeinde in Polen unwahrscheinlich gewesen sei, da sie zu groß und zu geschlossen war, zudem habe sie eine spezielle Rolle im gesellschaftlichen Gefüge eingenommen. Kula verwies auf die Bemühungen des „Bund“<sup>64</sup> um kulturelle Autonomie, resümierte jedoch, dass in der Zwischenkriegszeit der „Wind aus einer anderen Richtung wehte“.<sup>65</sup>

Die veränderte politische Situation ließ sich auch an der Berichterstattung über die „Unperson“ Aleksander Ford erkennen: Ein Redakteur von *Tu i Teraz* berichtete über Fords ersten Spielfilm *Die Grenzstraße* nach dem Krieg und seine erzwungene Emigration im Jahre 1968.<sup>66</sup> Gerade der 20. Jahrestag der Märzereignisse führte zu neuen Protesten von Studierenden, vor allem in Warschau und Krakau, die die antisemitische Rhetorik der damaligen Machthaber kritisierten.<sup>67</sup>

Auch wenn im Laufe der Feierlichkeiten und Gedenktage alte Rhetoriken weiterhin Verwendung fanden – bei dem Festakt zum Jahrestag des Kriegsbeginns im Jahre 1987 standen diese unter der Prämisse, dass „das Erbe Polens im Kampf mit Deutschland zur Stärkung der nationalen Würde [genutzt werde], die Stolz aus der unbeugsamen Einstellung der Polen gegenüber den Besatzern hervorrufen sollte“<sup>68</sup> –, zeichnete sich das Ende der 1980er Jahre durch auffallende Veränderungen in der Geschichts- und Erinnerungspolitik aus. Dies lässt sich unter anderem anhand der Festivitäten im Gedenkjahr 1988 feststellen, als während der Feiern der Gefallenen des Krieges gegen das revolutionäre Russland im Jahre 1920 sowie der Ermordeten von Katyń und der Gefallenen des Aufstands von 1831 gedacht wurde. Der Einbezug dieser Ehrerbietung

---

<sup>61</sup> STEINLAUF, S. 104.

<sup>62</sup> ALEKSIUN, S. 47. – Vgl. ebenso FORECKI, S. 123.

<sup>63</sup> KULA, S. 89.

<sup>64</sup> Der „Allgemeine jüdische Arbeiterbund von Polen, Litauen und Russland“ – kurz: „Bund“ – war eine jüdische Arbeiterpartei, die 1897 gegründet worden war. Vgl. PICKHAN.

<sup>65</sup> KULA, S. 120 f.

<sup>66</sup> *Tu i Teraz* vom 25.01.1984.

<sup>67</sup> KEMP-WELCH, S. 348. – Im Zuge der Politik von Glasnost und Perestroika wurden die Beurteilungen des März 1968 einer Revision unterzogen. FRISZKE, Miejsce, S. 19.

<sup>68</sup> Założenia polityczno-propagandowe obchodów 48 rocznicy wybuchu II wojny światowej [Politisch-propagandistische Annahmen der Feierlichkeiten zum 48. Jahrestag des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-344, Bl. 107.



stellte ein Novum gegenüber den vorhergegangenen Jahrzehnten dar.<sup>69</sup> Katyń, das während der Dekaden der Volksrepublik ein Tabuthema darstellte, erschien im Gedenkjahr 1989 – anlässlich des 50. Jahrestags des Kriegsausbruchs – in den Arbeitsplänen der Propagandaabteilung als Gedenkort.<sup>70</sup>

Zum 50. Jahrestag des Überfalls des nationalsozialistischen Deutschlands auf Polen sahen die Planungen vor, dass zunächst am 23. August [sic!] eine Gedenkveranstaltung auf der Westerplatte stattfinden sollte, an der unter anderem polnische sowie alliierte Veteranen teilnehmen sollten. Eingeladen werden sollten ferner der Generalsekretär der UNO, Repräsentanten der Bewegung „Generale für den Frieden“ sowie „Juden – Kombattanten aus dem Jahre 1939, die jenseits der Landesgrenzen wohnen“<sup>71</sup>. In Demblin (Dęblin) wurde eine populärwissenschaftliche Tagung, die der „Erinnerung an das Leid der sowjetischen und italienischen Kriegsgefangenen sowie den Polen und Juden“ gewidmet war, organisiert.<sup>72</sup>

In das Klima des sukzessiv niedergehenden staatssozialistischen Systems in Polen mit seinen zahlreichen ökonomischen Problemen und politischen Konflikten fielen die Feierlichkeiten zum Jahrestag des Ghettoaufstands 1988. Die Planungen hatten bereits in der zweiten Hälfte 1987 begonnen, und die Propagandaabteilung des ZK stellte am 22. September fest, dass „der Jahrestag das Interesse von Juden auf der ganzen Welt weckt. Nicht nur die Vertreter der Generation, die den Zweiten Weltkrieg erlebt hat, zeigen Interesse, sondern ebenso die jüdischen Jugendlichen überall auf der Welt.“<sup>73</sup> Die Propagandaabteilung hielt positiv fest, dass in der jüdischen Diaspora eine Betonung „des gemeinsamen polnisch-jüdischen Handelns vorherrsche, die als Entgegnung des westdeutschen Revisionismus und der Tendenzen zum Vergessen“ diene; ihre

---

<sup>69</sup> ZAREMBA, *Im nationalen Gewande*, S. 402 f. – 1988 musste sich die kommunistische Propagandaarbeit zahlreicher Jubiläen annehmen. Es waren dies: „[der] 46. Jahrestag der Gründung der PPR, [der] 75. Geburtstag von Gustáv Husák, [der] 110. Geburtstag von Bolesław Leśmian [eigentlich Bolesław Lesman, polnischer Poet jüdischer Abstammung; M.Z.], [der] 515. Geburtstag von Nikolaus Kopernikus, [der] 45. Jahrestag der Aufstellung der Ersten Panzerdivision unter dem Kommando von General Stanisław Maczek (als Bestandteil der britischen Streitkräfte), [der] 120. Todestag des polnischen Freiheitshelden Walerian Łukasiński [Major in den napoleonischen Kriegen und politischer Aktivist, der sich gegen das zaristische Russland auflehnte; M.Z.], [der] 32. Jahrestag der Arbeiterunruhen in Posen, [der] 62. Todestag von Feliks Dzierżyński“ sowie der 76. Geburtstag von Kim Il Sung und der 115. Geburtstag von Wojciech Korfanty. Ebenda, S. 402.

<sup>70</sup> Założenia programowe obchodów 50 rocznicy napaści Niemiec hiterowskich na Polskę i wybuchu drugiej wojny światowej [Programmannahmen zu den Feierlichkeiten des 50. Jahrestags des Überfalls des nationalsozialistischen Deutschlands auf Polen und des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-1023, Bl. 69.

<sup>71</sup> Ebenda, Bl. 65. – In den Anlagen zu den Plänen finden sich ferner Entwürfe zum Besuch ausländischer Delegationen in „Auschwitz, Majdanek, Treblinka und anderen Orten des Massenleidens“. Ebenda, Bl. 78b.

<sup>72</sup> Ebenda, Bl. 79.

<sup>73</sup> Plan obsługi propagandowej obchodów 45 rocznicy wybuchu Powstania w Getcie Warszawskim [Plan der Propagandaaktivitäten bezüglich der Feierlichkeiten zum 45. Jahrestag des Ausbruchs des Aufstands im Warschauer Ghetto], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-344, Bl. 116.

Planungen sahen vor, dass durch eine aktive Teilnahme an den Vorbereitungen eine antipolnische Kampagne „verschiedener Organisationen und Milieus“ verhindert werden könne.<sup>74</sup> Zentrales Merkmal der Rhetorik – wie bereits fünf Jahre zuvor – war die Unterstreichung der polnisch-jüdischen Schicksalsgemeinschaft, die lange in die Geschichte zurückreiche. Ein weiterer Fokus lag darauf, die „alleinige Verantwortung des Faschismus für die Verbrechen an den Juden“ zu akzentuieren und „gleichzeitig Versuche einer Suche nach ‚Mitschuldigen der Verbrechen‘, darunter die Bezeichnung des Antisemitismus und der Gleichgültigkeit von Polen gegenüber der Judenvernichtung“, zu zerstreuen.<sup>75</sup> Dies war eine Reaktion auf Claude Lanzmanns Film *Shoah*.<sup>76</sup>

Ferner besprachen bereits am 6. Oktober 1987 die Propaganda- und die Auslandsabteilung beim ZK der PZPR die Vorbereitungen zu den Feierlichkeiten, wobei besonders die Wehrhaftigkeit und der Heroismus akzentuiert und der Aufstand wiederum in ein polnisches Narrativ eingebettet werden sollte:

„Der Aufstand im Ghetto soll als eine bewaffnete Tat präsentiert werden, die in der Atmosphäre heroischen Widerstands und des Kampfes geboren wurde, an dem die gesamte polnische Gesellschaft gegen die Besatzungsmacht und die Politik des Völkermords des Dritten Reiches mitwirkte. Die heroische Tat der jüdischen Kämpfer[, die zugleich] polnische Staatsbürger [waren,] soll auch in der Zeit der Vorbereitungen zum 50. Jahrestag des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs 1989 angemessen dargestellt werden.“<sup>77</sup>

Den gemeinsam mit der Auslandsabteilung erarbeiteten Plan der Gedenkveranstaltungen übersandte die Propagandaabteilung Anfang Oktober 1987 an das Sekretariat des ZK. Darin bezeichneten die Verfasser die Feierlichkeiten als „Ereignis von bedeutendem politischen Rang, sowohl national als auch international“. Die Autoren verwiesen auf die „Popularität der internationalen Feierlichkeiten“, die dazu dienen sollten, „unsere politischen Interessen zu sichern“. Dies beinhaltete neben der Rhetorik des gemeinsamen Schicksals und der Ablehnung einer Mitschuld an der Judenvernichtung Verweise auf die positiven Einstellungen innerhalb der polnischen Gesellschaft:

„Kategorisch müssen die Versuche, Polen eines ‚atavistischen Antisemitismus‘ und der Gleichgültigkeit gegenüber der Vernichtung [der Juden] zu beschuldigen, zurückgewiesen werden. Es soll das jahrhundertlange Zusammenleben von Polen und Juden in einer gemeinsamen Umwelt gezeigt werden, die gegenseitige Durchdringung und Bereicherung der Kulturen, die Hilfe der Polen für die Juden während der nationalsozialistischen Besatzung, die Sorge Volkspolens um die Erhaltung musealer Hinterlassenschaften der jüdischen Kultur und der religiösen Kultobjekte. Der kriegerische Charakter der Feierlichkeiten zum 45.

---

<sup>74</sup> Ebenda, Bl. 117.

<sup>75</sup> Ebenda, Bl. 118.

<sup>76</sup> Vgl. Unterkapitel 5.4.2. dieses Kapitels.

<sup>77</sup> Notatka dot. założeń obchodów 45-lecia Powstania w Getcie Warszawskim 15-20 kwietnia 1988 r. [Notiz betreffs der Annahmen zu den Feierlichkeiten des 45. Jahrestags des Aufstands im Warschauer Ghetto 15.-20. April 1988], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/XI-344, Bl. 111.

Jahrestag des Ghettoaufstands soll betont werden [sowie] die gemeinsamen Wurzeln des Aufstands und des gegen den Nationalsozialismus gerichteten Kampfes der gesamten polnischen Nation bei gleichzeitiger Kritik gegenüber der Expansionspolitik des Staates Israel.“<sup>78</sup>

Wie bereits im Jahre 1983 war die Abteilung besorgt um mögliche Verstimmungen bei den arabischen Staaten, daher „wird das Außenministerium an einige ausländische Einrichtungen Instruktionen ausgeben, [die die] Empfehlung einer verantwortlichen Einflussnahme auf die Kreise der jüdischen Diaspora“ beinhalten.<sup>79</sup>

Umfassend plante die Abteilung die Einbindung der Medien: Ihre Planungen sahen vor, dass die Presseagentur „Interpress“ außer den üblichen Publikationen zum Thema, die Monografien, Broschüren, einen Bildband zu den jüdischen Friedhöfen usw. umfassten, auch Videokassetten mit Filmen im PAL-Format sowie Leerkassetten zur Dokumentation des Jahrestags vorbereitete. Als weitere Maßnahmen plante sie die Produktion einer dreiteiligen Filmreihe unter dem Titel *Polnische Juden*, wobei nur die Pilotfolge fristgerecht fertiggestellt werden würde. Ferner war geplant, Fotoausstellungen zu konzipieren und einen Informationsaufenthalt für Journalisten der israelischen Massenmedien sowie eine Veranstaltung der Presseagentur in Tel Aviv vorzubereiten. Daneben sollte ein zwanzigminütiges Feature montiert werden, das Aufnahmen der aktuellen Feierlichkeiten beinhalten sollte und im Polnischen Fernsehen sowie in den ausländischen Fernsehanstalten ausgestrahlt werden sollte. Durch Póltel sollten des Weiteren neun Filme über jüdische Persönlichkeiten vorbereitet werden, die man den „ausländischen Vertragspartnern vorschlagen“ wollte.<sup>80</sup>

Zudem schlug die polnische Seite bezüglich der Vermittlung neue Wege ein und wirkte bei der Produktion eines Quiz zur Geschichte der polnischen Juden während der Besatzung mit:

„Von besonderer politischer Bedeutung ist der auf Initiative der jüdischen Seite am 17. April 1988 in Warschau vor dem Denkmal für die Ghetto kämpfer organisierte internationale Wettbewerb[:] ein Quiz [...] zum Thema des jüdischen Heroismus während des Zweiten Weltkriegs. Das Finale dieser Veranstaltung kann einen internationalen Widerhall erhalten, da es durch mehrere Fernsehanstalten übertragen werden soll.“<sup>81</sup>

Nicht das Polnische Fernsehen produzierte die Sendung, sondern eine internationale Organisation mit Sitz in Israel, daher befürchteten die Verantwortlichen beim Fernsehen, dass das Quiz als Plattform antipolnischer Propaganda genutzt werden könne.<sup>82</sup>

---

<sup>78</sup> Ebenda, Bl. 112.

<sup>79</sup> Ebenda, Bl. 115. – Die Abteilung konkretisierte: „Um einen eventuellen negativen Widerhall in der arabischen Welt zu vermeiden, kann nicht zugelassen werden, dass die Feierlichkeiten des Jahrestags als ein weiterer Schritt auf dem Weg der zwischenstaatlichen polnisch-israelischen Kontakte interpretiert werden.“ Ebenda, Bl. 111.

<sup>80</sup> Ebenda, Bl. 120 ff.

<sup>81</sup> Ebenda, Bl. 114.

<sup>82</sup> Notatka [Unbetitelt Notiz], in: DDATVP, Dokumenty dotyczące międzynarodowego quizu „Bohaterstwo Żydów w okresie II wojny światowej“, Sign. 2062/11/1, unpag.

Auch der US-amerikanische Fernsehsender ABC trat an das Polnische Fernsehen heran, um ein gemeinsames Feature zu produzieren.<sup>83</sup> Die internationale Sichtbarkeit der Feierlichkeiten war ein zweischneidiges Schwert für die polnische Seite. Einerseits gab es die Möglichkeit, die Veranstaltungen als Zeichen der polnischen Toleranz und der polnisch-jüdischen Koexistenz zu präsentieren, andererseits existierten Befürchtungen, dass antipolnische Statements artikuliert werden könnten.

Zu dem Quiz fanden sich polnische und israelische Teilnehmer in der Kongresshalle des Kulturpalastes ein, ferner wohnten zahlreiche „Gerechte unter den Völkern“ der Veranstaltung bei. Neben Fragen wurden den Mitspielern auch Fragmente bildlicher und filmischer Art zum Warschauer Ghetto gezeigt. Die Fragen deckten dabei ein breites Spektrum ab, so widmeten sie sich den Kampfhandlungen jüdischer Fallschirmjäger und den Aufständen in den Ghettos von Białystok und Wilna. Dabei wurde auf die unterschiedliche Zielsetzung und die unterschiedlichen Möglichkeiten der jüdischen Aufständischen verwiesen – insbesondere abhängig davon, wie gut die Kooperation mit dem polnischen Untergrund funktionierte. Eine der Fragen suggerierte eine Kontinuität jüdischen Widerstands vom Ghettoaufstand zum Warschauer Aufstand. Andere Fragen bezogen sich auf Żegota sowie auf Rettungsaktionen in Belgien, Dänemark und Algerien. Der Aufstand des Sonderkommandos in Auschwitz galt nun als von jüdischen Insassen geplant, die Gründung von Partisaneneinheiten in den Wäldern wurde in den Zusammenhang mit dem Überleben und der Gründung des Staates Israel gestellt.<sup>84</sup>

Wie fünf Jahre zuvor organisierte die Opposition alternative Gedenkveranstaltungen, in deren Mittelpunkt die Erinnerung an Wiktor Walter und Henryk Ehrlich stand, zwei Funktionäre der jüdischen Arbeiterpartei Bund der Zwischenkriegszeit, die in der Sowjetunion ermordet worden waren.<sup>85</sup> An diesem Jahrestag schrieb der Führer der Gewerkschaft, Lech Wałęsa, einen Brief an Marek Edelman, in dem er den „Aufstand der jüdischen Kämpfer [als] vielleicht [...] Polnisch[sten] von allen polnischen Aufständen“ bezeichnete und ihn in die Kontinuität der polnischen Nationalaufstände und Kämpfe des 19. und 20. Jahrhunderts einreichte.<sup>86</sup> Die Tendenz zur Unterordnung des Aufstands im Warschauer Ghetto unter die polnischen Insurrektionen war somit nicht nur eine rhetorische Figur des Jaruzelski-Regimes, sondern fand sich auch in der Rhetorik der Opposition wieder.

Zusammenfassend lässt sich für die 1980er Jahre konstatieren, dass sie eine Zeit der „Rettung des Vaterlands“ waren, wobei sich sowohl die Führung der PZPR als auch die Opposition als Retter der Nation bezeichneten. In der Rhetorik beider Gruppierungen spielten die Nation und der Verweis auf das nationale Erbe eine erhebliche Rolle.

---

<sup>83</sup> Notatka służbowa [Dienstliche Notiz], in: DDATVP, Podróże służbowe Prezesa /sprawozdania/. Notatki z wizyt gości u prezesa i kierownictwa oraz z wizyt kierownictwa w ambasadach. Departament współpracy z zagranicą, Sign. 2209/14/1, unpag.

<sup>84</sup> Nigdy nie zapomnieć [Niemals vergessen], in: DDATVP, Dokumenty dotyczące międzynarodowego quizu „Bohaterstwo Żydów w okresie II wojny światowej“, Sign. 2062/11/1, unpag.

<sup>85</sup> RUCHNIEWICZ, S. 73.

<sup>86</sup> Ebenda, S. 73; KOBYLARZ, S. 425.

Marcin Zaremba sieht darin eine Analogie zu anderen Krisen der PRL, in denen die polnischen Kommunisten nationalistische Rhetorik instrumentalisierten, um ihre Herrschaft zu legitimieren. Ihnen gelang es nur selten, Teile der Gesellschaft hinter sich zu vereinigen – in Krisenzeiten wie 1956, 1968 sowie zu Beginn der 1970er Jahre bewirkten sie dies durch die Zuhilfenahme nationaler Rhetoriken. Jedoch gibt er zu bedenken, dass, auch wenn die nationalen Legitimationsstrategien ihr Ziel der Aufrechterhaltung der kommunistischen Herrschaft nicht erreichten, dies nicht bedeutete, dass sie keinen Einfluss auf die polnische Gesellschaft gehabt hätten. Dabei umfasste die Rhetorik der polnischen Kommunisten auch beizeiten xenophobe, vor allem antideutsche und anti-semitische Elemente.<sup>87</sup>

Durch die Konzentration auf das eigene Leiden und die eigene Geschichte wurden alle anderen Gruppen marginalisiert – das galt sowohl für Juden, Ukrainer, Litauer als auch für Deutsche. Diese Einwohner der Adelsrepublik blieben im nationalen Mythos, der von den Kommunisten propagiert wurde, außen vor. Zugleich wurde durch die Betonung der nationalen Errungenschaft und Geschichte Stereotypen Vorschub geleistet, und es bildeten sich extrem chauvinistische Gruppen heraus.<sup>88</sup>

Generell lässt sich festhalten, dass sich die Erinnerung an die Ermordung der europäischen Juden in diesem Jahrzehnt sehr dynamisch zeigte und zahlreiche Verwerfungen beinhaltete. Renata Kobylarz sieht dabei drei wesentliche Faktoren, die seit der Mitte der Dekade die Interpretation des polnisch-jüdischen Verhältnisses beeinflussten: Lanzmanns Film *Shoah*, Jan Błoński's Artikel „Die armen Polen schauen auf das Ghetto“ (Biedni Polacy patrzą na getto)<sup>89</sup> und den Streit um das Karmeliter-Kloster in Auschwitz-Birkenau.<sup>90</sup>

## 5.2 Der polnische Film im Angesicht des Kriegsrechts und der Normalisierung

Ermöglichte eine liberale Kulturpolitik in den 1970er Jahren die Distribution eines so kontroversen Films wie Andrzej Wajdas *Der Mann aus Marmor*, war dies gegen Ende des Jahrzehnts nur mit immer mehr Einschränkungen möglich. Ein Beispiel hierfür ist Stanisław Barejas *Der Teddybär (Miś)*: Dieser Film stellt die Gegenwart der PRL satirisch dar und war Gegenstand von Auseinandersetzungen zwischen den Verantwortlichen in der Kinematografie und dem Regisseur. Schließlich änderte der Filmemacher das Drehbuch, sodass die Oberste Kinematografieverwaltung NZK es akzeptierte und die Produktion freigab. Der fertige Film war jedoch so weit von der Vorlage, die der NZK vorgelegen hatte, entfernt und hatte nichts von seinem satirischen Inhalt verloren,

<sup>87</sup> ZAREMBA, Im nationalen Gewande, S. 408.

<sup>88</sup> Ebenda.

<sup>89</sup> Speziell zum Artikel und seiner Rezeption in Polen vgl. FORECKI, S. 149 ff.

<sup>90</sup> KOBYLARZ, S. 381. – Krzysztof Ruchniewicz teilt diese Ansicht. RUCHNIEWICZ, S. 73. – Einige der publizierten Antworten auf den Artikel von Błoński sind von Antony Polonsky in einer Anthologie veröffentlicht worden, vgl. POLONSKY. – Zum Streit um das Kloster vgl. KUCIA, S. 200 ff.; FORECKI, S. 167 ff.

dass er nicht zur Distribution freigegeben wurde. Erst nach der Unterzeichnung der Vereinbarung zwischen den Machthabern und der Opposition im August 1980 begann wiederum eine kurze Zeit der Liberalisierung in der Kulturpolitik, die auch dazu führte, dass *Der Teddybär* gezeigt werden konnte. Die Veränderungen zu Beginn des Jahrzehnts spiegelten sich auch in den Bemühungen um die rechtliche Kodifizierung der Kompetenzen der Zensurbehörde wider. Die neuen rechtlichen Bestimmungen sahen vor, dass Filme, die das Kulturministerium zur Distribution freigegeben hatte, nicht mehr von der Behörde zu prüfen seien. Ferner schickte sich die NZK an, eine Übersicht und Neubewertung aller zwischen 1958 und 1970 von der Distribution ausgeschlossenen und abgebrochenen Filme durchzuführen, was zum Ergebnis hatte, dass einige der ehemals verbotenen Filme gezeigt werden konnten.<sup>91</sup>

Durch den sogenannten „Sommer der Solidarność“ kam es außerdem zu einigen Produktionen, die unter anderen politischen Verhältnissen nicht möglich gewesen wären.<sup>92</sup> Kontroversen und Diskussionen entwickelten sich um den Dokumentarfilm *Arbeiter '80* (*Robotnicy '80*), der die Ereignisse an der Küste im Sommer 1980 porträtierte. Die NZK als regimetreuer Akteur in dieser Auseinandersetzung wollte die Distribution des Films verhindern, stieß aber auf Widerstand der Angestellten des Studios für Dokumentarfilme (*Wytwórnia Filmów Dokumentalnych*), die sich mit einem Streik zur Wehr setzten. Dieser Machtkampf führte nicht zum erhofften Ziel der Oppositionellen, denn der Film kam nicht auf die Leinwand, wurde aber stattdessen in den Medien breit diskutiert. Der Parteiführung war es in dieser Lage nicht möglich, alle Informationen über den Film zurückzuhalten, und aufgrund der zahlreichen Proteste überlegte die Kulturabteilung des ZK gar, ob der Film nicht im Fernsehen gezeigt werden könne – solange zahlreiche bedeutungsverändernde Schnitte durchgeführt werden würden. Die Führungsebene der Partei ließ sich jedoch nicht auf dieses Experiment ein und gestattete stattdessen eine begrenzte Distribution des Films, sodass nur ausgesuchte Betriebe (und damit ein kleines ausgewähltes Publikum) diesen sehen konnten.<sup>93</sup>

In diese Phase fallen auch die Bemühungen von Filmemachern, das „Kino der moralischen Unruhe“ weiterzuführen, was sich beispielsweise in Filmen wie Krzysztof Kieślowskis *Der Zufall möglicherweise* (*Przypadek*) aus dem Jahre 1981 widerspiegelte. Dieser konnte jedoch erst 1987 Premiere feiern.<sup>94</sup> Wajdas Fortsetzung zum *Mann aus Marmor*, der *Mann aus Eisen* (*Człowiek z żelaza*), stellte für die Partei ein Problem dar, da er – wie *Arbeiter '80* – ebenfalls die Ereignisse des Hochsommers 1980 in einer pro-oppositionellen Weise darstellte. Zentrale Instanzen wie die NZK, die Kulturabteilung des ZK und Vertreter des Ministeriums für Kultur sahen den fertigen Film in einer geschlossenen Sitzung und waren sich darüber einig, dass zahlreiche Veränderungen vorgenommen werden müssten, sollte er öffentlich gezeigt werden. Auch das Innenministerium und die Zensurbehörde lehnten den Film in seiner damaligen Form ab und forderten Veränderungen<sup>95</sup>, denen sich Wajda jedoch widersetzte und schließlich

---

<sup>91</sup> MISIAK, S. 304 f.

<sup>92</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 437.

<sup>93</sup> MISIAK, S. 307 f.

<sup>94</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 438 f.

<sup>95</sup> MISIAK, S. 308.

erreichte, dass der Film am 27. Juli 1981 in die Kinos kam – trotz Protesten der Miliz und des Geheimdienstes beim Innenministerium.<sup>96</sup>

Das Zerwürfnis zwischen der herrschenden Elite und den Filmemachern sowie die Bemühungen um die Aufrechterhaltung und Reform der Kinematografie führten dazu, dass ein Komitee zur Rettung der Kinematografie (Komitet Ocalenia Kinematografii) gegründet wurde, dessen Vorsitz Andrzej Wajda und Jerzy Kawalerowicz, der zwischen 1954 und 1990 Mitglied der PZPR war, innehatten. Neben wirtschaftlichen Problemen standen hier auch Fragen der zukünftigen Struktur der Kinematografie im Mittelpunkt.<sup>97</sup> Das Komitee umfasste neben den Filmemachern auch Kulturpolitiker und sollte seine Entscheidungen durch den Kulturminister absegnen lassen.<sup>98</sup>

Die Zeit der Liberalisierung endete mit der Einführung des Kriegsrechts am 13. Dezember 1981, im Zuge dessen mehr als 5000 Personen interniert wurden. Von diesen Repressionen war die Kinematografie maßgeblich betroffen, zudem mussten die Bemühungen um die Reform der Kinematografie ausgesetzt werden.<sup>99</sup> Die gegen die Opposition gerichteten Maßnahmen umfassten vor allem den Ausbau von bürokratischen Hürden, mit denen sich die Drehbuchautoren und Filmemacher auseinandersetzen mussten<sup>100</sup>, sowie eine verschärfte Zensur.<sup>101</sup> Die Entscheidungen der Verantwortlichen in Kinematografie und Kulturabteilung, die zuvor die Distribution zahlreicher Filme ermöglicht hatten, wurden zurückgenommen.<sup>102</sup> Die Filmschaffenden reagierten mit Protesten auf die seit 1982 verstärkten Versuche der Kulturabteilung des ZK und des Ministeriums für Kultur, triviale Unterhaltungs- und Historienfilme und „ideologisch eindeutige“ Filme zu fördern, indem sie gezielt finanziert wurden.<sup>103</sup>

Eine Reaktion auf die Einführung des Kriegsrechts und die Versuche, den Filmemachern die Thematik aufzuoktroyieren, war der mehr als einjährige Boykott des Fernsehens und des Rundfunks durch oppositionelle Schauspieler, was zu einer Verarmung der Programme führte<sup>104</sup>: Allein im Jahre 1982 fiel die Anzahl der Fernsehpremierens um 68 Prozent.<sup>105</sup>

Der Boykott traf das Studio „Profil“, das der nationalkommunistisch eingestellte Regisseur Bohdan Poręba leitete und das als regierungstreu galt, sehr hart. Zahlrei-

---

<sup>96</sup> Ebenda, S. 309 f.

<sup>97</sup> WOJTCZAK, S. 438 f.

<sup>98</sup> MISIAK, S. 306.

<sup>99</sup> Ebenda, S. 311.

<sup>100</sup> KOZIOL, S. 165.

<sup>101</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 449. – MISIAK, S. 311.

<sup>102</sup> MISIAK, S. 311 f.

<sup>103</sup> FORD/HAMMOND, S. 199 f. – Dies wird unter anderem in einer Rede des Vizeministers für Kultur, Jerzy Bajdor, am 23. Juli 1983 deutlich, der ausführte, dass „unser Kino ist und sollte ein Element der bestimmten und bewussten Indoktrination sein, das möglichst ansprechend ist und die Staatsform repräsentiert“. Zitiert nach: KOZIOL, S. 146.

<sup>104</sup> KNOBELSDORF, S. 441. – Zu der negativen Entwicklung des polnischen Films durch das Kriegsrecht und die folgenden Jahre vgl. KOZIOL.

<sup>105</sup> KOZIEL, *Polska Telewizja*, S. 311. – Im darauffolgenden Jahr, nach dem Ende des Boykotts, erreichte die Anzahl der Premierens jedoch fast wieder das Niveau von zu Beginn der Dekade. Ebenda.

che talentierte Filmemacher verließen das Studio, da es zu keiner Zusammenarbeit mit herausragenden Schauspielern mehr kam. Zugleich waren die Filme des Studios von „einer primitiven [...] Sprache des sozialistischen Realismus“ dominiert, die die breite Masse des Publikums ablehnte.<sup>106</sup>

Eine Welle von Verifikationen überrollte die Filmstudios und erst im Februar und März 1982 ließ das Regime wieder zwei Studios zu: „Iluzjon“ unter der Leitung von Czesław Petelski und ebenjenes Studio von Poręba.<sup>107</sup> Die Überprüfung der Studios geschah durch eine eigens dafür im Jahre 1982 gegründete Parteikommission; zugleich kam es zu Entlassungen von als oppositionell eingestuften Mitarbeitern der Endabnahmekommissionen. Die Parteikommission stellte 1983 bei einer Besprechung mit der Kulturabteilung des ZK ihre Ergebnisse vor und stufte insbesondere drei Studios als oppositionell ein: „Aneks“, „Tor“ und Wajdas „X“<sup>108</sup>, daher war gerade Letztgenanntes am härtesten vom Produktionsstopp betroffen.<sup>109</sup> Zudem dachte die Kulturabteilung über eine Auflösung des Studios nach<sup>110</sup>, jedoch entschied sich das Studio wegen seiner schwierigen Situation zur Selbstauflösung. Die Repressionen des Regimes waren direkt gegen Wajda gerichtet; es wurde ihm unter anderem die Erlaubnis zur Distribution seiner Meisterwerke, *Asche und Diamant* und andere, verweigert.<sup>111</sup> An der Person Wajdas entschied sich auch die Reaktivierung der Vereinigung der polnischen Filmemacher SFP; Bedingung der Partei war das Ausscheiden Wajdas aus der Leitung, die er vor dem Kriegsrecht eingenommen hatte. Der Sinn der Reaktivierung der Vereinigung lag für die Machthaber darin, den Konflikt mit dem Milieu der Filmemacher abzuschwächen.<sup>112</sup>

Die Kontrolle über das Filmwesen wurde aufrechterhalten und in der NZK konzentriert. Die Drehbuchautoren mussten ihre Drehbücher einer Kommission vorlegen, die diese auf ihre Realisierbarkeit (und politische Opportunität) prüfte; war dies nicht der Fall, konnte sie die Drehbücher an eine andere Abteilung in der Obersten Kinematografieverwaltung übergeben, damit sie dort überarbeitet wurden. Zudem hatte der Chef der Kinematografie die Möglichkeit, den Drehbuchautoren Themen vorzuschlagen. Mittels finanzieller Anreize konnte so einem Filmprojekt eine höhere Priorität zugewiesen werden. Die NZK hatte schließlich auch die alleinige Kompetenz, wenn es um den Export der Filme ging. Bei ausländischen Filmen wurde eine spezielle Kommission aktiv, die zudem auf die Zustimmung der Zensurbehörde angewiesen war.<sup>113</sup>

Der Partei war am Dialog mit den Filmemachern gelegen, sie pochte jedoch auf deren Loyalität als Gegenleistung für die Zustimmung zur Produktion. Zudem versuchte sie, den Filmemachern die Schuld für die Misere und die schlechten Beziehungen zwischen beiden Seiten zuzuschieben. Die im Oktober 1983 reaktivierte Vereinigung

---

<sup>106</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 468.

<sup>107</sup> Ebenda, S. 443.

<sup>108</sup> MISIAK, S. 315; LUBELSKI, *Historia kina*, S. 443.

<sup>109</sup> MISIAK, S. 314.

<sup>110</sup> Ebenda, S. 315.

<sup>111</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 443.

<sup>112</sup> MISIAK, S. 316.

<sup>113</sup> Ebenda, S. 316 f.



der Filmemacher (Stowarzyszenie Filmowców Polskich, SFP) entschloss sich daher zu einer Zusammenarbeit mit dem Regime. Zudem hoffte sie, die Reform der Kinematografie endlich durchführen zu können, was sich jedoch als ein sehr langwieriger Prozess darstellte. Erst am 16. Juli 1987 verabschiedete der Sejm die Reform der Kinematografie. In ihrem Verlauf wurde die NZK aufgelöst. An ihrer Stelle entstand das Kinematografie-Komitee, zudem wurde die Filmproduktion dezentralisiert, und die Studios waren nun für die Fertigung verantwortlich. Ein Kennzeichen der Kinematografie – und darin spiegelten sich die gesamtgesellschaftlichen Zustände wider – war die schlechte wirtschaftliche Situation, in der sie sich befand.<sup>114</sup>

Das Ende der Dekade führte wie in der restlichen Gesellschaft und in der Kultur zu größeren Freiheiten, die mit einer Pluralisierung und Liberalisierung einhergingen. Am 11. September 1989 wurde Janusz Burski Chef des Kinematografie-Komitees und löste mit seiner ersten Amtshandlung die Endabnahmekommissionen auf. Die neu gewonnenen Freiheiten waren jedoch von negativen Effekten begleitet, die das Kino vor vollkommen neue Probleme stellten: „Die Filme verkauften sich schlecht, die Zuschauer gingen selten in die Kinos, die den Wettbewerb mit dem Video zu verlieren begannen. Die befreiten Köpfe der Filmemacher hatten keine Ideen für das kommerzielle Kino.“<sup>115</sup>

Diese Dekade zeigt sehr deutlich, wie sehr sich die politischen und gesellschaftlichen Zustände in der Themenwahl und in der Machart der polnischen Filmkunst widerspiegeln. Neben der Rückkehr zu Allegorien und indirekter Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen war ein weiteres Merkmal der Entwicklung in der Kinematografie nach der Einführung des Kriegsrechts die Hinwendung zum Genre der Groteske, um durch neue Darstellungsweisen mit überkommenen Konventionen zu brechen.<sup>116</sup> Zugleich lebte der historische Film wieder auf, da er sich aufgrund der geringeren Widerstände des Regimes und der Zensur einfacher realisieren ließ als zeitgenössische Themen.<sup>117</sup> Ein bekanntes Beispiel ist der Film *Danton* von Wajda, der durch sein Setting und seine Botschaft als Allegorie auf die gegenwärtige Situation in Polen verstanden wurde.<sup>118</sup> Ein weiteres markantes Beispiel für die Hinwendung zu historischen Themen bildet der Film *Austeria* aus dem Jahre 1982 von Jerzy Kawalerowicz, der auf einem Roman des Schriftstellers Julian Strykowski aus dem Jahre 1966 basiert, der die Geschichte der polnischen Juden zum Thema hat. Durch Metaphern und Ellipsen spielt Kawalerowicz' Film auf das Schicksal der jüdischen Gemeinschaft in Polen während der Besetzung

---

<sup>114</sup> Ebenda, S. 318.

<sup>115</sup> Ebenda, S. 319. – Małgorzata Hendrykowska urteilt, dass das Kino der 1980er Jahre eine zunehmende technische Perfektion erreichte und seine Attraktivität aufrechterhalten konnte. Jedoch blieb das Bedürfnis nach einer tieferen ästhetischen und kulturellen Reflexion bei den Zuschauern aus. Die Filme, die während oder kurz vor dem Kriegsrecht entstanden, kamen erst gegen Ende der 1980er Jahre (und somit auch des Kommunismus) in die Kinos, und durch die veränderten Umstände war ihre Rezeption vollkommen anders als in ihrem Entstehungskontext. HENDRYKOWSKA, S. 444.

<sup>116</sup> LUBELSKI, *Historia kina*, S. 463 ff.

<sup>117</sup> Ebenda, S. 469.

<sup>118</sup> Ebenda, S. 469 f. – Für eine Analyse des Films und seines Kontextes vgl. MIERSCH.

an.<sup>119</sup> Die nationalsozialistischen Massenverbrechen an den Juden wurden ebenso in Andrzej Barańskis *Die Frau aus der Provinz* (Kobieta z prowincji) aus dem Jahre 1984 tangiert – wenn auch nur am Rande: Die Protagonistin erlebt in ihrer Provinzstadt die Ermordung der Juden mit und verliert dabei ihre beste Freundin.<sup>120</sup>

In den 1980er Jahren gehörten Filme, in denen die Darstellung von Deutschen entgegen dem überkommenen Gut-Böse-Schema differenzierter ausfiel, weiterhin zur Ausnahme. Hierfür wären etwa der Film *Geburtstag eines jungen Warschawers* (Urodziny młodego warszawiaka) des Ehepaars Petelski von 1980 und *Begegnung mit einem ungebetenen Gast* (Romans z intruzem) aus dem Jahre 1985, bei dem Waldemar Podgórski Regie führte, zu nennen. In Janusz Zaorskis Film *Mutter Krol und ihre Söhne* (Matka Krolów) aus dem Jahre 1982, der jedoch erst 1987 in die Kinos kam, erschien die Figur eines barmherzigen Volksdeutschen.<sup>121</sup> Eugeniusz Cezary Król zählte in dieser Dekade 64 Filme, die das deutsch-polnische Verhältnis behandeln. In 43 von ihnen erscheinen die Deutschen gemäß der kodierten Stereotype, daher hält Król resümierend fest:

„Abgesehen [von den oben genannten Filmen mit einer untypischen Darstellung] muss man jedoch betonen, dass das Trauma des Zweiten Weltkriegs im Nachkriegspolen sehr schmerzhaft war, so dass das Bild der bösen Deutschen gesellschaftlich jahrelang gefragt war, weil es psychologische Kompensation und Trost für viele Polen stiftete, die Opfer der Naziherrschaft waren.“<sup>122</sup>

### 5.3 „Telewizja kłamie“ – das Fernsehen und der Niedergang des Kommunismus

#### 5.3.1 Sommer der Solidarność, Kriegsrecht und die Rolle des Fernsehens

Das Ende der 1970er Jahre, die Wirtschaftskrise und der Sommer der Solidarność führten zu einem Vertrauensverlust der breiten Bevölkerung gegenüber den staatlichen Medien. Besonders das Fernsehen war hiervon betroffen, da die Bevölkerung insbesondere in ihm die Disparitäten zwischen Propaganda und Wirklichkeit wahrnahm.<sup>123</sup> Dieser Vertrauensverlust drückte sich unter anderem in Parolen wie „Das Fernsehen lügt“ (Telewizja kłamie) aus, die Analogien zu den Parolen des Jahres 1968 aufweisen („Die Presse lügt“ – „Prasa kłamie“).<sup>124</sup>

---

<sup>119</sup> LUBELSKI, Historia kina, S. 476 f. – Besonders die Szene, in der die chassidische Gruppe in eine Badestube geht, ist eine solche Allegorie. Ebenda.

<sup>120</sup> Ebenda, S. 485.

<sup>121</sup> KRÓL, Grundlagen, S. 38 f.

<sup>122</sup> Ebenda, S. 41. – Wajda selbst gab in den 1980er Jahren zu, dass die Deutschen in der Mehrzahl seiner Filme nur als „lebend[e] Zielscheiben“ fungierten. LOOSE, S. 48.

<sup>123</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, Telewizja, S. 280.

<sup>124</sup> MOŁĘDA-ZDZIECH, S. 90. – Barbara Rogalska bemerkt hierzu einschränkend, dass sich diese Aussage vor allem auf die Abendnachrichten und die politische Publizistik bezog. ROGALSKA, S. 158.

Die Parteiführung lehnte die Forderung der *Solidarność* nach medialer Präsenz vehement ab, da sie befürchten musste, dass ein weiterer Zuwachs an Mitgliedern und politischer Macht für die Opposition folgen könnte.<sup>125</sup> Nach der Unterzeichnung des Abkommens zwischen Gewerkschaft und Regime im August 1980, die eine liberalere Phase einleitete, existierten unter den Mitgliedern der *Solidarność* Ideen einer Reform der Formate, unter anderem der Abendnachrichten, sowie über eine grundlegende Änderung der Beziehungen zwischen Presse, Nachrichten und Partei.<sup>126</sup> In der Zeit nach dem August 1980 entbrannte eine intensive Debatte über die Rolle des Fernsehens und die Wiedererlangung seiner Glaubwürdigkeit, an der auch Vertreter der Opposition teilnahmen. Einige Forderungen sahen vor, dass sich die Abteilung für Presse, Radio und Fernsehen wählbaren Institutionen der Partei unterordnen sollte.<sup>127</sup>

Am 24. August 1980 wurde Maciej Szczepański vom Posten des Vorsitzenden des Rundfunkkomitees enthoben, Edward Gierek war in seiner Position als Erster Sekretär der PZPR zu diesem Zeitpunkt innerparteilich so geschwächt, dass er ihn nicht mehr halten konnte. Am 15. Oktober erfolgte die Verhaftung Szczepańskis, und am 5. Januar 1982 begann der Prozess gegen ihn, der sich zwei Jahre lang hinzog<sup>128</sup>; Józef Barecki, Journalist und Politiker der PZPR, übernahm nun den Posten des Vorsitzenden im Komitee und erklärte seine Loyalität zur Linie der Partei. Mit der Absetzung von Gierek als Erstem Sekretär und der Wahl von Stanisław Kania wurde die „Propaganda des Erfolgs“ (*propaganda sukcesu*) zu Grabe getragen und ihr die Schuld für die Missstände im Verhältnis zwischen Partei und Gesellschaft angelastet. Barecki übte jedoch nur bis zum November 1980 das Amt aus, dann wurde er durch Zdzisław Balcicki, den Chefredakteur der *Gazeta Robotnicza*, ersetzt.<sup>129</sup> Bereits im Juli 1981 kam es zu einer weiteren Umbesetzung des Postens; der Rundfunkjournalist und Publizist Władysław Loranc wurde neuer Vorsitzender.<sup>130</sup> Loranc vertrat ähnliche Einstellungen wie Szczepański und wollte die Instrumentalisierung des Fernsehens durch die Partei aufrechterhalten.<sup>131</sup>

Zwei gegenläufige Entwicklungen vollzogen sich im Fernsehen: Einerseits wurden zahlreiche langjährige Mitarbeiter entlassen bzw. verloren ihren Posten. Wie Barbara Rogalska festhielt, bedeutete das jedoch nicht zwangsläufig, dass besser geeignete und offenere Menschen an ihre Stelle traten: Als Beispiele nannte sie die Einsetzung von Jerzy Bajdor als Generaldirektor und von Tadeusz Haluch als Chefredakteur für Kul-

---

<sup>125</sup> GOBAN-KLAS, S. 175. – Vgl. ebenso: PACZKOWSKI, Presse, S. 41.

<sup>126</sup> KOZIEL, Polska Telewizja, S. 302.

<sup>127</sup> KOZIEL, Za chwilę, S. 188.

<sup>128</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 153. – Die Anklage lautete Bestechlichkeit, Korruption und persönliche Aneignung von Staatseigentum sowie Misswirtschaft. Ebenda, S. 154. – Sein Arbeitsstil, so Pokorna-Ignatowicz, habe ihm zahlreiche Feinde sowohl unter den entlassenen Mitarbeitern als auch bei den noch Beschäftigten eingehandelt. Ebenda, S. 159.

<sup>129</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 164 f. – Als Erfolg Bareckis konnte gewertet werden, dass er eine Kommission zur Überprüfung der Postulate einsetzte, die einen Umbau des Fernsehens in Aussicht stellte. Neben den regierungstreuen Experten fanden auch Vertreter der *Solidarność* Platz in dieser. Ebenda, S. 165 f.

<sup>130</sup> Ebenda, S. 173.

<sup>131</sup> Ebenda, S. 175.

turpublizistik. Andererseits beschritt das Fernsehen neue Wege und begann, bisher von der Distribution und Ausstrahlung ausgenommene Filme zu senden.<sup>132</sup>

Ein Rückgang an Spielfilmen, Musik- und Unterhaltungssendungen kennzeichnete das Fernsehprogramm der Jahre 1980 und 1981; stattdessen lag der Schwerpunkt auf publizistischen Sendungen. Dies hatte seine Gründe unter anderem in der schlechten Haushaltslage des Fernsehens, was kostspielige Produktionen oder Einkäufe verhinderte.<sup>133</sup> Am 27. November 1980 fanden sich mehr als 400 Journalisten aus Rundfunk und Fernsehen zusammen, um über die Informations- und Publizistikprogramme in beiden Medien zu beraten. Das Ergebnis war eine Resolution, in der die Journalisten größere Autonomie forderten, da sie sich „durch die politische Oberherrschaft entmündigt fühlten“<sup>134</sup>. Die Abteilung für Presse, Radio und Fernsehen gab im Januar 1981 Anweisungen zur Darstellung der Konferenzen der PZPR an das Fernsehen aus, die besonders die Bindungen zwischen Partei und Arbeiterklasse sowie die Versuche, die Auswüchse der Krise zu bekämpfen, präsentierte sollte.<sup>135</sup>

Eine konfrontative Situation zwischen der Opposition und der Leitung des Fernsehens entstand bei den Feierlichkeiten zum 25. Jahrestag der Unruhen in Posen 1956, von denen sich die Opposition eine direkte Übertragung im Fernsehen erhoffte. Stattdessen war die Übertragung so unzureichend, dass ein Bulletin der Solidarność beim Fernsehen diese als „Karikatur“ bezeichnete.<sup>136</sup> Weitere Konfliktsituationen lassen sich in den Beschlüssen der Zelle der Solidarność erkennen, wobei sich die Autoren auf die in Danzig unterzeichnete Vereinbarung beriefen, die der Solidarność den Zugang zu den Massenmedien zubilligte. In den Bulletins sahen die Mitglieder der Bewegung die Notwendigkeit der Übertragung der Landeskonferenz und den Schutz vor möglichen Manipulationen durch die Regierung.<sup>137</sup>

Die Konfrontation zwischen Regime und Opposition riss nicht ab, und die verschärfte Vorgehensweise gegen die Solidarność führte dazu, dass diese am 17. August eine Protestnote beim Rundfunkkomitee einreichte. In ihr wurden Manipulationen kritisiert, die man darin erkannte, dass nur der Regierung gegenüber loyale Mitarbeiter im Fernsehen auftreten durften, die dabei gegen die Solidarność Stimmung machten. Der Vorsitzende drohte den Protestierenden mit Kündigungen, sollten sich die Arbeiter zu einem Streik entschließen.<sup>138</sup>

---

<sup>132</sup> ROGALSKA, S. 157 f.

<sup>133</sup> MOŁĘDA-ZDZIECH, S. 76. – Die Verhängung des Kriegsrechts war für die Künstler eine „böse Überraschung“, wie Künstler der damaligen Zeit in späteren Interviews angaben (ebenda, S. 82), zumal verfassungsrechtlich nur der Sejm das Kriegsrecht im Angesicht von Bedrohung für den Staat einleiten konnte. Ebenda.

<sup>134</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 167.

<sup>135</sup> Ebenda, S. 218.

<sup>136</sup> Solidarność Radia i Telewizji. Biuletyn do użytku wewnętrznego [Solidarność des Rundfunks und Fernsehens. Bulletin zum internen Gebrauch] (1981), 15, in: DDATVP, Materiały dotyczące NSZZ „Solidarność“, Sign. 2953/8/1, unpag.

<sup>137</sup> Uchwała w sprawie dostępu do środków masowego przekazu [Beschluss in der Angelegenheit des Zugangs zu den Massenmedien], ebenda, unpag.

<sup>138</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 176.

Bereits zwei Monate nach der Unterzeichnung der Übereinkunft in Danzig liefen im Oktober 1980 die Vorbereitungen für eine Medienkampagne gegen die Opposition. Nach dem IX. Außerordentlichen Parteitag der PZPR, der die Krise innerhalb der Partei im Sommer 1981 stoppte, verschärfte diese den Ton in der Auseinandersetzung um die Medien. Im Herbst 1981 kündigte die Regierung die Kürzung des Fernsehprogramms unter dem Vorwand der Einsparung von Elektrizität an.<sup>139</sup> Die Propaganda bediente sich der Bilder des geregelten Alltags in der Sowjetunion und den übrigen Bruderstaaten und kontrastierte diese mit den Ereignissen in Polen, die ein Chaos suggerierten.<sup>140</sup> Die Auseinandersetzungen innerhalb des Fernsehens sorgten dafür, dass weder die Mitglieder der *Solidarność* noch die regimetreuen Mitarbeiter die Vorbereitungen zum Kriegsrecht bemerkten, die seit Mitte 1981 im Fernsehen liefen.<sup>141</sup>

Einige Wochen vor der Einführung des Kriegsrechts wurde in der ul. Żwirki i Wigury in Warschau eine Sendestation in Position gebracht, die verhindern sollte, dass die *Solidarność* zum Generalstreik aufrief.<sup>142</sup> In der Nacht vom 12. auf den 13. Dezember 1981 betraten schließlich Armeeeinheiten die Gebäude des Fernsehens. Der Film, den das Zweite Programm ausstrahlte, wurde unterbrochen; das Erste Programm sendete zu dieser Uhrzeit schon nicht mehr. Die Ausstrahlung des Morgenmagazins *Teleranek* entfiel, erst gegen Mittag des Tages sendete das Fernsehen die vorher aufgezeichnete Rede von Wojciech Jaruzelski.<sup>143</sup> Die Militarisierung der Medien ging mit der Installation von 18 Offizieren im Rundfunkkomitee einher.<sup>144</sup>

In den ersten Tagen nach der Einführung des Kriegsrechts – zwischen dem 14. und 21. Dezember – tagte das Präsidium des Komitees mehrmals täglich und analysierte

---

<sup>139</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 189. – Einen Einblick gewährt das Protokoll des Präsidiums des Rundfunkkomitees vom 29. September 1981. Das Präsidium berief sich auf den Beschluss des Ministerrats vom 7. September, der Energiesparmaßnahmen vorsah. Im vierten Quartal 1981 sowie im ersten Quartal 1982 sollte die Sendezeit auf fünf Stunden werktags und zehn Stunden an arbeitsfreien Tagen beschränkt werden, zudem sollten Sendungen die Bevölkerung zu Sparsamkeit aufrufen. Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 29. IX. 1981 r. [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees am 29.09.1981], in: DDATVP, Protokóły Prezydium Komitetu i narad kierownictwa Komitetu, Sign. 1804/2/1, unpag.

<sup>140</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 190.

<sup>141</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 182.

<sup>142</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 190

<sup>143</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 186. – Wer faktisch die Macht über das Fernsehen gehabt habe, sei – so Pokorna-Ignatowicz – schwer festzustellen. Vier Gruppen waren an der Leitung des Fernsehens nach der Ausrufung des Kriegsrechts beteiligt: einerseits die Militärkommissare, Offiziere aus dem Innenministerium, Funktionäre aus dem Apparat des ZK oder das Präsidium des Komitees. Das Zusammenspiel zwischen diesen Institutionen entschied über das Fernsehen, auch wenn die Aktenlage keine genaueren Aussagen zulässt. Fakt war jedoch, dass das Fernsehen seit dem 4. Januar 1982 nicht nur formal von der Regierung kontrolliert wurde, sondern reell. Eine genauere Eingrenzung der Machthaber außer mit den Stichworten „Jaruzelski“ oder „das Militär“, d.h. eine Fixierung auf die Personen, erscheint schwierig. Ebenda, S. 194.

<sup>144</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 190

die Tätigkeit des Fernsehens.<sup>145</sup> Dies ging einher mit Verifikationen und Säuberungen unter den Kadern, allein in Warschau betrafen die Entlassungen 513 Personen, in den regionalen Dependancen 214.<sup>146</sup> Einzige Grundlage der Beurteilung der Journalisten war ihre Einstellung zur Partei<sup>147</sup>; die weiterbeschäftigten Journalisten mussten Loyalitätserklärungen abgeben.<sup>148</sup>

Bereits am 22. Januar 1982 plante das Präsidium eine schnelle Rückkehr zum vollständigen Profil des Fernsehens sowie eine attraktivere Programmpolitik. Diese sollte weniger Wiederholungen im Programm führen, und das Fernsehprogramm sollte nicht mit einer Spätausgabe der Nachrichten enden, sondern mit entspannenden Inhalten.<sup>149</sup> Die Einführung des Kriegsrechts führte zu einer einseitigen Konzentration auf polnische und sowjetische Produktionen, Unterhaltungssendungen wurden stark reduziert.<sup>150</sup>

Am 7. und 8. März 1982 trat eine Versammlung aus Mitarbeitern des Fernsehens und Radios zusammen, in der Władysław Loranc das Referat „Unsere Aufgaben nach dem VII. Plenum des ZK der PZPR“ (Nasze zadania po VII Plenum KC PZPR) hielt.<sup>151</sup> Die Arbeit des Fernsehens beurteilte Loranc positiv, so habe es unmittelbar nach der Einführung des Kriegsrechts effektiver und komfortabler gearbeitet.<sup>152</sup> Stefan Olszowski bezeichnete als wichtigste Aufgabe das „Demaskieren antikommunistischer Zirkel von Diversanten“ sowie die Suche nach Möglichkeiten, die Gesellschaft davon zu überzeugen, dass der eine historische und reale Verbündete Polens der sozialisti-

---

<sup>145</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 189. – Zu den ersten Tagen nach der Verhängung des Kriegsrechts und den Planungen im Fernsehen vgl. Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu do Spraw Radia i Telewizji w dniu 14.12.81 godz[ina] 9.00 [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Rundfunkkomitees am 14.12.1981, 9.00 Uhr], in: DDATVP, Protokóły Prezydium Komitetu i narad kierownictwa Komitetu, Sign. 1804/2/5, unpag. – Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 14. XII. 1981 r. godz[ina] 17 [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees am 14.12.1981, 17.00 Uhr], ebenda, unpag. – Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 15.12.81 r. godz[ina] 9.00 [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees am 15.12.1981, 9.00 Uhr], ebenda, unpag. – Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 15.12.81 r., g[odzina] 17.00 [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees am 15.12.1981, 17.00 Uhr], ebenda, unpag. (Dabei wurde festgehalten, dass keine entspannenden Sendungen ausgestrahlt werden sollten, jedoch Vorbereitungen für die Emission von 20 bis 25 Spielfilmen in den kommenden Tagen anlaufen sollten.) – Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 16.12.81 r. godz[ina] 17.00 [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees am 16.12.1981, 17.00 Uhr], ebenda, unpag.

<sup>146</sup> KOZIEL, Za chwilę, S. 191.

<sup>147</sup> Ebenda, S. 192. – Neben den Medien stand auch die für diese verantwortliche Abteilung beim ZK im Fokus der Verifikationen. Nachdem diese durchgeführt worden waren, wurde die Abteilung mit zahlreichen Befugnissen gegenüber den Medien ausgestattet. Ebenda, S. 262.

<sup>148</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 192.

<sup>149</sup> Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 22.01.1982 r. [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees am 22.01.1982], in: DDATVP, Protokóły Prezydium Komitetu i narad kierownictwa Komitetu, Sign. 1804/3/1, unpag.

<sup>150</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 187.

<sup>151</sup> Ebenda, S. 196 f.

<sup>152</sup> Ebenda, S. 199.

sche Block, besonders die Sowjetunion, ist“<sup>153</sup>. Auf einer Versammlung im September 1982 konkretisierte der Referent die wichtigsten Aufgaben in „eine[r] offensive[n], treffende[n] Propaganda[, die] den Wiederaufbau der Autorität des Staates und der Partei, die Wiedererlangung des Vertrauens in die Partei und die Staatsführung‘ sowie ‚die Wiederholung der elementaren Wahrheiten über den Klassenkampf und den politisch-ideologischen Gegner““ ermögli<sup>154</sup>.

Das Fernsehen unterlag einer strengen Kontrolle. 1983 schloss es eine Übereinkunft mit der Zensurbehörde, die vorsah, dass Sendungen 48 Stunden, bevor sie ins Repertoire aufgenommen wurden, der Zensur zur Begutachtung vorgelegt werden sollten.<sup>155</sup>

Ähnlich wie in der Rhetorik der Führung nahm nun auch im Fernsehen die Darstellung historischer Traditionen einen größeren Raum ein. Dies ließ sich einerseits an den Schulungen der Hauptredakteure nach der Einführung des Kriegsrechts erkennen.<sup>156</sup> Andererseits zeigte es sich am Referat vom Jerzy Bajdor, Journalist und Theaterleiter und damaliger Vorsitzender des Rundfunkkomitees, am 17. Januar 1983:

„Kapitale Bedeutung hat hier sowohl auf der Radioantenne wie im Fernsehen die historische Bildung. Es ist überflüssig, an die verpflichtenden Prinzipien, die in unserer Tradition und Erfahrung liegen, zu erinnern. Bei allem Respekt für die Gesamtheit des historischen Erbes suchen wir auch nach Inspiration in den Quellen und Strömungen, in den Phänomenen und Mustern, in denen sich die fortschrittlichen, revolutionären, plebejischen Tendenzen widerspiegeln, die Humanismus, das linke Denken [und] die gesellschaftliche Radikalität beleben. Diese Herangehensweise an die Geschichte kann uns unzählige Dienste in der programmatischen Arbeit der Verbreitung der staatsbürgerlichen Einstellungen, die auf der Aktivität und Teilnahme eines jeden Polen während des Prozesses des Umbaus des Landes fußen, leisten.“

---

<sup>153</sup> Ebenda, S. 202.

<sup>154</sup> Ebenda, S. 205.

<sup>155</sup> KOZIEL, Za chwilę, S. 196. – Vgl. Porozumienie zawarte w dniu 10.02.1983 r. w Warszawie pomiędzy Głównym Urzędem Kontroli Publikacji i Widowisk reprezentowanym przez Prezesa Głównego Urzędu Stanisława Kosickiego i Komitetem d/s Radia i Telewizji „Polskie Radio i Telewizja“ reprezentowanym przez Kierownika Komitetu, I Zastępcę Prezesa Jerzego Bajdora [Vereinbarung, am 10.02.1983 in Warschau geschlossen, zwischen dem Hauptamt für die Kontrolle von Presseorganen, Veröffentlichungen und Aufführungen, vertreten durch den Präsidenten des Hauptamts Stanisław Kosicki, und dem Rundfunkkomitee „Polskie Radio i Telewizja“, vertreten durch den Leiter des Komitees und den Ersten Stellvertreter des Vorsitzenden Jerzy Bajdor ], in: DDATVP, Porozumienia między Komitetem a ..., Sign. 2434/1/1, unpag. – Die erste Fassung einer solchen Übereinkunft mit Vorgaben seitens der Zensur war bereits im Januar 1980 geschlossen worden, vgl. Regulamin kontroli Rozpowszechniania Programów Radiowych i Telewizyjnych [Kontrollordnung bezüglich der Distribution von Radio- und Fernsehprogrammen], in: DDATVP, Porozumienia Komitetu z resortami i jednostkami podległymi, Sign. 1658/19/1, unpag.

<sup>156</sup> Referat na naradzie naczelnych redaktorów Polskiego Radia i Telewizji Polskiej w dniu 7 IX 1982 r. [Referat während der Beratungen der Chefredakteure des polnischen Rundfunks und Fernsehens am 07.09.1982], in: DDATVP, Protokoły Prezydium Komitetu i porad kierownictwa Komitetu, Sign. 1804/3/6, unpag.

Dies sollte zu einer Revision des Paradigmas der Konzentration auf zeitgenössische Fragestellungen führen, das während der vorangegangenen Dekade Fernsehen und Film dominiert hatte. So äußerte Bajdor weiter:

„In den letzten Jahren hat sich das Interesse [der Zuschauer] zur zeitgenössischen Seite im Programm [verschoben]. Diese Situation hat sich nun – und das wollen wir nicht verschleiern – etwas komplizierter. Ich denke, es ist ein realistisches Urteil, wenn ich sage, dass ernsthafte, kritische Versuche der Durchdringung von zeitgenössischen Problemen heute Unterfangen sind, die außerordentlich schwierig und von der Notwendigkeit einer bestimmten zeitlichen Perspektive [gekennzeichnet] sind.“<sup>157</sup>

Trotz der angekündigten Neuausrichtung des Fernsehens ließ sich auch in den Produktionsplänen für das Jahr 1984 festhalten, dass die Serien *Aschermittwoch* (Popielec)<sup>158</sup> und *Das Jahr 1944* (Rok 1944) die einzigen Produktionen waren, die sich auf den Zweiten Weltkrieg bezogen. Das Gros der Produktionen behandelte weiterhin gesellschaftliche und politische Probleme nach 1945.<sup>159</sup>

Als Reaktion auf die Einführung des Kriegsrechts traten zahlreiche Fernsehschauspieler in einen Boykott<sup>160</sup>, der bis zur Befreiung aller Internierten andauern sollte; ferner forderten die Boykottierenden die Erfüllung des in der Danziger Übereinkunft festgelegten Zugangs der Opposition zu den Medien.<sup>161</sup> Die Mitglieder der *Solidarność* erarbeiteten einen Kodex, der unter anderem Kollaboration mit dem Regime folgendermaßen definierte: „Wer seinen Namen, sein Gesicht, seine Stimme oder sein Talent für die propagandistischen Ziele und die Legitimation der Gewalt einsetzt“<sup>162</sup>.

<sup>157</sup> [Unbetitelttes Referat von Jerzy Bajdor, 17.01.1983], in: DDATVP, Protokoły Prezydium Komitetu i narad kierownictwa Komitetu, Sign. 1804/4/6, unpag.

<sup>158</sup> Für 1984 wurde angedacht, Filme mit drastischen Szenen (Sex und Gewalt) im Nachtprogramm zu platzieren. Dort sollte unter anderem die Serie *Aschermittwoch* (Popielec) ausgestrahlt werden. Założenia repertuarowe na I półrocze 1984 [Grundlagen des Repertoires im 1. Halbjahr 1984], in: DDATVP, Kolegium Zespołu TP. Protokoły Kolegium Zespołu Telewizji Polskiej, Sign. 1869/7/1, unpag. – Der zahlreiche Protest von Zuschauern gegen die Darstellung von Gewalt und Erotik im Filmprogramm führte dazu, dass sich das Präsidium des Rundfunkkomitees im Mai 1987 dazu entschied festzuhalten: „Es wurde der Grundsatz angenommen [...], dass das Fernsehen ein Familienkino ist, was dazu drängt, auf die beschriebenen Einschränkungen in der Darstellung erotischer und brutaler Szenen sowie einen aufmerksamen Wortschatz einzugehen.“ Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 5 maja 1987 r. [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees am 5. Mai 1987], in: DDATVP, Protokoły z posiedzeń Prezydium Komitetu, Sign. 2156/1/2, unpag.

<sup>159</sup> Vgl. Produkcja filmów telewizyjnych w latach 1983-1985 [Die Fernsehfilmproduktion in den Jahren 1983-1985], in: DDATVP, Kolegium Zespołu TP. Protokoły Kolegium Zespołu Telewizji Polskiej, Sign. 1869/7/1, unpag.

<sup>160</sup> Andrzej Łapicki bezeichnete ihn als den längsten Streik in der Geschichte der PRL. MOŁĘDA-ZDZIECH, S. 17.

<sup>161</sup> Ebenda, S. 59.

<sup>162</sup> Zitiert nach: ebenda, S. 60. – Es existierten Schwarze Listen mit Namen von Personen, die mit den Massenmedien kollaborierten und sich den Anfeindungen des Milieus ausgesetzt sahen. Ebenda, S. 92. – Würden Schauspieler zu Unrecht der Kollaboration beschuldigt,



Bedingt durch den Boykott und die Einführung des Kriegsrechts war die Sendezeit des Fernsehens im Jahre 1982 im Vergleich zum Vorjahr um sieben Prozent zurückgegangen (von 8527 Stunden auf 7892), 1983 war die Sendezeit immer noch um fünf Prozent geringer als 1981, erst 1984 wurden mehr Stunden Fernsehprogramm ausgestrahlt als 1981.<sup>163</sup> Der Boykott traf auch die Filmproduktion massiv: So sank die Zahl von Spielfilmproduktionen im Jahr 1982 auf 33, 1981 hatte sie noch bei 46 gelegen.<sup>164</sup> Untersuchungen des Zentrums für Zeitungswissenschaftliche Forschungen (Ośrodek Badań Prasoznawczych) aus der zweiten Jahreshälfte 1982 zeigten, dass trotz des Boykotts die polnischen Zuschauer weiterhin Fernsehsendungen ansahen.<sup>165</sup>

Am 25. Juni 1982 erfolgte die Reaktivierung des ZASP und bereits vier Tage später kam es zu einer ersten Besprechung mit Hieronim Kubiak, dem Vertreter des Politbüros, und Józef Tejchma, dem Minister für Kultur. Die Regierung versuchte, eine Aufhebung des Boykotts zu erreichen, am 18. Oktober 1982 trafen sich daher Vertreter der Theaterschauspieler und -arbeiter mit Mieczysław Rakowski, dem langjährigen Chefredakteur der Zeitung *Polityka* und damaligen Vizepremierminister.<sup>166</sup> Schließlich verkündete die Polnische Presseagentur am 30. November die Entbindung der Direktoren des Nationaltheaters und des Dramaturgischen Theaters, Adam Hanuszkiewicz<sup>167</sup> und Gustaw Holoubek, von ihren Posten, am folgendem Tag löste der Stadtpräsident von Warschau auf Anweisung des Ministeriums für Kultur den ZASP auf. Grund hierfür war die Unterstützung des „antisozialen“ Boykotts durch dessen Leitung.<sup>168</sup> Im Frühjahr 1983 versuchte das Regime eine neue ZASP zu gründen. Diese Maßnahme schlug jedoch fehl, von 100 Personen, die eingeladen worden waren, erschienen nur zwölf. Auch danach konnte sich der neu gegründete ZASP nicht stabilisieren.<sup>169</sup>

Die Ausrufung des Boykotts durch die Schauspieler und Filmemacher bezeichneten die Vertreter der Partei im Rundfunkkomitee als „Grimasse“, jedoch machte Oberst Władysław Korczak klar, dass das Fernsehen „alle Ideen, alle Gesichter und jede Stimme“ brauche, die es haben könne.<sup>170</sup> Die Regierenden versuchten mehrfach, verschie-

---

konnten sie sich im künstlerischen Milieu rehabilitieren, indem sie ihre Verdienste für Zwecke der Opposition, zum Beispiel für die Internierten, einsetzten. Ebenda, S. 60 f.

<sup>163</sup> Ebenda, S. 73, Tab. 1. – Die Zahl der Premieren war beim Fernsehtheater deutlich gesunken, 1982 bestand fast die Hälfte des Programms aus Wiederholungen. 1981 war das Verhältnis von Premieren zu Wiederholungen noch fünf zu eins gewesen. Ebenda, S. 74, Tab. 2.

<sup>164</sup> In den Jahren 1983 und 1984 stabilisierte sich die Anzahl der Produktionen bei 35 bzw. 36. Bei der Produktion von Serienepisoden war der Einbruch noch klarer zu erkennen: 1981 wurden 151 Episoden gedreht, 1982 gar 173, 1983 jedoch nur noch 90. Ebenda, S. 82.

<sup>165</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 282.

<sup>166</sup> MOŁĘDA-ZDZIECH, S. 62 f.

<sup>167</sup> Adam Hanuszkiewicz, geb. 1924. Film- und Theaterregisseur und -schauspieler, zwischen 1960 und 1963 Hauptregisseur der Arbeitsgruppe für das Fernsehprogramm [Zespół Programu Telewizyjnego]. WOJTYŃSKI, S. 129, Anm. 2.

<sup>168</sup> MOŁĘDA-ZDZIECH, S. 66. – Das ZASP hatte es seinen Mitgliedern freigestellt, am Boykott teilzunehmen, und bezeichnete dies „als Privatsache der Schauspieler“. Ebenda, S. 92.

<sup>169</sup> Ebenda, S. 70 f.

<sup>170</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 194

dene Schauspieler vom Auftritt in den Medien zu überzeugen, diese waren sich jedoch bewusst, dass ein solcher Auftritt einer Legitimierung des Kriegsrechts gleichkam.<sup>171</sup>

So wies im April 1983 die Abteilung für Presse, Radio und Fernsehen den stellvertretenden Vorsitzenden des Rundfunkkomitees an, dass keine „Schauspieler, die dem Sozialismus feindlich gegenüberstanden“, im Fernsehen zu sehen sein dürften – die Zuschauer sollten durch positive Vorbilder mobilisiert werden. Ferner sah die Abteilung vor, das Fernsehen durch eine Steigerung von Spielfilmen und eine Minderung der Publizistik attraktiver zu machen. Anders als von den Zuschauern vielfach gewünscht, schlug die ZK-Abteilung vor, häufiger Übertragungen von Zusammentreffen von Partei und Regierung mit Vertretern der Gesellschaft zu senden. Zudem definierte die ZK-Abteilung als Ziel, dass das „Fernsehen die westlichen Sender bei der Berichterstattung über wichtige Ereignisse im Inland übertreffen soll“. Die ZK-Abteilung äußerte hinsichtlich der Verfahrensweise mit „feindlich gesinnten Personen“, dass ein Teil der Künstler zum Boykott der Massenmedien zurückkehren wolle und dadurch Druck auf diejenigen, die mit dem Regime zusammenarbeiteten, ausgeübt werde: „Wir sollten nicht so tun, als ob nichts passiert sei“, und wandte sich gegen eine Wieder- bzw. Weiterbeschäftigung.<sup>172</sup>

Die durch Erhebungen ermittelte Größe der Zuschauerschaft blieb hinsichtlich der Fernsehserien zwischen den Jahren 1981 und 1983 nahezu konstant (1981: 49 Prozent, 1. Halbjahr 1982: 52 Prozent, 2. Halbjahr 1982: 49 Prozent, 1. Halbjahr 1983: 57 Prozent). Spielfilme waren ferner ein Genre, das die Zuschauerzahlen halten konnte, auch wenn diese in der zweiten Jahreshälfte 1982 einen Einbruch zu verzeichnen hatten.<sup>173</sup> Hinsichtlich der Zufriedenheit mit den Sendungen zeigte sich, dass vor allem die Abendnachrichten an Rückhalt verloren.<sup>174</sup>

Zu Beginn der Dekade besaßen TV-Serien große Popularität. Zu nennen sind etwa die US-amerikanische Produktion *Rich Man, Poor Man*<sup>175</sup>, aber auch klassische polnische Serien wie *Vier Panzersoldaten und ein Hund*<sup>176</sup> sowie *Die Abenteuer des Herrn Michael*.<sup>177</sup> Bei der Einweihung des Denkmals für die 1970 getöteten Arbeiter und der Unterschreibung der Vereinbarung zwischen Regierung und Solidarność verzeichnete

---

<sup>171</sup> MOŁĘDA-ZDZIECH, S. 57 f.

<sup>172</sup> Brief an Władysław Korczak vom 15.04.1983, in: DDATVP, Korespondencja z KC PZPR, Sign. 1919/10/1, unpag.

<sup>173</sup> Wielkość widowni programów telewizyjnych w latach 1981-1983 [Das Ausmaß der Zuschauerschaft der Fernsehprogramme in den Jahren 1981-1983], in: DDATVP, Protokoły prezydium Komitetu i narad kierownictwa Komitetu, Sign. 1804/4/3, unpag.

<sup>174</sup> Oceny programów telewizyjnych w latach 1981-1983 [Beurteilungen der Fernsehprogramme in den Jahren 1981-1983], in: DDATVP, Protokoły prezydium Komitetu i narad kierownictwa Komitetu, Sign. 1804/4/3, unpag.

<sup>175</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1981), 3, S. 5 f.

<sup>176</sup> Untersuchungen aus dem Jahre 1981 zeigten, dass durchschnittlich 64 % der Befragten die Sendung schauten und 51 % davon die Serie sehenswert fanden. Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1981), 9, S. 11.

<sup>177</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1982), 5, S. 5 f.

das Fernsehen einen Zuschauerrekord.<sup>178</sup> In Umfragen aus dem Jahre 1983 äußerten sich die Befragten vor allem über Klassiker und Actionfilme positiv, so beispielsweise *Die Kreuzritter*, *Habes Corpus* oder *Airport*.<sup>179</sup>

Besonders heftige Reaktionen unter den Zuschauern löste der US-amerikanische Film *The Day After* aus, der den Ausbruch eines atomaren Dritten Weltkriegs und seine Folgen zeigte. Zwei Drittel der Befragten hatten den Film gesehen, und 78 Prozent erklärten, dass er einen tiefgreifenden Eindruck auf sie ausgeübt habe. Jedoch antworteten 60 Prozent der Befragten, dass ihre Vorstellungen von einem atomaren Krieg noch verheerender als die Darstellung des Films seien.<sup>180</sup> Bereits vor der Ausstrahlung des Films hatte es intensive Diskussionen, besonders im familiären Umfeld, gegeben. Diese waren gekennzeichnet von einem aktuellen Bedrohungsgefühl der Befragten: Zwei Drittel von ihnen gaben an, dass sie den Eindruck hatten, dass eine Bedrohung durch Krieg für Polen nicht ausgeschlossen war.<sup>181</sup>

Erhebungen des OBOPiSP, die seit dem Beginn der 1980er Jahre durchgeführt wurden, zeigten den Verlust der Glaubwürdigkeit des Fernsehens in der Bevölkerung: Waren im April 1980 noch ein Fünftel der Befragten der Ansicht, das Fernsehen sei das glaubwürdigste Medium, so waren es im April 1981 nur noch 13 Prozent. 45 Prozent der Befragten gaben an, dass sie das Fernsehen als glaubwürdig einstufen, knapp die Hälfte (49 Prozent) bezeichnete es im April 1981 als unglaubwürdig.<sup>182</sup>

Im ersten Halbjahr 1981 war der Prozentsatz derjenigen, die dem Fernsehen vertrauten, nahezu identisch mit dem der Skeptiker (21 Prozent bzw. 26 Prozent), im Laufe der Jahre 1981 und 1982 schwand jedoch das Vertrauen weiter, bis die Skeptiker in der zweiten Jahreshälfte 37 Prozent einnahmen. Einen Zusammenhang sieht Katarzyna Pokorna-Ignatowicz im Medienverhalten: Je größer das Wissen und die Nutzung der Medien waren, desto größer war auch die Skepsis; besonders Ältere vertrauten den Medien mehr als die Jugendlichen, Menschen mit höherer Bildung waren den Medien gegenüber insgesamt kritischer.<sup>183</sup> Die Lösung für das Problem des mangelnden Ver-

<sup>178</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1981), 3, S. 5 f. – Daneben weckten auch die Berichte der Abendnachrichten über die Beratungen des Sejms am 20. November 1980 sowie die Verhaftung des Oppositionellen Jan Narożniak das massive Interesse der Zuschauer. Ebenda.

<sup>179</sup> Odbiór filmów i seriali fabularnych nadanych w I Programie Telewizji Polskiej w 1983 roku [Die Rezeption von Spielfilmen und Serien, die im Jahre 1983 im Ersten Programm des polnischen Fernsehens ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń prezydium Komitetu, Sign. 1853/1/2, unpag.

<sup>180</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1984), 2, S. 11.

<sup>181</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1984), 5, S. 5 f. – Der Film war von 63 % der Befragten in seiner gesamten Länge gesehen worden, von 19 % in Fragmenten und nur 18 % hatte ihn gar nicht gesehen. Ebenda, S. 7.

<sup>182</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1981), 13, S. 12. – Die Befragten bezeichneten insbesondere die Berichterstattung über die Partei sowie über die Solidarność und die Wirtschaft sowie das Stimmungsbild innerhalb der Gesellschaft als nicht richtig (68% bis 64% der Befragten). Ebenda, S. 13.

<sup>183</sup> Ebenda, S. 281 f. – Dieser Verlust an Glaubwürdigkeit schlug sich ebenfalls in den Briefen über die Auslandsberichterstattung nieder: „Ich fragte mich, ob die Proteste in der Welt zensiert werden, da das Fernsehen häufig Demonstrationen zeigt und berichtet, dass dies

trauens sah das Präsidium im Juli 1981 in einer besseren Informationspolitik mit einer breiteren Fülle an Informationen und Meinungen und einer besseren Argumentation innerhalb der offiziellen Berichterstattung.<sup>184</sup>

Das Fernsehen beobachtete auch zu dieser Zeit genau die westlichen Anstalten. So hielt es in seinen Periodika fest, dass unter anderem die ARD am 29. Januar sowie am 1. und 8. Februar 1981 die Sendung *Flucht und Vertreibung* ausstrahlte. Die ursprüngliche Version der Serie sei dabei in einer dramatisierenden Weise inszeniert worden wie in der US-Serie *Holocaust*. Erst danach gingen die Autoren dazu über, die Ereignisse anhand von Zeitzeugenaussagen und Vertriebenen darzustellen. Das Periodikum *Aktualności Radiowo-Telewizyjne* fügte Fragmente aus der amerikanischen Debatte um die deutsche Sendung hinzu und bezog sich besonders auf John Dornberg aus der *International Herald Tribune* vom 11. Februar 1981. Dieser hielt fest, dass die ARD in den vergangenen 25 Jahren mehrere hundert Sendungen über die Verbrechen der Deutschen während des Krieges gezeigt habe, aber nur zwei, die sich um die Leiden der Deutschen drehten (1955 und eben jetzt). Dornberg sah einen Zusammenhang zwischen dem Zeitpunkt und politischen *pressure groups*, vor allem in Bayern. Eine Verbindung zwischen der Serie und *Holocaust* sei vorhanden, jedoch habe *Flucht und Vertreibung* nicht so eine große Zuschauerschaft erzielen können wie *Holocaust* zwei Jahre zuvor. Dem amerikanischen Kommentator bereitete die Rezeption dennoch Sorgen, da die Serie den Kontext des Dritten Reichs vollkommen ausklammere.<sup>185</sup> Hier wird deutlich, wie das polnische Fernsehen das Aufgreifen der Themenkomplexe Nationalsozialismus und Judenvernichtung durch westliche Fernsehanstalten beobachtete, um auf etwaige wahrgenommene „Verzerrungen“ in der Darstellung reagieren zu können.

### 5.3.2 Das Fernsehen während der sogenannten „Normalisierung“

Das Jahr 1983 stand im Zeichen der sogenannten „Normalisierung“ der gesellschaftlichen Beziehungen, die mit der Aufhebung des Kriegszustandes einherging. Für das Fernsehen bedeutete dies, dass das Rundfunkkomitee wieder dem ZK der PZPR unterstellt wurde. Die Normalisierung beinhaltete die Wiederaufnahme des Dialogs mit Intellektuellen und Künstlern<sup>186</sup>; das Fernsehen spielte eine wichtige Rolle, denn es war trotz des Vertrauensverlustes bei der Bevölkerung das Medium mit der größten Reich-

---

[das Gezeigte] Demonstrationen der Einwohner Englands, Frankreichs, Italiens, Griechenlands, Spaniens, der Vereinigten Staaten gegen die Verlegung von Atomwaffen nach Europa sind. Jedoch steht auf den Transparenten etwas anderes und man hört anderslautende Rufe ...“ Informacja o listach na temat programu radiowego i telewizyjnego w listopadzie 1983 [Information über die Briefe zum Radio- und Fernsehprogramm im November 1982], in: DDATVP, Protokóły prezydium Komitetu i narad kierownictwa Komitetu, Sign. 1804/4/5, unpag.

<sup>184</sup> Protokół z narady programowej w dniu 11.07.1981 r. [Protokoll der Programmberatungen am 11.07.1981], in: DDATVP, Protokóły prezydium Komitetu i narad kierownictwa Komitetu, Sign. 1804/2/5, unpag.

<sup>185</sup> *Aktualności Radiowo-Telewizyjne* (1981), 5, S. 51 ff.

<sup>186</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 209 f.

weite.<sup>187</sup> Auch wenn das Programm des Fernsehens schrittweise normalisiert wurde, unterschied es sich deutlich von dem Programm, das vor der Einführung des Kriegsrechts ausgestrahlt worden war. So waren keine Unterhaltungssendungen oder westliche Produktionen zu sehen<sup>188</sup>; auch blieb der interne Stil noch stark militarisiert.<sup>189</sup>

Nach der Aufhebung des Kriegsrechts im Juli 1983 ging das Regime zu einer neuen Phase der Propaganda über. Ziel war es, das Bild einer harmonischen Gesellschaft zu kreieren sowie die Bevölkerung zur Kooperation bei der „Gesundung der Wirtschaft“ zu mobilisieren.<sup>190</sup> In der Rhetorik fand zur Mitte der Dekade ein Umbruch statt: Statt den Kampf zu betonen, legte die Propaganda nun Wert auf „Verständigung“ (*porozumienie*).<sup>191</sup>

Das Rundfunkkomitee besprach bei seiner Sitzung am 28. Februar 1984 die Auswirkungen des Boykotts und stellte fest, dass aufgrund der „missgünstigen Haltung der Milieus der Kulturschaffenden“ die letzten zwei Jahre sehr schwierig für das Fernsehen gewesen seien, und prognostizierte, dass dies auch in den kommenden zwei Jahren der Fall sein werde. Aufgrund der schlechten wirtschaftlichen Lage erwog das Komitee, die Kosten der Film-, vor allem jedoch der Serienproduktionen zu verbilligen. Letztere standen dabei wegen ihrer Beliebtheit bei den Zuschauern im Fokus. Der Vizevorsitzende Władysław Korczak machte deutlich, dass ein Teil der in den letzten Jahren produzierten Filme nicht für das Fernsehen geeignet sei, und schlug vor, dass mehr importierte Filme gezeigt werden sollten. Zusammenfassend hielt das Komitee fest, dass das Ministerium für Finanzen um Verfügbarmachung weiterer Reserven gebeten werden sollte.<sup>192</sup>

Die missliche wirtschaftliche Lage des Fernsehens erlaubte es nicht, neue Produktionen im großen Maßstab durchzuführen, weshalb man dazu überging, verstärkt alte Produktionen auszusenden. Zudem wurde als ein Ziel formuliert, die Sehgewohnheiten der breiten Zuschauerschaft in den Fokus zu nehmen, nicht nur die der Intellektuellen.<sup>193</sup>

Verschiedene Vorhaben des Fernsehens sahen die Darstellung der Nachkriegszeit anhand von Familiensagas vor, bekannte Serien wie *Nah, immer näher* (Blisko, coraz

---

<sup>187</sup> Ebenda, S. 212.

<sup>188</sup> Ebenda, S. 195.

<sup>189</sup> Ebenda, S. 223.

<sup>190</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 195. – Bereits vier Tage nach der Aufhebung, am 26. Juli 1983, gab die Abteilung für Presse, Radio und Fernsehen neue Instruktionen heraus. Diese sahen vor, dass die Medien die Aufhebung als weiteren Schritt im Plan zur Rettung der Nation – nach der Übereinkunft vom August 1980, dem Außerordentlichen Parteitag sowie der Einführung des Kriegsrechts – darstellten. Ebenda, S. 236.

<sup>191</sup> Ebenda, S. 242.

<sup>192</sup> Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 28 lutego 1984 r. [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees am 28. Februar 1984], in: DDATVP, *Protokoły posiedzeń prezydium Komitetu*, Sign. 1853/1/2, unpag.

<sup>193</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 214 f. – Pokorna-Ignatowicz nannte es ein „Bündnis zwischen Unterhaltung und Propaganda“ (*sojusz rozrywki z propagandą*). Ebenda, S. 226.

blížej) sollten fortgeführt werden und die Nachkriegszeit darstellen.<sup>194</sup> Trotz der Betonung der historischen Traditionen, die nach der Einführung des Kriegsrechts gefordert wurde, rückten die Geschichte der Volksrepublik und zeitgenössische Probleme der Gesellschaft in den Fokus der Planungen.<sup>195</sup>

Die Konzentration auf historische Inhalte ließ sich auch in den Produktionsplänen aus diesen Jahren feststellen: Zum 40. Jahrestag der Verkündung des Manifests des PKWN im Juli 1984 produzierte das polnische Fernsehen unter der Regie von Andrzej Konic – der neben Janusz Morgenstern Regie bei *Sekunden entscheiden* geführt hatte – die Serie *Das Jahr 1944*<sup>196</sup>, die von zahlreicher Kritik begleitet war. Insbesondere wurde ihr vorgeworfen, dass sie die Geschichte falsch darstelle; ein Zuschauer bezeichnete sie als „Unsinn“.<sup>197</sup> Die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg erlebte im August 1984 einen Höhepunkt, zentrale Themen waren der 40. Jahrestag des Manifests des PKWN, der 40. Jahrestag des Warschauer Aufstands, der Vorabend des 45. Jahrestags des Überfalls des nationalsozialistischen Deutschlands auf Polen, der 39. Jahrestag des Bombenabwurfs auf Hiroshima und der 39. Jahrestag des Potsdamer Abkommens.<sup>198</sup> Ferner sahen die Pläne für kommende Fernsehfilmproduktionen im September 1984 neben der zeitgenössischen Thematik vor allem historische Themen vor: Während die zeitgenössischen Filme dazu dienen sollten, die „Energien der Gesellschaft“ zu wecken und der „Idee der nationalen Übereinkunft“ zuzuarbeiten, sollten die historischen Exempel sich nicht nur auf die Feierlichkeiten zum 40. Jahrestag des Endes des Zweiten Weltkriegs beziehen, sondern eine Genealogie der polnischen Nation darstellen.<sup>199</sup>

Der Vorsitzende des Rundfunkkomitees, Mirosław Wojciechowski, definierte während einer Sitzung im April 1985 als Aufgaben des Fernsehens, dass die „Repertoirepolitik im Bereich der Auswahl der Filme eng mit der aktuellen Politik des Staates korrelieren soll, und diese ist im Moment radikal antim Amerikanisch. Daher soll durch die Auswahl der Filme auch die Geografie ohne Vorbehalte geändert werden, die die Anzahl der Filme amerikanischer, britischer und französischer Herkunft begrenzt.“ Dieses Vorhaben widersprach jedoch den Wünschen der Zuschauerschaft, die gerade

---

<sup>194</sup> Telewizyjny film fabularny [Der Fernsehfilm], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń prezydium Komitetu, Sign. 1853/1/2, unpag.

<sup>195</sup> Ważniejsze prace scenariuszowe prowadzone w dziale [Die wichtigsten Drehbucharbeiten, die in der Abteilung durchgeführt wurden], ebenda, unpag.

<sup>196</sup> Założenia programowe TP na lipiec 1984 r. [Programmpläne des polnischen Fernsehens für den Juli 1984], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń prezydium Komitetu, Sign. 1853/1/6, unpag.

<sup>197</sup> Uwagi o serialu „Rok 1944“ [Anmerkungen zur Serie „Das Jahr 1944“], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń prezydium Komitetu, Sign. 1853/1/8, unpag.

<sup>198</sup> Zamierzenia programowe na sierpień [Programmpläne für den August], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń prezydium Komitetu, Sign. 1853/1/7, unpag. – Der Jahrestag des Warschauer Aufstands wurde von einer Vielzahl Sendungen verschiedener Formate (Dokumentarfilme, Fernsehtheater, Spielfilme bzw. Serien (*Die Generation Kolumbus*)) begleitet. Ebenda.

<sup>199</sup> Ustalenia z narady w dniu 25.09.1984 r. w sprawie produkcji telewizyjnych filmów fabularnych w roku 1985 [Beschlüsse der Beratungen am 25.09.1984 bezüglich der Fernsehfilms im Jahre 1985], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń prezydium Komitetu, Sign. 1853/2/1, unpag.

eine Zunahme westlicher Filme sowie kabarettistischer und satirischer Programme erwartete, wie der Programmdirektor des Ersten Programms festhielt.<sup>200</sup>

Der für eine Umfrage zur Glaubwürdigkeit des Fernsehens aus dem Jahre 1984 verantwortliche Soziologe resümierte, dass dieses Medium, wie die Zahlen zeigten, sowohl an Attraktivität als auch an Glaubwürdigkeit gewonnen habe – auch wenn kritische Stimmen zur Programmgestaltung nach wie vor vorhanden seien<sup>201</sup> – und die Gruppen derjenigen, die dem Fernsehen positiv als auch skeptisch gegenüberstünden, annähernd gleich groß seien. In der damaligen Retrospektive galt das Jahr 1983 als Wendepunkt.<sup>202</sup> Jedoch erlebte die Glaubwürdigkeit des Fernsehens im Zuge der als unzureichend empfundenen Berichterstattung über die Katastrophe von Tschernobyl einen temporären Einbruch.<sup>203</sup>

Der Fernsehkonsum stieg weiter an: 1984 betrug die durchschnittliche Zeit, die ein Pole vor dem Fernseher verbrachten, zwei Stunden und 37 Minuten an Werktagen. Samstags erreichte dieser Wert sogar mehr als vier Stunden (254 Minuten).<sup>204</sup> Zugleich stieg die Zufriedenheit mit dem Fernsehprogramm seit 1982 und erreichte im Oktober 1985 einen Wert von 44 Prozent zufriedener Befragter.<sup>205</sup> Anteil an der gewonnenen Attraktivität des Programms hatten vor allem Serien, so die brasilianische Telenovela *Die Sklavin Isaura* (Niewolnica Isaura).<sup>206</sup> Die Abendnachrichten und publizistische Sendungen wie der *Regierungsmonitor* (Monitor rządowy) waren bei den Zuschauern wenig beliebt.<sup>207</sup>

In den Jahren 1983 bis 1985 beobachtete das Fernsehen die westlichen Anstalten genau, da 1983 des 50. Jahrestags des Machtantritts Hitlers in Deutschland gedacht wurde. Das polnische Fernsehen registrierte neben der Dokumentarfilmreihe *Europa unterm Hakenkreuz*<sup>208</sup> auch die Dokumentation *Die Deutschen im Zweiten Weltkrieg*. Die Beschreibung in *Aktualności Radiowo-Telewizyjne* gab wieder, dass der Film nur die Vernichtung der Juden, nicht jedoch der Polen darstellte. Besonders deutlich wurde dies bei der Beschreibung der dritten Episode „Der Krieg im Osten“: An erster Stel-

---

<sup>200</sup> Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 23 kwietnia 1985 r. [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees am 23. April 1985], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń prezydium Komitetu, Sign. 1962/1/3, unpag.

<sup>201</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1985), 2, S. 11 f.

<sup>202</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1985), 9, S. 7. – Das Vertrauen in die Auslandsberichterstattung wuchs im Zeitraum zwischen 1983 und 1985 stetig. Hatten insbesondere 1983 noch 38 % deklariert, dass sie dem Fernsehen nicht vertrauten, so war dieser Prozentsatz auf etwas mehr als ein Viertel (27 %) im Jahre 1985 gesunken. Ebenda, S. 8.

<sup>203</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1986), 12, S. 14; Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1986), 8, S. 9.

<sup>204</sup> KRAJEWSKA, S. 50 f.

<sup>205</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1986), 12, S. 10.

<sup>206</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1985), 9, S. 6.

<sup>207</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1986), 8, S. 8. – Die Erhebungen zeigten ferner, dass die Zufriedenheit der Zuschauerschaft mit den Spielfilmen und Serien im Jahre 1986 im Vergleich zum Vorjahr abgenommen hatte. Ebenda.

<sup>208</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1983), 1, S. 66 f.

le steht der Massenmord an den Juden, dann folgen die Kampfhandlungen im Nahen Osten, schließlich Stalingrad und der Kriegseintritt der USA.<sup>209</sup>

### 5.3.3 Das Fernsehen am Ende der Dekade

1986 kam es zu Umstrukturierungen im Rundfunkkomitee, deren Folge die Einrichtung von zwei neuen Instanzen war: eines Vorstands, der ein zentrales Organ der staatlichen Verwaltung war, und einer staatlichen Organisationseinheit „Polskie Radio i Telewizja“. Die Vorbereitungen dauerten das gesamte Jahr 1986 an, jedoch war das Ergebnis ein organisatorisches Chaos.<sup>210</sup> Da das Regime diese negative Entwicklung erkannte, wurde Oberst Mirosław Wojciechowski durch Janusz Roszkowski, den langjährigen Korrespondenten der Polnischen Presseagentur in Ostberlin und Bonn, ersetzt.<sup>211</sup> Dieser wandte sich in einem Brief an die Leiter der Woiwodschaftskomitees und bezeichnete die Diskrepanzen zwischen der Lebenswirklichkeit der Bevölkerung und der Darstellung im Fernsehen als kontraproduktiv. Aus der massiven Kritik an der Publizistik schlossen die Verantwortlichen beim Fernsehen, dass eine Überfrachtung mit dieser verhindert werden, stattdessen die Sendezeit mehr Unterhaltung und Sportübertragungen umfassen sollte.<sup>212</sup> Ein weiteres Dilemma des Fernsehens war die Forderung der Zuschauer nach westlichen Filmproduktionen, die – wie die Verantwortlichen beim Fernsehen beschrieben – „gefährliche ideologische Inhalte [in sich] trugen“ und daher abgelehnt wurden.<sup>213</sup> Die polnischen Spielfilmproduktionen waren zwar bei den Zuschauern beliebt, jedoch waren sie zu wenige, um die Bedürfnisse der Zuschauer zu befriedigen.<sup>214</sup>

Das Fernsehen stand gegen Ende der Dekade vor der Aufgabe, nicht nur mit dem Video, sondern auch mit dem Satellitenfernsehen zu konkurrieren. Hier versuchte das

---

<sup>209</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1985), 6, S. 77 f.

<sup>210</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 238 f.

<sup>211</sup> Ebenda, S. 245 f. – Tadeusz Pikulski bezeichnete Roszkowski in seinem Buch *Eine private Geschichte des Fernsehens* (Prywatna historia telewizji) als „nicht-aggressiven, kulturellen Menschen“, der für eine Phase der Stabilisation stand. Zitiert nach: ebenda, S. 246. – Ähnlich urteilte auch Jacek Maziarski über ihn, der jedoch dies nicht nur der Person, sondern auch den veränderten Umständen zuschrieb. MAZIARSKI, *Telewizja polska*, S. 181.

<sup>212</sup> Uwagi i sugestie pod adresem Polskiego Radia i Telewizji zawarte w listach sekretarzy komitetów wojewódzkich PZPR [Anmerkungen und Vorschläge an das polnische Radio und Fernsehen, die aus den Briefen der Sekretäre der Woiwodschaftskomitees hervorgehen], in: DDATVP, *Pisma wpływające – program*, Sign. 2026/4/1, unpag.

<sup>213</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 254.

<sup>214</sup> Ebenda, S. 259. – So beispielsweise im Jahre 1986, als 74 % der Befragten angaben, dass zu wenige Spielfilme aus westlichen Produktionen ausgestrahlt würden. Mehr polnische Spielfilme wünschten sich hingegen nur 35 % der Befragten, die Mehrheit sah die Anzahl als ausreichend an. Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1987), 1, S. 6 f. – Programme des Militärs, publizistische Sendungen zur Situation in der Wirtschaft und der Außenpolitik sowie Übertragungen von Partei- und Staatsereignissen wurden von mehr als der Hälfte der Befragten als ausreichend bezeichnet. Ebenda.



Ministerium für Kommunikation einzuschreiten und den Besitz und die Benutzung von Satellitenanlagen zu verbieten.<sup>215</sup>

Das OBOPiSP untersuchte in den späten 1980er Jahren das Konsumverhalten der Zuschauer beim Satellitenfernsehen. Laut den Erhebungen wussten Anfang 1987 42 Prozent der Befragten von der Möglichkeit, Satellitenfernsehen zu empfangen, bereits ein Jahr später waren es 83 Prozent<sup>216</sup>. Interesse an westlichen Sendern bekundete im Januar 1987 knapp ein Viertel (24 Prozent) der Befragten, im März 1988 bereits 35 Prozent.<sup>217</sup> Jedoch erklärten nur neun Prozent, dass sie ihre Informationsquellen über Ereignisse in der Welt erweitern wollten.<sup>218</sup> Auch die Autoren einer Studie zum Konsum von Satellitenfernsehen in der Siedlung Piasty in Lodz hielten fest, dass das Satellitenfernsehen vor allem als Quelle für Unterhaltungssendungen genutzt wurde. Publizistische und damit ideologisch gefährliche Sendungen interessierten die Befragten weniger, daher sahen die Autoren das Diversionspotenzial des Satellitenfernsehens als gering an.<sup>219</sup>

Eine wichtige Neuerung war die Selbstfinanzierung des Fernsehens, die auf den Abonnements basierte; die politischen Entscheidungsträger waren nun angehalten, ein gutes Fernsehen gegenfinanzieren zu müssen. Roszkowski verteidigte dieses Vorgehen als Vergesellschaftung des Fernsehens: Wenn die Zuschauer die Kosten für das Fernsehen zu tragen hatten, dann würden auch ihre Bedürfnisse erfüllt werden.<sup>220</sup>

Das Fernsehen spielte im Transformationsprozess und dessen Entstehung eine wichtige Rolle. Im Jahre 1988 kam es zu einem medialen Schlüsselereignis: der Debatte zwischen Alfred Miodowicz, dem Vorsitzenden der staatlichen Gewerkschaften, und Lech Wałęsa am 30. November 1988. Die antizipierte Niederlage Wałęsas wurde zu einem weitreichenden Sieg, der sowohl Wałęsas Position in der Gesellschaft als auch in der Opposition festigte.<sup>221</sup>

---

<sup>215</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 208. – Dabei gab es schon unter den Theoretikern und Praktikern des Periodikums *Przekazy i Opinie* in den 1970er Jahren die Meinung, dass der technische Fortschritt in den 1980er Jahren ermöglichen werde, Programme per Satellit im eigenen Zuhause zu empfangen. KOSSAK, S. 37.

<sup>216</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1988), 6, S. 5. – Bevor diese Zahlen veröffentlicht wurden, waren sie zunächst nur für den internen Dienstgebrauch vorgesehen. Vgl. Zainteresowanie Polaków odbiorem zachodniej telewizji satelitarnej, luty 1987 [Das Interesse der Polen am Empfang westlichen Satellitenfernsehens, Februar 1987], in: DDATVP, KC PZPR. Komunikat z badań, Sign. 2072/137/1, unpag.

<sup>217</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1988), 6, S. 6. – Insbesondere Unterhaltungssendungen sowie das Spielfilm- und Serienprogramm waren sehr begehrt (40% bzw. 37%), Dokumentarfilme wurden nur von 11% gewünscht, Nachrichten und Ähnliches von 5%. Ebenda, S. 7.

<sup>218</sup> Ebenda, S. 7 f.

<sup>219</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1989), 12, S. 57.

<sup>220</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 250. – Das Fernsehen war permanent von finanziellen Nöten betroffen, denn die Abonnements deckten nur vier Fünftel des Bedarfs. Ferner waren zahlreiche gesetzliche Grundlagen veraltet, so funktionierte das Fernsehen immer noch aufgrund des Dekrets von 1960 und neue Medien wie Video, Satelliten- und Kabelfernsehen hatten keine rechtlichen Grundlagen. Ebenda, S. 261.

<sup>221</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 245. – Zur Fernsehdebatte vgl. DIETZ.

Bereits zu Beginn des Umbruchjahres 1989 erschienen in *Przekazy i Opinie*, einem der Periodika des Fernsehens, kritische Artikel über das Verhältnis zwischen Regierung und Medien, so Jerzy Mikułowski Pomorski's Artikel „Die neuen Informationsmedien und die Informationspolitik der PRL“ (Nowe Media informacyjne a polityka informacyjna PRL)<sup>222</sup> sowie Karol Jakubowicz' „Welche Rolle werden das Radio und das Fernsehen in einer polyzentrischen Gesellschaftsordnung in Polen einnehmen?“ (Jaka będzie rola radia i telewizji w policentrycznym łańdźie społecznym w Polsce?)<sup>223</sup>.

Die Vorüberlegungen zum Runden Tisch standen unter dem Eindruck der Konkurrenz zwischen Regierung und Opposition um den Zugang zu den Massenmedien. Das Regime forderte wie bereits zuvor den Verbleib des Fernsehens bei sich, jedoch sollte der Opposition gestattet werden, sich mithilfe verschiedener Zeitfenster zu äußern.<sup>224</sup> Das Fernsehen übertrug die Eröffnung der Verhandlungen sowie das Unterschreiben der Übereinkunft, und in den kommenden Tagen berichtete es täglich 40 Minuten über die Beratungen.<sup>225</sup>

Die Vereinbarungen des Runden Tisches sahen vor, dass der Vorsitzende des Rundfunkkomitees einen Bevollmächtigten für die Sendungen der Opposition benannte. Dieser sollte Redaktionen im Fernsehen und im Radio organisieren, die ihm verantwortlich waren.<sup>226</sup> Die Leitung des Fernsehens sagte zu, dass es Sendungen der *Solidarność* produzieren und ausstrahlen werde, falls diese von der Programmleitung und der Zensur genehmigt worden seien. Seit dem 9. Mai übertrug das Fernsehen die ersten Sendungen mit Inhalten der *Solidarność*, die trotz der technischen und handwerklichen Probleme wichtige Fernsehereignisse waren.<sup>227</sup> Es kam aber weiterhin zu Behinderungen durch die Regierung. So wurde die Ausstrahlung am 23. Mai abgebrochen und den verantwortlichen Redakteuren der *Solidarność* vorgeworfen, sie würden gegen die Abmachung des Runden Tisches verstoßen.<sup>228</sup> Die Taktik der Regierungsseite bestand darin, die Verhandlungen zu verzögern und den *status quo* aufrechtzuerhalten, zugleich die Gegenseite für die mangelnden Vorschläge zur Lösung des Konflikts verantwortlich zu machen.<sup>229</sup>

Die Zahl der Fernseh Abonnenten war weiter gestiegen: Im Jahre 1970 waren 4,215 Millionen Abonnenten verzeichnet gewesen, bis 1980 erhöhte sich ihre Zahl auf fast acht Millionen (7,954 Millionen) und überschritt 1988 die Zehn-Millionen-Marke

---

<sup>222</sup> POMORSKI. – Darin zählte der Autor negative Eigenschaften der Medienpolitik in der PRL auf, darunter die Begrenzung der Freiheit des Individuums, die Militarisierung der Gesellschaft sowie die Propaganda der Regierung, die ihre Glaubwürdigkeit paradoxerweise untergrabe statt zu stützen; ferner die mangelnde gesellschaftliche Kontrolle. Korruption sei eine logische Folge der Mängel. Ebenda, S. 33.

<sup>223</sup> JAKUBOWICZ, Jaka będzie rola.

<sup>224</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 211.

<sup>225</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 308.

<sup>226</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 212; POKORNA-IGNATOWICZ, S. 304.

<sup>227</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 311 f.

<sup>228</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 241.

<sup>229</sup> Ebenda, S. 212.

(10,031 Millionen).<sup>230</sup> Im Jahr 1987 war der Zugang zum Fernsehen beinahe durchgängig gewährleistet (96 Prozent der Bevölkerung), wobei die tägliche Zuschauerschaft nach Erhebungen des Fernsehens knapp 86 Prozent der erwachsenen Polen ausmachte. Mehr als drei Stunden (genau: 184 Minuten) verbrachten diese durchschnittlich vor dem Bildschirm.<sup>231</sup>

Hinsichtlich der Glaubwürdigkeit des Fernsehens zeigte sich eine Abhängigkeit von den politischen und wirtschaftlichen Rahmenbedingungen: Hatte die Glaubwürdigkeit gegen Ende 1985 einen Höhepunkt erreicht, so war sie 1987 wieder auf dem Stand von 1982.<sup>232</sup> Insbesondere die Berichterstattung über die materielle Lage der Bevölkerung und über die Stimmung in der Bevölkerung sowie die „Beziehungen zwischen Regierung und Opposition“ waren für die Befragten Quellen der Skepsis.<sup>233</sup> Zugleich fanden neue Themen Eingang ins Fernsehen; so gaben zwei Drittel der Befragten an, dass sie sich mehr Sendungen über die nationalen Minderheiten wünschten. Besonderes Interesse nahmen die Roma ein; Sendungen über die litauische Minderheit und die jüdische Bevölkerung wollten jeweils 15 Prozent der Befragten sehen.<sup>234</sup>

Die Erhebungen hinsichtlich der Rezeption zeigten, dass sich auch am Ende der Dekade vor allem westliche Produktionen (darunter *Enter the Dragon*, *Claudia* und weitere) bei der Zuschauerschaft der größten Beliebtheit im Jahre 1988 erfreuten, jedoch hatten auch polnische Filme wie *Es gibt keine Starken* (Nie ma mocnych), *Die Eigenen* (Sami swoi), *Der Quacksalber* (Znachor) zahlreiche Zuschauer. Im Zweiten Programm dominierten noch mehr westliche Filme als im Ersten Programm, dort war jedoch vor allem die Ausstrahlung der US-amerikanischen Serie *Roots* von Bedeutung, da sie ein großes Publikum anziehen konnte.<sup>235</sup>

Die Planungen für das Filmrepertoire im Zeitraum 1989 bis 1990 sahen eine Konzentration auf die polnischen Filme der Nachkriegszeit vor, wobei der 50. Jahrestag des Kriegsausbruchs als Anlass genommen wurde, um eine Reihe unter dem Titel *Krieg und Film* (Wojna i film) zusammenzustellen.<sup>236</sup> Dabei sollten ältere und neuere Produktionen gezeigt werden, die unter anderem *Verbotene Lieder*, *Der Warschauer Robinson*, *Landschaft nach der Schlacht*, *Ruth – Zum Freiwild verdammt* und weitere sowohl polnische als auch ausländische Produktionen umfassten. Begründet wurde dies damit,

---

<sup>230</sup> KNOBELSDORF, S. 445 f.

<sup>231</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 270 f.

<sup>232</sup> DATNER-ŚPIEWAK, S. 162. – Insbesondere Menschen mit einer höheren Ausbildung waren der Überzeugung, dass das Fernsehen nicht die realen Zustände in der PRL darstelle (69%). Ebenda, S. 166, Tab. 1.

<sup>233</sup> Ebenda, S. 8. – Dabei war die Zufriedenheit mit der Darstellung der Beziehungen zwischen Staat und Gesellschaft durch die Fernsehberichterstattung über den Papstbesuch 1987 gestiegen. Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1987), 8, S. 9.

<sup>234</sup> DATNER-ŚPIEWAK, S. 169.

<sup>235</sup> Emisja filmów i seriali fabularnych w TVP w 1988 roku [Ausstrahlung von Spielfilmen und Serien im polnischen Fernsehen im Jahre 1988], in: DDATVP, Prezydium Komitetu[:] Protokoły z posiedzeń Prezydium Komitetu, Sign. 2287/43/1, unpag.

<sup>236</sup> Repertuar filmowy programu I TV (zamierzenia na okres 1989-1990) [Das Filmrepertoire des Ersten Programms des polnischen Fernsehens (Planungen für die Jahre 1989-1990)], ebenda, unpag.

dass „Effekt[e] des Überdrusses vermieden [werden sollen, daher] wird Abstand genommen von bekannten Klassikern des Kriegsfilms (einige von ihnen wie zum Beispiel ‚Eroica‘ von Munk [...] erinnern wir in der Reihe ‚Akademia Filmowa‘)“<sup>237</sup>. Auch die Ausstrahlung von *Escape from Sobibor* und *Sophie's Choice* wurde ins Auge gefasst<sup>238</sup>, was für Ersteren auch realisiert wurde.

Der 50. Jahrestag des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs wurde in Polen mit einem großen Aufwand und televisueller Repräsentation begangen; dabei vermerkte das Fernsehen auch die Auseinandersetzung mit diesem Jahrestag im Fernsehen der BRD<sup>239</sup> sowie der BBC. Diese strahlte unter dem Titel *The Forgotten Holocaust* ein Feature über das Kriegsschicksal der Sinti und Roma aus. Der polnische Redakteur des fernseheigenen Periodikums *Aktualności Radiowo-telewizyjne* vermerkte: „Autor und Regisseur George Case erinnert in seiner Sendung an das im Westen relativ unbekanntes Schicksal von einer Viertelmillion Zigeunern [Cyganów, sic!], die ähnlich wie die Juden in den Jahren 1939-1945 in Ghettos und Lager deportiert wurden.“<sup>240</sup>

Bereits im Sommer zuvor hatte das Periodikum zahlreiche Fernsehsendungen der westlichen Fernsehanstalten beobachtet, die sich mit dem Zweiten Weltkrieg befassten, darunter *Alles Kranke ist Last*, das die Euthansieverbrechen des NS-Regimes thematisierte, sowie den Dokumentarfilm *Die Erben des Hakenkreuzes*. Der Fall des NS-Verbrechens und sogenannten „Schlächters von Lyon“, Klaus Barbie, war bereits 1987 Impuls für eine Reportage der BBC gewesen, die im Periodikum des polnischen Fernsehens kommentiert wurde: „In der Sendung zeigt [Regisseur] Bower das Porträt des Kriegsverbrechens, dem Völkermord an den Juden und die Ermordung von französischen Widerstandskämpfern vorgeworfen werden.“<sup>241</sup> Die ARD zeigte Heribert Schwans Dokumentarfilm *Zwischen Liebe und Hass*, der die generationellen Antagonismen zwischen Kriegsverbrechern und NS-Funktionären und deren Kindern aufzeigte. Dabei interviewte der Filmemacher die Söhne von Rudolf Heß und Hans Frank, die Tochter des Chefs der „Parteikanzlei“ der NSDAP, Martin Bormann, und andere, um mit ihnen über ihre Väter und den Zeitpunkt, als sie von deren Verbrechen erfuhren, zu sprechen.<sup>242</sup>

Im Umbruchjahr fanden auch Tabuthemen Eingang in die Berichterstattung über das westliche Fernsehen. So strahlte das Zweite Programm der BBC die Produktion *Zeugen* (Świadkowie) des mehrfach ausgezeichneten Dokumentarfilmers Marcel Łoziński aus, die das Pogrom von Kielce untersucht und dabei auf Zeitzeugenaussagen

<sup>237</sup> Wojna i film [-] cykl filmowy z okazji 50-lecia wybuchu II wojny światowej [Krieg und Film. Eine Filmreihe aus Anlass des 50. Jahrestags des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs], ebenda, unpag.

<sup>238</sup> Zamierzenia programowe działu opracowań i repertuaru filmowego TP-2 na rok 1989 [Programmpläne der Abteilung für Bearbeitungen und Filmrepertoire des Zweiten polnischen Fernsehens für das Jahr 1989], ebenda, unpag.

<sup>239</sup> *Aktualności Radiowo-Telewizyjne* (1989), 11, S. 60 f.

<sup>240</sup> Ebenda, S. 79 f. – Die Aufzählung der Fernsehsendungen zum 50. Jahrestag des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs wurde auf mehrere Nummern der Zeitschrift aufgeteilt, da sie so zahlreich waren. *Aktualności Radiowo-Telewizyjne* (1989), 9, S. 90.

<sup>241</sup> *Aktualności Radiowo-Telewizyjne* (1987), 6, S. 73.

<sup>242</sup> Ebenda, S. 74.

und Aufnahmen aus der *Polnischen Wochenschau* (Polska Kronika Filmowa) zurückgreift. Über das Pogrom schrieb der Redakteur: „Die Ermordung von 42 Juden, so ist die Ansicht der Autoren [Łoziński], als Rache für das vermeintliche Foltern und Morden von Kindern aus den ländlichen Regionen ist ein Ausdruck des Antisemitismus im Nachkriegspolen.“<sup>243</sup>

\*\*\*

Katarzyna Pokorna-Ignatowicz führt drei Kennzeichen des Mediums Fernsehen und der Zuschauer in den 1980er Jahren auf: Durch die weitere Instrumentalisierung des Fernsehens im Zuge der Propaganda, der zunehmenden Rechtssicherheit und des Bewusstseins der eigenen Rechte der einzelnen Bürger sowie durch die Möglichkeit, ausländische Sender zu empfangen, verlor das Fernsehen das Vertrauen breiter Teile der Bevölkerung.<sup>244</sup> Betrachtet man die Ergebnisse der Erhebungen – mit aller gebührenden Vorsicht –, so kann ihr Urteil hinsichtlich des Fernsehverhaltens der polnischen Zuschauer während der 1980er Jahre als treffend bezeichnet werden: „Die Polen saßen die ganze Dekade der 1980er Jahre regulär vor dem Fernseher – die einen, damit sie sich in ihren pro-Regierungs-Ansichten stärken konnten, die anderen, damit sie sich wiederum davon überzeugen konnten, dass die Regierenden und ihr Fernsehen logen und manipulierten.“<sup>245</sup> Über das Fernsehverhalten der Zuschauerschaft über die verschiedenen Dekaden hinweg urteilt sie: „Das Fernsehen war schließlich für mehrere Generationen Polen das ‚Fenster zur Welt‘, die Quelle von Wissen und vor allem Unterhaltung, daher ist es nicht verwunderlich, dass es Emotionen hervorruft: gute und schlechte, aber auf jeden Fall viele.“<sup>246</sup> Andrzej Koziel resümiert:

„Der polnische Zuschauer füllte mit dem Fernsehen ein Gros seiner Freizeit aus, besonders abends und an Wochenenden, damit unterschied er sich nicht vom durchschnittlichen Europäer oder Amerikaner. Er erhielt daraus Wissen, ästhetische Eindrücke, gab sich Emotionen hin oder ließ sie frei, und vor allem floh er vor der Realität, vergaß seine Probleme, fiel in einen Modus der Entspannung. Es scheint so, als habe er von dem ideologischen Druck nichts bemerkt, er fühlte sich nicht durch Manipulationen bedroht, langsam erwarb er die Fähigkeit der Selektion von Inhalten, Konzentration oder Ablenkung der Aufmerksamkeit durch die ständige Ausschaltung des Geräts.“<sup>247</sup>

---

<sup>243</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1989), 7, S. 57.

<sup>244</sup> POKORNA-IGNATOWICZ, S. 291.

<sup>245</sup> Ebenda, S. 292.

<sup>246</sup> Ebenda, S. 331.

<sup>247</sup> KOZIEL, Za chwilę, S. 269.

## 5.4 Wiederentdeckung und neue Formen der Darstellung: die Judenvernichtung im polnischen Film und Fernsehen in den 1980er Jahren

Die veränderten gesellschaftlichen und (erinnerungs-)politischen Gegebenheiten, die seit dem sogenannten „Sommer der Solidarność“ zu Tage traten, sowie das neu entfachte Interesse (und die Instrumentalisierung) der Geschichte der polnischen Juden, das insbesondere in den Jahrestagen zum Ghettoaufstand 1983 und 1988 zu erkennen war<sup>248</sup>, führten auch dazu, dass sich in die massenmediale Darstellung der Judenvernichtung und der Erinnerung hieran neue Elemente einfügten. Diese Entwicklung setzte jedoch nicht unmittelbar ein. Zu Beginn der 1980er Jahre war das Meisternarrativ der polnisch-jüdischen Beziehungen während des Krieges unverändert geblieben und betonte die Solidarität der polnischen Gesellschaft mit den Juden. Jedoch erfuhr dieses Narrativ eine besondere Erschütterung, als im Jahre 1985 das polnische Fernsehen Claude Lanzmanns Film *Shoah* ausstrahlte, der die öffentlichen Diskussionen um die polnisch-jüdischen Beziehungen nachhaltig veränderte. In seiner Wirkung und Reichweite ging das Werk Lanzmanns somit – jedenfalls für den polnischen Fall – weiter als die US-amerikanische Serie *Holocaust*, die seit 1978 für Aufsehen gesorgt hatte und auf die die polnische Seite eine adäquate Antwort zu geben versuchte.

### 5.4.1 Spiel- und Dokumentarfilme im ersten Jahrfünft der 1980er Jahre

Die „Antwort“ auf *Holocaust: The Wall* (Mur, 1982)

Die Empörung, die *Holocaust* nach seiner Ausstrahlung im US-Fernsehen und in Westeuropa innerhalb der polnischen Presse ausgelöst hatte, führte dazu, dass sich die polnische Seite an der Realisierung des Spielfilms *The Wall / Mur*, basierend auf dem Buch von John Hersey, beteiligte. Die Übereinkunft mit „Time Life Productions“ schloss das Polnische Fernsehen am 25. Februar 1980 und veranschlagte die Produktionskosten auf 65 Millionen Złoty, jedoch stieg die Summe bis zum Ende des Jahres auf mehr als 97,8 Millionen Złoty.<sup>249</sup> Trotz aller finanziellen Widerstände versuchte das Fernsehen, die Produktion durchzusetzen. Bereits im April 1980 wandte sich Maciej Szczepański an Finanzminister Henryk Kisiel und argumentierte mit der Bedeutung des Filmprojekts als Antwort auf *Holocaust*, was die Verfügbarmachung weiterer finanzieller Mittel fordere: Der Film solle die „Wahrheit über die Einstellungen der polnischen Gesellschaft und ihrer Beziehung zu den Juden während des Zweiten Weltkriegs“ zeigen und stelle somit „eine politische und künstlerische Replik auf die antipolnischen Tendenzen in

---

<sup>248</sup> Vgl. Unterkapitel 5.4.1.

<sup>249</sup> Notatka w sprawie uregulowania faktury TWF „Poltel“ za realizację „Mur“ [Notiz bezüglich der Regelung der Rechnung von TWF „Poltel“ für die Realisierung von „Die Mauer“], in: DDATVP, Protokóły Prezydium Komitetu i narad Kierownictwa Komitetu, Sign. 1804/1/1, unpag.

dem bekannten und breit auf der Welt kommentierten Film „Holocaust“ dar.<sup>250</sup> Ferner argumentierte das Rundfunkkomitee, dass die Einbindung der US-amerikanischen Produzenten die weltweite Distribution sowie Deviseneinnahmen ermöglichte. Das Komitee hob besonders „die politischen und moralischen Werte“ hervor, die die Distribution begleiten würden<sup>251</sup>, und meinte damit vor allem die Artikulation der polnischen Sichtweise auf das Warschauer Ghetto und den Aufstand.

Die Produktion war von zahlreichen rechtlichen und finanziellen Problemen begleitet; so fehlten der polnischen Seite nicht nur Kopien des Films<sup>252</sup>, sondern es entbrannte ein Streit zwischen dem Polnischen Fernsehen und „Time Life“ um ausstehende Zahlungen.<sup>253</sup> Trotz dieser Verluste und Unannehmlichkeiten forcierten das Polnische Fernsehen und die dahinter stehenden Machthaber die Produktion der „Antwort auf *Holocaust*“.

Wie sehr sich *The Wall* mittlerweile zu einem Politikum entwickelt hatte, zeigte sich an dem Druck, der auf den Verantwortlichen der polnischen Seite lastete, vor allem auf Jerzy Antczak, der beratend bei der Produktion wirkte. In einem Briefwechsel Jerzy Bossaks mit Stanisław Stefański, dem Vizevorsitzenden des Rundfunkkomitees, schrieb jener über den Verbleib Antczaks in den USA:

---

<sup>250</sup> [Brief von Maciej Szczepański an Finanzminister Henryk Kisiel vom 10.04.1983], in: DDATVP, Korespondencja z członkami Biura Politycznego KC PZPR, Sign. 1658/54/1, unpag. – Vgl. [Brief an den Vorsitzenden der Planungskommission beim Ministerrat und das Politbüro-Mitglied Tadeusz Wrzaszczyk vom 23.03.1980], ebenda, unpag., in dem eine ähnliche Argumentation vorgetragen wird. – Auch in einem Bericht über die Erfüllung der Vorgaben für das Jahr fünf von 1976-1980 vom Mai 1980 wurde auf den Charakter von *The Wall* als Antwort auf *Holocaust* deutlich verwiesen. Wybrane problemy Komitetu d/s Radia i Telewizji w świetle uchwał VIII Zjazdu PZPR i Rządowego Programu [Ausgewählte Probleme des Rundfunkkomitees im Lichte der Beschlüsse des VIII. Parteitags der PZPR und des Regierungsprogramms], in: DDATVP, Zadania programowe PR i TV, Sign. 1658/2/2, unpag.

<sup>251</sup> Ebenda.

<sup>252</sup> Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 10 XI 1981 r. [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees am 10.11.1981], in: DDATVP, Protokoły prezydium Komitetu i narad Kierownictwa Komitetu, Sign. 1804/2/5, unpag.

<sup>253</sup> Wniosek służbowy PHZ Poltel w sprawie roszczeń produkcyjnych i przeterminowanych należności w związku z realizacją filmu „MUR“ na podstawie umowy zawartej pomiędzy spółką Poltex S.A. i Time Life Productions Inc. [Dienstlicher Vorschlag von PHZ Poltel bezüglich der Produktionsforderungen und der vorzeitigen Rechnung im Zusammenhang mit der Realisierung des Films „Die Mauer“ auf der Grundlage des Vertrags zwischen der Gesellschaft Poltex S.A. und Time Life Productions Inc.], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń Prezydium Komitetu, Sign. 1853/1/1, unpag. – Mehrfach sandte „Time Life“ Telegramme mit Forderungen an das polnische Fernsehen, wobei die polnische Seite antwortete, dass sie noch keine Antwort vom Schiedsgericht erhalten habe und deshalb davon ausgehe, dass „Time Life“ das Schiedsverfahren zurückgezogen habe und keine Zahlungen vornehmen wolle. [Telex vom 17.01.1984], ebenda, unpag. – Vgl. ebenso Protokół z posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 24 stycznia 1984 r. [Protokoll der Sitzung des Präsidiums des Komitees am 24. Januar 1984], ebenda, unpag.

„Antczak fürchtet, dass er in Polen für den Film verantwortlich gemacht wird. Als ich mit Antczak sprach, hatte ich ‚Mur‘ noch nicht gesehen. Jetzt habe ich schon eine Aufführung hinter mir. Der Film ist schwach, es gibt aber keine politisch beunruhigenden Akzente in ihm, das ist sicherlich auch Antczaks Verdienst. Er hat diesen Film nicht gemacht, aber ich denke, dass er ihn so weit beaufsichtigt hat, dass wir heute gegen ‚Mur‘ nicht protestieren müssen.“<sup>254</sup>

Die Handlung spielt nahezu ausnahmslos im Warschauer Ghetto und beginnt mit dessen Abriegelung und dem Bau der Mauer. Die Protagonisten Dolek (Tom Conti) und Rachel (Lisa Eichhorn) werden einander gegenübergestellt: Während Dolek den Bau des Ghettos hinnimmt, nimmt Rachel die skeptische Position ein. Sie fürchtet weitere Repressalien und erachtet bereits zu Beginn des Films den Widerstand gegen die deutschen Besatzer als notwendig. Grund hierfür ist, dass sie Zeuge der Ermordung eines orthodoxen Juden durch einen SS-Mann geworden war. Im späteren Verlauf der Handlung fungiert sie als Lehrerin im Ghetto, die zunächst Kinder in geheimen Schulen, dann Aufständische in der Handhabung von Waffen unterrichtet. Aufgrund des zunehmend brutaleren Verhaltens der deutschen Soldaten gegenüber der eingeschlossenen jüdischen Bevölkerung versucht sich ihr Vater (Eli Wallach) aus dem Ghetto freizukaufen und ist somit bereit seine Familie im Stich zu lassen. Über sein weiteres Schicksal erfährt der Zuschauer nichts.

Durch wiederholte Darstellungen von Exekutionen während der Deportationen und Sequenzen, die die Ankunft in Treblinka zeigen (am Ortsschild und den rauchenden Schornsteinen der Krematorien zu erkennen), erhält der Zuschauer den Eindruck einer Permanenz der Transporte in die Vernichtungslager. Als die Zurückgebliebenen erfahren, was es mit den Transporten auf sich hat, entbrennt ein Streit über die weitere Vorgehensweise: die Wahl, mehr Shops<sup>255</sup> für die Deutschen zu errichten, um so den Deportationen zu entgehen, oder offen Widerstand zu leisten.

Deutsche Täter erscheinen im Film nur am Rande, kaum einer der deutschen Soldaten, die sich an der jüdischen Bevölkerung vergehen, wird dem Zuschauer genauer präsentiert. Stattdessen hebt der Film den Jüdischen Ordnungsdienst und dessen Mitschuld am Terror gegen die Bevölkerung und an den Deportationen hervor.

Besonders deutlich wird das Dilemma der jüdischen Bevölkerung im Ghetto in Rachels Streitgesprächen mit Stefan (Richard Frank), dem Freund ihrer Schwester Halinka (Rosanna Arquette), der als Mitglied der Jüdischen Polizei die Ansicht vertritt, dass es besser sei, dass der Jüdische Ordnungsdienst die Ordnung im Ghetto aufrechterhalte und nicht die Deutschen. Im Verlauf der Handlung wird jedoch klar, dass die Besatzer die Vernichtung der Juden planen. Stefan versucht sich zu retten, indem er Doleks Frau (Christine Esterbrook) an die SS ausliefert, die daraufhin deportiert wird. Stefan selbst wird später Opfer der Deutschen, als diese den Ordnungsdienst auflösen und er gemeinsam mit Rachels Schwester Halinka erschossen wird. Stefan steht somit im Film für die Brutalität der deutschen Besatzung – Szenen mit deutschen Soldaten, die einzelne oder

<sup>254</sup> [Brief vom 15.05.1981], AAN, KC PZPR, Sign. 1354/LVI-876, unpag.

<sup>255</sup> Mit dem Begriff „Shop“ werden die Werkstätten im Warschauer Ghetto bezeichnet, die den deutschen Besatzern zurarbeiteten.



Massenmorde begehen, erscheinen mehrfach – und die tragische Rolle der jüdischen Polizei. Ihm wird mehr Platz eingeräumt als den deutschen Soldaten, die sich nur durch die Erschießung von Juden auszeichnen – über sie erfährt der Zuschauer nichts.

Der Film folgt in seiner Gesamtheit der jüdischen Perspektive, die vom Ausblenden der Gefahr bis zum Widerstand geprägt ist, wobei in der ersten Hälfte des Films allein Rachel für die Wehrhaftigkeit steht. In seiner Inszenierung konzentriert sich der Film auf ein kleines Milieu und zeigt die Besatzung und das Leben im Ghetto aus dem Blickwinkel einer Familie bzw. eines Freundeskreises – eine ähnliche Konstruktion wie in *Holocaust*. Jedoch nimmt der Film sich keine realen Gestalten – mit Ausnahme von Jürgen Stroop – zum Vorbild; so erscheint etwa Mordechai Anielewicz (anders als in der Mini-Serie aus dem Jahre 1978) nicht im Film.

Der Film verlässt nur selten das Ghetto; Szenen, die Treblinka zeigen, sowie die Versuche der jüdischen Aufständischen, Waffen von der polnischen Seite zu beziehen, sind die einzigen Ausnahmen. Die polnische Bevölkerung tritt kaum in Erscheinung, nur einzelne Polen treten als Verbindungsleute und als Helfer (Eisenbahner, Waffenschmuggler, Mitglieder der Widerstandsbewegung) auf. In der polnisch-amerikanischen Koproduktion erscheinen sie als unterschiedliche Typen: So versucht Kuchaski (Roberts Blossom) durch seine Schmugglertätigkeit sowohl den Juden zu helfen als auch ein gutes Geschäft zu machen. Hingegen nimmt der Pförtner im „Hotel Litewski“ eine negative Position ein, denn er erpresst den Protagonisten Dolek, der auf die arische Seite gekommen ist, um von Kuchaski Waffen für die Ghettokämpfer zu kaufen. Da dieser jedoch von der Gestapo verhaftet wird, versucht Dolek zu fliehen. Der Pförtner hilft ihm zunächst, lässt sich dies jedoch teuer bezahlen. Auch in diesem Film sind – ähnlich den historischen Aufnahmen – Blaue Polizisten an den Eingängen kurz im Bild zu sehen, ohne dass sie jedoch weiter auffallen oder in die Handlung einbezogen werden, die sich einzig auf der Ebene zwischen Deutschen und kollaborierenden Juden und der jüdischen Bevölkerung vollzieht.

Der Film endet mit der Flucht der Protagonisten durch die Kanalisation aus dem Ghetto, als der Aufstand niedergeschlagen wird. Diese Flucht ist der dramatische Höhepunkt; sie droht jedoch zu scheitern, da der versprochene Lastwagen zu spät erscheint. Während dieser Phase kommt es zu tragischen Entscheidungen: So erstickt der Anführer ein Baby, da er fürchtet, entdeckt zu werden, und der Protagonist Dolek stirbt, während er versucht, den rettenden Lastwagen zu erreichen.

### *Der Prozess gegen Rudolf Höß* (Proces Rudolfa Hössa, 1979)

Waren in den 1970er Jahren noch einige wichtige Produktionen den Tätern gewidmet – erinnert sei hier nur an das erfolgreiche Theaterstück *Der Nürnberger Epilog* und den darauf basierenden Fernsehfilm sowie die Dokumentarfilme über Gustav Wagner, die das Polnische Fernsehen gegen Ende des Jahrzehnts produzierte –, nahmen diese in den 1980er Jahren in der Darstellung weniger Raum ein.

Eine Ausnahme war das Fernsehspiel *Der Prozess gegen Rudolf Höß*, das in der Tradition von *Der Nürnberger Epilog* stand und ein Reenactment der Gerichtsverhandlung gegen den ehemaligen Kommandanten von Auschwitz war. Höß (Zdzisław Kuźniar) stellt sich unter (stereotyp als deutsch verstandenem) lautem Stiefelnallen

auf Betreiben des Off-Kommentars vor: Familienleben, religiöser Fanatiker, Eintritt in die NSDAP. Der Fokus des Features liegt auf Höß und dessen Abwehrreaktionen auf die Aussagen der Zeugen im Prozess gegen ihn.

Durch Montagen und Gegenschnitte stellt das Feature Höß und die Zeugen gegenüber. Die Art der Aussagen der Zeugen ist verschieden: Ein Teil berichtet ruhig und gefasst von Auschwitz – in diesem Fall reagiert Höß in gleicher Weise –, andere Zeugen berichten hoch emotionalisiert und unter Tränen von den Morden. Durch Close Ups auf die Zeugen und Höß wird deren Menschlichkeit mit der Kaltblütigkeit der Morde und der Verantwortung, die Höß dafür trug, kontrastiert. Nur bei direkten Angriffen auf seine Person zeigt Höß Emotionen und wehrt sich lautstark.

Ähnlich wie in Jerzy Antczaks Theaterstück und Fernsehfilm *Der Nürnberger Epilog* zeigt *Der Prozess gegen Rudolf Höß* den Lagerkommandanten als teilweise widersprüchlichen Charakter, der jedoch selbst im Angesicht der Verhandlung von seiner Tätigkeit überzeugt ist und kaum Reue zeigt. Seine Aussagen und Reaktionen sind dabei in der Mehrzahl kalt und emotionslos, nur hinsichtlich der Kinder, die getötet wurden, zeigt er Mitleid. Die Schizophrenie seiner Persönlichkeit wird durch den Kontrast, dass er einerseits nichts gegen die medizinischen Experimente und die Kindsmorde unternahm, auf der anderen Seite sich aber als Familienmensch präsentiert, auf die Spitze getrieben. Er selbst, so Höß, habe sich als Soldat an einem bestimmten Frontabschnitt in einem Krieg gesehen. Erst auf die Frage eines Reuters-Journalisten zeigt er Reue und antwortet, dass er damals blind dem Führer geglaubt habe, dies heute jedoch als falsch ansehe und sich schuldig fühle.

Durch Szenen in der Zelle von Höß zwischen den Verhandlungstagen gewährt das Feature dem Zuschauer einen tiefer gehenden Blick auf den Lagerkommandanten, zeigt ihn als ambivalenten Charakter, dämonisiert ihn jedoch nicht; er wird nicht als Psychopath dargestellt.

Schließlich verliert das Gericht das Urteil, und eine Texteinblendung beendet den Film: „Am 16. April 1947 um 10.08 Uhr wurde auf dem Gelände des ehemaligen Lagers Auschwitz das Urteil gegen Rudolf Höß, den Kommandanten des Lagers Auschwitz-Birkenau, vollstreckt ... Quellen: Akten der Hauptkommission zur Erforschung der nationalsozialistischen Verbrechen in Polen.“<sup>256</sup>

Presse und Zuschauerschaft reagierten positiv auf das Feature. Die Erinnerung an die damalige Zeit, so ein Kritiker in der *Trybuna Ludu*, lasse sich nicht einfach wegwischen, und das Feature habe sehr treffend und emotional an die Verbrechen der Nationalsozialisten erinnert. Der Redakteur resümierte, dass die Sendung für die Älteren eine Erinnerung an die damalige Zeit gewesen sei, für die Jüngeren eine Lektion in Geschichte.<sup>257</sup> Aus den Befragungen des Fernsehens ging hervor, dass von denjenigen, die das Feature bei seiner Premiere gesehen hatten, zwei Drittel es sehr positiv beurteilten.<sup>258</sup> Die Wiederholung am 28. Januar zur Primetime auf dem Ersten Programm

---

<sup>256</sup> Proces Rudolfa Hoessa, in: DiZP, Sign. SK 32257 (Kurzversion), Sign. SK 13387 (Langversion).

<sup>257</sup> Trybuna Ludu vom 31.01.1980.

<sup>258</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1981), 3, S. 10.

erfreute sich einer großen Popularität: 48 Prozent der Befragten gaben an, dass sie das Stück gesehen hatten und 30 Prozent fanden es sehenswert.<sup>259</sup>

Sławomir Piechucki, der einen Artikel über die Rezeption des TV-Spiels in *Aktualności Radiowo-Telewizyjne* veröffentlichte, gab die Zahl derjenigen, die das Feature gesehen hatten, mit 45 Prozent der Befragten an.<sup>260</sup> Im Vergleich zu anderen Theaterstücken, die am Montagabend zu sehen waren, wurde es überdurchschnittlich häufig geschaut. Jedoch war die Qualität hierbei entscheidend: Die zwei Drittel Stimmen der Befragten, die das Feature als sehr gut bezeichneten, waren viel höher als bei vergleichbaren Sendungen aus dem Montagstheater (24 Prozent) sowie den Serien (31 Prozent). Insbesondere die Altersstufe der Übertwanzigjährigen war überdurchschnittlich oft unter den Zuschauern vertreten. Neben dem Alter spielte besonders die Bildung eine wichtige Rolle bei der Rezeption, denn Menschen mit höherer Bildung beurteilten die Sendung – anders als bei anderen Sendungen – häufiger positiv.<sup>261</sup>

„Die Aufführung des *Studio Faktu i Sensacji* über dieses bewegende Thema, den Völkermord, konnte tiefere Reflexionen durch das Anschauen nicht vermeiden. Am häufigsten betrafen sie die Verbrechen von Hoess [d.h. Höß] sowie der Deutschen im Allgemeinen sowie die Adäquatheit der Strafe für die auf sie geladene Schuld. Diese Art von Reflexionen erschienen unabhängig vom Alter und dem Bildungsstand der Zuschauer.“<sup>262</sup>

Jedoch wurden besonders bei den älteren Jahrgängen Reflexionen über die Lager wahrgenommen. Ferner konnten Zusammenhänge zwischen dem Krieg und einer möglichen Bedrohung durch einen neuen Krieg bei den Befragten festgestellt werden. 60 Prozent der Befragten standen einer Ausweitung dieser Thematik im Fernsehen positiv gegenüber. Dieser Anteil war jedoch unter Menschen mit höherem Bildungsstand niedriger als bei anderen.<sup>263</sup>

Die Wiederholung des Theaterstücks am 28. Januar 1985 auf dem Ersten Programm zur Primetime – aus Anlass des 40. Jahrestags der Befreiung von Auschwitz – konnte seinen Erfolg vom Beginn der Dekade jedoch nicht wiederholen und zeigte einen Akzeptanzverlust unter den befragten Zuschauern. So hatten laut den Erhebungen des Fernsehens 48 Prozent der Befragten das Theaterstück geschaut, jedoch nur knapp 30 Prozent der Befragten fanden das Stück sehenswert.<sup>264</sup>

---

<sup>259</sup> Widownia i oceny programów nadanych w dniach 28 I – 3 II 1985 r. [Zuschauerschaft und Beurteilung der Programme, die zwischen dem 28.01. und 03.02.1985 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1831/3/2, unpag.

<sup>260</sup> *Aktualności Radiowo-Telewizyjne* (1980), 12, S. 5.

<sup>261</sup> Ebenda, S. 6.

<sup>262</sup> Ebenda, S. 6 f. Hervorhebung M.Z.

<sup>263</sup> Ebenda, S. 7.

<sup>264</sup> Widownia i oceny programów nadanych w dniach 28 I – 3 II 1985 r. [Zuschauerschaft und Beurteilung der Programme, die zwischen dem 28.01. und 03.02.1985 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1831/3/2, unpag.

*Aschermittwoch* (Popielec, 1982)

Auch die polnische Serie *Aschermittwoch* nimmt die Perspektive ihres polnischen Protagonisten Półpanek (Stanisław Michalski) ein, der sich vor der Blauen Polizei und den deutschen Besatzern im Wald versteckt und langsam eine Widerstandsbewegung formiert, die jedoch nicht dem heroischen Idealbild entspricht – so ist der Protagonist eher durch Zufall denn durch Patriotismus zum Partisanen geworden. Zudem zeigt die Serie einen wenig romantischen und pathetischen Blick auf das Leben im Dorf und präsentiert stattdessen Analphabetismus und Fremdenfeindlichkeit. Die Serie porträtiert neben dem Schicksal der Dorfbevölkerung im Südosten des besetzten Polen auch das Schicksal der dortigen Roma sowie der jüdischen Bevölkerung. Bereits in der ersten Episode werden die Roma von deutschen Einheiten aus dem Dorf vertrieben, schließlich in den Wald geführt und erschossen. Dies sieht der Zuschauer nicht direkt, die Erschießung findet außerhalb der Kameraeinstellung statt, jedoch hört das Publikum, wie die Musik der Roma nach dem Ertönen von Schüssen abrupt endet.<sup>265</sup>

Zu Beginn der zweiten Episode erfährt der Zuschauer durch die Dialoge der Dorfbewohner von den Judendeportationen, von denen auch der Ort betroffen ist. Die Juden – erkennbar an Armbinden mit Davidstern – müssen sich sammeln, bevor sie wegziehen. Dabei werden Alte und Kranke von den Deutschen erschossen. Die polnischen Nachbarn schauen diesem Treiben entsetzt und machtlos zu und beerdigen schließlich die Ermordeten.<sup>266</sup> In der dritten Episode kehrt ein junger Jude aus dem Dorf zurück, er ist schwer krank und berichtet von dem Massenmord, dem auch seine Familie zum Opfer gefallen ist. Er wird zunächst bei einer Familie im Dorf aufgenommen, jedoch ist die Mutter der Familie sichtlich überrascht über die Entscheidung ihres Mannes. Am nächsten Tag bringt der Mann ihn zum Versteck des Protagonisten, wo es für ihn sicherer sein soll. Die Vernichtung wird immer wieder thematisiert („Sie können nicht alle umbringen“). Der junge Jude stirbt jedoch, nachdem der Protagonist und ein weiterer „Gesetzloser“ einen Arzt geholt hatten. An dieser Stelle vollzieht die Serie eine Wendung zur Polonisierung der Opfer, indem der Kamerad des Protagonisten fragt, ob es rechters sei, einem jüdischen Toten ein Kreuz auf sein Grab zu setzen. Daraufhin erwiderte der Protagonist, dass das Kreuz jedem zustehe, was trotz der zuvor betonten Einzigartigkeit des Umgangs der deutschen Besatzer mit der jüdischen Bevölkerung eine Tendenz zur Christianisierung darstellt.

Erhebungen des Meinungsforschungsinstituts beim Fernsehen zeigten, dass 70 Prozent der Befragten die Serie verfolgt hatten. Dabei war die Rezeption nicht einhellig positiv; so schrieb Barbara Kaźmierczak in der Filmzeitschrift *Kino* zusammenfassend, dass der Film zu einem Skandal stilisiert wurde, der Kontroversen über das Leben auf dem Lande während der Besatzung ausgelöst habe; als Gegner der Darstellung nannte sie „Publizisten, Historiker des Dorfes, ehemalige Soldaten und Führer der Bauern-Bataillone“. Diese warfen der Serie vor, dass sie „das [Leben im] besetzten Dorf nicht wahr wiedergab, [...] nicht die ganze Komplexität der Probleme [zeige und] ‚falsches Zeugnis‘ [ablege] statt sich der Wahrheit um Kampf, Opferbereitschaft und Heldenmut

<sup>265</sup> Popielec, Episode I: Ucieczka [Flucht], in: ODiZP, Sign. BC 148540.

<sup>266</sup> Popielec, Episode II: Półpanek, in: ODiZP, Sign. BC 148541.

zu widmen [...]“. Einer der Rezensenten bezeichnete die Serie gar als gesellschaftlich schädlich. Dies lag – so die Ansicht der Rezensentin – gerade darin begründet, dass die Serie versuche, bestehende Schemata und traditionelle – durchaus romantisierende – Sichtweisen auf das Dorf während des Krieges zu durchbrechen. So betonte Kaźmierczak, dass „keine der Figuren aus ‚Aschermittwoch‘ höhere moralische Werte in sich trägt“, auch die Protagonisten sind von ihrem Eigennutz getrieben. Heroismus komme nur als zufälliges Element vor, insbesondere würden sich die Protagonisten den Partisanen nicht aus patriotischen Gründen anschließen, sondern um ihrer Bestrafung durch die Blaue Polizei zu entgehen. Stattdessen, so zitierte die Rezensentin andere Aussagen zur Serie, wurde die Frage stellt, „warum die Protagonisten so ‚schmutzig, abscheulich, böse‘“ seien, zudem kritisierten die Rezensenten die Direktheit und Offenheit der erotischen Szenen, die ein Novum darstellte. Schließlich zitierte die Rezensentin aus *Kino* einen Kollegen, der urteilte: „Die ländliche Jugend, wie im Film [dargestellt], hätte die Zamojszczyzna [die Region um Zamość] nicht verteidigt.“<sup>267</sup>

Auch innerhalb der Verantwortlichen beim Fernsehen war die Serie nicht unumstritten und die Reaktionen der Zuschauerschaft wurden besorgt zur Kenntnis genommen. So resümierten verantwortliche Stellen die Reaktion der Zuschauer – wie auch der Pressekritiken –, wonach der Film „aus gesellschaftlicher Sicht schädlich ist[;] er kann zur Vertiefung der Abneigung und Verachtung bestimmter gesellschaftlicher Gruppen gegenüber den Einwohnern des Dorfes führen [...]“. Ferner wurde zur Kenntnis genommen, dass ein weiterer von den Zuschauern erhobener Kritikpunkt das Fehlen der Partisaneneinheiten sei.<sup>268</sup>

Zuschauer warfen der Serie die Projizierung eines „falschen Bildes eines Dorfes in den Vorkarpaten“ vor, wobei Brutalität und Vulgarität beanstandet wurden. Jedoch vernahm man auch positive Stimmen.<sup>269</sup> Die erste Episode der Serie erhielt weniger als 30 Prozent sehr gute Bewertungen bei den Umfragen des Fernsehens.<sup>270</sup> Im November schrieb eine Zuschauerin über die Serie, dass sie „zügellos und im schlechten Gusto Pornografie“ sei. Daher kritisierte sie die Aussendung der Serie zur Primetime.<sup>271</sup> Die sehr guten Beurteilungen der Serie hatten jedoch zugenommen – noch im Oktober lagen sie bei knapp einem Viertel, wuchsen aber im November auf 35 Prozent Zustimmung.<sup>272</sup>

---

<sup>267</sup> *Kino* (1985), 5, S. 14 ff.

<sup>268</sup> Informacja o problematyce listów na temat działalności programowej telewizji [Informationen über die Problematik der Briefe zum Thema Fernsehprogramm], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń Prezydium Komitetu, Sign. 1962/1/3, unpag.

<sup>269</sup> Program telewizyjny w październiku 1984 roku / wybrane problemy / [Das Fernsehprogramm im Oktober 1984 – ausgewählte Probleme], in: DDATVP, Protokoły posiedzeń Prezydium Komitetu, Sign. 1853/1/11, unpag.

<sup>270</sup> Odbiór programów telewizyjnych w październiku 1984 r. [Die Rezeption der Fernsehprogramme im Oktober 1984], ebenda, unpag.

<sup>271</sup> Informacja na temat listów dotyczących programu radia i telewizji w listopadzie 1984 [Information über die Briefe zum Thema Rundfunk- und Fernsehprogramm im November 1984], ebenda, unpag.

<sup>272</sup> Odbiór programów telewizyjnych w listopadzie 1984 r. [Rezeption der Fernsehprogramme im November 1984], ebenda, unpag.

*Ruth – zum Freiwild verdammt* (Wedle wyroków twoich, 1983)

Der Film *Ruth – zum Freiwild verdammt*, eine Koproduktion mit der westdeutschen Firma CCC von Artur Brauner, nimmt die Perspektive des jüdischen Mädchens Ruth (gespielt von Artur Brauners Nichte Sharon Brauner) ein und zeigt – nach einer kurzen Darstellung der Vorkriegszeit – Ruths Odyssee durch das besetzte Polen, die in ihrer Handlung Stanisław Różewicz' Episodenfilm *Die Geburtsurkunde* aus dem Jahre 1961 ähnelt. Auch die Intention wirkt ähnlich: Der Film beginnt mit der Einblendung, dass er allen Kindern, die im Krieg gelitten haben, gewidmet sei. Daher ist der zweite Protagonist im Film neben Ruth der polnische Junge Antek (Tomasz Elsner), der ihr gegen Ende des Films Obdach gewährt.<sup>273</sup>

Ruth wird während ihrer Odyssee immer wieder Zeugin von Exekutionen von Juden – Verweise auf polnische Opfer finden sich nur indirekt, so sind insbesondere Mitglieder der Widerstandsbewegung von Repressionen bedroht. Anders als Różewicz setzt der Regisseur des Films um Ruth (Jerzy Hoffman) auf Szenen, die die Nöte der Flucht drastischer zeigen: Ruth entwendet einem erschossenen Juden dessen Habseligkeiten, um überleben zu können, und muss in einer anderen Szene aus einem Schweinetrog essen. Schließlich gelangt sie während ihrer Wanderung ins Warschauer Ghetto. Für die Darstellung ihrer Ankunft im Ghetto unternimmt Hoffman einen Kunstgriff und platziert Aufnahmen der Propagandaeinheiten der Wehrmacht, die schmuggelnde Kinder bei deren Festsetzung und Durchsuchung zeigen. Für die Inszenierung der Deportationen – eine Gruppe des jüdischen Widerstands versucht, die Kinder durch die Kanalisation aus dem Ghetto zu bringen – werden ebenfalls historische Filmaufnahmen hineingeschnitten, unterlegt mit einem jiddischen Lied.

Ruth und Antek stehen im Film archetypisch für die beiden Gruppen, aus denen sie stammen. Ruth ist permanent auf der Flucht und findet erst am Ende eine kurze Erholungsphase, als sie Antek trifft. Dieser ist im Widerstand aktiv und muss bei einem Volksdeutschen arbeiten: Er hat die Aufgabe, sich im Kostüm eines weißen Bären – die Anleihen aus dem gleichnamigen Film aus dem Jahre 1959 von Jerzy Zarzycki, der im September 1939 die Verteidigung Warschaus filmte, sind kaum zu übersehen – mit deutschen Besuchern fotografieren zu lassen. Am Schluss des Films werden er und Ruth verhaftet und sollen auf einem nahen jüdischen Friedhof erschossen werden. Jedoch kann Ruths Tante Rachel (Anna Dymna), die aus dem Warschauer Ghetto geflohen war und sich als Volksdeutsche und deutsche Adjutantin tarnt, sie in letzter Sekunde unter Einsatz des eigenen Lebens retten. Ruth und Antek fliehen und können sich auf einem Floß in Sicherheit bringen, jedoch wird Antek von einer Kugel tödlich verwundet. Der Film endet mit der Einblendung vom unbekanntem weiteren Schicksal Ruths.<sup>274</sup>

---

<sup>273</sup> Für den Regisseur, Jerzy Hoffman, bedeutet sein Film einen Protest gegen die Gewalt an Kindern, den unschuldigsten Menschen, was ebenfalls eine Analogie zum Film von Różewicz darstellt. *Życie Warszawy* vom 21.-22.01.1984.

<sup>274</sup> Joanna Preizner verweist darauf, dass – ähnlich wie in Wajdas *Samson* – die Einsamkeit des jüdischen Flüchtlings im Mittelpunkt steht, da alle Polen, die Ruth helfen, verhaftet werden oder umkommen. PREIZNER, S. 271.

In dieser polnisch-westdeutschen Koproduktion nehmen Täter in deutschen Uniformen einen relativ breiten Raum ein, jedenfalls in der zweiten Hälfte: Zunächst zeigt der Film die deutschen Besatzer als Mörder und Sadisten, die vor Willkür und der Erschießung von Kindern und Schwachen nicht zurückschrecken. Während der erste Teil sie nur oberflächlich zeigt, werden einzelne Deutsche im zweiten Teil tiefer gehend dargestellt. Dies hat seinen Grund in der Rahmenhandlung: Ruths Tante Rachel arbeitet als Adjutantin beim deutschen Stadtkommandanten Kleinschmidt (Günter Lamprecht), zugleich jedoch beliefert sie die polnische Widerstandsbewegung mit Informationen. Durch sie erhält der Zuschauer Einblicke in die Geisteshaltung der deutschen Besatzer: So ist Kleinschmidt im Verlauf des Films vom Unrecht, das der polnischen Bevölkerung angetan wurde, sowie der Niederlage des Dritten Reichs überzeugt. Er weigert sich zunächst, Geiseln zu nehmen und diese erschießen zu lassen, wie es SS-Obersturmführer Knoch (Mathieu Carrière) vom ihm verlangt. Die bereits aus der Serie *Sekunden entscheiden* bekannte Gegenüberstellung von Wehrmacht und SS findet auch in diesem Film ihre Entsprechung; so sind es die Angehörigen der SS, die die Erschießung der Mitglieder der polnischen Widerstandsbewegung sowie von Ruth und Antek durchführen sollen, nicht Einheiten der Wehrmacht, welche der Film nur selten zeigt. Vertreten durch Hauptmann Kleinschmidt erscheint die Wehrmacht zu diesem Zeitpunkt moralischer und humaner als die SS, da sie sich an Straffaktionen und Massenverbrechen nicht beteiligt. Knoch hingegen ist überzeugter, fanatischer Antisemit, der auch das Christentum, dessen Moral und Nächstenliebe als einen „jüdischen Infekt“ bezeichnet und bei seinen Aktionen auf äußerste Brutalität und Willkür zurückgreift.

Zugleich präsentiert der Film ambivalente Einstellungen sowohl unter Deutschen als auch unter Polen: Während zu Beginn ihrer Odyssee ein polnischer Bauer (Bruno O'Ya) Ruth Unterschlupf gewährt, wird sie von dessen Frau (Emilia Krakowska) an eine deutsche Patrouille verraten. Als Konsequenz werden der polnische Bauer und Ruth gefangen genommen und sollen exekutiert werden, jedoch gelingt Ruth die Flucht. Andererseits erscheint mit der Frau des volksdeutschen Fotografen Mach (Marian Opania), bei dem Antek angestellt ist, eine positive deutsche Figur: Anders als ihr Mann, der Antek ausbeutet, ist sie dem Jungen zugetan und steckt ihm Essen zu, wovon auch Ruth profitiert.

Das polnisch-jüdische Verhältnis, symbolisiert durch die beiden Kinder Ruth und Antek, entwickelt sich im Verlauf der Handlung von einem misstrauischen (Antek) und vorsichtigen (Ruth) Verhältnis zu einer Freundschaft, endet jedoch abrupt mit dem Tode Anteks am Ende des Films.

Die Reaktionen auf den Film innerhalb der Bürokratie waren nicht durchgängig positiv: Es dominierte eher die Einstellung, dass es sich dabei um Kitsch mit jüdischem Thema handle. Dennoch wurde der Film durch die Kommission der Kinematografie angenommen.<sup>275</sup> Insbesondere der in der Kommission anwesende Jerzy Jezionowski, urteilte, dass der Film sich aus zwei gegensätzlichen Teilen zusammensetze: einerseits dem ersten Teil des Films, der sehr gut die Schicksale der Kinder darlege, andererseits jedoch dem zweiten Teil, der mit Ruths Flucht aus dem Ghetto beginne: Dieser werde

---

<sup>275</sup> HALTOF, Polish Film, S. 145.

der „historischen Wahrheit“ nicht gerecht, so sein Urteil.<sup>276</sup> Gegen Jahresende 1985 strahlte das Fernsehen den Film Hoffmans zur besten Sendezeit aus. Die Fernsehzeitschrift *Antena* bemerkte in einer Kurzrezension:

„Dreißig Jahre nach der Premiere von Aleksander Fords ‚Die Grenzstraße‘ kehrte Jerzy Hoffman zum Thema des Aufstands im Warschauer Ghetto zurück. Hoffman schloss sich damit der Tendenz an, die mit ‚Austeria‘ von Jerzy Kawalerowicz und ‚Eine Ansichtskarte‘ von Waldemar Dziki begann. Die Filme zeigen die Tragödie der jüdischen Nation – der Nation, die sich während des Zweiten Weltkriegs im Angesicht der Vernichtung befand. Die Protagonistin von Hoffmanns [sic!] Film ist ein jüdisches Mädchen – Ruth, die es schafft, den Aufstand im Warschauer Ghetto zu berleben.“<sup>277</sup>

In einer Kurzrezension in der Filmzeitschrift *Ekran* wurde Ruths Odyssee relativiert: „Ruth ist als Jüdin besonders schwer geprägt, aber der Krieg brachte doch alle Kinder um die Kindheit: Sie zahlten den höchsten Preis für den Wahn der Erwachsenen.“<sup>278</sup> Henryk Tronowicz, Rezensent der Filmzeitschrift *Kino*, betonte die Alptraumhaftigkeit des Ghettos, die Hoffman mittels der hineinmontierten Sequenzen deutschen Ursprungs erzeugte. Der Rezensent urteilte, dass trotz der zeitlichen Distanz die Szenen nach wie vor Unruhe hervorrufen würden. Zugleich jedoch kritisierte er denjenigen Handlungsstrang, der die Entwicklung von Ruths Tante nachzeichnet: So schrieb er von einem „Wunder“, dass sie die deutsche Administration infiltriert habe. Der Film stelle eine „ewige Flucht [dar], ein Leben in permanenter Ungewissheit und Angst. Oder [Hoffmans Vision] eines Stigmas des Schicksals des Juden, des wandernden Juden [...], ohne Rücksicht auf Stand, Geschlecht oder Alter.“ Es gelinge Hoffman jedoch nicht, dem Zuschauer das Gefühl zu geben, selbst auf der Flucht zu sein.<sup>279</sup>

Auch Oskar Sobaski hob in seiner Rezension die Einbindung der bekannten Wochenschauaufnahmen der schmuggelnden Kinder und die Verknüpfung mit den fiktionalen Elementen hervor und argumentierte, dass dies dem Film einen quasi-dokumentarischen Charakter gebe. Besonders gelobt wurde das schauspielerische Talent von Sharon Brauner: „Sie ist lebendig, leidenschaftlich, voller unverfälschter Gefühle“ und übertreffe die anderen Kinderschauspieler in diesem Film. Besonders die Szene, in der Ruth auf den von Mathieu Carrière gespielten SS-Mann trifft, wurde vom Rezensenten als beste Szene des Films hervorgehoben: „Diese wilde Freude: Nun endlich kann er vernichten – nicht das 13-jährige Mädchen, sondern das, was Rut[h] für ihn symbolisiert.“ Der Autor verwies auf zahlreiche Querverbindungen, die zu anderen Filmen wie *Die Geburtsurkunde* oder *Die Grenzstraße* existierten, daher bezeichnete er den Film

---

<sup>276</sup> Zitiert nach: PREIZNER, S. 290. – Hoffman versuchte den Film zu verteidigen, indem er betonte, dass beide Teile des Films auf Erinnerungen und Berichten beruhten. Ebenda, S. 290 f.

<sup>277</sup> *Antena* (1985), 51, S. 5.

<sup>278</sup> *Ekran* (1985), 50, S. 14.

<sup>279</sup> *Kino* (1984), 11, S. 8 ff.



als „Anthologie der Motive und Episoden“ aus der gesamten Nachkriegskino-  
graphie.<sup>280</sup>

Dokumentarfilme der frühen 1980er Jahre

*40 Jahre später* (40 lat później, 1983) und *Dem Feuer entronnen* (Ocalałe z ognia, 1983)

Der 1983 aus Anlass des 40. Jahrestags des Ausbruchs des Warschauer Ghettoaufstands von Interpress Film hergestellte Dokumentarfilm *40 Jahre später* zeichnet sich – anders als die Dokumentarfilme der 1960er und 1970er Jahre – durch eine starke zeitgenössische Komponente aus. So betont er die Bemühungen der polnischen Regierung um die Erhaltung des jüdischen Erbes – mehrfach zeigt der Film Gemälde jüdischer Künstler bzw. mit jüdischen Motiven – und verweist insbesondere auf die Bemühungen der Instandsetzung der Synagoge in der ulica Twarda. Die zeitgenössische Botschaft umfasst ferner Appelle an eine friedliche Welt, bedingt durch die verstärkte Blockkonfrontation in diesem Jahrzehnt.

Der Film bedient sich bekannter Motive und Aufnahmen aus dem Ghetto wie der Menschenmengen auf den Straßen, schmuggelnder Kinder, die von deutschen Gendarmen ergriffen wurden, etc. und stellt diesen Bildern Aufnahmen vom Umschlagplatz aus der Gegenwart der 1980er Jahre gegenüber. Motiv dieser aktuellen Bilder sind die Waggonen, in denen die Deportationen stattgefunden hatten.

Die Gleichrangigkeit von Polen und Juden als Opfer wird durch die Definition beider Gruppen als „Untermenschen“ sowie mithilfe von Ausschnitten, die Włodzimierz Sokorski während der Konferenz aus Anlass des 40. Jahrestags zeigen, unterstrichen. In diesen Ausschnitten spricht Sokorski – teilweise übertönt durch den Off-Kommentar – vom gleichen Schicksal von Polen und Juden. So betont der Redner die Gefahr durch die Todesstrafe für die Hilfe für Juden und der Kommentar verweist darauf, dass ein Viertel aller Gerechten unter den Völkern Polen seien, folgt also bereits bekannten und häufig wiederholten Argumentationen. Unterstrichen wird dies durch die *remediation* bekannter Motive – Bilder von Erschießungen, so von der Mutter, die ihr Kind vor dem Schuss eines Soldaten schützt, Aufnahmen von Verordnungen über die Verhängung der Todesstrafe für Polen, die den Juden Hilfe leisteten, Bilder aus dem Stroop-Report. Dies wird durch Interviews mit Geretteten nochmals unterstrichen, die Überlebenden treten als Verifikationsmethode auf.

Die Universalisierung des Leidens wird gegen Ende des Films ein weiteres Mal durch Aufnahmen von der Gedenkveranstaltung in Auschwitz verstärkt: Hier spricht Kazimierz Smoleń, Überlebender verschiedener nationalsozialistischer Konzentrationslager und späterer Direktor des Staatlichen Museums in Auschwitz, von den vier

---

<sup>280</sup> Film (1984), 39, S. 8 f. – Ähnlich auch bei Joanna Preisner, die Motive aus *Die Grenzstraße*, *Die Geburtsurkunde*, *Der weiße Bär* sowie *Sekunden entscheiden* (die Infiltrierung der deutschen Wehrmacht durch Kloss bzw. im Film durch Ruths Tante) findet. PREIZNER, S. 279. – Insbesondere merkt sie an, dass es der zweite Film nach Fords *Die Grenzstraße* sei, der den Aufstand im Warschauer Ghetto aus jüdischer Perspektive zeige und nicht aus polnischer. Ebenda, S. 294.

Millionen Toten, die das Lager verursacht hatte, ohne auf deren Herkunft einzugehen. Symbolisch wird dies durch die Zurschaustellung der polnischen Flaggen während der Gedenkveranstaltung hervorgehoben: Neben ihnen existieren nur Flaggen, die an die Häftlingskleidung erinnern und mit einem Zeichen „P“ (für Polen) versehen sind. Jedoch zeigt der Dokumentarfilm auch israelische Jugendliche, die zum Gedenken gekommen sind. Die Aufnahmen der Feierlichkeiten zeigt der Film in langen Sequenzen unkommentiert. Diesen stehen andere Abschnitte gegenüber, die sich auf die Besatzungszeit beziehen und in denen der Off-Kommentar betont, dass Polen und Juden „gemeinsam lebten und gemeinsam starben“ sowie dass während des Kampfes mit den deutschen Besatzern das „[vergossene] Blut gleich viel zählte“.

Im Film steht eine postulierte gemeinschaftliche Erfahrung im Mittelpunkt: Der Film zeigt, dass Polen und Juden 1983 zusammen des Aufstands im Ghetto gedenken. Anders als der zeitgleich entstandene Film *Dem Feuer entronnen* liegt der Fokus dieses Films jedoch auf der Solidarität der polnischen Bevölkerung mit den verfolgten Juden.

Auch der Dokumentarfilm *Dem Feuer entronnen* aus dem Jahre 1983 bedient sich der Relikte jüdischer Kunst und betont die Bemühungen der polnischen Regierung um deren Erhaltung, wobei hier wiederum die Synagoge in der ulica Twarda eine wichtige Rolle spielt. Der Dokumentarfilm beginnt mit einem Gedicht des Dichters und Dramatikers Antoni Słonimski, der Polen und Juden als „unglückliche Nationen“ bezeichnete, die ähnliche Schicksale erfuhren. Trotz dieses Aufbaus konzentriert sich der Film auf die Darstellung des jüdischen Leidens (sowohl der polnischen wie europäischen Juden) und betont die Koexistenz beider Gruppen im Laufe der Geschichte. Die zeitgenössische Ebene verweist – ohne Gründe in der Nachkriegszeit zu nennen – auf den Umstand, dass es keine Rabbiner in der Gegenwart und kaum mehr Juden in Warschau gebe, die das Erbe einer „reichen und schönen Vergangenheit“ aufrechterhalten können. Wie in anderen Dokumentarfilmen liegt ein Fokus der Darstellung auf den Feierlichkeiten zum Jahrestag des Ghettoaufstands, die der Kommentar heroisierend als „jüdische Thermopylen“ bezeichnet.

Auch dieser Dokumentarfilm bedient sich der bereits bekannten Aufnahmen aus dem Ghetto, die die NS-Propagandakompanien gedreht hatten. In ähnlicher Weise wie *40 Jahre später* bindet der Dokumentarfilm die zeitgenössische Ebene mit der Gedenkveranstaltung mit ein und zeigt ebenso israelische Jugendliche beim Besuch an Gedenkorten sowie in Krakau. Ähnlich wie im bereits skizzierten Dokumentarfilm *40 Jahre später* bleiben diese langen Sequenzen des Erinnerns in der Gegenwart der 1980er Jahre unkommentiert: Insbesondere der Besuch Treblinkas durch eine Gruppe Überlebender wirkt so wie eine Präsentation der Unmöglichkeit, die Verbrechen zu beschreiben. Der Film fokussiert auf dieser Ebene sowohl visuell als auch durch den Kommentar getragen die Bemühungen der polnischen Seite um den Erhalt jüdischer Kunstschatze und Friedhöfe, die an zahlreichen Stellen im Film erscheinen.

Durch die Generierung von Kontinuitäten gemeinsamer polnisch-jüdischer Kämpfe und Anstrengungen (Verweise auf die Teilnahme jüdischer Soldaten im Kościuszko-Aufstand und während der nationalen Befreiungskämpfe im 19. Jahrhundert) erzeugt *Dem Feuer entronnen* eine positive Darstellung der Beziehungen beider Gruppen. So stellt der Film neben dem historischen gemeinsamen Schicksal vor allem den gemeinsamen Kampf gegen die Nationalsozialisten – beginnend bereits mit der Verteidigung

im September 1939 – dar und unterstreicht die Einflüsse jüdischer Künstler, Ärzte und Vertreter der jüdischen Intelligenz auf das kulturelle Leben in Polen. Der Kommentar betont, dass Polen und Juden gemeinsam sowohl gute als auch schlechte Erfahrungen gemacht haben.

#### *Die Hungerkrankheit* (Choroba głodowa, 1987)

Der Dokumentarfilm *Die Hungerkrankheit*, eine polnisch-finnische Koproduktion aus dem Jahre 1987, konzentriert sich auf eine Gruppe, der zuvor in Dokumentarfilmen kein Platz eingeräumt wurde: die jüdischen Ärzte im Warschauer Ghetto, die sich um die Rettung der Kinder im Ghetto bemühten. Der Film zeigt bis dahin wenig verwendete Fotografien hungernder und ausgemergelter Kinder, die an die ausgemergelten Insassen der Konzentrationslager erinnern. Diese Bilder waren nicht das Werk der Propagandaeinheiten der Wehrmacht, sondern wurden von den Ärzten im Ghetto gemacht, sodass hierfür neue, bisher wenig genutzte Quellen zur Innenperspektive des Ghettos benutzt werden. Die Narration des Films folgt dem titelgebenden Bericht der jüdischen Ärzte, der die Vernichtung des Ghettos überdauert hat, und zeigt vor allem die medizinischen Folgen der Mangelernährung für Kinder und Erwachsene, die über lang oder kurz zum Tod führen.

Der Dokumentarfilm *Die Hungerkrankheit* beschreibt ebenso die Hilfe, die die jüdischen Ärzte vonseiten ihrer polnischen Kollegen bekamen. Zudem merkt der Kommentar an, dass durch den Kriegsverlauf die externe Hilfe (Joint, Jüdischer Weltkongress) immer weiter zurückging. Die Klimax der Darstellung bildet wiederum der Aufstand im Warschauer Ghetto, der den letzten Teil des Dokumentarfilms einnimmt. Während dieser Sequenzen, die die Bemühungen der jüdischen Widerstandsorganisation präsentieren, verweisen weder Kommentar noch Bilder auf Hilfe von polnischer Seite. Resümierend hält der Film fest – während er Bilder des zerstörten Ghettos nach der Niederschlagung des Aufstands zeigt –, dass nahezu alle am titelgebenden Bericht beteiligten Ärzte während des Krieges umgekommen seien.

#### 5.4.2 Claude Lanzmanns *Shoah* (1985) und die polnischen Reaktionen

Die Bemühungen um die Generierung eines positiven Bildes der polnischen Gesellschaft während des Krieges und deren Verhalten gegenüber der jüdischen Bevölkerung, die unter anderem mithilfe der Dokumentarfilme der früher 1980er Jahre und dem Spielfilm *The Wall* unternommen wurden, wurden durch Claude Lanzmanns Film *Shoah* aus dem Jahre 1985 zurückgeworfen. Dieser als antipolnisch zurückgewiesene Film war nach seiner Premiere in Frankreich durch eine intensive Presseberichterstattung den polnischen Lesern bekannt, auch wenn sie ihn bis *dato* nicht gesehen hatten. Anfang Oktober 1985 bemerkte der stellvertretende Leiter der Abteilung für Presse, Radio und Fernsehen beim ZK der PZPR, Stanisław Gleń: „Im Kontext der geführten Diskussionen um Lanzmanns Film ‚Shoah‘ und genauso wegen der sich wiederholenden Beschuldigungen des Antisemitismus aus dem Westen [...] ist die nochmalige Erinnerung

an die Hilfe für die der Vernichtung anheimfallenden Juden, die diesen von zahlreichen Polen unter der Bedrohung des eigenen Lebens zuteil wurde, notwendig.“<sup>281</sup>

Bereits nach der französischen Premiere machte die polnische Presse *Shoah* zum Gegenstand ihrer Berichterstattung. Dies ging einher mit offiziellen Protesten bei der französischen Regierung vonseiten des Jaruzelski-Regimes, da die französische Regierung den Film teilweise mitfinanziert habe<sup>282</sup>, sowie angesichts des Umstands, dass der französische Staatspräsident und Teile der Regierung bei der Premiere anwesend gewesen seien.<sup>283</sup> Durch die Rezeption der französischen Berichterstattung – insbesondere eines Interviews mit Lanzmann, der die stillschweigende Zustimmung zur Judenvernichtung seitens der polnischen Bevölkerung unterstellte<sup>284</sup> – förderten die polnischen Zeitungen die Aufmerksamkeit für den Film. In den zwischen Ende April und Mitte Mai 1985 erschienenen Presseartikeln wurde Lanzmanns Werk unisono abgelehnt<sup>285</sup>, auch wenn breite Teile der Autoren den Film bisher noch nicht gesehen hatten.<sup>286</sup> Als weitere Argumentationslinie (und Abwehrmechanismus) fungierte der Vorwurf, dass Lanzmann die Bedingungen für die Juden im besetzten Frankreich nicht thematisiere. Begleitet wurde dies von dem Argument, dass die französische Presse von ihren eigenen Unzulänglichkeiten wie der Fremdenfeindlichkeit und dem Antisemitismus, der von Jean-Marie Le Pen ausging, ablenken wolle.<sup>287</sup>

In diesem Zeitraum erschienen jedoch vereinzelt auch differenzierte Artikel, so aus der Feder von Artur Sandauer und Jerzy Tomaszewski, die beide den Film gesehen hatten. Insbesondere Sandauer zeigte sich durch den Film, den er dreimal gesehen hatte, stark beeindruckt, kritisierte jedoch, dass der Film die polnischen Gerechten unter den Völkern nicht thematisiere und weitere Schwächen in sich trage; bereits im Mai 1985 sprach er sich für eine Ausstrahlung des Films in Polen aus. Auch Jerzy Tomaszewski beurteilte das Gesamtwerk zwar als positiv, sprach jedoch davon, dass es einige Missverständnisse darin gäbe.<sup>288</sup>

Die Presseberichterstattung über die französische Premiere des Films zeigte Erfolg, so gingen bereits vor der Ausstrahlung der Kurzfassung des Films im Polnischen Fernsehen am 30. Oktober 1985 dort Briefe ein, die sich auf Lanzmanns Film bezogen. Ein Autor aus Lodz schrieb:

„[...] daher schicke ich den Text [der Zuschauer hatte einen entsprechenden Brief bereits an das ŻIH geschickt; M.Z.] an RTV, von den Informationen in der Presse und in RTV dazu

---

<sup>281</sup> [Brief von Mirosław Dackiewicz an Stanisław Gleń, 01.01.1985], in: AAN, KC PZPR, Sign. 1354/LXXVI-790, unpag.

<sup>282</sup> FORECKI, S. 132 f.

<sup>283</sup> Ebenda, S. 139.

<sup>284</sup> Vgl. SAWISZ, S. 138.

<sup>285</sup> FORECKI, S. 136 f.

<sup>286</sup> SAWISZ, S. 139.

<sup>287</sup> FORECKI, S. 140 f. – Der Autor verweist auf ähnliche Argumentationsmuster wie im März 1968: Demnach wurde neben dem Vorwurf der Kollaboration auch der Vorwurf eines „Flirts mit Bonn“ immer wieder erhoben. Ebenda, S. 142.

<sup>288</sup> FORECKI, S. 142 f.

gebracht, auf den französischen Film ‚SHOAH‘ [so im Original; M.Z.] [zu reagieren], der die Beziehungen von Polen zu den Juden während der Zeit der deutschen Besatzung tendenziös darstellt und uns gegenüber nicht sehr wohlwollend ist. [Das Thema] meines Briefes ist die Rettung eines jungen Burschen jüdischer Nationalität im Jahre 1942, der 10-11 Jahre alt war[; dazu] gibt es nichts mehr hinzuzufügen – der Brief legt die Angelegenheit vollständig und ausreichend dar.“<sup>289</sup>

Schließlich entschied das Fernsehen, den Film in einer Kurzfassung von knapp 100 Minuten im Fernsehen zu zeigen und dabei alle Szenen, die Polen betrafen, hineinzumontieren.<sup>290</sup> Dies geschah wahrscheinlich auf Anraten der politisch Verantwortlichen, auch wenn die Archivrecherche keine detaillierte Rekonstruktion des Entscheidungsprozesses ermöglichte. Es liegt die Vermutung nahe, dass der Ausstrahlung des Films die Motivation zugrunde lag, den Westen – ad personam Claude Lanzmann – zu diskreditieren und die Kluft zwischen Partei und Gesellschaft durch Konstruktion äußerer Gegner zu überbrücken.<sup>291</sup> Zusammenfassend hatten die verantwortlichen Redakteure beim Fernsehen die polnischen Sequenzen des Films bereits beurteilt:

„Die Gleichartigkeit und Tendenziösität, die Auswahl der Gesprächspartner sowie die provokative Gesprächsführung vor der Kamera zeugen von den vorab vorhersehbaren Generalisierungen. Die Kamera registriert nur das, was die vorher aufgestellte These stützt[.] Gerade in der primitiven polnischen Provinz fernab von der europäischen Zivilisation unter den seit Jahrhunderten voreingenommenen Menschen [...] setzte ein vorzüglicher Beamtenapparat das Tüpfelchen auf das i. Es wurde nichts Neues im weltlichen Antisemitismus erfunden.

---

<sup>289</sup> List nr 528496 [Brief Nr. 528496], in: DDATVP, Listy poradniczo-interwencyjne, Sign. 2005/4/50, unpag. – In seinem Brief beschreibt der Autor, wie er im Sommer 1942 einen jüdischen Jungen, den er bei sich im Dorf entdeckte, bei sich aufnahm, um ihn vor den Repressalien der Deutschen zu schützen. Ebenda.

<sup>290</sup> Vgl. das Drehbuch der Fernsehfassung Scenariusz wersja telewizyjna filmu dokumentalnego „Shoah“ 100 min [Drehbuch der Fernsehversion des Dokumentarfilms „Shoah“ 100 min], in: DDATVP, „Shoah“, Sign. 2152/1653, unpag. – Szkic scenariusza do skróconej wersji telewizyjnej filmu „Shoah“ [Drehbuchskizze zur verkürzten Version des Fernsehfilms „Shoah“], ebenda, unpag.

<sup>291</sup> Ein Dokument, das die Entscheidung der Regierung zu diesem Schritt belegt, konnte nicht gefunden werden. Jedoch sprechen die Indizien für eine solche Entscheidung: Unter dem Pseudonym Jan Rem hatte der damalige Regierungssprecher und Publizist Jerzy Urban bereits im August 1985 in der *Polityka* die Ausstrahlung des Films angeregt, wobei er sich in seiner Argumentation auf Artur Sandauer bezog. *Polityka* vom 03.08.1985. – Vgl. FORECKI, S. 143 f. – Dass die Ausstrahlung in Absprache mit den Regierenden sei, hatte nach der Sendung der *Polityka*-Redakteur Daniel Passent in der westdeutschen Wochenzeitung *Die Zeit* vermutet. In besagtem Artikel betonte er, dass „Lanzmann [...] erreicht hat, was niemandem seit der Einführung des Kriegsrechtes in Polen gelungen ist: Die sozialistische Regierung, die katholische Kirche und fast die ganze Nation verbündeten sich – gegen ihn“. *Die Zeit* vom 07.03.1986.

Man hat nur alle Erfahrungen des 20. Jahrhunderts genommen und sie in Polen lokalisiert, dem Ort, der sich am meisten dafür anbot.“<sup>292</sup>

So sendete das Polnische Fernsehen am 30. Oktober 1985 abends im Ersten Programm den Film, in dem Lanzmann Interviews mit Überlebenden der Vernichtungslager von Kulmhof, Treblinka, Majdanek und Auschwitz führt.<sup>293</sup> In seinem Film sind nur Juden als Opfer der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik präsent, Bezüge zur Unterdrückung und Vernichtung der polnischen Bevölkerung fehlen komplett. Lanzmanns Ziel war es, nicht nur die Orte der Vernichtung zu zeigen und somit zum „Reden“ zu bringen; vielmehr stand im Fokus des Anliegens, dass die Überlebenden und Zeitzeugen über das Erlebte berichteten, weshalb Mimik und Gestik sowie die ablesbaren Emotionen, insbesondere der Überlebenden, eine dominante Rolle im Film spielen. Durch seine Fragen und Aufforderungen, sich an die damalige Zeit zu erinnern, wollte der Regisseur, dass die Überlebenden die damalige Zeit nochmals – diesmal gut sichtbar für die Zuschauer – erlebten.<sup>294</sup>

Die Ausstrahlung des Films wirkte sich massiv auf das Selbstbild der polnischen Gesellschaft aus. Zum einen zeigt er das Vorhandensein von judenfeindlichen Einstellungen in der polnischen Gesellschaft bis in die Gegenwart der 1970er und 1980er Jahre hinein, als Lanzmann den Film in Polen drehte und seine polnischen Gesprächspartner interviewte. Zahlreiche Stellen zeigten dem polnischen Publikum die Missstände in der Gesellschaft. Zu diesen Szenen gehörten etwa die Zusammenkunft zwischen dem Überlebenden des Vernichtungslagers, Szymon Srebnik, und den Einwohnern von Kulmhof sowie Lanzmanns Interviews mit den älteren Frauen, die sich mit kaum verhohlener Abneigung über die Jüdinnen, die „nichts taten“, äußern.<sup>295</sup> Lanzmann zeigt in seinem Film die polnische Gesellschaft „von unten“, seine polnischen Gesprächspartner sind – neben den Überlebenden und den Einwohnern von Kulmhof – die lokalen Bauern, die bereits während des Krieges in der Nähe der Vernichtungslager lebten. Die Interviews zeigen neben den erwähnten kaum verhohlenen antisemitischen Stereotypen ein Bild der Gleichgültigkeit gegenüber dem Schicksal der Juden („Er [Czesław Borowi] sagt, es tut ihm nicht weh, wenn ich mir den Finger abschneide“<sup>296</sup>).

Neben diesen Stellen mit den vorurteilsbehafteten und judenfeindlichen Polen waren es aber auch die Aussagen der Überlebenden, die die polnische Darstellung der solidarischen Hilfe für die Juden hinterfragten. So berichtet der Überlebende Abraham

---

<sup>292</sup> Szkic scenariusza do skróconej wersji telewizyjnej filmu „Shoah“ [Drehbuchskizze zur verkürzten Version des Fernsehfilms „Shoah“], in: DDATVP, „Shoah“, Sign. 2152/1653, unpag.

<sup>293</sup> Zur Darstellung der Opfer und Täter in *Shoah* vgl. CORELL, S. 132 ff.

<sup>294</sup> FORECKI, S. 134.

<sup>295</sup> „Die Polinnen dagegen arbeiteten. Die Jüdinnen machten nichts, sie dachten nur an ihre Schönheit, zogen sich gut an. [...] Sie waren reich, und die Polen mußten sie bedienen und arbeiten. [...] Ganz Polen war in den Händen der Juden“. LANZMANN, S. 123 f.

<sup>296</sup> Vgl. ebenda, S. 41. – Hingegen äußerte Lanzmann in einem späteren Interview den Verdacht, dass die Übersetzerin schlecht und zudem unwillig übersetzt habe, und beschrieb sein Missfallen hierüber. Der fertige Film, so Mirosław Przyłipiak, stütze die Vorwürfe Lanzmanns zwar nicht, zeige jedoch Unterschiede in der Übersetzung – insbesondere vom Polnischen ins Französische. PRZYLIPIAK, S. 99 ff.

Bomba auch in der polnischen Kurzversion, dass „die überwältigende Mehrheit der Polen lachte, wenn sie den Zug vorbeifahren sah [...] sie lachten, sie lachten, sie jubelten, sie wurden die Juden los.“<sup>297</sup> Diese Aussagen sind nicht die einzigen, die ein schlechtes Bild auf die polnische Gesellschaft der Kriegszeit werfen: So erklärten in einem Interview Iccak Cukierman – Kontaktmann der jüdischen Aufständischen zur „,arischen‘ Seite“ – und Symcha Ratajzer-Rotem, ebenfalls ein ehemaliges Mitglied der Jüdischen Widerstandsorganisation, dass „,[es] im Umkreis des Ghettos [...] immer misstrauische Polen [gab], die Juden festnahmen. Wie durch ein Wunder sind wir ihnen entkommen.“<sup>298</sup> Somit präsentiert der Film die polnische Bevölkerung auf zweierlei Weise: Menschen, die sich am Leid der jüdischen Gemeinschaft – aus Schadenfreude, Berechnung oder religiösen Motiven – ergötzen oder die passiv im Angesicht der Vernichtung der Juden blieben; in der Schnittfassung von Lanzmanns Film ist kein polnischer Helfer zu sehen – mit Ausnahme vom Kurier der polnischen Exilregierung und späteren Hochschuldozenten in den USA, Jan Karski, der versuchte, die Westmächte zu informieren.<sup>299</sup>

Zugleich stellt der Film einen markanten Einbruch im bisherigen Bild der deutschen Täter dar: So lässt Lanzmann in seinem Film auch die damaligen Täter zu Wort kommen, ein Umstand, mit dem die polnischen Zuschauer sehr selten – und zumeist in fiktionalen Spielfilmen und Fernsehfilmen (*Die Passagierin*, *Der Nürnberger Epilog*, *Der Prozess gegen Rudolf Höß*) – konfrontiert waren. Die Fassung des Polnischen Fernsehens enthält Szenen der Interviews Lanzmanns mit Tätern wie Franz Suchomel, dem ehemaligen SS-Mann aus dem Vernichtungslager Treblinka, mit dem ehemaligen NSDAP-Mitglied Walter Stier, der während des Krieges Direktor des Büros der Ostbahn gewesen war<sup>300</sup>, und mit Franz Grassler, dem stellvertretenden Kommandanten des Warschauer Ghettos. Andere Täter, die Lanzmann gefunden hatte, die sich aber weigerten, mit ihm zu reden, fanden keinen Eingang in die Kurzfassung.

Die interviewten Täter zeigen in den Gesprächen keine Reue und scheinen sich selbst nur als Quellen und als Mittel der Rekonstruktion der Verbrechen zu sehen: Suchomel, den Lanzmann heimlich filmte, berichtet über seine Tätigkeit im Lager und den Schock, den er bei den ersten Massenmorden, denen er beiwohnte, erlebte. Andere wie Stier und Grassler negieren hingegen ihre Kenntnis der Vernichtung und argumentieren, dass sie nur Befehle in ihrem engen Feld ausgeführt und vom gesamten Kontext – das heißt dem Plan der Vernichtung der europäischen Juden – keine Ahnung gehabt hätten. Jedoch äußert Stier, dass er Gerüchte gehört habe, die tatsächliche Existenz

---

<sup>297</sup> Vgl. LANZMANN, S. 48.

<sup>298</sup> Scenariusz wersja telewizyjna filmu dokumentalnego „Shoah“ 100 min [Drehbuch der Fernsehversion des Dokumentarfilms „Shoah“ 100 min], in: DDATVP, „Shoah“, Sign. 2152/1653, unpag. – Vgl. LANZMANN, Shoah, S. 264.

<sup>299</sup> Wie Mirosław Przyłipiak betont, ist Karski in dieser Situation jedoch nicht der polnischen Seite, die bis zu diesem Zeitpunkt nur aus bildungsfernen bäuerlichen und antisemitischen Personen besteht, zuzurechnen: „[Karski] wirkt eher wie ein Stellvertreter der westlichen Welt. Er wird als Professor einer amerikanischen Universität vorgestellt und spricht englisch, wenn auch mit einem harten, osteuropäischen Akzent.“ PRZYLIPIAK, S. 85.

<sup>300</sup> Vgl. CORELL, S. 133.

der Vernichtungslager sei aber für ihn eine Überraschung gewesen. Lanzmann lässt sich von Stier bestätigen, dass „die Polen [...] alles gewusst“ hätten<sup>301</sup>, die Deutschen nicht<sup>302</sup>, was von Grassler in seinem Interview auf die Spitze getrieben wird: „Die Frage der Judenverfolgungen ist ja keine deutsche Erfindung und keine Erfindung des Zweiten Weltkriegs, hm. Die Polen haben ja auch die Juden verfolgt.“<sup>303</sup> Besonders diese von Lanzmann im Film unkommentiert gelassenen Aussagen erzürnten die polnische Öffentlichkeit und riefen heftige Reaktionen hervor.<sup>304</sup>

## Reaktionen der Zuschauer und der Presse

Die Ausstrahlung des Films am 30. Oktober 1985 wurde zu einem Zuschauer magneten: Laut der wöchentlichen Umfragen des OBOPiSP hatte die Hälfte der 1000 Befragten *Shoah* gesehen – was für einen Dokumentarfilm ein unvergleichlich hoher Anteil an Zuschauern war –, und (immerhin) ein Zehntel von ihnen bezeichneten den Film als sehr sehenswert.<sup>305</sup> Andrzej Koziel gibt hingegen an, dass bei einer anderen Befragung des OBOPiSP 70 Prozent der Zuschauer den Film als beleidigend empfanden.<sup>306</sup>

Auch die Redakteure des Fernsehens, die für das Bulletin des Briefbüros verantwortlich waren, betonten nach der Ausstrahlung des Films, dass „vergleichsweise stark auf den Film ‚Shoah‘ von Lanzmann reagiert wurde. Ein Teil der Schreibenden beurteilte den Film als eine Hetzjagd gegen Polen. Die Mehrzahl der Autoren der Briefe zitierte Fakten der Hilfe von Polen für Juden. Es wurde vor allem die Selbstlosigkeit und die Gefahr dieser Hilfe betont.“<sup>307</sup> In den Beständen des Archivs des Polnischen Fernsehens ließen sich nur rund 150 Briefe bzw. deren Zusammenfassungen als Reaktionen auf *Shoah* finden, was insbesondere im Vergleich zu den Reaktionen der westdeutschen Bevölkerung nach der Ausstrahlung von *Holocaust* im Fernsehen 1979 gering ist. Dennoch sind gerade diese knapp 150 Briefe eine für das Fernsehen in Polen und die Zu-

---

<sup>301</sup> Vgl. LANZMANN, S. 186.

<sup>302</sup> Vgl. ebenda, S. 184 ff.

<sup>303</sup> Vgl. ebenda, S. 246. – Robert Skloot weist auf ein weiteres Momentum im Film hin, das ein Charakteristikum darstellt: Lanzmann stellt besonders die Aussagen der polnischen Bauern wie auch der deutschen Täter in einen gegenwärtigen Kontext, sodass der Zuschauer ihn auch als Film über die Gegenwart verstehen kann. SKLOOT, S. 265.

<sup>304</sup> Vgl. Polityka vom 11.05.1985, 03.08.1985, 16.11.1985; Prawo i Życie vom 16.11.1985. – Zugleich merkt Piotr Forecki an, dass nicht alle Autoren, die über den Film schrieben, diesen auch gesehen hätten. Vielmehr hätten sich einige Autoren bei ihren Ausführungen auf die Presseberichterstattung in Frankreich bezogen. FORECKI, S. 135.

<sup>305</sup> Widownia programów telewizyjnych nadanych w dniach 28 X – 3 XI 1985 r. [Die Zuschauerschaft der Fernsehprogramme, die zwischen dem 28.10. und 03.11.1985 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1831/3/5, unpag. – Im Vergleich zu anderen Filmen zeigte sich, dass *Shoah* gegenüber dem Durchschnitt der gesendeten Filme etwas zurückfiel. Der Durchschnitt der Zuschauer bei den Filmen lag bei 59% der Befragten. Auch hinsichtlich der sehr guten Bewertungen lag *Shoah* unter dem Durchschnitt (21% gegenüber 10%). Ebenda.

<sup>306</sup> KOZIEL, *Za chwilę*, S. 254.

<sup>307</sup> Biuletyn Wewnętrzny (1986), 1, S. 5, in: DDATVP, Biuletyn Wewnętrzny, Sign. 1864/1.



schauerschaft unvergleichlich hohe Anzahl für Reaktionen auf einen einzelnen Film; sonst schrieben die Zuschauer nur sporadisch an die Verantwortlichen beim Fernsehen – und wenn, dann zumeist in anderen Angelegenheiten als das Fernsehprogramm oder einen konkreten Film betreffend.

Die Zuschauer beschwerten sich darüber, dass der Film zu wenig Gewicht auf die nationalsozialistischen Verbrechen lege<sup>308</sup>, sowie über die tendenziöse Wahl der Gesprächspartner, die suggeriere, dass die Polen für die Aussiedlungen und die Ermordung der Juden verantwortlich gewesen seien.<sup>309</sup> Auch fanden sich in den Briefen religiöse Motive wie die Darstellung der Juden als Christusmörder.<sup>310</sup> Eines der Kernargumente der apologetischen Abwehrmechanismen war der Verweis auf die Abwesenheit einer Kollaborationsregierung im besetzten und geteilten Polen; ferner führten die Autoren der Briefe Erinnerungen an die Hilfe der eigenen Familie bei der Rettung von Juden als Belege an.<sup>311</sup>

Nicht nur Lanzmanns Film stand im Mittelpunkt der Kritik der Zuschauer: Auch auf die Talkrunde, die im Anschluss an die Ausstrahlung stattgefunden hatte und an der Szymon Szurmej, Vorsitzender der Sozial-Kulturellen Gesellschaft der Juden, Andrzej Wasilewski, Direktor des Staatlichen Verlagsinstituts (Państwowy Instytut Wydawniczy), Kazimierz Kąkol, Leiter der Hauptkommission zur Erforschung der nationalsozialistischen Verbrechen, Krzysztof Teodor Toeplitz sowie die beiden Professoren Andrzej Grzegorzczyk und Franciszek Ryszka teilgenommen und über die Darstellung in Lanzmanns Film und über den Antisemitismus in Polen diskutiert hatten<sup>312</sup>, reagierten die Zuschauer: In ihren Briefen betonten sie einerseits das zentrale Charakteristikum des Meisternarrativs, die Abwesenheit eines Kollaborationsregimes, andererseits

<sup>308</sup> List nr 528763 [Brief Nr. 528763], in: DDATVP, Listy poradniczo-interwencyjne, Sign. 2005/4/56, unpag.

<sup>309</sup> List nr 528765 [Brief Nr. 528765], ebenda, unpag. Dabei enthielt die Hälfte der eingegangenen Briefe negative Beurteilungen des Films. ZAWISZ, S. 142.

<sup>310</sup> List nr 528777 [Brief Nr. 528777], in: DDATVP, Listy poradniczo-interwencyjne, Sign. 2005/4/56, unpag.

<sup>311</sup> List nr 528766 [Brief Nr. 528766], ebenda, unpag. – Einer der Autoren führte an, dass er die Ereignisse selbst erlebt habe und viele Polen kenne, die den Juden geholfen haben, darunter nahe Verwandte. Er verwies ferner auf die permanente Bedrohung durch die Todesstrafe. List nr 528765 [Brief Nr. 528765], ebenda, unpag. – Anna Zawisz resümierte, dass der Themenkomplex der jüdischen Überlebenden, der den Film ausmache, den Abwehrreaktionen der polnischen Zuschauer vollkommen untergeordnet sei. FORECKI, S. 146.

<sup>312</sup> Vgl. Tybuna Ludu vom 31.10.-03.11.1985. – Gemäß der Berichterstattung der *Tybuna Ludu* waren sich die Anwesenden einig, dass der Film tendenziös und gewollten Manipulationen (Auswahl der Interviewpartner sowie Frageweise, Darstellung Polens als rückständiges Land) unterworfen sei. Zudem verwies der Redakteur darauf, dass zwar die totale Vernichtung der Juden geplant gewesen sei, die polnische Bevölkerung jedoch nur zum Teil vernichtet werden sollte, da die „nationalsozialistischen Täter ihre Pläne zum Völkermord nicht vollständig verwirklichen konnten“. In der Diskussion fand eine Zurückweisung der Vorwürfe einer Mitschuld der polnischen Gesellschaft sowie eine Einbettung der jüdischen Schicksale in den polnischen Kontext statt. Ebenda. – Piotr Forecki verweist darauf, dass es keine Aufzeichnung von der Talkrunde gibt, womit die (möglicherweise manipulierte) Presseberichterstattung als einzige Quelle dienen kann. FORECKI, S. 144, Anm. 133.

postulierten sie die Verantwortung der jüdischen Bevölkerung für die stalinistischen Verbrechen. Dabei verifizierten die Zuschauer ihre Aussagen wiederum durch eigene Erinnerungen, die die persönliche (familiäre) Hilfe und Rettung von Juden während des Krieges beinhalteten.

Ähnliche Argumentationsmuster ließen sich in zahlreichen Pressereaktionen finden. So widmete sich Andrzej Grzegorzczyk in der *Polityka* Lanzmanns Film, als dessen Kernelement er die Inszenierung eines ethnischen Konflikts zwischen Polen und Juden bezeichnete. Grzegorzczyk appellierte, den Terminus „Antisemitismus“ nur in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und dort begrenzt einzusetzen, um eine Inflation und Polemisierung zu vermeiden. In seinem Resümee quantifizierte er die Verbrechen von Polen an Juden als eine Seltenheit.<sup>313</sup> Kałol sprach hingegen vom Fakt eines „polnischen Holocaust“ und betonte, dass die biologische Vernichtung der polnischen Nation das Ziel der Nationalsozialisten gewesen sei. Er führte ferner aus, dass seit den ersten Tagen der Besatzung Terror gegen die polnische Bevölkerung ausgeübt worden sei, lange bevor die Vernichtung der Juden begonnen habe. „Darüber, dass die Deutschen ihre Pläne der Vernichtung der Juden mit der antizipierten Einstellung des ‚traditionellen polnischen Antisemitismus‘ verknüpften, kann nur jemand fantasieren, der die Realia der damaligen Zeiten nicht kannte.“ Die Hilfe von Polen bei der Vernichtung der Juden konnte sich Lanzmann nur ausdenken, so Kałol. Als Gegenargument verwies er auf die große Zahl von Polen unter den Gerechten unter den Völkern.<sup>314</sup>

Ein gemeinsamer Kritikpunkt der Kommentatoren in den Zeitungen wie auch der Mitglieder der Gesprächsrunde nach der Ausstrahlung des Films am 30. Oktober 1985 war Lanzmanns Auswahl seiner Gesprächspartner, die allesamt die lokale Unterschicht präsentierten und keine Vertreter insbesondere der Intelligenz oder des polnischen Widerstands, die den Juden geholfen hatten, darboten.<sup>315</sup> Der Journalist und das Mitglied des „Klubs der katholischen Intelligenz“ Jerzy Turowicz negierte den Antisemitismus in Polen nicht, betonte jedoch, dass der polnische Antisemitismus andere Wurzeln habe als der Antisemitismus der Nationalsozialisten; auch sei der Plan einer physischen Vernichtung der Juden im polnischen Antisemitismus nicht vorhanden gewesen.<sup>316</sup> Turowicz' Aussagen galten als treffend und wurden daher – obwohl Turowicz der katholischen und somit oppositionellen Presse angehörte – auch von der regimetreuen Presse übernommen.<sup>317</sup>

---

<sup>313</sup> *Polityka* vom 16.11.1985. – Dabei wiederholten die polnischen Zeitungen im Wesentlichen die Argumentation, die sie bereits nach der Premiere des Films in Frankreich im Mai 1985 vertraten. FORECKI, S. 137 f.

<sup>314</sup> *Prawo i Życie* vom 16.11.1985.

<sup>315</sup> *Tybuna Ludu* vom 31.10.-03.11.1985; *Polityka* vom 16.11.1985; *Prawo i Życie* vom 16.11.1985; *Tygodnik Powszechny* vom 10.11.1985. – Insbesondere Jerzy Turowicz griff Lanzmanns Argument der Entwicklung von Antisemitismus aus christlichem Antijudaismus an, das der Film anhand der gläubigen einheimischen Bevölkerung suggerierte. Ebenda.

<sup>316</sup> *Tygodnik Powszechny* vom 10.11.1985. – Auch Andrzej Grzegorzczyk widersprach Lanzmanns Argumentation, dass der Antisemitismus aus dem Christentum erwachsen und das Christentum somit für ihn verantwortlich sei. *Polityka* vom 16.11.1985.

<sup>317</sup> *Odrodzenie* vom 24.11.1985. – Nicht nur die Presse Volkspolens widmete sich dem Film Lanzmanns, auch die exilpolnische Presse protestierte gegen den Film. Vgl. unter anderem

Ähnlich wie der oben zitierte Kałol argumentierte auch der Rezensent in *Życie Literackie*, der Lanzmann hinsichtlich der Montagen und der tragenden Botschaft als „Magier“ bezeichnete, dessen „gutem oder schlechtem Willen“ der Zuschauer ausgeliefert sei. Der Autor verortete den Film im Kontext einer „imperialistischen Hexenjagd“ auf Polen und verwies – ähnlich wie auch Kałol – darauf, dass nur knapp drei Prozent des gesamten Filmmaterials in die Fassung Eingang gefunden hatten, die im polnischen Fernsehen zu sehen gewesen war.<sup>318</sup> Dies ermöglichte Spekulationen darüber, was Lanzmann nicht zeigen wollte; die Entscheidungen im Polnischen Fernsehen, auf denen die gezeigte Kurzversion des Films fußte, wurden jedoch nicht thematisiert.

Auch Jerzy Chłopecki, Journalist und Chefredakteur der Filmzeitschrift *Ekran*, widmete sich in der Zeitung *Prawo i Życie* dem Film und thematisierte zwar den Antisemitismus in der polnischen Gesellschaft, der sich gelegentlich in Pogromen entlud – zuletzt nach dem Krieg. Jedoch betonte er, dass sich der Antisemitismus vor allem im Westen Europas rasant entwickelt habe, während er für die Zwischenkriegszeit ein idealisiertes Bild der Koexistenz der polnischen und jüdischen Bevölkerung konstruierte. Chłopecki behauptete, dass „[w]ir das Recht [haben], empört zu sein, denn die Hilfe für die Juden während des Besatzung ist – wurde – ein Teil unserer Nationalgeschichte. [...] Das Stereotyp vom Polen, der schmutzig, faul und falsch ist, ist im Westen präsenter als das Stereotyp des ritterlichen Polen.“ Er resümierte, dass die polnische Gesellschaft „ratlos gegenüber den Lügen verschiedener Lanzmänner“ bleiben werde.<sup>319</sup>

Eine weitere Strategie in der Abwehrreaktion der polnischen Presse war der bereits bekannte Verweis auf die Zahl der Polen unter den Gerechten unter den Völkern: So verwies unter anderem der *Express Wieczorny* auf die Verleihung von Medaillen als Gerechte unter den Völkern an einige Polen und kommentierte, dass Polen insgesamt 40 Prozent der mit dieser Medaille Ausgezeichneten ausmachten. Dies sei, so der Au-

---

Dziennik Polski vom 30.10.1987. – In einem Artikel in der Exilzeitung *Aneks* verweist Timothy Garton Ash auf die Einzigartigkeit von *Shoah*, indem er schreibt, dass es Lanzmann unikal gelungen sei, das Leben bzw. das Leben zum Sterben in den Konzentrationslagern zu rekonstruieren. ASH, S. 36. – Insbesondere betont Ash die unkonventionelle Machart des Films, der gänzlich auf schwarzweiße Bilder, „Sieg Heil“ rufende Massen, Hitler, die Bilder aus Bergen-Belsen oder von Leichenbergen verzichte. Ash berichtet, dass der Film einen massiven Einfluss auf ihn ausgeübt habe, so kämen die Bilder immer wieder hoch. Ebenda, S. 37. – Ash macht deutlich, dass die Polen weder die Hauptopfer noch die Täter der Vernichtung waren, daher seien die Szenen, die in Polen spielten, nur von zweitrangiger Bedeutung, und er wirft den polnischen Journalisten vor, dass diese dumme Artikel über den Film geschrieben hätten, weil sie ihn anscheinend nicht gesehen hätten. Ebenda, S. 40 f. – Jedoch äußert er sich kritisch über die einseitige Darstellung (S. 50) und verweist mit dem Ausruf „Gott sei Dank, gibt es Historiker“ darauf, dass jeder Regisseur auch ein Diktator hinsichtlich seines Films sei. Ebenda, S. 51.

<sup>318</sup> *Życie Literackie* vom 10.11.1985.

<sup>319</sup> *Prawo i Życie* vom 16.11.1985. – Zudem reproduzierte der Autor antisemitische Stereotype, indem er mutmaßte, dass sich in der Zwischenkriegszeit das Finanzkapital, aber ebenso die Künste und die Industrie hauptsächlich in jüdischen Händen befanden. Ebenda.

tor, „der wahrscheinlich beste Kommentar“ zu *Shoah*: „Die wahren Fakten verteidigen sich selbst.“<sup>320</sup>

Dass der Film nicht nur in der Volksrepublik Polen, sondern auch in den polnischen Exilgemeinden im westlichen Ausland negativ aufgenommen wurde, wurde in der volkspolnischen Presse mit Genugtuung rezipiert.<sup>321</sup> Dem Film zustimmende bzw. das polnische Meisternarrativ in Frage stellende Äußerungen in den Exilgemeinden wurden jedoch nicht kommuniziert. So schrieb die in Paris erscheinende Zeitschrift *Kontakt*: „Wie kann man Polen beleidigen? [...] es reicht, an die Wahrheit zu erinnern, derer man sich schämt.“ Zugleich äußerte der Autor jedoch seine Ansicht, dass es sich bei *Shoah* um einen Film handle, der nicht den Fokus auf die Einstellung der polnischen Gesellschaft, sondern auf die Judenvernichtung *per se* lege, und dass die Existenz von antisemitischen Einstellungen nicht zu leugnen sei. Auch wenn der Film die Gleichgültigkeit der polnischen Gesellschaft darstelle, so der Autor weiter, sei das Spektakuläre in dieser Hinsicht jedoch die Passivität des Westens während der Judenvernichtung gewesen.<sup>322</sup>

Zahlreiche Institutionen wandten sich gegen den Film, darunter der Kombattantenverband ZBoWiD, der Kriegsversehrtenverband sowie die Sozio-Kulturelle Gesellschaft der Juden in Polen und weitere.<sup>323</sup> Kazimierz Kałols oben beschriebene Reaktion ist archetypisch für die polnischen Reaktionen auf *Shoah*; auch im Artikel von Daniel Passent, Redakteur der *Polityka*, der den deutschen Lesern der Zeitung *Die Zeit* die polnischen Reaktionen auf den Film nahezubringen versuchte, fanden sich ähnliche Argumentationen wie bei Kałol. Jedoch kontextualisierte Passent die Ausstrahlung des Films mit der gegenwärtigen Situation in Polen: „[je] schlechter es dem polnischen Volk und dem polnischen Staat in den letzten Jahrhunderten ging, desto eifriger hüteten die Menschen die Traditionen, desto emsiger stopften sie die von Kugeln durchlöchernten Fahnen, auf denen geschrieben steht: ‚Für Gott, Ehre und Vaterland‘ und ‚Für unsere und eure Freiheit‘. Und da kommt ein jüdischer Regisseur aus Frankreich daher und will diese Fahne beschmutzen.“

Zusammenfassend konstatiert er, dass der

„empfindsame Lanzmann [...] die empfindsamen Polen an der schmerzlichsten Stelle getroffen [habe]: der Vernichtung der Juden durch die deutschen Angreifer und der Haltung, die sie demgegenüber einnahmen. Notabene bemerkte einer der Diskussionsteilnehmer [während der Fernsehdiskussion nach der Ausstrahlung von *Shoah* am 30. Oktober 1985], daß es wahrscheinlich das gleiche gewesen wäre, wenn sich die Polen in den Ghettos befunden hätten und die Juden auf der anderen Seite der Mauer, denn keine Moral der Welt habe die Menschen auf Auschwitz vorbereitet.“<sup>324</sup>

---

<sup>320</sup> Express Wieczorny vom 04.11.1985.

<sup>321</sup> Trybuna Ludu vom 03.02.1986.

<sup>322</sup> Kontakt (1986), 2, S. 48 ff.

<sup>323</sup> FORECKI, S. 138.

<sup>324</sup> Die Zeit vom 07.03.1986.

Jedoch sah Passent das Positive an der Ausstrahlung in seinem Resümee darin, dass es Lanzmann gelungen sei, „dass nun über ein Thema diskutiert wird, das bislang, da es zu schmerzlich war, als Tabu galt“<sup>325</sup>.

Differenzierte Aussagen zum Film waren eine Seltenheit in der öffentlichen publizistischen Debatte in der Volksrepublik. Zygmunt Kałużyński urteilte in einem Artikel vom Dezember 1985, dass seiner Ansicht nach Lanzmanns Film kein Film über den polnischen Antisemitismus sei, denn dafür würde sich das Pogrom von Kielce eher eignen. Der Redakteur konzentrierte sich stattdessen auf die Frage der Passivität und der negativen Einstellungen in der polnischen Gesellschaft, die sich jedoch nicht eindeutig beantworten lasse. Er schrieb allgemein, dass es in jeder Gesellschaft schlechte Menschen gäbe. Dies sei jedoch in Lanzmanns Film nicht deutlich geworden, sondern Polen erschien nur einseitig als ein Land voller Antisemiten.<sup>326</sup> Auch im *Tygodnik Powszechny* wurde mit zunehmendem Abstand zur Ausstrahlung anders mit dem Film umgegangen: So seien die persönlichen Einstellungen der polnischen Bauern generalisiert und Beispiele der Hilfe für Juden negiert worden. Zugleich sei jedoch Lanzmanns Film als Werk zu komplex, um ihm einfach zu unterstellen, dass seine Botschaft die Hilfe der polnischen Gesellschaft bei der Judenvernichtung sei.<sup>327</sup>

Erst nach einiger Zeit reagierten polnische Stimmen nüchterner auf den Film, so relativierte der Literaturkritiker und Schriftsteller Artur Sandauer die negativen Beurteilungen des Films, nachdem er die neunstündige Version gesehen hatte. Er kritisierte, dass die Fernsehfassung schlecht – „geradezu propagandistisch“ (Sandauer) – montiert worden sei, die längere Kinoversion liefere ein anderes Bild. Hinsichtlich der Täter verwies Sandauer auf deren Perfidität, die er selbst im Ghetto von Sambor erlebt hatte: Bis zuletzt seien die Menschen belogen worden. Der Warschauer Historiker Czesław Madajczyk hingegen zeigte sich verwundert über die Darstellung und die Aussagen der deutschen Täter und forderte eine Überprüfung der Aussagen von Grassler und Stier über die angebliche Unkenntnis der Deutschen über die Vernichtung der Juden, die er für eine Lüge hielt. Zudem kritisierte er, dass Lanzmann nur das Leiden und nicht den Widerstand durch die Juden (insbesondere in Form des Aufstands im Warschauer Ghetto) zeige.<sup>328</sup>

Das Revolutionäre an Lanzmanns Film war, dass er die Debatte um die polnische Passivität hinsichtlich der Deportation der Juden angefacht und zugleich die polnischen Zuschauer mit den immer noch existenten antisemitischen Vorurteilen und Stereotypen, die in der polnischen Gesellschaft existierten, konfrontiert hatte. Auch wenn die polnische Öffentlichkeit sowie die Experten sehr kritisch auf die Aussagen und die Darstellung der Täter in Lanzmanns Film reagierten, so waren es jedoch die Interviews mit den polnischen Gesprächspartnern, die das polnische Meisternarrativ erschütterten. Erstmals wurden die polnischen Fernsehzuschauer mit dem Antisemitismus in ihrer Gesellschaft konfrontiert, was die Effektivität der bisherigen Abwehrstrategien reduzierte.

---

<sup>325</sup> Ebenda.

<sup>326</sup> *Polityka* vom 07.12.1985.

<sup>327</sup> *Tygodnik Powszechny* vom 02.03.1986.

<sup>328</sup> Film (1986), 7, S. 4 ff.

Zudem wurde die polnische Bevölkerung, die im Meisternarrativ als widerständige Nation gegen die deutschen Verbrechen und solidarische Helfer der Juden existierte, in Lanzmanns Film zu einem Zeugen der Vernichtung der Juden degradiert, der nicht nur ohnmächtig der Vernichtung zugeschaut, sondern diese bereitwillig in Kauf genommen habe, da man sich davon Vorteile erhoffte. Lanzmanns Film konstruiert durch seine Konzentration auf die jüdischen Opfer und die deutschen Täter das Gros der damaligen polnischen Bevölkerung als *bystanders*, die der Vernichtung der Juden durch die Nationalsozialisten nicht nur zuschauten, sondern teilweise über die Entwicklung erfreut waren.<sup>329</sup> Die *bystanders* sind in der Darstellung eine neue Figur und passen aufgrund ihrer Charakteristika nicht in das bis *dato* vorherrschende dichotome Weltbild von Gut (Opfer / Polen bzw. Polen und Juden) und Böse (Täter / Deutsche).<sup>330</sup> Wie Robert Skloot festhält, gibt es von der Dreiteilung Juden-Opfer, Deutsche-Täter und Polen-*bystanders*, die in Lanzmanns Film existiert, nur eine Ausnahme: Jan Karski.<sup>331</sup> Lanzmann erreichte somit durch seinen Film ein massenwirksames Hinterfragen der bisher starren binären Kodierung der Beziehungen zwischen den einzelnen Gruppen und der Kategorisierung der polnischen Bevölkerung in ihrer Gesamtheit als Opfer während des Krieges.

Treffend charakterisierte ein Redakteur des in London erscheinenden *Dziennik Polski* Lanzmanns Film und dessen Wirkung in und auf Polen:

„Der Film ist ein Dokument, mit dem Polen mit seinem ZBoWiD und seinen tausend Büchern über den Krieg nicht mithalten kann. Es ist ein Dokument der Tatorte, benannt durch die Augenzeugen. Diese erschütternden Orte, häufig vergessen oder ins alltägliche Leben eingewachsen, wurden für immer für die menschliche Erinnerung festgehalten.“<sup>332</sup>

Zusammenfassend hält Piotr Forecki fest, dass für die Erinnerung an die Judenvernichtung in Polen allein schon die Ausstrahlung der Kurzfassung des Films im Fernsehen einen Impuls setzte, da diese – wenn auch nur für kurze Zeit – einen zentralen Platz im öffentlichen Diskurs einnahm:

---

<sup>329</sup> Raul Hilberg definierte in seinem 1992 erschienen Buch: „Those of them who lived in Adolf Hitler’s Europe would have described themselves, with few exceptions, as bystanders. They were not ‚involved‘, not willing to hurt the victims and not wishing to be hurt by the perpetrators. Yet the reality was not always so uncomplicated. Much depended on the relations of various continental European nations with the Germans and the Jews. [...] Much was determined also by the character of the individual, particularly if it was an unusual or extraordinary character. In some areas, bystanders became perpetrators themselves. In many regions they took advantage of Jewish misfortunes and seized a profit, but there were also those who helped the hunted.“ HILBERG, S. XI.

<sup>330</sup> Wie Robert Skloot hinweist, sagte Lanzmann über diese Unterteilung, dass er sie aus Raul Hilbergs Hauptwerk *The Destruction of the European Jews* übernommen habe; der Regisseur bezeichnete Hilbergs Buch als von wichtigem Einfluss für seinen Film. SKLOOT, S. 266.

<sup>331</sup> Ebenda, S. 268.

<sup>332</sup> *Dziennik Polski* vom 03.05.1986.

„[D]as Erscheinen von Lanzmanns Film im Polnischen Fernsehen war ein Aufbruch des ‚schweigenden Raums‘ und bewegte den Prozess der Rekonstruktion der polnischen Erinnerung an die Judenvernichtung in bisher öffentlich nicht bekannte Gebiete. Die Reaktionen auf den Film des französischen Regisseurs deckten die Leerstellen in den polnischen Erinnerungen auf und zeichneten eine Karte der Inhalte, die aus der Erinnerung der Zeugen der Shoah ausgespart worden waren, nach.“<sup>333</sup>

#### 5.4.3 Nach *Shoah*: die Darstellung der Judenvernichtung im polnischen Film und Fernsehen der späten 1980er Jahre

Wie bereits nach der Ausstrahlung von *Holocaust* in den USA und in der Bundesrepublik war nach der Premiere von Lanzmanns Film in Frankreich sowie nach der Ausstrahlung im Polnischen Fernsehen wiederum die polnische Seite um eine Abwehr dieser vermeintlich antipolnischen Darstellung bemüht. Wenn auch nicht direkt als Antwort konzipiert, „antworteten“ einige Filme auf die durch Lanzmanns Film aufgeworfenen Fragen der polnisch-jüdischen Beziehungen und der Judenvernichtung. Zugleich ermöglichten die Liberalisierung im Kultursektor und der allmähliche Niedergang des kommunistischen Macht- und Interpretationsmonopols die Aufnahme von neuen Darstellungsweisen und Deutungsmustern in Film und Fernsehen.

##### *Im Schatten des Hasses* (W cieniu nienawiści, 1985)

Der 1985 produzierte und am 18. April 1986 Premiere feiernde Film *Im Schatten des Hasses* thematisiert die Angst, die mit der Beherbergung von Juden einherging. Protagonistin ist die junge polnische Mutter Zofia (Bożena Adamek), die in der Stadtverwaltung in Warschau arbeitet, in der ihre Mitarbeiterinnen versuchen, jüdische Kinder in Sicherheit zu bringen. Zofia verweigert sich dieser Arbeit, da sie Angst um sich und vor allem um ihren kleinen Sohn (Wiktor Matuszewski) hat, trifft jedoch durch Zufall eine jüdische Mutter (Róża Chrabelska), die sie bittet, ihr Kind bei sich aufzunehmen. Zofia zögert, kommt jedoch schließlich der Bitte nach. Nachdem sie das Mädchen Ewa (Aleksandra Cezarska) bei sich aufgenommen hat, verspürt sie zunehmend Angst und will das Mädchen zu seiner Mutter zurückbringen. Dies verhindert jedoch der Ghettoaufstand. Schließlich kommen sich Ewa und Zofia näher, und Zofia übernimmt die Mutterrolle. Jedoch ist die Furcht vor Entdeckung nach wie vor vorhanden, daher entschließt sich Zofia dazu, Ewa in einem Waisenhaus an der Grenze zu den dem Deutschen Reich angegliederten Gebieten in Sicherheit zu bringen.<sup>334</sup>

Im Spielfilm erscheinen gleich mehrere negativ besetzte polnische Figuren: Neben der „Pflegemutter“ (Ewa Szykulska) von Ewa, bei der die Protagonistin Zofia sie abholt und die das Kind nur wegen des Geldes von Ewas Mutter bei sich aufnahm, ist es

---

<sup>333</sup> FORECKI, S. 149 f.

<sup>334</sup> Strzeszczenie filmu p[od] t[ytułem] „W cieniu nienawiści“ tytuł roboczy: „Kolor szarości“ [Zusammenfassung des Films „Im Schatten des Hasses“, Arbeitstitel: „Farbe der Gräue“], in: DDATVP, „WS cieniu nienawiści“, Sign. 2001/204, unpag. – Filmfassung: W cieniu nienawiści, in: ODiZP, Sign. F 9126.

insbesondere die Haushälterin von Zofia (Maria Zbyszewska), die der Aufnahme des jüdischen Mädchens ablehnend gegenübersteht. Sie benutzt dabei antisemitische Phrasen, um gegen die Rettung des Mädchen zu argumentieren. Die permanente Angst und Bedrohung, die Zofia verspürt, basieren nicht nur auf der Gefahr der Entdeckung durch die Deutschen, sondern auch durch (vermeintliche) Kollaborateure wie ihre Nachbarin (Barbara Brylska) und durch die Erpresser.

Der Film nimmt nahezu ausschließlich die Perspektive der polnischen Protagonistin ein, so erhascht der Zuschauer nur Einblicke in das Ghetto während einer Fahrt mit der Tram, in der Zofia sitzt. Der Fokus liegt auf der Darstellung vom Terror, unter dem beide Gruppen leiden, und der Hilfe der (einzelnen) Polen für die jüdische Bevölkerung, allen voran für die Kinder. Das Novum am Film ist die Betonung der Angst, die mit der Entscheidung, ein jüdisches Kind bei sich aufzunehmen, verbunden war. Der Film vermeidet heroische Muster und Vereinfachungen und konzentriert sich in seiner Darstellung der Hilfe von Polen für Juden auf ein Einzelbeispiel, die Protagonistin Zofia. Ihre Angst, die das Leitthema des Films bildet, wird erst in der letzten Szene aufgelöst, als sie nach Warschau zurückkehrt und ihre Wohnung aufgebrochen vorfindet; ihr Sohn ist jedoch von der Nachbarin gerettet worden.

Neben der Angst spielt ein weiteres Element eine wichtige Rolle, das zuvor in den polnischen Filmproduktionen kaum beachtet worden war: der Glaube. So ist insbesondere Zofias Tante (Wanda Łuczycka), die im Widerstand tätig ist, gläubig, während Zofia den Glauben zeitweise verloren hatte. In der persönlichen Situation Zofias, die zur gleichen Zeit die Nachricht vom Tod ihres Mannes verarbeiten muss, kommt es in dieser Hinsicht zu einer Neubelebung des Glaubens der Protagonistin. Ferner spielen religiöse Motive eine Rolle und werden in einer ambivalenten Weise dargestellt: So befindet sich im Unterschlupf von Ewa bei deren „Pflegetante“ eine Marienstatue, während das jüdische Kind aus der Sicht der „Pflegetante“ nichts weiter als eine Ware ist.<sup>335</sup>

In der Kommission der Kinematografie wurde der Film angenommen, obwohl es Stimmen gab, die die Ansicht vertraten, dass es zu viele positiv konnotierte deutsche Figuren im Film gebe, eine dieser Art würde ausreichen.<sup>336</sup> Die Endabnahmekommission war jedoch der Ansicht, dass der Film die Atmosphäre der Besatzungszeit sehr gut erfasse und wiedergebe – insbesondere die Gefahr, die mit der Beherbergung von Juden einherging. Jedoch kritisierte sie die Charakterisierung der Protagonistin, die als hysterisch empfunden wurde: Mit einem solchen Verhalten – so die Mitglieder der Kommission – wäre sie sowohl den Deutschen als auch den Denunzianten aufgefallen.<sup>337</sup>

<sup>335</sup> Dies ist jedoch nur ein kleiner Ausschnitt des Verhaltens der polnischen Bevölkerung gegenüber der jüdischen Tragödie, die im Film gezeigt wird. Wie Joanna Preizner betont, zeigt der Film das Gros der polnischen Bevölkerung als distanziert gegenüber den Juden, in manchen Fällen auch gleichgültig. Wie sie festhält, gab es bis *dato* noch in keinem polnischen Film so viele negativ konnotierte Figuren, deren Handeln einfach zu verurteilen sei. PREIZNER, S. 330 f.

<sup>336</sup> HALTOF, *Polish Film*, S. 149. – Marek Haltof sieht den Film als ausbalanciert an, da sowohl helfende als auch erpressende Polen porträtiert wurden, Zofia sei eine modernisierte Version der *matka polska*. Ebenda, S. 150. – Vgl. PREIZNER, S. 332.

<sup>337</sup> PREIZNER, S. 335 f.



Der Film wurde nur in einem Warschauer Kino aufgeführt; die Versorgung der Kinos auf dem Lande mit Kopien gestaltete sich schwierig.<sup>338</sup> Das Fernsehen strahlte den Film am 17. April 1987 im Ersten Programm zur besten Sendezeit aus, und die Ankündigung in der Fernsehzeitschrift *Antena* hob hervor, dass der

„junge Regisseur, der sich der Thematik der Kriegs- und Besatzungsjahre annimmt, versucht, die Verschiedenheit menschlicher Reaktionen im Moment der Gefahr zu präsentieren. Angefangen bei blindem Egoismus über normale Gleichgültigkeit bis zu Berechnung und tiefem Hass gegenüber den Juden. [Der Regisseur Wojciech] Żółtowski versucht, seine Aufmerksamkeit auf die Figur der jungen polnischen Mutter Zofia zu konzentrieren, die im Angesicht der Gefahr ihr eigenes Leben riskiert und einem jüdischen Kind Schutz bietet – Ewa. Er zeigt jedoch die komplexe Psyche des zehnjährigen Kindes, das außer der Diskriminierung vonseiten der Nationalsozialisten auch die Intoleranz einiger Polen am eigenen Leibe zu spüren bekommt, die auf antisemitischen Vorurteilen fußt.“<sup>339</sup>

Trotz der neuen Darstellung und der Betonung der Angst der Bevölkerung traf der Film unter den Zuschauern des Polnischen Fernsehens auf eine durchwachsene Resonanz. So zeigten die wöchentlichen Umfragen, dass 47 Prozent der Befragten den Film gesehen hatten und von diesen nur etwas mehr als ein Fünftel (21 Prozent) ihn als sehr gut bezeichneten.<sup>340</sup>

Die Pressereaktionen waren ebenfalls ambivalent, jedoch bezeichneten die Rezensenten einen solchen Film als notwendig; so schrieb unter anderem der Rezensent der Zeitung *Sztandar Ludu*:

„Es ist wahr, dass die Tragödie des Krieges für die jüdische Nation und das Retten von Juden durch Polen keine neuen Themen in unserem Kino sind. Während jedoch die bisherigen Projekte eher das Kriegs-drama und die Vernichtung der Juden dokumentierten [sic!], handelt der Film von W[ojciech] Żółtowski – wahrscheinlich als Erster – mit einer solchen Intensität von den Einstellungen der Polen. Er verschweigt nicht die Existenz der szmalcownicy und zeigt – in einer suggestiv aufgebauten Atmosphäre des ‚Zeitalters der Niedertracht‘ – Menschen, die, obwohl sie selbst bedroht waren, zur Rettung eilten. Er gibt somit die historische Gerechtigkeit wieder, die durch das *Shoah* betitelte Werk verleumdet wurde.“<sup>341</sup>

Auch vom Rezensenten der Zeitschrift *Fakty* wurde der Film als ein einzigartiges Werk der letzten Jahre bezeichnet, da er sich vor allem auf die psychologische Ebene, die moralischen wie Gewissensentscheidungen und -einstellungen konzentrierte. Der Rezensent der *Trybuna Ludu* hingegen erachtete den Film als emotional bewegend, da

---

<sup>338</sup> Ebenda, S. 340.

<sup>339</sup> *Antena* (1987), 16, S. 5.

<sup>340</sup> *Widownia i oceny programów nadanych w dniach 13 IV – 19 IV 1987 r.* [Zuschauerschaft und Beurteilung der Programme, die zwischen dem 13. und 19.04. ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, *Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej*, Sign. 1934/3/1, unpag.

<sup>341</sup> Zitiert nach: PREIZNER, S. 340. Kursiv im Original.

er „kindliches Unglück“ präsentiere. Andere Rezensenten hingegen urteilten, dass der Film nichts Neues zu bieten habe und deshalb langweile.<sup>342</sup>

In ihrer Rezension in der Zeitschrift *Film* betont Ewa Modrzejewska die Solidarität der Polen mit den Juden und führt aus, dass Ewa gerettet werden konnte, „weil sich Leute fanden, die bereit waren, sich für die Rettung des Mädchens zu opfern. Und das war keine leichte Entscheidung.“ Modrzejewska konstruiert eine Dichotomie zwischen Tätern und Opfern und widerspricht dem gängigen Konstrukt der Gleichrangigkeit der polnischen und jüdischen Opfer: „Der Krieg teilte die Menschen in Täter und Opfer, und unter den Opfern unterteilte er in die Welt der Polen und die Welt der Juden“. Die Rezensentin ging soweit zu artikulieren, dass es sich bei der jüdischen Bevölkerung um diejenige gehandelt habe, die am heftigsten von den Nazis verfolgt worden sei: „Hinter den Mauern sind sie vollkommen wehrlos, abhängig von der Gnade oder Ungnade der SS-Männer. In einer Kriegssituation können auch die Opfer untereinander zu Tätern werden.“ Ferner verweist sie darauf, dass all jene, die Zofia unterstützten, handelten, während die Protagonistin von ihrer Angst („Zofia denkt, dass das Handeln zu viele Menschenleben kostet, und die Menschen wollen nur überleben“) paralytisch wurde, merkt jedoch an, dass eine Entwicklung in Zofia zu erkennen sei: „Der Mensch, der der Bedrohung durch die biologische Vernichtung und der Angst ausgesetzt ist, ist sowohl zu größten Opfern und Heldenmut als auch zu schlimmster Erniedrigung fähig.“ Sie resümiert: „Es scheint, dass der Film weder inhaltlich noch formal innovativ ist. Jedoch erscheint er zum richtigen Zeitpunkt, da das Thema des Martyriums der Juden nach Jahren wieder zu Tage tritt und wieder breit diskutiert wird.“<sup>343</sup>

### *Kornblumenblau* (Kornblumenblau, 1989)

Die neuen Darstellungsweisen fanden auch in den Film *Kornblumenblau* des Regisseurs Leszek Wosiewicz, der am 9. Oktober 1989 Premiere feierte, Eingang. Der Protagonist des Films, Tadeusz Wyczyński (Adam Kamień), ist Mitglied einer Widerstandsgruppe, wird verhaftet – die Vorgeschichte wird mithilfe schneller Montagen rasch abgehandelt – und kommt nach Auschwitz, wo er versucht, mit dem Leben und Sterben im Lager zurechtzukommen. Tadeusz kann sich bald in die Verhältnisse einfinden und steigt durch seine opportunistische Haltung auf: Seine Fähigkeiten als guter Musiker sind der Grund für seinen Aufstieg, da der Blockälteste (gespielt vom mehrfachen Preisträger Krzysztof Kolberger) sich von ihm das Lied „Kornblumenblau“ wünscht – was später zu seinem Kosenamen unter den Gefangenen wird. Zu Beginn noch als Versuchsperson für medizinische Experimente missbraucht, wird er schließlich Küchenjunge, dann Kellner und am Ende Mitglied im Lagerorchester, was in Anbetracht der zunehmend geringeren an ihm verübten Brutalität ein deutlicher Aufstieg ist. Durch seine opportunistische Grundhaltung und seine Fähigkeit, neue Fertigkeiten schnell zu lernen, erscheint er in allen Belangen als ideale Besetzung. Zugleich regt sich in ihm kein Widerstand gegen das Lager als solches, denn er kann an den Strukturen nichts ändern; stattdessen versucht er nur zu überleben.

---

<sup>342</sup> Ebenda, S. 341 f.

<sup>343</sup> Film (1986), 19, S. 9.

Die Darstellung fokussiert den Überlebenswillen von Tadeusz und zeigt, wie er in jeder Situation zurechtkommt.<sup>344</sup> Dies führt bei ihm jedoch mitunter auch zum Abbau ethischer Grundsätze, so schlägt er im Streit einen anderen Gefangenen mit einem Stuhl brutal nieder.<sup>345</sup> Die Vernichtung der Juden spielt im Film eine Rolle; so zeigen mehrere Szenen, wie Tadeusz' Gruppe an einer Gruppe Jüdinnen vorbeigeführt wird. Dabei verliebt er sich in eine von ihnen, ohne jedoch jemals mit ihr zu sprechen – es bleibt bei Blicken und (Tag-)Träumen. Das Los der jüdischen Insassen – der Film zeigt Tadeusz, wie er ein tanzendes jüdisches Mädchen auf der Rampe erblickt – schildert die Klimax des Films: Tadeusz ist zum Tubaspieler im Lagerorchester aufgestiegen und soll mit diesem eine (grotesk inszenierte) Revue im Lager aufführen – dabei werden Elemente nationalsozialistischer Ideologie wie die Germania karikiert. Während dieser Sequenz konstruiert der Film eine Gleichzeitigkeit mit der Vernichtung, indem er – als erster Film – zu den Klängen der „Ode an die Freude“ die Vernichtung direkt darstellt: Der Zuschauer wird Zeuge, wie Opfer entkleidet in die Gaskammern gebracht werden. Aus der Perspektive des SS-Mannes, der für die Vergasung verantwortlich ist, blickt das Publikum während der Vergasung in das Innere der Kammer und sieht die Todeskämpfe. Schließlich öffnen Mitglieder des Sonderkommandos die Tür zur Kammer, und die Kamera zeigt den Leichenberg, die Unmenge an verrenkten Körpern.<sup>346</sup> Ein Schnitt folgt, und die letzte Sequenz beginnt: Immer noch zu den Klängen der „Ode an die Freude“ erfolgt ein Luftangriff, der schließlich zur Befreiung führt.<sup>347</sup> Das Ende des Films bildet eine Szene, in der Tadeusz in einen Waggon mit sowjetischen Soldaten einsteigt. Statt „Kornblumenblau“ spielt er nun „Kalinka“.

Durch die betont intensive Darstellung des Opportunismus von Tadeusz bricht der Film mit der Konvention der klaren Dichotomie zwischen Opfern und Tätern, zwischen Gut und Böse. In *Kornblumenblau* existieren ferner polnische Täter – auch wenn sie sich in der Darstellung nur aufgrund ihrer sozialen Positionen im Lager von den anderen Gefangenen unterscheiden – und der Film präsentiert sie in erster Linie als Teil der Lagerhierarchie. Die Inszenierung der Brutalität im Lager konzentriert sich nicht nur auf die Gewalt und Machtbeziehungen zwischen Gefangenen und Lagerbesatzung, sondern zeigt besonders die Gewalt zwischen den Häftlingen der unterschiedlichen hierarchischen Stufen. So sind es die deutschen Kapos und Blockältesten, die sich einerseits durch ihre Gewalttätigkeit auszuzeichnen versuchen, andererseits jedoch im nationalsozialistischen System verhaftet bleiben bzw. aufsteigen. So steigt der Protégé

<sup>344</sup> Katarzyna Mąka-Malatyńska bezeichnet den Protagonisten als „everyman im Lagerleben“. MĄKA-MALATYŃSKA, S. 100.

<sup>345</sup> Mąka-Malatyńska verweist ferner darauf, dass Tadeusz niemals alleine ist, da dies den Tod bedeuten würde: „Alleine ist der Mensch erst in der Todeszelle. [...] Man arbeitet zusammen, man isst zusammen, man schläft zusammen.“ Ebenda, S. 210.

<sup>346</sup> Obwohl der Protagonist Pole ist und der Film nicht primär die Judenvernichtung thematisiert, sind zahlreiche Bezüge und Szenen vorhanden, in denen die Unterschiedlichkeit der polnischen und jüdischen Schicksale im Lager dargestellt wird. Ebenda, S. 214.

<sup>347</sup> Dies sei, so Mąka-Malatyńska, eine „Kehrseite“ (rewers) der Endszene aus *Die letzte Etappe*, die nicht nur durch das groteske Schauspiel der lagerinternen Feierlichkeiten, bei denen Tadeusz als Tubaspieler mitwirkt, gekennzeichnet ist, sondern auch dadurch, dass Tadeusz im Zuge der Befreiung Ungarismen ausschreit. Ebenda, S. 211.

des Protagonisten Tadeusz im Verlauf der Handlung soweit auf, dass er freigelassen und als Offizier an die Ostfront versetzt wird. Er stirbt am Ende des Films während des Luftangriffs, als er der Revue beiwohnt – somit findet hier eine Umwandlung vom Opfer zum Täter statt. Während dieses Angriffs stirbt ein weiterer Kapo, die Kamera zeigt ihn blutend auf dem Rücken liegend und fokussiert dabei das Medaillon mit dem Bild von Hitler, das er um den Hals trägt – er war bis zum Ende vom System überzeugt gewesen, trotz seiner Lagerhaft.

Der Film verwirft somit klare Muster von Opfern und Tätern und zeigt die Gefangenen als ihre eigenen Peiniger, während die Wachmannschaften nur den Rahmen der gegenseitigen Quälerei bilden. Solidarität zwischen den Gefangenen wird zwar gezeigt, beschränkt sich zumeist aber nur auf einen kleinen Kreis um den Hauptdarsteller – stattdessen herrschen Neid, Egoismus und Überlebenskampf unter den Gefangenen vor.

Die deutschen Wachmannschaften erscheinen nur am Rande und zeichnen sich durch schiere Allmacht, Korruption und Brutalität aus. Zudem sind sie ignorant; so erkennt keiner von ihnen das Klavierstück von Frédéric Chopin, das Tadeusz während der Weihnachtsfeier im Speisesaal der SS spielt (wofür er im anderen Fall wahrscheinlich mit dem Tode bestraft worden wäre). Auch ihre Frauen sind von der Ideologie durchdrungen; so vergnügen sie sich durch die Besichtigung von Hinrichtungen, bei denen sie keine Emotionen und kein Mitleid mit den Hingerichteten zeigen. Die Dämonisierung der Deutschen wird durch die Präsentation von Kindern auf die Spitze getrieben, die während der Weihnachtsfeier, bei der Tadeusz auf dem Akkordeon spielt, mit starren Mienen und Abzeichen mit Hakenkreuzen der Aufführung beiwohnen.

Zugleich jedoch führt der Film einen ambivalenten deutschen Charakter ein: Ein SS-Mann ermuntert die Gefangenen um Tadeusz durchzuhalten, da er weiß, dass sich das Ende des Lagers nähert. Dies ist – neben dem Blockältesten, der sich zum Mustersoldaten wandelt – der einzig ambivalente Charakter unter den deutschen Figuren, die in der Mehrzahl als fanatische, brutale und korrupte Mörder mit sadistischen Neigungen gezeigt werden – eine Charakterisierung, die auch dem bereits erwähnten Film *Escape from Sobibor* entspricht.

Die Inszenierung von Tadeusz primär als Opportunist sowie die Darstellung der anderen Insassen als größtenteils egoistische, auf ihr eigenes Wohl bedachte Individuen, die sich nicht im Widerstand befanden, sondern als Teil des Systems fungierten, löste unter den Rezensenten eine differenzierte Behandlung des Films aus. Das positive Bild des Gefangenen im Lager wurde durch negative Attitüden überlagert, Phänomene wie Kannibalismus gezeigt. So merkt der Filmkritiker Janusz Wróblewski an, dass Tadeusz ein Konformist sei und man sich die Frage stellen könne, wer unter den Gefangenen ebenfalls als solcher zu sehen sei. Der Rezensent urteilt, dass in Tadeusz' Wahrnehmung die Aufrechterhaltung der „Ordnung im Lager“ schließlich zu der Einstellung führe, das Lager als normales Leben zu begreifen. Dies werde vor allem an extremen Szenen deutlich: So berührten den Protagonisten Exekutionen nicht mehr.<sup>348</sup> Wróblew-

---

<sup>348</sup> Kino (1989), 11, S. 13. – Diese Ansicht ist m.E. nicht korrekt. Gerade in den Szenen der Exekutionen scheint bei Tadeusz eine Schizophrenie im Handeln und Fühlen aufzutreten: Während er unablässig isst und die Hinrichtungen beobachtet, laufen ihm Tränen die Wan-

ski unterstreicht, dass Regisseur Wosiewicz einen „Grundsatz der europäischen Kultur von Moral“ verletzt habe: die „Unschuld des Opfers“, was sich in Anlehnungen an das „Werk des Autors [Tadeusz Borowski; M.Z.] von *Abschied von Maria* [Pożegnanie z Marią] in eine Obsession des Bewusstseins um die Beteiligung am Verbrechen verwandelt habe. Das Opfer sei für das, was geschehen war, in ähnlichem Maße verantwortlich wie der Täter.“ Der Rezensent betont, dass es das Ansinnen von *Kornblumenblau* sei, den Einfluss des Lageralltags auf die Psyche der Insassen zu zeigen, der Film „fragt nach dem Preis, den die Überlebenden für das Überleben zahlen mussten“. Die Passion, dies zu zeigen, führte, so der Kritiker weiter, dazu, dass der Regisseur mitunter die Mitschuld der Opfer am Verbrechen suggeriere, und konstatiert, dass weder Munk noch Borowski in ihren Werken so weit gegangen seien: Wosiewicz präsentiere seinen Protagonisten als jemanden, der auf jeden Fall überleben wolle. Dies führe zu einem Loyalitätskonflikt in der Figur, der zwischen den Mitgefangenen und den Höherstehenden in der Lagerhierarchie herrsche, den der Protagonist jedoch löse, indem er beiden Seiten zuarbeite: „Das Paradoxe der Figur entsteht dadurch, dass sie niemandem Schaden zufügte, niemand stirbt wegen ihr, aber dies geschieht durch eine Verkettung glücklicher Zufälle, [...], nicht aus dem freien Willen [der Figuren] heraus.“<sup>349</sup> Wróblewski urteilt, dass es das Ziel des Regisseurs gewesen sei, überkommene Schwarz-Weiß-Schemata zu hinterfragen, sodass der Zuschauer selbst über die Beurteilung von gutem und schlechtem Handeln in der jeweiligen Situation entscheiden müsse. Er resümiert: „Man kann Groll gegen den Regisseur hegen, da er das Lager als eine Metapher benutzte. Man kann ihm jedoch nicht vorwerfen, dass er dies unsachgemäß darstellte.“<sup>350</sup>

Tomasz Jopkiewicz leitet seine Rezension in der Zeitschrift *Film* mit den Bemerkungen ein, dass das Lager Auschwitz thematisch nahezu vollständig erfasst worden sei und dass in der Darstellung die Perspektive des Opfers dominiere. Diese Perspektive zu durchbrechen sei das Ziel von Wosiewicz in seinem Film, der auf den Erinnerungen des Buchenwald-Häftlings Kazimierz Tymiński basiere. Bereits den Prolog bezeichnete er als ein Novum, der mittels schneller Montage („in atemberaubendem Tempo wie in einem Musikvideo“ – „w zawrotnym tempie niby teledyskowy“) die Zeit vor dem Lager abhandle. Im Zentrum stehe mit dem Protagonisten ein *everyman*, der jedoch – durch Druck – „einen Flirt mit einem totalitären System“ eingehe. Die Ausleuchtung und das nervös wirkende Tempo zu Beginn der Lagerhaft gäben, so Jopkiewicz, die subjektivi-

---

gen herunter. Wróblewskis Urteil der Emotionslosigkeit von Tadeusz kann daher nicht zugestimmt werden. – Anders beurteilt Katarzyna Mąka-Malatyńska die Szene: So seien die Tränen durch das Verspeisen einer Zwiebel ausgelöst. MĄKA-MALATYŃSKA, S. 215.

<sup>349</sup> Kino (1989), 11, S. 12.

<sup>350</sup> Ebenda, S. 15. – *Kornblumenblau*, so Lubelski, sei die Konsequenz aus Borowskis Prosa. Der Protagonist sei nicht nur Musiker, sondern auch Ingenieur, da der Vater – aufgrund einer ironischen Konstruktion – nicht glaubte, dass der Sohn als Musiker überleben könne. Hingegen rettete ihn genau dies im Lager. In den zeitgenössischen Rezensionen wurde der Protagonist als entmenslicht bezeichnet, da er nur auf externe Impulse reagiere; damit verkörpere er einzig den Überlebensinstinkt. LUBELSKI, *Historia kina*, S. 486. – Małgorzata Hendrykowska postulierte, dass sich der Film aufgrund seiner „schnelle[n] Montagen“ und des Fehlens „martyrologischer und didaktischer Motive“ vor allem für die „junge Zuschauerschaft“ eigne. HENDRYKOWSKA, S. 445.

ve Wahrnehmung des Protagonisten wieder, später beruhigen sich das Tempo und die Kameraführung, und der Protagonist beginne, die Hierarchie im Lager zu verstehen. Dabei, so der Rezensent, nutze er seine musikalische Begabung als Ware für den Aufstieg. Musik spielt auch in weiteren Reflexionen des Autors eine besondere Rolle, so fragt er, warum die Wachmannschaften die Polonaise in As-Dur von Frédéric Chopin nicht erkennen, als Tadeusz sie spielt. Die Antwort sieht Jopkiewicz darin, dass es sich bei den Lagermannschaften um primitive Menschen handele, die keinen Wert in Kunst sehen, was ihn zu Reflexionen über das Verhältnis von (Massen-)Kunst, Primitivität und totalitären Systemen führt. Sich auf ein Interview mit dem Regisseur beziehend, der Künstler als moralische Elite versteht, gesteht Jopkiewicz zu, dass es Situationen gebe, in denen dieser Anspruch nicht erfüllt werden könne.<sup>351</sup> Wosiewicz sagte selbst über den Film in einem Interview mit Barbara Hollender, dass der Film sowohl ein „polnisches als auch ein universelles“ Thema behandle, er jedoch nicht wolle, dass der Film „als eine Geschichte über Auschwitz gelesen wird. Es ist einfach eine Geschichte über Menschen, denen es in einem totalitären System gelang, hoch aufzusteigen, denen es gelang, indem sie die sie umgebende Umwelt nutzten.“<sup>352</sup>

#### *Dekalog Acht* (Dekalog osiem, 1988)

Der Film *Dekalog Acht* von Krzysztof Kieślowski, den dieser 1988 für das polnische Fernsehen drehte<sup>353</sup>, widmet sich anhand der Geschichte eines jüdischen Kindes, das während der Okkupation in polnischen Familien überlebte, der Frage der Schuld. Er beginnt mit einer Szene, in der das Kind, das der Zuschauer nur mittels der Hand sieht, an der es von einem Erwachsenen geführt wird, durch einen Innenhof geht. Es folgt ein zeitlicher Schnitt in die Gegenwart: Die Ethik-Professorin Zofia (gespielt von der mehrfach ausgezeichneten Schauspielerin Maria Kościalkowska) trifft in der Universität auf die amerikanische Übersetzerin ihrer Bücher, die sich in ihre Veranstaltung setzt, in der sie mit ihren Studierenden über moralische Fragen diskutiert. Elżbieta Lawrence (Teresa Marczevska), die Übersetzerin, gibt während dieser Stunde die Geschichte des jüdischen Mädchens wieder: Dieses wurde nicht getauft, weil die Taufpaten mit dem Verweis, dass sie gläubig seien und nicht falsch Zeugnis ablegen wollten, sich weigerten, an der Taufe teilzunehmen. Das Kind musste mit seinem – dem Zuschauer unbekanntem – Beschützer aus der Anfangsszene wieder gehen. Zofia ist sichtlich von der Geschichte ergriffen und spricht beim nächsten Treffen ihre Übersetzerin auf die Geschichte an. Es stellt sich heraus, dass die Übersetzerin dieses Kind war, während Zofia und ihr Mann als Taufpaten fungieren sollten.

Der Film ist eine Auseinandersetzung mit den Handlungen und der Schuld, die Zofia auf sich geladen hat. Zofia ist dabei der Ansicht, dass dieser Abend, an dem sie sich – wie sie selbst in einem philosophischen Disput mit Elżbieta über das Gute und Böse

---

<sup>351</sup> Film (1989), 43, S. 7.

<sup>352</sup> Zitiert nach: HENDRYKOWSKA, S. 68.

<sup>353</sup> Die Idee zur Verfilmung des Dekalogs hatte Kieślowski bereits schon früher, fand jedoch zunächst keine Unterstützung beim Fernsehen. Erst mit Janusz Roszkowski als Vorsitzendem des Rundfunkkomitees wurde die Produktion der Serie gefördert. PREIZNER, S. 345.

und die Wahl der Menschen festhält – für das Böse entschieden hatte, ihr Leben veränderte und den Grundstein dafür legte, dass sie sich als Mensch mit ethischen Fragen auseinandersetzt.

Schließlich erklärt Zofia ihrer Übersetzerin den Grund für die Weigerung, als Taufpaten zu fungieren: Die zukünftigen Pflegeeltern Elźbietas galten nach damaligen Informationen als Agenten der Gestapo, während Zofias Mann ein Offizier der Heimatarmee gewesen war. Zu ihrer beider Schutz verweigerten sie die Funktion als Taufpaten. Elźbieta betont in dieser Angelegenheit die Gefahr, der sich Zofia und ihr Mann bereits ausgesetzt hatten, als sie sich damals als Taufpaten anboten. Auf Elźbietas Wunsch fährt Zofia mit ihr zu der Familie, in der sie als Kind hatte versteckt werden sollen. Der Mann, der als Schneider arbeitet, ist jedoch an der Erinnerung an die damalige Zeit nicht interessiert und schickt Elźbieta wieder weg; Zofia bemerkt zum Schluss, dass ihm durch die falschen Informationen viel Leid angetan worden sei.

Die Darstellung konzentriert sich auf die Frage der Schuld, die Zofia bis in die Gegenwart hinein verspürt, da sie billigend den Tod des Mädchens in Kauf genommen hat. Das Treffen mit Elźbieta ist für Zofia gleichzeitig eine erschreckende Begegnung mit ihrer eigenen Schuld wie auch eine Katharsis, denn sie weiß nun, dass das Kind überlebt hat. Die Narration kommt vollkommen ohne archivalische Materialien aus und zeigt die Besatzungszeit nur kurz zu Beginn, während die Handlung sich in der Gegenwart Polens in den 1980er Jahren abspielt. Zugleich konstruiert der Film das jüdische Mädchen als das ohnmächtige Opfer, dessen Leben Zofia und ihr Mann in den Händen hielten. Die Botschaft des Films weist Ähnlichkeiten zum Artikel „Die armen Polen schauen auf das Ghetto“ von Jan Błoński auf.<sup>354</sup> Beide stellen die Frage der Hilfe für die jüdische Bevölkerung als eine Frage der Moral in einer Zeit der Extreme.<sup>355</sup> Sowohl die Darstellung in Kieślowskis Film als auch im Artikel Błońskis lassen sich nicht mit einfachen – zuvor vorherrschenden – Verweisen auf die Hilfe der polnischen Bevölkerung und die Undankbarkeit der jüdischen Überlebenden beantworten und laden stattdessen zu einer tieferen und ambivalenten Reflexion über die Frage der Hilfe ein.<sup>356</sup>

In einer der siebten und achten Episode gewidmeten Rezension blieb Oskar Sobański, was die betreffenden Personen sowie die Narration anging, sehr vage; so konnte kein Leser der Filmzeitschrift *Film* aus seiner Rezension etwas über die Hintergründe bzw. die jüdische Herkunft einer der beiden Protagonistinnen erfahren. Stattdessen bezeichnete der Autor den Film als „Paradox in einem Paradox“: „Die Protagonistin des Films schickt durch die Ablehnung der Lüge jemanden in den beinahe sicheren Tod. Jedoch ist die Ablehnung der Lüge selbst eine Lüge [...]“. Das Hervorstechende an dieser Si-

<sup>354</sup> Zu Błońskis Artikel vgl. FORECKI, S. 149 ff.

<sup>355</sup> Piotr Forecki zitiert den wichtigen Unterschied zwischen Teilnahme an der Judenvernichtung und einer Teilschuld, wobei das Motiv der Teilschuld nicht nur gegenüber der polnischen Gesellschaft, sondern gegenüber ganz Europa gelte. Ebenda, S. 154.

<sup>356</sup> Paul Coates betont die Bedeutung der Stille in Kieślowskis Film: „Silence pervades Kieślowski’s *Decalogue*: repeatedly events paralyse their protagonists. Yet silence can also reconcile, be sacramental, as when Zofia stands behind Elisabeth, places her hand on her shoulder and Elisabeth clutches it. In remarking that situations bring out either the good or the bad in people Zofia is not exonerating herself: the bad had to pre-exist for the situation’s magnet to attract it.“ COATES, *The Red*, S. 175. Hervorhebung im Original.

tuation sei der edelmütige Bezug; so sollten durch das eine Leben, das geopfert wurde, zahlreiche andere gerettet werden. Diese Ambivalenz zwischen „Wahrheiten, die sich unter Lügen verstecken, und Lügen, die als Wahrheit durchgehen“, ziehe sich „wie ein Stein“ durch das gesamte Leben der Menschen. Der Ansicht des Autors nach zeige Kieślowski in seinem Film die destruktive Kraft von Lügen<sup>357</sup>, jedoch nicht ein Kapitel der polnisch-jüdischen Beziehungen der Kriegszeit und der Wahrnehmung einer – wie Jan Błoński postulierte – Teilschuld der polnischen Gesellschaft.

Paul Coates hält fest, dass sich die Rezeption des Gezeigten vor allem an der gesamten zehnteiligen Kurzfilmreihe orientierte und in der Wahrnehmung nicht primär die Judenvernichtung im Vordergrund stünde. Stattdessen lobten die Kritiker die Ästhetik sowie die Drehbücher und die damit verbundene Konzeption.<sup>358</sup> Auch wenn die polnischen Pressereaktionen nicht ganz so überschwänglich waren wie die ausländischen, insbesondere aus dem Westen, nahm das Gros das Werk doch positiv auf. Die katholische Presse zeigte sich der Serie gegenüber distanziert.<sup>359</sup> Andererseits war es gerade eine Rezension im katholischen *Tygodnik Powszechny*, die sich in erster Linie mit dieser speziellen Episode der Serie beschäftigte. Darin brachte der Rezensent das Problem der „unverschuldeten Schuld“ (*wina niezawiniona*) zum Ausdruck, was eine Frage der Moralität und der Handlungsmöglichkeiten in dieser Zeit darstellte und auch die Erwartungshaltung gegenüber dem Retter definierte.<sup>360</sup>

### *Escape from Sobibor* (1987)

Das polnische Fernsehen ging gegen Ende der Dekade dazu über, vermehrt ausländische Produktionen zur Vernichtung der Juden auszustrahlen. Zwei Beispiele hierfür sind der US-amerikanische Film *Escape from Sobibor* und *Die Wannsee-Konferenz*, ein westdeutscher Fernsehfilm aus dem Jahre 1984.

Im Film *Escape from Sobibor* aus dem Jahr 1987, an dessen Drehbuch drei Überlebende des Lagers (Tomasz Blatt, Goldschmied und Mitglied des Komitees zur Vorbereitung des Aufstands, Stanisław Szmajzner, der den Lagerkommandanten Gustav Wagner in einem Polizeirevier in São Paulo identifizierte<sup>361</sup>, und Esther Turner-Raab, die nach dem Kriegsende bei der Identifikation von SS-Oberscharführer Erich Hermann Bauer half und danach in die USA emigrierte)<sup>362</sup> mitwirkten, folgt der Zuschauer den Ereignissen aus der Sicht der jüdischen Gefangenen, wobei insbesondere der spätere Anführer des Aufstands Leon Feldhendler<sup>363</sup> (gespielt vom Schauspieler Alan Arkin), Szmajzner (Simon Gregor) und Blatt (Jason Norman) im Vordergrund stehen. Aus der Sicht von Szmajzner, der gemeinsam mit seinem Bruder als Schlosser arbeitet und somit vor der Vernichtung gerettet wird, erblickt der Zuschauer das Lager, von dessen

---

<sup>357</sup> Film (1990), 4, S. 11.

<sup>358</sup> COATES, *The Red*, S. 176.

<sup>359</sup> PREIZNER, S. 345 f.

<sup>360</sup> Ebenda, S. 352.

<sup>361</sup> SCHELVIS, S. 291.

<sup>362</sup> Ebenda, S. 290 f.

<sup>363</sup> Ebenda, S. 286.



tatsächlichem Verwendungszweck der Protagonist zunächst keine Ahnung hat. Erst als Moses Szmajzner (Eli Nathenson), der Bruder des Überlebenden Stanislaw, für Gustav Wagner (gespielt vom deutschen Schauspieler Hartmut Becker) aus dem Bereich des Lagers, in dem sich die Gaskammern befinden, etwas holen soll, erblickt Moses (und damit auch der Zuschauer) die Menschenschlangen vor den Kammern und wird Zeuge der Vernichtung. Die Verbrennung der Leichen nach der Vergasung ist nur angedeutet, in der Nacht ist der rot-gelbliche Schein hinter den Wäldern ein Indiz dafür.<sup>364</sup> Zurück bei seinem Bruder berichtet Moses ihm über den Massenmord, woraufhin dieser Rache schwört. Der Film präsentiert die jüdischen Gefangenen als abgestumpfte, ohnmächtige Opfer, die einzig versuchen zu überleben und mitanzusehen müssen, wie immer wieder neue Transporte in die Gaskammern gebracht werden. Dies stellt für sie den einzigen Grund dar, warum sie von der Lagerbesatzung noch gebraucht werden und noch nicht getötet worden sind. Später bricht diese Ohnmacht auf, als die sowjetischen Kriegsgefangenen unter Führung des jüdischen Offiziers der Roten Armee Aleksandr Pečerskij (gespielt von dem niederländischen und international bekannten Schauspieler Rutger Hauer), der am 18. September 1943 von Minsk nach Sobibor deportiert worden war<sup>365</sup>, ins Lager gebracht werden: Der Regisseur inszeniert Pečerskij als furchtlosen Mann, der sich der deutschen Besatzung auf Augenhöhe entgegenstellt. Unter seiner Führung wird ein Fluchtplan erdacht, der zur Massenflucht der Insassen führt.

Den deutschen Tätern wird in der Darstellung ein gewisser Raum zugestanden. So bleiben sie – anders als die ukrainischen Wachen – nicht im Hintergrund: Jedoch konzentriert sich die Darstellung hier vor allem auf bekannte Persönlichkeiten wie Gustav Wagner und Karl Frenzel (Kurt Raab), die der Film als beinahe wahnsinnige Täter zeigt, deren Antrieb einzig aus Qual und Terror besteht: Wagner schreckt auch nicht davor zurück, einen Säugling mit eigenen Händen zu töten, wobei er der Mutter (Sara Sugarman) das Leben schenken will. Als diese das nicht annimmt, ermordet er auch sie.

Der Film stellt die deutsche Lagermannschaft, die sich durch einen fanatischen Antisemitismus und Sadismus auszeichnet, durchgängig als korrupt und brutal dar. Zugleich zeigt er sie als perfide und disziplinierte Mörder; so erzeugen sie bei den Opfern bis zur Vergasung den Eindruck eines „normalen“ Konzentrationslagers und verbieten den Mitgliedern des Sonderkommandos, mit den Neuankömmlingen zu sprechen. Fluchtversuche werden mit äußerster Brutalität und makabrem Gebaren geahndet: Beispielsweise müssen jene, denen in einer kleinen Gruppe die Flucht nicht gelungen ist, unter den anderen Gefangenen auswählen, wer mit ihnen sterben soll. Die Perfidität und Disziplin unter den deutschen Tätern wird besonders in einer Szene auf die Spitze getrieben, in der ein jüdischer Neuankömmling Gustav Wagner ohrfeigt und das Ende des Dritten Reichs prophezeit. Der SS-Offizier greift zu seiner Waffe, wird jedoch von seinem Vorgesetzten an der Erschießung des Juden gehindert, um bei den Selektionen keine Panik auszulösen. Erst nachdem die Menschen in Kolonnen in das Lager geführt

---

<sup>364</sup> Der Film zeigt, dass man die polnischen Juden in Viehwaggons transportierte, während die niederländischen Juden mittels Pullmanwagen ins Lager gebracht wurden. In Unkenntnis über ihr weiteres Schicksal kommt es zu einer Szene, in der eine niederländische Jüdin einem Mitglied des Sonderkommandos Geld geben will, da er ihr mit dem Koffer hilft.

<sup>365</sup> GUTMAN/JÄCKEL, S. 1108 f.

worden sind, zückt Wagner seine Waffe und erschießt den Juden kaltblütig mit einem Schuss in den Hinterkopf.

Besonders deutlich stellt der Film die emotionale Schizophrenie der Täter dar, indem er sie als sorgende Väter porträtiert, die in Angst um ihre Familien im Reich leben, da die Luftangriffe der Alliierten bereits begonnen haben. In einer anderen Sequenz präsentiert der Film die Deutschen als Menschen, die sich mehr um ihre Kaninchenzucht sorgen als um die Gefangenen. Sie sind somit vollkommen von der antisemitischen Ideologie des nationalsozialistischen Systems durchdrungen, die die jüdischen Menschen zu Unpersonen degradierte bzw. entmenschlichte.

Einen Teil der Kapos präsentiert der Film als Teil der Lagerhierarchie, die willig – um ihr eigenes Leben zu schützen oder ebenfalls aus Sadismus – ihre Mitgefangenen malträtiert; andere Kapos hingegen nutzen ihre Stellung, um der Widerstandsbewegung und bei der Planung der Flucht zu helfen. Die „schlechten“ Kapos zeichnen sich dabei – ähnlich wie die deutschen Täter – durch Emotionslosigkeit aus.

Am 24. und 31. August 1989 zeigte das polnische Fernsehen den Film *Escape from Sobibor* in einem Doppelfeature. Die Beurteilungen des Films innerhalb der Verantwortlichen beim Fernsehen waren nicht eindeutig, so lehnte ein Redakteur bei der Filmmesse in Cannes im Jahre 1987 den Film ab, während ein Kollege im gleichen Jahr bei der Filmmesse in Monte Carlo ihn für gut erachtete und zum Import vorschlug.<sup>366</sup> Die Ankündigung in der Fernsehzeitschrift *Antena* hielt fest, dass es

„verwunderlich [sei], dass bis dato sich kein Filmemacher des Themas angenommen hat[, und dass] dieses aus dramaturgischer Sicht faszinierende Motiv so lange auf seine Umsetzung warten musste. Die einzige erfolgreiche Massenflucht aus einem Vernichtungslager. Das Vernichtungslager in Sobibor war zur Vernichtung der Juden, die mit speziellen Transporten aus ganz Europa kamen, ausgewählt. Der Film von Jack Gold *Uciezka z Sobiboru* ist ein Spielfilm, der auf der Wiedergabe der Geschichte eines der Zeugen, der die Flucht damals überlebte, basiert. Die tragischen Ereignisse, die der Flucht vorangingen, ihr dramatischer Verlauf sind mit der historischen Wahrheit übereinstimmend. Auch mit Blick auf die Kommerzialisierung wurden, wie Sie sehen werden, einige Zugeständnisse gemacht, um den Film attraktiver zu machen.“<sup>367</sup>

Der Film wurde trotz der späten Sendezeit von der Hälfte der allwöchentlich Befragten gesehen, und 64 Prozent bezeichneten ihn als sehenswert.<sup>368</sup> Auch Maciej Mąkiewicz, der Rezensent der Filmzeitschrift *Film*, beschreibt in seiner Rezension zunächst die historischen Hintergründe von Sobibor und merkt dabei an, dass einerseits

<sup>366</sup> Sprawozdanie z wyjazdu służbowego na Targi w Monte Carlo [Bericht über die Dienstreise zur Messe in Monte Carlo], in: DDATVP, Sprawozdania z wyjazdów służbowych, Sign. 2014/1/1, unpag.

<sup>367</sup> *Antena* (1989), 34, S. 5. Hervorhebung M.Z.

<sup>368</sup> Widownia i oceny programów nadanych w dniach 28 VIII – 3 IX 1989 r. [Zuschauerschaft und Beurteilung der Programme, die zwischen dem 28.08. und dem 03.09.1989 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 2020/5/3, unpag.

in das Lager Juden aus ganz Europa gebracht wurden, andererseits dort mehr als eine Viertelmillion Menschen „verschiedener Nationalität“ vernichtet wurden, darunter sowohl Zivilisten als auch Kriegsgefangene. Dass es sich dabei um ein Lager der Judenvernichtung handelte, verschweigt er; ebenso lässt er aus, dass das Drehbuch von Überlebenden des Lagers mitgeschrieben wurde, stattdessen verweist er nur auf das Buch von Richard Rashke. Neben dem Versuch einer objektiven Darstellung stehen für den Rezensenten ferner der romantische Teil, der die unglückliche Liebe zwischen dem Protagonisten und einer Mitgefangenen darstellt, sowie die moralischen Dilemmata der beiden jüdischen Goldschmiede im Mittelpunkt des Films. Eben diese positiven Bilder aus dem Lager, die etwa das allabendliche Singen und Spielen zeigen, bemängelt der Autor ebenso wie die „comic-ähnliche“ Überzeichnung brutaler Szenen. Überaus positiv beurteilt er hingegen den Teil mit den Vorbereitungen zum Aufstand: Hier werde die Handlung fortgeführt und dynamisiert, auch die bisher nur schemenhaft zu erkennenden Figuren erhielten nun ihre Konturen. Der Rezensent endet mit dem Verweis, dass Teile der Überlebenden des Lagers bis *dato* lebten und dieser Film ihr Andenken ehre.<sup>369</sup>

Der unter dem Pseudonym Jan Kowalski schreibende Rezensent der Zeitung *Film* merkt zu Beginn an, dass zwei Jahre zuvor weder die Produktion eines solchen Filmes noch die Ausstrahlung im Fernsehen möglich gewesen seien. Grund hierfür sei die schlechte wirtschaftliche Lage gewesen, die eine solche Produktion verhindert habe. Anders als der oben zitierte Rezensent beziffert Kowalski die Zahl der „Vernichtungsfabriken“ korrekt auf drei, deren Ziel die Vernichtung der europäischen Juden gewesen sei. Der Autor betont, dass die Massenflucht aus dem Vernichtungslager am 13. Oktober 1943 einen einzigartigen Stellenwert in der Geschichte der Judenvernichtung habe. Zudem unterstreicht er die Authentizität der Erzählung: So trügen die Figuren die Namen der historischen Lagerinsassen, und der Film basiere auf den Berichten der Überlebenden Tomasz Blatt und Stanisław Szmajzner. Hinsichtlich der Handlung betrachtet Kowalski die erste halbe Stunde als einen Prolog, in dem der Zuschauer Zeuge der Ankunft neuer Opfer werde, wobei es das Ziel des Films sei, mittels Tempo und Kameraführung präzise die Situation wiederzugeben. Der Autor betrachtet die Handlung im Lager als die Darstellung des Kampfes zwischen Gut und Böse und der Allmacht des Teufels, als dessen Personifikation Gustav Wagner konstruiert werde. Wagners Sadismus und seine zur Perfektion getriebene Brutalität, die die permanente Dominanz über die Gefangenen aufrechterhalten sollen, seien der Anstoß für die Flucht, so Kowalski. Im Unterschied zum oben zitierten Rezensenten hebt Kowalski deutlich hervor, dass es sich bei der Gruppe sowjetischer Gefangener um Juden gehandelt habe und dass der Fluchtplan erst durch die Professionalität des sowjetischen Anführers Sascha durchführbar geworden sei. Diesen Teil beurteilt er besonders positiv, während er die eigentlichen Vorbereitungen zur Flucht und die Flucht selbst als gewöhnliche Actionfilm-Kost bezeichnet, die kaum emotional bewege. Kowalski urteilt, dass Jack Gold ein hervorragender Regisseur für Massenszenen sei; die geplante, jedoch im Endeffekt spontane Flucht sei ein exzellentes Beispiel hierfür. Obwohl er die jüdischen Figuren als überzeugend wahrnimmt, kritisiert er vor allem Rutger Hauer,

---

<sup>369</sup> Film (1988), 41, S. 10 f.

dem er nachsagt, dass er sich nicht in die „slawische Andersartigkeit“ einfühlen könne. Stattdessen betont er die hervorragend durch Hartmut Becker verkörperte Rolle, die das „Gleichgewicht der menschlichen und teuflischen Bestandteile“ der Person Gustav Wagners ideal darstelle.<sup>370</sup>

### *Die Wannsee-Konferenz* (1984)

Am 2. September 1987 beschrift das Fernsehen – anlässlich des Jahrestags des Ausbruchs des Zweiten Weltkriegs – neue Pfade: Mit dem Feature *Die Wannseekonferenz* wurden die Pläne des Dritten Reichs zur Vernichtung der jüdischen Bevölkerung Europas in den Mittelpunkt gestellt. Die Sendung wurde um 21.45 Uhr im Zweiten Programm ausgestrahlt. Der Begleittext in *Antena* beschrieb die Sendung:

„Das Treffen fand in der luxuriösen Berliner Villa AM [so im Original; M.Z.] großen Wannsee 53-58 statt. ‚In einer angenehmen und entspannten Atmosphäre‘ – wie Adolf Eichmann, einer der federführenden Naziverbrecher [und] einer der Mitautoren der Pläne zum Völkermord, während seines Prozesses in Jerusalem zynisch bemerkte – fielen die Entscheidungen über die Schicksale von Millionen Männer, Frauen und Kinder, deren einziges Vergehen ihre ‚nicht-arische Abstammung‘ war. [...] Der Film, zu dem wir Sie einladen, ist eine Rekonstruktion dieser Besprechung mit ihren tragischen Folgen.“<sup>371</sup>

Der Film thematisiert einzig die Vernichtung der Juden, die Pläne der deutschen Besatzer mit der polnischen Bevölkerung spielen keine Rolle. Damit unterscheiden sich sowohl *Escape from Sobibor* als auch *Die Wannsee-Konferenz* deutlich von den polnischen Produktionen, die in erster Linie für das heimische Publikum gedreht worden waren und die polnische Perspektive auf die Besatzungszeit und die polnisch-jüdischen Beziehungen einnahmen.

Erhebungen des Polnischen Fernsehens zeigten jedoch, dass dem Film nur geringe Akzeptanz unter den Zuschauern vergönnt war. So zeigten die Umfragen, dass nur 18 Prozent der Befragten die Ausstrahlung gesehen hatten, und von diesen bezeichneten ihn nur 13 Prozent als sehenswert.<sup>372</sup>

### Dokumentarfilme der späten 1980er Jahre

Die Dokumentarfilme, die gegen Ende der Dekade erschienen, fokussieren den Blick auf die jüdische Tragödie. Filme wie *Zeit der Prüfung* (*Czas próby*), *Umschlagplatz* (*Umschlagplatz*) – in der polnisch-finnischen Kooperationen ist Marek Edelman der interviewte Zeitzeuge –, *Das Warschauer Ghetto* (*Getto warszawskie*), *Der letzte Kantor*

<sup>370</sup> Film (1989), 33, S. 8.

<sup>371</sup> Antena (1987), 36, S. 5. – In kürzerer Form auch in der *Trybuna Ludu* vom 02.09.1987.

<sup>372</sup> *Widownia i oceny programów nadanych w dniach 31 VIII – 6 IX 1987 r.* [Zuschauer-schaft und Beurteilung der Programme, die zwischen dem 31.08. und 06.09.1987 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, *Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej*, Sign. 1934/3/2, unpag.

(Ostatni kantor), *Krankenhaus der Versöhnung* (Szpital Pojednania) konzentrieren sich allein auf die Darstellung der jüdischen Erfahrung der Besatzungszeit. Zudem unterscheiden sich die Dokumentarfilme durch den Einsatz von Zeitzeugen.

### *Zeit der Prüfung* (Czas próby, 1987)

Im Angesicht der politischen Verhältnisse war die Einbeziehung von Zeitzeugen wie Marek Edelman und Władysław Bartoszewski, die sich bereits zu Beginn des Jahrzehnts durch dissidente Aussagen hervorgetan hatten, besonders schwierig, sodass die beiden genannten Zeitzeugen in den Dokumentarfilmen *Zeit der Prüfung* und *Das Warschauer Ghetto* nicht direkt auftraten. Statt die beiden bedeutenden Persönlichkeiten in der Gegenwart zu interviewen, benutzten die Filmemacher Interviews und Statements von beiden Zeitzeugen aus der 1963 gedrehten Dokumentation *Die umgeworfene Mauer* (Obalony mur), während andere Zeitzeugen sich in ihren zeitgenössischen Interviews konform zur bekannten Darstellung äußerten.

Die zuvor starre, auf Affirmation des Meisternarrativs ausgelegte Darstellung der Gleichrangigkeit zwischen polnischen und jüdischen Opfern war unter den hier erwähnten Dokumentarfilmen vom Ende des Jahrzehnts nicht mehr vorhanden, auch wenn im Film *Zeit der Prüfung* neben den Juden auch andere slawische Völker sowie die Roma als zentrale Opfergruppen der deutschen Besatzungspolitik genannt werden. Stattdessen zeigt der Dokumentarfilm anhand von Bildern von Exekutionen das Ausmaß der Vernichtungspolitik, und der Kommentar gibt das Resümee, dass 100 000 polnische Juden gerettet werden konnten, während drei Millionen in den Lagern und durch den Terror starben. Der Film stellt somit unmittelbar quantifizierend die überlebenden Juden den Ermordeten gegenüber.

Der Film betont zudem die Wehrhaftigkeit der jüdischen Bevölkerung. Der Beginn des bewaffneten jüdischen Widerstands, der als erster bewaffneter Widerstand gegen die deutsche Besatzung im besetzten Europa bezeichnet wird, wird auf den Januar 1943 datiert. Die Betonung der Bedeutung des Widerstands wird durch die Montage eines Interviews mit Tadeusz Jędrychowski, Ökonom und Offizier sowie späteres Mitglied des Kombattantenverbands ZBoWiD, der den jüdischen Aufständischen zu Hilfe kam, relativiert, indem er die Rettung der überlebenden Aufständischen beschreibt.

Jedoch beschreiben einige der Zeitzeugen auch die Gefahr, die von Erpressern und Denunzianten ausging. Grundlegend hierfür – und das wird in den Statements der Retter deutlich – ist das Aussehen: Ein „stereotyp jüdisches Aussehen“ behinderte die Rettung. Assimilierte Juden, die sich durch Aussehen, Sprache und Habitus nicht von den Polen unterschieden, hatten gute Chancen, unentdeckt zu überleben. Bartoszewski beschreibt in dem Interview aus dem Jahre 1963, das in den Film hineinmontiert wurde, dass es neben den Polen, die den Juden geholfen hatten, auch jene gab, die dem Schicksal der jüdischen Bevölkerung gleichgültig gegenüberstanden, sowie „Spitzel auf den Straßen“ (*spicle na ulicy*). Denunziation, so Bartoszewski, sei jedoch nur in Einzelfällen vorgekommen. Auch andere Zeitzeugen wie der ehemalige Kämpfer der Heimatarmee und Teilnehmer am Warschauer Aufstand Jan Strzelecki berichten (in der Gegenwart der 1980er Jahre) von der Existenz und den Machenschaften der Erpresser und betonen die Gefahr, die von diesen sowohl für die Juden als auch für die Helfer aus-

ging. Insbesondere der politischen Rechten lasten die Zeitzeugen die Aufrechterhaltung antisemitischer Haltungen an, wobei sie jedoch unterstreichen, dass der Untergrund bis zuletzt bemüht war, die Auswüchse des Antisemitismus und der Erpressungen zu unterbinden. Die polnischen Täter stehen hierbei jedoch nicht allein, die Zeitzeugen kontextualisieren sie mit den jüdischen Verrätern. Dennoch muss konstatiert werden, dass die direkte Thematisierung dieser Haltungen in der polnischen Gesellschaft in den Massenmedien ein Novum war. Die Motivation der *szmalcownicy* wird hinterfragt, jedoch kann keine Antwort gegeben werden.

Collagen mit Porträtfotos der Mitglieder von Żegota verdeutlichen visuell die Tragweite der Hilfe, während die Zeitzeugen – unter anderem Juliusz Saloni, ehemaliges Mitglied der Sozialistischen Widerstandsbewegung, der während der Besatzung eine jüdische Familie rettete und als Gerechter unter den Völkern ausgezeichnet wurde – von den verschiedenen Formen der Hilfe (Lebensmittel, Dokumente) berichten. Der Film präsentiert Menschen unterschiedlicher gesellschaftlicher und beruflicher Stellung (Arbeiter, Ärzte, Intellektuelle) und generiert so das Bild einer umfassenden Hilfe der polnischen Gesellschaft für die Juden. Zugleich verweisen die Zeitzeugen auf die Gefahren, die damit einhergingen, wie die Entdeckung durch die Deutschen und die drohende Todesstrafe: So berichtet eine Zeitzeugin, wie ihr Vater verhaftet wurde. Als Motivation für die Hilfe bezeichnet eine weitere der Zeitzeuginnen ihre patriotischen Gefühle. Andere Zeitzeugen berichten, dass es auch in den Lagern unter Juden und Polen nur Solidarität gegeben habe, es sei zu keinem Verrat an den Juden gekommen. In diesem Zusammenhang äußern die Zeitzeugen auch Schätzungen über die Größenordnung der Polen, die an der Hilfe teilnahmen, und setzen die Relation zwischen geretteten Juden und notwendigen polnischen Rettern aus eins zu zehn an, was den gängigen Quantifizierungen entsprach.

Der Kommentar postuliert – und das kann als Tenor und Botschaft des Films gelten –, dass die Polen alles taten, um der jüdischen Bevölkerung zu helfen. Untermalt wird dies visuell durch Bilder, die das gewaltige Ausmaß der Massenverbrechen der Deutschen in Polen darstellen. Die Retter der Juden stehen hier im Fokus, die Geretteten kommen kaum zu Wort. Negative Einstellungen von Polen gegen Juden finden zwar Eingang in die Darstellung, jedoch betonen die Zeitzeugen und der Kommentar die Bekämpfung der *szmalcownicy* und Erpresser sowie der Antisemiten in der polnischen Rechten, die der Vernichtung der Juden gleichgültig gegenüberstanden. Diese negativen Beispiele werden jedoch durch die Ausführungen der Zeitzeugen und des Kommentars neutralisiert und das Bild der massenhaften Hilfe von Polen für Juden gezeichnet.

### *Das Warschauer Ghetto* (Getto warszawskie, 1988)

Auch in den Dokumentarfilm *Das Warschauer Ghetto*<sup>373</sup> aus dem Jahre 1988 finden diese Bilder von den ausgemergelten Kindern Eingang. Dieser Film folgt in seiner Narration hingegen den gängigen Motiven und thematisiert die Organisation des Alltags im

---

<sup>373</sup> Der Film war dezidiert für ausländische Fernsehanstalten gedacht und wurde vom Büro für Zusammenarbeit mit dem Ausland (Biuro Współpracy z Zagranicą) des polnischen Fernse-

Ghetto, wobei hier die jüdischen Organe – der Judenrat und der Ordnungsdienst – im Vordergrund stehen. Bereits früh im Film mutmaßen die Zeitzeugen, dass der Judenrat die Wahrheit über die Ziele der Nationalsozialisten gekannt habe. Den Hauptteil des Films machen Aufnahmen aus der Gegenwart und Interviews mit Überlebenden während der Gedenkveranstaltungen aus, wobei der Kommentar die Gründe für das Exil zahlreicher Überlebender nach dem Krieg verschweigt. Warschau gilt in diesem Film einerseits als Kulminationspunkt der Wehrhaftigkeit der jüdischen Bevölkerung – ein zentraler Gegenstand des Films neben der Erinnerung an den Aufstand ist dieser als solcher – und zugleich als Symbol der Wiederauferstehung (jedoch nur im polnischen Kontext). Trotz der Fokussierung auf die jüdischen Leiden akzentuiert der Film am Ende eine Gleichheit polnischer und jüdischer Opfer.

Ähnlich stellt der Film auch die Beziehungen zwischen Polen und Juden dar. Er konstruiert anhand des Schicksals des jüdischen Historikers und Initiators des Archivs des Warschauer Ghettos Emanuel Ringelblum, der – wie der Kommentar betont – zusammen mit den Polen, die ihn versteckt hatten, erschossen wurde, sowie durch Verweise auf die verschiedenen Arten der Hilfe und der Solidarität ein positives Bild der polnischen Gesellschaft. Wie andere Filme zuvor betont auch hier der Off-Kommentar im Film die Bedrohung der Retter durch die Todesstrafe – und das bereits nach drei Minuten Laufzeit, zu einem sehr frühen Zeitpunkt.

Durch die Einbeziehung zahlreicher unterschiedlicher Retter – ein prominenter Platz wird der Kirche und dem Klerus eingeräumt – und Aufnahmen von der Verleihung der Medaillen als Gerechte unter den Völkern suggeriert der Film, dass die Hilfe für die Juden seitens der polnischen Bevölkerung umfassend gewesen sei. Verweise auf antisemitische Einstellung und die Erpressung von Juden auf der arischen Seite fehlen in dem Film. Stattdessen betont der Kommentar das frühe Entstehen und die Stetigkeit der polnischen Hilfe, deren Klimax die organisierte Hilfe in Form von Żegota gewesen sei.

Zugleich zeichnet sich der Film durch eine Generalisierung und Verwischung der Differenzen zwischen jüdischen und polnischen Kämpfern aus: So setzt der Kommentar den Aufstand im Warschauer Ghetto mit dem Warschauer Aufstand gleich und konstruiert Kontinuitäten sowie Parallelen. Letztere betreffen vor allem die mangelnde Unterstützung des Auslands, besonders der (West-)Alliierten. Als Zeugin der Anklage gegen den Westen tritt Maria Kann auf, die sich auf ihr Buch *Vor den Augen der Welt* (Na oczach świata) aus dem Jahre 1943 bezieht, das jedoch – so der Vorwurf – ohne Echo blieb. Eine Gleichsetzung zwischen Polen und Juden geschieht durch den Kommentar ebenfalls hinsichtlich des Wiederaufbaus Warschaus und der Errichtung des Ghettodenkmals.

*Der letzte Kantor* (Ostatni kantor, 1988)

Jakub Lichterman, der letzte Kantor der Warschauer Gemeinde, ist der einzige Zeitzeuge im Film *Der letzte Kantor* von der Regisseurin Maja Wójcik aus dem Jahr 1988. In

---

hens in Auftrag gegeben. Temat reportażu p[od] t[ytułem] GETTO WARSZAWSKIE, in: DDATVP, Sign. 2073/4, unpag.

diesem berichtet der im Exil lebende Lichterman von der Besatzung und seiner Gefangenschaft im Pawiak, dem Aufstand, an dem er selbst teilgenommen hatte, sowie der Deportation in die Lager. Unterstrichen werden seine Ausführungen durch Bilder und Aufnahmen von Deportationen. Anhand des Einzelschicksals von Lichterman zeigt der Film die Tragödie der jüdischen Gemeinschaft in Polen, die auf der visuellen und auditiven Ebene durch die Verwendung von Gemälden mit jüdischen Motiven sowie von jiddischen Liedern untermalt wird. Dabei konstruieren Lichterman wie auch der Kommentar das Bild einer langen Koexistenz von Polen und Juden, und der Kantor berichtet insbesondere über den Alltag in der Zwischenkriegszeit.

Einen Fokus legt der Film auf die Darstellung des Aufstands im Ghetto, bei dem auch Lichterman mitkämpfte, und verweist auf die Erfolge der jüdischen Aufständischen: So habe „jede Nation das Recht auf einen würdevollen Tod“, die jüdische habe sich dieses Recht während des Aufstands erkämpft. Ferner – so der Kommentar – hätten die deutschen Besatzer für die Liquidierung des Ghettos drei Tage angesetzt, stattdessen habe sie der Widerstand der Aufständischen genötigt, 28 Tage zu kämpfen. Die Eindimensionalität deutscher Täterschaft findet in dem Dokumentarfilm einen Bruch. Im Dokumentarfilm berichtet Lichterman von einem „guten Deutschen“, der ihn während des Aufstands im Warschauer Ghetto am 8. Mai 1943 verhaftet habe. Dies sei ungewöhnlich gewesen, denn, so Lichterman, der unbekannte deutsche Soldat habe ihn nicht auf der Stelle erschossen – wie es üblich war –, sondern zum Umschlagplatz gebracht.

In den Film wurde an der Stelle, als Lichterman über den Aufstand spricht, das Interview mit Marek Edelman aus dem Jahre 1963 hineinmontiert, in dem Edelman berichtet, dass die polnischen Einheiten den jüdischen Aufständischen zu Hilfe gekommen seien. Über Motivation und Hintergründe äußert sich Lichterman nicht; auch erschienen keine negativ besetzten Polen in seiner Darstellung – trotz der Montage von Filmfragmenten, die die Blaue Polizei als Wachposten an den Eingängen zum Ghetto zeigen.

Resümierend fügt Lichterman hinzu, dass er aus einer 70-köpfigen Familie stamme, von der er als Einziger überlebt habe. Sein Schicksal kontextualisiert der Kommentar mit den gesamten Verlusten der polnischen Juden und betont die drei Millionen Opfer unter den polnischen Juden, die der Krieg und die Besatzung gefordert hatten.

### *Umschlagplatz* (Umschlagplatz, 1987)

Marek Edelman, der letzte überlebende Kommandant der Jüdischen Kampforganisation, der in den bereits beschriebenen Dokumentationen nur anhand seines Interviews aus dem Dokumentarfilm *Die umgeworfene Mauer* aus dem Jahre 1963 erschien, erhielt im Rahmen des Dokumentarfilms *Umschlagplatz*, einer finnisch-polnischen Koproduktion aus dem Jahre 1987, die Möglichkeit, seine Darstellung und seine Beurteilung des Ghettos und des Aufstands zu präsentieren. Dabei folgt er im Interview, das vereinzelt mit bekannten Szenen aus den Filmen der Propagandaeinheiten der Wehrmacht durchsetzt ist, der Argumentation, die er bereits im Buch mit Hanna Krall<sup>374</sup> ver-

---

<sup>374</sup> KRALL.



trat. Insbesondere mutmaßt er, dass die jüdische Bevölkerung durch den Vorsitzenden der Jüdischen Gemeinde in Warschau und des sogenannten „Judenrats“ im Warschauer Ghetto, Adam Czerniaków, hätte gewarnt werden können, merkt jedoch an, dass der Widerstand an der Durchführung der Deportationen nichts geändert hätte. Dies liegt seiner Ansicht nach darin begründet, dass es zunächst vor allem Kinder und Ältere gewesen seien, die deportiert wurden. Zugleich verweist er darauf, dass Widerstand in dieser Situation nicht möglich gewesen sei, da das Gros der Bevölkerung immer noch auf Rettung und Überleben gehofft habe und ihr Leben nicht sinnlos für einen Akt der Verzweiflung aufs Spiel setzen wollte. Insbesondere erörtert Edelman seine Ausführungen über die Frage der Moralität in der Kriegszeit, die er bereits in seinem Buch mit Krall thematisierte, und verweist auf die Auswirkungen von Besatzung und Krieg auf Moral und Ethik.

Polnische Täter werden auch in Edelmans Bericht angesprochen. Dabei berichtet der letzte überlebende Kommandant der Jüdischen Kampforganisation davon, dass neben den Deutschen, Ukrainern und Litauern auch Blaue Polizisten bei der Umstellung des Ghettos während der Deportationen und der Vorbereitungen zur Niederschlagung des Aufstands im Warschauer Ghetto eingesetzt wurden. Edelmans Aufzählungen deuten an, dass es sich dabei um eine randständige Gruppe handelte, da er sie immer am Schluss nennt.

Über die Beziehung zum polnischen Untergrund berichtet er, dass die Jüdische Widerstandsorganisation im Verlauf des Aufstands an die polnische Widerstandsbewegung mit der Bitte um Führung aus dem Ghetto herangetreten sei – die Idee, dass die Initiative der Rettung von der polnischen Seite ausging, ist Edelman fremd. Edelman setzt sich mit der Hilfe für die jüdischen Aufständischen kritisch auseinander; seine Ausführungen konzentrieren sich im Film auf die eigenen Erfahrungen und die Brutalität und Korruption unter den Tätern.

Durch Besuche am Umschlagplatz im Jahre 1987 verdeutlicht der Film die Unbegreiflichkeit der Ereignisse und deren Langzeitfolgen. Der Zuschauer beobachtet Edelman beim Besuch einer Schule, die zuvor als Krankenhaus am Umschlagplatz diente. Hierbei betont der Überlebende wiederum den moralischen wie ethischen Bruch zwischen der damaligen Zeit und der Gegenwart. Insgesamt präsentiert der Film ein Bild der Verzweiflung und der moralischen Unbegreiflichkeit, die Edelman bereits zehn Jahre zuvor artikuliert hatte.

### *Krankenhaus der Versöhnung* (Szpital pojednania, 1989)

Zugleich lassen sich insbesondere gegen Ende der Dekade in den Dokumentarfilmen Elemente deutscher Täterschaft finden, die zuvor kaum artikuliert worden waren. Der Dokumentarfilm *Krankenhaus der Versöhnung* porträtiert die Bemühungen der Gemeinde Detmold um den Wiederaufbau des evangelischen Krankenhauses in Warschau, das im Ghetto gelegen hatte und während des Aufstands evakuiert und zerstört worden war. Der Film zeigt eine besondere Verantwortung, die die Gemeinde Detmold wahrnimmt, da Jürgen Stroop, der die Niederschlagung des Aufstands im Warschauer Ghetto befehligte, dort geboren worden war. Diesen Umstand nutzt die Gemeinde, um eine wahrgenommene Schuld zu begleichen, und der Dokumentarfilm konstruiert einen

historischen Bruch in der Einstellung der Detmolder, wobei Jürgen Stroop, dessen Werdegang ein kurzer Abschnitt im Dokumentarfilm gewidmet ist, als negatives Beispiel dient. Zeitzeugen wie die Schwestern aus dem ehemaligen Krankenhaus berichten über den Aufstand und die Evakuierung, und die Verantwortlichen des Landkreises Detmold unterstreichen die besondere Schuld, die die Gemeinde mit Warschau verbindet. Die überlebenden Schwestern betonen, dass Jürgen Stroop diese Hilfsaktionen durch die Evakuierung und Zerstörung des Krankenhauses stoppen wollte. Zudem seien sie mehrfach Zeugen der Grausamkeiten der deutschen Einheiten gegen Juden gewesen. Insgesamt zeigt der Film die Bemühungen um Hilfe, die die Angestellten des Krankenhauses allen Patienten zukommen ließen.

Daher unternimmt die Gemeinde Detmold Anstrengungen, als Form der Wiedergutmachung, dem polnischen Komitee, das den Wiederaufbau des Krankenhauses betreibt, finanziell und mit technischer Ausrüstung zu helfen. Der (polnische) Kommentar resümiert, dass sich die Zeiten geändert hätten und in der Gegenwart anständige Menschen in Detmold wohnen würden, wobei Jürgen Stroop während des gesamten Films als negativer historischer Bezugspunkt dient. Verweise auf negative Einstellungen in der polnischen Bevölkerung den Juden gegenüber fehlen im Film.

#### Charakteristika der polnischen Dokumentarfilme zur Judenvernichtung der 1980er Jahre

Im Bilderkanon der Dokumentarfilme der 1980er Jahre dominieren weiterhin die Aufnahmen der Propagandaeinheiten der Wehrmacht aus dem Warschauer Ghetto, die deutsche Gendarmen und jüdische Polizisten bei dem Durchsuchen von Menschen, vor allem Kindern, zeigen. Generell liegt in den Dokumentarfilmen der Fokus nicht auf der Darstellung der Täter, die zumeist nur in Aufnahmen und Fotografien aus der Besatzungszeit erscheinen, sondern auf den Opfern. Prominent sind hierbei die Fotografien aus dem Bericht Stroops an Himmler, die in zahlreiche Dokumentationen Eingang fanden (*40 Jahre später, Das Warschauer Ghetto, Der letzte Kantor, Krankenhaus der Versöhnung*). Diese Bilder entfalten eine große Wirkungskraft, da sie aufgrund von Bekanntheitsgrad und vielfacher Reproduktion die Basis des festen Bilderkanons bilden.

Neben den deutschen Tätern, die anhand von Aufnahmen und Bildern gezeigt und von den Off-Kommentaren der verschiedenen Filme als überzeugte Nationalsozialisten und Herrenmenschen bezeichnet und in eine Kontinuität der deutschen Expansion gestellt werden (*40 Jahre später, Zeit der Prüfung, Die Hungerkrankheit, Krankenhaus der Versöhnung*), sind es vor allem die jüdischen Organe, die die Dokumentarfilme darstellen. Bekannte Szenen, die von den Propagandaeinheiten der Wehrmacht gedreht worden waren, zeigen jüdische Polizisten bei der Durchsuchung von Personen an den Eingängen zum Ghetto, ebenso bei den Deportationen. Diese wenigen Aufnahmen lassen die Brutalität erahnen, mit der die jüdischen Polizisten gegen die Einwohner des Ghettos vorgehen (*Zeit der Prüfung, Die Hungerkrankheit, Das Warschauer Ghetto, Umschlagplatz*). Vereinzelt verweisen (polnische) Zeitzeugen in den Dokumentationen auch auf jüdische Individuen, die ihre Glaubensgenossen denunzierten, um überleben zu können (*Zeit der Prüfung*). Insgesamt ist die Darstellung der Täter eindimensional: Es werden in den Dokumentarfilmen kaum Fragen nach Motivation und Notwendigkeit

von Gewalt gestellt, stattdessen werden überkommene Stereotype deutscher Brutalität und Herrenmenschentums sowie der Gewalttätigkeit der jüdischen Polizei und ihrer Rolle bei den Deportationen kommentarlos reproduziert.

In den Massenmedien erschienen polnische Täter immer noch sehr selten. Zwar gibt es in zahlreichen Spiel- und Dokumentarfilmen der 1980er Jahre Verweise auf die Existenz der Blauen Polizei und der *szmalcownicy*. In der Mehrzahl der Darstellungen bleiben es jedoch nur Verweise. So erscheinen in den Dokumentarfilmen, die zu Beginn der Dekade gedreht wurden (*40 Jahre später* und *Dem Feuer entronnen*), keine polnischen Täter, es gibt ferner keine Hinweise auf die Tätigkeiten der Blauen Polizei und der Erpresser. Auffällig ist hingegen an den Dokumentationen, die während der letzten fünf Jahre der PRL entstanden, dass die in den Filmen verwendeten Aufnahmen (Fotografien und Filmfragmente der Propagandaeinheiten der Wehrmacht) zwar Mitglieder der Blauen Polizei – zu erkennen an ihren Uniformen – zeigen (*Die Hungerkrankheit*, *Das Warschauer Ghetto*, *Der letzte Kantor*), diese jedoch vollkommen unkommentiert im Hintergrund bleiben. Ebenso schweigt sich der Kommentar bei den Abschnitten in den jeweiligen Dokumentationen, die sich den Deportationen wie dem Aufstand im Warschauer Ghetto widmen, über die Beteiligung der Blauen Polizei an diesen Aktionen aus. Insbesondere führt Edelman in *Umschlagplatz* aus, dass die Blaue Polizei an der Umstellung des Ghettos beteiligt gewesen sei, die Aktionen von Erpressern und *szmalcownicy* hingegen erwähnt er nicht.

Trotz der zunehmenden Elastizität der Grenzen des Diskurses waren die Dokumentarfilme, die das polnische Fernsehen zeigte bzw. produzierte, vor allem durch die Kontinuität der Betonung der Solidarität mit den polnischen Juden gekennzeichnet.

#### 5.4.4 *Shoah* im zeithistorischen und televisuellen Kontext

*Shoah* löste nicht nur eine breite gesellschaftliche Auseinandersetzung mit der Judenvernichtung und der Einstellung der polnischen Gesellschaft hierzu aus; Film und Fernsehen reagierten auf die Thesen, die Lanzmanns Film bot. Wie langlebig die Auswirkungen der Ausstrahlung von Lanzmanns Film waren, zeigte sich anhand einiger Zeitungsartikel der folgenden Jahre, in denen sich die Rezensenten immer wieder auf Lanzmanns Film bezogen: So stellte bereits im Mai 1986 der Journalist und Teilnehmer am Warschauer Aufstand, Jerzy Peltz, in der Zeitung *Odrodzenie* fest, dass zahlreiche polnische Filme sich des Themas der Judenvernichtung in der vergangenen Zeit angenommen hätten (und zählte unter anderem *Ruth – zum Freiwild verdammt* und *Im Schatten des Hasses* auf), wobei er betonte, dass in polnischen Spielfilmen und Serien neben guten Polen auch „menschliche Hyänen“ wie „szmalcownicy, Blaue Polizisten, Kollaborateure verschiedener Couleur, deren Existenz man nicht vergessen darf“, dargestellt wurden. Diese negativen Figuren bestünden, so der Autor weiter, aus wahren Antisemiten, Egoisten und Nutznießern sowie einfachen Verbrechern, wobei der Autor jedoch durch seine Aussage, dass überall auf der Welt in den Gesellschaften solche Menschen zu finden seien, die von ihm herausgehobene Stellung der negativ in Erscheinung tretenden Polen wieder relativierte.<sup>375</sup>

---

<sup>375</sup> *Odrodzenie* vom 04.05.1986.

In ihrer Rezension in der *Trybuna Ludu* aus dem Juli 1987 schrieb die Redakteurin Ewa Małek über den Dokumentarfilm *Sie überlebten in der Erinnerung* (*Ocalałe w pamięci*), dass der Film durch die Darstellung der Hilfe von Polen für Juden, wobei er sich vor allem auf die Erinnerungen der überlebenden Juden bezog, eine direkte Antwort auf *Shoah* sei<sup>376</sup>. In die gleiche Richtung argumentierte die Zeitung *Życie Warszawy* auch über den Dokumentarfilm *Für eine Übernachtung drohte der Tod* (*Za nocleg groziła śmierć*), welcher die Rettung von Juden durch Polen in den Fokus nahm: Der Autor merkte an, dass „auch wenn der Film unabhängig von Shoah entstand, er doch eine Antwort auf diesen ist.“<sup>377</sup> Zwei Jahre später nahm Dariusz Maciak, Redakteur derselben Zeitung, wieder auf *Shoah* und *Holocaust* Bezug, als er beide Filme als Grund für die zunehmende Popularität der Beschäftigung mit der Judenvernichtung bezeichnete.<sup>378</sup>

Diese Beispiele spiegeln ein Charakteristikum der 1980er Jahre wider: Dieses Jahrzehnt war dadurch gekennzeichnet, dass (nicht nur) das Fernsehen der Erinnerung an den Judenmord im Vergleich zu den 1970er Jahren mehr Platz einräumte. Es ließ sich feststellen, dass die Tendenzen, die sich zum Ende des vorangegangenen Jahrzehnts entwickelten und eine deutliche Zunahme an Sendungen bedeuteten, die das Los der jüdischen Bevölkerung direkt oder indirekt thematisierten, fortgeführt wurden. Schwerpunkte dieser medialen Präsenz waren die Gedenkjahre 1983 (fünf Sendungen) und 1985 (neun Sendungen).<sup>379</sup> Es scheint daher nicht verwunderlich, dass in Anbetracht des neuen Interesses an der Geschichte der polnischen Juden und ihrer Vernichtung durch die Nationalsozialisten sowie durch die außenpolitische Konstellation besonders zu den Feierlichkeiten des Ghettoaufstands 1983 und 1988 sowie zum 40. Jahrestag des Kriegsendes 1985 zahlreiche Filme entstanden bzw. gezeigt wurden, die das Leiden und den Kampf der jüdischen Bevölkerung akzentuierten.

Die Wiederkehr bereits bekannter, alter Filme wie *Die letzte Etappe* oder *Die Grenzstraße* in den 1980er Jahren war jedoch nicht geschichtspolitisch begründet. Wie bereits dargestellt, waren nostalgische sowie praktische, in erster Linie aber wirtschaftliche Gründe ausschlaggebend für die Rückkehr der Frühwerke Jakubowskas und Fords auf den Fernsehschirm.

---

<sup>376</sup> Trybuna Ludu vom 18./19.07.1987.

<sup>377</sup> *Życie Warszawy* vom 18.06.1986. – Daneben entstand auch ein Radiofeature mit dem Titel *Davidstern* (*Gwiazda Dawida*). Über die Intention schrieb die Zeitung *Antena*: „[...] das dokumentarische Feature über die schrecklichen Zeiten schrieb Zofia Orszulska, nachdem sie Fragmente des Films ‚Shoah‘ gesehen hatte – Fragmente, die die Polen besonders verletzten. Sie nutzte [für ihr Feature] vor allem Materialien von Autoren jüdischer Herkunft – Erinnerungen, Berichte und Notizen. In diesem Feature gibt es kein fiktives Wort. Dies ist reines historisches Material, das ein Panorama der Schicksale von Juden während des Zweiten Weltkriegs wiedergibt.“ *Antena* (1987), 34, S. 15.

<sup>378</sup> *Życie Warszawy* vom 23./24.04.1988. – In seinem Artikel kritisierte der Autor, dass die Miniserie *Au nom de tous les miens* unter der Regie von Roberto Enrico nahezu alle polnischen Figuren negativ porträtierte und somit dem Vorwurf des polnischen Antisemitismus Vorschub leiste. Ebenda.

<sup>379</sup> Vgl. den Anhang.

Die Publikumserhebungen des Fernsehens in den 1980er Jahren zeigten, dass diese alten Filme, die die Vernichtung der Juden – wenn auch zumeist am Rande – zeigten, von zahlreichen Zuschauern noch gern gesehen wurden; so war *Die letzte Etappe* auch noch 1980 ein beliebter Film. Bei seiner Ausstrahlung am 11. April 1980 zur Primetime sahen ihn zwei Drittel der befragten Zuschauer und 55 Prozent beurteilten ihn (nach wie vor) als sehenswert.<sup>380</sup> Bei seiner Wiederholung zu Beginn des Jahres 1985 waren die positiven Reaktionen auf den Film deutlich zurückgegangen, was wohl auch am Sendeplatz lag: Nur 27 Prozent der Befragten hatten den Film am 14. Januar 1985 zwischen 21.35 und 23.20 Uhr auf dem Zweiten Programm gesehen, und nur ein Drittel beurteilte ihn als guten Film.<sup>381</sup>

In einer Umfrage zum Fernsehrepertoire des Jahres 1983 bezeichneten hingegen 45 Prozent der Zuschauer *Die Grenzstraße* als sehr gut. Damit belegte der Film den dreißigsten Platz – gerechnet auf alle Filmgenres – und war damit der beliebteste Film zur Kriegsthematik.<sup>382</sup> Am 23. April 1983 war er um 11.00 Uhr im Ersten Programm ausgestrahlt worden und wurde von 29 Prozent der Befragten gesehen, wobei ihn knapp die Hälfte (45 Prozent) als sehenswert bezeichnete.<sup>383</sup> Auch bei seiner Wiederholung im Jahre 1985 – Anlass hierfür war eine Filmreihe zum 40. Jahrestag des Kriegsendes – sahen 32 Prozent der Befragten den Film, trotz der späten Sendezeit zwischen 21.45 und 23.45 Uhr und der ungünstigen Positionierung auf dem Zweiten Programm. Von diesen bezeichneten ihn knapp ein Drittel als sehenswert.<sup>384</sup>

1983 wurden zahlreiche Sendungen zum Gedenken an den Ghettoaufstand im Fernsehen gezeigt: Das Feature *Episode aus dem Jahr 1942*, das das Leben von Janusz Korczak thematisierte und am 18. April 1983 zur Primetime im Ersten Programm ausgestrahlt wurde, war von 37 Prozent der Befragten gesehen worden. Von diesen urteil-

---

<sup>380</sup> Widownia i oceny programów nadanych w dniach 8 IV – 13 IV 1980 r. [Zuschauerschaft und Beurteilung der Programme, die zwischen dem 08. und 13.04.1980 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1847/1/1, unpag.

<sup>381</sup> Widownia i oceny programów nadanych w dniach 14 I – 20 I 1985 r. [Zuschauerschaft und Beurteilung der Programme, die zwischen dem 14. und 20.01.1985 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1831/2/3, unpag. – Der Begleittext in *Antena* betonte besonders das authentische Setting und die biografische Nähe von Jakubowska zum Gezeigten. *Antena* (1985), 3, S. 5.

<sup>382</sup> Odbiór filmów i seriali fabularnych nadanych w I Programie Telewizji Polskiej w 1983 roku [Rezeption der Spielfilme und Fernsehserien, die im Ersten Programm des polnischen Fernsehens im Jahre 1983 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1853/1/2, unpag.

<sup>383</sup> Widownia programów telewizyjnych nadanych w dniach 18 IV – 24 IV 1983 r. [Die Zuschauerschaft der Fernsehprogramme, die zwischen dem 18. und 24.04.1983 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1753/3/1, unpag.

<sup>384</sup> Widownia i oceny programów nadanych w dniach 28 I – 3 II 1985 r. [Zuschauerschaft und Beurteilung der Programme, die zwischen dem 28.01. und 03.02.1985 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1831/2/3, unpag.

ten jedoch nur neun Prozent, dass es sehenswert sei.<sup>385</sup> Am selben Abend wurde auch der Dokumentarfilm *Requiem für 500 000* auf dem Ersten Programm ausgestrahlt, welcher nur von vier Prozent der Befragten gesehen worden war – ohne dass Zahlen über die Beliebtheit des Films überliefert sind.<sup>386</sup>

Auch Andrzej Munks unvollendetem Film *Die Passagierin* räumte das Fernsehen einen Sendeplatz im Jahre 1980 ein: Am 28. Oktober um 22.10 Uhr wurde die Produktion gezeigt, und die Fernsehzeitschrift *Radio i Telewizja* kündigte den Film an als „eine außergewöhnliche Vision von Auschwitz durch Munk, [und] die möglicherweise glaubhafteste und brutalste [Version] in der Geschichte des Kinos, in der Kinder brav in die Öfen gehen, in Pärchenreihen, wie in der Schule, wo alles mit deutscher Gründlichkeit abläuft [...]“.<sup>387</sup>

Stanisław Różewicz' Film *Die Geburtsurkunde* erfreute sich ebenfalls einer gewissen Beliebtheit. Ein Viertel der Befragten bei den wöchentlichen Umfragen hatten den Film am 2. Mai 1985 trotz der ebenfalls ungünstigen Sendezeit zwischen 22.00 und 23.45 Uhr auf dem Zweiten Programm gesehen; von diesen bezeichnete ein Fünftel der Befragten die Sendung als sehr gut.<sup>388</sup> Ebenso zeigte das Polnische Fernsehen den Film *Der Treiber* des Ehepaars Petelski am 28. Mai 1983 um 22.00 Uhr auf dem Zweiten Programm. 15 Prozent der Befragten gaben an, dass sie den Film gesehen hatten, und 17 Prozent hiervon bezeichneten ihn als gut.<sup>389</sup>

Die in den späten 1970er Jahren entstandene Serie *Polnische Wege*, die das Fernsehen im Jahre 1984 wiederholte, verlor ihre breite Akzeptanz, die sie bei ihrer Premiere im Jahre 1977 noch besessen hatte: So schauten durchschnittlich nur 54 Prozent der Befragten die Serie, und nur 48 Prozent bezeichneten sie als sehenswert; in den 1970er Jahren waren diese Werte bedeutend höher gewesen.<sup>390</sup>

---

<sup>385</sup> Widownia programów telewizyjnych nadanych w dniach 18 IV – 24 IV 1983 r. [Die Zuschauerschaft der Fernsehprogramme, die zwischen dem 18. und 24.04.1983 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1753/3/1, unpag.

<sup>386</sup> Ebenda. – Bereits am 29. Oktober 1982 war der Film um 23.00 Uhr auf dem Zweiten Programm ausgestrahlt worden, wurde jedoch nur von zwei Prozent der Befragten gesehen. Widownia programów telewizyjnych nadanych w dniach 25 X – 31 X 1982 r. [Die Zuschauerschaft der Fernsehprogramme, die zwischen dem 25. und 31.10.1982 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1698/3/1, unpag.

<sup>387</sup> Radio i Telewizja (1980), 44, S. 7.

<sup>388</sup> Widownia programów telewizyjnych nadanych w dniach 29 IV – 5 V 1985 r. [Die Zuschauerschaft der Fernsehprogramme, die zwischen dem 29.04. und 05.05.1985 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1831/3/3, unpag.

<sup>389</sup> Widownia programów telewizyjnych nadanych w dniach 23 V – 29 V 1983 r. [Die Zuschauerschaft der Fernsehprogramme, die zwischen dem 23. und 29.05.1983 ausgestrahlt wurden], in: DDATVP, Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej, Sign. 1753/3/1, unpag.

<sup>390</sup> Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1984), 7, S. 9.

Das Fernsehverhalten während dieser Dekade zeigt, dass die Wiederholung der alten, bekannten Filme wie *Die letzte Etappe* und *Die Grenzstraße* zu Beginn der Dekade positiv aufgenommen wurde. Auch wenn polnische Produktionen, die die Vernichtung der Juden thematisierten, in den 1980er Jahren erschienen, strahlte das Fernsehen nur einen kleinen Bruchteil davon aus. Zugleich zeigte sich, dass das Fernsehen auch abseits der alten Produktionen, die die Vernichtung der europäischen Juden zeigen, diesem Ereignis insbesondere in den letzten fünf Jahren der PRL mehr Platz einräumte, sei es durch neue polnische Produktionen oder Einkäufe aus dem Ausland wie *Escape from Sobibor*. Die Akzeptanz neuer Filme aus dem Westen hing dabei aber vor allem von der Machart und dem Actiongehalt ab, daher war die Zuschauerrezeption von *Escape from Sobibor* deutlich besser als beispielsweise diejenige des TV-Films *Die Wannsee-Konferenz*.

Resümierend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass es vor allem die an ein ausländisches Publikum gerichteten sowie mit ausländischen Filmemachern produzierten Filme waren, die die Einzigartigkeit der jüdischen Erfahrung porträtierten. Gerade polnische Dokumentarfilme vom Beginn des Jahrzehnts nutzten überkommene Darstellungen der Gleichrangigkeit von polnischen und jüdischen Opfern, während die späteren Filme diese Gleichrangigkeit in der Mehrzahl nicht mehr artikulierten. Ein Grund hierfür war sicherlich der Film *Shoah* von Claude Lanzmann, der Mitte der Dekade die polnische Öffentlichkeit stark beeinflusste.

Dessen Darstellung forderte das überkommene Narrativ der polnischen Hilfe und Solidarität und das positive Selbstbild der polnischen Gesellschaft heraus, und die polnischen Zuschauer sahen nun erstmals im Massenmedium Fernsehen, wie tief antisemitisches Denken und antisemitische Stereotype in ihrer Gesellschaft verwurzelt waren. In keiner vorangegangenen Dekade schien eine Ausstrahlung dieser kontroversen Inhalte möglich gewesen zu sein. Auch wenn die Ausstrahlung von Lanzmanns Film ein Akt der neuen Geschichtspolitik und eines liberaleren Umgangs mit der eigenen Geschichte zu sein scheint, so dürfte deutlich geworden sein, dass hierbei insbesondere politische Motivationen eine wichtige Rolle spielten. Das Regime versuchte durch die Ausstrahlung des Films, den Westen zu diskreditieren und ihn als antipolnisch darzustellen. Dieses Vorhaben scheint kurzzeitig Erfolg gehabt zu haben: Sowohl die Reaktionen in Polen wie auch in den polnischen Exilgemeinden deuten auf eine nahezu vollkommene Einhelligkeit der Ablehnung von Lanzmanns Film. Diese Reaktionen stellen ein Indiz für die breite Akzeptanz des Meisternarrativs in der Gesellschaft dar. Erst die Beschäftigung mit dem Holocaust und den polnisch-jüdischen Beziehungen im Post-Sozialismus scheint das Narrativ und seine Mythen langsam zu demontieren.

## 6 Schlussbetrachtung und Ausblick

Am Ende dieser Studie zur Darstellung der Vernichtung der Juden im polnischen Film und Fernsehen sowie deren Rezeption lässt sich festhalten, dass die ausgewerteten Spiel- und Dokumentarfilme, die in der Zeit zwischen dem Kriegsende und dem Zusammenbruch des Kommunismus im Jahre 1989 entstanden sind, sowie die TV-Sendungen, die das Fernsehen im Untersuchungszeitraum zwischen 1968 und 1989 ausstrahlte, sich vor allem der Darstellung des polnischen Leidens während des Krieges widmeten; die Thematisierung und Inszenierung einer genuin jüdischen Erfahrung der Besatzungszeit geschah nur am Rande und machte die Singularität der Judenvernichtung nicht zum Thema. Dies ist jedoch kein Spezifikum der Zeit zwischen der „antizionistischen“ Kampagne des Jahres 1968 und dem Ende des Kommunismus im Jahre 1989: Wie in Kapitel 2 („Voraussetzungen“), das die Jahre zwischen 1945 und 1967 behandelt, gezeigt werden konnte, nahmen auch die polnischen Filme der unmittelbaren Nachkriegszeit das polnische Leiden in den Fokus und ignorierten die jüdischen Erfahrungen – von einzelnen Ausnahmen wie Aleksander Fords Film *Die Grenzstraße* abgesehen.

Maßgeblich wurde in erster Linie das Leiden und Sterben der polnischen Nation in den Mittelpunkt gerückt; klare Dichotomien von Figurenkonstellationen (aktive, widerständige Polen – passive Juden; polnische Opfer – deutsche Täter) kennzeichneten hierbei dieses Narrativ, das seinen Widerhall nicht nur in Filmen, sondern auch in der öffentlichen Erinnerung fand. Die Spiel- und Dokumentarfilme nahmen nahezu ausnahmslos die polnische Perspektive auf die Besatzung ein, jüdische Figuren erschienen entweder als Teil dieser oder als (meist durch ein stereotyp verstandenes Aussehen oder einen bestimmten Habitus für den polnischen Zuschauer erkennbare) Außenstehende; Täter hingegen – mit Ausnahme von Andrzej Munks *Passagierin* – blieben nahezu immer nur eine Randerscheinung und erfuhren kaum eine tiefer gehende Charakterisierung oder eine Hinterfragung ihrer Motive. Stattdessen herrschten hier Tendenzen zur Dämonisierung und Pathologisierung der Täterfiguren vor.

Diese Darstellungsweisen ziehen sich wie ein roter Faden durch die unter anderem mit politischen und gesellschaftlichen Umbrüchen durchzogenen verschiedenen Epochen (die unmittelbare Nachkriegszeit, die Zeit Gomułkas in den 1950er und 1960er Jahren, die Ära Gierke und während des Niedergangs des Kommunismus in Polen in den 1980er Jahren). Eines ihrer Kennzeichen war durch die Zeit hindurch eine strikte binäre Kodierung zwischen Opfern und Tätern: Eine klare Unterteilung der Welt bzw.



der Besatzungszeit in Schwarz und Weiß, die Grauzonen sowie moralische Verwerfungen, die unter anderem Tadeusz Borowski bereits in der unmittelbaren Nachkriegszeit in seiner Prosa thematisiert hatte, kaum ermöglichte.

Stattdessen herrschte (auch in Film und Fernsehen) ein nationales Meisternarrativ vor, das sowohl durch die Politik als auch durch breite Schichten der Gesellschaft getragen wurde und drei charakteristische Motive aufweist: Erstens befand sich die polnische Nation nahezu in ihrer Gesamtheit (mit Ausnahme einiger weniger Einzelfälle vom sogenannten „Rand der Gesellschaft“) im permanenten – nicht zwangsläufig bewaffneten, aber ideellen – Widerstand gegen das nationalsozialistische Besatzungsregime; zweitens war die polnische Bevölkerung vom Massenterror der Besatzungsmacht bedroht und sollte (falls der Bezug zur jüdischen Erfahrung thematisiert wurde) am Ende (auch) vernichtet werden. Drittens solidarisierte sich die polnische Gesellschaft trotz dieser schwierigen Lage mit der jüdischen Bevölkerung und half ihr, soweit es ihr unter den Umständen der Besatzung möglich war. Von besonderer Bedeutung ist hierbei die Betonung der Gefahr, der sich damit jeder Pole und jede Polin aussetzten, da hierauf die Todesstrafe stand.

Besonders durch die Betonung dieses letzten Charakteristikums wurde das Bild einer aufopferungsvollen polnischen Gesellschaft erzeugt, die sich nach Kräften um die Rettung der jüdischen Bevölkerung bemühte. Auf der anderen Seite wurden negative Einstellungen den Juden gegenüber, die sich in deren Erpressung (dem sogenannten *szmalcownictwo*) oder auch in der Kollaborationsbereitschaft einiger weniger polnischer rechtsextremer Politiker ohne gesellschaftlichen Rückhalt manifestierten, kaum oder gar nicht thematisiert. Edmund Dmitrów schreibt hierzu treffend, dass es generell im Meisternarrativ „Tendenzen [gab], jene Erfahrungen aus dem kollektiven Gedächtnis zu verdrängen, die nicht zu dem Bild Polens als eines ‚Landes ohne Quislinge‘ passten“<sup>1</sup>. Der Historiker Włodzimierz Suleja betont mit Verweis auf die Kontroverse, die Jan Tomasz Gross mit seinem Buch *Nachbarn. Der Judenmord von Jedwabne* auslöste, dass die Auslassung der negativen Aspekte bei gleichzeitiger Betonung der positiven aus seiner Sicht nichts Verwunderliches sei: „Aus der Erinnerung wird alles entfernt, was Zeugnis über eine gemeinsame Mitverantwortung – oder in besonderen Fällen – Mittäterschaft ablegen könnte.“<sup>2</sup> Stattdessen, so Suleja weiter, führe Verteidigung gegen diese Vorwürfe zu einer weiteren Deformation der Erinnerung.<sup>3</sup>

Diese negativen Phänomene der Besatzungszeit, wie die Erpressung von Juden, deren Auslieferung an die deutschen Behörden sowie generell die Kollaboration Einzelner oder ganzer Institutionen wie der sogenannten „Blauen Polizei“, wurden kaum thematisiert; dieses Vergessen hatte seine besondere Bewandnis darin, dass es – wie Piotr Forecki aufzeigt – „im Namen des nationalen Friedens, der Nicht-Thematisierung schwieriger Themen und der gesellschaftlichen Entzweigung [geschieht]. Das Vergessen

---

<sup>1</sup> DMITRÓW, S. 241. – Das Ausblenden negativer Phänomene im Meisternarrativ ist hierbei kein polnisches Spezifikum, sondern lässt sich auch in anderen Meistererzählungen wiederfinden. Vgl. etwa den von Martin Sabrow und Konrad Jarausch herausgegebenen Sammelband. SABROW/JARAUSCH.

<sup>2</sup> SULEJA, S. 56,

<sup>3</sup> Ebenda, S. 57.

dient der Legitimation der Macht, dem guten Befinden der Gemeinschaft und vor allem der Verteidigung der eigenen kollektiven Identität, zu der sich verschiedene Ereignisse aus der Vergangenheit nicht eignen.“<sup>4</sup> Auch Dariusz Stola betont das große Integrationspotenzial des Meisternarrativs der Nachkriegszeit: Durch die Konzentration auf das Leid der polnischen Bevölkerung während der Besatzung und durch die mangelnde Hinterfragung der Einstellungen von Polen zur Judenvernichtung habe sich, so Stola, das Narrativ zu einem gemeinsamen Nenner zwischen den regierenden Kommunisten, der katholischen Kirche sowie den Znak-Intellektuellen und selbst der polnischen Emigration im westlichen Ausland entwickelt.<sup>5</sup> Ein heroisches jüdisches Narrativ war durch die polnische Erinnerung an die Okkupationszeit ausgeschlossen, es sei denn als Teil eben dieser polnischen Erzählung.<sup>6</sup>

Die audiovisuellen Massenmedien leisteten einen wichtigen Beitrag zur Durchdringung der Gesellschaft mit dem Meisternarrativ: Sie reproduzierten nahezu ausnahmslos diese Erzählung. In den untersuchten Filmen und Sendungen konnten Fälle der Verharmlosung oder des Verschweigens der Erpressung von Juden und der Tätigkeit der Blauen Polizei als Bewacher der Ghettos gefunden werden. Es muss jedoch festgehalten werden, dass insbesondere in den erfolgreichen Serien der 1970er Jahre – *Die Generation Kolumbus* und *Polnische Wege* – die Blaue Polizei immer als ambivalente Institution gezeigt wurde, der die „Gesellschaft“ bzw. der Untergrundstaat nie trauen konnte.<sup>7</sup> Ausnahmen, die dem Meisternarrativ der solidarischen, wehrhaften polnischen Nation widersprachen, wie etwa in Filmen wie Andrzej Wajdas *Samson* und Janusz Nasfeters *Die lange Nacht*, waren gerade wegen ihrer Nicht-Affirmativität gegenüber dem Meisternarrativ Ziel der Kritik – nicht nur innerhalb der Presse, sondern auch innerhalb der PZPR. Beide Filme können als Grenzverletzungen des Diskurses betrachtet werden, wobei die Sanktionen jedoch immer auch vom politischen und zeithistorischen Kontext abhingen: So schaffte es seinerzeit zu Beginn der 1960er Jahre Wajdas Film *Samson* zwar auf die Leinwand des staatlichen Kinonetzes, jedoch blieb ihm der künstlerische Erfolg versagt, was sich in der nahezu einstimmig negativen Kritik ausdrückte. Nasfeters Film hingegen, der die polnische Gesellschaft während des Krieges als angsterfüllt und amoralisch darstellte, wurde zum Politikum, da er zu einem politisch ungünstigen Zeitpunkt entstanden war: Gerade durch seinen Entstehungskontext in der Zeit des Sechstagekriegs im Jahre 1967 und der sich anbahnenden antizionistischen Kampagne wurde er nach hitzigen Diskussionen und Änderungsvorschlägen durch die politisch Verantwortlichen an der Distribution gehindert – und das bis zum Ende der Volksrepublik Polen.

Die für die Erinnerung an die Judenvernichtung sowie das Verhältnis zwischen Polen und Juden charakteristische Zäsur des Jahres 1968 lässt sich auch an der Entwicklung des Meisternarrativs erkennen, das zum Zwecke der politischen Instrumentali-

---

<sup>4</sup> FORECKI, S. 27

<sup>5</sup> STOLA, Kampania, S. 166.

<sup>6</sup> STEINLAUF, S. 71.

<sup>7</sup> Auch in den Spielfilmen erschienen nur selten Blaue Polizisten, eine dieser Ausnahmen ist *Verbotene Lieder*. Über die Motivation der Polizisten oder die Beweggründe für ihr Handeln erfährt der Zuschauer weder im Spielfilm noch in den beiden oben genannten Serien etwas.

sierung während der sogenannten „antizionistischen Kampagne“ häufig reproduziert und hochstilisiert wurde. Das Fernsehen und die Kinematografie spielten hierbei eine bedeutende Rolle, wie an Janusz Kidawas Dokumentarfilm *Die Gerechten* zu erkennen ist. Dieser Film kann als Archetyp für die Darstellung des polnisch-jüdischen Verhältnisses während der Kampagne und der Folgezeit für beide audiovisuellen Massenmedien betrachtet werden. Darstellungen ähnlicher Art, die kritiklos und ohne weitere Reflexion die Hilfe von Polen für Juden sowie die wahrgenommene Undankbarkeit Letzterer thematisierten, bildeten das offizielle Geschichtsbild ab, das während der Kampagne vorherrschte und auch in der Zeit danach immer wieder hervortrat. Die bisherigen Dichotomien zwischen Opfern und Tätern bzw. passiven Juden und aktiven Polen wurden durch einen weiteren Gegensatz erweitert: Den solidarischen Polen, die unter dem Einsatz ihres Lebens Juden retteten, wurden undankbare Juden gegenübergestellt, die die polnische Gesellschaft nun mit Vorwürfen des Antisemitismus und der Passivität angriffen.

Gerade die Frage nach dem Verhältnis zwischen Polen und Juden sei durch die Marginalisierung der Erinnerung an die Judenvernichtung und die Konzentration auf das eigenen Leiden umgangen worden, betont Forecki.<sup>8</sup> Paweł Machciewicz geht sogar noch weiter und resümiert, dass es nicht nur ein politisches, sondern auch ein gesellschaftliches Tabu der Erinnerung an die Judenvernichtung gegeben habe.<sup>9</sup> Dieses umfasste einerseits die Aberkennung der Eigenart der Judenvernichtung und eine Gleichsetzung von polnischen und jüdischen Schicksalen, die sich unter anderem im Subsumieren der Opfer jüdischer Herkunft unter die polnischen Verluste äußerte. Andererseits erinnerte man sich im öffentlichen Raum in der Zeit der PRL vor allem an das eigene Leid und den Heroismus. Eine Thematisierung der Ermordung der Juden sowie die Frage nach den Beziehungen zwischen beiden Gruppen hätte sich hier nicht einfügen lassen<sup>10</sup>, stattdessen habe ein Mythos aufrechterhalten werden sollen, wonach die polnische Gesellschaft während des Krieges nur aus Opfern und Helden bestanden habe.<sup>11</sup>

Zwei Faktoren können als charakteristisch für das Jahrzehnt nach der „antizionistischen“ Kampagne bezeichnet werden: Einerseits versuchte die neue Führungsriege um Edward Gierek, das gesellschaftliche Potenzial durch einen Zukunftsoptimismus zu mobilisieren, was in engem Zusammenhang mit neuen Legitimationsstrategien stand. Dieser Zukunftsoptimismus wurde von der Propaganda getragen und initiierte eine (leichte) Abkehr von Argumentationsmustern, die sich der historischen Legitimation bedienten – was noch eine vorherrschende Strategie des vorherigen Parteiführers Władysław Gomułka gewesen war. Die legitimatorische Neuausrichtung führte schließlich zu einer Reduktion der Aufmerksamkeit, die die Medien dem Zweiten Weltkrieg widmeten – auch wenn die Erfahrung des Krieges nie wirklich aufhörte artikuliert zu werden. Weiterhin dominierte in der offiziellen Rhetorik der 1970er Jahre die Betonung der Monoethnizität des polnischen Staates, sodass nationale Minderheiten in der

---

<sup>8</sup> FORECKI, S. 46.

<sup>9</sup> Ebenda, S. 31.

<sup>10</sup> Ebenda, S. 73.

<sup>11</sup> Ebenda, S. 113.

Volksrepublik Polen wie die nach 1968 dort lebenden Juden nur eine marginale Rolle im gesellschaftlichen und politischen Leben spielten.

Somit kann der Bezeichnung der 1970er Jahre als „Dekade des organisierten Vergessens“ durch Marcin Zaremba zugestimmt werden, insbesondere bezüglich des Fernsehens und der Erinnerung an die Vernichtung der europäischen Juden in diesem Medium: Anhand der Sendehäufigkeit von Filmen im Fernsehen der 1970er Jahre, die die Judenvernichtung thematisieren, kann beobachtet werden, dass die Anzahl der Sendungen mit dieser Thematik zurückging, aber auch die generelle Thematisierung der Judenvernichtung und der polnischen Hilfe für die jüdische Bevölkerung – besonders deutlich in der Serie *Die Generation Kolumbus* – stark an den Rand gedrängt wurde. Auf der anderen Seite ist es ein Ergebnis der Analyse der Fernsehserien, die zwischen der Mitte der 1960er und der Mitte der 1970er Jahre entstanden waren (*Sekunden entscheiden*, *Vier Panzersoldaten und ein Hund* sowie *Die Generation Kolumbus*), dass diese Serien, gerade weil sie kontroverse Inhalte wie die Judenvernichtung mieden, so erfolgreich und beliebt waren. Darüber hinaus waren hierfür auch ihre jeweilige Machart und die vorherrschenden kulturellen Bedürfnisse von Bedeutung.

Die Ausblendung der Erinnerung an die Judenvernichtung im Fernsehen ließ sich insbesondere an den zentralen Gedenktagen wie dem Jahrestag des Aufstands im Warschauer Ghetto erkennen, wobei in dieser Hinsicht besonders die Feierlichkeiten zum 30. Jahrestag im Jahre 1973 als ein Tiefpunkt (nicht nur) der televisuellen Erinnerung betrachtet werden müssen. Diese stehen damit in enger Verknüpfung mit der Ausrichtung des Fernsehens im Zeitraum zwischen 1970 und 1975, während der die Vernichtung der europäischen Juden im Fernsehen geradezu vollkommen unthematisiert blieb. Erst gegen Ende der Dekade – vor allem sichtbar am Beispiel der Serie *Polnische Wege* – fand die Judenvernichtung bzw. treffender: die polnische Hilfe für die bedrohten Juden wieder Eingang in den Fernsehkanon. Generell kann auch für die in dieser Zeit entstandenen Serien konstatiert werden, dass die Judenvernichtung nur durch das Prisma der Rettung von Juden durch Polen betrachtet wurde. Die Auswertungen der Zuschauerpost im Archiv des polnischen Fernsehens lassen darauf schließen, dass es auch keine Nachfrage nach Sendungen, die die Geschichte der polnischen Juden thematisierten, in diesem Zeitraum gab. Stattdessen dominierten – gefördert und gefordert durch die Kulturpolitik – sowohl im Fernsehen als auch in der Kinematografie Filme über zeitgenössische Fragen, die (wie der *Mann aus Marmor* von Wajda) auch bei den Zuschauern beliebt waren.

Dennoch gab es in diesem Jahrzehnt Impulse, die die „Wiederentdeckung“ der Geschichte der polnischen Juden in den 1980er Jahren vorbereiteten. Dazu zählten einerseits innerpolnische Faktoren (Marek Edelmans Interview mit Hanna Krall, die Veröffentlichung von Primo Levis *Ist das ein Mensch?*, die Organisation von jüdischen Festivals bzw. „Wochen der jüdischen Kultur“ durch oppositionelle Kreise) sowie andererseits externe Faktoren (wie etwa die durch den Ausbau des Wohlfahrtsstaates unter Gierek stärkere Abhängigkeit von westlichen Krediten, Forderungen von jüdischen Vertretern außerhalb Polens nach Instandhaltung von Kulturgütern, Präsentation von Polen als weltoffenes Land). Bereits gegen Ende der 1970er Jahre zeichnete sich allmählich eine erinnerungskulturelle Wende ab, die durch die Produktion und Ausstrahlung der US-amerikanischen Serie *Holocaust* auf internationaler Ebene eine rasante

Dynamik erfuhr.<sup>12</sup> Zugleich muss jedoch konstatiert werden, dass die Erinnerung an die nationalsozialistischen Verbrechen – und besonders an die Täter – vor allem in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre eine Hochkonjunktur aufwies, da sie durch tagespolitische Ereignisse wie etwa die Verhaftung von Gustav Wagner in Brasilien gestützt wurde. Diese Faktoren trugen dazu bei, dass dem Zweiten Weltkrieg und den verübten nationalsozialistischen Verbrechen – wenn auch im verminderten Maße im Vergleich zu den Jahrzehnten zuvor – Aufmerksamkeit zuteil wurde.

Das Medium Fernsehen spielte bei der Wende eine bedeutende Rolle, war es doch (sowohl im Westen als auch in Polen) zum Massenkommunikationsmittel mit der größten sozialen Reichweite aufgestiegen. Die Ausstrahlung von *Holocaust* ist eines der besten Beispiele für die gestiegene Bedeutung des Fernsehens bei der Mitformierung der Erinnerung an die Vernichtung der europäischen Juden – wenn auch zunächst außerhalb Polens. Dennoch blieb auch die polnische Seite bei dieser Verdichtung des Erinnerungsdiskurses betreffend die Judenvernichtung nicht außen vor: Übermittelt durch die Pressereaktionen trat sie wieder in einen (streitbaren) Dialog mit dem westeuropäisch-amerikanischen Strang des Erinnerungsdiskurses, wobei sie sich auf die Erhaltung des Meisternarrativs und der Bekämpfung vermeintlicher Verfälschungen durch die US-amerikanische Serie konzentrierte. Sie bediente sich hierbei bereits zuvor artikulierter Argumente wie etwa dem Ausmaß der Hilfe der polnischen Gesellschaft, was mittels der Zahl der Gerechten unter den Völkern quantifizierbar schien. Die Abwehrreaktionen waren diskursiv notwendig geworden, denn *Holocaust* hatte das polnische Meisternarrativ in zwei seiner zentralen Motive bloßgestellt: Dies betraf vor allem den (sowohl in der Volksrepublik als auch in den exilpolnischen Gemeinden im westlichen Ausland existenten) Nimbus der Abwesenheit politischer und *militärischer* Kollaboration, den die Serie durch das Zeigen polnischer Soldaten, die an Exekutionen und Deportationen teilnahmen, beschädigte – die emotionalen Reaktionen stellen ein Indiz hierfür dar. Somit hatte die Serie mit ihren Darstellungen eine der bestgehüteten Grenzen des Diskurses verletzt, die dementsprechenden Reaktionen erscheinen aus dieser Perspektive als diskursiv logische Antworten auf diese Übertretung der Grenzen des Zeig- und Artikulierbaren.

Waren die Reaktionen auf die Darstellung in der amerikanischen Serie als Abwehrmechanismen gegen Vorwürfe aus dem westlichen Ausland noch relativ erfolgreich, erlebte der polnische Fernsehzuschauer im Jahre 1985 nochmals eine durch das Medium Fernsehen getragene Erschütterung in der Meistererzählung. Claude Lanzmanns *Shoah* löste aufgrund seiner Darstellung, die sich – wie bereits zuvor *Holocaust* – alleine auf die jüdischen Opfer der deutschen Besatzung konzentrierte und somit das jüdische Leidens- und Opfernarrativ vom polnischen entkoppelte und die polnische Bevölkerung als potenzielle Antisemiten porträtierte, einen Sturm der Entrüstung aus. Wieder hatte eine ausländische Produktion, die durch das Massenmedium Fernsehen Verbreitung

---

<sup>12</sup> Auch Piotr Forecki, der sich auf Michael Steinlauf und Henryk Szlajfer bezieht, sieht die „Wiederentdeckung“ Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre durch zwei Faktoren charakterisiert: Einerseits sei es nicht möglich gewesen, öffentlich über diese Dinge zu reden, andererseits war es auch nicht gewollt. Die Reaktionen auf den Film Lanzmanns (wie auch den Artikel von Jan Błoński) sieht er hierin begründet. Ebenda, S. 116.

fand, die Grenzen des Sag- und Zeigbaren verletzt – dieses Mal jedoch mit einer anderen Darstellungsweise als im Dokudrama *Holocaust*. Gerade dieser ‚neue‘ Zugang Lanzmanns durch die Verwendung von Interviews von Zeitzeugen – zuordenbar in die drei Kategorien Opfer, Täter und *bystanders* – und das Zeigen antisemitischer Einstellungen einiger interviewter Polen erschwerten die bekannten Abwehrreaktionen in der öffentlichen polnischen Debatte wie auch dem westlichen Ausland gegenüber. Obwohl wiederum auf die Argumentationsmuster, die die polnische Hilfe unter Verweis auf die polnischen Gerechten unter den Völkern betonten, zurückgegriffen wurde, mussten hinsichtlich der Existenz eines Antisemitismus in Polen andere Strategien Anwendung finden, etwa Externalisierungen, die den französischen Antisemitismus des Vichy-Regimes oder aktuelle antisemitische Erscheinungen in Frankreich hervorhoben. Das Spektrum der Beurteilung des Antisemitismus in Polen reichte in Presseartikeln wie auch in Zuschriften von einer totalen Negation des Antisemitismus bis zu partieller Anerkennung. Insbesondere Lanzmanns Interviews mit den polnischen Dorfbewohnern erschwerten eine generelle Negation des Antisemitismus.

Ein weiteres Moment, das den beiden Filmen *Shoah* und *Holocaust* gemein ist und sich massiv auf das Selbstbild der polnischen Gesellschaft sowie auf den Erinnerungsdiskurs um die Judenvernichtung und die polnisch-jüdischen Beziehungen während dieser Zeit auswirkte, war die Entkopplung des jüdischen Leidens vom polnischen Narrativ und die Betonung der Singularität der Judenvernichtung.

Das genuin Neue, mit dem Lanzmann die polnische Öffentlichkeit konfrontierte, war die Einführung einer Figur, mit der sich das Publikum bis *dato* nicht hatte auseinandersetzen oder gar identifizieren müssen: den *bystander*, den Zuschauer. Der polnischen Bevölkerung wurde in Lanzmanns Film nur ein marginaler Platz eingeräumt, eben als unfreiwilliger Zeuge der Vernichtung der Juden<sup>13</sup>, eine Position, die dem Meisternarrativ und seiner streng binären Kodierung (Opfer – Täter) widersprach, was – im Rahmen des Narrativs – einer Degradierung von der „aktiven Bevölkerung“ hin zu „passiven Zuschauern“ führte.

Die Hintergründe der Entscheidung der politisch Verantwortlichen, den Film im Polnischen Fernsehen zu zeigen, konnten anhand von Archivdokumenten nicht im Einzelnen rekonstruiert werden; jedoch liegt die Vermutung nahe, dass der Ausstrahlung des Films ein politisches Kalkül zu Grunde lag, das den Westen – *ad personam* Claude Lanzmann – diskreditieren und die bereits zu diesem Zeitpunkt klar wahrnehmbare

---

<sup>13</sup> Der Historiker Piotr Wróbel sieht gerade hierin das zentrale Problem der polnisch-jüdischen Beziehungen und der Erinnerung an die Vernichtung der Juden im Nachkriegspolen: „Some [Poles] felt ashamed of the attitude other Poles had toward the Jews but did not know how to counteract it. Others relieved their feelings of guilt by accepting the theory that the Jews were at least partially responsible for their sufferings. Some were irritated that the Jewish question remained so persistent and annoying. Some believed that the Jews exaggerated their anti-Polish accusations and reacted with anger to any critical remarks concerning Polish-Jewish relations. Others felt that too much talking and writing about the Holocaust could overshadow and diminish the memory of Polish martyrology. [...] Some envied the Jews because they received material and financial aid from the Polish government as well as from abroad.“ WRÓBEL, S. 570.

Kluft zwischen Partei und Gesellschaft durch Konstruktion äußerer Gegner schließen sollte.

Dieser Effekt war auch kurzzeitig eingetreten, die Pressereaktionen aus verschiedenen politischen Milieus und die Reaktionen der Zuschauerschaft zeugten von nahezu einstimmiger Ablehnung des Gezeigten. Lanzmanns *Shoah* ist jedoch retrospektiv als ein erster Umkehrpunkt im Diskurs um das polnisch-jüdische Verhältnis während des Krieges zu sehen, der durch seine mediale Vermittlung eine Kontroverse auslöste, der sich die polnische Gesellschaft nicht verschloss und die dann in der Folgezeit auch weitergetragen wurde: Zwei Jahre nach der Ausstrahlung des Films erreichte die Auseinandersetzung mit der Publikation von Jan Błońskis Artikel „Die Polen schauen auf das Ghetto“ einen weiteren Höhepunkt. Ähnliches lässt sich auch Ende der 1990er Jahre beobachten, als Jan Tomasz Gross sein Buch über den Judenmord von Jedwabne veröffentlichte.<sup>14</sup>

Zugleich zeigte sich aber auch innerhalb der polnischen Filmkunst in den 1980er Jahren eine allmähliche Abkehr von den gängigen Mustern und binären Kodierungen, wobei Leszek Wosiewicz' Groteske *Kornblumenblau* über das Lager Auschwitz eine extreme Ausnahme bildet. Neben diesen neuen Zugangsweisen waren es aber auch die filmischen Verarbeitungen neuer Motive, die in dieser Dekade aufkamen: So porträtierte Wojciech Żółtowskis Film *Im Schatten der Angst* als einer von wenigen die Angst, die die polnischen Helfer bei der (zunächst unwilligen) Rettung von Juden durchlebten. Die Darstellung brach somit mit dem vorherrschenden Motiv des aufopferungsvollen Heroismus und stellte die Besatzungszeit und ihre psychischen Folgen deutlich differenzierter als zuvor dar.

Während die Darstellung der Opfer und der polnisch-jüdischen Beziehungen in diesem Jahrzehnt aus verschiedenen teils alten, teils neuen Perspektiven erfolgte, war die Darstellung der deutschen Täter von dieser Entwicklung kaum betroffen. Nationalsozialistische Täter erschienen durch den gesamten Untersuchungszeitraum als randständige Figuren, die in den polnischen Filmen und Serien kaum Tiefgang besaßen – auch wenn es charismatische deutsche Antipoden wie Hermann Brunner (Emil Karewicz) in *Sekunden entscheiden* und Johan Heimann (Henryk Talar) in *Polnische Wege* gab. Die Figur der ehemaligen SS-Aufseherin Liza (Aleksandra Śląska) in Andrzej Munks Film *Die Passagierin*, der das Lager Auschwitz aus ihrer Perspektive zeigt, blieb ein Einzelfall.

Stattdessen bedienten sich die Filme und Serien bei der Darstellung von deutschen Tätern einer Reihe von visuellen<sup>15</sup> und charakterlichen Stereotypen: Demnach sei der typische Deutsche, wie Król resümierend feststellt, in den polnischen Filmen „Massenmörder, fanatischer Nazianhänger, [eine] aggressive, treulose, falsche, hinterlistige,

---

<sup>14</sup> GROSS, Nachbarn.

<sup>15</sup> So zeigten die von Eugeniusz Cezary Król untersuchten Filme SS-Männer und Polizisten in ihren Uniformen, Volksdeutsche als Männer mit kurzen Bärten und Hüten mit Federn. KRÓL, *Czy w polskim filmie*, S. 53.

ausschweifende, laute, dumme und alkoholisierte Persönlichkeit; viele dieser Einstellungen wurden auch [...] den deutschen Frauen zugeschrieben“<sup>16</sup>.

Wie bereits hinsichtlich der Positionierung der polnischen Bevölkerung als *bystanders* zeigt Lanzmanns Film auch ein neues Bild der Täter: Durch die Interviews mit eben diesen erhielten die polnischen Zuschauer erstmals einen (kleinen) Einblick in deren Geisteswelt und die Erlebnisse während des Krieges – zuvor hatten Spiel- und Dokumentarfilme (mit Ausnahme von Munks oben genanntem Film) keine Fragen nach den Motiven der Täter gestellt. Zugleich löste die unkommentierte Darstellung der Täter, die eine Mitschuld der Polen an der Verfolgung der Juden suggerierten, zahlreiche Polemiken aus. Generell kann konstatiert werden, dass polnische Täter (die sogenannten „szmalcownicy“, Blaue Polizisten) bis zum Ende der Volksrepublik Polen im Fernsehen nahezu unsichtbar blieben – besonders auffällig ist dies in den Dokumentationen aus den 1980er Jahren, in denen trotz der Anwesenheit Blauer Polizisten in den Filmfragmenten deren Funktionen und Anteil an den Verbrechen gegen die Juden nicht thematisiert wurden; die Erpresser von Juden kamen hingegen nur in Zeitzeugeninterviews vor, wobei von diesen jedoch betont wurde, dass sowohl die Gesellschaft die Erpresser abgelehnt als auch der Untergrundstaat sie gejagt und verurteilt habe.

Der Umbruch in der Darstellung des Verhältnisses zwischen Polen und Juden während des Krieges traf die polnischen Rezipienten an einem neuralgischen Punkt. Zwar hatte es bereits zuvor Darstellungen polnischer Täterschaft gegeben, diese beschränkten sich jedoch auf die Betonung von deren marginalem Charakter. Erst die Thematisierung dieses Phänomens in den Massenmedien in den 1980er Jahren ermöglichte eine spätere Debatte wie diejenige um Jan Tomasz Gross' Buch *Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne*, das das nationale Meisternarrativ in seinen Grundfesten erschütterte und ähnliche Reaktionen wie die beiden filmischen Verarbeitungen *Holocaust* und *Shoah* hervorrief.

Die oben skizzierten Erschütterungen im Meisternarrativ, die mit klaren Überschreitungen der Grenzen des Diskurses einhergingen, waren ohne die spezifische politische wie gesellschaftliche Situation im letzten Jahrzehnt der Volksrepublik Polen nicht möglich. Der Machtverlust der kommunistischen Partei, der zu Beginn des Jahrzehnts zunächst im Sommer der *Solidarność* kulminierte, wirkte sich auf das Deutungs- und Informationsmonopol aus – auch wenn mithilfe des Kriegsrechts versucht wurde, diese Entwicklungen aufzuhalten. In einem hochgradig politisierten und zugleich kontrollierten System wie der Volksrepublik Polen waren die Aussage- und Darstellungsmöglichkeiten nicht frei wählbar, jedoch unterlagen die Möglichkeiten wie auch die Kulturpolitik Schwankungen, die zusätzliche Artikulationsräume öffneten oder verschlossen. So erscheint es auch nicht verwunderlich, dass nicht-konforme

---

<sup>16</sup> Zitiert nach: ebenda, S. 69. – Erst in den 1980er Jahren änderte sich das Bild vereinzelt. Laut Król gab es in seinem Analysekorpus nur in einem Film einen guten Deutschen. In *Geburts-tag eines jungen Warschauers* (*Urodziny młodego Warszawiaka*) aus dem Jahre 1980 wurde ein deutscher Offizier dargestellt, der zum Kartenspiel mit einem – was er nicht weiß – sich versteckenden Juden geht. Die Polen – Vater und Sohn – sagen nichts darüber, der Vater entgegnet dem Sohn auf dessen Frage, ob der deutsche Offizier dies wüsste: „Ich sehe keinen Grund, einen Mieter über die persönlichen Sachen eines anderen zu informieren.“ Zitiert nach: ebenda, S. 60.



Darstellungen und Interpretationen der Geschichte erst in den Jahren, in denen das kommunistische Machtmonopol zu bröckeln begann, artikuliert werden konnten. Dies betraf nicht nur die Vernichtung der Juden, sondern vor allem Themenkomplexe wie die Ermordung polnischer Soldaten in Katyń oder die polnisch-sowjetischen Beziehungen, die in den 1980er Jahren breit diskutiert wurden.<sup>17</sup>

Das Fernsehen unterlag jedoch aufgrund seiner hervorgehobenen Stellung als Massenmedium spezifischen politischen Rahmenbedingungen und einer strikten Kontrolle der Inhalte, die eine kritische, das Meisternarrativ nicht bestätigende Darstellung des polnisch-jüdischen Verhältnisses zu diesem Zeitpunkt (noch) nicht im vollem Umfang ermöglichten. Die Auseinandersetzungen zwischen Regime und Opposition um das Fernsehen waren ein deutlicher Hinweis auf dessen Position und die jeweiligen Ansprüche auf die Kontrolle über das Massenmedium. Das Fernsehen fungierte trotz des Verlustes seiner Glaubwürdigkeit als zentrales Instrument der Information und der politischen wie historischen Legitimation. Daher war es für die Aufrechterhaltung des kommunistischen Meinungs- und Deutungsmonopols unabdingbar.

Es muss konstatiert werden, dass die Impulse, die den Diskurs entgrenzten, externen Ursprungs waren. Dies ist der Tatsache geschuldet, dass es sich beim Diskurs um die Judenvernichtung nicht um einen isolierten polnischen Diskurs handelte, sondern dass dieser in einem globalen Rahmen funktionierte; die polnische Seite beteiligte sich daran durch die produzierten Filme und Serien, die auch exportiert wurden. Ein festes Element in dem globalen Erinnerungsdiskurs an die Judenvernichtung bildeten ferner die eingesetzten Abwehrmechanismen der polnischen Medien hinsichtlich externer Infragestellungen des Meisternarrativs.

Am Ende dieser Untersuchung steht der Schluss, dass der Einfluss der Massenmedien bei der Formierung der Erinnerung an die Vernichtung der Juden im Bewusstsein der polnischen Gesellschaft nicht zu unterschätzen ist. Zugleich ist das Massenmedium Fernsehen jedoch auch Ausgangspunkt für Kontroversen und Diskussionen um das herrschende Narrativ. Die Arbeiten über die weitere Entwicklung der Darstellung der Vernichtung der Juden im Fernsehen sind weder abgeschlossen noch in ihrer ganzen Breite in Angriff genommen worden. So stehen beispielsweise Untersuchungen über die Konstruktion des Bildes von Juden und der Judenvernichtung nach 1989 noch aus, auch wenn erste Studien in Vorbereitung sind.<sup>18</sup> Andere Themen in diesem Zusammenhang warten auf ihre Erforschung. Vorarbeiten zu Aspekten der Kollaboration<sup>19</sup> und der Denunziation<sup>20</sup> liegen bereits vor.

Andrzej Żbikowski urteilt, dass die „Dekonstruktion des polnischen Selbstbildes vom Martyrium noch nicht stattgefunden“ habe.<sup>21</sup> Dieser Befund ist bestätigt worden;

---

<sup>17</sup> Nach 1989 erfuhren diese Themen einen starken Zuwachs, sodass sie „die zeithistorische Forschung“ absorbierten. BÖMELBURG, S. 64.

<sup>18</sup> Vgl. RÖGER, Narrating. – Ich danke der Verfasserin für die freundliche Zurverfügungstellung des Manuskripts.

<sup>19</sup> BACHMANN; TAUBER; HÜRTNER/ZARUSKY; MAJEWSKI; WOJCIECHOWSKI; CHMIELARZ; WIADERNY; CIECHANOWSKI; KUNICKI.

<sup>20</sup> BURYLA; ENGELKING, „Szanowny panie gistapo“; GRABOWSKI, Szmalcownicy.

<sup>21</sup> ŻBIKOWSKI, S. 120.

zugleich ist auf die Langzeitwirkung der Erinnerungspolitik der Volksrepublik Polen zu verweisen, die durch häufige Reproduktion der Meistererzählung im Fernsehen der Publizistik (sowie in geringerem Maße in der Geschichtswissenschaft) zu einer Versteigerung des Narrativs geführt hat. Generell bleibt zu konstatieren, dass die Auseinandersetzung um die kommunistische Erinnerungspolitik (nicht nur in Hinblick auf den Holocaust und die Geschichte der polnischen Juden) noch nicht abgeschlossen ist.

## 7 Abstract

This book analyses how Polish mass media narrated the destruction of the Jews between 1968 and 1989. The project is based on the assumption that mass media played a significant role in shaping the memory of the Nazi atrocities. Due to the Nazis' choice of Poland as the main ground for the mass murder in camps and ghettos and the vast amount of Polish – both non-Jewish and Jewish – victims, the remembrance of the mass crimes was (and still is) especially important in Polish media and memory. The book shows that two factors were particularly important for the development of the remembrance of the destruction of the European Jews until 1989: one issue is the “competing” memory of German crimes against Jewish and non-Jewish Polish citizens during the war and occupation; the second one is the political system of communist Poland in which it was impossible to publicly articulate views of the past that dissented from the official communist canon – except at specific points of time and very particular political and cultural circumstances.

Therefore, this book both reconstructs the “master narrative” of the destruction of the Jews that emerged after the war and was transported by mass media and puts it into the political context of the time: the communist aim to generate their own vision of the war and the German occupation, which – especially with regard to the non-communist Polish resistance, the *Armia Krajowa* (AK) – was in opposition to the memory of the war prevalent in society. The official memory of the war was thus dominated by taboos and “limits of discourse”, set up by the communist elites, which nonetheless changed at specific times in the history of communist Poland.

Another factor the book takes into account is how the politics of memory interacted with technological innovation. In the 1940s and 1950s, the most important mass media were books and films on the war and the German mass crimes, but this changed in the 1960s due to the rapid ascent of television as society's most important medium. It was controlled by the Committee on Radio and Television that was (de jure) directly subordinate to the Council of Ministries, the Polish government, but in reality was controlled by the Central Committee of the Polish United Worker's Party (PUWP). Therefore, television was highly politicized.

Besides television and its connection to the centre of power, the Central Committee of the PUWP, the dissertation also concentrates on two other types of mass media: cinema and the press. Both were also central to the communist monopoly of information and therefore, a vast amount of correspondence – not only with the Central Committee,

but also with the Department for the Control of Press, Publications and Shows (the censorship thereof) – exists that was one of the main sources for this project. Other sources contained the actual audio-visual products made by cinematographers and television filmmakers.

Although the (main) period of investigation begins in 1968, some aspects of the time between the war's end and 1968 have to be considered; in particular, the developments in the relations between Jewish and non-Jewish citizens of People's Poland, or to be more precise: in those between Polish citizens of Jewish and non-Jewish descent. These developments had a major influence on their respective remembrance of the war as well as on how the media remembered it, and vice versa. Although Jewish organizations experienced a (slightly) longer period of relative independence from communist attempts to control them, they were also targets of centralisation and domination in the years of Stalinism (between 1948 and 1956).

The politics of remembrance of the war during the era of People's Poland were designed by the ruling communists, who considered the memory of the destruction of the Jews to be part of Polish suffering during the war. Therefore, an independent narrative which concentrated on the specific experiences of the Jews was subordinated to a Polish "master narrative" which regarded Jews as an integral part of the Polish experience. This can be seen in the significance of Auschwitz as a main symbol for the German extermination policies and its commemoration as a place of Polish suffering.

Films produced in the years after the war, and often rerun since then, had a big influence on the shaping of memory. Three important works emerged in the years from 1946 until 1948 (that is, before the domination of Stalinist politics from 1948 onwards) which dealt with the war, occupation, mass murder and Polish-Jewish relations: *Forbidden Songs (Zakazane piosenki)* by Leonhard Buczkowski, *The Last Stage (Ostatni etap)* by Wanda Jakubowska, and *Border Street (Ulica graniczna)* by Aleksander Ford. All three feature films have in common that they showed a largely heroic view of the war. Their main protagonists are Poles – to a smaller extent they also contain Polonized Jews, but their Jewish identity is not as important as their affiliation with the communists. Negative aspects like collaboration with the German occupiers are also mentioned, but only to a little extent. Germans are hardly characterized besides their brutality and inhumanity. Therefore, the films generate a clear dichotomy between "good" and "evil" and "them" and "us". The only film that depicts Polish anti-Semitism on a larger scale is *Border Street*, but only as a feature of pre-war Poland, which, according to the film, lost its influence during the war. Although all three films portrayed Polish society as heroic and supportive towards the Jewish people (in the Warsaw ghetto or in Auschwitz), the films were criticized by the public as well as by film critics and in the party bureaucracy. The reviews included statements that the films displayed even small hints of anti-Semitism and, in the case of *Forbidden Songs*, that the film laid its emphasis of the German occupiers in their naïve and dumb characteristics and only subsequently on their brutality. Furthermore, survivors of the camps had the feeling that the films would diminish their experience through emotionalisation and trivialisation. Nonetheless, due to their position as the oldest feature films on war, occupation and concentration camps and their frequent reruns, they have influenced the shaping of memory.

Stalin's death and the beginning of de-Stalinisation (the thaw) influenced massively the memory of the war. Due to the changed political circumstances, it was possible to remember the Warsaw Uprising of 1944 and the non-communist resistance (the AK) in other ways than before. The period after the Polish October in 1956 brought additional political freedom, including limited critical perspectives on contemporary society as well as on the war. This affected also the press and film makers. Some important films on the Second World War originated in this time, such as Andrzej Wajda's *The Canal* (*Kanał*), *Diamonds and Ashes* (*Popioły i diament*) or Andrzej Munk's *Eroica*.

The 1960s can be regarded as the breakthrough of television and television series which also picked the Second World War as a central theme. Two highly popular television series of this decade had a particularly profound impact on the remembrance of the war: *Four Tank-Men and a Dog* (*Czterej pancerni i pies*) and *More Than Life at Stake* (*Stawka większa niż życie*). Based on a typical black and white scheme they portrayed Polish heroes – the actors rose to become big stars many of whom are popular to this day – and stereotypically evil Nazis, especially officers in the SD; the common German soldiers are hardly characterized except for their brutality. Besides their simplifying image of the war, these series may also have been so popular because they sidestepped disturbing issues, such as the destruction of the Jews or the expulsions of the Germans after the war.

However, the thaw and the social and political developments from 1956 onwards also enabled the open articulation of anti-Semitic statements which became a means of political conflict inside the communist party. Regarding the memory of Jewish suffering during the war, little changed in the mass media, especially if the films made in the late 1950s and 1960s are compared to the first films from the 1940s: although anti-Semitism was mentioned in films like *The Beater* (*Naganiacz*) by Ewa and Czesław Petelski, it was an aspect of the wartime that was shown as marginal. Instead, the majority of the films portrayed Polish society as being helpful towards the Jews. Also, the main focus was on the Polish perspective on war and occupation. A telling example of this is Wanda Jakubowska's *End of our World* (*Koniec naszego świata*) which depicts the resistance and living and dying in Auschwitz solely from the perspective of Polish protagonists. Andrzej Wajda's *Samson* from 1961 was heavily criticized because it depicted Polish wartime anti-Semitism, but also Polish indifference towards Jews as well as the alienation of Jews who fled the ghetto.

The relations between Poles of Jewish and non-Jewish descent suffered a main change in 1968 (and therefore this year is the starting point of the main investigation), when anti-Semitic rhetoric and a negative attitude towards Israel were exploited as a means in a power struggle within the Communist party. This conflict intersected with student protests against the banning of a play, leading to confrontations with the Citizens' Militia and a major political crisis. Fractions inside the party and state bureaucracies accused communists of Jewish descent of the destabilization of society and of positive attitudes towards Israel with which the People's Republic had broken ties after the Six-Day War in 1967. The result was a mass migration of Poles of Jewish descent from Poland in the following years.

The events of 1968 had a massive impact on the memory of the destruction of the Jews in the following decade. Publications issued to commemorate the 25<sup>th</sup> anniversary

of the Warsaw Ghetto Uprising in 1968 and films produced in this year underlined the help and solidarity offered by Polish society to the Jews in the ghettos and emphasised the deaths of Poles rescuing Jews. Furthermore, they constructed a Jewish upper class in the ghettos which collaborated on a massive scale with the Germans. Polish anti-Semitism and indifference towards the Jewish people are (almost absolutely) neglected.

A second effect of the emigration of Poles of Jewish descent after 1968 was the declining remembrance of Jewish suffering during the war in the official discourse. Marcin Zaremba has therefore named the early 1970s “The Period of Organized Oblivion”. The mass murder of the Jews was almost completely absent from periodicals, the press or television: from 1969 until 1979, Polish television screened only 24 features mentioning the destruction of the Jews; especially in the years 1976 and 1977 no evidence of any mentions at all could be found. Another hint for “organized oblivion” was the anniversary of the Warsaw Ghetto Uprising in 1973: in 1963, it had been one of the major propagandist campaigns; ten years later, it was almost totally marginalized in the media, but also in politics, as the representative of the communist party during the festivities was a backbencher who was unknown to the vast majority of society.

Although on the surface the 1970s can be characterized as a period of marginalization of the remembrance of Jewish suffering during the war, on another level some changes and progress took place. Due to the economic, but also political dependence of People’s Poland on western states, some changes were made to the exhibition in Auschwitz that focused on the former Jewish inmates and their sufferings. Also the connection and the discussion about the war and its legacy never came to a total stop as different groups from outside Poland were interested in the past. Furthermore, the search for perpetrators of Nazi crimes led to some successes in the 1970s such as the arrest of Gustav Wagner, a former SS officer in Sobibór. This brought the war repeatedly back into the news.

Two Polish television series from this decade focused on the war, but they were quite different from the aforementioned ones: while *The Columbus Generation* (*Kolumbowie*) focused on the everyday life of the specific peer group that was born around 1920 and fought in the Warsaw Uprising in 1944 (which is also the climax of the series), *Polish Ways* (*Polskie drogi*) concentrated on everyday life in occupied Poland and the difficulties the resistance had to face. In this series a lot of space and development was given to the ethnic German opponent of the main protagonist. Also, it portrayed the attitude towards Jews as ambivalent as it showed fear (as a reaction to assisting and especially the hiding of Jews) as an emotion. This was a novelty.

Therefore, as we have seen, two categories of factors shaped the remembrance of the destruction of the Jews: on the one hand, internal factors such as the politics of remembrance and the possibilities of articulation in mass media as part of a specific policy of culture as well as the relationships between Poles of Jewish and non-Jewish descent, and on the other hand, transnational factors which played a major role in how remembrance developed. The Polish discourse of remembrance was not isolated from the world. Tendencies and events such as the arrest of Gustav Wagner or the influence of Western pressure groups on the exhibition in Auschwitz also influenced Polish discourse. Therefore, it is logical that the end of the 1970s witnessed a major change in the – not only Polish – memory of the destruction of the Jews. The medium of television

played a major role in this development, foremost represented in the screening of the series *Holocaust* in the United States and in Western European television programmes.

The impact of *Holocaust* cannot be overestimated, although it did not have a direct influence on Poland, where it was not shown. However, the furore it caused in the United States as well as in Western Germany affected the readers of Polish newspapers whose correspondents wrote about the series from outside Poland. Therefore, a major aspect that was criticized not only by writers in the People's Republic, but also by writers from the Polonia abroad was that the series depicted Polish soldiers as assisting in the deportations and executions of Jews (which is especially problematic because the Polish Army was demobilised after the defeat in September 1939). The Polish reactions were uniformly negative, which is logical because of the dominating "master narrative" that portrayed Polish society as heroic, solidary and helpful towards the Jews. In it, anti-Semitism existed only on the margins and the negative screening (especially) of Polish soldiers committing crimes against Jews was regarded as an insult.

In the aftermath, Polish television tried to give an answer to *Holocaust* by producing a feature film on the history of the Warsaw Ghetto in cooperation with filmmakers from the United States. The film's task was to correct (as the Polish side understood it) the wrong image of Jewish and non-Jewish Polish citizens during the war produced by *Holocaust*. But economic difficulties, arising from negative developments in the People's Poland's economy in the late 1970s and early 1980s and the social unrest they caused, made the production problematic and its effects were narrow.

But society and politics abruptly changed at the beginning of the 1980s. Due to the emergence of *Solidarność* and the crumbling of the communists' monopoly on information, new perspectives and dissident views on different matters could be articulated. This led to a dispute where national issues and themes were used by both sides, i.e. the regime and the opposition, also leading to an increased perception of anti-Semitic statements. The introduction of martial law in December 1981 ended an unprecedented period of freedom in communist Poland. Regarding the memory of the war and the destruction of the Jews, the early 1980s saw interesting developments. One of those was the conflict regarding the 40<sup>th</sup> anniversary of the Warsaw Ghetto Uprising in 1983 when both sides tried to identify the festivities with their political programmes. The last surviving commander of the Jewish Combat Organization, Marek Edelman, in particular became a prominent figure in this conflict due to his refusal to take part in the official commemorative events. Furthermore, the regime tried to use the anniversary after the introduction of martial law as a political means towards the Western countries who criticized the regime violently.

But although a wide gap between regime and opposition (sometimes also referred to as "the society" itself) existed, both sides had a common course in respect to the standing of Poland on an international scale. This was challenged – similarly to in the late 1970s – by audio-visual means and narratives: the furore that was caused by Claude Lanzmann's film *Shoah* in the mid-1980s.

Lanzmann's film was a novelty due to its character as a documentary film that follows Raul Hilberg's typology of perpetrators, bystanders and victims. Lanzmann interviews persons from all of these three groups and he does not only let the victims speak, but also the perpetrators and the bystanders – without commenting or correcting.

The Polish side was especially aroused by the interviewed Poles who were farmers or inhabitants of provincial towns close to the former death camps. Displaying strong anti-Semitic attitudes, their statements in Lanzmann's film initiated wide-ranging discussions in Poland, both among professional critics, such as historians and journalists, as well as the general public who could see a short version of Lanzmann's film on TV.

Although no direct evidence could be found, it is highly probable that the regime influenced television's leadership to show the film because it was trying to overcome the gap between itself and society. On analysis of the opinions expressed by critics as well as in the letters to the state's television company from the public, it appears that the regime's idea worked for a short period of time: similarly to the screening of *Holocaust* in the western countries, the Polish reactions to the French film were (almost) uniformly negative. But due to testimonies from contemporary Poles, the mechanisms of protection of the "master narrative" (the emphasis on the number of Poles as Righteous Among the Nations, the absence of political collaboration and anti-Semitism as an attitude on society's margins, etc.) were not as efficient as before.

However, the slow decline of communism in Poland that picked up pace in the late 1980s opened new opportunities for articulation and discussion. Therefore, the "limits of discourse" which were very clearly defined in the foregone decades and which had been shaping the "master narrative" since the end of the Second World War were crumbling. But as the intensive debate on Jan Tomasz Gross' book *Jedwabne* at the beginning of the new millennium indicates, some parts of the "master narrative" – especially regarding relationships between Poles with and without Jewish descent – are still influential. They will be in the centre of future debates on war and occupation in Poland, freed from the monopoly on information that the communist regime protected as though it were treasure.

To sum up, four main factors which were important for the shaping of the memory of the destruction of the Jews in communist Poland have to be stressed:

First, mass media (in its various forms such as press, film and television) played an essential role in the shaping of the memory of the war in People's Poland because of its capabilities to visualise and emotionalise.

The second factor was the regime's power to control the mass media, connected to specific politics of culture and remembrance which changed from time to time. This was most important in the 1980s when the regime's monopoly on information started to fail and therefore new modes and possibilities of articulation emerged.

Third, the "rivalry" between the memory of Jewish and non-Jewish Poles concerning war, destruction, suffering and help was also influential; almost during the whole period of People's Poland the memory of the suffering of the Jews during the war was subdued to a Polish "master narrative" which emerged already in the first years after the war.

The fourth category contains the external factors such as transnational tendencies which showed that the Polish discourse on war and occupation was part of a wider discourse on remembrance of the destruction of the Jews and therefore was influenced by mass media not only inside Poland, but mainly from outside. Intertwined with the aforementioned developments, these transnational effects generated new possibilities of articulating and commemorating the destruction of the Jews, especially from the late 1970s onwards.



## 8 Abkürzungsverzeichnis

AAN	Archiwum Akt Nowych [Archiv der Neuen Akten]
ABC	American Broadcasting Company
AK	Armia Krajowa [Heimatarmee]
CCC	Central Cinema Compagnie
CKŻP	Centralny Komitet Żydów w Polsce [Zentralkomitee der Juden in Polen]
DDATVP	Dział Dokumentacji Aktowej TVP [Abteilung für Aktendokumentation des Polnischen Fernsehens]
GKBZHwP	Główna Komisja Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce [Hauptkommission zur Erforschung der nationalsozialistischen Verbrechen in Polen]
KC	Komitet Centralny [Zentralkomitee]
MKiS	Ministerstwo Kultury i Sztuki [Ministerium für Kultur und Kunst]
NSZZ [Solidarność]	Niezależny Samorządny Związek Zawodowy [Unabhängige selbstverwaltete Gewerkschaft [Solidarność]]
NZK	Naczelny Zarząd Kinematografii [Oberste Kinematografieverwaltung]
OBOP	Ośrodek Badania Opinii Publicznej [Zentrum zur Erforschung der öffentlichen Meinung]
OBOPiSP	Ośrodek Badania Opinii Publicznej i Studiów Programowych [Zentrum zur Erforschung der öffentlichen Meinung und Programmstudien]

ODiZP	Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych [Zentrum für Dokumentation und Programmsammlung]
ORMO	Ochotnicza Rezerwa Milicji Obywatelskiej [Freiwilligenreserve der Bürgermiliz]
PAL	Phase-Alternation-Line
PHZ	Przedsiębiorstwo Handlu Zagranicznego [Außenhandelsunternehmen]
PKWN	Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego [Polnisches Komitee der Nationalen Befreiung]
PPR	Polska Partia Robotnicza [Polnische Arbeiterpartei]
PR	Polskie Radio [Polnischer Rundfunk]
PRL	Polska Rzeczpospolita Ludowa [Volksrepublik Polen]
PWSTiF	Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna i Filmowa [Staatliche Theater- und Filmhochschule]
PZPR	Polska Zjednoczona Partia Robotnicza [Polnische Vereinigte Arbeiterpartei]
SD	Sicherheitsdienst
SFP	Stowarzyszenie Filmowców Polskich [Verband Polnischer Filmemacher]
TSKŻ	Towarzystwo Społeczno-Kulturalne Żydów [Sozial-kulturelle Gesellschaft der Juden]
TVP	Telewizja Polska [Polnisches Fernsehen]
TWF	Telewizyjna Wytwórnia Filmów [Fernsehfilmstudio]
ZASP	Związek Artystów Scen Polskich [Verband Polnischer Bühnenkünstler]
ZBoWiD	Związek Bojowników o Wolność i Demokrację [Verband der Kämpfer für Freiheit und Demokratie]
ŻIH	Żydowski Instytut Historyczny [Jüdisches Historisches Institut]
ZK	Zentralkomitee

## 9 Bibliografie

### 9.1 Archivmaterial

#### 9.1.1 Archiwum Akt Nowych [Archiv der Neuen Akten], Warschau

KC PZPR [Zentralkomitee der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei], Sign. 237  
& 1354 [1949-1990]

Biuro Prasy

Sekretariat Centralnego Komitetu

Sekretariat Gomułki

Wydział Kultury

Wydział Prasy, Wydawnictw i Telewizji

Wydział Propagandy

Wydział Propagandy, Prasy i Wydawnictw

Wydział Zagraniczny

Naczelny Zarząd Kinematografii w Warszawie [Oberste Kinematografieverwaltung],  
Sign. 1843 [1950-1987]

#### 9.1.2 Dział Dokumentacji Aktowej Telewizji Polskiej [Abteilung für Akten- dokumentation des polnischen Fernsehens], Warschau

„Archeologia“ [Archäologie], Sign. 2726/97

Biuletyn Listów [Briefbulletin], Sign. 2100/5, 2100/3

Biuletyny Wewnętrzne [Interne Bulletins], Sign. 1658/6, 1864/1

Biuro Listów [Briefbüro], Sign. 1658/41

Dezyderaty na VI Zjazd [PZPR] [Desiderate zum VI. Parteitag der PZPR],  
Sign. 1388/16

Dokumenty dotyczące międzynarodowego quizu „Bohaterstwo Żydów w okresie II  
wojny światowej“ [Dokumente zum internationalen Quiz „Der Heldenmut der Ju-  
den im Zweiten Weltkrieg“], Sign. 2062/11

KC PZPR. Komunikat z badań [ZK der PZPR. Mitteilung aus den Untersuchungen],  
Sign. 2072/137

KC PZPR – Różne. Korespondencja [ZK der PZKR – Verschiedenes. Korrespondenz], Sign. 1710/30

Kinematografia – Korespondencja, Zarządzenia, Porozumienia, Ustawy [Kinematografie – Korrespondenz, Verfügungen, Vereinbarungen, Gesetze], Sign. 1716/68

Kolegium Zespołu TP. Protokoły Kolegium Zespołu Telewizji Polskiej [Kollegium der Arbeitsgruppe des polnischen Fernsehens. Protokolle der Kollegien der Arbeitsgruppe des polnischen Fernsehens], Sign. 1869/7

Komunikaty z ogólnopolskich badań panelowych [Verlautbarungen aus den polenweiten Meinungsumfragen], Sign. 1631/2

Komunikaty z ogólnopolskich badań widowni telewizyjnej [Verlautbarungen der gesamt-polnischen Untersuchungen des Fernsehpublikums], Sign. 1698/3, 1753/3, 1831/2, 1831/3, 1847/1, 1853/1, 1934/3, 2020/5

Korespondencja: Redakcja Oświatowa, Redakcja Rolna, Redakcja Muzyczna, Biuro Koordynacji i Emisji, Program 2, Ośrodki Terenowe, TWF „POLTEL“, PHZ „POLTEL“ [Korrespondenz: Redaktion für Bildung, Redaktion für Landwirtschaft, Redaktion für Musik, Koordinations- und Ausstrahlungsbüro, das Zweite Programm, regionale Dependancen, TWF „Poltel“, PHZ „Poltel“], Sign. 1869/4

Korespondencja z członkami Biura Politycznego KC PZPR [Korrespondenz mit Mitgliedern des Politbüros des ZK der PZPR], Sign. 1658/54

Korespondencja z instytucjami i osobami z zewnątrz [Korrespondenz mit externen Institutionen und Personen], Sign. 1388/27

Korespondencja z KC PZPR [Korrespondenz mit dem ZK der PZPR], Sign. 1919/10

Korespondencja z Wydziałem Prasy, Radia i TV PZPR [Korrespondenz mit der Abteilung für Presse, Radio und Fernsehen der PZPR], Sign. 1716/6

Korespondencja z Zespołem krajowym Polskiego Radia, Zespołem Telewizji Polskiej, Zespołem Technicznym, Zespołem Zagranicznym Polskiego Radia [Korrespondenz mit der Arbeitsgruppe für das landesweite Programm des polnischen Radios, mit der Arbeitsgruppe des polnischen Fernsehens, mit der technischen Arbeitsgruppe, mit der Arbeitsgruppe für das Auslandsprogramm des polnischen Radios], Sign. 1388/24

Kronika Telewizji Polskiej [Chronik des polnischen Fernsehens], Sign. 3691/21

Listy interwencyjno-poradnicze [Briefe zu Eingriffen und Beratungen], Sign. 1703/7, 2005/2, 2005/4

Materiały dotyczące NSZZ „Solidarność“ [Materialien die NSZZ „Solidarność“ betreffend], Sign. 2953/8

Materiały na kolegium [Materialien für das Kollegium], Sign. 1432/10

Notatki problemowe Biura Listów [Notizen des Briefbüros zu Problemen], Sign. 1716/27

Opracowania dotyczące podstaw działania Komitetu [Abhandlungen zu den Grundlagen der Tätigkeit des Komitees], Sign. 1776/4

Pisma dotyczące programu, recenzje, opinie o programie [Schriftstücke das Programm betreffend, Rezensionen, Meinungen zum Programm], Sign. 1875/49

Pisma wpływające – program [Eingehende Schreiben – Programm], Sign. 2026/4

Podróże służbowe Prezesa /sprawozdania/. Notatki z wizyt gości u prezesa i kierownictwa oraz z wizyt kierownictwa w ambasadach. Departament współpracy z zagranicą [Dienstreisen des Vorsitzenden – Berichte, Notizen von Besuchen von Gästen beim

Vorsitzenden und der Leitung sowie Besuche der Leitung in Botschaften. Abteilung für Zusammenarbeit mit dem Ausland], Sign. 2209/14

Porozumienia Komitetu z resortami i jednostkami podległymi [Vereinbarungen des Komitees mit den unterstellten Ressorts und Einheiten], Sign. 1658/19

Porozumienia między Komitetem a ... [Vereinbarungen zwischen dem Komitee und ...], Sign. 2434/1

Prezydium Komitetu[:] Protokoły z posiedzeń Prezydium Komitetu [Präsidium des Komitees[:] Protokolle der Sitzungen des Präsidiums des Komitees], Sign. 2287/43

Program kursów i seminariów [Kurs- und Seminarprogramm], Sign. 1386/116

Protokoły posiedzeń Prezydium Komitetu [Protokolle der Sitzungen des Präsidiums des Komitees], Sign. 1445/10, 1445/11, 1468/2, 1468/3, 1468/7, 1853/1, 1853/2

Protokoły Prezydium Komitetu [Protokolle des Präsidiums des Komitees], Sign. 1187/49

Protokoły Prezydium Komitetu i narad kierownictwa Komitetu [Protokolle des Präsidiums des Komitees und der Treffen der Leitung des Komitees], Sign. 1661/6, 1661/8, 1804/2, 1804/3, 1804/4

Protokoły z posiedzeń Prezydium Komitetu [Protokolle der Sitzungen des Präsidiums des Komitees], Sign. 1962/1, 2156/1

Rada programowa [Programmrat], Sign. 2434/20

„Shoah“ [Shoah], Sign. 2152/1653

Sprawozdania z wyjazdów służbowych [Berichte von den Dienstreisen], Sign. 2014/1

„Świadek z Sobiboru“ [Der Zeuge aus Sobibor], Sign. 2152/553

Temat reportażu p[od] t[ytułem] GETTO WARSZAWSKIE [Thema der Reportage „Das Warschauer Ghetto“], Sign. 2073/4

„W cieniu nienawiści“ [Im Schatten des Hasses], Sign. 2001/204

Współpraca Komitetu z Ministerstwem Kultury i Sztuki [Zusammenarbeit des Komitees mit dem Ministerium für Kultur und Kunst], Sign. 1658/20

Współpraca z PWSTiF w Łodzi [Zusammenarbeit mit der PWSTiF in Lodz], Sign. 1685/124

Współpraca z Uniwersytetem warszawskim [Kooperation mit der Warschauer Universität], Sign. 1685/120

Wydawnictwa, inwestycje, sprawozdania, plany [Veröffentlichungen, Investitionen, Berichte, Pläne], Sign. 1189/49

Zadania programowe PR i TV [Programmaufgaben des Polnischen Radios und Fernsehens], Sign. 1658/2

Zarządzenia przewodniczącego d/s Radia i Telewizji [Verfügungen des Vorsitzenden [in der Angelegenheit] des Radios und Fernsehens], Sign. 1544/18

## 9.2 Presse und Periodika

Aktualności radiowo-telewizyjne (Warszawa) [1968-1989]  
Aneks. Kwartalnik polityczny (London) [1979-1986]  
Antena (Warszawa) [1982-1989]  
Argumenty. Pismo Stowarzyszenia Ateistów i Wolnomyślicieli (Warszawa) [1969]  
Biuletyn dla współpracowników (Warszawa) [1972-1978]  
Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (Warszawa) [1969-1971]  
Biuletyn Telewizyjny (Warszawa) [1966-1968]  
Die Zeit (Hamburg) [1986]  
Dziennik Polski. The Polish Daily News (Detroit) [1978-1986]  
Express Wieczorny (Warszawa) [1985]  
Film (Warszawa) [1984-1989]  
Gazeta Wyborcza (Warszawa) [2009]  
Kontakt (Paris) [1986]  
Kultura. Tygodnik społeczno-kulturalny (Warszawa) [1963-1989]  
Literatura. Miesięcznik literacko-społeczny (Warszawa) [1972-1985]  
Odra. Miesięcznik społeczno-kulturalny (Wrocław) [1970-1979]  
Odrodzenie. Tygodnik Patriotycznego Ruchu Odrodzenia Narodowego (Warszawa) [1986]  
Prawo i Życie (Warszawa) [1970-1985]  
Polityka (Warszawa) [1968-1989]  
Radio i Telewizja (Warszawa) [1968-1981]  
Słowo Powszechne. Pismo codzienne (Warszawa) [1968-1989]  
Tu i Teraz. Literatura, kultura, sztuka, nauka, historia (Warszawa) [1982-1985]  
Trybuna Ludu. Organ Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (Warszawa) [1968-1989]  
Tygodnik Kulturalny (Warszawa) [1968-1989]  
Tygodnik Polski. Chrześcijańskie pismo społeczno-kulturalne (Warszawa) [1982-1989]  
Tygodnik Powszechny. Katolickie pismo społeczno-kulturalne (Kraków) [1968-1989]  
Tygodnik Solidarność (Warszawa) [1981-1989]  
Za Wolność i Lud. Pismo Związku Bojowników o Wolność i Demokrację (Warszawa) [1968-1989]  
Zielony Sztandar. Organ Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego (Warszawa) [1968-1989]  
Żołnierz Wolności. Gazeta codzienna Wojska Polskiego (Warszawa) [1968-1989]  
Życie Literackie. Tygodnik (Kraków) [1968-1989]  
Życie Warszawy (Warszawa) [1968-1989]

## 9.3 Literatur

### 9.3.1 Publikierte Quellen

- CALA, ALINA (Hrsg.): Dzieje Żydów w Polsce 1944-1968. Teksty źródłowe [Die Geschichte der Juden in Polen 1944-1948. Quellen], Warszawa 1997.
- CURRY, JANE LEFTWICH (Hrsg.): The Black Book of Polish Censorship, New York/NY 1984.
- DATNER, SZYMON (Hrsg.): Materiały z dziedziny ratowania Żydów przez Polaków. Mjr Henryk Iwański (ps. „Brystry“) [Materialien aus dem Bereich der Rettung von Juden durch Polen. Major Henryk Iwański (Pseudonym „Brystry“)], in: Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego 70 (1969), S. 117-119 [DATNER, Materiały].

### 9.3.2 Forschungsliteratur

- ALEKSIUN, NATALIA: Historiografia na temat Zagłady i stosunków polsko-żydowskich w okresie drugiej wojny światowej [Die Historiografie über den Holocaust und die polnisch-jüdischen Beziehungen während des Zweiten Weltkriegs], in: Zagłada Żydów. Studia i materiały (2005), 1, S. 32-51.
- ALY, GÖTZ (mit SUSANNE HEIM): Vordenker der Vernichtung. Auschwitz und die deutschen Pläne für eine neue europäische Ordnung, 5. Aufl., Frankfurt am Main 2004.
- ANDRZEJEWSKI, MAREK: Marzec 1968 w trójmieście [Der März 1968 im Dreistädteverbund], Warszawa u.a. 2008 (IPN. Monografie, 39).
- ASH, TIMOTHY GARTON: Życie śmierci [Leben des Todes], in: Aneks (1986), 41/42, S. 36-51.
- AVISAR, ILAN: Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable, Bloomington/IN u.a. 1988.
- BACHMANN, KLAUS: Vergeltung, Strafe, Amnestie. Eine vergleichende Studie zu Kollaboration und ihrer Aufarbeitung in Belgien, Polen und den Niederlanden, Frankfurt am Main u.a. 2011 (Studies in Political Transition, 1).
- BARTOV, OMER: The „Jew“ in Cinema. From *The Golem* to *Don't Touch My Holocaust*, Bloomington/IL 2005 (Helen and Martin Schwartz Lectures in Jewish Studies) [BARTOV, The „Jew“].
- DEBS.: The Holocaust as Leitmotif of the Twentieth Century, in: DAGMAR HERZOG (Hrsg.): The Holocaust in International Perspective, Evanston/IL 2006 (Lessons and Legacies, 7), S. 3-25 [BARTOV, Leitmotif].
- BEHRENDTS, JAN C.: Repräsentation und Mobilisierung. Eine Skizze zur Geschichte der Öffentlichkeit in der Sowjetunion und Osteuropa (1917-1991), in: UTE DANIEL, ALEX SCHILDT (Hrsg.): Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts, Köln u.a. 2010 (Industrielle Welt. Schriften des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, 77), S. 229-254.
- BERENDT, GRZEGORZ: Starania organizacji działających w Polsce o przystąpienie do Światowego Kongresu Żydowskiego (1945-1961) [Die Bemühungen der in Polen aktiven Organisationen um den Beitritt zum Jüdischen Weltkongress (1945-1961)],

- in: DERS., AUGUST GRABSKI u.a. (Hrsg.): *Studia z historii Żydów w Polsce po 1945 roku*, Warszawa 2000, S. 9-66 [BERENDT, Starania].
- DERS.: *Cele, treść i metody oddziaływania prasy żydowskiej w Polsce w latach 1949-1956* [Ziele, Inhalte und Methoden der Entwicklung der jüdischen Presse in Polen in den Jahren 1949-1956], in: PIOTR SEMKÓW (Hrsg.): *Propaganda PRL. Wybrane problemy*, Gdańsk 2004 (Konferencje IPN, 18), S. 82-101 [BERENDT, Cele].
- BIBIK, PRZEMYSŁAW: *Kazimierz Smoleń (1920-2012). Więzień niemieckich nazistowskich obozów koncentracyjnych, organizator i dyrektor Państwowego Muzeum Auschwitz-Birkenau* [Kazimierz Smoleń (1920-2012). Insasse in nationalsozialistischen Konzentrationslagern, Organisator und Direktor des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau], in: *Zeszyty Chorzowskie* 13 (2012), S. 100-123.
- BISKUPSKI, MIECZYSLAW B.: *Poland and the Poles in the Cinematic Portrayal of the Holocaust*, in: ROBERT CHERRY (Hrsg.): *Rethinking Poles and Jews. Troubled Past, Brighter Future*, Lanham/MD 2007, S. 27-42.
- BÖMELBURG, HANS-JÜRGEN: *Die Erinnerung an die deutsche Besatzung während des Zweiten Weltkrieges in Polen – Transformationen und Kontinuitäten der polnischen Erinnerungskulturen 1980-2005*, in: BERND FAULENBACH (Hrsg.): *„Transformationen“ der Erinnerungskulturen nach 1989*, Essen 2006 (Geschichte und Erwachsenenbildung, 21), S. 55-78.
- BOREJSZA, JERZY W.: *Einige Anmerkungen zum Gebrauch des Begriffs Kollaboration in der heutigen Sprache*, in: JOACHIM TAUBER (Hrsg.): *„Kollaboration“ in Nordosteuropa. Erscheinungsformen und Deutungen im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden 2006 (Veröffentlichungen des Nordost-Instituts, 1), S. 305-313.
- BORODZIEJ, WŁODZIMIERZ: *Geschichte Polens im 20. Jahrhundert*, München 2010.
- BORSTNAR, NILS – PABST, ECKHARD – WULFF, HANS-JÜRGEN: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, 2. Aufl., Konstanz 2008.
- BÖSCH, FRANK: *Holokaust mit „K“*. Audiovisuelle Narrative in neueren Fernsehdokumentationen, in: GERHARD PAUL (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 317-332 [BÖSCH, Holocaust].
- DERS.: *Bewegte Erinnerung. Dokumentarische und fiktionale Holocaustdarstellungen im Film und Fernsehen seit 1979*, in: GERHARD PAUL, BERNHARD SCHOSSIG (Hrsg.): *Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre*, Göttingen 2010, S. 39-61 [BÖSCH, Erinnerung].
- DERS.: *Entgrenzte Geschichtsbilder? Fernsehen, Film und Holocaust in Europa und den USA 1945-1980*, in: UTE DANIEL, AXEL SCHILDT (Hrsg.): *Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts*, Köln 2010, S. 413-437 [BÖSCH, Geschichtsbilder].
- BOYER, CHRISTOPH: *Der Beitrag der Sozialgeschichte zur Erforschung kommunistischer Systeme*, in: CHRISTIANE BRENNER (Hrsg.): *Sozialgeschichtliche Kommunismusforschung. Tschechoslowakei, Polen, Ungarn 1945-1968*, München 2005 (Bad Wiesseer Tagungen des Collegium Carolinum, 27), S. 13-32.
- BRATNY, ROMAN: *Kolumbowie. Rocznik 20* [Die Kolumbus-Generation. Jahrgang [[19]20], 7. Aufl., o.O. 1964.
- BURYŁA, SŁAWOMIR: *Literatura polska o donosach i donosicielach* [Die polnische Literatur über Denunziation und Denunzianten], in: *Zagłada Żydów* (2006), 2, S. 76-98.



- CHARLTON, MICHAEL: Rezeptionsforschung als Aufgabe einer interdisziplinären Medienwissenschaft, in: DERS., SILVIA SCHNEIDER (Hrsg.): Rezeptionsforschung. Theorien und Untersuchungen zum Umgang mit Massenmedien, Opladen 1997, S. 16-39.
- CHMIELARZ, ANDRZEJ: Kolaboracja z okupantem niemieckim w Polsce i na Litwie [Kollaboration mit dem deutschen Besatzer in Polen und in Litauen], in: PIOTR NIWIŃSKI (Hrsg.): Opór wobec systemów totalitarnych na Wileńszczyźnie w okresie II wojny światowej, Gdańsk 2003 (Konferencje IPN, 14), S. 21-27.
- CHODAKIEWCZ, JAN MAREK: Po zagładzie. Stosunki polsko-żydowskie 1944-1947 [Nach der Vernichtung. Die Beziehungen zwischen Juden und Polen 1944-1947], Warszawa 2008 (IPN. Monografie, 38).
- CIECHANOWSKI, JAN STANISŁAW: Pułkownik Jan Kowalewski – kontakty z władzami niemieckimi w czasie wojny [Oberst Jan Kowalewski – Kontakte mit deutschen Dienststellen während des Krieges], in: Zeszyty Historyczne [Paris] (2003), 144, S. 50-88.
- CLASSEN, CHRISTOPH: Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965, Köln u.a. 1999 (Medien in Geschichte und Gegenwart, 13).
- COATES, PAUL: Walls and Frontiers. Polish Cinema's Portrayal of Polish-Jewish Relations, in: Polin. Studies in Polish Jewry 10 (1997), S. 221-246 [COATES, Walls and Frontiers].
- DERS.: The Red and the White. The Cinema of People's Poland, London u.a. 2005 [COATES, The Red].
- CORELL, CATRIN: Der Holocaust als Herausforderung für den Film. Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie, Bielefeld 2009 (Schriftenreihe der Arbeitsstelle Fritz Bauer Institut, Studien und Dokumentationszentrum zur Geschichte und Wirkung des Holocaust, 20).
- DANIEL, UTE – SCHILDT, AXEL: Einleitung, in: DIES. (Hrsg.): Massenmedien im Europa des 20. Jahrhunderts, Köln u.a. 2010 (Industrielle Welt. Schriften des Arbeitskreises für moderne Sozialgeschichte, 77), S. 9-34.
- DATNER, SZYMON: Niektóre dane o zbrodniach hitlerowskich na Polakach ratujących Żydów [Einige Daten über die nationalsozialistischen Verbrechen an Polen, die Juden retteten], in: Biuletyn Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce 16 (1967), S. 158-170 [DATNER, Niektóre dane].
- DATNER-ŚPIEWAK, HELENA: Recepja świata przedstawionego Telewizji Polskiej [Die Rezeption der im Polnischen Fernsehen dargestellten Welt], in: Przekazy i Opinie 1 (1989), S. 158-171.
- DIETZ, HELLA: „Ja, ja, Ihr geht, Schritt für Schritt, zu Fuß, doch die Welt fährt mit dem Auto ...“ Die Fernsehdebatte zwischen Lech Wałęsa und Alfred Miodowicz und ihre Bedeutung für die Aufnahme von Verhandlungen am Runden Tisch, in: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 59 (2010 [2011]), 4, S. 504-522.
- DMITRÓW, EDMUND: Vergangenheitspolitik in Polen 1945-1989, in: WŁODZIMIERZ BORODZIEJ (Hrsg.): Deutsch-polnische Beziehungen 1939-1945-1949. Eine Ein-

- führung, Osnabrück 2000 (Einzelveröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts Warschau, 5), S. 235-264.
- DZIĘCIOŁOWSKA, STEFANIA: Popularność filmowego repertuaru telewizyjnego w świetle opinii widzów Warszawy [Die Beliebtheit des Filmrepertoires des Fernsehens im Lichte der Meinungen von Zuschauern aus Warschau], in: Aktualności Radio-Telewizyjne (1972), 20, S. 5-12 [DZIĘCIOŁOWSKA, Popularność filmowego].
- DIES.: Popularność listopadowego i grudniowego repertuaru telewizyjnego [Die Beliebtheit des Fernsehrepertoires im November und Dezember [1973]], in: Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1974), 3, S. 5-11 [DZIĘCIOŁOWSKA, Popularność listopadowego].
- EDER, FRANZ X.: Historische Diskurse und ihre Analyse – eine Einleitung, in: DERS. (Hrsg.): Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen, Wiesbaden 2006.
- EHRET, MARIAN: Polen und der Holocaust. Gedenkkultur und Öffentlichkeit am Beispiel des Konflikts um das Karmel-Kloster in Auschwitz, Darmstadt 2008.
- EISLER, JERZY: Rok 1968. Żydzi, antysemityzm, emigracja [Das Jahr 1968. Juden, Antisemitismus, Emigration], in: JACEK WIJACZKA (Hrsg.): Z przeszłości Żydów polskich. Polityka, gospodarka, kultura, społeczeństwo, Kraków 2005, S. 327-358 [EISLER, Rok 1968].
- DERS.: Polski rok 1968 [Das polnische Jahr 1968], Warszawa 2006 (IPN. Monografie, 22) [EISLER, Polski rok 1968].
- ELM, MICHAEL: Zeugenschaft im Film. Eine erinnerungskulturelle Analyse filmischer Erzählungen des Holocaust, Berlin 2008.
- ENGELKING, BARBARA: „Szanowny panie gistapo“. Donosy do władz niemieckich w Warszawie i okolicach w latach 1940-1941 [„Sehr geehrter Herr Gistapo“. Denunziationen an die deutschen Behörden in Warschau und Umgebung in den Jahren 1940-1941], Warszawa 2003 [ENGELKING, „Szanowny panie gistapo“].
- DIES. (Hrsg.): Zagłada Żydów. Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji [Die Judenvernichtung. Die nationale Erinnerung und die Geschichtsschreibung in Polen und Frankreich], Lublin 2006 [ENGELKING, Zagłada Żydów].
- ERLL, ASTRID: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung, Stuttgart 2005.
- DIES. – WODIANKA, STEPHANIE: Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des ‚Erinnerungsfilms‘, in: DIES. (Hrsg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin 2008 (Media and Cultural Memory, 9), S. 1-20.
- FARALDO, JOSÉ M.: Die unerwarteten Früchte des Tauwetters. Stawiński, Munk, Wajda und die filmische Erinnerung an den Warschauer Aufstand, in: LARS KARL (Hrsg.): Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg, Berlin 2007, S. 113-130.
- FLAM, HELENA: Giereks Reformen und der Zorn des Volkes, in: CHRISTOPH BEYER (Hrsg.): Zur Physiognomie sozialistischer Wirtschaftsreformen. Die Sowjetunion, Polen, die Tschechoslowakei, Ungarn, die DDR und Jugoslawien im Vergleich, Frankfurt am Main 2007 (Studien zur europäischen Rechtsgeschichte. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für europäische Rechtsgeschichte Frankfurt am Main, 217 / Das Europa der Diktatur, 14), S. 163-177.

- FORD, CHARLES – HAMMOND, ROBERT: Polish Film. A Twentieth Century History, Jefferson/NC 2005.
- FORECKI, PIOTR: Od „Shoah“ do „Strachu“. Spory o polsko-żydowską przeszłość i pamięć w debatach publicznych [Von „Shoah“ zu „Fear“. Auseinandersetzungen um die polnisch-jüdische Vergangenheit und Erinnerung in öffentlichen Debatten], Poznań 2010.
- FRIEDLANDER, SAUL (Hrsg.): Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution“, Cambridge/MA 1992.
- FRIEDRICH, KLAUS-PETER: Über den Widerstandsmythos im besetzten Polen in der Historiographie, in: 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts (1998), 1, S. 10-60 [FRIEDRICH, Mythos].
- DERS.: Der Aufstand im Warschauer Ghetto 1943 und der Aufstand in Warschau 1944 in der politischen Publizistik in Polen und in (West-)Deutschland, in: FRANZ- JOSEF JELICH (Hrsg.): Die Ausstellung „Oneg Schabbat – Das Untergrundarchiv des Warschauer Ghettos“. Zur Erinnerungskultur in Polen und Deutschland, Essen 2006, S. 59-66 [FRIEDRICH, Aufstand].
- DERS.: Der nationalsozialistische Judenmord und das polnisch-jüdische Verhältnis im Diskurs der polnischen Untergrundpresse (1942-1944), Marburg 2006 (Materialien und Studien zur Ostmitteleuropa Forschung, 15) [FRIEDRICH, Judenmord].
- DERS.: Kontaminierte Erinnerung. Vom Einfluß der Kriegspropaganda auf das Gedenken an die Warschauer Aufstände von 1943 und 1944. Über Veränderungsprozesse in der polnischen und der deutschsprachigen Publizistik und Erinnerungskultur, in: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 55 (2006), 3, S. 394-432 [FRIEDRICH, Kontaminierte Erinnerung].
- DERS.: Erinnerungspolitische Legitimierungen des Opferstatus. Zur Instrumentalisierung fragwürdiger Opferzahlen in Geschichtsbildern vom Zweiten Weltkrieg in Polen und Deutschland, in: DIETER BINGEN (Hrsg.): Die Destruktion des Dialogs. Zur innenpolitischen Instrumentalisierung negativer Fremd- und Feindbilder. Polen, Tschechien, Deutschland und die Niederlande im Vergleich, 1900 bis heute, Wiesbaden 2007 (Veröffentlichungen des Deutschen Polen Instituts Darmstadt, 24), S. 176-191 [FRIEDRICH, Legitimierungen].
- FRISZKE, ANDRZEJ: Polska Gierka [Gierek Polen], Warszawa 1995 [FRISZKE, Polska Gierka].
- DERS.: Oaza na Kopernika. Klub Inteligencji Katolickiej 1956-1989 [Die Oase auf der Kopernikus[-Straße]. Der Klub der katholischen Intelligenz 1956-1989], Warszawa 1997 [FRISZKE, Oaza].
- DERS.: Przystosowanie i opór. Rozważania nad postawami społecznymi 1956-1970 [Anpassung und Widerstand. Überlegungen zu den gesellschaftlichen Einstellungen 1956-1970], in: TOMASZ SZAROTA (Hrsg.): Komunizm. Ideologia, system, ludzie, Warszawa 2001, S. 139-155 [FRISZKE, Przystosowanie].
- DERS.: Kultura czy ideologia? Polityka kulturalna PZPR w latach 1957-1963 [Kultur oder Ideologie? Die Kulturpolitik der PZPR in den Jahren 1957-1963], in: DERS. (Hrsg.): Władza a społeczeństwo w PRL. Studia historyczne, Warszawa 2003, S. 115-145 [FRISZKE, Kultura].

- DERS. (Hrsg.): Władza a społeczeństwo w PRL. Studia historyczne [Macht und Gesellschaft in der PRL. Historische Studien], Warszawa 2003 [FRISZKE, Władza].
- DERS.: Miejsce Marca 1968 wśród innych „polskich miesięcy“ [Der Ort des März 1968 unter den anderen „polnischen Monaten“], in: KONRAD ROKICKI (Hrsg.): Oblicza Marca 1968, Warszawa 2004 (IPN. Konferencje, 15), S. 15-23 [FRISZKE, Miejsce].
- DERS.: Czas KOR-u. Jacek Kuroń a geneza Solidarności [Die Zeit des KOR. Jacek Kuroń und die Genese der Solidarność], Kraków u.a. 2011 [FRISZKE, Czas KOR-u].
- FÜHNER, HARALD: Nachspiel. Die niederländische Politik und die Verfolgung von Kollaborateuren und NS-Verbrechern 1945-1989, Münster u.a. 2005 (Niederlande-Studien, 35).
- FUKSIEWICZ, JACEK: Film und Fernsehen in Polen, Warszawa 1976.
- GAJEWSKA, KAZIMIERA: Telewizowie o filmie produkcji NRD pt. „Kłęski i nadzieje“ [Die Fernseh Zuschauer über die DDR-Produktion „Wege übers Land“, in: Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 5, S. 5-18.
- GAJEWSKI, ARKADIUSZ: Polski film sensacyjno-kryminalny (1960-1980) [Der polnische Sensations- und Kriminalfilm (1960-1980)], Warszawa 2008.
- GENEST, ANDREA: Zwischen Anteilnahme und Ablehnung – die Rollen der Arbeiter in den Märzereignissen 1968 in Polen, in: BERND GEHRKE (Hrsg.): 1968 und die Arbeiter. Studien zum „proletarischen Mai“ in Europa, Hamburg 2007, S.185-209.
- GERRITS, ANDRÉ: Antisemitism and Anti-Communism: The Myth of „Judeo-Communism“ in Eastern Europe, in: East European Jewish Affairs 25 (1995), 1, S. 49-72.
- GOBAN-KLAS, TOMASZ: The Orchestration of the Media. The Politics of Mass Communication in Communist Poland and the Aftermath, Boulder/CO 1994.
- GOLCZEWSKI, FRANK: Amerikanische Bücher zur polnisch-jüdischen Nachkriegsproblematik, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas N.F. 55 (2007), 1, S. 94-99.
- GÓRSKI, JAN: Historia i pamięć [Geschichte und Erinnerung], in: Kwartalnik Historyczny 85 (1978), 4, S. 1041-1044.
- GRABOWSKI, JAN: Szmalcownicy warszawscy 1939-1942 [Die Warschauer szmalcownicy], in: Zeszyty Historyczne [Paryż] (2003), 143, S. 85-117 [GRABOWSKI, Szmalcownicy].
- DERS.: „Ja tego żyda znam!“ Szantażowanie Żydów w Warszawie, 1939-1943 [Ich kenne diesen Juden! Die Erpressung von Juden in Warschau, 1939-1943], Warszawa 2004 [GRABOWSKI, „Ja tego żyda znam!“].
- GRABSKI, AUGUST: Kształtowanie się pierwotnego programu żydowskich komunistów w Polsce po Holokauście [Die Entwicklung des ersten Programms der jüdischen Kommunisten in Polen nach dem Holocaust], in: GRZEGORZ BERENDT, AUGUST GRABSKI u.a. (Hrsg.): Studia z historii Żydów w Polsce po 1945 r., Warszawa 2000, S. 67-102 [GRABSKI, Kształtowanie].
- DERS.: Działalność komunistyczna wśród Żydów w Polsce (1944-1949) [Die kommunistische Aktivität unter der jüdischen Bevölkerung in Polen (1944-1949)], Warszawa 2004 [GRABSKI, Działalność].
- DERS.: Czy Polacy walczyli w powstaniu w getcie? Rzecz o polskich sojusznikach Żydowskiego Związku Wojskowego [Kämpften Polen im Aufstand im Ghetto? Die polnischen Verbündeten des Jüdischen Kampfverbandes], in: Kwartalnik Historii Żydów (2007), 4, S. 422-434 [GRABSKI, Czy Polacy].

- DERS. – WÓJCICKI, MACIEJ: Żydowski Związek Wojskowy. Historia przywrócona [Der Jüdische Militärverband. Eine wiederhergestellte Erinnerung], Warszawa 2008.
- GRIEM, JULIKA – VOIGTS-VIRCHOW, ECKART: Filmnarratologie. Grundlagen, Tendenzen und Beispielanalysen, in: VERA NÜNNING, ANSGAR NÜNNING (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär, Trier 2002, S. 155-184.
- GRIERSON, KARLA: Dyskurs oświęcimski. Relacje osobiste i symbolizacja ludobójstwa [Der Auschwitz-Diskurs. Persönliche Berichte und Symbolisierung des Völkermordes], in: BARBARA ENGELKING (Hrsg.): Zagłada Żydów. Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji, Lublin 2006, S. 133-148.
- GROSS, JAN TOMASZ: Nachbarn. Der Mord an den Juden von Jedwabne, München 2001 [GROSS, Nachbarn].
- DERS.: After Auschwitz. The Reality and Meaning of Postwar Anti-Semitism in Poland, in: DAGMAR HERZOG (Hrsg.): The Holocaust in International Perspective, Evanston/IL 2006 (Lessons and Legacies, 7), S. 66-100 [GROSS, After Auschwitz].
- DERS.: Fear. Antisemitism in Poland after Auschwitz. An Essay in Historical Interpretation, Princeton/NJ u.a. 2006 [GROSS, Fear].
- GRZELEWSKA, DANUTA: Historia radiofonii w latach 1926-1989 [Die Geschichte des Rundfunks in den Jahren 1926-1989], in: DIES. (Hrsg.): Prasa, radio i telewizja w Polsce. Zarys dziejów, 2. Aufl., Warszawa 2001, S. 211-262.
- GUTMAN, ISRAEL – JÄCKEL, EBERHARD (Hrsg.): Enzyklopädie des Holocaust. Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden, 3 Bde., Berlin 1993.
- HALTOF, MAREK: The Monstrosity of Auschwitz in Wanda Jakubowska's *The Last Stage* (1948), in: WILLIAM ANDREW MYERS (Hrsg.): The Ranges of Evil. Multidisciplinary Studies in Human Wickedness, Oxford 2006, S. 269-276 [HALTOF, Monstrosity].
- DERS.: Historical Dictionary of Polish Cinema, Lanham/MD u.a. 2007 (Historical Dictionaries of Literature and the Arts, 19) [HALTOF, Dictionary].
- DERS.: Polish Film and the Holocaust. Politics and Memory, New York/NY u.a. 2012 [HALTOF, Polish Film].
- HASLINGER, PETER: Diskurs, Sprache, Zeit, Identität. Plädoyer für eine erweiterte Diskursgeschichte, in: FRANZ X. EDER (Hrsg.): Historische Diskursanalysen. Genealogie, Theorie, Anwendungen, Wiesbaden 2006, S. 27-50 [HASLINGER, Diskurs].
- DERS.: Nation und Territorium im tschechischen politischen Diskurs 1880-1938, München 2010 (Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, 117) [HASLINGER, Nation].
- HEMPEL, ADAM: „Policja granatowa“ w Generalnej Gubernii [Die „Dunkelblaue Polizei“ im Generalgouvernement], in: Wiadomości Historyczne 20 (1987), 6, S. 483-504 [HEMPEL, „Policja granatowa“].
- DERS.: Pogrobowcy kłęski. Rzecz o policji „granatowej“ w Generalnym Gubernatorstwie 1939-1945 [Posthuma der Niederlage. Die „Dunkelblaue“ Polizei im Generalgouvernement 1939-1945], Warszawa 1990 [HEMPEL, Pogrobowcy].
- HENDRYKOWSKA, MAŁGORZATA: Kronika kinematografii polskiej 1895-1997 [Chronik der polnischen Kinematografie 1895-1997], Poznań 1999.
- HENDRYKOWSKI, MAREK: Andrzej Munk, Warszawa 2007.

- HESE, KLAUS: Bilder lokaler Judendeportationen. Fotografien als Zugänge zur Alltagsgeschichte des NS-Terrors, in: GERHARD PAUL (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 149-168.
- HICKETHIER, KNUT: Film- und Fernsehanalyse, 4. Aufl., Stuttgart 2007 [HICKETHIER, Film- und Fernsehanalyse].
- DERS.: Fernsehen in der Erinnerung seiner Zuschauerinnen und Zuschauer. Medienbiografien, historische Rezeptionsforschung und die Verhäuslichung des Fernsehens in den 1950er Jahren, in: JUTTA RÖSER (Hrsg.): MedienAlltag. Domestizierungsprozesse alter und neuer Medien, Wiesbaden 2007, S. 57-69 [HICKETHIER, Fernsehen].
- HILBERG, RAUL: Perpetrators, Victims, Bystanders. The Jewish Catastrophe, 1933-1945, New York/NY 1992.
- HIRSCH, JOSHUA: Afterimage. Film, Trauma and the Holocaust, Philadelphia/PA 2004.
- HÖLLWERTH, ALEXANDER: Die narrative Konstruktion von Gerechtigkeit und Identität(en) im Erzählen über die Shoa. Anhand von Andrzej Szczypiorskis „Początek“ und Hanna Kralls „Zdążyć przed Panem Bogiem“, in: Zeitschrift für Slavische Philologie 66 (2009), 2, S. 387-424.
- HORN, SABINE: Erinnerungsbilder. Auschwitz-Prozess und Majdanek-Prozess im westdeutschen Fernsehen, Essen 2009.
- HÜBNER, PETER: Loyalität, Sozial- und Konsumpolitik. Zur Herrschafts- und Gesellschaftsgeschichte der DDR und Polens in den 1970er und 1980er Jahren, in: VOLKER ZIMMERMANN, PETER HASLINGER u.a. (Hrsg.): Loyalitäten im Staatssozialismus. DDR, Tschechoslowakei, Polen, Marburg 2010 (Tagungen zur Ostmitteleuropaforschung, 28), S. 163-188.
- DERS. – HÜBNER, CHRISTA – BOYER, CHRISTOPH: Sozialismus als soziale Frage. Sozialpolitik in der DDR und Polen 1968-1976, Köln u.a. 2005 (Zeithistorische Studien, 45).
- HUENER, JONATHAN: Auschwitz, Poland and the Politics of Commemoration 1945-1979, Athens/OH 2003.
- HÜLBUSCH, NIKOLAS: Die „Schwarze Serie“ des polnischen Dokumentarfilms 1955-1959 im diachronen Kontext dokumentarfilmtheoretischer Diskurse, Alfeld/Leine 1997 (Aufsätze zu Film und Fernsehen, 48).
- HÜRTER, JOHANNES – ZARUSKY, JÜRGEN: Besatzung, Kollaboration, Holocaust. Neue Studien zur Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden, München 2008 (Schriftenreihe der Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, 97).
- HUTH, LUTZ – KRZEMINSKI, MICHAEL: Zuschauerpost – ein Folgeproblem massenmedialer Kommunikation, Tübingen 1981.
- INSDORF, ANNETTE: Indelible Shadows. Film and the Holocaust, 2. Aufl., Cambridge/MA 1989.
- JAKUBOWICZ, KAROL: Jaka będzie rola radia i telewizji w policentrycznym ładzie społecznym w Polsce [Welche Rolle Rundfunk und Fernsehen in einer polyzentristischen Gesellschaftsordnung in Polen haben werden], in: Przekazy i Opinie (1989), 2, S. 38-54 [JAKUBOWICZ, Jaka będzie rola].
- DERS.: Media as Agents of Change, in: Glasnost and After. Media and Change in Central and Eastern Europe, Cresskill/NJ 1995, S. 19-48 [JAKUBOWICZ, Media].

- JARAUSCH, KONRAD – SABROW, MARTIN: „Meistererzählung“ – Zur Karriere eines Begriffs, in: DIES. (Hrsg.): Die historische Meistererzählung. Deutungslinien der deutschen Nationalgeschichte nach 1945, Göttingen 2002, S. 9-32.
- JAROSZ, DARIUSZ: Problematyka żydowska w listach do Polskiego Radia z 1968 roku [Die jüdische Problematik in Briefen an das Polnische Radio aus dem Jahre 1968], in: JACEK WIJACZKA (Hrsg.): Z przeszłości Żydów polskich. Polityka, gospodarka, kultura, społeczeństwo, Kraków 2005, S. 311-326.
- JAZDON, MIKOŁAJ: Ograniczony punkt widzenia – filmowy obraz powstania w getcie warszawskim [Eingeschränkter Blickwinkel – die filmische Darstellung des Warschauer Ghetto-Aufstandes], in: Kwartalnik Historii Żydów (2004), 2, S. 225-232.
- JUDT, TONY: Europas Nachkriegsgeschichte neu denken, in: Transit (1998) 15, S. 3-12.
- KĄDZIELSKI, JÓZEF: Korzystanie z prasy, radia i telewizji [Nutzung von Presse, Rundfunk und Fernsehen], in: Biuletyn dla współpracowników (1971), 4, S. 5-12.
- KAES, ANTON: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film, München 1987.
- KAMIŃSKI, ŁUKASZ: Dekada „Solidarności“ [Die Dekade der „Solidarność“], in: Biuletyn Instytutu Pamięci Narodowej (2010), 9-10, S. 2-13.
- KANIA, ALBIN: Film fabularny w telewizji w opinii odbiorców [Die Meinungen der Rezipienten zum Spielfilm im Fernsehen], in: Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 8, S. 5-14 [KANIA, Film fabularny].
- DERS.: Kino i telewizja, in: JÓZEF KĄDZIELSKI (Hrsg.): Z badań nad telewizją, Warszawa 1972, S. 89-108 [KANIA, Kino].
- KANSTEINER, WULF: Ein Völkermord ohne Täter: Die Darstellung der „Endlösung“ in den Sendungen des Zweiten Deutschen Fernsehens, in: Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte 2003, S. 229-262 [KANSTEINER, Völkermord].
- DERS.: In Pursuit of German Memory. History, Television, and Politics after Auschwitz, Athens/OH 2006 [KANSTEINER, Pursuit].
- KEILBACH, JUDITH: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen, Münster 2008 (Medien Welten, 8).
- KEMP-WELCH, ANTHONY: Poland under Communism. A Cold War History, Cambridge MA u.a. 2008.
- KENDZIOREK, PIOTR: Holokaust a kwestia narracyjnej przedstawialności rzeczywistości historycznej [Der Holocaust und die Frage der narrativen Vorstellungsmöglichkeiten historischer Wirklichkeit], in: Kwartalnik Historii Żydów (2006), 1, S. 48-67.
- KERSTEN, KRYSZYNA: Ruchliwość w Polsce po II wojny światowej jako element przeobrażeń społecznych i kształtowania postaw [Mobilität in Polen nach dem Zweiten Weltkrieg als ein Element der gesellschaftlichen Umwandlungen und der Herausbildung von Einstellungen], in: Przegląd Historyczny 77 (1986), 4, S. 701-721 [KERSTEN, Ruchliwość].
- DIES.: Polish Stalinism and the So-Called Jewish Question, in: LEONID LUKS (Hrsg.): Der Spätstalinismus und die „jüdische Frage“, Köln u.a. 1998 (Schriften des Zentralinstituts für Mittel- und Osteuropastudien, 3), S. 221-236 [KERSTEN, Polish Stalinism].

- KLEIN, NINA: Die polnische Erinnerung an Auschwitz. Am Beispiel des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau, Konstanz 1999 (Konstanzer Schriften zur Shoah und Judaica, 7).
- KNILLI, FRIEDRICH – ZIELINSKI, SIEGFRIED: Betrifft: „Holocaust“. Zuschauer schreiben an den WDR, Berlin 1983 (Reprints zur Medienwissenschaft, 4).
- KNOBELSDORF, WLADIMIR N.: Medien, in: WILHELM WÖHLKE (Hrsg.): Länderbericht Polen, Bonn 1991 (Bundeszentrale für politische Bildung, Schriftenreihe. Studien zur Geschichte und Politik, 296), S. 427-447.
- KOBYLARZ, RENATA: Walka o pamięć. Polityczne aspekty obchodów rocznicy powstania w getcie warszawskim 1944-1989 [Kampf um die Erinnerung. Die politischen Aspekte der Feierlichkeiten der Jahrestage des Aufstands im Warschauer Ghetto 1944-1989], Warszawa 2009 (IPN. Monografie, 49).
- KOMOROWSKA, JADWIGA: Telewizja w życiu dzieci i młodzieży. Studium telewizji wśród uczniów szkoły podstawowej w mieście przemysłowym „N“ [Das Fernsehen im Leben von Kindern und Jugendlichen. Eine Studie des Fernsehens unter den Schülern einer Grundschule in der Industriestadt „N“], 2 Bde., Łódź 1963-1964.
- KOSIŃSKI, PAWEŁ: Krieg und Besatzungszeit in der Erinnerung der Volksrepublik Polen (1944-1989), in: JERZY KOCHANOWSKI, BEATE KOSMALA (Hrsg.): Deutschland, Polen und der Zweite Weltkrieg. Geschichte und Erinnerung, Potsdam – Warschau 2009, S. 84-90.
- KOSMALA, BEATE: Die „jüdische Frage“ als politisches Instrument in der Volksrepublik Polen, in: DIES. (Hrsg.): Die Vertreibung der Juden aus Polen 1968. Antisemitismus und politisches Kalkül, Berlin 2000, S. 49-64 (Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin. Reihe Dokumente, Texte, Materialien, 34) [KOSMALA, Instrument].
- DIES.: Das Bild der Juden nach der Shoa: „Bewegliche Vorurteile“ im polnischen Diskurs, in: CHRISTINA VON BRAUN, EVA-MARIA ZIEGE (Hrsg.): Das „bewegliche“ Vorurteil. Aspekte des internationalen Antisemitismus, Würzburg 2004, S. 153-173 [KOSMALA, Bild].
- DIES.: Polen. Lange Schatten der Erinnerung. Der Zweite Weltkrieg im kollektiven Gedächtnis, in: MONIKA FLACKE (Hrsg.): Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums. Begleitband zur Ausstellung 2. Oktober 2004 bis 27. Februar 2005. Ausstellungshalle von I. M. Pei, Bd. 2, Berlin 2004, S. 509-532 [KOSMALA, Schatten].
- DIES.: Łódź 1968. Die „Protokolle“ und die antizionistische Kampagne in Polen, in: Jahrbuch für Antisemitismusforschung 14 (2005), S. 161-178 [KOSMALA, Łódź].
- DIES.: Der Aufstand im Warschauer Ghetto 1943 und der Warschauer Aufstand 1944 in der Geschichtspolitik der Volksrepublik Polen – Zwischen Umdeutung, Verschweigen und Erinnerung, in: MICHA BRUMLIK, KAROL SAUERLAND (Hrsg.): Umdeuten, verschweigen, erinnern. Die späte Aufarbeitung des Holocaust in Osteuropa, Frankfurt – New York/NY 2010, S. 179-202 [KOSMALA, Aufstand].
- KOSSAK, JERZY: Innowacje elektroniczne i hipotezy zmian kulturalnych [Elektronische Innovationen und Hypothesen zu kulturellen Veränderungen], in: MARCIN CZERWIŃSKI (Hrsg.): Telewizja i społeczeństwo, Warszawa 1980, S. 24-43.



- KOTAŃSKI, JANUSZ: Obraz historii Polski w kinie i telewizji PRL [Das Geschichtsbild Polens im Kino und Fernsehen der Volksrepublik Polen], in: MAREK MALINOWSKI (Hrsg.): „Media w PRL, PRL w mediach“. Materiały z II Ogólnopolskiej Konferencji „Propaganda PRL-u“, Gdańsk 19-20 listopada 2003, Gdańsk – Warszawa 2004, S. 37-63
- KOZIEL, ANDRZEJ (in Zusammenarbeit mit DANUTA GRZELEWSKA): Polska Telewizja w latach 1952-1989 [Das polnische Fernsehen in den Jahren 1952-1989], in: DANUTA GRZELEWSKA (Hrsg.): Prasa, Radio i Telewizja w Polsce. Zarys dziejów, 2. Aufl., Warszawa 2001, S. 263-318 [KOZIEL, Polska Telewizja].
- DERS.: Prasa w latach 1944-1989 [Die Presse in den Jahren 1944-1989], in: DANUTA GRZELEWSKA (Hrsg.): Prasa, Radio i Telewizja w Polsce. Zarys dziejów, 2. Aufl., Warszawa 2001, S. 143-210 [KOZIEL, Prasa].
- DERS.: Za chwilę dalszy ciąg programu ... Telewizja Polska czterech dekad 1952-1989 [In einem Moment die Fortsetzung des Programms ... Das Polnische Fernsehen in vier Dekaden 1952-1989], Warszawa 2003 [KOZIEL, Za chwilę].
- KOZIOŁ, MACIEJ: Kino kryzysu w Polsce w pierwszych pięciu latach po wprowadzeniu stanu wojennego (1982-1986). Problemy wybrane [Das Kino der Krise in Polen in den ersten fünf Jahren nach der Einführung des Kriegsrechts (1982-1986). Ausgesuchte Probleme], in: JAN TRZYNADŁOWSKI (Hrsg.): W kręgu filmu, telewizji i teatru, Wrocław 1992, S. 135-172 (Studia Filmoznawcze, 11).
- KRAJEWSKA, BEATA: Telewizja w recepcji dorosłych-studentów. Teorie i rzeczywistość. Skrypt dla studentów [Das Fernsehen in der Rezeption erwachsener Studierender. Theorie und Realität. Skript für Studierende], Warszawa 2009.
- KRAJEWSKI, ANDRZEJ: Szczęściarz [Der Glückspilz], in: JERZY WAGLEWSKI (Hrsg.): Dziennikarze. Z historii PRL, Warszawa 2003, S. 82-101 [KRAJEWSKI, Szczęściarz].
- DERS.: Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975-1980) [Zwischen Zusammenarbeit und Widerstand. Kulturschaffende im Angesicht des politischen Systems der Volksrepublik Polen (1975-1980)], Warszawa 2004 [KRAJEWSKI, Między współpracą].
- KRALL, HANNA: Dem Herrgott zuvorgekommen, [München] 1998.
- KRAMER, SVEN: Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur, Wiesbaden 1999.
- KRÓL, CEZARY EUGENIUSZ: Czy w polskim filmie fabularnym lat 1956-1995 istnieje wizerunek „dobrego Niemca“? Przyczynek do dyskusji nad heterostereotypem narodowym w relacjach polsko-niemieckich [Existiert in den polnischen Spielfilmen der Jahre 1956-1995 das Bild eines „guten Deutschen“? Ein Beitrag zur Diskussion über nationale Stereotype in den polnisch-deutschen Beziehungen], in: Rocznik Polsko-Niemiecki 15 (2007), S. 31-78 [KRÓL, Czy w polskim filmie].
- DERS.: Gesellschaftliche und politische Grundlagen des Bildes der Deutschen im polnischen Spielfilm nach dem Zweiten Weltkrieg, in: KONRAD KLEJSA, SCHAMMA SCHAHADAT (Hrsg.): Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften, Marburg 2011 (Schriften zur Medienforschung, 17), S. 33-43 [KRÓL, Grundlagen].
- KRZEMINSKI [KRZEMIŃSKI], ADAM: Polen, in: VOLKHARD KNIGGE, NORBERT FREI (Hrsg.): Verbrechen erinnern. Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord, München 2002, S. 262-271.

- KRZEMINSKI [KRZEMIŃSKI], IRENEUSZ: Antisemitismus, Sozialismus und „neues Bewußtsein“. Die weitreichenden Konsequenzen des März 1968, in: BEATE KOSMALA (Hrsg.): Die Vertreibung der Juden aus Polen 1968. Antisemitismus und politisches Kalkül, Berlin 2000 (Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin. Reihe Dokumente, Texte, Materialien, 34), S. 103-126.
- KUBERA, MARIAN: W cieniu „strażnicy“ [Im Schatten der „Wächter“], in: JERZY WAGLEWSKI (Hrsg.): Wspomnienia niekontrolowane. Z historii PRL. Dziennikarze II, Gdańsk 2006, S. 71-101.
- KUCHARSKI, JAN EDWARD: Program świąteczny Radia i Telewizji grudzień 1972 w listach Odbiorców [Das Feiertagsprogramm des Polnischen Rundfunks und des Fernsehens im Dezember 1972 in den Briefen der Rezipienten], in: Aktualności Radio-wo-Telewizyjne (1973), 2, S. 14-18.
- KUCIA, MAREK: Auschwitz jako fakt społeczny. Historia, współczesność i świadomość społeczna w KL Auschwitz w Polsce [Auschwitz als sozialer Fakt. Geschichte, Gegenwart und soziales Bewusstsein im Konzentrationslager Auschwitz in Polen], Kraków 2005.
- KULA, MARCIN: Porozmawiamy jeszcze raz, na spokojnie, o syjonizmie [Reden wir nochmals in Ruhe über den Zionismus], in: Dzieje Najnowsze 19 (1987), 2, S. 89-124.
- KUNERT, ANDRZEJ KRZYSZTOF (Hrsg.): Der Hilfsrat für Juden „Żegota“ 1942-1945. Auswahl von Dokumenten, Warschau 2002.
- KUNICKI, MIKOŁAJ: Unwanted Collaborators. Leon Kozłowski, Władysław Studnicki, and the Problem of Collaboration among Polish Conservative Politicians in World War II, in: European Review of History 8 (2001), 2, S. 203-220.
- KURZ, IWONA: „Ten obraz jest trochę straszliwy.“ Historia pewnego filmu, czyli naród polski twarzą w twarz z Żydem [„Diese Darstellung ist etwas erschreckend.“ Die Geschichte eines polnischen Films oder: die polnische Nation von Angesicht zu Angesicht mit dem Juden], in: Zagłada Żydów. Studia i materiały (2008), 4, S. 466-483.
- KUSZEWSKI, STANISŁAW: Zeitgenössischer polnischer Film, Warszawa 1978.
- KUWAŁEK, ROBERT: Das kurze Leben „im Osten“. Jüdische Deutsche im Distrikt Lublin aus polnisch-jüdischer Sicht, in: BIRTHE KUNDERUS, BEATE MEYER (Hrsg.): Die Deportation der Juden aus Deutschland. Pläne – Praxis – Reaktionen 1938-1945, 2. Aufl., Göttingen 2005 (Beiträge zur Geschichte des Nationalsozialismus, 20), S. 112-134.
- LANDWEHR, ACHIM: Historische Diskursanalyse, Frankfurt am Main u.a. 2008 (Historische Einführungen, 4).
- LANZMANN, CLAUDE: Shoah, München 1988.
- LEOCIAK, JACEK: Instrumentalizacja Zagłady w dyskursie marcowym [Die Instrumentalisierung des Holocaust im März-Diskurs], in: Kwartalnik Historii Żydów (2008), 4, S. 447-458.
- LEVY, DANIEL – SZNAIDER, NATAN: Erinnerung im globalen Zeitalter. Der Holocaust, Frankfurt am Main 2001.
- LEWANDOWSKI, JAN F.: 100 Filmów polskich [100 polnische Filme], Katowice 1997.

- LIBIONKA, DARIUSZ: Apokryfy z dziejów Żydowskiego Związku Wojskowego i ich autorzy [Apokryphen aus der Geschichte des Jüdischen Kampfverbands und ihre Autoren], in: *Zagłada Żydów. Studia i materiały* 1 (2005), S. 165-190 [LIBIONKA, Apokryfy].
- DERS.: Polskie piśmiennictwo na temat zorganizowanej i indywidualnej pomocy Żydom (1945-2008) [Das polnische Schrifttum zum Thema der organisierten und individuellen Hilfe für Juden (1945-2008)], in: *Zagłada Żydów. Studia i materiały* 4 (2008), S. 17-80 [LIBIONKA, Polskie piśmiennictwo].
- LIEBMAN, STUART: Documenting the Liberation of the Camps: The Case of Aleksander Ford's „Vernichtungslager Majdanek – Cmentarzysko Europy (1944)“, in: DAGMAR HERZOG (Hrsg.): *The Holocaust in International Perspective*, Evanston/IL 2006 (Lessons and legacies, 7), S. 333-351 [LIEBMAN, Documenting].
- DERS.: Réflexions sur les Polonais et les Juifs dans le cinéma polonais après la Seconde Guerre mondiale, in: JEAN-CHARLES SZUREK (Hrsg.): *Juifs et polonais. 1939-2008*, Paris 2009, S. 171-192 [LIEBMAN, Réflexions].
- LINDEPERG, SYLVIE: Kilka uwag do historii spojrzenia [Einige Anmerkungen zur Geschichte des Schauens], in: BARBARA ENGELKING (Hrsg.): *Zagłada Żydów. Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji*, Lublin 2006, S. 149-160.
- LOEWY, HANNO: Fiktion und Mimesis. Holocaust und Genre im Film, in: MARGRIT FRÖLICH, DERS. u.a. (Hrsg.): *Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust*, München 2003 (Schriftenreihe des Fritz Bauer Instituts, 19), S. 37-64 [LOEWY, Fiktion].
- DERS.: Die Mutter aller Holocaust-Filme? Wanda Jakubowskas Auschwitz-Trilogie, in: SIMONE ERPEL (Hrsg.): *Im Gefolge der SS. Aufseherinnen des Frauen-KZ Ravensbrück. Begleitband zur Ausstellung*, Berlin 2007 (Schriftenreihe der Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten, 17), S. 277-295 [LOEWY, Mutter].
- LOOSE, INGO: Hans Kloss – ein „Roter James Bond“? Deutsche, Polen und der Zweite Weltkrieg in der Kultserie ‚Sekunden entscheiden‘, in: KONRAD KLEJSA, SCHAMMA SCHAHADAT (Hrsg.): *Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften*, Marburg 2011 (Schriften zur Medienforschung, 17), S. 44-60.
- LOTZ, CHRISTIAN: Die Deutung des Verlustes. Erinnerungspolitische Kontroversen im geteilten Deutschland um Flucht, Vertreibung und die Ostgebiete (1948-1972), Köln u.a. 2007 (Neue Forschungen zur schlesischen Geschichte, 15).
- LUBELSKI, TADEUSZ: *Wajda*, Wrocław 2006 [LUBELSKI, Wajda].
- DERS.: *Historia kina polskiego* [Die Geschichte des polnischen Kinos], Warszawa 2007 [LUBELSKI, Historia].
- DERS.: *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty* [Die Geschichte des polnischen Kinos. Künstler, Filme, Kontexte], Katowice 2009 [LUBELSKI, Twórcy].
- ŁUKOWSKI, MACIEJ: Film w programie telewizji [Der Film im Fernsehprogramm], in: *Przekazy i Opinie* (1976), 2, S. 81-93 [ŁUKOWSKI, Film w programie].
- DERS.: Film seryjny w programie Telewizji Polskiej. Lata 1959-1970 [Serien im Programm des Polnischen Fernsehens. Die Jahre 1959-1970], Warszawa 1980 (Komitet do Spraw Radia i Telewizji Polskie Radio i Telewizja, 156) [ŁUKOWSKI, Film seryjny].

- ŁYSAK, TOMASZ: Życie pośmiertne propagandy nazistowskiej. Powojenne filmy dokumentalne o getcie warszawskim [Das posthume Leben der nationalsozialistischen Propaganda. Dokumentarfilme der Nachkriegszeit über das Warschauer Ghetto], in: *Kwartalnik filmowy* 28 (2006), 54-55, S. 163-176.
- MACHCEWICZ, PAWEŁ: Antisemitism in Poland in 1956, in: *Polin. Studies in Polish Jewry* 9 (1996), S. 170-186 [MACHCEWICZ, Antisemitism].
- DERS. (Hrsg.): *Wokół Jedwabnego* [Rings um Jedwabne], 2 Bde., Warszawa 2002 [MACHCEWICZ, *Wokół Jedwabnego*].
- MADAJCZYK, PIOTR: Bedeutung und Nutzen des Begriffs „Kollaboration“ für Forschungen über die Zeitgeschichte Polens, in: JOACHIM TAUBER (Hrsg.): „Kollaboration“ in Nordosteuropa. Erscheinungsformen und Deutungen im 20. Jahrhundert, Wiesbaden 2006 (Veröffentlichungen des Nordost-Instituts, 1), S. 314-341.
- MADEJ, ALINA: Proszę państwa do kina („Ostatni etap“ Wandy Jakubowskiej) [Bitte, die Herrschaften, ins Kino („Die letzte Etappe“ von Wanda Jakubowska)], in: MAŁGORZATA HENDRYKOWSKA (Hrsg.): *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, Poznań 2000, S. 11-34.
- MAHNE, NICOLE: *Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung*, Göttingen 2007.
- MAJCHER-OCIESA, EDYTA (Hrsg.): *Z dziejów Policji polskiej w latach 1919-1945* [Aus der Geschichte der Polnischen Polizei in den Jahren 1919-1945], Kielce 2010.
- MAJEWSKI, PIOTR: Kolaboracja, której nie było ... Problem postaw społeczeństwa polskiego w warunkach niemieckiej okupacji 1939-1945 [Die Kollaboration, die es nicht gab ... Das Problem der Einstellungen der polnischen Gesellschaft unter den Bedingungen der deutschen Besatzung 1939-1945], in: *Dzieje Najnowsze* 36 (2004), 4, S. 59-71.
- MAKA-MALATYŃSKA, KATARZYNA: *Widok z tej strony. Przedstawienia Holocaustu w polskim filmie*, Poznań 2012 (UAM. Seria filmoznawcza, 9).
- MATUSZAK-LOOSE, BERNADETTA: Bevorzugt und (un)beliebt – Bilder deutscher Frauen im polnischen und polnischer Frauen im deutschen Nachkriegsfilm, in: KONRAD KLEJSA, SCHAMMA SCHAHADAT (Hrsg.): *Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften*, Marburg 2011 (Schriften zur Medienforschung, 17), S. 217-228.
- MAZIARSKI, JACEK: *Telewizja w czasach PRL 1952-1989*, in: RENATA GRUZA (Hrsg.): *Media w Polsce w XX wieku. Prasa, radio, telewizja, reklama, public relations, badania rynku*, Poznań 1999, S. 171-185.
- MECKL, MARKUS: *Helden und Märtyrer. Der Warschauer Ghettoaufstand in der Erinnerung*, Berlin 2000 (Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin. Reihe Dokumente, Texte, Materialien, 35).
- MEYEN, MICHAEL: *Einschalten, Umschalten, Ausschalten. Das Fernsehen im DDR-Alltag*, Leipzig 2003 (Materialien – Analysen – Zusammenhänge, 11. Rezeptionsgeschichte).
- MICHLIC, JOANNA: *Poland's Threatening Other. The Image of the Jew from 1880 to the Present*, Lincoln/NE 2006.
- MIDDELL, MATTHIAS – GIBAS, MONIKA – HADLER, FRANK: Sinnstiftung und Systemlegitimation durch historisches Erzählen. Überlegungen zu Funktionsmechanismen von Repräsentationen des Vergangenen, in: *Comparativ* (2000), 2, S. 7-35.

- MIERSCH, MARTIN: Revolution und Film – Andrzej Wajdas Film „Danton“ als vielschichtiges Medium der Revolutionserinnerung, in: ASTRID ERLI (Hrsg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen, Berlin – New York 2008 (Media and cultural memory, 9), S. 171-204.
- MISIAK, ANNA: Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna [Der kontrollierte Kinematograf. Die Filmzensur in einem sozialistischen und demokratischen Staat (Volksrepublik Polen und USA). Eine soziologische Analyse], Kraków 2006.
- MOCZARSKI, KAZIMIERZ: Rozmowy z katem [Gespräche mit dem Henker], Warszawa 1977.
- MOŁĘDA-ZDZIECH, MAŁGORZATA: Obecna nieobecność. Aktorski bojkot telewizji i radia w stanie wojennym [Die anwesende Abwesenheit. Der Schauspielerboykott im Fernsehen und Rundfunk während des Kriegsrechts], Warszawa 1998.
- MÜLLER, CHRISTINE: Rivalität des Leidens? Die Darstellung von Juden und Polen im polnischen Nachkriegsfilm, in: FRANK GRÜNER (Hrsg.): „Zerstörer des Schweigens“. Formen künstlerischer Erinnerung an die nationalsozialistische Rassen- und Vernichtungspolitik in Osteuropa, Köln 2006, S. 357-375 [MÜLLER, Rivalität].
- DIES.: Die Darstellung des Konzentrations- und Vernichtungslagers Auschwitz-Birkenau in Andrzej Munks „Pasażerka“ und Wanda Jakubowskas „Ostatni Etap“, in: WOJCIECH LENARCZYK (Hrsg.): KZ-Verbrechen. Beiträge zur Geschichte der nationalsozialistischen Konzentrationslager und ihrer Erinnerung, Berlin 2007, S. 177-190 [MÜLLER, Darstellung].
- MYŚLIŃSKI, JERZY: Kalendarium polskiej prasy, radia i telewizji [Zeittafel der polnischen Presse, des Rundfunks und Fernsehens], 2. Aufl., Warszawa 2004.
- NURCZYŃSKA-FIDELSKA, EWELINA: Andrzej Munk, Kraków 1982 [NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Munk].
- DIES.: „Szkoła czy autorzy“? – Uwagi na marginesie doświadczeń polskiej historii filmu [„Eine Schule oder Autoren“? – Bemerkungen zur Erfahrung der polnischen Filmgeschichte], in: DIES. (Hrsg.): „Szkoła polska“ – powroty, Łódź 1998 (Folia scientiae artium et litterarum, 7), S. 23-32 [NURCZYŃSKA-FIDELSKA, „Szkoła“].
- OLBRYCHSKI, ROMAN: Programy filmów [Das Filmprogramm], in: Rocznik Polskiego Radia i Telewizji 1969, S. 54-63 [OLBRYCHSKI, Program filmów].
- DERS.: Polski film telewizyjny [Der polnische Fernsehfilm], in: Rocznik Polskiego Radia i Telewizji 1969, S. 64-72 [OLBRYCHSKI, Polski film telewizyjny].
- OSEKA, PIOTR: Marzec '68 [Der März [19]68], Kraków 2008.
- PACZKOWSKI, ANDRZEJ: Zur polnischen Geschichte der Presse in der Volksrepublik Polen (1944-1989), in: EDUARD MÜHLE (Hrsg.): Vom Instrument der Partei zur „Vierten Gewalt“. Die ostmitteleuropäische Presse als zeithistorische Quelle, Marburg 1997 (Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forschung, 4), S. 25-45.
- PAUL, GERHARD (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006.
- PAWLICKI, ALEKSANDER: Kompletna szarość. Cenzura w latach 1965-1972. Instytucja i ludzie [Komplette Gräue. Die Zensur in den Jahren 1965-1972. Institution und Menschen], Warszawa 2001 [PAWLICKI, Kompletna szarość].
- DERS.: Die Zensur in der Volksrepublik Polen von den 1960er Jahren bis zum Untergang des Kommunismus im Lichte des bisherigen Forschungsstandes, in: FOR-

- SCHUNGSSTELLE OSTEUROPA AN DER UNIVERSITÄT BREMEN (Hrsg.): „Das Andere Osteuropa von den 1960er bis zu den 1980er Jahren“. Berichte zur Forschungs- und Quellenlage, Bremen 2008 (Forschungsstelle Osteuropa Bremen. Arbeitspapiere und Materialien, 95), S. 15-24 [PAWLICKI, Zensur].
- PELC, MAREK: Der Antisemitismus ohne Juden in Polen, in: BEATE KOSMALA (Hrsg.): Die Vertreibung der Juden aus Polen 1968. Antisemitismus und politisches Kalkül, Berlin 2000 (Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin. Reihe Dokumente, Texte, Materialien, 34), S. 127-140.
- PEPLIŃSKI, WIKTOR: Cenzura jako instrument propagandy PRL [Die Zensur als Instrument der Propaganda], in: PIOTR SEMKÓW (Hrsg.): Propaganda PRL. Wybrane problemy, Gdańsk 2004 (IPN. Konferencje, 18), S. 14-21.
- PICKHAN, GERTRUD: „Gegen den Strom“. Der Allgemeine Jüdische Arbeiterbund „Bund“ in Polen 1918-1939, Stuttgart u.a. 2001 (Schriften des Simon-Dubnow-Instituts Leipzig, 1).
- PIEKARSKI, WŁODZIMIERZ: Dostępność i wykorzystanie telewizji w społeczeństwie polskim [Zugang und Nutzung des Fernsehens durch die polnische Gesellschaft], in: Przekazy i Opinie (1977), 2, S. 9-14.
- PIJANOWSKI, LECH: Telewizja na co dzień [Fernsehen im Alltag], Warszawa 1968.
- PLESKOT, PATRYK: Telewizja w życiu codziennym Polaków lat 60 [Das Fernsehen im Alltagsleben der Polen in den 1960er Jahren], in: MAREK MALINOWSKI (Hrsg.): „Media w PRL, PRL w mediach“. Materiały z II Ogólnopolskiej Konferencji „Propaganda PRL-u“, Gdańsk 19-20 listopada 2003, Gdańsk – Warszawa 2004, S. 19-36 [PLESKOT, Telewizja w życiu].
- DERS.: Wielki mały ekran. Telewizja a codzienność Polaków w latach sześćdziesiątych [Der große Kleinbildschirm. Das Fernsehen und der Alltag der Polen in den 1960er Jahren], Warszawa 2007 [PLESKOT, Wielki mały].
- POKORNA-IGNATOWICZ, KATARZYNA: Telewizja w systemie politycznym i medialnym PRL. Między polityką a widzem [Das Fernsehen im politischen und medialen System der Volksrepublik Polen. Zwischen Politik und dem Zuschauer], Kraków 2003.
- POLONSKY, ANTONY: My Brother's Keeper? Recent Polish Debates on the Holocaust, London u.a. 1990.
- POMORSKI, JERZY MIKUŁOWSKI: Nowe Media informacyjne a polityka informacyjna PRL [Die neuen Informationsmedien und die Medienpolitik der Volksrepublik Polen], in: Przekazy i Opinie (1989), 2, S. 32-37.
- POTERAŃSKI, WIESŁAW: Das Warschauer Getto. Zum 25. Jahrestag des bewaffneten Kampfes im Getto 1943, Warszawa 1968.
- PREIZNER, JOANNA (Hrsg.): Kamienie na macewie. Holocaust w polskim kinie [Steine auf eine Mazewa. Der Holocaust im polnischen Kino], Kraków 2012.
- PRZYLIPIAK, MIROSLAW: Estetyka w cieniu pieców. *Shoah* Claude'a Lanzmanna [Ästhetik im Schatten der Öfen. Claude Lanzmanns *Shoah*], in: JOANNA PREIZNER (Hrsg.): Gefilte film. Wątki żydowskie w kinie, Bd. 2, Kraków – Budapest 2009, S. 81-116.
- REICHEL, PETER: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater, München 2004.

- RIEDERER, GÜNTER: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung, in: GERHARD PAUL (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 96-113.
- RITTERSPORN, GABÓR T. – BEHREND, JAN C. – ROLF, MALTE: Öffentliche Räume und Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs: Ein erster Blick aus komparativer Perspektive (Einleitung), in: DIES. (Hrsg.): Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs. Zwischen partei-staatlicher Selbstinszenierung und kirchlichen Gegenwelten, Frankfurt am Main u.a. 2003 (Komparatistische Bibliothek, 11), S. 7-22.
- ROGALSKA, BARBARA: Polski Hollywood [Das polnische Hollywood], in: JERZY WAGLEWSKI (Hrsg.): Dziennikarze. Z historii PRL, Warszawa 2003, S. 148-161.
- RÖGER, MAREN: Flucht, Vertreibung und Umsiedlung. Mediale Erinnerungen und Debatten in Deutschland und Polen seit 1989, Marburg 2011 (Studien zur Ostmitteleuropa-Forschung, 23) [RÖGER, Flucht].
- DIES.: Narrating the Shoah in Poland. Post-1989 Movies about Polish-Jewish Relations in Times of German Extermination Politics, in: LILIYA BEREZHNYAYA, CHRISTIAN SCHMITT (Hrsg.): Iconic Turns. Nation and Religion in Eastern European Films, Leiden – Boston 2013, S. 201-206 [RÖGER, Narrating].
- ROMEK, ZBIGNIEW (Hrsg.): Cenzura w PRL. Relacje historyków [Zensur in der Volksrepublik Polen. Berichte von Historikern], Warszawa 2000.
- DERS.: Cenzura a nauka historyczna w Polsce 1944-1970 [Die Zensur und die Geschichtswissenschaft in Polen 1944-1970], Warszawa 2010.
- RÖSSLER, PATRICK: Agenda-Setting. Theoretische Annahmen und empirische Evidenzen einer Medienwirkungshypothese, Opladen 1997.
- ROTHER, RAINER: Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991.
- RUCHNIEWICZ, KRZYSZTOF: Die polnische Erinnerung an den Warschauer Ghettoaufstand (1943), in: ARBEIT UND LEBEN DGB / VHS NORDRHEIN-WESTFALEN (Hrsg.): Die Ausstellung Oneg Schabbat – das Untergrundarchiv des Warschauer Ghettos – zur Erinnerungskultur in Polen und in Deutschland, Essen 2006, S. 67-76.
- SAUERLAND, KAROL: Polen und Juden zwischen 1939 und 1968. Jedwabne und die Folgen, Berlin 2004 [SAUERLAND, Polen].
- DERS.: Holocaust-Debatten in Polen, in: FREIA ANDERS (Hrsg.): Der Judenrat von Białystok. Dokumente aus dem Archiv des Białystoker Ghettos 1941-1943, Paderborn u.a. 2010, S. 319-334 [SAUERLAND, Holocaust-Debatten].
- SAXTON, LIBBY: Haunted Images. Film, Ethics, Testimony and the Holocaust, London u.a. 2008.
- SHELVIS, JULES: Vernichtungslager Sobibór, Berlin 1998 (Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin. Dokumente, Texte, Materialien, 24).
- SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFSKONFERENZ (Hrsg.): Predigten und Ansprachen von Papst Johannes Paul II. bei seiner Pilgerfahrt durch Polen. 2. bis 10. Juni 1979, Bonn 1979 (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls, 10).
- SHANDLER, JEFFREY: While America Watches. Televising the Holocaust, New York/NY u.a. 1999.

- SIANKO, ANNA: Der Streit um die Warschauer Denkmäler, in: ANNETTE LEO (Hrsg.): Die wiedergefundene Erinnerung. Verdrängte Geschichte in Osteuropa, Berlin 1992 (Basis-Druck-Zeitgeschichten, 7), S. 103-119.
- SICIŃSKI, ANDRZEJ (Hrsg.): Społeczeństwa polskie w badaniach ankietowych. Ośrodek Badania Opinii Publicznej przy „Polskim Radio i TV“ (lata 1958-1964) [Die polnische Gesellschaft in den Umfragen der Stelle für Erforschung der öffentlichen Meinung beim polnischen Rundfunk und Fernsehen (1958-1964)], Warszawa 1966.
- SKIBIŃSKA, ALINA: Film polski o zagładzie [Der polnische Film über den Holocaust], in: Kwartalnik Historii Żydów (2010), 1, S. 40-73.
- SKLOOT, ROBERT: Lanzmann's *Shoah* after Twenty-Five Years. An Overview and a Further View, in: Holocaust and Genocide Studies 26 (2012), 2, S. 261-275.
- SKRZYPIEC, JÓZEF: Polityka kulturalna Polski Ludowej. Osiągnięcia – słabości – problemy [Die Kulturpolitik Volkspolens. Erfolge – Schwächen – Probleme], Warszawa 1985.
- STEGMANN, NATALI: Die Aufwertung der Familie in der Volksrepublik Polen der siebziger Jahre, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas N.F. 53 (2005), 4, S. 526-544.
- STEINLAUF, MICHAEL: Bondage to the Dead. Poland and the Memory of the Holocaust, Syracuse/NY 1997.
- STOLA, DARIUSZ: Kampania antysyjonistyczna w Polsce 1967-1968 [Die antizionistische Kampagne in Polen 1967-1968], Warszawa 2000 [STOLA, Kampania].
- DERS.: Antyżydowski nurt Marca 1968 [Die antijüdische Strömung des März 1968], in: KONRAD ROKICKI (Hrsg.): Oblicza Marca 1968, Warszawa 2004 (IPN. Konferencja, 15), S. 65-72 [STOLA, Antyżydowski nurt].
- STROOP, JÜRGEN: „Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr!“, Neuwied u.a. 1960 [STROOP, Es gibt].
- DERS.: „Żydowska dzielnica mieszkaniowa w Warszawie już nie istnieje!“ [„Es gibt keinen jüdischen Wohnbezirk in Warschau mehr!“], Warszawa 2009 (IPN. Dokumenty, 38) [STROOP, Żydowska dzielnica mieszkaniowa].
- STRZESZEWSKI, MICHAŁ: Opinia społeczna o niektórych problemach niemieckich [Die öffentliche Meinung zu einigen deutschen Fragen], in: Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1972), 21, S. 5-8.
- SULEJA, WŁODZIMIERZ: II wojna światowa w pamięci Polaków [Der Zweite Weltkrieg in der Erinnerung der Polen], in: Pamięć i Sprawiedliwość (2002), 2, S. 51-58.
- SZAROTA, TOMASZ: Kollaboration mit deutschen und polnischen Besatzern aus polnischer Schicht – damals, gestern und heute, in: JOACHIM TAUBER (Hrsg.): „Kollaboration“ in Nordosteuropa. Erscheinungsformen und Deutungen im 20. Jahrhundert, Wiesbaden 2006 (Veröffentlichungen des Nordost-Instituts, 1), S. 324-341.
- SZULC, WITA: Kultura dla mas Polski Ludowej. Wizje ideologów, twórców i publicystów z lat 1944-1968 [Kultur für die Massen Volkspolens. Visionen der Ideologen, Künstler und Publizisten in den Jahren 1944-1968], Wrocław 2008.
- SZUREK, JEAN-CHARLES: Das Museum des Lagers Auschwitz, in: ANNETTE LEO (Hrsg.): Die wiedergefundene Erinnerung. Verdrängte Geschichte in Osteuropa, Berlin 1992 (Basis-Druck-Zeitgeschichten, 7), S. 239-263 [SZUREK, Museum].
- DERS.: Między historią a pamięcią. Polski świadek Zagłady [Zwischen Geschichte und Erinnerung. Der polnische Zeuge der Vernichtung], in: BARBARA ENGELKING



- (Hrsg.): *Zagłada Żydów. Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji*, Lublin 2006, S. 176-184 [SZUREK, Między historią].
- TAUBER, JOACHIM (Hrsg.): „Kollaboration“ in Nordosteuropa. Erscheinungsformen und Deutungen im 20. Jahrhundert, Wiesbaden 2006 (Veröffentlichungen des Nordost-Instituts, 1).
- TEC, NECHAMA: *When Light Pierced the Darkness. Christian Rescue of Jews in Nazi-Occupied Poland*, New York/NY 1986.
- TEJCHMA, JÓZEF: *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974-1977* [Die Kulissen der Entlassung. Aus den Tagebüchern des Ministers für Kultur 1974-1977], o.O. 1991 [TEJCHMA, Kulisy].
- DERS.: *Odszedł Gomułka, przyszedł Gierek. Notatki z lat 1971-1973* [Gomułka ging, Gierek kam. Notizen aus den Jahren 1971-1973], Toruń 2006 [TEJCHMA, Odszedł Gomułka].
- THIJS, KRIJN: Vom „master narrative“ zur Meistererzählung? Überlegungen zu einem Konzept der „narrativen Hierarchie“, in: ALFRUN KLIEMS, MARTINA WINKLER (Hrsg.): *Sinnstiftung durch Narration in Ost-Mittel-Europa. Geschichte – Literatur – Film*, Leipzig 2005, S. 21-54.
- TOEPLITZ, JERZY (Hrsg.): *Historia filmu polskiego* [Geschichte des polnischen Films], 5 Bde., Warszawa 1966-1988.
- TOMASZEWSKI, IRENE – WERBOWSKI, TECIA: *Żegota. The Council for Aid to Jews in Occupied Poland, 1942-1945*, Montreal 1999.
- TOMCZYK-SOSNOWSKA, MARTA: *Telewizowie o „Polskich drogach“* [Die Fernsehzuschauer über „Polnische Wege“, in: *Aktualności Radiowo-Telewizyjne* (1978), 3, S. 11-15.
- TROJAŃSKI, PIOTR: *Auschwitz i Holocaust. Dylematy i wyzwania polskiej edukacji* [Auschwitz und der Holocaust. Dilemata und Herausforderungen der polnischen Bildung], Oświęcim 2008.
- TYCH, FELIKS: *Deutsche, Polen, Juden. Der Holocaust und seine Spätfolgen*. Vortrag im Gesprächskreis Geschichte der Friedrich-Ebert-Stiftung in Bonn am 17. Februar 2000, Bonn 2000 (Gesprächskreis Geschichte, 33) [TYCH, Deutsche, Polen, Juden].
- DERS.: *The Emergence of Holocaust Research in Poland. The Jewish Historical Commission and the Jewish Historical Institute (ŻIH), 1944-1989*, in: DAVID BANKIER (Hrsg.): *Holocaust Historiography in Context. Emergence, Challenges, Polemics and Achievements*, Jerusalem 2008, S. 227-244 [Tych, Emergence].
- TYSZKA, KRZYSZTOF: *Nacjonalizm w komunizmie. Ideologia narodowa w Związku Radzieckim i Polsce Ludowej* [Nationalismus im Kommunismus. Die nationale Ideologie in der Sowjetunion und Volkspolen], Warszawa 2004.
- URBANIAK, JANUSZ: *Powstanie kinematografii państwowej w Polsce* [Die Entstehung der staatlichen Kinematografie in Polen], in: JAN TRZYNADŁOWSKI (Hrsg.): *Problemy poznawania dzieła filmowego*, Wrocław 1990, S. 235-259 (Studia Filmoznawcze, 9).
- WAGLEWSKI, JERZY (Hrsg.): *Dziennikarze. Z historii PRL* [Journalisten. Aus der Geschichte der PRL], Warszawa 2003.
- DERS.: *Krytycznie, ale pozytywnie* [Kritisch, aber positiv], in: DERS. (Hrsg.): *Dziennikarze. Z historii PRL*, Warszawa 2003, S. 177-190.

- DERS. (Hrsg.): Wspomnienia niekontrolowane. Z historii PRL. Dziennikarze II [Nicht-kontrollierte Erinnerungen. Aus der Geschichte der PRL. Journalisten II], Gdańsk 2006.
- WAJDA, ANDRZEJ: Two Types of Censorship, in: RUTH PETRIE (Hrsg.): Film and Censorship. The Index Reader, London – Washington/DC 1997, S. 107-109.
- WASIAK, PATRYK: Loyalität und Kinematografie in der Volksrepublik Polen – der Fall des „Mannes aus Marmor“ von Andrzej Wajda, in: VOLKER ZIMMERMANN, PETER HASLINGER u.a. (Hrsg.): Loyalitäten im Staatssozialismus. DDR, Tschechoslowakei, Polen, Marburg 2010 (Tagungen zur Ostmitteleuropa-Forschung, 28), S. 249-261 [WASIAK, Loyalität].
- DERS.: The Video Boom in Socialist Poland, in: Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung 61 (2012), 1, S. 27-50 [WASIAK, Video Boom].
- WAWRZYNIAK, JOANNA: Kriegsgeschichten. Juden als Deutsche in Polen, 1967-1968, in: DIETER BINGEN (Hrsg.): Die Destruktion des Dialogs. Zur innenpolitischen Instrumentalisierung negativer Fremd- und Feindbilder. Polen, Tschechien, Deutschland und die Niederlande im Vergleich, 1900 bis heute, Wiesbaden 2007 (Veröffentlichungen des Deutschen Polen Instituts Darmstadt, 24), S. 162-175 [WAWRZYNIAK, Kriegsgeschichten].
- DIES.: O roli „rentierów tematyki okupacyjnej“ na przykładzie ZBoWiD [Zur Rolle der „Rentiere des Besatzungsthemas“ am Beispiel des Verbands der Kämpfer für Freiheit und Demokratie], in: Kwartalnik Historii Żydów (2008), 4, S. 427-446 [Wawrzyniak, O roli].
- DIES.: ZBoWiD i pamięć drugiej wojny światowej 1949-1969 [Der Verband der Kämpfer für Freiheit und Demokratie und die Erinnerung an den Zweiten Weltkrieg 1949-1969], Warszawa 2009 [Wawrzyniak, ZBoWiD].
- WETZEL, JULIANE: Der Pogrom in Kielce und der jüdische Massenexodus aus Polen, in: BEATE KOSMALA (Hrsg.): Die Vertreibung der Juden aus Polen 1968. Antisemitismus und politisches Kalkül, Berlin 2000 (Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin. Reihe Dokumente, Texte, Materialien, 34), S. 43-48.
- WIADERNY, BERNARD: Nie chciana kolaboracja. Polscy politycy i nazistowskie Niemcy w lipcu 1940 [Die ungewollte Kollaboration. Polnische Politiker und das nazistische Deutschland im Juli 1940], in: Zeszyty Historyczne [Paryż] 142 (2002), S. 131-140.
- WIEWIORKA, ANNETE: Pamięć Zagłady [Die Erinnerung an die Vernichtung], in: BARBARA ENGELKING (Hrsg.): Zagłada Żydów. Pamięć narodowa a pisanie historii w Polsce i we Francji. Wybrane materiały z kolokwium polsko-francuskiego, Lublin 22-23 stycznia 2004, Lublin 2006, S. 203-213.
- WŁODEK, ROMAN: „Ten strach, ciężły strach ...“ *Długa noc* Janusza Nasfetera [„Diese Angst, diese ständige Angst ...“ *Eine lange Nacht* von Janusz Nasfeter], in: JOANNA PREIZNER (Hrsg.): Gefilte film. Wątki żydowskie w kinie, Bd. 2, Kraków – Budapeszt 2009, S. 179-208 [WŁODEK, Ten strach].
- DERS.: Świadeństwo dojrzałości. Nowela *Kropla krwi* z filmu *Świadeństwo urodzenia* Stanisława Różewicza, in: JOANNA PREIZNER (Hrsg.): Gefilte film. Wątki żydowskie w kinie, Bd. 3, Kraków – Budapeszt 2010, S. 147-168 [WŁODEK, Świadeństwo dojrzałości].

- WOJCIECHOWSKI, MARIAN: Czy istniała kolaboracja z Rzeszą niemiecką i ZSRR podczas drugiej wojny światowej [Existierte Kollaboration mit dem Deutschen Reich und der UdSSR während des Zweiten Weltkriegs?], in: Rocznik Towarzystwa Naukowego Warszawskiego 67 (2004), S. 13-25.
- WOJTYŃSKI, MACIEJ: Telewizja w Polsce do 1972 roku [Das Fernsehen in Polen bis 1972], Warszawa 2010.
- WÓYCICKA, ZOFIA: Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950 [Die unterbrochene Trauer. Polnische Auseinandersetzungen um die Erinnerung an die nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager 1944-1950], Warszawa 2009.
- WRÓBEL, PIOTR: Double Memory: Poles and Jews. After the Holocaust, in: East European Politics and Societies 11 (1997), 3, S. 560-574.
- ZABOROWSKI, JAN: Procesu Mentena nie było [Es gab keinen Prozess gegen Menten], in: Odra 17 (1977), 11, S. 17-25, und Odra 17 (1977), 12, S. 24-34.
- ZAJIČEK, EDWARD: Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991 [Hinter der Leinwand. Die polnische Kinematografie 1918-1991], Warszawa 1992.
- ZALESKA, HALINA: Programy drastyczne telewizji w opinii odbiorców [Die Meinungen der Rezipienten zu drastischen Fernsehprogrammen], in: Biuletyn Radiowo-Telewizyjny (1970), 1, S. 3-26 [ZALESKA, Programy drastyczne].
- DIES.: Młodzi widzowie o wychowawczej roli telewizji [Junge Zuschauer über die Erziehungsrolle des Fernsehens], in: Biuletyn dla współpracowników (1972), 2, S. 26-38 [Zaleska, Młodzi].
- DIES.: Jak telewizja wpływa na odbiorców [Wie das Fernsehen die Rezipienten beeinflusst], in: Biuletyn dla współpracowników (1973), 2, S. 12-26 [ZALESKA, Jak telewizja wpływa].
- DIES.: Co mówią widzowie o publicystyce telewizyjnej [Was sagen die Zuschauer über die Fernsehpublizistik], in: Biuletyn dla współpracowników (1973), 3, S. 42-53 [ZALESKA, Co mówią widzowie].
- DIES.: Widzowie oceniają wpływ telewizji na odbiorców [Die Zuschauer beurteilen den Einfluss des Fernsehens auf die Rezipienten], in: Aktualności Radiowo-Telewizyjne (1973), 4, S. 5-13 [ZALESKA, Widzowie oceniają].
- ZAREMBA, MARCIN: Die polnische Gesellschaft und die Ereignisse des März 1968, in: BEATE KOSMALA (Hrsg.): Die Vertreibung der Juden aus Polen 1968. Antisemitismus und politisches Kalkül, Berlin 2000 (Zentrum für Antisemitismusforschung der Technischen Universität Berlin. Reihe Dokumente, Texte, Materialien, 34), S. 81-101 [ZAREMBA, Gesellschaft].
- DERS.: Komunizm jako system mobilizacyjny. Casus Polski [Der Kommunismus als Mobilisierungssystem. Casus Polen], in: TOMASZ SZAROTA (Hrsg.): Komunizm. Ideologia, system, ludzie, Warszawa 2001, S. 110-126 [ZAREMBA, Komunizm jako system].
- DERS.: Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce [Kommunismus, Legitimierung, Nationalismus. Die nationalistische Legitimierung der kommunistischen Herrschaft in Polen], Warszawa 2001 [ZAREMBA, Komunizm, legitymizacja].

- DERS.: Drugi stopień drabiny. Kult pierwszych sekretarzy w Polsce [Die zweite Stufe der Leiter. Der Kult der Ersten Sekretäre in Polen], in: DARIUSZ STOLA (Hrsg.): PRL. Trwanie i zmiana, Warszawa 2003, S. 39-74 [ZAREMBA, Drugi stopień].
- DERS.: Propaganda sukcesu. Dekada Gierka [Die Propaganda des Erfolgs. Das Jahrzehnt Giereks], in: PIOTR SEMKÓW (Hrsg.): Propaganda PRL. Wybrane problemy, Gdańsk 2004 (IPN. Konferencje, 18), S. 22-32 [ZAREMBA, Propaganda sukcesu].
- DERS.: Społeczeństwo polskie lat sześćdziesiątych – między „małą stabilizacją“ a „małą destabilizacją“ [Die polnische Gesellschaft der 1960er Jahre – zwischen der „kleinen Stabilisierung“ und der „kleinen Destabilisierung“], in: KONRAD ROKICKI (Hrsg.): Oblicza Marca 1968, Warszawa 2004 (IPN. Konferencje, 15), S. 24-51 [ZAREMBA, Społeczeństwo polskie].
- DERS.: Zorganizowane zapomnienie o Holokauście w dekadzie Gierka. Trwanie i zmiana [Organisiertes Vergessen des Holocausts in der Dekade unter Gierek. Fortdauern und Veränderung], in: Kwartalnik Historii Żydów (2004), 2, S. 216-224 [ZAREMBA, Zorganizowane zapomnienie].
- DERS.: Polska „późnego Gomułki“ – robotnicy na progu buntu. Przyczynek do genezy Grudnia '70 [Das Polen des „späten Gomułka“ – Arbeiter am Rande der Rebellion. Ein Beitrag zur Genese des Dezember [19]70], in: Kultura i Społeczeństwo 49 (2005), 2, S. 51-68 [ZAREMBA, Polska].
- DERS.: Am Rande der Rebellion. Polnische Arbeiter am Vorabend des Arbeiteraufstandes im Dezember 1970, in: BERND GEHRKE (Hrsg.): 1968 und die Arbeiter. Studien zum „proletarischen Mai“ in Europa, Hamburg 2007, S. 210-228 [ZAREMBA, Rebellion].
- DERS.: Trauma wielkiej wojny. Psychospołeczne konsekwencje drugiej wojny światowej [Das Trauma des großen Krieges. Gesellschaftlich-psychologische Folgen des Zweiten Weltkriegs], in: Kultura i Społeczeństwo 52 (2008), 2, S. 3-41 [ZAREMBA, Trauma].
- DERS.: Zimno, ciepło, gorąco. Ostatnie miesiące dekady Gierka [Kalt, warm, heiß. Die letzten Monate der Dekade Giereks], in: LESZEK BĘDKOWSKI (Hrsg.): Dekada Gierka. Polska i Polacy między Grudniem '70 a Sierpniem '80, Warszawa 2010 (Polityka. Wydanie specjalne, 14.2010), S. 136-14 [ZAREMBA, Zimno, ciepło, gorąco].
- DERS.: Im nationalen Gewande. Strategien kommunistischer Herrschaftslegitimation in Polen 1944-1980, Osnabrück 2011 (Klio in Polen, 14) [ZAREMBA, Im nationalen Gewande].
- DERS.: Wielka trwoga. Polska 1944-1947. Ludowa reakcja na kryzys [Die große Furcht. Polen 1944-1947. Die Reaktion der Bevölkerung auf die Krise], Kraków 2012 [ZAREMBA, Wielka].
- ZAWISZ, ANNA: Obraz Żydów i stosunków polsko-żydowskich w listach widzów po emisji filmu „Shoah“ [Das Bild der Juden und der polnisch-jüdischen Beziehungen in der Zuschauerpost nach der Ausstrahlung des Films „Shoah“], in: ALEKSANDRA JASIŃSKA-KANIA (Hrsg.): „Bliscy i dalecy“, Warszawa 1992 (Studia nad postawami wobec innych narodów, ras i grup etnicznych, 2), S. 137-166.
- ŻBIKOWSKI, ANDRZEJ: Die Erinnerung an den Holocaust in Polen, in: MICHA BRUMLIK, KAROL SAUERLAND (Hrsg.): Umdeuten, verschweigen, erinnern. Die späte Aufarbeitung des Holocaust in Osteuropa, Frankfurt – New York/NY 2010, S. 115-124.

- ZELIZER, BARBIE (Hrsg.): *Visual Culture and the Holocaust*, New Brunswick/NJ 2001.
- ZIĘBIŃSKA, ANNA: Jak opowiadać o Zagładzie. Problemy narratywizacji Holokaustu [Wie von der Vernichtung erzählen? Probleme der Narrativierung des Holocaust], in: *Kwartalnik Historii Żydów* (2002), 1, S. 62-77.
- ZIĘBIŃSKA-WITEK, ANNA.: *Holocaust. Problemy przedstawienia* [Der Holocaust. Probleme der Vorstellung], Lublin 2005.
- ZIEMER, KLAUS: *Polens Weg in die Krise. Eine politische Soziologie der „Ära Gierek“*, Frankfurt am Main 1987 (Transfines, 17).
- ZIMMERER, JÜRGEN: Vergangenheitspolitik nach 1945 in globaler Perspektive. Einleitung, in: *Comparativ. Leipziger Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung* (2004), 5/6, S. 9-13.
- ZIMMERMANN, MOSHE: Die transnationale Holocaust-Erinnerung, in: GUNILLA BUDDE, SEBASTIAN CONRAD u.a. (Hrsg.): *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*, Göttingen 2006, S. 202-216.
- ZWIERZCHOWSKI, PIOTR: Krieg und Besatzung im polnischen Film der Nachkriegszeit, in: JERZY KOCHANOWSKI (Hrsg.): *Deutschland, Polen und der Zweite Weltkrieg. Geschichte und Erinnerung*, Potsdam 2009, S. 166-174.

### 9.3.3 Nachschlagewerke

- KACZOROWSKI, BARTŁOMIEJ (Hrsg.): *Nowa encyklopedia powszechna PWN* [Neue Allgemeine Enzyklopädie PWN], Bd. 7: Pri–Sud, 2., erw. Aufl., Warszawa 2004.
- SUCHODOLSKI, BOGDAN (Hrsg.): *Wielka encyklopedia Powszechna* [Große Allgemeine Enzyklopädie], Bd. 8: Nomo–Polsc, Warszawa 1966.

## 9.4 Internetquellen

- [www.filmpolski.pl](http://www.filmpolski.pl)  
<http://www.herder-institut.de/bestaende-digitale-angebote/datenbanken/zentrales-personenregister.html>  
[www.imdb.com](http://www.imdb.com)  
[www.dhm.de](http://www.dhm.de)  
[www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)  
[www.filmweb.pl](http://www.filmweb.pl)  
[www.holocaust-history.org](http://www.holocaust-history.org)  
[www.film-zeit.de](http://www.film-zeit.de)  
[www.filmportal.de](http://www.filmportal.de)  
[www.sztetl.org.pl](http://www.sztetl.org.pl)  
[www.deathcamps.org](http://www.deathcamps.org)  
[www.ahm.1944.pl](http://www.ahm.1944.pl)

## 10 Filmografie<sup>1</sup>

### *Dokumentarfilme*

- 40 Jahre später (40 lat później), Polen 1983, Regie: Ryszard Golc  
Archäologie (Archeologia), Polen 1967, Regie: Andrzej Brzozowski  
Das Warschauer Ghetto (Getto warszawskie), Polen 1988, Regie: Bohdan Rączkowski  
Dem Feuer entronnen (Ocalałe z ognia), Polen 1983, Regie: Witold Zadrowski  
Der Alltag von Gestapo-Mann Schmidt (Dzień powszedni gestapowca Schmidta),  
Polen 1963, Regie: Jerzy Ziarnik  
Der letzte Kantor (Ostatni kantor), Polen 1988, Regie: Maja Wójcik  
Der weiße Bär (Biały Niedźwiedź), Polen 1959, Regie: Jerzy Zarzycki  
Der Zeuge aus Sobibor (Świadek z Sobiboru), Polen 1979, Regie: Zygmunt  
Wiśniewski  
Die Gerechten (Sprawiedliwi), Polen 1968, Regie: Janusz Kidawa  
Die Hungerkrankheit (Choroba głodowa), Finnland / Polen 1987,  
Regie: Jarmo Jääskelläinen  
Die umgeworfene Mauer (Obalony mur), Polen 1963, Regie: Karol Lubelczyk  
Krankenhaus der Versöhnung (Szpital pojednania), Polen 1989, Regie: Stefan Wajcman  
Majdanek – Grabstätte Europas (Majdanek – Cmentarzysko Europy), Polen 1944,  
Regie: Aleksander Ford  
Nacht und Nebel (Nuit et brouillard), Frankreich 1955, Regie: Alain Resnais  
Requiem für 500 000 (Requiem dla 500 000), Polen 1963,  
Regie: Jerzy Bossak, Waclaw Kaźmierczak  
Sonderzug (Sonderzug – Pociąg specjalny), Polen 1978, Regie: Witold Stok  
Umschlagplatz (Umschlagplatz), Finnland / Polen 1987, Regie: Jarmo Jääskelläinen  
Zeit der Prüfung (Czas próby), Polen 1987, Regie: Mieczysław Sowiński

### *Spielfilme, Serien und TV-Spiele*

- Aschermittwoch (Popielec), Polen 1984, Regie: Ryszard Ber  
Das Ende unserer Welt (Koniec naszego świata), Polen 1964, Regie: Wanda Jakubowska

---

<sup>1</sup> Die Jahreszahlen beziehen sich auf das Datum der Premiere, Ausnahmen sind gekennzeichnet.

Dekalog Acht (Dekalog osiem), Polen 1988, Regie: Krzysztof Kieślowski  
 Der Kanal (Kanał), Polen 1957, Regie: Andrzej Wajda  
 Der Nürnberger Epilog (Epilog norymberski), TV-Spiel / Spielfilm, Polen 1969/1970,  
 Regie: Jerzy Antczak  
 Der Prozess gegen Rudolf Höß (Proces Rudolfa Hoessa), Polen 1979, Regie: Ryszard  
 Ber  
 Der Treiber (Naganiacz), Polen 1964, Regie: Ewa und Czesław Petelski  
 Die Geburtsurkunde (Świadectwo urodzenia), Polen 1961,  
 Regie: Stanisław Różewicz  
 Die Generation Kolumbus (Kolumbowie), Polen 1970, Regie: Janusz Morgenstern  
 Die Grenzstraße (Ulica graniczna), Polen 1948, Regie: Aleksander Ford  
 Die Landschaft nach der Schlacht (Krajobraz po bitwie), Polen 1970,  
 Regie: Andrzej Wajda  
 Die letzte Etappe (Ostatni etap), Polen 1948, Regie: Wanda Jakubowska  
 Die Passagierin (Pasażerka), Polen 1961/1963, Regie: Andrzej Munk  
 Die Wannseekonferenz, BRD 1984, Regie: Heinz Schirk  
 Drei Frauen (Trzy kobiety), Polen 1957, Regie: Stanisław Różewicz  
 Eine Ansichtskarte (Kartka z podróży), Polen 1984, Regie: Waldemar Dziki  
 Eine Generation (Pokolenie), Polen 1955, Regie: Andrzej Wajda  
 Eine lange Nacht (Długa noc), Polen 1967/1989, Regie: Janusz Nasfeter  
 Escape from Sobibor, Großbritannien / Jugoslawien 1987,  
 Regie: Jack Gold  
 Holocaust, USA 1978, Regie: Marvin Chomsky  
 Im Schatten des Hasses (W cieniu nienawiści), Polen 1986,  
 Regie: Wojciech Żółkowski  
 Kornblumenblau (Kornblumenblau), Polen 1989, Regie: Leszek Wosiewicz  
 Polnische Wege (Polskie drogi), Polen 1977, Regie: Janusz Morgenstern  
 Ruth – Zum Freiwild verdammt (Wedle wyroków twoich), BRD/Polen 1984,  
 Regie: Jerzy Hoffman  
 Samson (Samson), Polen 1961, Regie: Andrzej Wajda  
 Sekunden entscheiden (Stawka większa niż życie), Polen 1968,  
 Regie: Janusz Morgenstern / Andrzej Konic  
 Shoah, Frankreich 1985, Regie: Claude Lanzmann  
 The Wall (Mur), USA/Polen 1982, Regie: Robert Markowitz  
 Verbotene Lieder (Zakazane piosenki), Polen 1947, Regie: Leonard Buczkowski  
 Vier Panzersoldaten und ein Hund (Czterej pancerni i pies), Polen 1966,  
 Regie: Konrad Nałęcki / Andrzej Czekalski  
 Wege übers Land, DDR 1968, Regie: Martin Eckermann

## 11 Ausstrahlungstermine relevanter Filme im Polnischen Fernsehen 1968-1989

### Das Ende unserer Welt

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1985	05.02.	1	20.15-22.40	

### Der Nürnberger Epilog

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1969	24.11.	1	20.05-21.45	
1971	01.10.	1	20.05-22.20	
1972	11.09.	1	21.00-23.20	
1975	01.09.	1	20.20-22.35	
1979	17.06.	1	10.25-12.35	

### Der Prozess gegen Rudolf Höß

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1980	27.01.	1	20.35-22.25	
1985	28.01.	1	20.15-21.45	

### Der Treiber

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1983	28.05.	2	22.05-23.15	

### Der weiße Bär

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1982	18.12.	2	22.25-23.55	

### Der Zeuge aus Sobibor

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1979	27.05.	1	18.45-19.00	



### Die Geburtsurkunde

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1968	31.08.	1	17.20-19.00	
1979	04.06.	1	17.55-19.00	Ohne die letzte Episode
1981	23.08.	2	21.50-23.20	
1985	02.05.	2	22.00-23.45	

### Die Grenzstraße

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1983	30.04.	2	22.10-00.00	
1985	28.01.	2	21.45-23.55	

### Die Landschaft nach der Schlacht

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1973	12.08.	2	21.30-23.20	
1981	10.03.	2	21.45-23.25	
1989	20.12.	1	20.15-21.45	

### Die letzte Etappe

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1980	11.04.	1	20.10-21.55	
1985	14.01.	2	21.35-23.20	

### Die Passagierin

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1974	01.11.	1	11.00-12.00	
1979	06.06.	1	20.30-21.35	
1980	28.10.	2	22.10-23.10	

### Die Wannseekonferenz

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1987	02.09.	2	21.45-23.10	

### Escape from Sobibor

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1989	24.08.	2	21.45-23.15	
1989	31.08.	2	22.25-23.45	

Gustav Wagner

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1979	16.10.	2	21.25-21.45	

Im Schatten des Hasses

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1987	17.04.	1	20.00-21.50	

Majdanek – Grabstätte Europas

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1987	09.06.	1	09.00-09.25	
1987	23.06.	1	22.00-22.40	

Nacht und Nebel

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1974	11.04.	2	21.30-22.00	
1979	07.06.	1	22.50-23.20	

Requiem für 500 000

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1978	19.04.	2	22.30-23.10	
1982	29.10.	2	22.30-23.10	
1983	18.04.	2	22.20-23.00	

Ruth – Zum Freiwild verdammt

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1985	16.12.	2	20.15-22.00	

Shoah

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1985	30.10.	1	20.00-22.35	

Sonderzug

Jahr	Datum	Programm	Uhrzeit	Bemerkungen
1979	22.05.	2	21.40-21.50	

## 12 Register

### Ortsregister

- Auschwitz (poln. Oświęcim)  
(Konzentrationslager) 13, 24, 25,  
30, 31, 33, 39, 41, 42, 44, 53, 54, 56-  
58, 63, 100, 102, 115, 121-123, 155,  
185, 186, 190, 193, 194, 222-224,  
230, 235, 241, 247, 250, 251, 267,  
276
- Auschwitz-Birkenau  
(poln. Oświęcim-Brzezinka)  
(Vernichtungslager) 25, 33, 115,  
194, 223
- Belzec (poln. Belżec) (Konzentrations-  
lager) 25, 33, 168
- Bełżyce 168
- Bergen-Belsen (Konzentrationslager)  
240
- Białystok 193
- Breslau (poln. Wrocław) 35, 66, 69
- Chełmno *siehe* Kulmhof
- Częstochowa *siehe* Tschenstochau
- Danzig (poln. Gdańsk) 66
- Dęblin *siehe* Demblin
- Demblin (poln. Dęblin) 190
- Detmold 262, 263
- Działdowo *siehe* Soldau
- Gdańsk *siehe* Danzig
- Groß-Rosen (Konzentrationslager)  
25, 33
- Grunwald 188
- Izbica 168
- Jedwabne 4
- Jerusalem 257
- Katowice *siehe* Kattowitz
- Kattowitz (poln. Katowice) 66, 132,  
145
- Katyń 7, 13, 127, 187, 189, 190, 278
- Kielce 22, 23, 25, 46, 181, 217, 242
- Krakau (poln. Kraków) 22, 25, 49, 66,  
69, 122, 189, 231
- Kraków *siehe* Krakau
- Kulmhof (poln. Chełmno)  
(Vernichtungslager) 25, 33, 235
- Lenino 188
- Lodz (poln. Łódź) 30, 35, 47, 65, 66,  
69, 74, 88, 95, 97, 214, 233
- Łódź *siehe* Lodz
- Lublin 123, 140, 159, 168
- Magdalenka 98
- Majdanek (Konzentrationslager) 25,  
31, 33, 39, 44, 120, 168, 190, 235
- Monte Cassino 188
- Muranów (Ortsteil von Warschau) 26

- Neisse (poln. Nysa) 99  
 Nysa *siehe* Neisse
- Oppeln (poln. Opole) 140  
 Opole *siehe* Oppeln  
 Oświęcim *siehe* Auschwitz  
 Oświęcim-Brzezinka *siehe*  
 Auschwitz-Birkenau
- Palmiry (Ort nationalsozialistischer  
 Massenverbrechen bei Warschau)  
 98, 159
- Pawiak (Gefängnis in Warschau) 261
- Piaski (Ghetto) 168
- Posen (poln. Poznań) 33, 66  
 Poznań *siehe* Posen
- Praust (poln. Pruszcz Gdański) 98  
 Pruszcz Gdański *siehe* Praust
- Puławy 140
- Radom 112
- Rekówka na Mazowszu 4
- Rzeszów 22
- Sobibor (poln. Sobibór) (Vernichtungslager) 25, 33, 101, 168, 169, 217, 249, 253-255, 257, 268
- Soldau (poln. Działdowo) (Konzentrationslager) 33
- Stary Ciepiałów 4
- Stettin (poln. Szczecin) 66
- Stutthof (Konzentrationslager) 25, 33
- Szczecin *siehe* Stettin
- Treblinka (Vernichtungslager) 25, 30, 33, 102, 107, 169, 172, 185, 186, 190, 221, 222, 231, 235, 236
- Trzeciewiec 66
- Tschenstochau (poln. Częstochowa) 122, 145
- Tschernobyl 212
- Ursus (Stadtteil von Warschau) 112
- Vilnius *siehe* Wilna
- Wadowice 122
- Warschau (poln. Warszawa) 29, 30, 35, 40, 44, 52, 65, 66, 69, 81, 82, 88, 97-99, 101, 102, 121, 122, 132, 181, 182, 184, 189, 192, 202, 203, 206, 231, 244, 245, 260, 262, 263
- Warschauer Getto *siehe* Warschauer Ghetto
- Warschauer Ghetto 1, 13, 24, 26, 31, 32, 44, 45, 62, 86, 101, 102, 105, 108, 115, 157, 160, 164, 170, 172, 173, 178, 179, 193, 220, 221, 227, 229, 232, 242, 257, 258-264, 273
- Warszawa *siehe* Warschau
- Wartheland 165
- Washington 113, 171
- Westerplatte 190
- Wilna (lit. Vilnius) 193
- Włodawa (Ghetto) 168
- Wrocław *siehe* Breslau
- Zamość 159, 168, 226

## Personenregister

- Adamek, Bożena 244  
Albrecht, Stanisław 30  
Andrzejewski, Jerzy 89  
Andrzejewski, Marek 82  
Anielewicz, Mordechai 26, 121, 173  
Antczak, Jerzy 152-154, 220, 221, 223  
Arkin, Alan 253  
Arquette, Rosanna 221  
Avisar, Ilan 42  
Bajdor, Jerzy 95, 196, 200, 204, 205  
Bajer, Lesław 162  
Balázs, Béla 42  
Balicki, Zdzisław 200  
Barański, Andrzej 199  
Barbag, Józef 49  
Barbie, Klaus 217  
Bardot, Brigitte 145  
Barecki, Janusz 200  
Bareja, Stanisław 194  
Barszczewska, Beata 59  
Bartoszewski, Władysław 33, 34, 109, 181, 258  
Bartov, Omer 44  
Bauer, Erich Hermann 253  
Becker, Hartmut 254, 257  
Bednarczyk, Tadeusz 106  
Behrends, Jan C. 111  
Berenstein, Tatiana 109  
Berman, Jakub 27, 36, 183  
Bierut, Bolesław 24, 27, 35, 112, 123  
Biskupski, Marian 174  
Blatt, Tomasz 168, 253, 256  
Błoński, Jan 194, 252, 253, 276  
Blossom, Roberts 222  
Bogarde, Dirk 171  
Bomba, Abraham 236  
Borejsza, Jerzy 3  
Bormann, Martin 217  
Borodziej, Włodzimierz 19, 23, 28, 29, 83, 111, 147, 180  
Borowi, Czesław 235  
Borowski, Tadeusz 54, 55, 57, 149, 150, 151, 152, 250, 270  
Boruński, Włodzimierz 159  
Bossak, Jerzy 39, 40, 62, 63  
Bottoms, Joseph 172  
Bourdieu, Pierre 10  
Brandt, Willy 114, 186  
Brandys, Kazimierz 52  
Bratny, Roman 156  
Braun, Andrzej 151  
Brauner, Artur 89, 227  
Brauner, Sharon 227, 229  
Braunsteiner, Hermine 120  
Broniewska, Maria 45  
Brylska, Barbara 245  
Brzozowski, Andrzej 63, 150  
Burski, Janusz 198  
Cała, Alina 22, 185  
Carrière, Mathieu 228, 229  
Carter, Jimmy 113, 122  
Case, George 217  
Cavani, Liliana 171  
Celińska, Stanisława 148  
Cezarska, Aleksandra 244  
Charlton, Michael 4, 15  
Chłopecki, Jerzy 240  
Chomsky, Marvin 174  
Chopin, Frédéric 249, 251  
Chrabelska, Róża 244  
Ciepielewska, Anna 54, 59, 91  
Coates, Paul 45-47, 52, 59, 148, 152, 252, 253  
Conti, Tom 221  
Cukierman, Iccak 236  
Cybulski, Zbigniew 48  
Cyrankiewicz, Józef 25, 36, 84, 100  
Czerniaków, Adam 262  
Dąbrowska, Maria 43, 46  
Daniel, Ute 5  
Datner, Szymon 34, 104, 108  
Dmitrów, Edmund 28, 270  
Dmochowski, Mariusz 59  
Dondziłło, Czesław 163

Dornberg, John 209  
 Dostoevskij, Fëdor 102  
 Drapińska, Barbara 42  
 Duriasz, Józef 91  
 Dygat, Stanisław 127  
 Dymna, Anna 227  
 Dyryna, Feliks 64  
 Dziedzic, Irena 95  
 Dziedzic, Małgorzata 59  
 Dzierżyński, Feliks 190  
 Dzik, Waldemar 229

Edelman, Marek 27, 121, 122, 186, 187,  
 193, 257, 258, 261, 262, 264, 273  
 Ehrlich, Henryk 193  
 Eichhorn, Lisa 221  
 Eichmann, Adolf 31, 257  
 Eisler, Jerzy 19, 85  
 Ęjsenštejn, Sergej 40  
 Elsner, Tomasz 227  
 Engelking, Barbara 38  
 Englert, Jan 155, 156  
 Enrico, Roberto 265  
 Erll, Astrid 1, 2, 4, 6  
 Esterbrook, Christine 221

Feldhändler, Leon 253  
 Fijewski, Tadeusz 45  
 Forbert, Adolf 39  
 Forbert, Władysław 39  
 Ford, Aleksander 30, 36, 38-40, 44-47,  
 50, 85, 88, 89, 93, 113, 151, 152,  
 177, 186, 189, 229, 265, 269  
 Ford, Gerald 113  
 Forecki, Piotr 6, 15, 16, 21, 84, 107,  
 108, 237, 238, 243, 252, 270, 272  
 Foucault, Michel 8, 9, 14  
 Frank, Hans 144, 153, 155, 177, 217  
 Frank, Richard 221  
 Frelek, Ryszard 116  
 Frenzel, Karl 169, 254  
 Friedrich, Klaus-Peter 187  
 Friszke, Andrzej 87  
 Fuks, Marian 121  
 Fuksiewicz, Jacek 35, 47

Galiński, Tadeusz 31, 49, 50  
 Garton Ash, Timothy 240  
 Gazda, Janusz 58, 151, 152, 162, 163  
 Gerhard, Jan 88  
 Gibas, Monika 10  
 Gierek, Edward 19, 110-114, 119, 120,  
 123, 129, 130, 134, 136, 144, 148,  
 180, 181, 200, 269, 272, 273  
 Gieysztor, Aleksander 182  
 Gilbert, Gustave M. 152, 154, 155  
 Gleń, Stanisław 232  
 Głowiński, Michał 83  
 Godik, Władysław 46  
 Gold, Jack 255, 256  
 Gomerski, Hubert 169  
 Gomułka, Władysław 27, 29, 32, 49,  
 66, 69, 80-84, 86, 87, 96, 110-113,  
 180, 269, 272  
 Gontarz, Ryszard 126  
 Górski, Jan 122  
 Grabowski, Jan 38  
 Grassler, Franz 236, 237, 242  
 Gregor, Simon 253  
 Grobelny, Julian 100  
 Gross, Jan Tomasz 4, 22, 23, 270, 276,  
 277  
 Grot-Rowecki, Stefan 159, 161, 164  
 Grynberg, Henryk 52  
 Grzegorzczak, Andrzej 238, 239  
 Grzelecki, Stanisław 151

Hadler, Frank 10  
 Haltof, Marek 41-43, 57, 245  
 Haluch, Tadeusz 200  
 Hanuszkiewicz, Adam 206  
 Haslinger, Peter 7, 9, 11  
 Hauer, Rutger 254, 256  
 Hendrykowska, Małgorzata 198, 250  
 Hendrykowski, Marek 54  
 Hersey, John 170, 219  
 Heß, Rudolf 120, 217  
 Heydrich, Reinhard 175  
 Hickethier, Knut 71  
 Hilberg, Raul 243  
 Himmler, Heinrich 104

Hitler, Adolf 212, 249  
 Hlond, August 22  
 Hobot, Zygmunt 91  
 Hoffman, Jerzy 127, 227, 229  
 Hollender, Barbara 251  
 Holoubek, Gustaw 55, 206  
 Höß, Rudolf 222-224, 236  
 Huener, Jonathan 100  
 Hülbusch, Nikolas 40  
 Husák, Gustáv 190  
 Huth, Lutz 14

Ilczenko, Dionizy 45  
 Iwański, Henryk 104-106, 173

Jabłoński, Henryk 136  
 Jackson, Robert H. 153  
 Jakubowicz, Karol 215  
 Jakubowska, Wanda 36, 39, 41-44, 47,  
 54, 56-59, 93, 149, 152, 265  
 Jamry, Zofia 37  
 Janczar, Tadeusz 48  
 Janicki, Stanisław 150  
 Jankowski, Witalis 71  
 Jarausch, Konrad 11, 12, 270  
 Jarosz, Dariusz 86  
 Jaroszewicz, Piotr 126, 128, 131  
 Jaruzelski, Wojciech 182, 184, 186,  
 187, 193, 202, 233  
 Jaworski, Tadeusz 30  
 Jędrychowski, Tadeusz 258  
 Jezierska, Maria 42  
 Jezionowski, Jerzy 228  
 Johannes Paul II. 122  
 Jopkiewicz, Tomasz 250, 251

Kaczor, Kazimierz 158  
 Kąkol, Kazimierz 238-241  
 Kaltenbrunner, Ernst 155, 156  
 Kałużyński, Zygmunt 56, 60, 242  
 Kamień, Adam 247  
 Kamińska, Ida 85, 96  
 Kamiński, Łukasz 182  
 Kania, Albin 144  
 Kania, Stanisław 180, 181, 200

Kann, Maria 106, 260  
 Kański, Tadeusz 36  
 Karewicz, Emil 59, 75, 276  
 Karruseit, Ursula 165  
 Karski, Jan 236, 243  
 Kawalerowicz, Jerzy 196, 198, 229  
 Kaźmierczak, Barbara 225, 226  
 Kaźmierczak, Waław 63  
 Keilbach, Judith 18  
 Kemp-Welch, Anthony 113  
 Kępa, Józef 116  
 Kersten, Krystyna 24, 188, 189  
 Kidawa, Janusz 106, 116, 272  
 Kieślowski, Krzysztof 128, 195, 251-  
 253

Kijowski, Andrzej 53  
 Kijowski, Janusz 128  
 Kim Il Sung 190  
 Kisiel, Henryk 219  
 Kiszczak, Czesław 184  
 Klaczyński, Zbigniew 58  
 Klein, Erik S. 165  
 Kliszko, Zenon 83  
 Kłos, Kazimierz 151  
 Knilli, Friedrich 15  
 Knobler, Albert 62  
 Kobylarz, Renata 194  
 Kolberger, Krzysztof 247  
 Komorowska, Jadwiga 70  
 Konic, Andrzej 140, 211  
 Konopnicka, Maria 40  
 Konwicky, Tadeusz 92, 127  
 Kopernikus, Nikolaus 190  
 Korczak, Janusz 89, 107, 108, 186, 266  
 Korczak, Władysław 206, 210  
 Korfanty, Wojciech 190  
 Kościakowska, Maria 251  
 Kosmała, Beate 23, 24, 26-28, 121  
 Kossak, Jerzy 145  
 Kossak-Szczucka, Zofia 100  
 Kowalczyk, Bożena 156  
 Kowalski, Jan 256  
 Kowalski, Władysław 157  
 Koziół, Andrzej 65, 66, 68, 69, 72, 96,  
 130, 218, 237

Krahelska-Filipowicz, Wanda 100  
 Krajewski, Andrzej 10, 18  
 Krakowska, Emilia 228  
 Krall, Hanna 121, 122, 261, 262, 273  
 Kraško, Wincenty 62, 93  
 Król, Eugeniusz Cezary 37, 199, 276, 277  
 Kruczek, Władysław 116  
 Kruczkowski, Leon 30  
 Kruk, Eugeniusz 45  
 Krzemiński, Adam 172  
 Krzemiński, Ireniusz 82  
 Krzeminski, Michael 14  
 Kubera, Marian 10  
 Kubiak, Hieronim 206  
 Kucia, Marcin 123  
 Kucia, Marek 1  
 Kula, Marcin 189  
 Kulešov, Lev 40  
 Kumor, Aleksander 146, 147  
 Kur, Tadeusz 84  
 Kuroń, Jacek 82  
 Kurz, Iwona 92, 93  
 Kutz, Kazimierz 59, 127  
 Kuźniar, Zdzisław 222

Lampell, Millard 170  
 Lamprecht, Günter 228  
 Landwehr, Achim 8, 9  
 Lanzmann, Claude 13, 169, 191, 194, 219, 232-244, 264, 268, 274-277  
 Łapicki, Andrzej 153, 155, 205  
 Le Pen, Jean-Marie 233  
 Lenin, Vladimir I. 188  
 Leociak, Jacek 109  
 Leśmian, Bolesław 190  
 Levi, Primo 121, 273  
 Lewicki, Bolesław W. 56  
 Lewinówna, Zofia 33, 109  
 Libionka, Dariusz 34  
 Lichterman, Jakub 260, 261  
 Liebman, Stuart 39, 40, 42  
 Lipski, Jan Józef 181  
 Łomnicki, Tadeusz 48  
 Loose, Ingo 43, 55, 74, 75, 76

Loranc, Władysław 200, 203  
 Lothe, Jolanta 159  
 Lotz, Christian 5  
 Łoziński, Marcel 217, 218  
 Lubelski, Tadeusz 37, 38, 44, 48, 59, 61, 77, 95, 128, 129, 153, 250  
 Lubieńska, Karolina 155  
 Łuczycka, Wanda 245  
 Łukasiński, Walerian 190  
 Łukaszewicz, Jerzy 116, 131  
 Łukowski, Maciej 71, 73, 76  
 Lutkiewicz, Gustaw 59  
 Łysak, Tomasz 62, 63

Machciewicz, Paweł 272  
 Maciak, Dariusz 265  
 Maczek, Stanisław 190  
 Madajczyk, Czesław 162, 163, 242  
 Madej, Alina 36  
 Mąka-Malatyńska, Katarzyna 45, 52, 54, 55, 248, 250  
 Małcużyński, Karol 153-155  
 Małek, Ewa 265  
 Maniewski, Maciej 255  
 Marczevska, Teresa 251  
 Margueritte, Bernard 82  
 Mark, Bernard 26  
 Marszałek, Rafał 56  
 Matałowski, Jerzy 156  
 Matuszak-Loose, Bernadetta 55  
 Matuszewski, Wiktor 244  
 Matysik, Ferdynand 57  
 Maziarski, Jacek 213  
 Menten, Pieter 120  
 Merlin, Serge 52  
 Merten, Klaus 10  
 Meyen, Michael 15, 16, 78  
 Michałek, Bolesław 149, 150  
 Michalski, Stanisław 225  
 Michnik, Adam 82  
 Middell, Mathias 10  
 Mietkowski, Jan 129  
 Mikułowski Pomorski, Jerzy 215  
 Mikulski, Stanisław 74, 76, 140, 141  
 Mills, Sara 8



- Minc, Hilary 27, 183  
Miodowicz, Alfred 214  
Misiak, Anna 36  
Miszczyk, Stanisław 68  
Moczar, Mieczysław 29, 51, 80, 81, 83, 86, 97, 100, 126  
Moczarski, Kazimierz 121  
Modrzejewska, Ewa 247  
Morgenstern, Janusz 140, 156, 158, 161-163, 211  
Moriarty, Michael 175  
Motyka, Lucjan 49  
Mrozowska, Zofia 38  
Mruklik, Barbara 158  
Mueller-Stahl, Armin 165  
Müller, Christine 54  
Munk, Andrzej 38, 48, 50, 52-56, 59, 64, 127, 171, 177, 217, 250, 267, 269, 276, 277
- Naroziniak, Jan 208  
Nasfeter, Janusz 30, 91-95, 271  
Nathenson, Eli 254  
Nixon, Richard 113  
Norman, Jason 253  
Nurczyńska-Fidelska, Ewelina 48, 54, 55
- Ochab, Edward 28, 36, 84  
Olbrychski, Daniel 148, 150  
Olbrychski, Roman 140  
Olszowski, Stefan 114, 203  
Opania, Marian 228  
Orszulska, Zofia 265  
O'Ya, Bruno 228
- Pański, Jerzy 66  
Papiernik, Cezariusz 134  
Passent, Daniel 234, 241, 242  
Paul, Gerhard 17  
Pawlicki, Aleksander 19  
Pawlik, Bronisław 60  
Pawlikowski, Adam 55  
Pečerskij, Aleksandr 254  
Peltz, Jerzy 264
- Petelska, Ewa 60, 199  
Petelski, Czesław 50, 60, 197, 199, 267  
Pichelski, Jerzy 45  
Piechucki, Sławomir 224  
Piętkowska, Patrycja 159  
Pietruski, Ryszard 61, 155  
Pikulski, Tadeusz 213  
Pleskot, Patryk 31, 65-69, 71, 72, 79  
Podgórski, Waldemar 199  
Pokorna-Ignatowicz, Katarzyna 19, 130, 200, 202, 208, 210, 218  
Polański, Roman 45  
Polonsky, Anthony 194  
Poręba, Bohdan 126, 127, 196, 197  
Posmysz, Zofia 53, 55  
Poterański, Wacław 102-107  
Preizner, Joanna 44-46, 48, 52, 53, 60, 61, 95, 227, 230, 245  
Przyłipiak, Mirosław 235  
Putrament, Jerzy 49
- Raab, Kurt 253, 254  
Rakowski, Mieczysław 96, 206  
Rampling, Charlotte 171  
Rashke, Richard 256  
Ratajzer-Rotem, Symcha 236  
Redlichówna, Anna 41  
Resnais, Alain 44, 177  
Ringelblum, Emanuel 260  
Rogalska, Barbara 132, 136, 199, 200  
Röger, Maren 1  
Rogowski, Wiesław 91  
Rolicki, Janusz 19  
Romek, Zbigniew 10, 18  
Rossif, Frédéric 62  
Roszkowski, Janusz 213, 214, 251  
Różewicz, Stanisław 177  
Różewicz, Tadeusz 52, 59, 60, 227, 267  
Ruchniewicz, Krzysztof 25, 115, 194  
Rusinek, Kazimierz 32, 43, 101  
Rutkowski, Adam 109  
Rybkowski, Jan 88  
Ryszka, Franciszek 238
- Sabrow, Martin 11, 12, 270

Safjan, Zbigniew 74, 140  
 Salem, Murray 173  
 Saloni, Juliusz 259  
 Samsonowska, Hanna 163  
 Sandauer, Artur 233, 234, 242  
 Sapieha, Adam Stefan 22  
 Sauerland, Karol 21, 23, 81  
 Schildt, Axel 5  
 Schneider, Gerda 41, 43  
 Schwan, Heribert 217  
 Siciński, Andrzej 71, 79  
 Sienkiewicz, Henryk 76  
 Skarżyński, Jan 151  
 Skibińska, Alina 1  
 Skloot, Robert 237, 243  
 Skolimowski, Lech 57  
 Skwierawski, Franciszek 69  
 Ślaska, Aleksandra 43, 53  
 Słonimski, Antoni 231  
 Smolar, Grzegorz 27, 31  
 Sobański, Oskar 229, 252  
 Sokorski, Włodzimierz 67, 96, 130,  
 134, 145, 230  
 Spychalski, Marian 32  
 Srebnik, Szymon 235  
 Srebrzyński, Jan 94  
 Stalin, Josef 41  
 Starewicz, Artur 66  
 Starostecka, Elżbieta 57  
 Stefański, Stanisław 73, 99, 220  
 Steinlauf, Michael 115  
 Stier, Walter 236, 237, 242  
 Stok, Witold 169  
 Stola, Dariusz 81, 83, 87, 96, 271  
 Strasburger, Karol 158  
 Stroop, Jürgen 104, 105, 121, 155, 173,  
 222, 230, 262, 263  
 Strumph-Wojtkiewicz, Stanisław 43  
 Strykowski, Julian 198  
 Strzelecki, Jan 258  
 Styron, William 175  
 Suchomel, Franz 236  
 Sugarman, Sara 254  
 Suleja, Włodzimierz 270  
 Szarota, Tomasz 3  
 Szczepański, Maciej 129-131, 135,  
 138, 200, 219  
 Szlachcic, Franciszek 114  
 Szlajfer, Henryk 82  
 Szmaglewska, Seweryna 43, 155  
 Szmajzner, Stanisław 253, 254, 256  
 Szostkiewicz, Stefan 119  
 Szurek, Jean-Charles 109  
 Szurmej, Szymon 238  
 Szweizer, Henryk 38  
 Szydłak, Jan 116  
 Szykulska, Ewa 244  
 Szypulski, Andrzej 74, 140  
  
 Talar, Henryk 161, 276  
 Tejchma, Józef 82, 112, 116, 123, 128,  
 131, 206  
 Tepli, Jerzy 97  
 Terner-Raab, Esther 253  
 Thijs, Krijn 11  
 Toeplitz, Jerzy 47, 89  
 Toeplitz, Krzysztof Teodor 56, 61, 92,  
 238  
 Tomaszewski, Jerzy 233  
 Tronowicz, Henryk 229  
 Turowicz, Jerzy 239  
 Twardów, Edward 64  
 Tych, Feliks 45  
 Tymiński, Kazimierz 250  
 Tyszkiewicz, Beata 160  
  
 Urban, Jerzy 234  
  
 Waglewski, Jerzy 132  
 Wagner, Gustav 168, 169, 222, 253,  
 254-257, 274  
 Wajda, Andrzej 18, 38, 48, 50, 52, 53,  
 59, 60, 64, 89, 95, 127, 128, 137,  
 144, 148-152, 160, 194-199, 227,  
 271, 273  
 Wałęsa, Lech 193, 214  
 Walichnowski, Tadeusz 81, 87  
 Wallach, Eli 221  
 Walter, Wiktor 193  
 Wanamaker, Sam 172

Wasiak, Patryk 18  
Wasilewski, Andrzej 238  
Wawrzyniak, Joanna 25, 30, 33, 35, 51,  
87  
Ważyk, Adam 41  
Weaver, Fritz 172  
Wendt, Kazimierz 103  
Werner, Andrzej 150  
Wiesel, Elie 122  
Wilhelmi, Janusz 53, 126, 128, 129  
Wodianka, Stephanie 1, 2, 4, 6  
Wohl, Stanisław 39  
Wojciechowski, Mirosław 211, 213  
Wójcik, Jerzy 52  
Wójcik, Maja 260  
Wojna, Ryszard 117  
Wojtczak, Mieczysław 123, 128  
Wojtyński, Maciej 97  
Wosiewicz, Leszek 247, 250, 251, 276  
Wróbel, Piotr 275  
Wróblewski, Janusz 249, 250  
Wyszyński, Stefan 22  
Żabicki, Zbigniew 165  
Zaczyk, Stanisław 161  
Zakrzeński, Janusz 153, 155  
Zaleska, Halina 140, 141  
Zanussi, Krzysztof 128  
Zaorski, Janusz 199  
Zaorski, Tadeusz 51  
Zaremba, Marcin 21, 23, 29, 82, 84, 87,  
111-115, 182, 183, 194, 273  
Zarzycki, Janusz 33, 55  
Zarzycki, Jerzy 227  
Zawisz, Anna 238  
Żbikowski, Andrzej 105, 278  
Zbyszewska, Maria 245  
Zielinski, Siegfried 15  
Zimetbaum, Mala 42  
Zimmerer, Jürgen 6  
Złotnicki, Jerzy 45  
Żółkiewski, Stefan 49  
Żółtowski, Wojciech 246, 276  
Żuławski, Andrzej 126



**Verlag Herder-Institut  
Marburg 2015**

**HERDER  
INSTITUT**

ISBN 978-3-87969-387-0

