



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Kieślowskis *Amator* - Raumnahme in den Leerstellen der Ideologie

verfasst von / submitted by

Alexander Kühn, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066583

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissen-
schaften

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christian Schulte

Kieślowskis *Amator* - Raumnahme in den Leerstellen der Ideologie

1. Einleitung	5
2. Politisches und ideologisches Umfeld von AMATOR / das Polen der 70er Jahre	8
2.1. Übergang von Gomułka zu Gierek/ Ideologischer Wandel und erneute Krise	8
2.2. KOR- Entstehung einer tragfähigen Oppositionsbewegung	9
2.3. Kieślowski und der Einfluss der Opposition auf seine Arbeit – die politischen Dokumentarfilme	13
3. Entwicklung von Kieślowskis dokumentarischem Stil	22
3.1. Die Entstehung eines polnischen Stils im Dokumentarfilm – Die Schwarze Serie	22
3.2. Karabasz Dokumentarfilme und sein Einfluss auf Kieślowskis Werk	25
4. Die polnischen Filmsektionen - alternatives Produktionsmodell und Stätte intellektuellen und ästhetischen Austauschs	30
4.1. Geschichte der Filmsektionen in Polen	30
4.2. Öffnung der Sektionen für kritische Positionen	31
5. Das filmische Umfeld von <i>Amator</i> – Das Kino der moralischen Unruhe	35
5.1. Impuls aus der Literatur: die nicht dargestellte Welt	35
5.2. Die Filme des Kinos der moralischen Unruhe: <i>Der Mann aus Marmor</i> und <i>Die Narbe</i>	37
5.2.1 <i>Der Mann aus Marmor</i>	37
5.2.1 <i>Die Narbe</i>	40
6. Die Leerstellen der Ideologie in Kieślowskis <i>Amator</i>	43
6.1 Wege zur Analyse – Zugänge zu <i>Amator</i>	43
6.2. Aufbau und Strukturanalyse von <i>Amator</i> / Szenen ideologischer Leerstellen	45

6.3. Tabellarische Aufstellung der Szenen in den Bezugsmodi <i>Zug</i> und <i>Zwang</i> / Kampf um Leerstellen der Ideologie	48
6.4. Gewichtung der unterschiedlichen Modi innerhalb der Gegenüberstellung <i>Zug/Zwang</i>	54
7. Die individuelle Aneignung der sozialistischen Planstadt in <i>Amator</i>	58
 8. <i>Camouflage</i> in <i>Amator</i>/ Zanussi als Mentor Kieślowskis und Anwalt individueller Freiheit in Zeiten ideologischer Repressionen	62
9. Fazit	65
Bibliografie/Medien	69
 Abstract	72

1. Einleitung

Diese Arbeit analysiert, anhand des Filmes *Amator* von Krzysztof Kieślowski, den Einfluss von Ideologie auf das Individuum und wie das Individuum in Leerstellen der Ideologie oder in von der Ideologie nicht erfassten Sphären der Gesellschaft, Abwehrmechanismen entwickelt und diskursiven Raum für sich beansprucht. Diese Raumnahme erinnert an die Strategien der Oppositionsbewegungen im Polen der späten 70er Jahre, nur legt Kieślowski dieses Werkzeug einem Arbeiter ohne politische Ambitionen in die Hand, um die Botschaft der Möglichkeit einer diskursiven Raumnahme innerhalb einer Ideologie zu universalisieren.

Meine erste Rezeption von *Amator* (deutsch: der Filmamateure) liegt drei Jahre zurück als der Streamingdienst MUBI eine Kieślowskiretrospektive mit Fokus auf seine frühe Filme und Dokumentarfilme initiierte. Meine erste Reaktion oder vielmehr Emotion nach diesem ersten Sehen, war ein großes Erstaunen über die raue Ästhetik, die philosophische Tiefe, die so leichtfüßig daherkam und die komplexe Wiedergabe von sozialistischem Alltag, die ein Aushandeln und Ausfechten der inneren Grenzen und am Ende auch ein Scheitern an den gedanklichen Grenzen des Sozialismus ausmachte. Mit Filip Mosz dargestellt von Jerzy Stuhr wählte Krzysztof Kieślowski einen nervösen, gutmütigen, clownesken und zunächst mit Leichtigkeit sich in die Amateurfilmwelt einlebenden Stellvertreter. Mosz ist ein Stellvertreter für die Erfahrung, in einer ideologisierten Welt an die Grenzen des Sagbaren und Darstellbaren zu gelangen und somit für Kieślowskis Situation als Regisseur in einem sozialistischen Staat. Mit der Entwicklung vom Amateurfilmer und Porträtist seiner neugeborenen Tochter hin zum Dokumentarfilmer im nationalen Fernsehen legt uns Kieślowski die Entwicklungsschritte einer Persönlichkeit dar, dessen Bewusstsein von den Erfahrungen im sozialistischen Polen geprägt ist. Seine Naivität und sein Drang nach dem Erforschen des Mediums Film aber ist stärker als die Gravitation der ideologischen Verheißungen und Vorteile. Mein Erstaunen über diese komplexe, konfliktive Darstellung von sozialistischem Alltag hat sicher auch mit meinem Aufwachsen in den 80er Jahren der DDR zu tun und den Erinnerungen an eine ganz ähnliche Plattenbauwohnung, wie Filip Mosz sie mit seiner Frau bezieht. Die Darstellungen der polnischen Kleinstadt Wieliczka und ihres Neubauviertels überlagerten sich mit meinen Erinnerungsbildern und die Wahrnehmungswelt Filip's, der mit seiner Kamera sozialistischen Alltag, seine Gebäude und Menschen dokumentieren will, wurden zu einer eigenen Suche nach sozialistischen Atmosphären und Topologien. Kieślowski schickt den Zusehenden auf eine intelligent konstruierte Entwicklungsreise, die einer Schule des Sehens gleicht. Im Erkennen und Festhalten von Orten und Atmosphären seiner Stadt erkennt Filip und auch die Rezipienten, das spezifische dieses Ortes in einer konkreten Zeit im sozialistischen Polen. Dieser Seheffekt

schaft eine konstante Dopplung in der Anlage der Bilder. Kieślowski bildet über seinen Stellvertreter, den Regisseur Mosz, polnische Städte und Alltag ab, benutzt in der Mitte von *Amator* sogar einen eigenen unvollendeten Dokumentarfilm über einen kleinwüchsigen Arbeiter und gibt ihn als Filips Film aus oder nutzt Ausschnitte aus einem tatsächlichen Film von Krzysztof Zanussi, einem Kollegen und Mentor, um in Filip eine politischere kämpferische Haltung auszulösen. In dieser Dopplung der Bilder als gleichzeitig fiktiv und dokumentarisch lotete Kieślowski aus, was im sozialistischen Polen seiner Zeit sag- und darstellbar war. Genau wie Filip Mosz in der Auseinandersetzung mit seinem Direktor, der ihm den ersten offiziellen Auftrag, das Filmen des Betriebsjubiläums, verschaffte.

In den Darstellungen und Erfahrungen, die Filip Mosz in *Amator* macht, spiegelt sich eine Zustandsbeschreibung der sozialistischen Stadt, die Steffen Mau in seiner Transformation der Rostocker Plattensiedlung Lütten Klein konstatierte:

So dominierten eine tendenziell unauffällige Alltagsästhetik und der Wertekosmos einer „proletarischen Kleinbürgergesellschaft“ [...]. Luxus wurde nicht kategorisch abgelehnt, man richtete sich aber am Erreichbaren und Möglichen aus und identifizierte sich letztlich damit.¹

Mit diesem Ausrichten am Erreichbaren und Möglichen wird auch die Kleinstadt Wielice hinreichend beschrieben. Eine generelle Erfahrung von Klassenlosigkeit und das Gefühl von Aufgehobenheit im Kollektiv verstärkten diese Erfahrung einer kohärenten Gesellschaft mit ähnlichen Motiven. Kieślowski entwirft seine Anordnung aus dem kleinbürgerlichen Kosmos eines Arbeiters heraus, um diese Entwicklungserfahrung zu verallgemeinern und die universale Kraft von Bildung und Kunsterfahrungen zu propagieren. Was ich mit dieser Arbeit untersuchen möchte, ist wie Kieślowski das geschlossene Bild des Kollektivs unterwandert und über die Figur Filip Mosz Freiräume oder Leerstellen in der Staatsideologie ausmacht und diese besetzt, das heißt mit eigener Bedeutung füllt. Ich werde zunächst das historische Umfeld und die Umbrüche der späten 60-er Jahre in der Volksrepublik Polen analysieren und weiters die Oppositionsbewegungen näher betrachten. Insbesondere in den Motiven und Strategien des Komitees zur Verteidigung der Arbeiter (KOR), der wichtigsten oppositionellen Gruppe Ende der 70er Jahre finden sich Parallelen zu Kieślowskis Auslegung eines individuellen Kampfes gegen Ideologie. Sichtbar werden diese Parallelen in der Vernetzung unterschiedlicher gesellschaftlicher Gruppen oder der konkreten Adressierung der Arbeiterschaft für den oppositionellen Kampf. Kieślowski findet nur einen

¹ Mau, Steffen: Lütten Klein Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft, Suhrkamp, Berlin 2019, S. 65

anderen Weg, diese Leerstellen, die sich Filip Mosz im Laufe seiner filmischen Entwicklung bieten, zu füllen. In der weiteren Betrachtung fokussiere ich mich auf die Entwicklung seines besonderen dokumentarischen Stils, der der Entwicklung des Dokumentarfilms in Polen und im besonderen seiner Lehrer an der Filmhochschule in Łódź geschuldet ist. Die raue und eben fast dokumentarische Ästhetik seiner Spielfilme erwies sich als sehr geeignet, sozialistischen Alltag zu porträtieren. In der anschließenden Analyse der polnischen Filmsektionen werde ich aufzeigen inwiefern die kreativen Freiräume in der Filmproduktion, insbesondere der Filmsektion TOR Einfluss auf die diskursive Haltung Kieślowskis und seine Kritik an der sozialistischen Ideologie hatten. Das nächste Kapitel widmet sich der Raumnahme in den Leerstellen der Ideologie und der quantitativen Erfassung jener Szenen in *Amator*, die dieser Zuordnung angehören. Für diese quantitative Erfassung machte ich zwei Handlungsmodi in den für die Betrachtung entscheidenden Szenen aus, in denen die Hauptfigur Filip Mosz entweder Leerstellen besetzt (Zug) oder in denen er von ideologischen und hierarchischen Prozessen unterdrückt wird (Zwang). Diese Vergleichsanordnung veranschaulicht die komplexen hierarchischen Abhängigkeitsbeziehungen in die Mosz verwickelt ist und sie konstatiert mit welchen Strategien Opposition die Mechanismen einer Staatsideologie unterlaufen und für sich nutzen kann. Im darauf folgenden Abschnitt untersuche ich, wie Filips Bilder der sozialistischen Planstadt in *Amator* einer individuellen Aneignung und Beschreibung entsprechen und wie diese Aufnahmen der Stadt den ideologisch propagierten Bildern der Stadt entgegenlaufen und als weiteres Element der Raumnahme ideologischer Leerstellen gelesen werden kann. Im letzten Teil der Arbeit wird analysiert, wie die Integration einer Szene aus Zanussis Spielfilm *Camouflage* in *Amator* die Grundaussage beider Filme (die Opposition in Polen über verschiedene gesellschaftliche Gruppen hinweg zu vernetzen) verstärkt und veranschaulicht. Im Aufzeigen der Leerstellen der Ideologie in *Amator* wird deutlich, wie verbunden Kieślowski mit den Idealen und Forderungen der Opposition war und wie er seine Erfahrungswelt als Regisseur in einem sozialistischen Land mit den Mitteln und Erfahrungen der oppositionellen Bewegungen in Polen zu einem ideologiekritischen Dokument seiner Zeit vereinigte.

2. Politisches und ideologisches Umfeld von AMATOR / das Polen der 70er Jahre

2.1. Übergang von Gomulka zu Gierek/ Ideologischer Wandel und erneute Krise

Polen bewegte sich, als Kieślowski Filmamateur erschien, auf eine existenzielle Krise zu. Die propagierte Öffnung und Reformierung des polnischen Sozialismus unter Parteichef Gierek führte ab 1970 zunächst zu einer Entspannung der innenpolitischen Lage. In den späten sechziger Jahren war es unter Giereks Vorgänger Gomulka zu Ausschreitungen wegen vermehrter Preiserhöhungen, gekommen, die letztlich mit einem Schießbefehl in Danzig das Ende Gomulkas vorwegnahmen. Gierek trat als ehemaliger Bergarbeiter aus den schlesischen Zechen als volksnaher, redegewandter Reformler auf, der den polnischen Sozialismus reformieren und im Volk verankern wollte. Diese Reformen wurden auch spürbar. Der Staatsapparat wurde verschlankt, die Zahl der inoffiziellen Mitarbeiter substanziell gesenkt und die Versorgungslage durch westliche Kredite stabilisiert. Diese innere Entspannung wurde auch durch die relative Freiheit in Kunst und Kultur unterstrichen. Das staatliche Fernsehen förderte Regisseure wie Kieślowski und Zanussi trotz ihrer Kritik.

Stattdessen entwickelte die Partei das Konzept der „moralisch-politischen Einheit der Nation“, das nur noch den erklärten Gegnern des Sozialismus den Kampf androhte.²

Diese erklärten Gegner des Sozialismus wurden begrifflich relativ eng gefasst, sodass Kritik möglich wurde, wenn auch in einem abgesteckten Rahmen und innerhalb eines sozialistischen Settings. Zur Krise kam es innerhalb des Systems Gierek, da die wirtschaftliche Entspannung durch teure Kredite erkaufte wurde. Im Verlauf der siebziger Jahre wurde bald über die Hälfte des Staatshaushalts für die Rückzahlung der westlichen Kredite verwendet sowohl die einseitige Fokussierung der Wirtschaft auf Schwerindustrie als auch die Förderung von Kohle zeigten die starren Grenzen der Planwirtschaft auf. Es kam wieder zu Versorgungsengpässen, zeitweiligen Einschränkungen der Stromversorgung und so wurde der mühsam erarbeitete Rückhalt in der Bevölkerung aufgebraucht und verspielt. Preiserhöhungen auf Lebensmittel mussten zurückgenommen werden, da sich die Bevölkerung in den Städten gegen die Partei mobilisierte. Zudem konnten die gemachten Zugeständnisse an die Zivilgesellschaft, nämlich die Öffnung der Gesellschaft über die Kultur und die Zuwendung zur Anerkennung von Menschenrechten, nicht ohne weiteres kassiert werden, da sie über die KSZE-Konferenz in Helsinki in internationalen Verträgen fixiert waren und die teilnehmenden westlichen Staaten Polen aufgrund der hohen Kredite und Rückzahlungen unter Druck setzen konnte.

2 Borodziej, Włodzimierz: Geschichte Polens im 20. Jahrhundert, Verlag C.H. Beck, München 2010, S.349

2.2. KOR - Entstehung einer tragfähigen Oppositionsbewegung

Da die Umstände der Entstehung der polnischen Oppositionsbewegung KOR direkten Einfluß auf Kieślowskis Arbeit und seine Auseinandersetzung mit dem polnischen Sozialismus hatte, wird hier näher darauf eingegangen.

Innerhalb der Blockstaaten waren Ungarn und Polen die Länder, welche die Bestimmungen der KSZE in der Schlussakte von Helsinki am 1. August 1975 am ehesten in eine wirkliche Veränderung ihrer innenpolitischen Haltung ummünzten. Die Schlussakte war kein völkerrechtlich bindender Vertrag, die unterzeichnenden Staaten verpflichteten sich nur, den weiteren Weg zwischen den Ostblockländern und ihren westlichen europäischen Nachbarn gemeinsam abzustecken. Punkt sieben des ersten Abschnitts der Akte barg dabei den größten Sprengstoff, in ihm vereinbarten die teilnehmenden Länder die Menschenrechte zu achten und ihren Bürgern Gedanken-, Gewissens-, Religions- und Überzeugungsfreiheit zuzugestehen. Diese gemeinsame Erklärung der verfeindeten Lager bedeutete, der Westen hatte einen wirkungsvollen Hebel für das Voranbringen von Menschenrechten und letztendlich auch für die Entwicklung einer stabilen Oppositionsbewegung und Zivilgesellschaft. Dieser Hebel wirkte insbesondere auf Polen, da es sich mit enormen Krediten wirtschaftlich und politisch abhängig von westlichen Entscheidungen und Wohlwollen gemacht hatte. Diese makroskopischen Veränderungen führten zunächst auf der Ebene des außerparlamentarischen Protests zu einem neuen Möglichkeitsrahmen, den die einzelnen Gruppen aber erst noch abstecken und bestreiten mussten. Warum wurde nun der KOR, (Komitet Obrony Robotników) das Komitee zur Verteidigung der Arbeiter, zur Speerspitze der polnischen Oppositionsbewegungen? Zunächst wollte das KOR streikenden Arbeitern Unterstützung in Rechtsfragen geben und ihr Recht auf Meinungs- und Redefreiheit fest verankert wissen. Entscheidend für den Erfolg der Oppositionsbewegungen in den 70-er Jahren war die Zusammenführung diametral gegensätzlicher Milieus, was den Bewegungen der sechziger und auch fünfziger Jahre nie gelang. Insbesondere die Zusammenführung des Protests von Intellektueller Linke und dem reformorientierten Zweig der Katholischen Kirche öffnete vielen Arbeitern und im stillen Protest Verharrenden die Augen, dass eine gemeinsame von breiten Bevölkerungsteilen getragene Kritik möglich war und sie angebracht werden musste.

Für die Veränderung der Präferenzen Anfang der siebziger Jahre ist die Annäherung von zwei relativ kleinen Milieus von entscheidender Bedeutung: die Annäherung von progressiven – sogenannten “französischen” – Katholiken und nonkonformen Linken.³

3 Dietz, Hella: Opposition der Siebziger in Polen Ein Beitrag zur Integration neuerer Theorien sozialer Bewegungen Cambridge University Press, European Journal of Sociology, Cambridge 2008, S. 221-222

Entscheidend war diese Annäherung, weil sie Ausschlusskriterien verschob und das Recht des einzelnen Bürgers vor die Ideologien oder Grundsätze einer Gruppe setzte. Im Falle der progressiven Katholiken bedeutete es, dass diese alle Bürger, die sich dem Schutz der Menschenrechte verschrieben hatten und auf ein gemeinsames Ziel hinarbeiteten, als Unterstützer einer höheren Idee wahrnahmen und sie nicht auf die Zugehörigkeit zur Kirche hin prüften. Die Linke musste ihre vor allem aus Atheisten zusammengesetzte Gruppierung auch an die Glaubensfreiheit erinnern und somit Katholiken, die an einer Veränderung der Gesellschaft interessiert waren, die Hand reichen, um die Opposition breiter aufzustellen und auch den Veränderungswillen zumindest von Teilen der Kirche anzuerkennen und zu würdigen. Diese unwahrscheinliche Allianz gab eben die Vorzeichen für eine viel größere Bewegung. Wenn es diese beiden Akteure schaffen sollten, Gräben zuzuschütten, wieso dann nicht auch Arbeiter und Intellektuelle. Solidarität zwischen höchst unterschiedlichen Gruppen und Milieus gab den Anstoß zu einer kollektiven und sehr mächtigen Opposition. Das KOR wird in der Analyse der 70er Jahre so entscheidend, weil seine Mitglieder den Brückenschlag dreier Milieus in sich vereinte. Sie schafften es, ältere Oppositionelle mit der jungen, nationaler orientierten Opposition zu vereinen und hatten vor allem auch reformorientierte Katholiken in ihren Reihen. KOR stand symptomatisch für die Vereinigung sich eigentlich widerstrebender Bevölkerungsgruppen und konnte mit dieser Hausmacht Strahlkraft für andere Bewegungen und Bürger entwickeln und so einen Prozess um die Konsolidierung der Menschenrechte in Gang setzen.

Um diesen Prozess zu veranschaulichen, wird hier näher auf die Bedingungen der Entstehung des KOR und seiner institutionellen Verankerung in der Opposition Polens eingegangen. Die konkreten Anlässe für die juristische und monetäre Unterstützung der Arbeiter waren die Schikanen gegenüber streikenden Arbeitern in Ursus, einem Stadtteil von Warschau mit gleichnamiger Fabrik und Radom, nachdem das Zentralkomitee Preiserhöhungen für Lebensmittel beschlossen hatte. Arbeiter wurden festgenommen oder entlassen und verloren dadurch ihr Einkommen und auch ihre medizinische Versorgung, da diese betrieblich organisiert wurde. Der offizielle Protest ging zunächst von der Kirche aus, indem Stefan Wyszyński, der höchste Vertreter der katholischen Kirche in Polen zu der Zeit, Bischof, Kardinal und auch Verbindungsglied zwischen Vatikan und nationaler Kirche, die Rehabilitierung der festgenommenen Arbeiter in einem offenen Brief forderte. Er konkretisierte seine Forderung mit dem Ruf nach Entschädigungen und Schmerzensgeldern und dem generellen Aufruf an die politische Führung, einen Dialog mit dem polnischen Volk einzugehen. Dieser offene Brief datiert vom Juli 1976, nur Wochen nach den Juni-Protesten in Radom und Ursus. Während dieser Zeit organisierten bereits später führende Mitglieder des KOR juristische Unterstützung der Arbeiter. Sie installierten Unterstützergruppen in

den einzelnen Städten und versuchten vor allem die Finanzierung breit aufzustellen. Wichtig waren in diesem Kontext internationale Kontakte zu polnischer Opposition und Intellektuellen westlicher Länder, aber auch Kirchenkollekten die konstant für die Unterstützung der Arbeiter sammelten. Um die Verteidigung der Arbeiter aber sichtbarer zu machen und sie zu institutionalisieren, forderten führende Mitglieder bald die Gründung eines Komitees, das offen sichtbar Forderungen stellt. So wurden alle Mitglieder auch offiziell in Listen geführt, um deren Arbeit öffentlich zu machen und diese nicht als Revolte aus dem Untergrund zu verstecken. Für ihre juristische Arbeit brauchten die Aktivisten eine breit akzeptierte Vertretung. Diese Vertretung bestand aus wichtigen öffentlichen Figuren des polnischen Widerstands im zweiten Weltkrieg und ehemaligen Mitgliedern der sozialistischen Partei der Zwischenkriegszeit. Jene Aura des Widerstands aus der Besatzungszeit, welche breite Bevölkerungsgruppen positiv bewerteten, verhalf der Bewegung zu einem Status der Unantastbarkeit, der der politischen Führung sehr wohl bewusst war. Neben der konkreten medizinischen, juristischen und monetären Unterstützung der Arbeiter intensivierten die Aktivisten ihre Arbeit in der Öffentlichkeit, in dem sie mit Manifesten und offenen Briefen die Situation in den Prozessen und ihre eigene Vernetzungsarbeit offenlegten. Im September 1976 kam es dann zum Gründungsbrief an das Parlament, welcher das Komitee nun auch offiziell ankündigte und institutionalisierte.

It is for this reason that the undersigned have formed a Workers' Defense Committee with the purpose of initiating all forms of defense and help. Financial, medical, and legal aid is essential. Full information concerning the victimization is no less important. It is our conviction that only the public exposure of the conduct of the authorities can provide an effective means of defense. For this reason we ask, among other things, that all who have been subjected to victimization or know of such cases, pass on the relevant information to members of the committee.⁴

Die offene Ansprache an alle polnischen Bürger, sich dem Offenlegen von Repressionen anzuschließen und dem Komitee mitzuteilen, konnte nur erfolgen, da man sich der breiten Unterstützung aufgrund der respektierten und weitläufig bekannten Mitglieder sicher war. Die Gründungsmitglieder waren aus verschiedenen akademischen Bereichen und beeinflussten die Manifeste und offenen Briefe vielschichtig und multifokal. Neben Anwält*innen, Schriftsteller*innen und Geisteswissenschaftler*innen auch ein Künstler und eine Schauspielerin. Diese heterogene Zusammensetzung führte zu einer realistischen und juristisch geschulten Schritt-

4 Zitat aus dem Gründungsbrief von Adam Michnik, entnommen aus: Bernard, Michael H.: The Origins of Democratization in Poland: Workers, Intellectuals, and Oppositional Politics, 1976-1980, New York University Press, New York 1993, S.83

für-Schritt-Forderungspolitik des Komitees. Anstatt idealistisch allgemeine Ziele zu formulieren, wandten sie sich mit konkreten Anträgen und Forderungen an Gerichte und staatliche Institutionen. Das größere reformatorische Programm verschwand gewissermaßen hinter den vielen kleinen Aktionen und Unterstützungsinitiativen für die Arbeiter. Was den Reformen der Entstalisierungsininitiativen in den 60er Jahren nicht gelungen war, nämlich die Implementierung von Bürgerinitiativen und Arbeitergruppen in den Veränderungsprozess, realisierte nun KOR mit einer tiefen Verankerung in der Zivilgesellschaft wie auch der Arbeiterschaft. Zusätzlich zur Unterstützung von weiten Teilen der Bevölkerung veränderte KOR auch die Wahrnehmung des öffentlichen Raumes. Indem nämlich deren Initiativen zur Verteidigung von Arbeitern wirksam und die Versuche der Unterdrückung und Inhaftierung abgewehrt wurden, entstand ein Möglichkeitsrahmen für Aktionen der Zivilgesellschaft im öffentlichen Raum. Wenn Demonstrierende nicht mehr inhaftiert werden durften und diese juristisch und moralisch unterstützt würden, dann gälte das auch für kommende Bewegungen. KOR leitete einen gedanklichen aber auch faktischen Veränderungsprozess ein, den die politische Führung nicht mehr ignorieren konnte. Im anschließenden Abschnitt wird auf die Verbindung und den Einfluss der polnischen Opposition auf Kieślowskis Denken und filmisches Werk eingegangen. Durch sein Studium an der Filmhochschule in Łódź und die in den 60er Jahren stattfindende Politisierung im Film- und Dokumentarfilmbereich mussten sich die Studenten positionieren. Ihre Professoren waren politisch engagiert und animierten sie zu einem eigenen Standpunkt, der frei von Interventionen der Staatsideologie entwickelt werden sollte. KOR stellte einen Kulminationspunkt in der Struktur und Organisation der Opposition der 70er Jahre dar und setzte den Rahmen für die polnische Geschichte der 80er Jahre. Kieślowskis *Amator* entstand in diesen entscheidenden Jahren für die polnische Öffentlichkeit und enthält einen Teil dieses Zeitgeistes und die Idee eines wachsamen solidarischen Individuums.

2.3. Kieślowski und der Einfluss der Opposition auf seine Arbeit – die politischen Dokumentarfilme

Im Zuge von antisemitischen Hetzkampagnen, die Parteichef Gomułka 1968 lancierte, um von innenpolitischen Problemen infolge von Preiserhöhungen abzulenken, kam es auch an Kieślowskis Hochschule zu Entlassungen von Professoren und dadurch zu einer Politisierung der Studentenschaft. Kieślowski engagierte sich daraufhin im studentischen Streikkomitee und äußerte sich über die politische Arbeit desillusioniert und enttäuscht:

Zweimal in meinem Leben habe ich mich in der Politik versucht, zweimal ist es mir nicht gut bekommen. Das erste Mal 1968. Für gewisse Zeit war ich im Streikkomitee der Studenten in Łódź. Ich vermute, dass dieses Komitee keine Bedeutung hatte. Für gewisse Zeit habe ich irgendwo mit den Steinen geworfen oder ich floh vor den Polizisten. Das ist alles. Und dann haben sie mich fünf oder zehn Mal verhört.⁵

Die konkrete Situation und das Engagement seiner Kommilitonen versetzten ihn in einen Zustand politischen Handlungsdrucks. Aus einer inneren ethisch-moralischen Verpflichtung heraus engagierte er sich und musste doch feststellen, wie die staatlichen Institutionen die studentischen Aktionen negierten, schikanierten und letztendlich wirkungslos machten. Diesen Widerspruch von politischem und aktivistischen Handlungsbedarf und gleichzeitiger Auflösung der oppositionellen Energie in den Mühlen der Ideologie der Partei begleitete sein Schaffen bis in die 80er Jahre. Für Kieślowski wurde es essentiell, sein filmisches Schaffen politischen Deutungsebenen zu öffnen. Die Darstellung der polnischen Gesellschaft in seinen ersten Dokumentarfilmen waren per se politisch, da sie einen ungeschönten Blick auf Gesellschaftsstrukturen lenkten, die in den Bildern der Parteiideologie verdeckt wurden.

In seiner ersten dokumentarischen Arbeit nach seinen universitären Projekten namens *Fabrik* von 1970 porträtiert Kieślowski die bürokratischen Zwänge der Leitungsebene einer Traktorenfabrik. In langen Sequenzen, welche die Gespräche der Fabriksleiter über ausbleibende Planerfüllung und Rohstoffmangel ins Zentrum rücken, wird offenbar, wie sich die Fortschrittsparolen der Parteisprache, an ihren Ergebnissen gemessen, ins Groteske verkehren. Kieślowski blendet die politischen Parolen bewusst aus und stellt Arbeiter im Lärm der Traktorenfabrik ihrem überforderten Führungspersonal gegenüber, um die Ideologie dokumentarisch zu entlarven, sie also an der Realität zu messen. Nicht ohne Grund entzündeten sich die entscheidenden Proteste der polnischen Opposition in Fabriken und Werften und bildeten somit zentrale Orte von Veränderung

⁵ Stok, Danusia Hg.: Kieślowski on Kieślowski, Faber and Faber, London 1993, S.83

und dem Ruf nach demokratischer Teilhabe. Die Sichtbarmachung der organisatorischen Struktur einer Fabrik und ihres maroden Zustandes musste demnach als politischer Akt verstanden werden. So landete *Fabrik*, wie auch weitere dokumentarische Arbeiten aus der Zeit wie beispielsweise sein Porträt über die Stadt Łódź, auf dem Index und durften nicht öffentlich gezeigt werden. Kieślowski bewegte sich also immer entlang des Zwiespalts, die realen Verhältnisse zu dokumentieren, aber nicht öffentlich zeigen zu dürfen. Die Zensur kam seinem Bestreben nach Wahrheitsfindung zuvor und verunmöglichte die Diskussion seiner dokumentarischen Arbeiten vor größerem Publikum.

Es geht um die Tendenz, um Sachen, die man ansprechen kann und die, die man nicht darf. Bei sechs Sachen, die ich angesprochen habe, durfte ich fünf davon nicht ansprechen, wie es aussieht.⁶

In *Arbeiter 71: Nichts über uns ohne uns*, einem Dokumentarfilm über die Situation der Fabriken ein Jahr nach den Streiks von 1970, hatte Kieślowski mit Zensur und sogar Verbot der Ausstrahlung zu kämpfen. Erst später wurde er umbenannt und umgeschnitten als *Die Gastgeber* im polnischen Fernsehen gezeigt. *Arbeiter 71* beginnt mit der Fahrt in einer Vorortbahn voller Arbeiter und einem Auszug eines Radiomitschnitts der 6-Uhr-Frühnachrichten des ersten Programms, in dem Parteichef Giereks Besuch in den Minen von Kielce und sein Zusammentreffen mit Kumpeln beschrieben wird. Die Nachrichten sind nur peripher mitzuhören und mischen sich mit den Schienengeräuschen des Zuges, doch dringen die Worte „wird die Mission der Einheit der Arbeiterklasse...“ und „jeden Tag sinkt die Anzahl der Fabriken...“ deutlich vernehmbar auf der Tonspur durch. Wobei das Sinken der Anzahl der Fabriken mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die abnehmenden Streiks und die angebliche Einheit der Arbeiter*innen mit der Partei hindeuten sollte. Die Bildebene bildet müde Arbeiter*innen ab, welche Zeitung lesend, oder halbschlafend die Fahrt verbringen. Zur Verstärkung der Radionachrichten schneidet Kieślowski aus dem Zug gefilmte politische Banderolen, die auf Werksmauern angebracht wurden, zwischen die Bilder aus dem Inneren des Zuges: INDUSTRIE-FORTSCHRITT-SOZIALISMUS, oder SOZIALISMUS – GARANTIERTE SICHERHEIT UND HARMONISCHEN FRIEDEN DES POLNISCHEN VOLKES. Auf der Frontseite der Arbeiterzeitung eines Lesenden im Zug erscheint die Schlagzeile DISZIPLIN UND SPARSAMKEIT AUF JEDEM ARBEITSPLATZ. In einer knappen Minute, bevor überhaupt der Titel eingeblendet wurde, wird das Vokabular der Politisierung von Arbeit, wie im Vorbeigehen in den Fokus gerückt. Jede Arbeiter*in wird sich auf jeder Zugfahrt bewusst, wie wichtig es der Partei ist, einen Eindruck zu vermitteln, zu politisieren, Haltung zu verlangen. Die

⁶ Kołodyński, Andrzej: Kieślowski: dwie rozmowy. Wywiad z 14.XII.1973 in „Kino“ 5/1996, S.4, entnommen aus Margarete Wach: Krzysztof Kieślowski Kino der moralischen Unruhe, KIM-Verlag, Köln 2000

nach den Streiks von 1970 aufgebrachte Arbeiterschaft muss besänftigt und repolitisiert, also ideologisiert werden. In den folgenden 45 Minuten dokumentiert und kontrastiert Kieślowski Streitgespräche und Diskussionen von Arbeitern mit einer werksinternen Wahl von Arbeitervertreter*innen in den Werksvorstand. Erneut sticht die Diskrepanz ins Auge zwischen konkreten Lohnforderungen, Materialmangel und unrealistischen Planerfüllungsdirektiven auf der einen Seite und einem überbordenden organisatorischen Aufwand in der Partei- und Leitungsebene. Die Forderungen wurden ignoriert und mit ideologischen Überblendungsparolen verdeckt. Das Besondere an der Form, ist die Gegenüberstellung von wütend ihren Unmut äuernden Arbeiter*innen mit gelangweilt rauchenden und ihre Stimme abgebenden Delegierten. Die hierarchische Struktur des Werks ist in keiner Weise in der Lage, mit interner Kritik umzugehen. Die unteren Ebenen haben keine Möglichkeit, ihren Unmut über strukturelle und organisatorische Mängel zu äußern. Die selbsternannte Herrschaft des Volkes straft ihrer Ideologie Lügen, in dem sie dem ideologischen Verdunkelungskampf mehr Raum gibt als den realen Zuständen im Werk und der Gesellschaft. Kieślowski nahm an, dass nach dem politischen Tauwetter unter Gieriek und der Hinwendung und Öffnung zu Forderungen der Arbeiter*innenschaft, Berichte über den Zustand der Fabriken ein Jahr nach den Streiks möglich wären. Desillusioniert musste er jedoch feststellen, dass dieser offene Blick verwehrt wurde. In der Angst, neue Streiks auszulösen und die internen Parteistrukturen innerhalb des Werks zu offenbaren, landete *Arbeiter 71* in den Giftschränken der Partei bis er gekürzt, umbenannt und entschärft später doch im polnischen Fernsehen gezeigt wurde.

Somebody was playing with someone but I didn't know what the game was. I didn't know what they were playing at and, to be honest, I didn't know who was playing with whom. I suspect that was one of the reasons why I grew sick of it all. I realized yet again how unimportant I was.⁷

Hier spielt er auf politische Intrigen rund um das Verbot herum an. Kieślowski wurde vorgeworfen, er hätte die Tonspur von *Arbeiter 71* westeuropäischen Radiosendern zukommen lassen, um ihn politisch und moralisch zu diskreditieren. Das für ihn so wichtige politische Engagement für die Arbeiter*innen durch seine dokumentarische Arbeit offenbarte sich als in diesem Staat nicht tolerierter politischer Akt. Die Öffnung unter Gieriek wurde als kurzfristiges Zugeständnis entlarvt und diese Veränderung führte zu einem Wandel in seinem dokumentarischen Werk. Letztendlich musste Kieślowski von seiner filmischen Arbeit auch leben können und entschied sich daher, seinen dokumentarischen Blick vom makroskopischen Gesellschaftsportrait hin zu Analysen des Individuums in seiner Umgebung zu wenden. Kieślowski widmete sich zunächst dem Porträt eines

⁷ Stok, Danusia Hg.: Kieślowski on Kieślowski, Faber and Faber, London 1993, S.57

einzelnen Arbeiters, der nicht in ein Werkskollektiv eingebunden ist und sich politischen Aufgaben in der Partei entsagt hat. In *Der Maurer* von 1973 wird eben jenem Maurer ein Weg in der Parteihierarchie vorgeschlagen, inklusive politischem Studium und der Vorbereitung auf die Aufgaben der ideologischen Arbeit. Letztendlich entscheidet er sich allerdings gegen die höher angesehene geistige Arbeit und berichtet von der Würde seiner einfachen Arbeit. Der Film folgt ihm auf dem Weg zu einem 1.-Mai-Aufmarsch. Wie er im Anzug von einer Reihe von Bekannten herzlich begrüßt wird und seine Stellung in der Gemeinschaft/ Nachbarschaft gerne vor der Kamera präsentiert. Der Fokus hat sich komplett gedreht, rückt Kieślowski in *Arbeiter 71* noch den Protest und die Risse im Aufbau der Gesellschaft ins Zentrum seiner Betrachtung, beschäftigt er sich in *Der Maurer* mit dem bereits desillusionierten Individuum. Dieser entscheidet sich für den Rückzug in Arbeit und Familie. Auch wenn er den 1. Mai öffentlich feiert, hat er sich dem politischen Raum entzogen. Protest und Kampf verlagerten sich in die inneren Entscheidungsprozesse des Protagonisten. Mit der Entscheidung, keine politische Karriere zu verfolgen und einen höheren Lohn und Ansehen auszuschlagen, macht er sich unantastbar und befreit sich von der Last der obligatorisch aufgebürdeten Ideologie. Selbstredend durfte *Der Maurer* trotz Giereks Zusagen an die Intellektuellen, Kritik und Dialog zuzulassen, nicht aufgeführt werden. Der Film landete in den Archiven, bis er 1981 in der kurzen Periode der Streikenden von Solidarność und einem großen öffentlichen Interesse an Individuen, die in die Mühlen der Ideologie gerieten, sein Publikum fand. Interessant in der Auseinandersetzung mit *Der Maurer* ist, dass Kieślowski seine Betrachtung eines Arbeiters trotz der Desillusionierung und der Flucht in körperliche Arbeit immer nah an den Bildern und der Ideenwelt des Sozialismus verortet. Der Maurer ist des Parteiapparates, der politischen Aufstiegsverheißungen und seiner Seilschaften überdrüssig und doch ist er stolzer Arbeiter eines Arbeiter- und Bauernstaates, der den Tag der Arbeit mit seinen Kollegen feiert. Kieślowski nutzt diese sozialistische Folie, um sie über die Parteilinien und Dogmen zu legen und abgleichen zu können. Der stolze Arbeiter mit sozialistischen Idealen sollte als programmatisches Individuum die vielschichtige und verzerrte Ideologie des Kollektivs beleuchten und entlarven. Wenn dieses zwar kritische, aber durch seinen Beruf und seine Haltung idealtypische Individuum der Arbeiterideologie keinen Platz findet im ideologischen Kollektiv, dann ist der Kern dieser Ideologie ein Trugbild. Ein Trugbild, das genutzt wird, um das Kollektiv über das kritische Individuum zu stellen und es moralisch zu diskreditieren. Seine Analyse individueller Schicksale in der Staatsideologie führt Kieślowski mit einer halbdokumentarischen Arbeit aus dem Jahr 1975 fort. In *Życiorys* (Der Lebenslauf) wird ein Darsteller (ein Laie, der tatsächlich von der Partei ausgeschlossen wurde) vor ein authentisches offizielles Parteitribunal zur Bestrafung einer moralisch-ideologischen Verfehlung geführt. Zu

dieser Anordnung kam es in Zusammenarbeit mit der Partei. Im Auftrag der pädagogischen Abteilung des Parteiapparates sollte Kieślowski eine Art Lehrfilm für Fortbildungen zukünftiger Funktionärsanwärter fertigstellen. Diese brisante Zusammenarbeit ließ ihn Einblicke in das Zentrum des ideologischen Betriebs gewähren, nämlich den Prozess über ein der Ideologie abtrünnig gewordenes Parteimitglied. Gleichzeitig machte er sich aber angreifbar, mit der Dokumentation eines Parteiausschlussverfahrens für Schulungszwecke, eine Anleitung für Repression und Zersetzung von Abweichlern des Systems geschaffen zu haben. Dieses Vexierspiel zwischen Kritik der Ideologie aus dem Inneren und willfähriger Bereitstellung von Bildern der Unterdrückung für die Partei ist letztlich nicht klärend zu entwirren und könnte nur vom damaligen indoktrinierten Publikum hinreichend aufgeklärt und erörtert werden. Die fiktive Aufstellung, nämlich den Lebenslauf des Protagonisten Antoni Gralak, entwarf Kieślowski selbst und legte ihn dem Darsteller in den Mund, welcher die Repressionen und letztlich den Ausschluss aus der Partei selbst erfahren musste. Diese biografischen Überlagerungen sind bezeichnend für dieses seltene Modell, einem Hybrid aus Reenactment, Dokumentar- und Spielfilm. Wobei man dem Film diese Schichtung nicht anmerkt. Ganz in der strengen polnischen Dokumentarfilmtradition verwurzelt, wird einem weder das Schauspiel des Darstellers noch das des realen Tribunals deutlich. In der beklemmenden Dichte an biografischen Details innerhalb der Befragung, die verwerfliches Verhalten untersucht, dem Angeklagten zur mündlichen Bestätigung vorgetragen wird, spiegelt sich im Gesicht des Delinquenten eine unfassbare Haltung und Würde, die von den heuchlerisch moralischen Anschuldigungen angewidert ist. Nur langsam zeigt er in der Dringlichkeit der Vorwürfe Nervosität und es mischt sich trotz der klaren Haltung eine Art Niedergeschlagenheit in seine Mimik. Ohne das Wissen über seine Entstehung wäre der Film in seiner Form klar der polnischen Schule der Dokumentarfilme seiner Zeit, speziell der sechziger Jahre einzuordnen. Die gestellten Elemente sind für den Betrachter nicht ersichtlich und sorgen für eine eigenwürdige Entfremdung zwischen den Form-Inhalt-Beziehungen und seinen Rezipienten. Der Darsteller von Gralak wirkt ob der Anschuldigungen paralysiert, in eine Anordnung geworfen, die ihm die Realität des eigenen Parteiausschlusses erneut vor Augen führt und das verstärkt von tatsächlichen politischen Anklägern des Systems, die ihre alltäglichen Anklagen quasi reenacten. Die Anklagen thematisieren zunächst kleinere Unschärfen und angebliche ideologische Schwächen in Gralaks Biografie. Er wird auf seine Frau angesprochen, die katholischen Glaubens ist und seinen Sohn, der getauft wurde und wie er diesen Widerspruch aushält, da er ja Atheist und Parteimitglied ist. Hinter den Antworten, die einen gewissen Sarkasmus nicht verbergen können, erscheint immer wieder der Wille, die Ankläger ihrer heuchlerischen Ideologie zu entlarven und seine Biografie als die eines Menschen mit Haltung und Moral selbst zu definieren und zu produzieren. Weiters wird eine

außereheliche Affäre des Angeklagten mit einer Genossin erörtert und ihm als moralische Verfehlung und parteischädigendes Verhalten ausgelegt. Galak antwortet mit dem Einwurf, dass er eben ein Mensch sei und kein Mensch vor moralischen Verfehlungen gewappnet ist. Er spielt damit darauf an, dass der Einfluss und Einblick der Partei in alle menschlichen, intimen Details des Privatlebens und seine Korrekturinstitutionen kein realistisches Ideal eines Menschen inszenieren und einfordern. Der idealistische, sozialistische Arbeiter und Parteikämpfer wird so wieder an seinen realen Vertretern gemessen, gespiegelt und als mythologisches Zerrbild entlarvt. Der konkrete Vorwurf, der in der fiktiven Konstruktion schließlich zum Parteiausschluss führt, betrifft sein Unvermögen als Werksleiter, einen befreundeten Untergebenen darin gehindert zu haben, schwarz gebrannten Alkohol während der Arbeitsstunden zu trinken. Galak versuchte den Vorfall zu verhindern, indem er seinem Freund Geld für Alkohol außerhalb der Dienstzeiten überreichte und ihn aufforderte den Schwarzgebrannten Schnaps zu entsorgen. In der tragischen Folge der Ereignisse, entsorgt der Freund und gleichzeitig untergegebene Arbeiter den Alkohol nicht und teilt ihn sich mit einem weiteren Arbeiter, der daraufhin erblindet. Der Freund selbst stirbt an der Menge an Methanol im Alkohol. Auffällig ist hier die Verknüpfung der moralisch-ideologischen Verfehlungen innerhalb der Biografie mit den Vorwürfen des konkreten Fehlverhaltens in der Funktion des Werksleiters. Die Fehler von Galak in der Werkshierarchie bleiben keine Fehler innerhalb der Arbeitswelt, sondern werden mit den ideologischen Untiefen und Verfehlungen seines Lebenslaufes vernetzt und als in ihm angelegte Prinzipienlosigkeit interpretiert. Kieślowski überprüft hier, wie auch in *Der Maurer*, wie Ideologie sich in die Biografien des Kollektivs einschreibt und sie umwertet. Verfehlungen im Privatleben werden Verfehlungen im Kollektiv und Fehler in der Arbeitswelt werden zum Verrat am Parteiideal des Arbeiters im Sozialismus. *Der Lebenslauf* liefert einen produktiven und aussagekräftigen Innenblick in die Argumentation und Auslegung von Ideologie anhand einer Bestrafung eines Abweichlers. In der Definition, was eine nicht tolerierbare Abweichung der Ideologie darstellt und wie sie sich herleitet, demaskiert sie ihren konstruierten an mythologisch-spirituelle Konzepte erinnernden Menschenbegriff. Galak kann seiner Verurteilung nicht entkommen, da sie ja in seiner Person angelegt ist, genauso wie nach der Ideologie das unfehlbare sozialistische Menschenbild in jedem Mitglied des Kollektivs angelegt ist.

Only when you describe something can you start speculating about it. [...] If you understand that, then you understand that certain anomalies, and even corruption, have to be described. [...] Now where do you get the evidence that this, this and this are wrong? From descriptions. [...]

The film's message is that this Party wasn't quite suited to meet people's wishes, people's lives or their potential.⁸

Kieślowskis Definition von politischem Engagement als Regisseur war die Beschreibung von Individuen in ihrer Umgebung, um einen Teil ihrer Kritik, ihrer Wahrnehmung, ihrer Lebensumstände im Wettbewerb um Wahrheitsfindung- und Produktion antreten zu lassen. Da die Produzenten von Wahrheit im Staatssozialismus Polens mit ungleichen Mitteln an den Start gingen, versuchte er mit *Der Lebenslauf* eine Innenperspektive der Partei für die Parteimitglieder selbst zu etablieren. Ein Spiegel, der die befangenen Rezipienten an den Rand ihrer eigenen Ideologie, hin zu einer Zustandsbeschreibung und einem Selbstverständnis bewegen sollte. Die Partei nahm keinen Bezug mehr auf die Leben der Menschen oder ihrer Potentiale und diese wahrnehmbare Distanz wollte Kieślowski beschrieben wissen.

Im letzten kritisch-politischen Dokumentarfilm vor *Amator*, der sich mit einer individuellen Perspektive auseinandersetzt, wird ein ehemaliger Werksdirektor zu seinen Erfahrungen mit Planwirtschaft und der damit verbundenen Korruption befragt. *Nie Wiem (Ich weiß nicht)* von 1977 ist ein 45 Minuten langes Protokoll eines biografischen Scheiterns an den politischen Verhältnissen. Der ehemalige Werksdirektor schildert zunächst, wie er die defizitäre Lederhandschuhfabrik durch das Aufdecken von systematischem Diebstahl wieder in ein Umsatzplus bewegen konnte. Wegen geringer Löhne und ausbleibender Kontrolle wurden große Mengen des Rohstoffs Leder und auch ganze fertige, für den Export bestimmte, Chargen von Mitarbeitern und auch Werksoffiziellen entwendet. Er erwähnt ebenfalls, dass die Diebstähle von Teilen der Miliz gedeckt waren, es also Mitwisser und Mittäter innerhalb der Exekutive gab. Zunächst wird sein rigoroses Durchgreifen bei bewiesener Korruption von den örtlichen Parteibehörden gebilligt, wenn nicht sogar geschätzt. Ihm wird ein Orden für die wirtschaftliche Sanierung der Fabrik überreicht. Doch nur sechs Tage danach wird er zum Bezirkskomitee der Partei bestellt, wo ihm seine Entlassung wegen schlechten Verhaltens gegenüber Untergebenen ausgehändigt wird. In Wut und Unglauben schreibt er Briefe an die zuständigen Minister und Parteidelegierten, um seine Situation und Version der Ereignisse zu schildern. Wenige Tage darauf erhält er einen Anruf der Direktionssekretärin der Fabrik, in dem ihm geschildert wird, dass er angeklagt ist, ein Radio aus dem Direktionsbüro entwendet zu haben. Der Prozess ist über ein Jahr bei Gericht anhängig und der ehemalige Direktor findet weder eine Möglichkeit sich zu entlasten noch eine Anstellung. Nach einer offiziellen Beschwerde folgt der Prozess, in dem er vollständig entlastet wird, da die Übergabe des Radios an einen

8 Stok, Danusia Hg.: Kieślowski on Kieślowski, Faber and Faber, London 1993, S. 58

Bezirksoffiziellen quittiert wurde und somit Beweiskraft vor Gericht hat. Infolge dessen verlieren mehrere Personen in der Fabriksleitung ihre Stellung, doch die Schikanen für den ehemaligen Direktor beginnen erst. Er wird mehrmals zusammengeschlagen, beim Jagen wird auf ihn geschossen und letztendlich seine Familie bedroht. Er ist gezwungen, die Stadt im Südosten Polens zu verlassen und bewirbt sich sechs Jahre lang vergeblich auf eine Stelle. Ins Arbeitslosenregister wird er nicht eingetragen, da Akademiker überqualifiziert sind und laut offiziellem Bericht überall genug Stellen für Akademiker zur Verfügung stehen. Der Mann ist desillusioniert, beginnt zum Zeitpunkt des Films mit über 50 ein Doktorat in Wirtschaftswissen mit wenig Aussicht auf anschließende Anstellung. Kieślowski führt in sein Porträt eines vom Kollektiv Verstoßenen ein, mit einer langsam sich nach oben bewegenden Totalen auf ein sparsam beleuchtetes Haus am Ende einer ruhigen Straße. Hinter einem der Fenster findet das Gespräch oder das Protokoll statt. Der Mann ist nervös, aber bestimmt und ernsthaft in seinen Aussagen. Er raucht ununterbrochen und fixiert sein Gegenüber mit gewissenhafter Strenge. Die Berichte sind dicht geschnitten und trotz der einfachen Konstellation - ein Mann berichtet über sein Leben in seiner Wohnung - generiert die Szenenfolge eine unbehagliche, sich verstärkende Energie. Jenes Unbehagen nährt sich aus der Gewissheit, dass man Zeuge eines gescheiterten Lebens im Zeitraffer wird. Die Folgen der Wahrhaftigkeit, welche auf ein in allen Ebenen korruptes und über Seilschaften und Intrigen gut vernetztes System trifft, sind erschütternd und umfassen alle Lebensbereiche des Kritikers an den Zuständen in einer Fabrik des Landes. Das Unsichtbarmachen seiner Kritik und das Verschieben seiner Potentiale ins Abseits ist dann auch nur konsequent angewandt, da sich sein Blick ja womöglich ausgeweitet hätte vom Zustand in seiner Fabrik hin zur Verwaltung des Bezirks oder zur maroden Wirtschaftspolitik seines Landes. Kieślowski findet wieder über ein Individuum zur Definition des Verhältnisses zwischen Ideologie und Wahrheitsfindung eines Einzelnen. Wenn innerhalb der Ideologie kein Platz für Kritik ist, dann beraubt sie sich des Zugangs zu Wahrheit und Suche nach einer besseren Lösung. Und wenn es nur der wirtschaftliche Erfolg einer Handschuhfabrik ist. Kieślowskis Blick auf den Zustand des Sozialismus ist bitter und geriert sich über den Lebensweg des arbeitslosen Fabrikdirektors als hoffnungslos und unveränderlich. Wenig erscheint in den Berichten von *Ich weiß nicht*, was auf die Entwicklungen in der Zivilgesellschaft und die Proteste der Arbeiter hindeutet. Das titelgebende -Ich weiß nicht- zielt auf das letzte Bekenntnis, auf die Frage was er hätte anders machen können. Er antwortet, er hat sicher viele Fehler, ist eitel und manchmal zu genau, zu kritisch, aber letztendlich hat er ein reines Gewissen. Eine Äußerung, die auf die innere Verfasstheit eines Menschen hinweist, der einen anderen Weg eingeschlagen hat, als der vorgezeichnete und geforderte. Über die Hinwendung zu Porträts von Individuen im Sozialismus gelangt Kieślowski zu einer Beschreibung von Menschen, die von

sozialen Normen abweichen, sich im konkreten Verhalten unterscheiden und eine Sonderrolle außerhalb des Kollektivs einnehmen. Nach den Beschreibungen von Abweichungen innerhalb des Kollektivs in *Fabrik* und *Arbeiter 71* und damit verbundenen Repressionen bis hin zum angedrohten Berufsverbot ändert Kieślowski seinen Fokus und versucht über die Analyse von Individuen die Entscheidungen und das Gewissen jedes Einzelnen im Kollektiv gesondert zu betrachten. In den Entscheidungen und dem Abgleichen des Gewissens jedes Einzelnen liegt die Entstehung einer Opposition, einer Zivilgesellschaft, eines Möglichkeitsrahmens von Veränderung. Ausgehend von seinen Protesten während der Säuberungsaktionen an seiner Universität kam Kieślowskis über das Scheitern seiner politischen, aktivistischen Aktionen im universitären Umfeld zu der Erkenntnis, dass sein Werkzeug Film der Opposition und den Abweichlern ein mächtiges Mittel in die Hand legt. Nämlich unbestreitbare Dokumente über die Verfasstheit einer sozialistischen Gesellschaft in den 70er Jahren und ihren Unwillen, Veränderung zuzulassen. Jene dokumentierte Zeitzeugenschaft, die es neben den Berichten von Oppositionellen und Historikern heute noch möglich macht, Zeuge eines Mechanismus zu werden, der Ideologie höher bewertet als Erkenntnis. Im folgenden Abschnitt wird die Entwicklung von Kieślowskis Stil aus dem polnischen Dokumentarfilm heraus betrachtet, welche entscheidend war für die Herausbildung seiner spezifischen Ästhetik im Spielfilm.

3. Entwicklung von Kieślowskis dokumentarischem Stil

3.1. Die Entstehung eines polnischen Stils im Dokumentarfilm – Die Schwarze Serie

Der polnische Film verharrte nach Ende des Zweiten Weltkriegs in einer politischen und ästhetischen Sackgasse. Er war mit einer normativen gesellschaftlichen Funktion ausgestattet: den Kommunismus, damals noch stalinistischer Prägung, in einem kriegsmüden und ideologisch unangepassten Polen in allen Gesellschaftsteilen zu etablieren und seine Vorzüge zu kommunizieren. Diese Vorgabe der Ästhetik und das Programm des sozialistischen Realismus verhinderte zunächst die Entwicklung eines eigenen, vom bloßen sozialistischen Normenkanon abweichenden singulären polnischen Films. Mit dem Tod Stalins und den Unruhen in Polen wegen Misswirtschaft und den darauffolgenden Reformen unter Parteichef Gomułka erweiterten sich auch die Möglichkeiten für Filmschaffende in Polen.

Die Geburtsstunde des neuen polnischen Dokumentarfilms, und des ersten Films der Schwarzen Serie, welcher soziale Probleme thematisiert und ein aktuelles Abbild der Lebenssituation des einfachen polnischen Bürgers in den Mittelpunkt rückt, ist 1955 *Achtung! Hooligans!* (*Uwaga! Cchuligani!*) von Jerzy Hoffman und Edward Skórzewski. Schwarze Serie wurden die Filme genannt aufgrund der wenig beleuchteten sozialen Sujets, die das Elend der ärmsten Arbeiter in den Mittelpunkt rückten. Der 12 Minuten lange Film thematisiert Jugendgewalt in Warschau und nutzt nachgestellte Szenen mit tatsächlichen Warschauer Jugendlichen als Laiendarstellern, um Gewalt und Entfremdung einer ganzen Generation in Polens Städten in den öffentlichen Diskurs zu bringen. Ein Kommentar aus dem Off verstärkt den didaktischen Ansatz und informiert über die Zustände der Jugend in den Vorstädten und stellt Fragen nach den Ursachen der Gewalt. Verwoben werden die gespielten Szenen mit dokumentarischen Aufnahmen von überfüllten hektischen Warschauer Straßen, die als Kontrastpunkt die auf sich gestellten Jugendbanden in den Vorstädten als vernachlässigte Gruppe verdeutlichen sollten. Die Anlage und das ästhetische Programm von *Achtung! Hooligans!* hat starke Parallelen zu anderen sozialkritischen Filmschulen in Europa, vor allem zum britischen Dokumentarfilm. Gestellte Spielszenen mit Laiendarstellern waren Teil dieser Tradition im Dokumentarfilm jener Zeit. Sie waren einerseits derameratechnik jener Zeit geschuldet, welche spontane, tageslichtunabhängige Aufnahmen wegen ihres schweren und aufwändigen Equipments erheblich erschwerten. Andererseits unterstützten sie das sozialkritische Programm - die didaktische Anlage der Filme durch die Bebilderung eines im Kommentar klar skizzierten gesellschaftlichen Problems. Die Szenen im Dokumentarfilm unterstrichen also eher die sozialpolitische Agenda der Regisseure und wurden nicht durch bloße, quasi objektive

Beobachtung generiert. Die Kommunikation zwischen Autor und Rezipient erfolgte unmittelbar. Im Offkommentar wurde das Publikum als Adressat direkt angesprochen, aufmerksam zu sein, um die Verhältnisse zu verändern. Erst später entwickelte sich durch Rezeption des Direct Cinema eine zurückhaltendere Form der Beobachtung, in der der Regisseur sich zurücknimmt und Kommentar und die Deutung dem Zuschauer überlässt. Das richtungsweisende an *Achtung! Hooligans!* bestand in der Thematisierung von sozialen Problemen in der verschlossenen Informationspolitik des realen Sozialismus. Der Film wurde sogar im Anschluss an die Wochenschauen des staatlichen Polska Kronika Filmowa in öffentlichen Kinos gezeigt und sorgte somit für eine erstaunliche Verbreitung, aber auch offizielle Anerkennung, da er für den jährlichen polnischen Filmpreis nominiert wurde. Im Fahrwasser von *Achtung! Hooligans!* entstanden 1956 eine ganze Reihe von Filmen, die als Schlüsselwerke der Schwarzen Serie angesehen werden. Vor allem Armut und soziale Probleme im Fokus, kommunizierten sie offene Kritik an der ausbleibenden Unterstützung der einfachen Menschen durch die politische Führung. Exemplarisch für diese Filme von 1956 steht *Wo der Teufel Gute Nacht sagt* (Gdzie diabeł mówi dobranoc) von Kazimierz Karabasz, Kieślowskis späterem Professor an der Filmhochschule und einem seiner wichtigsten Einflüsse als Regisseur und Dokumentarfilmer. Der Film rückt ein sozial schwaches Viertel von Warschau in den Fokus. Die Bewohner werden beim Wasserholen am Brunnen gezeigt. In baufälligen, fast dörflich anmutenden Straßen begegnen sie sich auf dem Markt und verrichten ihren beschwerlichen Alltag. In Kontrast dazu setzt Karabasz eine verlassene Baustelle eines Kulturhauses der Partei, das als möglicher Treffpunkt der Bevölkerung und Symbol gesellschaftlichen Fortschritts seit Jahren nicht fertig gestellt wird. Wieder adressiert ein Audiokommentar den Zuschauer direkt und thematisiert die enttäuschten Hoffnungen der Bewohner von Targówek und stellt die Frage nach der Verantwortung des gescheiterten Kulturhauses. Die versprochenen sozialistischen Leuchtturmprojekte der Partei bleiben eine Baustelle und veranschaulichen bildhaft, wie der proklamierte Wohlstand und Fortschritt an den sozial schwachen Schichten, aber auch der polnischen Gesellschaft vorbeigeht. Die Filme jener Epoche verbindet eine starke anklägerische sozial orientierte Agenda, die wie in einer Art Lehrfilm den Zuschauer direkt adressiert und für seine Zwecke einnehmen will. Bezeichnend ist der ernste, die Thematik klar umreißende, didaktische Ton des Audiokommentars aus dem Off.

Der in Form und auch Thematik wegweisendste Film der Schwarzen Serie aus dem Jahr 1957 ist *Paragraph Null* von Włodzimierz Borowik. Er verwendet zwar noch gestellte Szenen, nutzt aber weitaus mehr dokumentarische Einstellungen, die den unvoreingenommen Blick des späteren Dokumentarfilms vorankündigen. Das Thema ist der im Titel des Films *Paragraph Null* angelegte, nicht vorhandene Strafparagraph zur Ahndung von Prostitution in Polen zu der Zeit. Borowik filmt

die polizeiliche Befragung von Prostituierten und ist bei der Polzeirazzia eines Stundenhotels zur Enttarnung eines Zuhälterrings mit der Kamera dabei. Da das Thema durch die nicht vorhandene Strafbarkeit von Staatsseite ignoriert wurde, konnte sich im Schatten der Behörden in Warschau, von Zuhältern kontrolliert, Prostitution entwickeln. Die polizeilichen Befragungen sind beklemmend. Die befragten Frauen werden zwar durch einen Balken über ihren Augen anonymisiert, doch übernimmt der Film die Perspektive der anklägerischen Untersuchung durch die Miliz. *Paragraph Null* bewegt sich auf der Schwelle zwischen der Thematisierung und Problematisierung des Leids von marginalisierten Prostituierten und der gleichzeitigen Zurschaustellung ihrer kriminalisierenden Anklage durch die Miliz. Mit blendendem Kameralicht filmt er verwahrloste Schlafplätze und gerade aus dem Schlaf geschreckte Frauen und führt sie im Dienste seiner anklägerischen Agenda auch vor. Dokumentarfilm als Darstellungsmittel von realen Problemen war in Polen noch nicht etabliert und ethische Grundregeln, wie Personen gefilmt und ihre Identität geschützt wird, mussten sich erst verfestigen. Über die Thematisierung sozialer Probleme hinaus ist die schwarze Serie allerdings ein Pionier in einem weiteren Aspekt des polnischen Films:

The black series, which we now regard as a closed chapter in documentary production, had, in addition to functioning as a wake-up call for social consciousness, another important influence: they won an audience for documentary films and conquered a space for them on polish screens.⁹

Über die Verbreitung von Dokumentarfilmen im Kino als Zusatz zu Wochenschauen erfuhr Dokumentarfilm als Medium eine einzigartig breit aufgestellte Rezeption. Das polnische Auge war an Dokumentarfilm und die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Problemen gewöhnt. Die Unterstützung und Förderung des Dokumentarfilms in den 60er und 70er Jahren ausgehend vom staatlichen Dokumentarfilmstudio und die universitäre Förderung des Mediums gingen vor allem auf den Erfolg und die Etablierung der Filmform durch die schwarze Serie zurück. In den frühen 60er Jahren entwickelte sich der polnische Dokumentarfilm mehr zu einer ästhetischen Form der bloßen Beobachtung, ohne die Autorschaft oder einen definierenden Kommentar vor die Bilder zu stellen. Diese Haltung entnahmen die Regisseure einer Rezeption der englischen und französischen Kollegen des Direct Cinema und des Cinéma vérité. Das Didaktische in der Haltung und der Kommentar aus dem Off verschwanden und machten Platz für eine unvoreingenommene Betrachtung von sozialen Vorgängen.

⁹ Opoczynska, Helena: image, 1961 S.29, entnommen aus: Björn Sorensson: The Polish Black Series Documentary and the British Free Cinema Movement, in A Companion to Eastern European Cinemas, Wiley and Sons, 2012 S.192

3.2. Karabasz' Dokumentarfilme und sein Einfluss auf Kieślowskis Werk

Speziell Karabasz stand für die Weiterentwicklung des Dokumentarfilms aus einer autoritären didaktischen Form hin zu einer offeneren transparenteren Form der Produktion von Dokumentarfilmen. Er wurde bekannt für seine Beobachtungsgabe mit seinem sprichwörtlichen geduldigen Auge und drehte einige der bekanntesten Dokumentationen im polnischen Dokumentarfilm der 60er Jahre. Allen voran die Musikedokumentation *Die Musiker* von 1960, in dem er vor allem technisch und stilistisch den polnischen Dokumentarfilm erneuert. Die WFD, das Warschauer Dokumentarfilmstudio wird ihm daraufhin, ob des internationalen Festivalerfolgs des Films, eine zentrale Stellung im Verlauf der folgenden Jahre gewähren. *Die Musiker* ist ein formales Experiment in dem Karabasz versucht, die harte Arbeit in einem Straßenbahnwaggonbau den Proben des Werksblasorchesters gegenüberzustellen. Der Film setzt ein mit kurzen hintereinander geschnittenen Einstellungen von Arbeiten im Werk und deren Geräuschen. Ein Zylinder dampft und pfeift, ein Bolzen wird aus dem Ofen gezogen und mit Hammerschlägen bearbeitet, die Geräusche geben die Schnitte vor und bilden ein industrielles Schlagwerk als Porträt von Arbeit. Die leere Werkshalle nach der Beendigung der Arbeit führt zu der Einblendung eines Textes, in welchem das Blasorchester als letzter Mohikaner unter den Werksorchestern beschrieben wird. Dann beginnt die Probe, die von vielen Anweisungen des Orchesterleiters immer wieder unterbrochen wird. Der Film kann keinen Rhythmus aufnehmen, nur langsam werden die durchgespielten Passagen größer und das Orchester spielt sich ein. Das Musikstück wird immer rasanter, Einstellungen dauern Bruchteile von Sekunden und wechseln vom Horn zur Klarinette und zur Pauke. Die tatsächlichen Filmaufnahmen einer Orchesterprobe müssen für die zeitgenössische Rezeption überraschend gewesen sein, zunächst die Prämisse eines Orchesters von Laienmusikern aus der Arbeiterklasse, dann die Verzögerungen und Unterbrechungen, die von der zähen Mühe des Übens berichten und dann die Auflösung in ein rauschhaftes Vorbeischnellen und Überlagern von Musik und Bildern. Was der Dokumentarfilm den Zuschauern vermitteln konnte war, dass das Sujet der Betrachtung unvermittelt Einblick in Bereiche der Umgebung geben konnte, die sonst verborgen blieben. Die Struktur von Musik und die Wiederholung der Passagen in den Proben geben einen Eindruck eines nicht dargestellten Bereiches von Kultur in einem Werksorchester. Karabasz erweiterte so die technischen und aber auch thematischen Begrenzungen des polnischen Dokumentarfilms seiner Zeit. Die Betrachtung eines Phänomens über bloße Beobachtung, zusammengeschnitten und rhythmisiert ohne erklärende Stimme, bedeuteten neue Entwicklungsschritte in der Produktion aber auch in der Rezeption von Dokumentarfilmen. Bereits in seiner nächsten zehnminütigen Dokumentation *Węzeł* (bedeutet Knoten, gemeint ist

Eisenbahnknoten) von 1961 beschäftigt sich Karabasz mit einem alltäglichen Ort: der Arbeit in einem Güterbahnhof und seiner Organisationsstruktur. Er bewegt sich in der Betrachtung thematisch also von einer Formanalyse eines Phänomens, nämlich Musik im Orchester, hin zu einer strukturellen Untersuchung von Organisation und Vernetzung an einem Ort, der dem öffentlichen Auge verborgen bleibt. Die Entwicklung des polnischen Dokumentarfilms von der Schwarzen Serie hin zu einer offeneren und objektiveren Beobachtung vollzog sich in wenigen Jahren. Karabasz stand exemplarisch für diese Öffnung der Form. In *Węzel* gibt es wenige einleitende Worte aus dem Off, über den Ort der Beobachtung, den Güterbahnhof und einige statistische Informationen über die Anzahl der Waggonen und die Menge der Güter am Ende der Dokumentation. In der Zeit zwischen diesen Offkommentaren traut sich Karabasz wie bereits in *Die Musiker*, das Dokument der Beobachtung und der zeitgleichen Präsenz am konkreten Ort für sich sprechen zu lassen. Es entsteht ein Dokument, das als wertvolles Zeugnis von Ereignissen eine Betrachtung von Realität als empirisch und phänomenologisch definiert. Das Phänomen selber generiert die Bilder und nicht umgekehrt. Dieser Wechsel in der Wahrnehmung und Produktion von Dokumentarfilmen muss auf Zuschauer*innen wie auch die Dokumentarfilmenden selbst einen großen Eindruck gemacht haben. *Węzel* beginnt mit einigen Einstellungen von dampfenden Loks und quietschenden Waggonen auf den Gleisen, die langsam verstellt werden, um dann in das Stellwerk, die organisatorische Zentrale des Güterbahnhofs zu wechseln. Und in wenigen Minuten vermag Karabasz einen Eindruck zu vermitteln von der Dynamik, der Hektik und dem Stress, den es bedeutet 1961 den Betrieb eines Güterbahnhofs in Polen aufrechtzuerhalten. Zunächst werden einkommende Güter zu sich türmenden Unterlagen gestempelt, dann werden wenige Anrufe beantwortet, die sich im Laufe der immer kürzender werdenden Einstellungen vervielfachen, überlagern, beschleunigen und letztendlich in einem Wutanfall am Telefon eines in der Stellwerkhierarchie offensichtlich höher gestellten Beamten kulminieren. Durch Rhythmus und Verdichtung gelingt Karabasz über die präzise strukturierte Anordnung der dokumentarischen Bilder ein Porträt eines verborgenen Ortes und seiner inneren Arbeitsstruktur und deren hierarchischen Aufbaus. Eine verdichtete, fast musikalisch geschnittene Form des Dokumentarfilms, die dem zeitgenössischen Publikum einen neuen Darstellungsmodus von Realität vermittelte. Kieślowski beschrieb seine Rezeption und den Einfluss von Karabasz' Filmen auf seine Arbeit folgendermaßen:

For me Karabasz was the most important person in the film school. Today I know that such splendid and precisely constructed documentary Films like the ones produced in Poland between 1959 and 1968 were made nowhere else. Good camera work, smart editing and conciseness. Great masters of the foreign documentary cinema made films

too long and boring. Here, in Poland, I watched works of great precision lasting no more than several minutes. Karabasz was a sort of oracle, or a guide, demonstrating which way to choose and follow.¹⁰

Deutlich wird hier sein Unterstreichen der kurzen, kondensierten Form der polnischen Dokumentarfilme seiner Zeit und der enorme Einfluss, den die Filme und die neue dokumentarische Herangehensweise von Karabasz auf ihn hatten. Dieser Einfluss lässt sich am klarsten an seinem zweiten Hochschulfilm *Das Amt (Urząd)* von 1966 nachweisen. Kieślowski beschreibt in nur fünfeinhalb Minuten die Abläufe in einem Sozialamt. Es werden Rentenanträge eingereicht, für Kindergeld angefragt, während eine Sachbearbeiterin die Klienten in förmlichen Sätzen und forschem Ton über fehlende Dokumente und Bearbeitungszeiten der Bürokratie aufklärt. Die überwiegende Anzahl der Anfragenden und in der Schlange Wartenden sind auf die staatliche Rente angewiesene, vom sozialen Netz nicht aufgefangene ältere Menschen. In einem Abschnitt geht es um die Form eines Stempels einer Schulbehörde, der Antragsteller ist mit dem falschen Stempelabdruck auf seinem Formular erschienen und muss den selben behördlichen Weg noch einmal gehen. Kieślowski porträtiert wie Karabasz in prägnanter kurzer Form die Essenz eines Ortes der Arbeit und des sozialen Austauschs. Beide legen Wert auf die Abläufe und Rhythmen des betrachteten Mikrokosmos. Sind es bei Karabasz die sich überlagernden Anrufe und Stimmen der Arbeiter im Stellwerk, formt Kieślowski aus winzigen Einzelbeobachtungen und kurzen Einstellungen eine Essenz seiner Beobachtungen, die in fünf Minuten einen Eindruck vermitteln von der Arbeit in einem Sozialamt. Er filmt von beiden Seiten des Schalters und schafft so Verständnis für beide Seiten des bürokratischen Aktes. Auch wenn der Fokus der Betrachtung auf den verhärmten, nervösen Gesichtern der Wartenden liegt. Mit dieser Beklemmung in den Gesichtern transportiert Kieślowski eine allgemeingültige bildliche Entsprechung der Anordnung von Bittsteller und staatlicher Autorität. Bereits in diesem frühen Dokumentarfilm ist Kieślowskis späteres thematisches Programm angelegt. Er analysiert die Auswirkungen von staatlichen Entscheidungen auf die Biografien der Bürger. In *Das Amt* findet Kieślowski eine bildmetaphorische Entsprechung für dieses hierarchische Verhältnis: in der Tonspur wiederholt, überlagert sich die Aufforderung der Beamtin, die Klientin möge die wichtigsten Eckdaten ihres beruflichen Werdeganges diktieren, bis die Wiederholungen langsam in Echos verhallen.

10 K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wisniewski Hrsg.: *Filmowka. Powiesć o Łódzkiej Szkole Filmowej*. Warszawa. TentemVerlag 1992, S. 181

Entnommen aus Webartikel: https://doi.org/10.1386/sfs.5.1.31_1, Jazdon, M. In the style of Kazimierz Karabasz, Short Film Studies 5, Intellect, S. 31 Zugriff am 03.12.2021

Gleichzeitig, auf der Bildebene, zeigt Kieślowski in langen Gängen ausufernde fast berstende Aktenschränke im Innenbereich des Amtes. Die schiere Masse der Akten spiegelt die Anfragen der bedürftigen Bürger an den Staat. Biografien werden zu Akten und zur Verfügungsmasse von staatlicher Bürokratie. Kieślowski entwirft in seinen ersten Filmen auf der Hochschule eine Art Hybrid aus Karabasz' dokumentarischen Arbeiten. Er nimmt sich den sozialkritischen Inhalt der Filme der Schwarzen Serie zum Vorbild, addiert die Form der späteren reduzierteren und essenzielleren Dokumentarfilmen der 60er Jahre. Dann fügt er sie für seine Zwecke, ein getreues Porträt eines sozialistischen Sozialamtes zu liefern, neu zusammen.

Die polnische Schule des Dokumentarfilmes wird sein Werk in den folgenden Jahrzehnten maßgeblich beeinflussen. Seine ersten praktischen Erfahrungen mit Filmproduktion finden alle im Zusammenhang mit dem Erstellen von dokumentarischen Bildern an der Hochschule in Łódź statt. Sein Blick wurde geschult an den Darstellungsmodi von Realität in den Filmen von Kazimierz Karabasz und das erste Jahrzehnt seines filmischen Schaffens nach seiner Ausbildung bestimmten Dokumentarfilme. Die Darstellung von Realität in seinen Spielfilm ist zu einem großen Anteil geprägt von seinem Anspruch an die Fähigkeit von Dokumentarfilmen, unbeschriebene soziale Phänomene zu beleuchten und für den öffentlichen Diskurs erfahrbar zu machen. Zum Spielfilm wechselte er, weil bestimmte innere Konflikte von Individuen im Sozialismus seiner Zeit im Dokumentarfilm nicht mehr darstellbar waren. Aus dem Dokumentarfilm übernahm er den genauen Beobachtungsmodus, die Art Personen in ihrer Umgebung zu zeigen und Schauspielern das Schauspielen abzutrainieren, um zu ihrer eigenen Sprache zu gelangen. Den Modus der Wahrnehmung aus dem Dokumentarfilm transferiert er in den Spielfilm und in die Entwicklung seiner Drehbücher. Er erhält sich ein dokumentarisches Auge und Gewissen in seiner Suche nach wahrhaftiger Darstellung von inneren Vorgängen in seinen fiktiven Arbeiten. Den Grund für den Wechsel zum Spielfilm beschreibt Kieślowski im Gespräch mit Danusia Stok:

Not everything can be described. That's the documentary's great problem. It catches itself as if in his own trap. The closer it wants to get to somebody, the more that person shuts him or herself off from it. And that's perfectly natural. It can't be helped. [...] At such times I feel like somebody who's found himself in a realm which is, in fact, out of bounds. That's the main reason why i escaped from documentaries.¹¹

Er sagt sich von Dokumentarfilm deshalb los, weil er eine Form für die Repräsentation von inneren Vorgängen sucht und nicht weil er die Ästhetik und die Bedingungen der Darstellungen von Realität im Dokumentarfilm ablehnt. Er übernimmt diese Ansprüche an die Abbildungen von

11 Stok, Danusia Hg.: Kieślowski on Kieślowski, Faber and Faber, London 1993, S. 86

Realität in Dokumentarfilmen und überträgt sie in seine Inszenierungsmodi im Spielfilm. Er fordert von seinen Spielfilmen letztendlich die gleiche Genauigkeit und Nachvollziehbarkeit von inneren Vorgängen wie von seinen dokumentarischen Porträts von Institutionen und Individuen.

4. Die polnischen Filmsektionen - alternatives Produktionsmodell - Stätte intellektuellen und ästhetischen Austauschs

4.1. Geschichte der Filmsektionen in Polen

In Polen wurde die Filmproduktion nicht wie in anderen sozialistischen Ländern von einer zentralen Filmproduktionsorganisation gesteuert. Das rührte daher, dass keine großen Studios und Infrastruktur erhalten geblieben waren und auch keine Mittel vorhanden waren, in solche Infrastruktur zu investieren. Mit Druck der Filmhochschulen und von Autoren und Regisseuren etablierte sich eine Aufteilung der nationalen Filmproduktion in Sektionen oder Einheiten. Der Begriff Sektion oder Einheit, beschreibt das polnische „zespół filmowy“ nur unzulänglich, da der Begriff, aus dem Sport oder der Musik kommend, eine Mannschaft oder Band, also eine eng verknüpfte Einheit von Filmschaffenden, die an einem gemeinsamen Ziel arbeiten, bezeichnete und den kollegialen und kompakten Charakter betonte. Die quasi unabhängigen Sektionen konnten selber Stoffe entwickeln und, da sie mit allen nötigen Posten besetzt waren, auch selber produzieren. Die Funktionen der Filmsektionen wurden von der nationalen Filmkammer klar umrissen: sie sollten Spielfilme produzieren und den Filmnachwuchs der Hochschulen ausbilden und an die Filmproduktion heranführen. Die konkrete Arbeit der Sektionen bedeutete vor Allem das Entwickeln von Filmstoffen im Team. Daraufhin mieteten sich die Sektionen in die Filmstudios in Łódź (Spielfilm) und Warschau (Dokumentarfilm) ein und nutzten Equipment und z.B. Kostüm extern, losgelöst vom kreativen Schreib- und Entwicklungsprozess. Die Hardware konnte also von mehreren Sektionen genutzt werden, was Ressourcen sparte und die Filmproduktion gleichzeitig vielfältiger machte. Natürlich machte das die Sektionen auch abhängig von den staatlichen Studios, die oft an Auslastungsgrenzen gerieten, technisch unterfinanziert waren und nicht immer nach den Bedürfnissen der Sektionen operierten. Die Tradition der Sektionen rührte aus der Vorkriegszeit, denn viele Gründer des polnischen Films der 50er Jahre nach der stalinistischen Phase waren in den Zwanziger und Dreißiger Jahren in der Warschauer Vereinigung *START* aktiv. Diese hatte es sich zur Aufgabe gemacht, eine Filmavantgarde in Polen zu installieren mit dem Fokus auf soziale Themen und einer Hinwendung zu einem ästhetischen Realismus. Die thematische Ausrichtung von *START* war also klar politisch links und sozial orientiert. Unter seinen Mitgliedern fanden sich deshalb sofort Anhänger der Idee einer Gründung eines selbstorganisierten sozialistischen Produktionssystems. Die Gründung stand somit stark unter dem Vorzeichen, eine sozialistische Filmproduktion zu installieren, wenn auch aus einer individuellen, künstlerischen Perspektive und keiner staatlich gelenkten. Die Gründerväter und Ideengeber entschieden sich für einen selbstgewählten und in der Gestaltung und Beschreibung frei assoziierten Sozialismus, der sich aus ihrer politischen und künstlerischen Arbeit der Vorkriegsjahre generierte.

4.2 Öffnung der Sektionen für kritische Positionen

Die Finanzierung der Stoffe war ein eigenes Thema im staatlichen Produktionssystem. Polnische Filme erlangten seit den frühen 60er Jahren internationale Preise und wurden vermehrt auf Festivals eingeladen. Das führte dazu, dass sich die politische Führung für die Devisenquelle interessierte und Film wirtschaftlich an Bedeutsamkeit gewann. Das Problem war, dass Festivals Autorenfilme und Dokumentarfilme auszeichnete, welche die Freiheit der Stoffwahl und der Produktion voraussetzte und starken staatlichen Einfluss eigentlich ausschloss. Die Sektionen schrieben viele Stoffe, die von Beginn an abgelehnt wurden. Und auch Filme, die produziert und gefilmt wurden, konnten zensiert oder komplett verboten werden, was zu einer Vielzahl an Stoffen führte. Ein Trial- und Errorprinzip, dass sich in Öffnungsphasen wie in den ersten Jahren nach Gierek und den Oppositionsbewegungen der späten 70er Jahren auszahlte und zu vielen umgesetzten Filmen führte.

It may sound paradoxical, but the Socialist system was rewarding dissent or some subtle challenge to the principles of socialism, especially if that resulted in international prestige and the influx of hard currency into the state coffers. But dissent could only happen, and subsequently be awarded, at times of political “thaws” in Poland.¹²

Die Genehmigungs- und Zensurverfahren waren in ein komplexes bürokratisches System innerhalb der nationalen Filmkammer eingebettet. Die Verantwortlichkeiten mehrerer hierarchischer Ebenen konkurrierten um Zuständigkeiten und erschwerten die Prozesse rund um Genehmigungen und Finanzierungen. Unabhängig vom wirtschaftlichen Wert der Filme und den auf internationales Prestige schielenden Funktionären der Filmkammer waren die Filme der unterschiedlichen Sektionen keiner Profitabilitätsmaxime unterworfen. Die Leiter der Sektionen verfügten über ein Budget das abgefilmt werden sollte. Wurden Stoffe aus ideologischen Gründen abgelehnt, mussten neue gefunden werden, um die Jahresproduktionspläne zu erfüllen. Eine Filmsektion sollte pro Jahr wenigstens einen Film produzieren. Die Leitung der einzelnen Sektionen bestand aus drei funktionalen Positionen: dem künstlerischen Leiter, dem Dramaturgen und dem Leiter der Produktionsabteilung, vor allem zuständig für Logistik und Organisation der Produktionen. Die künstlerische Leitung der Sektionen wurde meistens mit wichtigen zeitgenössischen Regisseuren besetzt und die Position des Dramaturgen mit in der Literaturszene gut vernetzten Autoren oder Filmkritikern. Die Rolle und Strahlkraft der künstlerischen Leitung der Sektionen in der polnischen Filmwelt seiner Zeit kann man nicht hoch genug bewerten. Es wurden keine Parteigänger und Anhänger des sozialistischen Realismus in die mächtigsten, die kreativen Prozesse maßgeblich

¹² Ostrowska, Dorota: An Alternative Model of Film Production *Film Units in Poland after World War Two*, erschienen in: A companion to eastern european cinemas, Wiley and Sons, 2012, S.429

steuernden Positionen befördert, sondern die renommiertesten Regisseure ihrer Zeit. Die einflussreichsten und bei weitem produktivsten Sektionen waren ihrem Renommee entsprechend die Sektion *TOR* mit Krzysztof Zanussi und Sektion *X* mit Andrzej Wajda in der künstlerischen Leitung. Die sozialistische Führung beförderte und bemächtigte die international etabliertesten Regisseure des polnischen Autorenfilms, um den polnischen Film mit dem Label frei in allen künstlerischen Belangen, aber gleichzeitig sozialistisch ausstatten zu können. Dass diese Freiheit in allen Belangen der künstlerischen Produktion täglich ausgefochten werden musste und oft nicht gewährt wurde, ist selbstverständlich. Aber das Etikett sozialistisch haftete den Produktionen im internationalen Kontext nicht automatisch an. Sie wurden eher als legitime Perspektiven aus dem Inneren des Sozialismus gelesen, welche diesen gleichzeitig kritisierten und beschrieben, und dienten dem internationalen Festivalbetrieb als Öffnung ihrer Diskurse im Wettbewerb um Ideologien und Wahrheit in den häufiger auftretenden politischen Tauwetterern der 70er Jahre. Die Ernennung im Westen renommierter Regisseure zu Leitern der Sektionen hatte natürlich auch Einfluss auf die Arbeitsatmosphäre und die Kommunikationskultur innerhalb der einzelnen Teams. Sie bestanden aus meist nicht mehr als 40 Mitgliedern, kannten sich also untereinander recht gut und konnten, da immer unter dem Deckmantel der künstlerischen Suche nach Ideen und kreativem Austausch, politische Entwicklungen in Polen offen diskutieren und eben auch in den kreativen Prozess miteinbeziehen.

We organized seminars. Somebody gave a paper about the condition of world cinema, and how we see the situation of cinema in Poland. We were trying to determine the direction in which cinema in Poland was going to develop, and what topics it will tackle. ... It was important that we were asking questions, that we were trying to understand the direction in which cinema was heading, that in order to start making new films, we had to understand how our audiences have been changing.¹³

Dieses Zitat von Andrzej Wajda reflektiert die außergewöhnliche intellektuelle Freiheit, die die einzelnen Sektionen genossen. Sie wurden im polnischen Kontext zu singulären Orten, wo Diskussionen über internationale künstlerische Positionen, politische Veränderungen und Entwicklungen in der Gesellschaft Einfluss hatten auf die künstlerische Produktion und die Filme jener Zeit. Dieses Klima der Diskussion und des Austauschs führte dazu, dass die Sektionen vor allem zeitgenössischen Autorenfilm förderten und es aus der Zeit der 70er bis frühen 80er Jahren vor allem Filme gibt, in denen der Sozialismus den Rahmen bildet für dialektische Betrachtungen von Individuum und Ideologie. Allen voran sind hier Filme von Krzysztof Zanussi zu nennen, auf

¹³ Wertenstein, Wanda: *Zespół filmowy "X."* Wydawnictwo Officina, Warsaw, 1991, entnommen aus: Ostrowska, Dorota: *An Alternative Model of Film Production Film Units in Poland after World War Two*, 2012 S. 432

dessen Film *Camouflage* ich in diesem Kontext später ausführlicher eingehen werde. Alle Regisseur*innen jener Zeit waren einem kreativen und intellektuellen Zwiespalt ausgesetzt, in dem sie einen offenen, freigeistigen kreativen Prozess innerhalb der Sektionen erlebten und gleichzeitig der politischen Sphäre der nationalen Filmkammer mitsamt ihrer ideologischen Deutung von Film und Kunst unterworfen waren. Kieślowskis Idee für *Amator*, seine Entwicklung und letztlich Produktion sind in dieser diskursiven Umgebung entstanden. Er befand sich im gleichen Widerspruch, Autorenfilm in einem sozialistischen Land herstellen zu können. Die diskursive Atmosphäre von *TOR* selbst, die Sektion, die den Film produzierte, hielt Einzug in den Film. Zanussi persönlich diskutiert in einer zentralen Szene die Funktion von Film und Regisseur im Polen der späten 70er Jahre mit Teilnehmern eines Amateurfilmclubs. Die Sektionen konnten also zentrale Positionen der Opposition und die Möglichkeiten für gesellschaftlichen Wandel offen diskutieren und dies führte zu politisch kritischen Inhalten. Die diskursive Haltung innerhalb der Teams führte zusammen mit der kollektiven Rezeption von internationalem Autorenkino und der Analyse filmischer Repräsentation von Realität außerhalb Polens zu einer Förderung einer zeitgenössischen, pluralen polnischen Filmsprache, die einem nationalen Autorenkino gleichkam.

The units were almost exclusively focused on the production of feature films that could be classified as art-house cinema. They were supposed to marry the innovative formal aspects with the content, which was ideologically relevant to the policies of the Socialist state.¹⁴

Die Verbindung von innovativer Form mit den mitunter auch kritischen Inhalten war für die politische Führung insofern wichtig, da sie im Autorenfilm einen Weg sah, ein Blickfenster in die sozialistische Gesellschaft für die westliche Welt zu schaffen. Wenn das sozialistische Polen diesen Blick zulässt, dann kann die Menschenrechtslage nicht so dramatisch sein und die Verträge von Helsinki zeigen offenbar Wirkung. So war offenbar die offizielle Interpretation der Auswirkungen der Veröffentlichung von kritischen Filmen. Letztendlich bewegte sich Polen auf eine Abkehr vom sozialistischen Realismus zu und förderte Mischformen und freie Formen von Spielfilm, in denen die Ideologie nie offen zutage tritt oder sogar kritisiert wird, aber immer Hintergrund und Spielfläche aller Narrative bleibt. Der in Polen angewandte Sozialistische Realismus erweiterte sein ästhetisches und inhaltliches Programm soweit, dass vom eigentlichen Ziel, die Fortschritte beim Aufbau der sozialistischen Gesellschaft zu thematisieren, immer weiter abgewichen wurde.

14 A companion to eastern european cinemas S.432

Die Narrative bildeten eher Momentaufnahmen einer sozialistischen Gesellschaft ab als den Weg zu einem sozialistischen Ideal zu skizzieren. Deswegen wurden die Filme der 70er und 80er Jahre, wenn sie denn veröffentlicht wurden, nicht über die Folie Sozialistischer Realismus gelesen. Sie wurden als eigenständige Wahrnehmungen und Analysen von Autoren interpretiert. Die einzelnen Filmsektionen waren in Polen auch der einzige Ort, an dem kritischer Autorenfilm stattfinden konnte. Es gab außerhalb der staatlichen Strukturen keine Möglichkeiten für Regisseure, ihre Filme zu produzieren und zu vertreiben. Das ist der wesentliche Grund für das seltene Zusammentreffen von staatlicher Kontrolle in einem nationalen Produktionssystem und kritischen, avantgardistischen Filmen in Polen. Das polnische Produktionsmodell hatte starken Einfluss auf das Wirken von Kieślowski. Er verwirklichte alle seine Spielfilme bis 1989 in der Sektion TOR (unter der künstlerischen Leitung von Zanussi bis 1980, danach wurde dieser Direktor von TOR). Zanussi wird in *AMATOR* nicht umsonst als die zentrale Gestalt des zeitgenössischen Kinos der 70er Jahre porträtiert. Über seine Filme *STRUKTUR DES KRISTALLS* von 1969 und *CAMOUFLAGE* von 1976 erarbeitete er sich eine singuläre, moralisch-philosophische Stellung in der polnischen Filmszene. *CAMOUFLAGE* wird ein Wendepunkt in der Auseinandersetzung mit polnischen Eliten und ihrem Opportunismus - im Film thematisiert über einen korrupten Universitätsdozenten in einem Sommercamp/Symposium, der seinem idealistischen jungen Kollegen Naivität und Dummheit vorwirft. Zanussi ist wie geschaffen dafür, den kritischen Keim aus Kieślowskis Dokumentarfilmen in seine Spielfilme zu überführen. Kieślowski wird diese Rolle Zanussis als intellektueller Mentor und Förderer über seine Person aber auch sein Werk in *AMATOR* dokumentieren. In der Szene der Filmvorführung des Filmclubs werden Szenen aus *CAMOUFLAGE* in den Film geschnitten, in denen der opportunistische Dozent vor einem Vortrag mit Applaus begrüßt wird. Auf diese Szene aus Zanussis Film folgt Kieślowskis Porträt von Zanussi, wie, um zwei Modelle von Pädagogik gegenüberzustellen: auf der einen Seite der auf Hierarchie und Aufstieg schielende Opportunist, auf der anderen Seite der kritische Mentor, der mit den Mitgliedern des Filmclubs seine Ideen über die Verantwortung des Regisseurs diskutiert. TOR wirkte für Kieślowski wie eine Gruppe von Mentoren, die seine politischen und filmischen Ideen förderten und erweiterten. Zanussi steht sinnbildlich für diese Kultur des Austauschs und der unhierarchischen Erörterung von Ästhetik und Kritik. Die Szenen in *AMATOR* bestätigen Kieślowskis Honorierung dieser für ihn stilprägenden Produktionskultur.

5. Das filmische Umfeld von AMATOR – Das Kino der moralischen Unruhe

5.1. Impuls aus der Literatur: *die nicht dargestellte Welt*

Die Initialzündung für eine intellektuelle Öffnung in der Auseinandersetzung mit sozialistischer Ideologie in der Kunst schaffte ein Essay zweier Autoren, die in der Literatur genauso wie im Film eine Lücke in der Wahrnehmung festmachten. Die junge polnische Literaturbewegung Neue Welle machte mit einer Reihe von Essays auf sich aufmerksam und beeinflusste Literatur und Film gleichermaßen. Kieślowski bestätigte den Einfluss dieser Autoren auf sein Denken wiederholt. Das inhaltliche Programm dieser Autoren ist mit dem epochemachenden Inhalt und Titel des Essaybands „Die nicht dargestellte Welt“ von 1974 klar umrissen. Adam Zagajewski und Julian Kornhauser beschreiben darin eindrücklich die Konsequenzen von Einschränkungen der Kunstfreiheit auf das Selbstbild einer Gesellschaft. Sie geben Beispiele, wie die Bedeutungsebenen der ideologischen Sprache entgleiten und verflachen und politische Begriffe hohle Platzhalter und Fahnenträger für eine höhere Idee werden, die immer wieder mit den gleichen Begriffen repetitiv beschworen wird, bis die Idee dahinter verschwindet. Der Appell zielt zunächst auf die Veränderung der Sprache und richtet sich somit an die junge polnische Literatur, einen eigenen Wortschatz, eigene Beschreibungsmodi und Narrative zu entwickeln, um die Sprache von Verboten und Normen und deren ideologischer Instrumentalisierung und Emotionalisierung zu befreien. Die Sprache des Kommunismus war vor allem emotional aufgeladen und codierte unzählige Wörter, die das Kollektiv betrafen ideologisch, und mit einer politischen Funktion. Die Befreiung der Sprache von diesen sozialistischen Codes führte unweigerlich zu einer reduzierten Nüchternheit und Klarheit im Ausdruck. Der Pathos der Parteitagsreden blendete stilistisch und inhaltlich alle Realitäten und Zustandsbeschreibungen aus. Der Sprache war die Zeitgenossenschaft abhanden gekommen, da in ihr ja nur Vision und Programm einer Gesellschaft nicht aber deren Wirklichkeit angelegt werden sollte. Die Reduzierung der Mittel in der Beschreibung der Gegenwart diente einer Befreiung von sozialistischen Codes und deren Pathos.

Das, was ist, verbirgt in sich das eigene Innere in Gestalt von Tragödien und Komödien, Freiheit und Unterwerfung, Wahrheit und Lüge, Heuchelei und Mut, birgt in sich Konflikte, die alt wie die Zivilisation und neu wie das Volkspolen sind. Das ist eine komplette Wirklichkeit, der zu ihrer Fülle eine Kultur fehlt, die sich für sie interessieren würde.¹⁵

In dieser Beschreibung wird deutlich, dass die ideologische Sprache und ihre Codes Fortschritt und Tugend in den Mittelpunkt ihrer Bedeutungsebenen und ihrer Beschreibungen von Wirklichkeit

¹⁵ Kornhauser, Julian / Zagajewski, Adam: Die nicht dargestellte Welt, Krakau, 1974; entnommen aus: Wach, Maragarete: Krzysztof Kieślowski Kino der moralischen Unruhe, KiM-Verlag, Köln 2000. S.113

rückt, womit sie eine Vielzahl anderer Bedeutungsebenen ausschließt. Mit dem Rekurs auf die Geschichte der Zivilisation und deren Gegenüberstellung mit dem jungen Volkspolen verweist der Text auf die Geschichtsvergessenheit der ideologischen Sprache. Kontinuität, Brüche und Krisen können mit einer Sprache, die ständig an die Zukunft und den Fortschritt des Kollektivs appelliert, nicht dargestellt werden. Die Gesellschaft ist sich ihrer selbst nicht mehr gewiss und so können Diskurse über Veränderung und Kritik oder gar Protest ausgehend von einer informierten Zivilgesellschaft nicht greifen, da Veränderung eine Vergegenwärtigung des Istzustandes einer Gesellschaft voraussetzt. Und dieser Istzustand muss die Elemente der Geschichte der Zivilisation, die Zagajewski im Zitat anführt, reflektieren und verarbeiten. Tragödie und Lüge spielen auf die verschütteten Wirklichkeiten in der Sprache der Parteiprogramme und Funktionäre an. Sie ist nicht in der Lage eine komplexe, vielschichtige Erzählung über menschliche Existenz im Sozialismus abzugeben, vielmehr verdeckt sie diese hinter der Projektion des tugendhaften Sozialisten im Kollektiv.

5.2 Die Filme des Kinos der moralischen Unruhe: *Der Mann aus Marmor* und *die Narbe*

5.2.1 *Der Mann aus Marmor*

Die neue Welle in der Literatur griff schnell auf andere Kunstgattungen über und erreichte über freie Theatergruppen in Krakau und Warschau und zunächst den Dokumentarfilm auch den Spielfilm. Die polnische Kulturszene war trotz Zensur und Überwachung ein eng vernetzter Kreis an Personen, in welchem Einflüsse aus der Literatur schnell in anderen Bereichen verarbeitet und diskutiert wurden. Die im 4. Kapitel behandelten Filmgruppen TOR und X sorgten mit ihrem diskursiven Produktionsmodell für die Förderung von neuen Ideen und waren ein idealer Nährboden für die Ideen der Essays aus *die unbeschriebene Welt*. So sorgten zwei Lyriker und Essayisten für die Ausformulierung einer in allen Kulturszenen und Kunstformen geteilten Wahrnehmung über den moralischen Zustand des Landes und der Kunst. Diese Wahrnehmung zu kondensieren, zu verschriftlichen und zu veröffentlichen, ist die historische Leistung von Kornhauser und Zagajewski, die einen wichtigen Teil zur polnischen Filmgeschichte beitrug. 1980, zur Hochzeit des Kinos der moralischen Unruhe, noch vor der Ausrufung des Kriegsrechts und der kompletten Stilllegung jeden öffentlichen Diskurses äußerte, sich Andrzej Wajda als Präsident des polnischen Filmverbands über die Rolle des Kinos als Medium das Bewusstsein schafft und die Wahrnehmung der Gegenwart konstituieren kann:

In today's world, cinema is the unique place where an equality of cultural opportunity becomes real every day, where discourse about Poland and the contemporary world takes place. [...] It is up to us if and how a new consciousness for Poland will be born in the cinema theaters.¹⁶

Wajda sprach dem Kino der 70er Jahre und den frühen 80ern zu Recht diese Macht zu. Die Öffentlichkeit verlangte nach Bildern, die die Wirklichkeit von Demonstrationen und einer sich im Aufbruch befindlichen Zivilgesellschaft wahrheitsgetreu aufnahm und reflektierte. In Wajdas *Mann aus Marmor* von 1976 konzentrierten sich die Ideen der Zivilgesellschaft und Künstler zu dem zentralen polnischen Film des Jahrzehnts, der von der Kritik gefeiert und auf schwierigen Wegen durch die Zensur 1977 auch veröffentlicht wurde und ein großes Publikum in Polen fand. *Mann aus Marmor* ist ein Film über das Filmen, eine Reflexion über die Möglichkeit des Films, historische Wahrheiten einzufangen oder daran zu scheitern. Zentrale Figur ist Agnieszka, eine Dokumentarfilmerin, die in einem Museumsdepot die Skulptur eines Arbeiters entdeckt, der sie gefangen nimmt und an dessen Legende und Geschichte sich ihr filmisches Porträt entzündet. Vorbild für die Skulptur ist der legendäre Arbeiter Mateusz Birkut, der es in den 50er Jahren

¹⁶ Michalek, Boleslaw/Turaj, Frank: The Modern Cinema of Poland, Indiana University Press, 1988 S. 75

angeblich vermochte, in einer Schicht im Ziegelwerk den bisherigen Tagesrekord von 28 000 produzierten Ziegeln zu brechen. Entstanden ist diese Legende der Arbeit in stalinistischer Zeit durch die Dramatisierung der Ereignisse über einen nun berühmten Regisseur Jerzy Burski. Als Agnieszka ihn aufsucht, berichtet Burski ihr von der Inszenierung der Legende und von der Konstruktion des Helden der Arbeit in einem pseudodokumentarischen Film. Die Dokumentation dieser Fakten wiederum in Agnieszkas geplantem Dokumentarfilm scheitert bei der Präsentation ihrer bisherigen Ergebnisse vor der Filmkammer in Warschau. Ihr wird die Weiterarbeit an dem Projekt verweigert und das Filmmaterial entzogen. Daraufhin recherchiert sie ohne Filmmaterial weiter, um dem Schicksal von Birkut näher zu kommen und die Legende auf ihren Kern hin zu untersuchen. Sie erfährt, dass Birkut für 4 Jahre im Gefängnis landete und 1970 in Danzig starb. Ob während der Demonstrationen vor der Werft, lässt der Film offen, deutet es aber hintersinnig an. Ihre Recherchen in Wochenschauen, Berichten, ihr eigenes Filmmaterial und der Film von Burski überlagern sich in der Suche nach der realen Person und ihrem Schicksal und verweben Fiktion und Fakten zu einem unauflöslichen Wahrheitskomplex, in dem die Person Birkut immer mehr zu verschwinden scheint. Geschickt rückt Wajda die stalinistische Propaganda der 50er Jahre in den Mittelpunkt von Agnieszkas Recherche, da diese in der polnischen Öffentlichkeit als aufgearbeitet und thematisierbar galt. Die stalinistische Propaganda dient ihm hierbei als Chiffre für die nicht verhandelbare Gegenwart und nähere Vergangenheit. Die Überlagerungen der einzelnen Fiktionsebenen, die selbstreferentielle Auseinandersetzung mit dem Medium Film und seinen Bezügen zu Wahrheit und Zeugenschaft und letztlich auch die Problematisierung von Dokumentarfilm und seinem Wahrheitsanspruch sind alles Elemente die in Kieślowskis *Amator* wieder auftauchen. In *Amator* entdeckt der Amateurfilmer die Kraft des filmischen Dokumentes, die politischen Auswirkungen und die Versuche der Parteifunktionäre, die Botschaften der Filme zu steuern, zu instrumentalisieren oder zu löschen. In *Mann aus Marmor* untersucht Wajda die Auswirkungen von lange zurückliegender Zensur und Propaganda auf die Gegenwart. Die beiden Filme behandeln ähnliche Sujets ,nämlich das Medium Film im Sozialismus, seine offiziellen Funktionen und die Möglichkeiten, diese gelenkten Funktionen zu unterlaufen. Bei Wajda setzt die Betrachtung Jahrzehnte nach Lenkung und Propaganda ein und bei Kieślowski beginnt sie während der Entstehung und der versuchten Zensur der Dokumentarfilme des Filmamateurs. Beide interessieren die Bedingungen und Voraussetzungen für die Darstellung von Wahrheit im Sozialismus. Kieślowski bezieht sich auf die komplexen hierarchischen Verwicklungen innerhalb einer Fabrik und untersucht, wie die Leitung ihr Kollektiv im Film dargestellt sehen will. Er skizziert das Beobachten eines Prozesses von Wahrheitsproduktion, ein Ausfechten von Deutungshoheiten und schließlich eine mögliche Debatte um die Frage der Kunstfreiheit im

sozialistischen Polen. Wajda hingegen reflektiert die Auswirkungen von restriktiven Verboten und instrumentalisierter Kunst aus der Zeit des Stalinismus auf unsere Gegenwart und kommentiert wie in einem Zeitraffer die Leerstellen, die die nicht dargestellte Welt Jahrzehnte nach ihrer propagandistischen Verzerrung hinterlassen. Als hätte Kieślowski in *Amator* den Modus der Betrachtung der Vergangenheit und der Medienkritik von *Mann aus Marmor* auf die Gegenwart angesetzt, um die Verzerrungen von Wahrheit und unter Propaganda verschütt gegangener Geschichte für die Zukunft auszuschließen. Beide Filme produzieren parallel zur narrativen Ebene eine sich über alle Bilder legende Reflexionsebene über das Medium Film und sein Verhältnis zur Wahrheit. Das Kino der moralischen Unruhe vermochte, wie in den Essays über die nicht dargestellte Welt für die Literatur gefordert, seine eigene Sprache selbst in den Mittelpunkt der Reflexion zu setzen. Wenn die Bedingungen für eine adäquate Übersetzung von Lebensrealität in Kunst und im speziellen in Film nicht gegeben sind, dann braucht ein Regisseur eigene Mittel, um auf diese fehlenden Bedingungen hinzuweisen. Kieślowski und Wajda wählen dafür die Betrachtung des eigenen Mediums. Die Zensur von Bildern über das zeitgenössische Polen verstellte der Gesellschaft den Blick auf Geschichte und Gegenwart. Ließ sie blind und erinnerungslos zurück. Die in beiden Filmen enthaltenen Reflexionen über die täuschende und zugleich aufklärerische Kraft von Film stellen indirekt die Systemfrage: Wenn ihr keine Bilder zulässt, dann verhindert ihr Bewusstsein über Geschichte und legt jedwede Quelle von Erkenntnis trocken. Letztendlich übertragen sich die blinden Flecken der Wahrnehmung auf alle Felder des Staates. In Wissenschaft und Kunst verhindert die Bevorzugung von Ideologie anstelle von Drang nach objektiver Erkenntnis den in allen Gesellschaftsteilen proklamierten Fortschritt, da dieser nur über das Bewusstsein eines Status quo zu erreichen ist.

5.2.2 Die Narbe

In seinem ersten Spielfilm *Die Narbe* von 1976 überträgt Kieślowski die Medienreflektion auf die Untersuchung von individuellem Einfluss auf den bürokratischen Komplex des polnischen Parteiapparates. Ein erfolgreicher Fabrikdirektor wird beauftragt, den Aufbau einer Düngemittelfabrik in einer Kleinstadt im ländlichen Polen zu beaufsichtigen und sicherzustellen. Zunächst bewertet er den Einfluss der Fabrik auf den kleinstädtischen Mikrokosmos positiv und erkennt die Möglichkeiten von wirtschaftlichem Aufschwung und der Verminderung der Arbeitslosigkeit, bis er die Veränderungen sieht, die der Fabrikbau für Umwelt und Stadtgemeinschaft bedeutet. In einer für die Betrachtung von Darstellungsmodi von Realität oder Wahrheit zentralen Szene inszeniert die Parteiführung eine Arbeiterdemonstration, um für den Bau der Fabrik Stimmung zu machen. Journalisten filmen die Demonstration und schaffen eine für das Fernsehen geschaffene Wirklichkeit, die der politischen Agenda dient. Bednarz, der Direktor der Fabrik, formiert sich mit seinem wissenschaftlichen oder soziologischen Ansatz, die Realität der Kleinstadt und ihrer Umgebung in Erfahrung zu bringen, gegen die Forderung nach Umsetzung des Plans, die Fabrik zu bauen und damit Bilder und Stimmungen innerhalb der Stadtgemeinschaft zu ignorieren und die Realität des Fortschritts als einzig gültige anzuerkennen. Kieślowski selbst urteilte später hart über *die Narbe*, da der Film für ihn zu sehr den sozialistisch realistischen Kosmos abbildete und das Thema zu statisch und handwerklich unzureichend beleuchtete. Seiner Ansicht nach war die Darstellung der Fabriksrealität der 70er Jahre zu dröge und vermittelte keinen Zugang zu den Motivationen und Beweggründen der Hauptfigur. Im Kino war der Film auch auf relativ wenig Gegenliebe gestoßen, was Kieślowski zumindest in dieser Hinsicht bestätigte. Bei genauerer Analyse allerdings fällt auf, dass er Bednarz in seiner Zerrissenheit auf das sozialistisch-realistische Setting prallen lässt und dieses zum Hintergrund, zur bloßen Kulisse für die inneren Konflikte seiner Hauptfigur transformiert. *Die Narbe* mag ästhetisch und dramaturgisch nach Kieślowskis Wertmaßstäben gescheitert sein, ist aber im Kontext des Kinos der moralischen Unruhe Wegbereiter in der Darstellung individueller Entscheidungs- und Wahrnehmungsprozesse. Der Film muss erst den sozialistischen Bilderkanon ausformulieren und Bednarz durch Parteikonferenzen, Maiparaden und Fabriksbegehungen führen, um die zentrale Figur vor standfesten Wänden einer realistischen sozialistischen Kulisse wanken und fallen zu lassen. Gegen Ende des Films flüchtet Bednarz desillusioniert vom Scheitern seiner idealistischen Veränderungsvorschläge in den Schutzraum des Privaten. Die vier Jahre seines Wirkens hatten letztendlich keinen Einfluss auf die Errichtung des Kombinats. Es wurde errichtet ohne die empfohlenen Anpassungen und Einwände Bednarzs, die einen geringeren Einfluss auf die Umwelt und das soziale Gefüge der Umgebung zum Ziel hatten. Bednarz steht sinnbildlich für die

Ignoranz der Ideologie dem Individuum gegenüber. Anpassungen und Veränderungen sind in der Entscheidungshierarchie wirtschaftlicher Prozesse nicht erwünscht. Das Kollektiv hat einen fähigen Unterstützer, wenn auch Kritiker des Systems verloren. In seiner Analyse des Standorts des Chemiekombinats, welche die Umweltschäden mit ihren Grundwasserabsenkungen und Waldrodungen und die Auflösung des sozialen Gefüges der Kleinstadt klar betrachtet und ausformuliert, begibt sich Bednarz in die Rolle des Kritikers aus dem Inneren. Sein Assistent, der Pressereferent übernimmt auch vermehrt die Aufgabe des Überbringers von schlechten Botschaften an die Öffentlichkeit. Bednarz verliert aufgrund seiner Fähigkeit, die Zustände zu sehen und zu kritisieren, den Zugriff auf die Informationsflüsse. Der Assistent kontrolliert und filtert im Verlauf des Films sukzessive auch Informationen, die Bednarz' idealistisch-kritischen Blick auf die konkreten Probleme der Arbeiter lenken könnte. Bednarz erträgt diesen Autoritätsverlust mit resignativer Gleichgültigkeit, da er seine Handlungsmacht in Planerfüllungskonferenzen und Gesprächen mit der politischen Führung langsam schwinden sieht. *Die Narbe* ist ein Protokoll des Ausstieges eines Individuums aus den Machtmechanismen von Ideologie und autokratischer Führung innerhalb eines Kollektivs. Die Position des kritischen Direktors ist in der Hierarchie des Kombinats nicht vorgesehen, da sich alle Handlungsmacht in der politischen Sphäre bündelt und jede vertikale Kritik von unten nach oben im System verpuffen muss. In seiner Analyse der Vernichtung natürlicher Ressourcen und der Entfremdung der Bevölkerung von ihrer Heimat und Umgebung greift Kieślowski zudem weit voraus in der Debatte um den Raubbau des sozialistischen Systems an der Natur, der in den 80er Jahren zur Entstehung von zivilgesellschaftlichen Umweltprotestgruppen führen sollte. Was *Die Narbe* besonders macht unter den Filmen seiner Zeit, ist die dokumentarische Auseinandersetzung und Inszenierung von sozialistischem Alltag innerhalb einer staatlichen Institution. Die narrativen Elemente des Spielfilms werden mit einer nahezu inventarischen Auflistung und Inszenierung von bürokratischen Strukturen und sozialistischen Versammlungen verbunden. Kieślowski vermag es über diese dokumentarische Inventur eines realen Arbeitsumfeldes, die kritischen Überlegungen und Beweggründe von Bednarz konkret zu verorten und sie in der polnischen Gegenwart zu verankern. Verbindendes Symbol für das Kino der moralischen Unruhe ist der Fakt, dass Kieślowski zwei zentralen Regisseur*innen jener Zeit kleine Rollen in die *Die Narbe* gab. Agnieszka Holland als Sekretärin und Tomasz Zygadło als Soziologe, der den Prozess des Kombinatsbaus wissenschaftlich begleiten soll. Die Entscheidung, befreundete Vertreter des kritischen zeitgenössischen Kinos im Film auftreten zu lassen, unterstreicht den Anspruch der Filmschaffenden jener Zeit, eine neue Bewegung und Generation zu repräsentieren, deren Ziel es war, eine eigene Beschreibung der polnischen Gegenwart zu entwickeln.

Die Narbe als erster narrativer Langfilm Kieślowskis ist trotz seiner eigenen späteren Ablehnung ein wichtiger Baustein zum Verständnis seines moralischen und ästhetischen Programms innerhalb des Kinos der moralischen Unruhe. Die genaue, fast dokumentarische Beschreibung der sozialistischen Hierarchien mitten in Entscheidungsprozessen erscheint wie eine Einbindung seiner dokumentarischen Arbeiten *Arbeiter 71*, *Maurer* oder *Fabrik* in seine narrative und fiktive Praxis. Sein Blick wurde im Dokumentarfilm geschult und setzte sich während seiner Ausbildung und in seinen ersten professionellen Arbeiten mit der Einbindung von Arbeitern und Funktionären in Kollektive und deren unterschiedlichen individuellen Perspektiven auseinander und machte sie für den Betrachter erfahrbar. Diese dokumentarische Prägung erweitert sich nun im Spielfilm, um die Entwicklung von Individuen innerhalb einer Ideologie prozessual über Monate oder Jahre hinweg zu untersuchen. Wann ändern sich Weltanschauungen der Figuren und wann brechen sie unter der Last der Realitätsverzerrungen innerhalb sozialistischer Normen und Regeln. Sein soziologisches Interesse an geschlossenen Systemen, zumeist eines Arbeitsumfeldes innerhalb einer Fabrik, bewegte sich von der Beobachtung und Beschreibung in seinen Dokumentarfilmen hin zu einer prozessualen Versuchsanordnung im Spielfilm. Darin setzt er die Figur, inneren Konflikten aus, die Ideologie und Hierarchien infrage stellen. Die Folge ist eine zunehmende Isolation und Entfremdung der dargestellten Figuren vom Kollektiv.

6. Die Leerstellen der Ideologie in Kieślowskis *Amator*

6.1 Wege zur Analyse – Zugänge zu *Amator*

Der bisherige Aufbau dieser Arbeit diene der Beleuchtung der zeitgeschichtlichen, ideologischen und künstlerischen Vorbedingungen für Kieślowskis *Amator* in den späten 70er Jahren. Die einzelnen Abschnitte dienen als Wegmarkierungen in den nun folgenden Analysen, welche den Einfluss der Ideologie auf das Individuum untersucht. Die titelgebenden Leerstellen beziehen sich auf Sphären, die frei von Ideologie sind oder die überschrieben werden. In denen das Individuum Selbstwirksamkeit und Handlungsmacht erlangt und freie Räume für sich benennt und absteckt. Ganz wie die in der Zeit der Dreharbeiten von *Amator* agierende Oppositionsbewegung KOR, die rechtliche Rahmen setzte, um Demonstrationsrechte und Gesetze zur freien Meinungsäußerung durchzusetzen, vergrößert Filip Mosz, der Filmamateur, mit jedem Film, den er dreht, den Handlungsrahmen und die Sphäre der Betrachtung weitet sich hin zu universelleren Themen. Leerstellen in der Darstellung und in der gesellschaftlichen Debatte werden besetzt und um sie gerungen. Filip kämpft mit dem Fabrikdirektor, um Räume der Darstellung und deren Erweiterung. Zunächst wird er beauftragt das Jubiläumsfest der Fabrik festzuhalten, Daraufhin bildet er zusätzlich scheinbar nebensächliches, wie die Übergabe der Gage an die Musiker oder den Gang zur Toilettenpause von Vorgesetzten ab und erarbeitet sich damit buchstäblich nicht vereinbarte Räume der Darstellung. Er ringt um sie, letztlich aber bringt er sie zur Veröffentlichung. Neben der gesellschaftlichen Analyse erarbeitet sich Filip auch das Feld der Kunst, des individuellen Blicks und der Ausgestaltung und Darstellung einer subjektiven Perspektive. Es ist wie in einem Entwicklungsroman, die Beschreibung einer Subjektwerdung in diesem Fall durch Kunst und die Entdeckung der eigenen Handlungsmacht.

Im folgenden Abschnitt analysiere ich die Elemente der Handlung, die auf den Kampf zwischen Individuum und Ideologie verweisen und in denen sich die Hauptfigur Freiräume erarbeitet und diese auch kommuniziert und veröffentlicht. Weiters werden die Metareflexionen über das Medium Film analysiert, in denen Kieślowski Film als Mittel zur gesellschaftlichen Emanzipation und Vergegenwärtigung sozialer Realitäten etabliert. Mehrfach thematisiert er den sozialistischen Städtebau und das Leben in der industriell ausgerichteten Kleinstadt Wielice, in der Filip als Einkäufer in einer Fabrik arbeitet. Als er den Zustand der Stadt in einem seiner Filme in den Mittelpunkt rückt und kritisiert, hat das schwere Konsequenzen für die Verantwortlichen im Bau- und Kultursektor der Stadt. Auch die beiläufigen Beobachtungen des Alltags zwischen den schnell gebauten Wohnblöcken und Baustellen, also eine Erfassung des sozialistischen Alltags in einer Kleinstadt, finden Beachtung in den kurzen Dokumentarfilmen. Sie bereichern Kieślowskis Analyse der Möglichkeiten von Film und der Sichtbarmachung der nicht dargestellten Welt im Sozialismus.

Über die Darstellung der Ehe von Irka und Filip reflektiert Kieślowski das Verhältnis von Privatheit und Öffentlichkeit und öffnet damit einen Bezugsrahmen zu den Gefahren von offen geäußelter Kritik im Sozialismus. Irka verliert durch die Entstehung der öffentlichen Figur Filip Mosz, dem Filmamateur, ihre eigene private Sphäre, die Sicherheit des geschlossenen familiären Raumes. Sie zieht sich letztlich auch ganz zu ihrer eigenen Familie zurück. Filip wirkt wie ein Katalysator dieses Prozesses, da er das Private fortwährend unter dem Aspekt des Filmbaren filtert und in die Öffentliche Sphäre übersetzen will. Letztendlich gefährden die veröffentlichten Filme von Filip auch die private Sphäre, da sie politisch heikle Themen berührten und Kündigung und Strafmaßnahmen zur Folge gehabt haben könnten.

Im letzten Teil der Analyse konzentriere ich mich auf die Bezüge von Kieślowskis Werk zu Zanussis in *Amator* zentral behandelten Film *Camouflage*. Dieser Film setzt einen kritischen Prozess in der Hauptfigur in Gang und führt zu einer inneren Entwicklung und einem Selbstverständnis als Künstler. Die zu jener Zeit in Polen üblichen regionalen Filmclubs, die im Anschluss an Projektionen öffentliche Diskussionen mit Regisseuren initiierten, spielen eine zentrale Rolle in der Emanzipation von Filip's eigenem kritischen Blick. Das Gespräch des Amateurs Filip mit dem gestandenen Regisseur Zanussi offenbart ihm erst die Möglichkeiten des Berufes und gleichzeitig die Grenzen in der Darstellung von Realität.

6.2. Aufbau und Strukturanalyse von *Amator*/ Szenen ideologischer Leerstellen

Kieślowski setzt in die Erzählung mit einer Traumsequenz ein, die später im Film als ein Albtraum von Filip's Frau Irka benannt und beschrieben wird. Die Szene, in der ein Raubvogel ein weißes Huhn aus einer Gruppe von Hühnern fängt und rupft, ist die einzige, die aus der Welt der Vorstellungen und Träume und nicht aus der realen Erscheinungen, der diegetischen Welt entspringt. Diese Bildmetapher steht im krassen Gegensatz zum unvermittelt dokumentarisch, fast hektischen Stil, den die Sequenzen und einzelnen Einstellungen in ihrem Rhythmus ausdrücken. Die märchenhafte Allegorie, welche durch Musik und auf Effekt zielende Inszenierung durch Zoom auf den Raubvogel und das dumpfe Verhalten der Rupfgeräusche ins Off verstärkt wird, steht archetypisch als Gegenentwurf zur Erzählweise von *Amator*, welche den Fortschritt der Handlung fast fiebrig real an den Entwicklungsschritten der Hauptfigur Filip Mosz festmacht. Keine Bildmetaphern stehen zwischen der Erfahrungswelt von Mosz und seiner Darstellung. Die Szene der kargen Neubaublöcke, die nach der Schwarzblende an die Hühnerszene anschließt, wirkt wie ein Fanal, an die Bilder des realen Umfeldes, der Stadt Wielice zu glauben und aus den Träumen aufzuwachen. Die beschriebene Fiebrigkeit und Fahrigkeit im Rhythmus der Schnitte und in der Beweglichkeit der Kamera spiegelt zu Beginn die innere Welt von Filip. Seine Frau ist in den Wehen, er isst hektisch ein Brot und trägt sie auf die Straße, um nach einem Auto für den Transport ins Krankenhaus zu suchen. Ein Auto mit Luftballons fährt an ihnen vorbei, hält an um doch weiterzufahren. Schnitt ins Krankenhaus: der Schrei einer Frau lässt uns vermuten, Irka bringt gerade das Kind zur Welt, doch diese liegt in der nächsten Einstellung bereits schlafend im Krankenzimmer. Die Hektik des Schnitts und der Bildführung und die falsche Fährte des Schreis aus dem Off verbinden sich zu einem Eindruck, dass der Zuschauer Zeuge einer sich gerade entfaltenden Narration wird, die sich im gleichen Moment in viele verschiedene Richtungen verästeln kann, wie eine feinnervige Beobachtung einer sich abspielenden inneren Realität. Sein Freund und Kollege hat Wodka von der Arbeitsstelle mitgebracht und die beiden überbrücken die nervöse Wartezeit, in dem sie sich betrinken. Nach einer ganzen Zeit geht Filip zurück ins Krankenhaus und eine Krankenschwester übermittelt ihm die frohe Botschaft: eine Tochter. Schnitt zu Filip's Wohnungstür, er weint vor Freude, tritt ein und in seinem Wohnzimmer haben sich die engsten Kollegen zu einem feierlichen Empfang versammelt. Der privateste Moment wird in die betriebliche Sphäre übertragen. Die Kollegen wirken auch eher wie Freunde, sein direkter Vorgesetzter bietet ihm das Du an und bittet ihn, ihn ab jetzt nur noch kollegial Stasiu zu nennen. Seine inneren Verwerfungen, die Freude und Angst werden sofort öffentlich geteilt und in dieses Durcheinander an Emotionen fragt ihn ein Kollege, was in jener beigen Tasche ist. Er reicht sie Filip, der sich windet, die Frage zu beantworten, denn es ist die teure Super-8 Kamera, die er

gekauft hat, um das Aufwachsen seiner Tochter festzuhalten. Dieses ist die erste Szene in *Amator*, die jenem Bezugssystem von Leerstellen der Ideologie zugeordnet werden kann, welches ich mit dieser Arbeit beschreiben will. In diesem Bezugssystem, habe ich zwei konträre, aber aufeinander bezogene Modi handlungsbestimmender Faktoren wahrgenommen, welche ich im Folgenden *Zug* und *Zwang* nennen werde. *Zug* beschreibt jene Szenen in denen sich Filip gesellschaftliche und diskursive Räume erkämpft und ideologische Leerstellen besetzt. *Zwang* hingegen definiert jene handlungsdefinierenden Elemente, in denen er von außen ideologisch vereinnahmt und zensiert wird oder Befehle erhält, die seine innere kritische Stimme verstimmen lassen sollen. Beide Modi bedingen sich gegenseitig und sind wie in einem Netzwerk kommunizierender Röhren voneinander abhängig. Ich möchte nun beispielhaft Szenen nennen, welche die verschiedenen Modi illustrieren und später eine tabellarische Gegenüberstellung aufstellen, um eine numerische Vergleichbarkeit der beiden Modi zu erreichen. Die Szene, in der Filips Hobby vor seinen Kollegen öffentlich wird, trotzdem er es privat halten wollte, ist der Ursprung dieses dualistischen Systems. Er wird gedrängt, Privates öffentlich zu machen, was wiederum zur Folge hat, dass er die öffentliche Sphäre erst betritt. In der Folge der Ereignisse bittet ihn der Betriebsdirektor nach einer Katastrophenübung zu sich ins Büro und befiehlt dem zögernden Filip ein Betriebsfest zum Jubiläum der Fabrik mit der Kamera festzuhalten. In dieser handlungsentscheidenden Szene, die ich im Bezugssystem der Leerstellen in die Kategorie *Zwang* einordne, wird Filips Hobby, welches er gerade für sich entdeckt hat, als betriebliches Instrument der Selbstdarstellung vereinnahmt. Filip wird zum Werkzeug der Ideologie. Er fühlt sich nicht in der Lage, sich dieser Vereinnahmung zu entziehen. *Zug* im Gegensatz beschreibt Szenen, in denen Filip aus innerem Antrieb gezogen wird, Leerstellen des Diskurses oder der Darstellung zu besetzen und *Zwang* beschreibt solche, in denen er von außen in eine ideologische Lesart gezwungen wird. Dieser Dualismus beschreibt einen Kampf um die Eroberung von Deutungshoheiten in der Darstellung und Beschreibung von Realität. In den weiteren Szenen dieser Zuordnung steckt Filip Markierungen in den Leerstellen der Ideologie ab und benennt sie als Räume individueller Deutung und Darstellung. Die ersten Szenen, die ich innerhalb der Handlungsmodi unter *Zug* einordne sind jene, in denen sich Filip beim Filmen des Betriebsfestes ermächtigt, die Beobachtung weg vom Programm des Betriebsfestes auf Ereignisse hinter der Bühne, in Hinterzimmern oder in Fluren zu richten. Er erweitert also den Raum der Betrachtung, definiert das Betriebsfest breiter, als das bloße Abfilmen der Reden und des Konzertes der eingeladenen Band. Er filmt Betriebsoffizielle beim Gang auf das WC nach dem Verlassen eines exklusiven Empfangs im Verhandlungszimmer, in das er mit seiner Kamera nicht eingelassen wurde. Er weigert sich, mit diesem breiter Fassen des Dokumentierens der Feierlichkeiten bloßes Werkzeug zu sein und deutet seine Rolle als Filmemacher von Beginn an als individuell und

subjektiv. Er bezieht Stellung und erweitert die filmische Beobachtung vom Status der Nachricht zur subjektiven Darstellung. Der Autor hinter den Bildern wird sichtbar und somit entzieht er sich einer kollektiven Vereinnahmung seiner Bilder und unterstreicht die subjektive Autorschaft gegenüber der Qualifizierung seiner Bilder als ideologische Nachrichten, die den Autor negiert und das Kollektiv an dessen Stelle setzt.

Im Folgenden werde ich tabellarisch die Szenen des Bezugssystems *Zug* und *Zwang* gegenüberstellen, um eine qualitative und quantitative Vergleichbarkeit zu erreichen. Dies verdeutlicht dem Leser die Struktur des Films und macht den räumlichen Kampf um ideologische Leerstellen in *Amator* sichtbar und analysierbar. Ich füge seitlich noch eine Zeitleiste an, um die Szenen im Film zu verorten und für weitere Analysen auffindbar zu machen.¹⁷

¹⁷Kieślowski: Der Filmamateur, Film Polski, 1979, DVD vertrieben durch absolut Medien und mk2, Berlin, 2008

6.3. Tabellarische Aufstellung der Szenen in den Bezugsmodi *Zug* und *Zwang*/ Kampf um Leerstellen der Ideologie

Zeitleiste	Szene	Zug	Zwang
06.53	1		Filip gibt unter Druck sein Hobby preis und wird nach dem Preis der Kamera gefragt. Privates wird durch die Frage der Kollegen in die öffentliche Sphäre gezogen und gelangt durch Weitertragen der Information sogar zum Direktor.
12.50	2		Direktor informiert F., dass er Betriebsfeier filmen soll. Durch die Verbindung des Auftrages mit dem Leninzitat, Film wäre die wichtigste Kunstform, codiert er die Aufgabe von Beginn an ideologisch.
18.01 19.03 20.30	3	Entgegen der Absprache mit dem Direktor filmt F. nebensächliche Ereignisse, die nur peripher mit der Betriebsfeier zu tun haben: die Verteilung der Gage an die Musiker; eine Taube am Fenster, die er anlockt und schubst, um sie beim Fliegen zu filmen; Toilettengang der Funktionäre.	
21.14	4		Direktor stellt F. sofort zur Rede als der Funktionäre beim Toilettengang filmt und befiehlt dies zu unterlassen: „Schluss“
22.00	5	F. flucht vor seinem Kollegen/Assistenten: „Er wollte alles förmlich der Idiot“	
25.58 27.05	6		D. sieht den Film zum ersten Mal. D. fordert: „Musik, ein Kommentar wie bei den Nachrichten“; „Unter uns, der Typ mit der Brille soll nicht so oft vorkommen und wozu die Tauben?“

Zeitleiste	Szene	Zug	Zwang
27.43	7	Verhandeln um Tauben- und Gagenszene mit ungeklärtem Ausgang.	Verhandeln um Tauben- und Gagenszene mit ungeklärtem Ausgang.
30.36	8	F. studiert in Büchern über Regisseure. Zu erkennen ist ein Buch über Ken Loach	
33.20	9		Direktor schlägt Film über Betriebsjubiläum der Vorsitzenden des Amateurfilmverbands für den Wettbewerb vor. F. reagiert ablehnend, da seine Frau sein Hobby ablehnt.
34.44	10		D. fragt erneut ob Änderungen am Jubiläumsfilm (Schnitte und Kommentar) bereits fertig sind. F. reagiert ausweichend.
34.58	11	Nach der Sichtung des Films fragt die Leiterin des Amateurfilmclubs warum der Film verschnitten ist. F. deutet mit einer verdeckten Geste auf den Direktor und offenbart die offizielle Zensur seiner Arbeit. Daraufhin akzeptiert sie den Film für das Festival in der Annahme, die Schnitte werden wieder korrigiert.	
35.56	12	F. filmt Tennisspiel über zwei Bänke auf der verlassenen Straße seines Neubauviertels und wird es später für Film verwenden.	
38.55 40.05	13	Auf dem Amateurfilmfestival lobt ihn Anna vom Amateurfilmclub für die neuen Schnitte und die hinzugefügten vom Direktor zensierten Szenen. Sie lobt ihn für die Sensibilität seiner Beobachtungen und schlägt Jubiläum für den ersten Preis vor.	

Zeitleiste	Szene	Zug	Zwang
44.23	14	F. erhält dritten Preis beim Festival für <i>Jubiläum</i>	
49.03	15	Im Schneiderraum beschließt F. keine offiziellen Filme wie <i>Jubiläum</i> mehr zu drehen, sondern Filme über Menschen.	
49.19 50.20 51.00	16		Direktor nimmt bei offiziellem Geburtstagsempfang Filips Urkunde an sich und beansprucht den Preis für sich, da es ja sein Auftrag war. Zudem beauftragt er F. von nun an zwei Filme für den Betrieb und einen für sich zu drehen. Weiters muss F. von nun an seine Projekte mit einem ausgearbeitetem Drehbuch vorher genehmigen lassen.
01.03.03	17	F. lädt Regisseur Zanussi nach einer Vorführung von <i>Camouflage</i> mit anschließendem Publikumsgespräch nach Wielice ein, um <i>Camouflage</i> zu zeigen und eine öffentliche Diskussion anzuregen.	
01.04.44	18	F. entscheidet sich, ein Porträt über einen kleinwüchsigen Arbeiter aus seinem Betrieb zu drehen. Beginn der Dreharbeiten.	
01.05.08	19		Direktor beobachtet die Dreharbeiten und fragt F., warum er den kleinwüchsigen Arbeiter in einem Porträt vorführen will: „ihr lacht einen Krüppel aus“
01.05.20	20	F. erwidert, weil es ihm schwer fällt in seiner Arbeit gut zu sein. Er also eine größere Last trägt als alle anderen, um täglich seine Arbeit zu tun.	
01.05.25	21		Direktor: „Das zeigt ihr in keinem Festival, ihr lacht einen Krüppel aus“

Zeitleiste	Szene	Zug	Zwang
01.07.30	22	Dreharbeiten werden fortgeführt. F. befragt porträtierten Arbeiter nach Alltag und dieser beschreibt kleinbürgerliche Idylle mit seiner Frau und wie ihn der Respekt seiner Kollegen stärkt in seiner Persönlichkeit.	
01.11.23 01.12.33	23	F. empfängt Zanussi in Wielice und führt ihm sein Porträt über den kleinwüchsigen Arbeiter vor. Gespräch mit Zanussi über Genehmigung und Finanzierung von Filmen.	
01.17.12	24		Direktor verspricht F. 16mm-Kamera, verbindet dieses Angebot aber mit der Frage, ob er das Porträt über den Arbeiter wirklich zeigen will.
01.18.40 01.20.38	25	Treffen mit Fernsehredakteur Jurga, der auch in der Jury des Amateurfilmfestivals saß. Er will eine Reportage über kleine Städte bei Filip in Auftrag geben, ob die Verschönerungsinitiative der Partei in Wielice Früchte getragen hat. Zusätzlich möchte er nach Sichtung der Bänder F.s Porträt über den Arbeiter im Fernsehen ausstrahlen. F. sagt trotz Verbot des Direktors zu.	
01.21.47	26	Gespräch mit Redakteur über Auswahl der Bilder für Stadtporträt. F. schildert, dass nur die Fassaden renoviert wurden, die Höfe hingegen alt blieben. Redakteur sagt, F. muss Auswahl selber treffen.	
01.26.03	27	<i>Arbeiter</i> läuft im Fernsehen, seine Kollegen feiern mit F. seinen Erfolg.	
01.26.43	28	Filip erhält die neue Kamera mit Zoomfunktion trotz Verbot des Direktors, <i>Arbeiter</i> veröffentlichen zu lassen.	Filip erhält die neue Kamera mit Zoomfunktion trotz Verbot des Direktors, <i>Arbeiter</i> veröffentlichen zu lassen.

Zeitleiste	Szene	Zug	Zwang
01.28.04	29	F. dreht mit Kollegen Hinterhöfe hinter den sanierten Fassaden	
01.33.35	30		Direktor bittet F. zu sich ins Auto. Er erklärt ihm, dass sein Vorgesetzter Stasiu vorzeitig in Rente gehen muss, da Filips Film über die Hinterhöfe einen internen Skandal in den Parteigremien ausgelöst hat und Stasiu verantwortlich war für die Kultur- und Öffentlichkeitsabteilung des Betriebs. Direktor nimmt ihn mit Auto mit auf eine freie Wiese wo sie sich unterhalten.
01.35.10	31	F. klagt Direktor, an er wolle Filme über Betriebsfeiern, aber nicht über Situation der Stadt und ihrer Menschen.	
01.35.40 01.36.57	32		D. entgegnet, dass aufgrund seines Films der Leiter der Kommunalwirtschaft und der Architekt, der für die Erneuerungen zuständig war, entlassen wurden. Das Geld für die Stadterneuerungen wurde genutzt für Kindergärten und Schulen, also ohne das Wissen der Partei umgewidmet. Filips Film hat diese Umwidmung offenbart. „Das gesellschaftliche Leben kann nicht immer veröffentlicht werden.“
01.38.07	33	F. deutet an, einen Film über die leerstehende Ziegelei drehen zu wollen, um Misswirtschaft zu thematisieren.	
01.38.20	34		Direktor fragt, warum Filips Filme immer so traurig und grau sein müssen. Er zeigt auf friedliche Natur und deutet an, diese ersatzweise zu filmen.

Zeitleiste	Szene	Zug	Zwang
01.41.08	35		F. möchte den Film über eine leerstehende Ziegelfabrik zurückziehen und fragt Witek seinen Assistenten und Kollegen, ob er die Filmrolle bereits zum Zug nach Warschau gebracht hat. Witek bejaht und beide rennen zum Zug, wo sie den Film erhalten. F. zerstört die Filmrolle.
01.44.55	36	Nach einiger Zeit der Niedergeschlagenheit und Isolation in seiner Wohnung beschließt F. sich selbst zum Objekt seines nächsten Films zu machen. Der Amateur schildert seine Biografie. Er setzt kurz vor der Geburt seiner Tochter ein: „Sie wachte um vier auf, ich aß ein Brot. Es ist ein Jahr her. Sie hatte Schmerzen war ganz durchnässt. Ich trug sie ins Krankenhaus. Jemand schrie während einer Geburt, sie hatte große Angst. Dann lief ich hin und her, wir sprachen nur kurz. Am Morgen kaufte ich Wodka und ging zur Arbeit.“ Das Bild wird schwarz, das Geräusch der 16mm-Kamera ist weiter aus dem Off vernehmbar.	

6.4. Gewichtung der unterschiedlichen Modi innerhalb der Gegenüberstellung *Zug/Zwang*

Ich glaube aber, dass diese Filme eine aus der Realität kommende Unruhe reflektieren. Eine Unruhe über den Verlust ethischer Ideale, eine Furcht vor der Auflösung moralischer Normen. Das ist ein Kino, das sich gegen bestimmte Lebenshaltungen wendet. Ein Kino, das noch keinen Ausweg zeigen kann, es beschreibt eine Situation. Denn, um Schlussfolgerungen zu ziehen, muss man erst einmal die Situation beschreiben.¹⁸

Kieślowskis auf das Kino der moralischen Unruhe bezogene Beschreibung und Charakterisierung beleuchtet symptomatisch die Unruhe der Handlungsmodi und der Entwicklungsschübe der Hauptfigur Filip Mosz in *Amator*. Die tabellarische Gegenüberstellung versinnbildlicht den fiebrigen Wechsel der Deutungshoheiten, den Kampf um Zensur und Kunstfreiheit. Er lässt, wie in Kieślowskis Zitat erwähnt, wenig Raum für schlussendliche Analysen, wer diesen Kampf letztendlich gewinnen wird. Die Aufzeichnung und Dokumentation dieses Kampfes um die Leerstellen der staatlichen Ideologie, soll zunächst illustrieren, wie Kieślowski seine unmittelbare Gegenwart dechiffrierte und erfahrbar machte, um im nächsten Schritt die Machtverhältnisse in den einzelnen Szenen quantitativ zu erfassen und zu vergleichen. Kieślowski verneinte zwar die Aussicht auf eine Lösung oder Beantwortung des Machtkampfes. Er machte jedoch deutlich, dass die unterschiedlichen Sphären der Gesellschaft nämlich Staat versus Individuum oder kritische Öffentlichkeit zumindest, wenn auch mit unterschiedlichen Mitteln, auf Augenhöhe um die Deutungshoheit kämpften. Die Errungenschaften der polnischen Zivilgesellschaft leuchten in dieser schematischen Darstellung ebenso auf, wie die in den 70er Jahren erkämpften Freiräume in Film und Literatur. Filip Mosz steht hier als Vertreter für das exemplarische Individuum der polnischen Bevölkerung, dass eben jene unruhige Gegenwart selbst betrachtete und bewertete, vor der Umdeutung von Partei und Staat.

Für die Gegenüberstellung wählte ich die Szenen, die eindeutig einer der oben beschriebenen Modi *Zug* oder *Zwang* zuzuordnen waren, jene Szenen die uneindeutig blieben, ordnete ich beiden zu. Rein numerisch betrachtet überwiegen jene Szenen in denen Mosz Leerstellen beschreitet, sich individuell entfaltet und künstlerisch weiterentwickelt. 23 dieser Szenen, die ich *Zug* zuordnen konnte ich festmachen. Ihnen gegenüber stehen 16 Szenen innerhalb des Modus *Zwang*, in denen Ideologie, meistens in Form des Direktors jene Leerstellen, die Mosz ausmacht und besetzen will,

¹⁸ Hanisch, Michael: Gespräch mit Krzysztof Kieślowski, Broschüre Nr. 24 des 10. internationalen Forums des Jungen Films, Berlin, 1980; entnommen aus Margarete Wach: Krzysztof Kieślowski Kino der moralischen Unruhe, KIM-Verlag, Köln 2000, S.189

negiert oder selbst besetzt und umcodiert. Die numerische Überlegenheit der Szenen im Modus *Zug* spiegelt einerseits die Auffassung Kieślowskis, individuelle Bestandsaufnahmen der Gegenwart unabhängig von kollektiven Erzählungen seien wirksam im Prozess des Aufbaus einer kritischen Masse und somit einer tragfähigen und auch mächtigen Opposition. Andererseits kann diese numerische Überlegenheit nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Szenen im Modus *Zwang* oft weitreichendere Folgen auf die Handlungsmacht Filip's haben, als die Szenen, in denen er sich individuelle Freiräume erkämpft. Unüberwindlich scheinen die Einschnitte in die Freiheit des Künstlers, wenn der Direktor Befehle oder Verbote ausspricht. Auch wenn Mosz mit diesen Geboten und Verboten jongliert, sie dehnt und teilweise ignoriert, bleibt die letztendlich richtende Kraft in der Hand des Direktors. Was Filip allerdings erringt ist, dass seine Filme durch die Veröffentlichung auf Festivals und im Fernsehen, die alleinige ideologische Wertungssphäre verlassen und sich in einen Dialog mit Intellektuellen, Regisseuren und auch der Öffentlichkeit in seiner Kleinstadt und im Betrieb begeben. Der Direktor gewinnt zwar den Kampf um die ideologische Deutungshoheit, kann den Prozess der Verlagerung der Debatte in andere gesellschaftliche Kreise aber nicht verhindern.

Was Kieślowski ebenfalls andeutet im letzten Abschnitt des Films mit der Desillusionierung von Mosz' Anspruch die Wahrheit abzubilden, da infolge seiner Offenlegung der maroden Infrastruktur seiner Stadt Vorgesetzte entlassen werden, ist, dass die letztendliche Handlungsmacht und Gewalt in der Hand des Staatsapparates lag, trotz aller Besetzungen von Leerstellen und dem Erkämpfen von gesellschaftlichen Räumen mithilfe von künstlerischer Freiheit. Diese Desillusionierung führt Mosz aber auch dazu, den Modus der Darstellung zu überdenken und ihn neu auszurichten. Anstatt seines Umfeldes und der Gegenwart einer sozialistischen Arbeiterstadt wählt er sich selbst als Subjekt seines nächsten Filmes und macht die Betrachtung konsequent subjektiv und singular. Im Ausblenden seiner Umgebung und der Konzentration auf seine Biografie als Filmemacher und das Entstehen eines künstlerischen individuellen Blicks durch ein radikales filmisches Selbstporträt verlässt er die Analysen des Kollektivs. Er nimmt die Personen in seiner Umgebung aus der Gefährdung und aus der Haftung der Abbildung ihrer Realität. Die radikale Selbstbetrachtung in der letzten Einstellung wirft auch erneut ein Schlaglicht auf die Ausbildung des eigenen individuellen Blicks von Mosz, der durch Betrieb und politische Führung immer unterdrückt wurde. Die Entwicklung eines Hobbyfilmers zum kritischen Regisseur ist in den Erzählungen vom Arbeiter im Kollektiv nicht vorgesehen. Die politischen Auswirkungen seines Films über die Hinterhöfe in Wielice (in Szene 32 vom Direktor geschildert) drängen ihn zu dem Schritt, der in den Augen der Ideologen der gefährlichste sein muss: er macht durch die Erzählung seines künstlerischen Werdegangs, seiner kritischen und intellektuellen Initiation erfahrbar, was es heißt sich in

Opposition zu begeben. Er schreibt einen Leitfaden und Algorithmus für Arbeiter, wie man wissend, kreativ und kritisch wird, Schlupflöcher in den kollektiven Deutungen findet und sich seiner selbst bewusst wird. Diese 180-Grad-Wendung der Kamera durch die Ausrichtung auf sich selbst, setzt den Fokus auf den Ursprung der Kritik und der Anklage, nämlich die Bewusstwerdung des Künstlers oder Filmemachers. In der Wahrnehmung der Missstände und ihrer Kommunikation liegt der Kern und der Anfang jeder Motivation, diese zu verändern und letztendlich oppositionelle Forderungen umzusetzen. Filip stellt sich als politisches, kritisches Wesen in das Licht der Kamera und macht sich angreifbar. Seine erzählte Biografie wird öffentlich und damit umcodiert: aus dem unpolitischen Amateurfilmer ist ein ernstzunehmender Akteur in der Arena der Meinungsbildung geworden. Seine Stimme wird gehört und wetteifert mit den ideologischen Wortmeldungen der Funktionäre um Anerkennung und gesellschaftliche Konsequenzen. Wie die autobiografische Erzählung seiner eigenen Genese als kritischer Dokumentarist endet, bleibt offen. Die Einstellung blendet schwarz aus, nur das Rattern der 16mm-Kamera ist noch aus dem Off zu vernehmen. Kieślowski verdeutlicht mit dieser autobiografischen Inszenierung seiner Hauptfigur die Beschreibung der letzten Leerstelle der Ideologie, die von ihr nicht codiert werden kann. Indem Kieślowski das Biografische und Subjektive der eigenen Deutungen Filips hervorhebt, entzieht er es den kollektiven Wertungen des Staates. Die größte Leerstelle der Ideologie bleibt immer das Denken und Bewusstsein jedes Einzelnen. Über die Brücke der Darstellung der Selbstvergewisserung und der Entstehung eines kritischen Bewusstseins eines Individuums stellt Kieślowski gleichzeitig die Gravitationskraft der Ideologie auf das Kollektiv in Abrede. Wenn es einem einzelnen Arbeiter gelingt, mit Interesse an Film und eigenem Studium die offiziell dargestellte Realität auszuhebeln und zum Wanken zu bringen, dann spricht das dafür, dass die Ideologie, welche das Kollektiv auf gemeinsamen Fortschritt einschwört, auf tönernen Füßen steht. Wenn man die Bezugsgrößen *Zug* und *Zwang* auf die Opposition der späten 70er Jahre anwendet, dann wird schnell deutlich, dass Kieślowskis Analyse relativ präzise die Fortschritte von KOR in der Zivilgesellschaft aufgreift. Die Bewegung errang innerhalb weniger Jahre wichtige Freiheitsrechte, die als Ziele auch im Vertrag von Helsinki verankert waren. Diese schützten das demonstrierende, sich kritisch äußernde Individuum vor den Repressionen der Staatsmacht mit juristischer und monetärer Unterstützung. Die gewonnenen Freiräume erlangten letztendlich im Zuge der Gründung der Gewerkschaft Solidarność ein solches Ausmaß, dass sich die polnische Führung mit der Ausrufung des Kriegsrechts nur noch militärisch zu helfen wusste. Die Besetzung von ideologischen Leerstellen hatte Erfolg und höhlt die Kernbotschaft der Ideologie eines geeinten Kollektivs zunehmend aus. Die Folge war die politische Offenbarung, die eigenen argumentativen Schwächen mit Kriegsrecht und Ausgangssperren zu überdecken und die

oppositionellen Kräfte in den Untergrund oder das Gefängnis zu befördern.

Kieślowski entwirft mit seiner Analyse des Machtkampfes zwischen Ideologie und Individuum, auch ein präzises Porträt der Machtmechanismen von kritisierter Obrigkeit. Nach der Veröffentlichung der Hinterhofeinstellungen von Wielice reagieren die Parteistrategen sofort mit Entlassungen und Entmachtung. Die Ideologie wird als unantastbares Gut geschützt und Elemente, welche sie verunreinigen oder ihre Lesart nicht akzeptieren, von öffentlichen Ämtern entzogen. Filip bleibt auf wundersame Weise von dieser Bestrafung verschont. Er ist der Überbringer der Botschaft, welche die Öffentlichkeit aufmerksam macht auf die Missstände in der Stadterneuerung. Von den Funktionären wird er geschützt, weil diese die Missstände an einzelnen Personen in der Verwaltung der Stadt Wielice festmachen und nicht an systemischen Fehlern. Er gibt uns auf diese Weise auch eine alternative Lesart der sozialistischen Stadt und ihrer ideologischen Verankerung. Filip eignet sich Wielice mit seinen Bildern an und entzieht sie damit sozialistischen Codierungen: der Stadt als Hort der Arbeit und kollektiven Entwicklung. Im folgenden Abschnitt möchte ich noch genauer auf die individuelle Aneignung der sozialistischen Stadt eingehen, die letztendlich erst Widerstand und Protest ermöglichte.

7. Die individuelle Aneignung der sozialistischen Planstadt in *Amator*

These values include collective action and the notion of industrial workers as the backbone of society. The rhythm of life and work in the city, though intended to engender socialist relations, also ended up facilitating political resistance.¹⁹

In diesem Zitat, entnommen aus einem Buch über die sozialistische Planstadt Nowa Huta in der Nähe von Krakau, wird verdeutlicht, wie ebenjene propagierten sozialistischen Werte, die die Gründung sozialistischer Arbeiterstädte begleiteten und das Fundament ihrer Gründungsmythen bildeten, letztendlich die sich ausbildende Zivilgesellschaft prägten und ihrer Vernetzung und Legitimierung den Weg bereiteten. Die Betonung der Bedeutung des Kollektivs für die sozialistische Stadt und die Wichtigkeit der Arbeit für die Gesellschaft wurde in den Organisationsprozessen der Oppositionsbewegungen genutzt und für ihre Zwecke umcodiert. Das Schichtsystem in den Betrieben beispielsweise sorgte für eine enorme Anzahl von Arbeitern, die zur gleichen Zeit aus den Fabrikstoren strömten und informiert und agitiert werden konnten, was sie auch wurden. Die ideologische Emotionalisierung und Idealisierung der Arbeit sorgte eben auch für eine Art Selbstermächtigung der Arbeiterklasse und ihre vergleichsweise hohe soziale Stellung hatte direkten Einfluss auf die Interpretation der eigenen Handlungsmacht. Die soziale Stellung des Arbeiters drückte sich in den Planstädten vor allem durch eine ausgezeichnete, alle Lebensbereiche abdeckende Sozialfürsorge aus: von Betriebskindergärten bis zu subventioniertem Wohnraum und Kultureinrichtungen. Arbeiter wurden gefördert und von Geburt an in das Kollektiv integriert. Die Repräsentation der sozialistischen Planstadt Wielice in *Amator* spielt auf diese Einbindung in das Kollektiv an und schildert gleichzeitig die Entfremdung und Emanzipierung von ihrer ideologischen Vereinnahmung. Filip's erster persönlicher Kontakt nach der Geburt seiner Tochter sind seine Arbeitskollegen aus dem Werk. Die beruflichen Netzwerke sind gleichzeitig auch die Privaten, da die meisten Bewohner von Wielice in neugebauten Vierteln wohnen, nicht familiär an den Ort gebunden sind und keine lange biografische Verbindung mit Wielice haben. Das betriebliche Wirkungsfeld bestimmt alle Sphären der öffentlichen und privaten Identitäten der Bewohner. Im Falle von Filip wird sein privates Hobby unmittelbar nach Bekanntwerden ideologischen Verwertungsmechanismen unterworfen, betrieblich integriert und als kulturelles, öffentliches Gut für das Kollektiv umprogrammiert. Filip ist als Einkäufer in seinem Betrieb zwar nicht Teil der Industriearbeiteridentität der Volksrepublik Polen, nimmt sich aber selbst als Teil des Betriebes war

19 Kinga Pozniak: Nowa Huta : Generations of Change in a Model Socialist Town, University of Pittsburgh Press 2014 S. 60

und wird durch die Integration der betrieblichen Elemente in seine private Lebenswelt zunehmend als Arbeiter vereinnahmt.

During the socialist period, work was the foundation of citizenship; for example, health care, vacations, leisure, and other social provisions were allocated to people either through their workplaces or on the basis of their roles as workers. This was true particularly of industrial work and workers, hailed as the vanguard of socialism.²⁰

Zu Beginn seiner künstlerischen Entwicklung und Identitätsbildung löst sich Filip mehr und mehr von der Festlegung seiner Identität als Arbeiter. Die Geburt seiner Tochter und die Entdeckung des Mediums Film erweitern sein Selbstbild und förderten die Beschäftigung und Reflexion mit seiner Identität als Teil des Kollektivs versus die Ausbildung eines individuellen Selbstbildes. Da die sozialistische Stadt und ihre Organisationsstrukturen aber auf allen Ebenen mit ihm um seine Selbstbeschreibungen kämpften, war diese Stadt in seinen späteren Filmen auch der zentrale Ort seines Kampfes um Identität und die Ermächtigung durch die Fokussierung auf nicht thematisierte und abgebildete Aspekte der sozialistischen Stadt. Er findet Nischen in der Darstellung, welche die Stadt als individuell nutzbaren Raum interpretieren und ihn somit demokratisch und wahrnehmungspolitisch öffnen. In seinen Filmen vom Balkon nimmt er nebensächliche Raumnahmen abseits von sozialistischer Ideologisierung wahr. Die Straße des halb fertig gebauten Neubaukomplexes wird mit einer Parkbank zum Tennisplatz umfunktioniert. Das funktioniert zunächst als Kommentar auf die Aneignung von öffentlichem Raum, andererseits kritisiert es aber auch die vernachlässigte, im Zwischenstatus verharrende Stadtstruktur mit schlecht ausgebautem Nahverkehr und zu wenig Raum für individuelle Entfaltung neben der betrieblichen Einbindung. Kieślowski entwirft mit den Repräsentationen der Stadt Wielice in Filips Filmen Modelle von individueller Aneignung einer sozialistischen Stadt. Filip sucht mit seinen Bildern Orte und Plätze der Stadt, die keine repräsentative Funktion im Sinne der sozialistischen Ideologie vermitteln. Er versucht, unbeschriebene Orte, also Leerstellen dem Kontext der kollektiven, ideologischen Verwertung zu entziehen und als Erster zu erobern also zu beschreiben. Da Arbeit einen so integralen Bestandteil der sozialistischen Identität bedeutete, verlässt er dieses Feld der Betrachtung und thematisiert die Stadt, die Brachen und Hinterhöfe und integriert durch diesen Fokuswechsel den individuellen Blick, die Abkehr vom kollektivistischen Blick auf Stadt in seine künstlerische Arbeit. Allein durch die persönliche Wahl eines Sujets, welches nicht oder nur indirekt Sozialismus

²⁰ ebda. S. 75

und Arbeit thematisiert, erlangt Filip eine gedankliche Unabhängigkeit, die einer individuellen Raumnahme von nicht besetzten Denkräumen gleichkommt.

And, critically, the working class was proclaimed as a vanguard not only by communists but also, in the late socialist period, by intellectuals and opposition activists who saw in the disillusioned worker and the disillusioned spaces of socialism the hopes of undermining communism from within.²¹

In diesem Zitat in Bezug auf Filips Emanzipation wird deutlich, dass er auf dem Weg ist, einen Status zwischen Arbeiter und Intellektueller einzunehmen. In seinen Analysen der Stadt und der Konzentration auf eine neue Raumnahme der Wahrnehmung, welche die Projektionen der Partei ignorieren, vermittelt er eine gedankliche Freiheit, die ihm den Rang eines übergeordneten Erzählers geben. Er wird zu einer Figur, die die Arbeiterklasse unabhängig informiert und transformiert dadurch zu einem Akteur der Opposition aus der Arbeiterklasse.

Filip ist als Figur der späten 70er Jahre in Polen allerdings nicht bereit, seine Wahrnehmungen als Abgesang auf den Kommunismus verstehen zu lassen. Er kommt aus dem System, seine in einer sozialistischen Stadt geformte Persönlichkeit sieht sich als Bestandteil der Arbeiterklasse. So verneint er dem führenden Fernsehredakteur die Frage, ob er seine Filme als Kunst und sich im Umkehrschluss als Künstler einordnen würde. Sein Ideal bleibt auch mit wachsendem Publikum und Erfolg das Erfassen und die Analyse des Unerfassten, Marginalen und von offizieller Hand Verstecktem. Seine Interpretation von Kunst als etwas Höheres und Unerreichbares steht seinem Verständnis des Filmemachens als Vermittlung von essentiellen Wahrheiten über die Stadt und Gesellschaft, in der er lebt, diametral entgegen. Jene Lesart von Kunst steht außerhalb seiner Selbstdefinition als Teil der Arbeiterklasse. Zudem waren in der polnischen Filmkritik die *Künstler* als unpolitische Formalisten verschrien, welche mit Licht- und Farbexperimenten Marginales produzierten, entfernt von allen kritischen, gesellschaftlichen Diskursen.

Seine gesellschaftliche Emanzipation hin zum oppositionellen Filmemacher spiegelt in weiten Teilen die gedanklichen Prozesse der Filmemacher des Kinos der moralischen Unruhe. Nicht

21 Stenning, Alison: Where is the Post-socialist Working Class?: Working Class Lives in the Spaces of (Post-)Socialism, SAGE Publications Sociology (Oxford), London, Thousand Oaks, New Delhi, 2005, S.986

ungleich Wajda und Kieślowski entwickelt Filip seine Kritik aus der Arbeiterklasse heraus und führt sie vom Entwöhnen der Sprache der Propaganda zu einer eigenen Formulierung von Opposition in der Kunst.

[...]in many parts of the region, forced proletarianization, especially in connection to large-scale construction projects, fed historical antagonisms and condescending depictions, largely by the urban intelligentsia, of the new working class as ignorant, backward and suspect, which challenged the official celebration of workingclass spaces and cultures.²²

Kieślowski gelingt es eben gerade, diese Dualität zwischen Arbeiterklasse und Intelligenz auszuhebeln, in dem er einen Arbeiter in einer sozialistischen Planstadt durch einen Zufall zum sehenden Kritiker seines Umfelds macht. Filip steht zwischen allen Stühlen und kann durch diese Zwischenposition eine neue Perspektive einnehmen, die von seinem proletarischen Umfeld akzeptiert wird. Der Erfolg seiner Beobachtungen macht seine Vorgesetzten aufmerksam. Er soll von Partei und Kommunikationsabteilungen vereinnahmt werden. Letztendlich scheitern all diese Vereinnahmungsversuche durch Filips existentielle Krise am Ende des Films, ausgelöst von den politischen Konsequenzen seiner kritischen Beobachtungen. In seiner Krise wirft er den Blick auf seine eigene Biografie und thematisiert sie in seinem Film. Er macht seine Genese vom Arbeiter zum Regisseur öffentlich und dokumentiert damit das kritische und oppositionelle Potential der Arbeiterklasse. Im folgenden abschließenden Abschnitt meiner Analyse der Raumnahme ideologischer Leerstellen in *Amator* gehe ich auf die Beziehungen zwischen *Amator* und Krzysztof Zanussis *Camouflage* ein, dessen zentrales Thema die Auswirkungen von Ideologie auf das Individuum ist. Durch seine zentrale Positionierung in *Amator* mitsamt Auftritt Zanussis als Mentor und moralischer Instanz werden die Motive beider Filme vernetzt und verstärkt.

22 ebda.: S.987

8. *Camouflage* in *Amator*/ Zanussi als Mentor Kieślowskis und Anwalt individueller Freiheit in Zeiten ideologischer Repressionen

Kieślowski rückt eine Szene aus *Camouflage* in den Mittelpunkt seiner Betrachtung über die Beeinflussung und Vereinnahmung des Individuums durch Ideologie. In einem Kino in Warschau sieht Filip *Camouflage* das erste Mal. Wir beobachten aus seinem Blickwinkel einen Filmausschnitt, der programmatisch ist für die Beziehungen beider Filme zueinander und die parallelen Geisteshaltungen ihrer Regisseure. *Camouflage* handelt von einem Sommercamp von Linguisten, während dessen Verlauf junge Wissenschaftler Lectures halten und ihre Forschungsarbeiten in einem Wettbewerb gegeneinander antreten lassen. Der zentrale Konflikt besteht aus den unterschiedlichen Auffassungen von Wissenschaft und Universitätspolitik, der sich zwischen Jakub, einem etwa 50-jährigen, pragmatischen in universitätspolitischen Fragen opportunistischen Professor und Jarosław, seinem jungen idealistischen Kollegen entfaltet. Jarosław bevorzugt eine kritische, experimentelle Arbeit für den ersten Preis, Jakub zieht es vor, die konservativere, weniger konfliktive wissenschaftliche Arbeit auszuzeichnen. In Jakubs Wahl verbirgt sich die Vorsicht vor den Machtstrukturen innerhalb der Universität und der politische Opportunismus, welcher Loyalität vor dem Dekan immer vor wissenschaftliche Integrität stellt. Die konkrete Szene, die uns in *Amator* gezeigt wird, steht hier auch exemplarisch für die selbstverleugnende Unterwürfigkeit Jakubs unter den Dekan. Er rät Jarosław, dem Dekan bei seiner höfisch anmutenden Ankunft im Sommercamp mit Limousine als erstem die Hand zu schütteln, weil das sicher einen positiven Eindruck vermittele und förderlich für seine Karriere sei. Dieser kurze Einblick in die universitären Abhängigkeiten und Netzwerke steht symptomatisch für Zanussis Auffassung hinsichtlich des Einflusses von Ideologie auf Wahrheitsproduktion und Objektivität. Der junge Professor erhält Anerkennung nicht über seine wissenschaftliche Arbeit, sondern über den Grad seiner Loyalität gegenüber Politik und Würdenträgern der Universität. In der letzten Szene des Films wird Jarosław aufgrund Jakubs zynischem Opportunismus und seines verächtlichen demütigen Humors gewalttätig und tötet ihn beinahe im Sand am Ufer eines Sees. Zanussi wandelt die Ohnmacht vor den ideologischen Verwicklungen und Karrieresprüngen opportunistischer aber fachlich ungeeigneter Wissenschaftler in einen Exzess gegen einen Repräsentanten dieses Systems. Der von Jakub verlachte Idealismus hinsichtlich der Bevorzugung von wissenschaftlicher Erkenntnis gegenüber loyaler Reproduktion von Ideologie ist auch ein Plädoyer für Meinungsfreiheit und Freiheit der Wissenschaft. Wie der Direktor in *Amator* insistiert Jakub, die Hierarchien der Institutionen zu respektieren und verspricht durch Eingliederung und Opportunismus Vorteile für die Karriere. In beiden Filmen lassen sich versteckte Narrative und

Botschaften entdecken, die wie Handlungsanweisungen für die zeitgenössischen Oppositionsbewegungen gelesen werden konnten. Die Suche nach einer objektiven Wahrheit hinter der großen ideologischen Erzählung, die im kollektiven und persönlichen Erfolg mündet, ist ein zentrales Motiv beider Filme, mit unterschiedlichen Konsequenzen. Bei Zanussi wird der Kritiker der Verhältnisse zum gewalttätigen Aggressor und delegitimiert seine eigene Position damit nachhaltig. Eine mögliche Lesart ist, dass Gewalt kein mögliches Mittel ist, um die Hegemonie von Ideologie zu unterbrechen. Der Kampf um Objektivität und Wahrheit muss mit anderen Mitteln ausgefochten werden.

What gives this body of films a thematic cohesion is their concentration on characters who recognise that they are completely compromised by the social situation in which they find themselves. [...] Their intelligence makes them interesting and sympathetic, but their self-awareness is, finally, the curse under which they live.²³

Was in diesem Zitat betont wird und für beide Filme gültig ist, dass sich Jarosław aus *Camouflage* und Filip aus *Amator* ihrer sozialen Situation bewusst sind. Die Analyse ihrer Gegenwart und der sozialen Konstruktionen, in denen sie sich befinden und deren konstruktiver Teil sie sind, führt sie zu einer Entfremdung und Dissoziation von den proklamierten Idealen des ideologischen Komplexes. Da sie selbst in diesen Komplex vernetzt und existenziell von ihm abhängig sind, entfremdet es sie auch von den eigenen Idealen und Projektionen dieser Ideale auf eine mögliche Zukunft. Die thematischen Felder, die Filip filmisch ausfechtet und sich damit diskursive Räume erkämpft, erstreitet sich der Linguist Jarosław sprachlich und auf administrativer universitärer Ebene. Beide Kämpfe für die Raumnahmen ideologischer Leerstellen scheitern auf unterschiedliche Weise. Doch illustrieren sie die Möglichkeiten für die Opposition und die Zivilgesellschaft im Polen seiner Zeit. Die prominente Platzierung der Zanussiszene in *Amator* spiegelt noch eine andere zeitgenössische Perspektive der oppositionellen Kräfte um KOR Ende der 70er Jahre: nämlich die intellektuelle Linke mit der agitierten protestierenden Arbeiterschaft zu verbinden. Filip, als autodidaktischer Filmemacher aus der Arbeiterschicht, erhält mit der Rezeption von *Camouflage* Einsicht in die Hierarchien und Konflikte wissenschaftlicher Debatten und erfährt sie als Folien und Chiffren seiner hierarchischen Auseinandersetzung mit Ideologie im Betrieb. Wie ermächtigt von dieser Erkenntnis und der Rezeption von Zanussis Film kauft er sich am Bahnhofskiosk Ausgaben der Zeitschriften Film und Polytika, um zu unterstreichen, dass seine filmischen Entdeckungen

23 Walsh, Mike: *Camouflage*, CETQ Annotations on Film, Issue 57, 2010
<https://www.sensesofcinema.com/2010/cteq/camouflage/> Zugriff am 25.11.2022

politisch gelesen werden sollen und sich von der betrieblichen Sphäre und Einschränkung lösen müssen. Kieślowski spiegelt in dieser Anordnung, der politischen Ermächtigung Filip's, seine Auffassung der Bildung und Emanzipierung aller Individuen eines Staates durch Pressefreiheit und Kunstfreiheit. Filip will seine gewonnenen Erkenntnisse auch gleich mit seinem Filmclub teilen und lädt Zanussi zu einer Projektion von *Camouflage* nach Wielice ein. Versteckt in dieser Vernetzung von Wissen und Erkenntnis, die von Filip initiiert wird, ist die Botschaft, dass der Bürger eines Staates erst dann zum souveränen Staatsbürger wird, wenn er teilnehmen kann an öffentlichen Diskursen und Teilhabe hat an Wissensaustausch und Zugang zu freier Presse.

9. Fazit

Der Titel dieser Arbeit „Raumnahme in den Leerstellen der Ideologie“ sollte veranschaulichen, dass Film in den späten 70er Jahren in Polen, speziell das Kino der moralischen Unruhe, immer auch den oppositionellen Kampf um Sichtbarkeit durch die Besitznahme öffentlicher Orte und den Transport kritischer Botschaften in einen ideologisch blockierten gesellschaftlichen Diskurs mitdachte. Jene Filmschaffenden versuchten diesen Kampf zu skizzieren oder unter den Vorraussetzungen der Zensur Allegorien zu finden, die diesen Kampf um die Hegemonie in den Diskursen stellvertretend darstellten. Der Titel entwirft eine räumliche Metapher, da die Hegemonie in den öffentlichen Debatten nur über eine Sichtbarkeit der Opposition in den Städten und Plätzen, eben eine Raumnahme erfolgen konnte. Nur die Sichtbarkeit der Opposition in Verbindung mit juristischer und monetärer Unterstützung von verurteilten und verfolgten demonstrierenden Arbeitern vernetzte unterschiedliche soziale Gruppen. So konnte ein gemeinschaftliches Gefühl der Machtlosigkeit und Lethargie, vor der alle Lebensbereiche beschreibenden Ideologie und der Schicksalhaftigkeit der Existenz unter sozialistischer Führung umgewandelt werden in ein Gefühl der Selbstermächtigung und der Wirksamkeit breiter gesellschaftlicher Vernetzungen. Kieślowski fand eine kluge Allegorie für diese oppositionelle Raumnahme. Er schickt eine unbeschriebene Figur aus der Arbeiterklasse auf einen Erfahrungsweg, der ihn zum Filmemacher und Intellektuellen macht. Mit dieser auf viele Weisen entgrenzenden und neue Horizonte einnehmenden Entwicklungserfahrung entwirft Kieślowski das Bild einer möglichen Brücke zwischen Intellektuellen und Arbeiterschaft. Unbeschrieben ist Filip Mosz in vielerlei Hinsicht: als Waise ohne familiäre Vernetzung und Geschichte und als ideologisch unauffälliger Einkäufer in seinem Betrieb, der gerade eine Familie gründet. Er entspricht dem verbreiteten Bild der kleinsten Einheit des sozialistischen Kollektivs: er hat keine, seine Identität konstituierende und bestimmende Vergangenheit, ist nicht religiös und folgsam in Hinblick auf Gegenwart und Zukunft der sozialistischen Gesellschaft. Diese mögliche Brücke ist eben auch der Kern einer jeden tragfähigen Oppositionsbewegung, die viele Teile der Zivilgesellschaft, der Arbeiterschaft und der Intellektuellen und Künstler integrieren muss, um für einen größeren Teil der Gesellschaft, letztendlich die angestrebte Mehrheit, sprechen zu können. Wie sich diese Raumnahme als Überbrückung entfaltet und wie sie in *Amator* filmisch umgesetzt wird, ist die zentrale Frage dieser Untersuchung. Über die gesellschaftliche und ideologische Analyse der Ära Giersek und die relative kulturelle Öffnungsphase Anfang der 70er Jahre, nachdem Gomułka sich mit Preiserhöhungen und ideologischen Säuberungsaktionen untragbar gemacht hatte, wirft die Arbeit ein genaueres Schlaglicht auf die Zusammensetzung der zentralen Oppositionsbewegung zur Zeit der Entstehung von *Amator* : KOR, dem Komitee zur Verteidigung der Arbeiter. Die Fokussierung auf KOR entstand aus der parallelen Überbrückung

diverser gesellschaftlicher Gruppen und Interessen in *Amator* und der Oppositionsbewegung. Filip Mosz lernt im Selbststudium und über den Austausch mit Filmemachern und Intellektuellen über den Weg der Kunst und der Auseinandersetzung mit Kunstfreiheit die Strategien der Opposition kennen. Diese Strategien gleichen sich eben in den Besetzungen des öffentlichen Raumes und der Überbrückung gesellschaftlich diverser Gruppen. Im realen öffentlichen Raum ist es die neue Codierung städtischer Plätze durch Demonstranten zu Orten des Protestes, die zuvor als Symbole staatlicher Hierarchie galten und in *Amator* sind es die Raumnahmen in der Sichtbarmachung von Orten und Figuren, die sich jeder ideologischen Vereinnahmung entziehen. Auf der einen Seite ist es die Besetzung eines realen Ortes und die Bewusstmachung der Selbstwirksamkeit der Opposition, der mit dieser Besetzung manifest wird: Demonstrationen waren ja nie nur Selbstbestätigung der Gruppen, die die Straßen und Plätze besetzten, sondern darüber hinaus eröffneten sie einen Möglichkeitsraum und eine Öffnung des Diskurses, der für alle sichtbar wurde, die von der Raumnahme erfuhren. Auf der anderen Seite lässt Kieślowski über seinen Stellvertreter Mosz Menschen beschreiben, die nicht dem heldenhaften Mythos des Arbeiters entspringen. Er schafft Bilder von Orten, die den Bilderkanon des realen Sozialismus aushebeln und ihn gleichzeitig negieren. Er entwirft eine Gegenrealität, welche die propagierte Ideologie vom einheitlichen Kollektiv und geeinten Volk auf dem Weg zum gemeinschaftlich errungenen Fortschritt als Kaschierung einer sinnentleerten Staatsphilosophie und Sprache dechiffriert. Um den frühen Einfluss der polnischen Opposition auf Kieślowskis filmisches Schaffen nachzuweisen, untersuchte ich biografische Berührungspunkte innerhalb seines Studiums und analysierte seine Dokumentarfilme hinsichtlich ihrer sozialismuskritischen Komponenten. In den frühen 70er Jahren entwickelte er mit kurzen Dokumentarfilmen über Organisationsstrukturen und Hierarchien in polnischen Fabriken einen eigenen kritischen, den Argumenten der streikenden Arbeitern zugewandten Stil, der letztendlich für das polnische Fernsehen nach zahlreichen Streiks und den kaum geschlichteten Konflikten um Löhne und Planerfüllungen zu kritisch war und in den Archiven landete. Hervorzuheben unter seinen Arbeiten, die den oppositionellen Forderungen am nächsten stehen sind hier *Arbeiter 71* und *Fabrik*, welche mit reduzierter Ästhetik Gespräche und Forderungen der Arbeiterschaft kontrastieren mit langen Sequenzen von Parteiausschüssen Delegiertenwahlen innerhalb der Fabrik. Dieser Kontrast veranschaulicht präzise die vorherrschende Meinung in der Arbeiterschaft in der Poststreikära zu Beginn der 70er Jahre. Die überbürokratisierte Führungsklasse ist zu starr und zu aufgebläht in ihrem Apparat, um konkrete praktische Verbesserungsvorschläge der Ingenieure und im Werk Arbeitenden in ihre Pläne und Direktiven mit aufzunehmen. Die vielfach gepriesene Maxime eines von Arbeitern geschaffenen und geleiteten Staates wird hier ad absurdum geführt. Kieślowskis Dokumentarfilme bleiben ein

eindrückliches Dokument dieses gesellschaftlichen Widerspruchs zwischen Ideologie und tatsächlicher Handlungsmacht eines jeden Individuums. In der Folge untersuchte ich den Einfluss der polnischen Schule im speziellen der Schwarzen Serie auf Kieślowskis Werk und wie er Elemente der Ästhetik seines Lehrers Karabasz aufnimmt, für sich nutzt und weiterentwickelt. Diese früh erlernte Ästhetik wird später konstitutiv für das Verständnis seiner Spielfilme, da er an Spielfilme den gleichen Anspruch stellt wie an die Rezeption eines Dokumentarfilms. Das Schauspiel seiner Darsteller*innen sollte etwas Unverstelltes und Unmittelbares reproduzieren, das er in Dokumentarfilmen gesucht und gefunden hatte. Kamera und Ästhetik von *Amator* ähneln in ihrer Sprunghaftigkeit und dem hastigen Erzählen Kieślowskis Dokumentarfilmen. Vor seiner an sich selbst gerichteten Direktive, den sozialistischen Alltag im Spielfilm so wahrheitsgetreu wie möglich wiederzugeben, lag die Beschäftigung mit Dokumentarfilm und Repräsentation von Realität. Er löste sich dabei von frühen Konventionen im polnischen Dokumentarfilm und produzierte sie ohne Audiokommentar oft mit dem Originalton als einziger Tonquelle. Entscheidend für seine offen ideologiekritischen Spielfilme war das kreative polnische Filmproduktionssystem, allen voran die Filmsektion TOR, mit ihrem späteren Direktor Krzysztof Zanussi. Dieses Produktionsmodell beinhaltete alle kreativen Prozesse und Positionen der Filmproduktion unter einem Dach, was unter der Führung von den im Westen profiliertesten unter Polens Regisseuren geschah und eine offene und kritische, politische wie ästhetische Auseinandersetzung garantierte. Aus diesem Geist heraus entstanden über den Impuls aus der jungen Literatur, welche die nicht dargestellte Welt in einem Manifest beklagten, eine Reihe von Filmen, die später als das Kino der moralischen Unruhe zusammengefasst werden sollten. *Amator* als einer der prominentesten Filme jener Zuordnung wird im folgenden Abschnitt der Arbeit auf Elemente der Raumnahme ideologischer Leerstellen hin untersucht. Dieser zentrale Teil der Analyse teilt jene Szenenabschnitte in die Kategorien *Zug* oder *Zwang* ein, die sich im ideologischen Komplex einmal zur Raumnahme von ideologischen Leerstellen (*Zug*) oder andererseits der Unterwerfung unter ideologische Hegemonien (*Zwang*) zuordnen lassen. Diese einfache Dualität bietet sich deshalb an, weil sie die unterschiedlichen Raumgewinne in den Konflikten zwischen Filip Mosz und dem Werksdirektor vereinfacht darstellen können. Die quantitative Überzahl der Szenen die *Zug* zugeordnet wurden, (also Szenen die dem eigenen Impuls der Hauptfigur entspringen, ideologische Leerstellen zu beschreiten) soll dabei nicht verwechselt werden mit einer Hegemonie in den Diskursen oder letztendlich mit einer machtvolleren Position. Die höhere Anzahl der in die Kategorie *Zug* eingeordneten Szenen weist jedoch daraufhin, dass der Raumnahme, mit der Diskurse erweitert werden oder neue Elemente der Wahrnehmung in Filip's Filmen auftreten und somit auf Festivals und im Fernsehen eine breite Veröffentlichung finden, eine

Politik der kleinen Schritte und Forderungen nach Veränderungen aus der Strategie der Oppositionsbewegungen entnommen wurden. Mit den kleinen Umgehungen und flexiblen Auslegungen der Direktiven des Direktors vollzieht Filip einen schrittweisen Wandel in der Auslegung von Ideologie und macht sich selbst zum Akteur im Wettbewerb um Wahrnehmung und Deutung. Kieślowski spiegelt hier eindrücklich wie viele Mikroprozesse nötig sind zur schrittweisen Erkämpfung von Freiheitsrechten, vor allem von Meinungs- und Kunstfreiheit. Aus dem Bewusstsein des Verbots seiner politischen Dokumentarfilme heraus bindet er diese Freiheitsdiskurse geschickt in die Biografie eines einfachen Arbeiters ein und macht sie so zusammen mit seiner reduzierten Ästhetik kommunizierbar und publizierbar. In der abschließenden Gegenüberstellung von *Amator* mit Zanusis *Camouflage* wird auf die für die Opposition so wichtige Verbindung von Intellektuellen und der Arbeiterschaft hingewiesen, die in Filip Mosz exemplarisch in einer Figur zusammengeführt wird. Die universitären Diskurse aus *Camouflage* lösen einen kritischen Prozess in Filip aus, der ihn dazu führt Zanusi, in seinen Filmclub einzuladen, um eine breitere Rezeption in der Arbeiterschaft zu erreichen und Autorität und Ideologie zur Diskussion zu stellen. In der Verbindung der ideologiekritischen Grundaussagen beider Filme und der Projektion von *Camouflage* vor den Arbeiter*innen des Filmclubs wird ein Großteil der Motive für eine Raumnahme ideologischer Leerstellen offenbar und verdeutlicht.

Bibliografie/Medien

Bibliografie

- Bernard, Michael H.: The Origins of Democratization in Poland: Workers, Intellectuals, and Oppositional Politics, 1976-1980, New York University Press, New York 1993
- Bloom, Jack M.: Seeing through the Eyes of the Polish Revolution: Solidarity and the Struggle against Communism in Poland, Brill, Leiden 2013
- Borodziej, Włodzimierz: Geschichte Polens im 20. Jahrhundert, Verlag C.H. Beck, München 2010
- Bren, Frank: World Cinema 1: Poland, Flicks Books, Trowbridge 1990
- Coates, Paul: Lucid Dreams: The Films of Krzysztof Kieślowski, Flicks Books, London 1990
- Coates, Paul: The Red and the White: The Cinema of People's Poland, Wallflower, London 2005
- Dietz, Hella: Opposition der Siebziger in Polen Ein Beitrag zur Integration neuerer Theorien sozialer Bewegungen Cambridge University Press, European Journal of Sociology, Cambridge 2008
- Erbstein, Monika: Untersuchungen zur Filmsprache im Werk von Krzysztof Kieślowski, Coppi, Oldenburg 1997
- Fehr, Helmut: Unabhängige Öffentlichkeit und soziale Bewegungen: Fallstudien über Bürgerrechtsbewegungen in Polen und der DDR, Leske und Budrich, Opladen 1996
- Goddard, Michael: The Impossible Polish New Wave and its Accursed Émigré Auteurs: Borowczyk, Polański, Skolimowski and Żuławski in: A Companion to Eastern European Cinemas, Wiley and Sons, Hoboken 2012, S.291-310
- Haltof, Marek: Polish National Cinema, Berghahn Books, New York 2002
- Haltof, Marek: the cinema of Krzysztof Kieślowski variations on destiny and chance, Wallflower Press, London 2004
- Insdorf, Annette: Double Lives, Second Chances The Cinema of Krzysztof Kieślowski, Hyperion-Miramax Books, New York 1999
- Imre, Anikó: A Companion to Eastern European Cinemas, Wiley and Sons, Hoboken 2012
- Kickasola, Joseph G.: The Films of Krzysztof Kieślowski The Liminal Image, Continuum, New York 2004
- Kinga Pozniak: Nowa Huta : Generations of Change in a Model Socialist Town, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 2014
- Kornai, Janos: The Socialist System: The Political Economy of Socialism, Princeton University Press, Princeton 1992

- Laba, Roman: *The Roots of Solidarity: A Political Sociology of Poland's Working-Class Democratization*. Princeton University Press, Princeton 1991
- Lipski, Jan Jozef: *K.O.R. History of the Workers' Defense Committee in Poland, 1976-1981*, University of California Press, Berkeley 1985
- Mau, Steffen: *Lütten Klein Leben in der ostdeutschen Transformationsgesellschaft*, Suhrkamp, Berlin 2019
- Michalek, Boleslaw/Turaj, Frank: *The Modern Cinema of Poland*, Indiana University Press, Bloomington 1988
- Reichow, Jochen/ Janicki, Stanislaw: *Film in Polen*, Henschel, Berlin 1979
- Stenning, Alison: *Where is the Post-socialist Working Class?: Working Class Lives in the Spaces of (Post-)Socialism*, SAGE Publications Sociology (Oxford), London 2005
- Smith, David M.: *Urban Inequality Under Socialism - Case Studies from Eastern Europe and the Soviet Union*, Cambridge University Press, Cambridge 1989
- Shaviro, Stephen: *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993
- Stok, Danusia Hg.: *Kieślowski on Kieślowski*, Faber and Faber, London 1993
- Wach, Margarete: *Krzysztof Kieślowski Kino der moralischen Unruhe*, KIM-Verlag, Köln 2000
- Wach, Margarete: *Krzysztof Kieślowski Zufall und Notwendigkeit*, Schüren, Marburg 2014
- Wilson, Julius William: *The Truly Disadvantaged: The Inner City, the Underclass, and Public Policy*, University of Chicago Press Chicago 1987
- Wolff, Larry: *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of Enlightenment*. Stanford University Press, Stanford 1994
- Woodward, Steven: *After Kieślowski : The Legacy of Krzysztof Kieślowski*, Wayne State University Press, Detroit 2009
- Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Rowohlt, Hamburg 1989
- Žižek, Slavoj: *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*, BFI Publishing, London 2001
- Zuzowski, Robert : *The polish intelligentsia: KOR and solidarity*, Australian Journal of Political Science Volume 26, Issue 2, S.307-330 1991

Filmquellen

- Borowik, Włodzimierz: Paragraf Zero, <https://www.youtube.com/watch?v=XQ1ksdUO9P0>
- Hoffman, Jerzy/Skórzewski, Edward: Uwaga! Cchuligani!
<https://www.youtube.com/watch?v=ln1pynSBVg0>
- Karabas, Kazimierz: Gdzie diabeł mówi dobranoc
<https://www.youtube.com/watch?v=X23AMHVRFWI>
- Karabas, Kazimierz: Muzykanci, <https://www.youtube.com/watch?v=0ItodKFSfKM>
- Karabas, Kazimierz: Węzeł, <https://www.youtube.com/watch?v=CWc8qiVzmk4>
- Kieślowski, Krzysztof : Der Filmamateur, Film Polski, 1979, DVD vertrieben durch absolut Medien und mk2, Berlin, 2008
- Kieślowski: Dokumentalista Documentarist (Dokumentarfilme) DVDs vertrieben durch WFDiF, Warschau 2016
- Kieślowski: Die Narbe, <https://easterneuropeanmovies.com/drama/the-scar>
- Wajda, Andrzej: Man of Marble, <https://easterneuropeanmovies.com/drama/man-of-marble>
- Zanussi, Krzysztof: Camouflage, <https://mubi.com/films/camouflage>
- Alle Onlinezugriffe auf jene Filme, die nicht auf DVD vorlagen, sind von Oktober 2021 bis Februar 2022 erfolgt.

Webartikel

- Szymon Marcińczak/Michael Gentile/Marcin Stępiak: Paradoxes of (Post)Socialist Segregation: Metropolitan Sociospatial Divisions Under Socialism and After in Poland, Urban Geography, 34:3, 327-352, 2013 DOI: 10.1080/02723638.2013.778667 Zugriff am 20.10.2021
- Jazdon, Mikołaj: In the style of Kazimierz Karabas, Short Film Studies 5, Intellect, S. 31, DOI: https://doi.org/10.1386/sfs.5.1.31_1 Zugriff am 03.12.2021
- Leppla, Dominic: Film and the Politics of Negative Community. Krzysztof Kieślowski's Dialectic in the Late 1970s Polish People's Republic, View. Theories and Practices of Visual Culture 30 2021, doi: <https://doi.org/10.36854/widok/2021.30.2384> Zugriff am 27.11.2021
- Troy, Eddy: Deleuze and Kieślowski: On the Cinema of Exhaustion Film-Philosophy 21.1 S. 37–59 2017, DOI: 10.3366/film.2017.0030 Zugriff am 12.11.2021
- Walsh, Mike: Camouflage, CETQ Annotations on Film, Issue 57, 2010 <https://www.sensesofcinema.com/2010/cteq/camouflage/> Zugriff am 25.11.2022

Abstract

Im Film *Amator* von Krzysztof Kieślowski wird auf exemplarische Weise der Entwicklungsweg eines unpolitischen Arbeiters in die Methoden und Ziele der Opposition im sozialistischen Polen der 70er Jahre beschrieben. Die Methoden der Opposition eignet sich Filip Mosz durch das Erlernen der Techniken des Amateurfilms und die Beobachtung seiner Stadt an. Über die Identifizierung mit diesen Filmtechniken entdeckt die Hauptfigur Filip Mosz Leerstellen und nicht beanspruchte diskursive Räume im Alltag seines Betriebes und seines Umfeldes. Durch die Analyse dieser Raumnahme in den diskursiven Leerstellen in *Amator* soll in dieser Arbeit veranschaulicht werden, wie Kieślowski argumentative Elemente der Opposition in seinen Spielfilm integriert. Über die Untersuchung seiner frühen Dokumentarfilme wird zunächst der Einfluss oppositioneller Ideen auf seine Filme verdeutlicht. Der zentrale Teil der Arbeit widmet sich einer quantitativen Erfassung der Szenen im Film, die sich einer Raumnahme in den Leerstellen der Ideologie zuordnen lassen. Mithilfe dieser quantitativen Aufstellung wird die schrittweise Aneignung oppositioneller Ideen aufgezeigt. Diese Aneignung erfolgt trotz repressiver, ideologischer Maßnahmen seitens seines Betriebes und der politischen Führung. Kieślowski vernetzt seine Auffassung über Opposition darüber hinaus mit der filmischen, ideologiekritischen Avantgarde seiner Zeit durch die Thematisierung des Filmes *Camouflage* von Krzysztof Zanussi.