

Außenseitertum als Fundament der *Nouvelle Vague Polonaise*.

Ostatni dzień lata, Nóż w wodzie und Rysopis

Daniela Amodio

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Die Neue Welle in Polen: Ein Außenseiterphänomen?	4
3. Bande à part – die Außenseiterfilme der polnischen Neuen Welle	11
3.1 Im Zwischenraum: Ostatni dzień lata als Wegbereiter der Neuen Welle	11
3.2 Die zerstörte Idylle: Nóż w wodzie	16
3.3 „Outsider, Nonconformist, a Man In-between“: Andrzej Leszczyc	22
4. Fazit	27
5. Literatur	29
5.1. Filme	29
5.2. Sekundärliteratur	29

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit nimmt es sich zum Ziel, die zahlreichen Figurationen und Funktionen des Phänomens 'Außenseitertum' in den Filmen der sogenannten polnischen Neuen Welle zu untersuchen. Die These lautet dabei, dass das Außenseitertum, wie schon in den Filmen der französischen *Nouvelle Vague*, ein konstitutives Element dieser Filme ist, das nicht nur die Protagonisten als offensichtliche gesellschaftliche Außenseiter, sondern die Filme in ihrer Ganzheit sowie die Umstände ihrer Entstehung betrifft. So richteten sich die Filme der jungen, unbekannteren, rebellischen Regisseure auch gegen die gut etablierten und weit rezipierten Filme des Vorgängerparadigmas der *polska szkoła filmowa* bzw. *szkoła polska*, wie sie im Weiteren bezeichnet werden soll, sowie den sozialistischen Kontext im Allgemeinen. Diese Abgrenzung und damit Selbstaussgrenzung spiegelte sich auf der Ebene der (männlichen) Protagonisten, die als junge, mysteriöse, unangepasste Charaktere das fiktionale Abbild ihrer Urheber betrachtet werden können; hierfür spricht nicht zuletzt, dass die Galionsfigur der polnischen Neuen Welle, Jerzy Skolimowski, seinen Protagonisten Andrzej Leszczyc verkörperte, und Roman Polański ebenfalls den jungen Ungestümen in seinem ersten Spielfilm *Nóż w wodzie* (1962) spielen wollte. Auch auf der Ebene der Produktion kommt den jungen Regisseuren eine Außenseiterposition zu, insofern ihre Filme zumeist Autorenfilme waren, wohingegen die *szkoła polska* mit Romanvorlagen arbeitete. Das Außenseitertum auf der Ebene der Handlung erzeugten sie durch die Zuwendung zur Jugend, zum (langweiligen) Alltag, zu existentialistischen Fragen, insbesondere derjenigen nach der Identität, wohingegen sich die *szkoła polska* am wesentlich massenkonformerem Thema des Zweiten Weltkriegs abarbeitete, dieses zusätzlich episch aufarbeitete, in ein für die polnische Kultur typisches romantisch-christologisches Gewand kleidete und damit auch noch an national-patriotische Gefühle appellierte. Passend hierzu bedienten sich die jungen Filmemacher avantgardistischer, d.h. abermals außenseiterischer Verfahren, die gerade nicht auf den entspannten Konsum, sondern auf permanente Störungen und Irritationen zielten, die im Verlaufe dieser Welle immer weiter zunahmen und im kaum rezipierbaren Film *Ręce do góry* (1967/1985) von Jerzy Skolimowski mündeten. Dies alles führte dazu, dass Polański und Skolimowski dann auch auf politischer Ebene vom Staat als unerwünschte Subjekte gebrandmarkt wurden, da ihre Filme in Opposition zur sozialistischen Doktrin standen – die Filme wurden zensiert und verboten, Polański und Skolimowski verließen das Land.

Die Untersuchung beginnt mit der Darstellung der nach wie vor anhaltenden Diskussion des schwer umstrittenen Begriffs 'polnische Neue Welle' (2.). Hier soll nicht nur auf die allgemeinen Merkmale der Filme und ihren Bezug zur französischen *Nouvelle Vague* eingegangen, sondern auch gezeigt werden, dass die Filme und ihre Regisseure – ironischerweise – bis heute störende

Außenseiter sind, insofern ihnen, trotz der allgemeinen Anerkennung ihrer Wichtigkeit, kein fester Platz in der Filmgeschichtsschreibung zugewiesen werden kann; im Gegensatz zu ihren Altersgenossen aus anderen kulturellen Kontexten streifen sie – trotz ihres mittlerweile beachtlichen Alters – wie ihre jungen Vagabunden durch den filmwissenschaftlichen und -historischen Diskurs. Das Hauptkapitel (3.) widmet sich dann drei Filmen, um die sich die polnische Neue Welle bildete. Den Anfang (3.1) macht der Film *Ostatni dzień lata* (Konwicki 1958), der die polnische Neue Welle antizipierte und zwar ein Jahr bevor überhaupt ihre französische Variante einsetzte – er soll als *connecting link par excellence* zwischen dem jungen Kino und der *szkoła polska* gelesen werden und dessen Protagonist dementsprechend auch als erster rebellischer Außenseiter. Anschließend gilt es dann, die beiden zentralen Filme der polnischen Neuen Welle, nämlich *Nóż w wodzie* (Polański 1962) (3.2) und *Rysopis* (Skolimowski 1964) (3.3) zu betrachten, um festzustellen, wie sich das Phänomen 'Außenseitertum' hier manifestierte.

2. Die Neue Welle in Polen: Ein Außenseiterphänomen?

Obwohl der Begriff *Nowa Fala* von polnischen Filmkritikern wie beispielsweise Aleksander Jackiewicz (1964) und Zygmunt Kałużyński¹ (1966) bereits in den 1960er-Jahren fiel und auch eine gewisse Analogie der cineastischen Bewegung in Polen zu der sich zu diesem Zeitpunkt bereits entfalteteten *Nouvelle Vague* in Frankreich zu beobachten war, blieb eine offizielle Fixierung einer solchen 'Welle' in der polnischen Filmgeschichte aus.² Der Diskurs wurde erst wieder von Łukasz Ronduda und Barbara Piwowarska mit ihrer Untersuchung *Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było*, welche das marginalisierte Phänomen der Neuen Welle in der polnischen Filmgeschichte thematisiert und die Problematik ihrer Definition auf den Punkt bringt, ins Zentrum gerückt und in den darauffolgenden Diskussionen weitergeführt (vgl. z.B. Wach 2015). Allerdings wird der Begriff '*Nowa Fala*' auch bei Ronduda und Piwowarska nicht abschließend definiert, da er weit über den üblicherweise zugesprochenen historischen Rahmen gedehnt und auf die Zeitspanne der letzten 40 Jahre Filmgeschichte ausgeweitet wird (vgl. Ronduda/Piwowarska 2008, 114f.).

Margarete Wach stellt die Beobachtung an, dass insbesondere in der Phase zwischen der *szkoła polska* (1954-60) und dem *kino moralnego niepokoju* (1976-81) parallel und ohne präzise Abgrenzung Begriffe wie 'Neue Welle', 'Drittes Polnisches Kino' und 'Kino der Jungen Kultur' (als Anspielung auf das literarische Phänomen 'Młoda Kultura') herrschen (Wach 2015, 26). Das verbindende Element der Filme nach 1956 ist die Befreiung vom sozialistischen Schablonendenken durch das Schaffen von avantgardistischen und auch desillusionierenden Filmen, wobei die Kamera als Seismograph dient, „um Empfindungen im Stadium des Entstehens festzuhalten“ (Gregor 1983, 355 und vgl. Wach 2015, 19, 26).

Eine andere Stimme, und zwar die von Krzysztof Teodor Toeplitz, meldete sich zu dieser Thematik bereits 1963 zu Wort und gliederte den polnischen Nachkriegsfilm in drei Wellen: Erstens die Welle der 'Rekonstruktion', die sich 1945 der Wiederherstellung der Filmindustrie widmete; zweitens die *szkoła polska*, die sich in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre formierte und sich mit der Kriegsvergangenheit auseinandersetzte; und schließlich die durch die „intimere[n], persönlichen Filme[...] mit psychologischem Hintergrund“ (Paech 2011, 191) von Wojciech Jerzy Has eingeleitete 'dritte Welle' des Autorenkinos, das durch die *Nouvelle Vague*

¹ Zygmunt Kałużyński schreibt in seinem Artikel „Nowa fala w polskim filmie?“ von 1966 darüber, dass in den Filmen *Salto* von Konwicki sowie *Walkower* und *Rysopis* von Skolimowski hervorstechende Neue Welle-Merkmale erkennbar sind und sie sich stilistisch von der *szkoła polska* deutlich absetzen (vgl. 1966, 1-5).

² Vgl. hierzu: „Należy podkreślić, że w historii polskiego kina Nowa Fala nie stała się nigdy wyraźnie zdefiniowanym nurtem, w przeciwieństwie do francuskiej *Nouvelle Vague*.“ (Ronduda/Piwowarska 2008, 114).

beeinflusst war: „Erst die französische Neue Welle erwecke in Polen Interesse für Psychologie, für Stimmungen im Film und für den eigenartigen, an die Romanprosa erinnernden literarischen Trend“ (Toeplitz (1976[1963]), 406). Ferner spricht Toeplitz von einer „Entmonumentalisierung des Films“ (1976[1963]), 406), in die Wege geleitet von den Filmemachern Roman Polański, Janusz Morgenstern und Kazimierz Kutz (Skolimowski debütierte ein Jahr nachdem Toeplitz' Aufsatz veröffentlicht wurde, er hätte ihn sicherlich auch hier eingeordnet; auf diesen Umstand verweist auch Gwóźdź (vgl. 2013, 147)).

Bolesław Michałek und Frank Turaj dagegen haben in ihrem Buch *The Modern Cinema of Poland* (1988) den Begriff der Neuen Welle vermieden und schlagen stattdessen folgende Periodisierung vor:

- (1) 1956-62: Die Polnische Schule (*polska szkoła filmowa*) mit Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz als deren Protagonisten;
- (2) 1962-68: Die Phase der Stabilisierung (*mala stabilizacja*), in der sich eine neue Generation herausbildet, mit Jerzy Skolimowski, Roman Polański, Tadeusz Konwicki, Henryk Kluba, Janusz Malewski;
- (3) 1967/68 – Anfang der 1970er: Die Zeit der Krise und der Autonomie mit Walerian Borowczyk, Grzegorz Królikiewicz;
- (4) 1975/76: Kino der moralischen Unruhe (*kino moralnego niepokoju*) mit Stanisław Różewicz, Krzysztof Zanussi, Andrzej Wajda u.a. (vgl. Michałek/Turaj 1988, 19-34, 35-46, 59-79).

Lutz Haucke schließt sich dieser Kategorisierung an und argumentiert, dass es in Polen in den 1960er-Jahren kein „programmatisches Gemeinschaftsprojekt“ (2009, 275) gab, sondern vielmehr lediglich individuelle stilistische Neuschöpfungen der Łódź-Absolventen zu beobachten waren.

Da auf diese Weise keine zufriedenstellende Antwort auf die Frage nach der Neuen Welle in Polen zu gewinnen ist, soll im Folgenden versucht werden, das Phänomen über gemeinsame Merkmale bzw. Familienähnlichkeiten auch mit der französischen *Nouvelle Vague* zu begreifen. Dies soll insbesondere auf dem Hintergrund von Andrzej Gwóźdź' (2013) Untersuchung geschehen, der als einer der radikalsten Skeptiker ein Paradebeispiel für die Diskussion um das Phänomen darstellt: Obwohl er den Begriff radikal hinterfragt, kommt er nicht drumherum, die zahlreichen Ähnlichkeiten der Filme zu nennen.

Gwóźdź ist also wie Lutz Haucke der Meinung, dass keine *Nowa Fala* nach dem französischen Vorbild existiert, da es in Polen einerseits keine vergleichsweise „ideologische oder ästhetische Revolution“ (Gwóźdź 2013, 146) gab, die durch ein 'Film-Manifest' in Gang gesetzt

wurde und andererseits das entsprechende 'Standardwerk' fehle, um das alle anderen Filme kreisen, wie es bei François Truffauts *Les Quatre Cents Coups* (1959) in Frankreich der Fall war (vgl. Gwózdź 2013, 146). Problematisch ist hier, dass Gwózdź eine vollkommen einheitliche und in sich geschlossene *Nouvelle Vague*-Bewegung in Frankreich suggeriert, was nur insoweit stimmt, als dass sie sich vom 'gesichtslosen' französischen Film der Nachkriegszeit abgrenzte und neue individuelle filmästhetische Maßstäbe setzte, indem sie u.a. Alexandre Astruc's Maxime des Filmemachers als Autor folgte. Wie unterschiedlich die tatsächliche Umsetzung aussehen konnte, zeigt allein schon der Vergleich zwischen *Les Quatre Cents Coups* und *À bout de souffle* (Godard 1960), die zu den prototypischen Filmen der *Nouvelle Vague* gezählt werden (vgl. auch Heller 2007, 481f. und 483), aber eigentlich aus unterschiedlichen Epochen stammen könnten: So ähnelt der erste Film in seiner vergleichsweise stilistischen Zähmheit eher den Filmen des Italienischen Neorealismus, der zweite Film gehört hingegen schon eher zu einem 'radikaleren' experimentellen Kino, weist aber zugleich frappierende Ähnlichkeiten zu Jean-Pierre Melville's *Le doulos* (1962) auf, sowohl hinsichtlich der filmtechnischen Verfahren, als auch hinsichtlich der Thematik (Gangstermilieu) und sogar des Protagonisten, der jeweils von Jean-Paul Belmondo verkörpert wird – und das obwohl Melville überhaupt nicht zur *Nouvelle Vague* gehört und zeitlebens auch nie gehören wollte. Aber auch der zentrale Vertreter François Truffauts war der Meinung, die *Nouvelle Vague* sei nur ein von der Presse erfundener Sammelbegriff, der dazu diene, die vielen neu aufgetauchten Filmemacher zu kategorisieren (vgl. Heller 2007, 481f. und 483).

Darüber hinaus gab es, argumentiert Gwózdź weiter, keine 'alte' Welle von der sich die Neue Welle abzusetzen versuchte, sondern zwei 'Schulen': *szkoła polska* und *szkoła polskiego dokumentu* und greift dabei auf Jackiewicz' filmhistorische Unterteilung zurück (Gwózdź 2013, 146). In genau diesem Artikel bemerkt Jackiewicz jedoch, dass eine Neue Welle 'polnischer Art' zu beobachten sei, und zwar als 'Effekt' der Filmhochschule Łódź, wie auch Gwózdź und Haucke feststellen (vgl. Jackiewicz 1964, 7; Gwózdź 2013, 148; Haucke 2009, 275). Dennoch könne von einer Neuen Welle in Polen auch deshalb nicht gesprochen werden, so Gwózdź, da es kein 'Generationsphänomen' war, das durch ein prägendes Erlebnis eine homogene Gruppierung von ideologisch und ästhetisch revolutionären Filmemachern hervorbrachte, wohingegen in der französischen *Nouvelle Vague* die Regisseure zu einer homogenen Nachkriegsgeneration gehörten, die sich von der 'Vätergeneration' abgrenzte (vgl. Paech 2011, 195). Man könne dahingehend eher von einem „lockeren Zusammenschluss“ der polnischen Filmemacher sprechen, da das generationsbindende Element fehle, auch wenn im Nachhinein Tadeusz Konwickis

Ostatni dzień lata (1958) als Vorläufer und Jerzy Skolimowski als „'später' Anführer“ der polnischen Neuen Welle betrachtet werden kann (Gwóźdź 2013, 150 und 149; vgl. auch 146, 149f.). Nichtsdestotrotz lässt sich sagen: So wie mit der französischen *Nouvelle Vague* eine neue cineastische Zeitenwende eintritt – mit den Hauptprotagonisten Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer und Rivette –, für die der Film eine Möglichkeit darstellt, die Welt und damit das Medium Film neu zu entdecken (vgl. Monaco 1976, vii-viii), so zeichnet sich in den 1950er bis 1970er-Jahren auch in Polen eine Revolte gegen den sozrealistischen Massenfilm ab (Werner 2008, 116f. und 120f.).

Gwóźdź macht deutlich, dass vieles gegen eine epochale Einordnung der polnischen Neuen Welle einzuwenden ist, sie zumindest als problematisch anzusehen ist, vor allem auch deshalb, da sich, seiner Meinung nach, die zur Schau stellenden ästhetischen *Nouvelle Vague*-Merkmale im polnischen Film auf eine Zeitspanne ab der Mitte der 1950er-Jahre bis hin in die 1970er-Jahre ausdehne und „[e]ine Welle, die ein Jahrzehnt dauert, hört auf, Welle zu sein“ (Gwóźdź 2013, 166). Gleichwohl bekräftigt auch er als wohl radikalster Skeptiker eine auffällig sich abzeichnende *Nouvelle Vague*-Tendenz im Polnischen Film: Denn auch hier trat eine Gegenbewegung auf, die sich von dem Heroenkult und der Romantik der *szkoła polska* absetzte und auch hier zeichnete sich ein Widerstand gegen das Establishment ab (siehe z.B. *Nóż w wodzie*, 1962), auch hier wurden schwer zu rezipierende Filme geschaffen, die sich vom Mainstream abhoben, indem sie – von der *Nouvelle Vague* inspiriert – innovative, avantgardistische Strömungen kennzeichnende Stile und Themen vorwiesen, wie etwa das Drehen im Freien, die dynamische Kamera, natürliche Beleuchtung, Improvisation der Schauspieler, das häufig auftretende Spielmotiv, die nicht-diegetische Musik, die die Rezeption stört, der Kammerspielcharakter, das Motiv des Unangepassten und Rebellen und das Hervorheben des Ästhetischen und zugleich des Amateurhaften – um nur einige Merkmale zu nennen (vgl. Gwóźdź 2013, 152-154, 156, 163).

Ein weiteres und herausstellendes Wesensmerkmal der *Nouvelle Vague* ist darüber hinaus das vom Filmkritiker und -regisseur Alexandre Astruc ausgehende Konzept der 'Kamera als Federhalter' (*la caméra stylo*): „Der Autor schreibt mit der Kamera wie ein Schriftsteller mit seinem Federhalter.“ (Astruc 1964[1948], 115). Im Vordergrund steht die Erschaffung des subjektiven Films; die Voraussetzung hierfür ist, dass der Autor zeitgleich auch Direktor des Films ist.³ Auch dieses Phänomen findet sich bei den Filmemachern in Polen, so benennt Gwóźdź

³ In Frankreich hat sich in den 1950er-Jahren in der von André Bazin, Joseph-Marie Lo Duca und Jacques Doniol-Valcroze gegründeten filmkritischen Zeitschrift *Cahiers du Cinéma* der Begriff *politique des auteurs* herauskristallisiert. Die *Cahiers*-Kritiker – insbesondere Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer und Rivett, – knüpften dabei, beeinflusst von Bazins *Mise en Scène*-Theorie, an

Konwickis *Ostatni dzień lata* und Skolimowskis *Walkower* als Paradebeispiele für die Umsetzung dieses Leitbilds, was sich sicherlich noch in Bezug auf weitere Filme sagen lässt (vgl. 2013, 164).

Wichtig zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch, dass beide Bewegungen Austauschplattformen in Form von Zeitschriften hatten. Im französischen *Cahiers du Cinéma* entwickelten die Kritiker eine Art „strukturelle Anthropologie des Films“ (Monaco 1976, 9); ausgehend von den Fragen nach der Form und Struktur des Mediums Film beschäftigten sie sich gleichzeitig auf unterschiedliche Weise mit der Wechselwirkung zwischen dessen historischer und der persönlicher Dimension (vgl. Monaco 1976, 9). Das *Cahiers du Cinéma* diente folglich als Folie für theoretische Diskussionen – z.B. darüber, welche Qualitäten ein Film erfüllen muss, – und von vielen namhaften Filmemachern der *Nouvelle Vague*, wie beispielsweise Godard und Truffaut, wurde dieser Raum genutzt, um ihre theoretischen Überlegungen auszuarbeiten, die später ihre Verwirklichung in ihren Filmen fanden. Ein ähnliches Phänomen, so Werner (2008, 117f.), kann auch in Polen ausgemacht werden: So verweist er darauf, dass die Literaten Jerzy Stefan Stawiński, Józef Hen, Aleksander Ścibor-Rylski beeinflusst von Bolesław Michałek – der zu dieser Zeit der Herausgeber der filmkritischen Zeitschrift *Film* war –, in der zweiten Hälfte der 1950er-Jahre ihre filmtheoretischen Überlegungen als Szenaristen für Filme u.a. von Andrzej Wajda und Jerzy Wojciech Has verwerteten.

Die Quintessenz von Gwózdźs Stellungnahme ist: Zwar zeigen sich offensichtliche *Nouvelle Vague*-Merkmale im Polnischen Film in den 1960er- bis 1970er-Jahren, von einer polnischen Neuen Welle würde er dennoch nicht sprechen wollen, da „die Übernahme der Neuen Welle-Begrifflichkeit für das polnische Kino [...] mehr Probleme als Vorteile mit sich [bringt]“ (Gwózdź 2013, 148). Im Gegensatz zu Gwózdź kann für Mateusz Werner die retrospektive Untersuchung dessen, ob es in Polen eine vergleichbare Neue Welle wie es sie in Frankreich gab, nur gewinnbringend sein:

Bo dociekając tej szczególnej kwestii, docieramy, być może, do rzeczy ważniejszych: czym był 'artystyczny bunt' w świecie zniewolonym? Co oznaczał gest radykalnych wyborów estetycznych w kulturze, w której, jak Wisława Szymborska, 'nawet wiersze apolityczne są polityczne'? (Werner 2008, 116)

Zusammenfassend möchte ich noch mal Gwózdź zu Wort kommen lassen:

die Autorenkonzeption von Alexandre Astruc (1964[1948]) an, die ihnen als Folie diente, sich von dem Film der Nachkriegszeit zu distanzieren, und waren zugleich inspiriert von der 'persönlichen Handschrift' der amerikanischen Filmemacher wie Alfred Hitchcock, John Ford, Howard Hawks und Nicholas Ray. Nicht zu unterschätzen ist dabei die Rolle des Gründers und langjährigen Leiters der *Cinémathèque Française* Henri Langois, der durch sein Filmarchiv gewissermaßen das Material für die *Cahiers*-Kritiker bereitstellte (vgl. Monaco 1976, 6-8).

Wenn man von der Neuen Welle spricht, bezeichnet man daher eine bestimmte Phase in der Geschichte des polnischen Films, die mit dem leisen Ausklingen der Polnischen Schule Ende der 1950er Jahre begann (neben anderen Kino-Phänomenen) und etwa bis Mitte der 1960er Jahre andauerte. Man meint damit keine gemeinsame ästhetische Weltanschauung von Regisseuren, sondern eine bestimmte avantgardistische Tendenz, deren Kennzeichen die Befreiung vom kommerziellen Film einerseits und dem Mainstream der Polnischen Schule andererseits zugunsten der Suche nach einem neuen Pakt mit dem Zuschauer bis hin zu seiner Aufkündigung ist. [...] In diesem Sinne wäre die Neue Welle das Projekt eines Autorenkinos von einem in der polnischen Filmgeschichte bis dahin unbekanntem Ausmaß [...]. (Gwóźdź 2013, 148)

Wie sich zeigt, gibt es viele verschiedene Meinungen und Herangehensweisen, was die polnische Neue Welle anbelangt. Mein Fazit lautet, dass die Neue Welle als eine Art Außenseiterphänomen in der polnischen Filmgeschichte betrachtet werden kann. In dieser Arbeit werde ich die Neue Welle als „ästhetische Formation“ (Schahadat 2015, 243) begreifen. Letztendlich sind es vereinzelte Filme, die in den 1960er bis 1970er-Jahren entstanden, auffällige *Nouvelle Vague*-Merkmale aufwiesen und nicht dem Normenkatalog des Sozialismus entsprachen. Das hatte zur Folge, dass sie zensiert oder sogar vollkommen verboten wurden, wie z.B. *Nóż w wodzie* und *Ręce do góry*, was schlussendlich dazu führte, dass die Regisseure solcher Filme nicht nur von ihrem filmästhetischen Programm her bewusst Grenzgänger waren, sondern auch von 'Außen', vom sozialistischen Regime zu Grenzgängern gemacht wurden:

Gdy po śmierci Stalina nastąpiła odwilż, polem konfrontacji nie stała się już walka o nowy język filmu, ale przywrócenie właściwego miejsca w zbiorowej pamięci dramatom czasu wojny, bez ideologicznych zafałszowań. I wyznaczona wówczas linia konfliktu przetrwała właściwie do końca lat 80.: buntownikiem był ten, kto przekraczał linię kłamstwa wyznaczoną przez cenzora. (Werner 2008, 122)

Die Regisseure wurden förmlich an den Rand ihres Künstlerdaseins gedrängt und mussten aufgrund des Drehverbots Polen verlassen – Polański verließ Polen 1963 und ging nach Frankreich und Skolimowski 1969 nach Großbritannien (vgl. Wach 2015, 25). Sie wurden zu Außenseitern wie die Protagonisten der *Nouvelle Vague*: Es sind die jungen Rebellen, die die geronnenen Strukturen der Nachkriegsgesellschaft, die sie nicht haben will, aufrütteln, und zugleich aber auch zum Scheitern verurteilt sind.

Die Figur des scheiternden jungen Rebellen als semantischer Kern dieser 'ästhetischen Formation', dem sich diese Arbeit vornehmlich widmen will, ist seit dem Erscheinen der paradigmatischen Filme der französischen *Nouvelle Vague*, *Les quatre cents coups*⁴ und *À bout de souffle*, eines der zentralen verbindenden Elemente der Neuen Wellen. Auch die polnische Neue Welle greift ausgiebig auf diesen Figurentypus zurück, besonders prominent in *Nóż w wodzie*,

⁴ Vgl. z.B.: „The Outsider is the one theme which recurs constantly in Truffaut's work. Most often (in the genre films, for example) it is love – or its absence – which separates the outsider from the rest of the society.“ (Monaco 1976, 76).

der Leszczyń-Tetralogie (Skolimowski, *Rysopis* (1964) – *Ręce do góry* (1981)), aber auch in abgeschwächter Form in *Niewinni czarodzieje* (Wajda 1960). Das Phänomen des Unangepassten lässt sich aber bereits in den sogenannten Übergangsfilmen von der *szkoła polska* zur polnischen Neuen Welle beobachten, in denen es in dieser Spielart seinen Ursprung hat. Zwei Filme werden als die typischen Übergangsfilme angesehen, der erste ist *Jak być kochaną* (Has 1963). Der Film ruft Erfahrungen der Vergangenheit auf, um sie für ein Leben in der Gegenwart zu überwinden: Der eben vergangene Krieg als zentrales Thema und Trauma der *szkoła polska*, wird in einem, für die Neue Welle typischen, kammerspielartigen Kampf zweier Protagonisten, Wiktor und Felicja, verarbeitet. Am Ende stürzt sich Wiktor aus dem Fenster, Felicja hingegen überwindet das Trauma: Am Ende bricht sie aus der beengenden Wohnung aus und befindet sich im Flugzeug – das ist der diegetische Rahmen des Films –, wo sie sich an die Vergangenheit erinnert, um mit ihr abzuschließen. Ziel der Reise ist Paris, womit auch der Film als 'Film' in der *Nouvelle Vague* ankommt (vgl. Paech 2011, 193). Während dieser Übergangsfilm ein Jahr nach Polańskis Debüt *Nóż w wodzie* erschien, damit als einer schon in der 'Mitte' der neuen Bewegung stehender, retrospektiv und filmästhetisch relativ 'zahn' mit der Vergangenheit abschließen will, ist der zweite Film, nämlich *Ostatni dzień lata* (Konwicki 1958) dem diametral entgegengesetzt, insofern er sogar noch vor Truffauts Debüt entsteht und prospektiv die stilistischen und inhaltlichen Merkmale, die die Filme der Neuen Wellen prägen sollten, vorwegnimmt. Dieser Film soll nun zum Einstieg analysiert werden.

3. Bande à part – die Außenseiterfilme der polnischen Neuen Welle

3.1 Im Zwischenraum: *Ostatni dzień lata* als Wegbereiter der Neuen Welle

„*Ostatni dzień lata* to Polska Szkoła w bardziej osobistym wydaniu i w lżejszym, nowofalowym 'opakowaniu'.“ (Bukowiecki 2008)

Tadeusz Konwickis Autorenfilm *Ostatni dzień lata* steht mit einem Fuß in der Tradition der *szkoła polska* und mit dem anderen schreitet er bereits in Richtung Neue Welle: Vor dem geistigen Auge formiert sich ein Spagat zwischen zwei Tendenzen. Damit befindet sich der Film in einem Zwischenraum, ist weder eindeutig dort, noch hier zu verorten, und ist als Grenzgänger zwischen den verschiedenen Strömungen ein 'prototypischer Übergangsfilm' (vgl. Werner 2008, 118).

Die Handlung (wenn von solch einer überhaupt zu sprechen ist) von *Ostatni dzień lata* spielt sich an einem Tag ab – der letzte Urlaubstag der Protagonistin –, ist zeitlich also sehr begrenzt, was charakteristisch für die Filme der Neuen Welle ist. Ebenfalls charakteristisch für die Neue Welle ist der Handlungsort: Der Film spielt im Freien, genauer: am Strand der polnischen Ostseeküste, der aber zugleich als ein unbestimmter, abstrakter Ort, also als Heterotopie im Foucault'schen Sinne entworfen wird, der für die Protagonistin nur ein 'vorübergehender Halteplatz' darstellt (vgl. Foucault 1967, 320). Die Präsenz des Meeres, als „beweglichen Zwischenraum par excellence“ (Ette 2011, 7) untermauert das Motiv des heterotopischen Grenzraums, der jenseits aller Ordnungen und sowohl für die befreiende Losgelöstheit von sozialen Strukturen als auch für Bedrohung und Gefahr steht. Ein junger Mann taucht plötzlich aus dem Nichts auf. Er habe, so gibt er zu wissen, die Protagonistin bereits zwei Wochen lang beobachtet – auch der Voyeurismus ist ein Neue Welle-Motiv – und wolle ihr nun näherkommen. Im weiteren Filmverlauf versucht er sie, in die er sich verliebt hat, zu umgarnen und sie für sich, also für die Peripherie zu gewinnen. Durch sein Auftauchen zerstört der Namenlose zugleich die 'Urlaubsidylle' der Protagonistin; der Ausgangspunkt der Handlung ist hier, wie später gezeigt wird, mit demjenigen von *Nóż w wodzie* identisch.

Aufgrund der Handlungsarmut⁵ und der Störung durch sein plötzliches Auftreten, die im Weiteren in die Kommunikation beider Protagonisten transponiert wird – sie gehen eigentlich nie wirklich aufeinander ein, weichen den Fragen des anderen aus und reden genau genommen aneinander vorbei –, wird die Rezeption erschwert. Hinzu kommt, dass auf formaler Ebene

⁵ Vgl. hierzu Andrzej Bukowiecki (2008): „Nikłość akcji wraz z minimalizmem obsady, ograniczeniem scenerii do pleneru i skąpą ilością dialogów, zbliża debiut Konwickiego raczej do kina rodzącej się wtedy francuskiej Nowej Fali.“

diese Kommunikationsstörung in den sprunghaften Schnitten ihre Entsprechung findet. Ein Beispiel: Beim Mittagessen zündet er sich eine Zigarette an, von der in der darauffolgenden Nahaufnahme nur ein Stummel bleibt, und genau so plötzlich verschlechtert sich auch die Stimmung beider Protagonisten, es entsteht eine Asynchronität als ein weiteres Element der Neuen Welle, das insbesondere für die Filme Skolimowskis prägend ist.

Darüber hinaus finden sich noch weitere Wesensmerkmale der Neuen Welle. Die Dialoge und die Darstellung haben Kammerspielcharakter, es entsteht sogar ein Spiel im Spiel: als sie am Strand gemeinsam zu Abend essen, schlüpfen sie in andere Rollen und geben vor ein Liebes- oder gar Ehepaar zu sein. Wie auch in den späteren Filmen schlagen die Spiele zuweilen in ernste Kämpfe um: In der ersten Szene kommt sie aus dem Wasser und zieht sich an, erwischt ihn dabei, wie er sie beobachtet; dies ist nicht zuletzt ein Verweis auf die voyeurhafte Position des Zuschauers. Sie will, dass er verschwindet, wirft einen Stein nach ihm und rennt weg, woraufhin er ihr folgt; dieses Fangspiel durchzieht den ganzen Film. Der zweite Kampf ist ein verbaler: Er versucht sie beständig zu überreden, dass sie bei ihm bleibt und im Zuge dessen ihre Vergangenheit hinter sich lässt. Sie aber lehnt immerzu ab und versucht ihm zu erklären, dass ihr Leben nun mal von der Vergangenheit (vom Kriegsverlust) gezeichnet ist und sie mit dieser Last weiterleben muss.⁶ Er dagegen verkörpert die Unabhängigkeit, das Unangepasste, die Autarkie, die u.a. durch seine Fähigkeit, eine Sonnenuhr aus Gegenständen zu bauen, die in der Natur vorkommen, zum Ausdruck kommt, eine Fähigkeit, die er mit dem jungen Namenlosen in *Nóż w wodzie* gemeinsam hat.

Zentral für den Film ist aber das Aufeinandertreffen zweier filmischer Tendenzen, die sich in den zwei diametral gegenüberstehenden (und einzigen) Figuren begegnen, und im peripheren Zwischenraum in der Nähe des Meers ihren 'Kampf' austragen: Sie – die Versinnbildlichung der *szkoła polska* –, eine reife Frau, lebt gedanklich in der Vergangenheit und ist vom Krieg gezeichnet, da ihr Geliebter als Kampfpilot im Einsatz verunglückte. Durch die in Szene gesetzte Trauer und ihr Leid, erinnert sie stark an das Bild der *Matka Polka*, das Adam Mickiewicz in seinem Gedicht *Do Matki Polki* (1830) konstruiert. Als intertextuellen Hintergrund nutzt es das Motiv der Trauerarbeit aus Jan Kochanowskis *Treny* (1580) und verweist aber vor allem auf die in der christlichen Tradition stehende Marienfiguration der *mater dolorosa* (vgl. Rothkoegel 2008, 84). Der Monolog am Anfang des Films, durch welchen sie ihrem Leid Ausdruck verleiht – es ist eine Rezitation des Gedichts *Głos* (1947) von Tadeusz Różewicz⁷ – erinnert an

⁶ Diese Rollenkonstellation erinnert an *À bout de souffle*: Der Protagonist Michel ist in Patrizia verliebt, die er immer wieder zu überreden versucht, mit ihm nach Rom zu gehen.

⁷ Dies ist auch eine Anspielung auf das avantgardistische absurde Theater (Mrożek, Różewicz) und stellt eine Abgrenzung zur Ästhetik der Idealisierung des Sozialismus dar (vgl. Haucke 2009, 55);

das liturgische Werk *Lament świętokrzyski* (ca. 1470), eine Klage der Gottesmutter, *Matka Boska*, über ihr Leiden (vgl. Rothkoegel 2008, 85). In diesem Zusammenhang relevant ist auch die letzte Szene, in der sie, die ältere, erfahrene und mütterliche Frau, ihn, den Infantilen, sucht, denn er ist genauso plötzlich verschwunden wie er zu Beginn auftauchte – sie verschränkt die Arme, legt beide Hände auf ihre Brust und gleicht damit einem *mater dolorosa*-Bildnis.



Abbildung 1: *Ostatni dzień lata*: Die Marienpose (TC: 00:54:56)

Er dagegen, ein Fremder – die Antizipation des Neue Welle-Helden –, ein infantiler 27-jähriger Vagabund, der von ihr als 'kindisch' ('dziecinny') bezeichnet wird, führt ein zielloses, nur auf die Gegenwart gerichtetes Leben. Auffallend ist auch seine (gespielte?) Vergesslichkeit, ihm entfällt beispielsweise, was sie ihm zu Beginn mitteilte: dass es ihr letzter Urlaubstag sei. Als sie ihm später sagt, dass es spät sei und sie packen muss, erwidert er darauf: „Co to znaczy, się spakować?“ (TC: 00:38:24), als hätte er diese Tatsache längst verdrängt.⁸ Diese Absenz der Erinnerung wird dann von der privaten Ebene auf die historische gehoben: Der Krieg ist für ihn nicht präsent und es scheint fast so, als wolle er mit der Vergangenheit nichts zu tun haben, sie gar 'auslöschen'. In einer Szene wird das deutlich, als er im Sand eine Granate findet, sie entschärft und sofort wegwirft, als würde er sie schnellstmöglich aus der Welt schaffen wollen – eine symbolträchtige Szene, die die Poetik der *szkoła polska* reflektiert. Neben Granate als mittlerweile konventionellem Kriegssymbol wird auf den Krieg in der Erinnerung der von der Kriegsthematik besessenen Protagonistin und den stellenweise am Himmel erscheinenden Mi-

auffällig ist in diesem Kontext die Tendenz des Helden zum Narrenhaften, z.B. verleiht er seiner Freude besonderen Ausdruck, indem er eine Rolle vorwärts macht.

⁸ Die Protagonisten stellen sich auffallend oft existenzielle Fragen, ähnlich wie bei *À bout de souffle*.

litärflugzeuge am Himmel angespielt. Hiermit verfährt der (neue) Protagonist wie mit der Granate: Er drängt die Elemente in den Hintergrund, indem er sie zu Requisiten seines Spiels macht, sie damit auf Distanz bringt und solchermaßen allmählich aus dem kulturellen Gedächtnis entfernt. Damit soll nicht nur das nationale Trauma überwunden werden, sondern auch die Dominanz der *szkola polska*, für die die ältere, nach der ewig leidenden *Matka Polka* stilisierte Protagonistin steht, die in der Proliferation des Themas Krieg und dessen Einkleidung in ein romantisch-christologisches Gewand, die Gesellschaft gar nicht erst das Trauma überwinden lässt – eine Leistung, die erst der unbeschriebene, weil aus dem Nichts auftauchende Protagonist, eine Personifizierung der Amnesie, vollbringen kann. Der Film leistet ihm hierbei Hilfe, indem er den Krieg zu einer transparenten Spur verblassen lässt und konventionelle Kriegselemente im Zeichen des neuen Films entpathetisiert und naturalisiert: So werden z.B. die angesprochenen Militärflugzeuge nicht in Szene gesetzt, sondern in der Art einer dokumentarischen Aufnahme gewissermaßen *en passant* eingefangen, dies ebenfalls als Vorwegnahme des *direct cinema* im Sinne der *Nouvelle Vague*.

Wie die zukünftigen Protagonisten der Neuen Welle befindet sich der außenseiterische Namenlose deswegen außerhalb der Hierarchie des sozialen Lebens und entspricht damit der Definition einer 'liminalen Person' im Sinne Turners. Im Rückgriff auf van Genneps *Les Rites de Passage* (1909) entwickelt Victor Turner in *Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites of Passage* den Prototyp eines 'Zwischenwesens' – die „liminale persona“ (1994[1964], 6; Hervorhebung im Original), die sich als Außenseiter oder Grenzgänger zwischen zwei Welten aufhält und sich dadurch auszeichnet, dass sie weder Besitztum, noch ein Zuhause hat und keinen Namen trägt – alles Eigenschaften, die auf den Protagonisten zutreffen. Auf die Frage, wer er sei, antwortete er nur: „Co za różnica“ (TC: 00:27:40), als wäre es entweder eine Belanglosigkeit oder eine im 20. Jh. und insbesondere nach dem Krieg nicht mehr beantwortbare Frage. Erwähnenswert ist ferner, dass er sie beständig überreden will, bei ihm zu bleiben; als sie ihm von ihrem Kriegsverlust erzählt fängt er an zu lächeln, 'weil es ihm gut gehe', was in diesem Kontext grotesk wirkt und seine Unbekümmertheit, sowie Ich-Bezogenheit widerspiegelt; einerseits steht er damit für die Innovation, andererseits aber auch für gefährlichen Solipsismus.

Interessant ist darüber hinaus die Rolle des Meeres. Zum einen, wie eingangs erwähnt, steht das Meer für einen Zwischenraum, zum anderen symbolisiert es Schöpfung und Vernichtung zugleich. Signifikant ist die Szene, wo er sich ihr wiederholt, zuletzt aber erfolgreich, annähert. Er freut sich über ihre positive Reaktion (hat dabei Züge eines Kindes) und stürzt sich in die Wellen des Meeres, vergisst dabei, dass er nicht schwimmen kann und ertrinkt beinahe, wird aber von ihr gerettet – diesmal nicht in der Funktion der Geliebten, sondern in derjenigen einer

Mutterfigur. Das Meer wird mit einer ambivalenten Bedeutung aufgeladen: Es wirkt anziehend, ist zugleich aber zerstörend, spendet Leben und tötet, steht somit für Fruchtbarkeit und zugleich für Vergänglichkeit. Hartmut Böhme beschreibt die Anziehungskraft des Urelements als Sehnsucht

nach Entgrenzung und Auflösung im archaischen Element des Urwassers, in der mütterlichen Matrix. [...] In der erotischen Verschmelzung von Frau und Wasser [...] trägt die Frau das Doppelgesicht von Eros und Tod, Verführung und Schuld, ist sie gespalten in das böse Zauberwesen des Unglücks und die imaginäre Wunschfigur dessen, was Gottfried Benn die 'thalassale Regression' (in seinem Gedicht *Regressiv*) nennt. (Böhme 1988, 212)⁹

Interessant sind in diesem Zusammenhang noch die Anfangs- und die Endsequenz: Zu Beginn schreitet die Protagonistin aus dem Meer, am Ende des Films wiederholt sich die Szene spiegelbildlich, sie geht wieder zurück ins Meer und verschwindet schließlich. Hier rückt zum einen erneut das Motiv der Schwelle ins Zentrum, zum anderen wird mittels der Rahmung auf die Konstruiertheit des Films verwiesen: „Der Zuschauer befindet sich auf der Schwelle zwischen seiner Welt und der des Films, der Film zwischen Mythos und Realität, der Schauspieler zwischen Rolle und Image“ (Elsasser/Hagener 2013, 50).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass wir es hier mit einem Übergangsfilm *par excellence* zu tun haben, in dem der Film der Zukunft (Neue Welle) auf den Film der Vergangenheit (*szkola polska*) trifft und diese Konstellation wiederum auf der Ebene der Figuren – er gehört zur Neuen Welle, sie zur *szkola polska* –, der Ebene der Handlung – Handlungsarmut und Alltäglichkeit mit Kriegspathos im Hintergrund – sowie der Ebene der Verfahren widergespiegelt wird und passenderweise gerade in einem peripheren Grenzraum spielt, in dem sich Potential und Gefahr die Waage halten. In diesem Film, der die Neue Welle präfiguriert, kann die letzte Szene (im Nachhinein) auch als traumartige Prophezeiung gelesen werden: Es ist der nächste morgen, die Protagonistin wacht auf und stellt fest, dass sie alleine ist – er ist verschwunden. Ein Traum vom Helden der Neuen Welle?

⁹ Der Begriff 'thalassale Regression' stammt vom Psychoanalytiker und Schüler Sigmund Freuds Sándor Ferenczi (1924). Ferenczi versteht darunter „das Streben nach der in der Urzeit verlassenen See-Existenz“ (Ferenczi 1924, 69). Diese unerfüllbare Begierde nach dem Urelement ist ein Symbol für die expressionistische Ich-Dissoziation in Gottfried Benns Poesie (vgl. hierzu Willems 2015, 344-353).

3.2 Die zerstörte Idylle: *Nóż w wodzie*

„Od Noża w wodzie zaczęła się nowe polskie kino. Roman Polański wyprowadził innych zupełnie bohaterów. [...] [T]o byli bohaterowie innych czasów. [...] [N]a tym filmie kończy się polska szkoła.“ (Andrzej Wajda in Gregory 2003, TC: 00:25:45-00:26:30).

In Roman Polańskis kammerspielartigen Spielfilmdebüt *Nóż w wodzie* wird gezeigt, wie ein namenloser Student die Ordnung der Welt des Ehepaars Andrzej und Krystyna durcheinanderbringt. Der junge Namenlose wird zunächst als Kontrastfigur zum Establishment (Andrzej) eingeführt: Als 'cooler' Rebell zeichnet er sich durch Nonkonformismus, Einfachheit und Naturverbundenheit aus, er übt sich in Askese, durchstreift das Land ohne höheres Ziel (im Gegensatz zur utilitaristischen und materialistischen älteren Generation) und macht aus dem Ernst des Lebens ein Spiel. Der Generationskonflikt wird zusätzlich getragen vom vorherrschenden Gegensatz zweier paradoxer Räume, zwischen dem beengenden Komfort der Segeljacht, dem Hauptschauplatz des Films, und der nicht kontrollierbaren, aber weiten Natur. Ähnlich wie bei *Ostatni dzień lata* zeichnet sich *Nóż w wodzie* durch die Einheit von Raum und Zeit aus – es vergehen 24 Stunden, die Handlung spielt hauptsächlich auf der Segeljacht; auch hier haben wir eine Rahmung durch je eine Anfangs- und Endsequenz im Auto. Damit erinnert er darüber hinaus an den Beginn von Godards *À bout de souffle*: Auch dort rast der Protagonist am Anfang des Films in einem schicken Wagen begleitet von unruhiger Jazzmusik eine Allee entlang.

Wie schon in *Ostatni dzień lata* spielt sich die Handlung im Freien und in der Freizeit ab, abermals an der Peripherie, der Masurischen Seeplatte, in der Nähe des Wassers als einem Raum der Unruhe. Den Großteil der Zeit verbringen die Protagonisten auf der Segeljacht, in einem abgeschlossenen, klaustrophobischen Raum, der durch Rituale geprägt ist – z.B. das Ausziehen der Schuhe, bevor man die Jacht betritt; der systematische Ablauf der Vorbereitungen, um segeln zu können; die ritualartige Zubereitung des Essens. Die Segeljacht ist zugleich auch ein Rückzugsort, da sie eine Fluchtmöglichkeit aus dem alltäglichen und öffentlichen Leben darstellt, und fungiert als ein Mikrokosmos, als eine Miniatur des Schiffs, als eine Heterotopie bzw. ein 'anderer Ort' (Foucault 2006, 320f.), der wie ein Abbild des gesellschaftlichen Makrokosmos funktioniert: Zum Beispiel existiert auf der Jacht ebenfalls eine hierarchische Struktur mit Kapitän (Andrzej) als oberstes Haupt, der die einzuhaltenden und zu befolgenden Regeln während des Segelns vorgibt und zugleich seine Frau (das 'Weibliche') und den jungen Mann (das 'Unreife') erzieht.

Durch die Anwesenheit des namenlosen Studenten wird das Private aufgebrochen: Der Fremde nähert sich einer von Andrzej verkörperten, geschlossenen, exklusiven Welt, die ihm

fremd ist und bewirkt zugleich darin eine Störung. Es entbrennt ein Machtkampf zwischen den Männern, der in Form von diversen Spielen ausgehandelt wird. Mehr noch, es findet ein Zusammenprall von verschiedenen Weltanschauungen statt: „Trójka bohaterów to trzy odrębne światy.“ (Gazda 1993, 145). Im Verlauf der Handlung werden die Figuren mit der Welt des jeweils anderen konfrontiert:

Każda z osób w pewnym momencie czuje się kimś osamotnionym i obcym i jest w zasadniczym konflikcie inności, przeradającej się we wrogość, z pozostałą dwójką, nagle poczuwającą się do wspólnoty interesów, poglądów, pokoleń lub płci. (Gazda 1993, 145)

Die Dreieckskonstellation findet sich so auch in *Bande à part* (Godard 1964): Auch dort rivalisieren die beiden Helden Franz und Arthur um eine Frau – Odile, wobei Arthur am Ende stirbt und damit das 'Problem' gelöst wird. Dabei springt die passive Rolle der Frau ins Auge, die in beiden Fällen aber Stellung bezieht, wenn die Situation außer Kontrolle gerät – wie Godards Odile verurteilt Krystyna das Verhalten ihres Mannes, als dieser in einer der zentralen Szenen nach einem spielerischen Kampf, der sich in einen ernsten wandelt, das titelgebende Messer des Studenten ins Wasser wirft und jener hinterher springt und nicht mehr auftaucht. Das Messer steht hier einerseits für die Autarkie des Studenten, der das Messer zum wichtigsten und einzig wirklich nötigen Gegenstand erklärt – in Abgrenzung zu den unzähligen Luxusgütern Andrzejs –, andererseits, und relativ offensichtlich, ist es ein Phallussymbol, um das sich die Männer streiten, und nicht zuletzt steht es für das Scheitern und die sinnlose Existenz des jungen

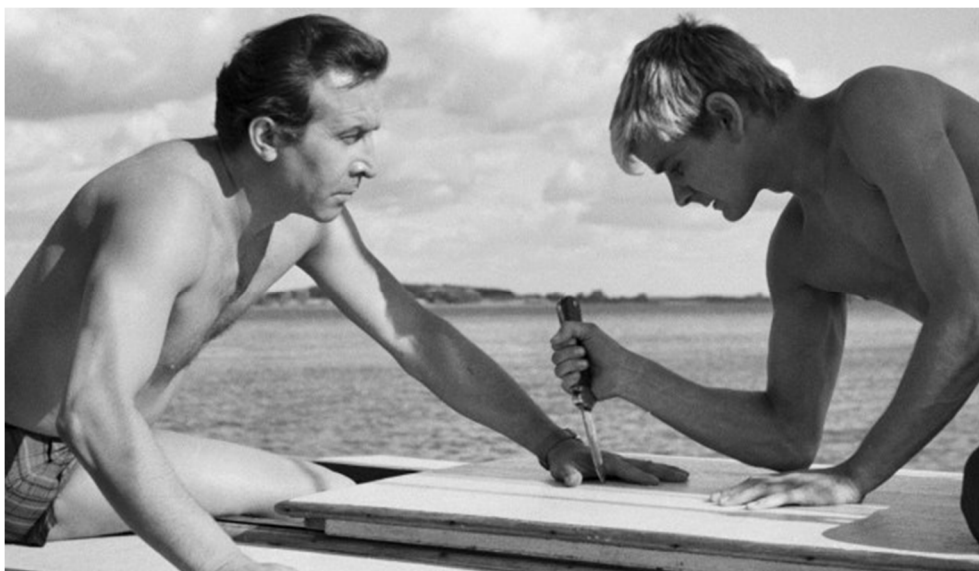


Abbildung 2: *Nóż w wodzie*: Die beiden rivalisierenden Männer beim Messerspiel (TC: 00:35:45)

Rebellen: Das Messer ist auf dem Wasser der wohl unnötigste Gegenstand.

Eine Besonderheit stellen die ästhetisch aufbereiteten Aufnahmen dar, die ruhepolartig zwischen den Szenen eingeblendet werden und die Atmosphäre auf der Segeljacht wiedergeben.

Durch den Kamerablick von oben (bzw. von der Seite) verlieren die Aufnahmen an Plastizität und Tiefe, Zeit und Bewegung sind wie ausgeblendet, die Protagonisten erscheinen isoliert. Die statischen Bildkompositionen wirken wie Fotografien, welche zusätzlich mit der melodisch-ruhigen Jazzmusik von Krzysztof Komeda – ebenfalls eine Insignie der jungen Außenseitergeneration und gewissermaßen Soundtrack der Filme der polnischen Neuen Welle – untermalt werden: Eine intermediale, synästhetische Symbiose, die auf die Spitze getrieben wird. Diese vom Geschehen abgelösten und künstlich wirkenden Bildkompositionen untermauern den Charakter der Figuren, die aufgrund ihrer (bewussten und unbewussten) Maskerade von der Außenwelt isoliert sind. Zugleich betonen diese Bilder das Sich-in-Szene-setzen der Figuren, vom 'Hahnenkampf' der Männer, bei welchem sie sich gegenseitig mokieren und sich im Aufsagen von Lebensweisheiten zu übertrumpfen versuchen (so brüstet sich der Student mit seinem Messer und behauptet: „Pływanie po wodzie to jest nic, dopiero gdy się idzie przez siebie, koniecznie jest nóż. Tak już jest w życiu.“; *Nóż w wodzie* 1962, TC: 00:17:35-00:17:46) bis hin zu Krystynas Flirt mit dem 19-Jährigen, der in einer Liaison endet.

Im Vordergrund des Films steht die Frage nach der Identität der Figuren und ist bezeichnend für die *Nouvelle Vague* in Frankreich – vergleiche beispielsweise Michel Poiccard aus Godards *À bout de souffle*, der den prototypischen Gangstertypen à la Humphrey Bogart imitiert und sich den Tarnnamen Laszlo Kovacs zulegt; es ist ein zum Scheitern verurteiltes Maskenspiel mit instabilen Identitäten der Moderne. In *Nóż w wodzie* werden analog die zu Anfang diametral entgegenstehenden Weltanschauungen der Männer von Krystyna, die den Studenten bei der oben erwähnten Liaison gleichsam im Moment der Entblößung und Verwundbarkeit durchschaut, in dem er seine 'Coolness' verliert, als identisch entlarvt. In der Moderne, wo der 'Kern' des Subjekts sich verflüchtigt und durch alternierende Masken ohne Substanz ersetzt wird, wird die anfängliche dichotomische Konstellation der Männer von einem Moment zum anderen zu einer Art Doppelgängergeschichte, in der, wie schon in Dostoevskijs *Dvojniki* (1846)¹⁰, zwei identische Figuren an der Peripherie um den einen Platz im Zentrum der Gesellschaft kämpfen: Der Namenlose ist in Wirklichkeit nicht das, was er vorgibt zu sein und unterscheidet sich kaum vom Warenfetischisten Andrzej – er ist der 'Unreife', welcher nach Gombrowicz sich in einem „Prozess der Selbsterkenntnis, des werdenden Ich vor der Initiation zum Erwachsenen“ (Schorlemmer 2006, 211) befindet. Beide Männer fungieren als Spiegelbild des jeweils anderen: Andrzej ist das noch nicht ausgelebte, potenzielle 'Ich' des Studenten, und dieser wiederum symbolisiert das vergangene (und unterdrückte) Alter Ego Andrzejs.

¹⁰ Diesen Hinweis verdanke ich Valentin Peschanskyi.

Zugleich ist das Doppelgängermotiv auch eine Kritik an der Außenseiterfigur: Kaum taucht sie in der Welt der polnischen Welle auf, wird sie auch schon problematisiert. Zunächst als junger Rebell im Kampf mit dem Establishment eingeführt und mit allen Merkmalen einer Erlöserfigur versehen – da ist etwa die berühmte Christuspose, in der er auf dem Deck liegend gefilmt wird, dann die Wundmale, die er sich beim Halten eines Topfes zuzieht und schließlich die Szene, in der er sich am Mast festhaltend über das Wasser läuft –, wird diese Erlöserfigur gleich dekonstruiert. Der junge Mann entpuppt sich als Schmarotzer, der (noch) kein Geld hat und sich eigentlich nichts sehnlicher wünscht, als zu seinem Doppelgänger, dem bourgeoisen Andrzej zu werden. Bezeichnend ist hierfür der Moment, in dem er sich, nachdem er mit Krystyna geschlafen hat, den Bademantel seines Widersachers überstreift. Sinnbildlich ist aber auch die Szene, die kurz zuvor stattfindet, in dem nämlich der vermeintliche 'Erlöser', der eben noch beschwingt über das Wasser gelaufen ist, ins Wasser fällt. Das Außenseitertum wird damit als sowohl gesellschaftlich als auch filmästhetisch produktives Moment dargestellt, das aber nur von kurzer Dauer sein kann, bevor der Außenseiter nach getaner Arbeit der Konvention anheimfällt. Mit dieser ambigen Darstellung des Außenseiters gelingt dem Film ein Rundumschlag: Er rechnet ab mit dem romantischen Glauben an den Erlöser, in dieser Hinsicht gleicht er auch *Ostatni dzień lata*, dann mit der Sehnsucht der jungen Regisseure nach einer absolut subversiven Figur, und nicht zuletzt ist er auch eine Absage an den sozialistischen Wunschtraum vom Neuen Menschen, der aus der Jugend hervorgeht.

Dieser letzte systemgerichtete Wink erstreckt sich vermittels des Motivs des Doppelgängertums aber auch über die Leinwand hinaus und trägt ein wirkungsästhetisches, genauer gesellschafts- und vor allem systemkritisches Moment in sich. Edgar Morin verweist auf die ähnliche Relation zwischen den fiktiven Figuren im Film und den Zuschauern im Kinosaal. Die fiktiven Figuren funktionieren als 'Doppelgänger' des Betrachters und verweisen auf die ambivalente Beziehung zwischen Film und Zuschauer:

Thus identification with the like and identification with the foreign are both stimulated by film, and *it is this second aspect that breaks very cleanly with real-life participations*. The damned take their revenge on-screen-or rather the damned part of ourselves does. The cinema, like the dream, like the imaginary, awakens and reveals shameful, secret identifications. (Morin 2005, 105; Hervorhebung im Original)¹¹

¹¹ Das Doppelgängermotiv verweist darüber hinaus auf die Situation des Schauspielers: „The star has two lives: that of his films and his real life. In fact, the first tends to command or take over the other one.“ (Morin 2005, 40)

Der Zuschauer betritt eine andere Welt und überschreitet damit eine Grenze: Vom Außen (Realität) ins Innen des Films (vgl. hierzu auch Elsaesser/Hagener 2013, 55, 57), in eben der gleichen Weise, wie das stagnierte Ehepaar Andrzej und Krystyna den stabilen Raum der Stadt verlässt und sich an die unruhige Peripherie begibt. Mit der Erwartungshaltung des Zuschauers wird gespielt, indem der Eindruck eines „mühe[n] Film[s]“ (Berghahn 1976[1963], 518) entsteht, der tatsächlich aber eine Gesellschaftskritik ist, die die Herrschaftsverhältnisse infrage stellt, so wie sich die Protagonisten selbst gegenseitig infrage stellen. Nach dem Brecht'schen Prinzip wird das Moralische den Sinnen vergnüglich gemacht, das Spiel dient also als Vorwand für das moralische Anliegen (vgl. Brecht 1981, 260f). Dem kommunistischen Ideal von Hilfsbereitschaft, Gleichheit und Brüderlichkeit oder allgemeiner: des idyllischen Miteinanderseins, das hier als Mikrokosmos des Masurischen Seeplatte zunächst entworfen wird, wird die agonale Natur des Menschen entgegengestellt, der nietzscheanische 'Wille zur Macht', eine Thematik, die sich wie ein roter Faden durch Polańskis gesamtes Werk zieht. Mit der (Zer)Störung der Idylle, die sich im weiteren Filmverlauf entfaltet, wird auch implizit der 'Klassenkampf' in einer angeblich klassenlosen Gesellschaft mit thematisiert, angefangen beim initialen 'Wettkampf' auf der Straße, bei dem schließlich Andrzej zur Vollbremsung gezwungen wird, da der namenlose Tramper standhaft auf der Straße stehenbleibt. Andrzej sieht im Tramper ein Mittel sich (auch vor Krystyna) zu beweisen, denn der Student war noch nie auf dem Wasser und stellt in den Augen Andrzejs den perfekten Antagonisten dar, insofern er dadurch eine 'leichte Beute' ist. Auf der Segeljacht versucht sich Andrzej dann als Kapitän zu inszenieren, was ihm allerdings nicht gelingt, da entgegen seiner Erwartung der Student sich gegen jede Rolle sträubt, die ihm Andrzej auferlegen will. Dadurch werden neben den Machtverhältnissen im Allgemeinen, auch die sozialistische Vorstellung von familiärer Harmonie – und ein Familienbild wird hier durch die Dreierkonstellation evoziert – und dessen Erziehungsobsession – die sozialistische Kunst hat bekanntlich die Didaktik zum Primat – hinterfragt. Eine besondere Stellung nimmt dabei Krystyna ein, die die meiste Zeit stumm ist, sich am Ende aber als Dominierende erweist¹²: Krystyna wird die Rolle des kritischen Bewusstseins auferlegt, denn sie ist diejenige, die das Verhalten beider Männer kommentiert und kritisiert. Sie wird aber keineswegs zur 'Idealfigur' stilisiert, denn „[s]ie ist genau so anfällig für die Macht wie die beiden, die um sie kämpfen“ und ist immer „die Komplizin des jeweils Stärkeren“ (Berghahn 1976[1963], 521).

¹² Das Motiv der stummen, aber dominanten Frau ist für die Neue Welle prägend und wird z.B. in *Nawylot* (Królikiewicz 1972) ins Extreme ausgespielt.

Mehr noch, Krystyna ist die Reflexionsfigur des Zuschauers, dessen Verfassung oszilliert zwischen der passiven und aktiven Rezeption, zwischen den ästhetisch aufgeladenen Momentaufnahmen und der konfliktgeladenen Spannung die zwischen den Protagonisten herrscht.

Der Film wirkte im Hinblick auf die popularisierte Staatskultur der Gomułka-Regierung desillusionierend, da er eine (aus der Perspektive des Sozialismus) kontroverse Antwort auf die Gleichheits- und Gemeinschaftsdiskurse darstellt. Die Thematik der zerstörten Ordnung griff daher über den Film hinaus, der sich gegen seinen eigenen Urheber wandte: Obwohl der Film beim zweiten Anlauf vom Ministerium angenommen wurde, wurde Polański die weitere Arbeit als Filmmacher erschwert, weshalb er letztendlich Polen verlassen musste und *Nóż w wodzie* für die nächsten 40 Jahre sein letzter in Polen gedrehter Film sein sollte; erst mit *The Pianist* (2002) wandte er sich Polen wieder zu. Zerstört wurde also nicht nur die Urlaubsidylle von Andrzej und Krystyna, die Freiheitsvorstellung von dem 19-jährigen Namenlosen, sondern hatte über den Film hinausreichende Folgen, die seinen Regisseur an den Rand der Existenz drängten.

3.3 „*Outsider, Nonconformist, a Man In-between*“¹³: *Andrzej Leszczyc*

„Jednak twórczy amalgamat, jaki powstał, nacechowany szczególnie napoezją, możemy określić jako polską odmianę 'nowej fali', niepodobną w swoim lirycznym charakterze do żadnej innej kinematografii.“ (Kałużyński 1966, 5)

Jerzy Skolimowski ist eine Galionsfigur der polnischen Neuen Welle, nicht nur, weil seine Filme deutliche Neue Welle-Merkmale aufweisen¹⁴, er als Drehbuchautor bei *Niewinni czarodzieje* (Wajda 1960) und *Nóż w wodzie* mitwirkte, sondern vor allem auch deshalb, weil er mit seinem Film *Le Départ* (1967), den er in Belgien drehte, eine direkte Verbindung zur französischen *Nouvelle Vague* schuf: In diesem Film lässt er Jean-Pierre Léaud als Protagonisten auftreten, der mit Truffauts *Les quatre cents coups* als Antoine Doinel zur Urfigur der *Nouvelle Vague* wurde und auch in Godards die Bewegung nicht minder prägendem *Masculin, féminin: 15 faits précis* (1966) mitspielte. Mehr noch: Truffauts Erstling war der Beginn des vierteiligen Antoine-Doinel-Zyklus, der in Skolimowskis Leszczyc-Tetralogie seine Entsprechung findet. *Le Départ* bildet somit den Knotenpunkt der beiden Wellen und ist ein abermaliger Verweis auf ihre Analogien.

Der Inhalt von Skolimowskis Spielfilmdebüt *Rysopis*, den ersten Film der Leszczyc-Tetralogie, auf den ich mich im Folgenden beschränken will, lässt sich in einem Satz zusammenfassen: Der Protagonist, Andrzej Leszczyc, wird morgens um 4:30 Uhr zum Militär eingezogen und der Zuschauer folgt ihm dabei, wie er seine Zeit bis zur Abfahrt des Zuges um 15.10 Uhr verbringt. Gezeigt wird eine Serie von Zufällen (Unfall auf der Straße, Treffen von Bekannten, Bekanntschaft mit Barbara und seine Studienwahl, die ursprünglich dazu diente, um dem Militärdienst auszuweichen) und wie der Protagonist mit seiner somit als kontingent wahrgenommenen Umwelt interagiert. Dies wird in einer teilweise schwer zu rezipierenden Form präsentiert – die Kontingenz der innerfilmischen Fiktion wird auf den Wahrnehmungsakt des Zuschauers übertragen –, da die Kameraperspektive oft wechselt und der Protagonist in Plansequenzen im Bild untergeht, sodass der Zuschauer immer wieder die Orientierung verliert, wie das beispielsweise bei der besagten Unfall-Szene der Fall ist: Zunächst sehen wir Andrzej auf der Straße, dann schwenkt die Kamera auf die andere Seite, eine aufgeregte Menschenmasse ist zu sehen und verschiedene Stimmen sind zu hören, Andrzej ist für einige Sekunden von der Bildfläche verschwunden. Der Kamerafokus verliert sich in der Hektik der Aufregung.

¹³ So lautet der Titel der Einführung von Ewa Mazierskas Studie *Jerzy Skolimowski. The Cinema of a Nonconformist* (2010).

¹⁴ Die Leszczyc-Tetralogie das sind: *Rysopis* (1964), *Walkower* (1965), *Bariera* (1966) und *Rece do góry*, der in 1967 in Polen verboten wurde und deshalb erst 1981 uraufgeführt wurde. Skolimowski spielt in allen Filmen die Rolle des Andrzej Leszczyc, außer in *Bariera*, dort wird der Protagonist von Jan Nowicki gespielt, wobei dieser an einer Stelle im Film eine Skolimowski-Maske aufzieht.

In *Rysopis*, sowie in der Leszczyc-Tetralogie überhaupt, werden verschiedene Stile amalgamiert: Sie bewegen sich zwischen Neorealismus, Surrealismus, Absurdismus und Expressionismus (dies vor allem bei Schattenspielen) (vgl. Mazierska 2010, 71f.), sodass ein Spiel mit den Konventionen und der Geschichte des Films entsteht. Das Augenmerk fällt dabei auf das Verfahren der Verfremdung – des Alltags, der Figuren, deren Beziehungen zueinander und miteinander und der Darstellungsart überhaupt –, wodurch ein aktiver Blick des Zuschauers gefordert wird, wie ihn Šklovskij in seinem Aufsatz *Kunst als Verfahren* (1916) theoretisiert: „Das Ziel ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, nicht als Wiedererkennen“ (Šklovskij 1994, 15).

Der Film spielt nicht nur mit den Sehgewohnheit des Zuschauers, indem er sie unterläuft und mit ihnen bricht – durch chaotische Anschlüsse, häufig wechselnde Kameraperspektiven und den fehlenden *plot* –, sondern zeigt zudem wie die Suche nach der Identität des Protagonisten Andrzej Leszczyc durch die Außenwelt, aber auch durch sein eigenes Unvermögen, sich der Verantwortung zu stellen, erschwert wird. Die Verfremdung ist somit nicht nur ein Verfahren des Films, sondern ein fester Bestandteil von Andrzej's von Maskeraden-Spielen gekennzeichneten (inneren) Welt. Andrzej ist für das alltägliche Leben nicht geeignet, kann sein Studium nicht beenden, da ihm ein Thema für seine Abschlussarbeit fehlt, weicht der familiären Verantwortung aus: Er lebt mit einer Frau, Teresa, zusammen und gibt fälschlicherweise vor, mit ihr verheiratet zu sein, obwohl er es faktisch nicht ist. Diese Pseudo-Ehe, die – innerhalb der filmischen Welt – eine sein sollte, trägt generell den Charakter der Unvollständigkeit; so teilt er ihr beispielsweise nicht mit, dass er ins Militär eingezogen wurde, und sich obendrein nicht der Impfung des Hundes angenommen hat, bei welchem schließlich Tollwut diagnostiziert wird und der deshalb eingeschläfert werden muss (obwohl der Hausmeister ihn warnt, dass gerade dieser Virus unter den Hunden grassiert). Am Schluss des Films flüchtet er vor der Selbstbestimmung, zu der er offensichtlich nicht fähig ist, weil er kein 'eigentliches' Selbst hat, in die Fremdbestimmung des Militärdiensts, wie ein unreifes Kind, das sich nach einer Orientierungshilfe sehnt. Der Protagonist lässt sich somit den – für die polnischen Avantgarden paradigmatischen – Gombrowicz'schen 'unreifen' Außenseitern zuordnen, wie sie im Übrigen auch in *Ostatni dzień lata* und *Nóż w wodzie* vorzufinden sind.

Interessant ist hierbei auch die onomatologische Ebene: 'Leszcz' ist einerseits die Bezeichnung eines Karpfenfisches, der Brachse, und etabliert das Motiv des falschen Mediums – der Fisch auf dem Festland –, das sich ebenfalls in seinem Studiengang (Ichthyologie) wiederfindet; in einer Szene schaut Leszczyc hierzu passend durch ein Aquarium mit Fischen. Wie die beiden

anderen Außenseiter wird er damit als ein nicht für das Festland gemachter Mensch charakterisiert – seine eigentliche Lebenssphäre ist das flexible, nicht verharrende, chaotische und zugleich das für die Identität bedrohliche Wasser. Andererseits hat 'leszcz' in der Umgangssprache die Bedeutung 'Muttersöhnchen' und darüber hinaus ist der Name Leszczyc ein erweitertes Anagramm von 'szczyl', im Deutschen 'Balg': Der Name verweist also metaphorisch sowohl auf die Unangepasstheit als auch auf die Unreife des Protagonisten (vgl. hierzu auch Klejsa 2008, 161 und Mazierska 2010, 33).

Ein weiterer Hinweis auf die Thematik der Identitätssuche (und zugleich ein Metakommentar zur Figur des Schauspielers)¹⁵ ist das permanent präsente Maskenspiel, das Posieren und Sich-in-Szene-setzen, was hier nochmal extremer ausfällt, als in den vorigen Filmen. Den ganzen Film hindurch spielt Andrzej allen etwas vor (so wie der Schauspieler vorgibt die Figur zu sein, die er spielt): seiner Frau, dass er studiert und den Hund verkauft hat; seiner Mutter, dass er arbeitet und keine Geldsorgen hat, während er einige Momente davor dieses Geld von seinem Freund lieh; seiner neuen Bekanntschaft Barbara, gaukelt er vor, als Eisenbahner zu arbeiten; nicht zuletzt gibt er beim Radiointerview einen falschen Namen an – es ist ein Spiel mit verschiedenen Identitäten, hinter denen das absolute Nichts, ein Mann ohne Eigenschaften steht, der hier als personifizierte Krise des Subjekts auftritt, für die auch der Titel des Films steht: Er ist lediglich ein Umriss, eine Skizze und keine konkretisierte Person. Diese Zerstäubung des Subjekts macht auch vor anderen Figuren nicht Halt und so werden die drei Frauenrollen in *Rysopis*, Teresa, Janczewska und Barbara, allesamt von Elżbieta Czyżewska gespielt (vgl. Ronduda 2008, 135). Wenn man zusätzlich bedenkt, dass die Schauspielerin zu dem Zeitpunkt mit Skolimowski, der wiederum im Film *Leszczyc* verkörpert, verheiratet war, so kann man auch feststellen, dass auch in dieser Hinsicht die filmische Fiktion in die außerfilmische Realität diffundiert.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang das Motiv des Spiegels, welches an einigen Stellen vorkommt – z.B. als Teresa sich schminkt und ihre Augen im Taschenspiegel reflektieren, der

¹⁵ Auffallend ist zudem der Verweis auf den Film als Medium selbst wie z.B. in der Eingangsszene, wo zunächst nur ein dunkles Bild zu sehen ist, die erste Aufnahme das von einem Streichholz schwach erleuchtete Gesicht des Schauspielers (und Regisseurs) offenbart und damit einen Verweis auf das Licht als Quelle des Kinofilms darstellt, aber zugleich auch an den durch die Kinoleinwand schwach erleuchteten Kinosaal erinnert. Eine ähnliche Anspielung ist einige Szenen später zu sehen, als Andrzej in der Dunkelheit an Straßenbauarbeitern vorbeiläuft, die einen großen Schatten auf eine Mauer werfen (vgl. hierzu auch Ronduda 2008, 134); augenfällig ist auch die Szene am Sekretariat der Universität, wo durch ein getrübbtes Plexiglasfenster nur die Umrisse von zwei Frauen zu sehen sind, wie in einem Schattentheater (als Quelle und prägendes Verfahren des expressionistischen Films). Jean-Luis Baudry verweist mit seiner psychoanalytischen Appartus-Theorie auf den illusionistischen Effekt des Films und geht sogar so weit, dass er auf eine Parallele zwischen dem Kino und dem Höhlengleichnis von Platon zieht (vgl. Baudry 2004[1975], 387).

Zuschauer also den Prozess der 'Verkleidung' bzw. 'Maskierung' miterlebt, oder im Café, wo der Protagonist und sein Freund kurze Zeit durch die verspiegelte Tischplatte miteinander kommunizieren, wobei die ohnehin schon verzerrten Gesichter teilweise von Kaffeetassen versperrt werden, die auf dem Tisch stehen: Das Bild des Ichs wird durch den Spiegel oder das Glas im Allgemeinen gebrochen – eine weitere Referenz auf die brüchige Identität des Protagonisten. Der Spiegel betont zudem durch die bildliche Rahmenkonstruktion, die Künstlichkeit der *mise en scène* des Films (vgl. hierzu auch Elsaesser/Hagener 2013, 94). Ein weiteres Spiel mit der Identität verläuft über die grotesk anmutende Verzerrung der Gesichter, z.B. beim Grimassen ziehen (Andrzej und Basia auf der Wiese) oder durch den Vergrößerungseffekt als Andrzej durch das Aquarium blickt, die den Protagonisten als eine Karikatur seiner selbst erscheinen lassen.



Abbildung 3: *Rysopis*: Andrzej und Basia beim Grimassen schneiden (TC: 00:34:12)

Der gespaltene Protagonist befindet sich die meiste Zeit an Nichtorten wie der Straße, dem Treppenhaus und nur kurze Zeit an sogenannten „vorübergehenden Halteplätzen“ (Foucault 2006[1967], 320) wie im Café, im Supermarkt, beim Tierarzt. Charakteristisch sind hierbei auch die zu Wort kommenden Statisten, die sich in seiner Gegenwart über ihn unterhalten, wie beispielsweise in der Szene mit den sich sonnenbadenden und sich lautstark über ihn unterhaltenden Nachbarinnen vor seinem Dachfenster, womit der Film wiederum darauf verweist, dass er eine leere Stelle – oder gar: Leerstelle –, ein eigentlich nichtexistierendes Subjekt ist. Zugleich wird er dadurch zum 'neutralen' Beobachter, gleichsam einer Fortsetzung der Kamera: In ebendieser Plansequenz beobachtet der Zuschauer – als reale Manifestation des Kameraauges – Andrzej dabei, wie er zum Beobachter dieser Damen wird. Das für die Neue Welle typische Motiv des Voyeurismus, welchen auch die namenlosen Protagonisten der ersten beiden Filme

ausleben, wird hier in seiner filmästhetischen Funktion akzentuiert.

Die Zuspitzung der Ich-Spaltung der Außenseiterfigur Andrzej findet sich in der Schlusssequenz des Films, als er in den Zug – in Richtung Militärdienst – einsteigt und seiner Flucht ins nicht vorhandene Ich bzw. seine absolute Entortung auch eine räumliche Dimension verleiht. Der Zug steht hierbei sinnbildlich für die Transgression, wo sich das Eigene mit dem Anderen vermischt, für das ewige Zwischen, das Außerhalb-Sein, die Entwurzelung, die Rastlosigkeit der Moderne und der Subjekte, die sie hervorbringt – es ist die Krisenheterotopie eines heranwachsenden Mannes (vgl. Foucault 2006[1967], 321).

4. Fazit

Die extreme Innovationskraft der Filme der Neuen Welle steht und fällt mit der Figur des Außenseiters. Innovativer Plot, experimentelle Filmverfahren und alle film- und sozialkritischen Elemente, sei es das Aufbegehren gegen die romantische Christologie, die für die polnische Kultur von hoher Bedeutung ist, seien es die zahlreichen Seitenhiebe gegen die sozrealistische Doktrin – alle diese außenseiterischen Elemente haben die Figur des Außenseiters zur Grundlage, er ist der Träger aller ihrer Figurationen. Bei den drei hier behandelten Filmen der polnischen Neuen Welle wurde offensichtlich, dass gerade diese Figur als eine Art Personifizierung des Außenseitertums extrem gefährdet ist: Durch die Bewegung auf der Linie zwischen Zentrum und Peripherie ist ihre Lebensdauer extrem kurz, durch die produktive Subversion nutzt sie sich gewissermaßen ab und verglüht bzw. kippt in das eine oder andere Extrem. Im Übergangsfilm *Ostatni dzień lata* wurde die Figur als eine Art transzendentes Abstraktum eingeführt, um die Möglichkeiten einer neuen Ausrichtung des Films zu verhandeln; einmal den Stein ins Rollen gebracht verschwand die Figur ebenso plötzlich wie sie aufgetaucht ist. In den beiden Filmen, die den Kern der Neuen Welle bilden, wurde diese geisterartige Figur in zwei extrem unterschiedliche Typen des Außenseiters inkarniert – sie werden zu konkreten Figuren –, die im Wesentlichen die beiden Enden der Skala dieses Phänomens bilden. In Polańskis *Nóż w wodzie* endete das Schicksal des Grenzgängers, der von der Peripherie kam, im Zentrum, d.h. der Norm und der Konvention, nachdem er, vermittelt über das Motiv des Doppelgängers, zuvor die innerfilmische Welt aufgerüttelt und diese Störung dann in die reale Welt des Zuschauers getragen hat. In Skolimowskis *Rysopis*, einem Film der Umgekehrt im Zentrum, der Stadt spielt, befindet sich der Außenseiter in einer 'inneren' Peripherie und kann den Weg ins Zentrum nicht finden, verschwindet dann am Ende des Films aus der Stadt. Nachdem er sein subversives Potential entfaltet hat, bleibt ihm als Rückzugsort das Nichts, das über die vollkommene Dissoziation des Subjekts vermittelt wird.

Die beiden Regisseure zeigen damit auf, wohin die produktiv genutzte Figur nach ihrem Grenzgang, der als Drahtseilakt verstanden werden kann, kippt: Entweder in die Konformität des Zentrums, wo sie zu einer einheitlichen Identität kommt, oder in das Nichts der äußersten Peripherie, wo sie ihre Subjektivität absolut verliert. Dies spiegelt sich auch direkt in den Filmen und schließlich auch in den Lebensläufen der beiden Regisseure wider: Während Polańskis Film noch relativ 'konsumierbar' ist, der 'durchschnittliche' Zuschauer vermag es, sich schnell in der zwar zuweilen irritierenden, aber noch zu genüge konventionalisierten Welt des Films einzufinden. Skolimowskis Erstling stellt hingegen schon eine filmästhetische Zumutung dar

und ist nur für einen kleinen 'Außenseiterkreis' von Zuschauern gedacht. Die vergebliche Identitätssuche Leszczyca, die dann in den weiten drei Filmen der Tetralogie fortgewoben wird, mündet dann im abschließenden Film *Ręce do góry*, wo die extremen und innovativen Verfahren die filmische Einheit soweit zerstäuben, dass am Ende kein Film im eigentlichen Sinne zurückbleibt – es sind 76 Minuten der Störung. Dementsprechend blieb Skolimowski zeitlebens ein Außenseiter, der an der Peripherie verharrend, für andere Filmemacher subversives Material bereitstellt, während Polański als letztendlich teilweise konformer Außenseiter zum Regisseur von Weltrang avancierte.

Bachelorarbeit im Rahmen des Hauptseminars: *Marginalisierung, Diskriminierung und Außenseiter in der Literatur und im Film* unter der Leitung von Prof. Dr. Schamma Schahadat, Wintersemester 2014/15.

Empfohlene Zitierweise:

Daniela Amodio: Außenseitertum als Fundament der Nouvelle Vague Polonaise. *Ostatni dzień lata, Nóż w wodzie* und *Rysopis*. In: *Laboratorium. Studentische Arbeiten des Slavischen Seminars der Universität Tübingen* [16.08.2016]. URL: XXX. Datum des Zugriffs:

5. Literatur

5.1. Filme

Nóż w wodzie (1962). PL, R: Roman Polański.

Ostatni dzień lata (1958). PL, R: Tadeusz Konwicki.

Rysopis (1965). PL, R: Jerzy Skolimowski.

5.2. Sekundärliteratur

Astruc, Alexandre (1964 [1948]): Die Geburt einer neuen Avantgarde. Die Kamera als Federhalter. In: Theodor Kotulla (Hg.): *Der Film. Manifeste, Gespräche, Dokumente*. Bd. 2. München, S. 111-115.

Baudry, Jean-Louis (2004 [1975]): Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell et al. (Hg.): *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart, S. 381-404.

Berghahn, Wilfried (1976 [1963]): Das Messer im Wasser. In: *Filmkritik* 11/63. In: *Filmkritik 1962 bis 1963*. Bd. 2. Frankfurt a. M., S. 518-521.

Böhme, Hartmut (1988): Eros und Tod im Wasser – 'Bändigen und Entlassen der Elemente'. Das Wasser bei Goethe. In: Ders.: *Kulturgeschichte des Wassers*. Frankfurt a. M., S. 208-233.

Brecht, Bertolt (1981): Über eine nichtaristotelische Dramatik. In: Werner Mittenzwei (Hg.): *Bertolt Brecht. Schriften*. Bd. 5. Berlin, Weimar, S. 243-284.

Bukowiecki, Andrzej (2008): Ostatni dzień lata. In: Akademia polskiego filmu. URL: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/ostatni-dzien-lata/42>, letzter Zugriff am 1.8.2016.

Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte (2013): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg.

Ette, Ottmar (2011): Insulare ZwischenWelten der Literatur. Inseln, Archipele und Atolle aus transarealer Perspektive. In: Wilkens, Anna/Ramponi, Patrick/Wendt, Helge (Hg.): *Inseln und Archipele. Kulturelle Figuren des Insularen zwischen Isolation und Entgrenzung*. Bielefeld, S. 13-56.

Ferenczi, Sándor (1924): *Versuch einer Genitaltheorie*. Leipzig, Wien, Zürich.

Foucault, Michel (2006[1967]): Von anderen Räumen. In: Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a. M., S. 317-329.

Gazda, Janusz (1993): Poczucie obcości i chęć wtopienia się w inność. Podróże filmowe Romana Polańskiego. In: *Kwartalnik Filmowy* 4/1993, S. 132-152.

Gregor, Ulrich (1983): *Geschichte des Films ab 1960*. Bd. 4. Reinbek bei Hamburg.

Gregory, David (2003): *Knife in the Water. A Ticket to the West* (Dokumentarfilm), 30 Min.

Gwóźdź, Andrzej (2013): Ästhetische Entwürfe. Über eine Neue Welle, die es vielleicht nie gab. In: Klejsa, Konrad/Schahadat, Schamma/Wach, Margarete (Hg.): *Der polnische Film. Von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*. Marburg, S. 146-167.

Jackiewicz, Aleksander (1964): Nasza 'nowa fala'. In: *Film* 19/1964, S. 7.

- Kałużyński, Zygmunt (1966): Nowa fala w polskim filmie? In: *Kino* 4/1966, S. 1-5.
- Klejsa, Konrad (2008): Gry, maski, tęsknoty, ucieczki... Cztery spojrzenia na wczesną twórczość Jerzego Skolimowskiego. In: Ronduda, Łukasz/Piwowarska, Barbara (Hg.): *Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było*. Straßburg, New York, S. 156-171.
- Mazierska, Ewa (2010): *Jerzy Skolimowski. The Cinema of a Nonconformist*. New York, Oxford.
- Michałek, Bolesław / Turaj, Frank (1988): *The Modern Cinema of Poland*. Bloomington, Indianapolis.
- Monaco, James (1976): *The New Wave. Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. New York.
- Paech, Joachim (2011): Die 'Neue Welle' in Westeuropa und in Polen. In: Klejsa, Konrad/Schahadat, Schamma (Hg.): *Deutschland und Polen. Filmische Grenzen und Nachbarschaften*. Unter Mitarbeit von Christian Nastal. Marburg, S. 191-204.
- Rothkoegel, Anna (2008): Der Mythos der 'Matka Polka'. In: Sebastian Kempgen (Hg.): *Bulletin der deutschen Slavistik* 14/2008, München, S. 84-88.
- Ronduda, Łukasz (2008): Skolimowski, Królikiewicz, Żuławski, Ukłański. Czyli wypisy z historii polskiej Nowej Fali. In: Ders./Piwowarska, Barbara (Hg.): *Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było*. Straßburg, New York, S. 132-155.
- Ronduda, Łukasz / Piwowarska, Barbara (2008): *Polska Nowa Fala. Historia zjawiska, którego nie było*. Straßburg, New York.
- Schorlemmer, Uta (2006): Gombrowicz's 'Prinzip Unreife' in Kantors Theater. Annäherung an zwei verwandte ästhetische Diskurse. In: Lawaty, Andreas/Zybura, Marek (Hg.): *Gombrowicz in Europa. Deutsch-polnische Versuche einer kulturellen Verortung*. Wiesbaden, S. 210-223.
- Schahadat, Schamma (2015): 'Das Messer im Wasser' und 'Besondere Kennzeichen: keine'. Zwei Varianten der polnischen *Nouvelle Vague*. In: Wach, Margarete (Hg.): *Nouvelle Vague Polonaise? Auf der Suche nach einem flüchtigen Phänomen der Filmgeschichte*. Marburg, S. 240-250.
- Šklovskji, Viktor (1994): Kunst als Verfahren. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. München, S. 3-35.
- Toeplitz, Krzysztof Teodor (1976[1963]): Die drei Wellen. In: *Filmkritik* 9/63. In: *Filmkritik 1962 bis 1963*. Bd. 2. 1976, Frankfurt a. M., S. 402-407.
- Turner, Victor (1994[1964]): Betwixt and Between. The Liminal Period in Rites of Passage. In: Mahdi, Louise Carus (Hg.): *Betwixt and Between. Patterns of Masculine and Feminine Initiation*. La Salle, S. 3-19.
- Wach, Margarete (2015): Cineastischer Ost-West-Divan. 'Kinder von Marx und Coca-Cola', 'coincidentia oppositorum', 'poètes maudits' oder dreimal 'Nouvelle Vague Polonaise'. In: (Dies.): *Nouvelle Vague Polonaise? Auf der Suche nach einem flüchtigen Phänomen der Filmgeschichte*. Marburg, S. 14-33.
- Willems, Gottfried (2015): *Geschichte der deutschen Literatur* Bd. 5. Moderne, Wien, Köln, Weimar.