

Der rechte Kerl zur rechten Zeit : zur ZDF-Reihe mit Filmen von Elia Kazan

Autor(en): **Lachat, Pierre**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom : Zeitschrift für Film**

Band (Jahr): **36 (1984)**

Heft 17

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-932459>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der rechte Kerl zur rechten Zeit

Zur ZDF-Reihe mit Filmen von Elia Kazan

Wenn der Name einfach geschrieben steht, liest er sich scheinbar ganz leicht: Elia Kazan, Ehl-ja Kah-san. Doch wie er von den Amerikanern ausgesprochen wird, darüber musste ich lange rätseln. Bis mich eines Tages ein Kinotrailer – 1972, denke ich, für «The Visitors» –, in dem der Name nicht nur geschrieben auf der Leinwand erschien, sondern von einer männlich-sonoren Kinotrailerstimme auch ausgesprochen wurde, endlich aus der Not erlöste: Ihl-ja Ka-sähn. Von allein wär' ich nie drauf gekommen.

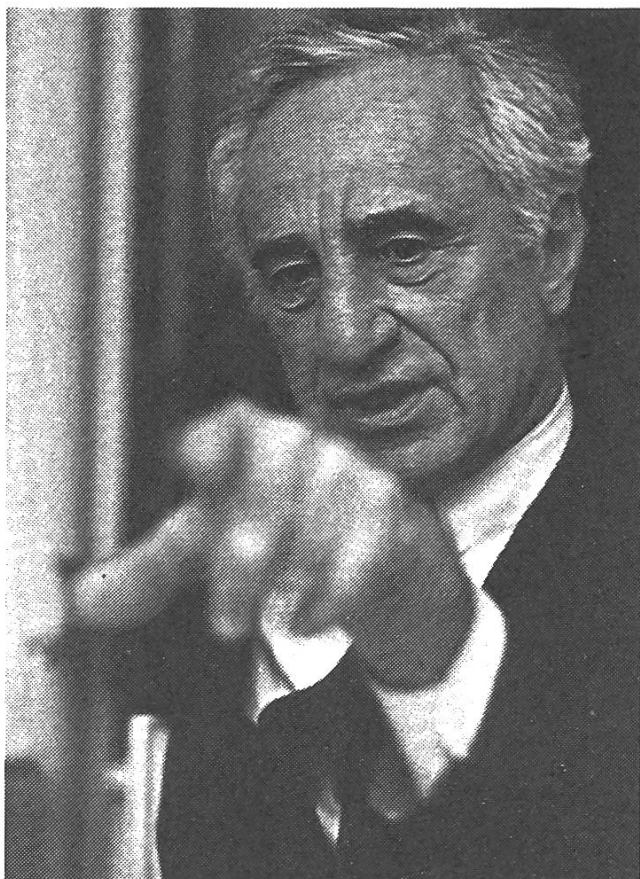
Dabei war mir die Frage wichtig, und zwar nicht nur um der Information selbst willen, sondern weil der Name und die Unsicherheit darüber, wie er auszusprechen sei, für mich immer mehr mit der Person des Namensträgers zu tun bekamen, je mehr ich fortzu über ihn erfuhr. Denn er ist ein Kerl aus Werweisschonwo – Istanbul, Griechenland, New York –, und möglicherweise heisst er ganz anders. Auch hat er in seinem Leben wechselnde Rollen gespielt, und dazu passt dann eben, dass der Name auch immer wieder anders gelesen wird: Ehl-ja/Elihja, Kah-san, Ka-sahn, um nur die gebräuchlichsten mitteleuropäischen Lesarten zu nennen. Davon abgesehen, dass es offenbar auch Amerikaner gibt, die beispielsweise I-laih-ja Keh-isn sagen. Ganz klar, ich hatte es – und wir haben es jetzt noch – mit einem Fall zu tun, wo die falsche oder halbrichtige Information, die begründete oder wilde Vermutung so viel aussagen wie die korrekte Auskunft.

Die (hoffentlich) korrekte Auskunft besagt, scheint's, dass er sogenannten anatolisch-griechischer Herkunft sei oder ist. Seine Eltern, heisst das, waren Angehörige einer im türkischen Kleinasien, also in Anatolien beheimateten Minderheit von Griechen, die selbstverständlich von der türkischen Mehrheit zeitweise heftig verfolgt wurden. Als anatolischer Grieche oder Grieche aus der Türkei und als orthodoxer Christ aus einem islamischen Land kommt er vor 75 Jahren, im September 1909, in Istanbul zur Welt. Elia, sprich Ihl-ja, ist sein richtiger Vorname,

Kazan, sprich Ka-sähn, ist eine amerikanische Verkürzung von Kazanjoglou. Ich schreibe diesen vollen Namen jetzt einmal ohne Schluss-«s» hin. Ich könnte ihn auch mit Schluss-«s» schreiben: Kazanjoglous. Die Quellen, die mir zur Verfügung stehen, geben das eine wie das andere an. Wichtiger, als wer's recht macht, scheint mir die Tatsache, dass die Quellen voneinander abweichen.

Mit vier kommt er 1913, nach einem kurzen Zwischenhalt in Berlin, nach New York, und dort wird er mangels einer orthodoxen auch schon mal in eine katholische Schule gesteckt. Religion muss sein, so oder so, findet sein Vater, und der alte Kazan handelt im übrigen wahrhaftig, wie in einem schlechten Roman, von New York aus mit Orientteppichen. Sein Geschäft geht gut – Elia kann das sehr angelsächsisch-protestantische Williams-College besuchen – bis zum grossen Krach von 1929. Von da an muss sich Kazan allein durch die Wirtschaftskrise der dreissiger Jahre schlagen, die für so viele seiner Generation zur prägenden Epoche werden.

Diese ganze frühe Biografie mit ihren vielen heiklen Fragen nach Herkunft und Zugehörigkeit – der Griechisch-Türke, der Amerikaner wird, der Orthodoxe, der eine katholische, dann eine protestantische Schule besucht – ist weit mehr als nur malerischer Hintergrund oder typisch transatlantische Konfusion. Die wechselnde, ewig unsichere Zuordnung prädestiniert zweifellos zu wechselndem Rollenspiel und zu nur bedingt verlässlicher Loyalität. Die griechisch-türkisch-amerikanische Dreisprachigkeit tut das Übrige: Der Sohn des (konkursiten) Teppichhändlers schreibt sich 1932 in der Theaterschule der Yale-Universität ein und praktiziert gleichzeitig beim New Yorker Group Theater unter Lee Strasberg und Harold Clurman. Im folgenden Jahr assistiert er John Howard Lawson bei der Produktion seines Stücks «The Pure in Heart», ein weiteres Jahr danach führt er, mit 25, seine erste Bühnenregie, und er schreibt derweil auch bereits seine eigenen



Elia Kazan.

Stücke und steht zwischendurch immer wieder selbst als Mime auf den Brettern. Erst 1941 wird er die Schauspielerei (auch vor der Kamera) endgültig aufgeben, aber er gehört noch 1947 zu den Mitbegründern von Strasbergs famosem «Actors' Studio», und Regie auf dem Theater führt er regelmässig, zwischen Filmen, bis 1964.

So gehören seine dreissiger Jahre fast ausschliesslich dem Theater, und sie sind bis zu einem gewissen Grad Elia Kazans glücklichste Zeit. Der Orthodoxe, der in katholischen und protestantischen Schulen gewesen ist, wird jetzt ein gottloser Kommunist und in aller Form Mitglied der KP der USA, die während des ganzen Jahrzehnts (und sogar bis zum Ende des Weltkriegs) in der amerikanischen Politik eine gewisse Rolle spielt. Die KP-Mitgliedschaft ist in dieser Zeit unter Künstlern und Intellektuellen auch und gerade in den USA nichts Aussergewöhnliches. Gerade das Group Theater umfasst mehrheitlich Leute, die mit der Linken sympathisieren und auf politisches Thea-

ter aus sind, auch wenn die eingeschriebenen Kommunisten wie Kazan in der Minderheit bleiben: Für eine Parteizelle innerhalb des Ensembles reicht es immerhin.

Vor allem ändern aber herrscht im New Yorker Theater dieser Jahre ein Maximum an Liberalität und eine Durchlässigkeit für nachwachsendes Talent, die nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch alle Experimente zulassen. Kazan kann sich an vielen Dingen versuchen, eines davon ist der Film, mit dem er – vorerst nur vorübergehend – 1937 erstmals in Berührung kommt. Er dreht mit Ralph Steiner als Kameramann den 20minütigen Dokumentarfilm «The People of the Cumberlandlands», eine Reportage über Erwachsenenbildung an der Highlanders Folk School in Monteagle, Tennessee. Produziert wird der Film von der Kooperative Frontier Films, deren Mitglied Kazan zusammen mit Paul Strand, Jay Leyda, Lewis Jacobs, Leo Hurwitz, Pare Lorentz und andern progressiven Intellektuellen der Ostküste ist.

Indessen, das erste politische Ungemach erwächst Kazan doch schon 1936, da er geringfügig von der Linie der New Yorker KP abweicht und sich eine parteiinterne Untersuchung zuzieht, die dazu führt, dass er seine Mitgliedschaft nach ganzen 19 Monaten kündigt. Doch ist dieses Verfahren gegen ihn, das zweifellos stalinistischen Charakter hat, nur ein Vorgeschmack dessen, was ihm in den fünfziger Jahren widerfahren wird. Im Zug der antikommunistischen Hexenjagd gerade auch gegen Filmleute wird Kazan 1952 gezwungen, seine in den dreissiger Jahren angeblich begangenen politischen Fehler zu bereuen. Er muss dem Teufel des Marxismus abschwören und seine Umkehr bekräftigen, indem er vor der berüchtigten Untersuchungskommission für die sogenannten unamerikanischen Umtriebe seine sämtlichen Genossen denunziert, mit denen er es 17 Jahre zuvor während seiner wenigen Monate in der KP irgendwie zu tun hatte. Nicht, dass er jemanden noch ans Messer lieferte, der nicht schon bereits ans Messer geliefert worden wäre: Kazans Aussage bestätigt der Untersuchungskommission nur längst Bekanntes. Aber der moralische



Barbara Bel Geddes und Richard Widmark als Ehepaar Reed in «Panic in the Streets» (1950).

Schaden wird dadurch um nichts geringer.

Der wahre dunkle Punkt – auch der Wendepunkt – in seinem Leben ist hier erreicht: Kazan gibt nach, nennt die Namen, erst einige, dann alle, und er lässt sich sogar zur ausdrücklichen Bestätigung erpressen, er tue das alles aus freien Stücken, aus Einsicht in die politische Notwendigkeit. Er rettet damit seine Karriere als Regisseur in Hollywood, denn hätte er sich der Kommission im mindesten verweigert, er hätte wahrscheinlich nie wieder gedreht, sicher jahrelang nicht in den USA. (Merke: Aus der KP liess es sich austreten, vor der Untersuchungskommission gibt es kein Entrinnen.) Mehr noch, was sich tatsächlich ereignet, ist, dass seine Laufbahn gerade ums ominöse Jahr 1952 herum steil nach oben zu weisen beginnt.

Im Jahr zuvor hat er seine erst eigentliche

Prestigeproduktion realisiert, «*A Streetcar Named Desire*» nach Tennessee Williams, bei uns besser als «Endstation Sehnsucht» bekannt. Im Jahr 1952 selbst dreht er «*Viva Zapata!*», die Geschichte des mexikanischen Revolutionshelden Emiliano Zapata. Ein ehemaliger Weggefährte Kazans, John Howard Lawson, nach wie vor Kommunist und mittlerweile für seine Überzeugung ins Gefängnis gegangen, interpretiert den Film nicht ohne dialektischen Eiertanz als Kazans antikommunistisches Bekenntnisstück. Doch wenn schon, dann trifft dieser Vorwurf viel eher auf «*Panic in the Streets*» von 1950 zu, den sechsten und letzten einer Reihe von höchst diskutablen Filmen, die Kazan seit 1945 in Hollywood gedreht hat. Der Held ist vielsagenderweise der Beamte einer Gesundheitsbehörde, der im Hafen von New Orleans eine geheimnisvolle Seuche identifiziert, aufspürt und stoppt. Im Klima dieser Jahre braucht es dem Publikum nicht eigens bedeutet zu werden, dass das Übel, das über das Meer kommt, um die Gesundheit Amerikas zu verderben, Ähnlichkei-

ten mit der Teufelei des Kommunismus hat.

Auf *«Viva Zapata!»* und das Jahr 1952 folgt dann dicht auf dicht die ganze Reihe seiner legendären Filme, die ihn erst so richtig zu dem berühmten Mann machen, der er spätestens um 1955 ist: *«On the Waterfront»* (1954), *«East of Eden»* (1955), *«Baby Doll»* (1956; ZOOM 14/83), *«A Face in the Crowd»* (1956), *«Splendor in the Grass»* (1961; ZOOM 13/84) und *«America, America»* (1963). Der Schatten seines Umfalls, seines Renegatentums lastet zwar auf Kazan. *«The Arrangement»* wird später, 1967, einer seiner Romane heißen, mit denen er sich in den sechziger Jahren, gegenüber Hollywood bereits auf Distanz gehend, auch als Schriftsteller versucht. Der Titel dieses Buchs, das er 1969 auch selber verfilmt, ist zweifellos ein Schlüsselwort für die Deutung seines Lebenslaufs: Der illustre Teil seiner Karriere beruht von 1952 an effektiv auf einem Arrangement, das er mit Hollywood und mit den in Washington herrschenden Hexenjägern getroffen hat. Trotzdem, die Zeit bis vielleicht 1970 ist die zweite glückliche Zeit seines Lebens, sicher seine kreativste.

Der künstlerische Rang seiner Arbeit mit Schauspielern wie Marlon Brando, James Dean oder Montgomery Clift (aber auch Natalie Wood oder Warren Beatty) steht jetzt selbst für seine Feinde, sprich gewesenen Freunde, ausser Frage. Das gleiche gilt für seine Fähigkeit, im besten Fall schlicht und doch kraftvoll, intensiv und doch völlig unmanieriert, expressiv und doch nicht hysterisch zu inszenieren und zu erzählen; sie erreicht ihren ersten Höhepunkt in *«East of Eden»*, ihren zweiten in *«America, America»*. Man kann die beiden entscheidenden Punkte – Umgang mit den Darstellern und narratives Vermögen – auch zusammennehmen und sagen: Bei weitem nicht immer, aber mehrmals hat Kazan die perfekte Fusion der beiden Elemente, des dramatischen und des epischen, zuwegegebracht, für mich etwa auch noch in *«A Face in the Crowd»*.

Er hat damit wie nur wenige andere (etwa Nicholas Ray) die Aufgabe des Hollywood-Prestige-Regisseurs der ersten nachklassischen Periode erfüllt. Zu Be-

Die Kazan-Reihe im ZDF

Das ZDF leitet im «Filmforum» vom 6. September, 22.50 Uhr, seine fünfteilige Reihe mit Filmen von Elia Kazan mit einem Porträt des 75jährigen ein: *«Elia Kazan – Outsider»*, gestaltet von Annie Tresgot und Michel Ciment. Die fünf Filme werden an den folgenden Daten ausgestrahlt:

7. 9., 23.20: *Panic in the Street* (Unter Geheimbefehl, 1950)

9. 9., 20.15: *Viva Zapata!* (1952)

15. 9., 20.15: *Baby Doll* (1956)

27. 10., 23.15: *A Face in the Crowd* (Ein Gesicht in der Menge, 1956)

21. 11., 19.30: *America, America* (Die Unbezwingbaren, 1963)

ginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts galt es nämlich, erstens, neue Stars zur Geltung zu bringen, Menschentypen, die anders, neurotischer waren als die Helden der eben zu Ende gegangenen Klassik. Brando, Dean und Clift stellten da, mit den Figuren, die sie verkörperten, eine Triade, die man heute gewohnheitsmäßig in einem Atemzug nennt: Mit allen dreien hat Kazan bemerkenswerterweise gedreht! Es galt aber auch, zweitens, den neuen Stars entsprechend, andere Geschichten zu erzählen und die Geschichten anders, als es gerade auch Kazan selbst noch im alten Hollywood der vierziger Jahre gelernt hatte. Die Filme mussten, für ein neues Jahrzehnt und für ein zunehmend sich spezialisierendes Publikum, bizarrer, zerrissener, greller, extremer werden, ohne den Rahmen der Konvention aber wirklich zu sprengen. Sie durften ernster, anspruchsvoller, sogar kritischer sein, denn der auf Serienkost abonnierte Teil des Publikums begann sowieso, zum Fernsehen abzuwandern; aber man musste wiederum vermeiden, «elitär» zu werden – «arty», so schimpft man in Hollywood.

In allen diesen Punkten wirkte sich wiederum *«East of Eden»* von allen Filmen prägend auf das Jahrzehnt aus. Doch kamen andere vor- und nachverstärkend hinzu: *«Baby Doll»*, ein raffiniertes, schwüles Drama aus dem Süden der USA (wiederum) nach Tennessee Williams, und *«A Face in the Crowd»*, die Ge-

schichte eines aus der Obskurität aufsteigenden Medienidols; aber auch «*On the Waterfront*» und (schon etwas weniger) «*Splendor in the Grass*». «*America, America*», das Epos einer Einwanderung nach Amerika aus eben jenen Gegenden Europas, aus denen Kazan selbst stammt, markierte dann bereits die Abkehr von den Erfolgsmustern der fünfziger Jahre, die unterdessen auch schon wieder etwas veraltet waren. Es war Kazans persönlichster Film, autobiografisch begründet, ohne Stardarsteller gedreht, aber es blieb, jedenfalls für Kazans weitere Karriere als Filmregisseur, folgenlos. Dafür nahm um diese Zeit seine Schriftstellerei ihren ernsthaften Anfang.

Mit «*The Arrangement*» (1969), «*The Visitors*» (1971) und der Gelegenheitsarbeit «*The Last Tycoon*» (1976) zog Kazan wiederholt, aber vielsagenderweise in Abständen nach, ohne je wieder die Dichte und die Trefflichkeit seiner besten Jahre zu erreichen. «*The Visitors*», einer der damals noch raren Beiträge des amerikanischen Films zum Thema Vietnam, lässt sich als eine indirekte Abbitte für begangene politische Fehler – der fünfziger, nicht der dreissiger Jahre – verstehen. Der Krieg in Südostasien mit dem unübersehbaren Schaden, den er anrichtete, konnte jemandem mit Kazans Vergangenheit leicht als die letzte Konsequenz erscheinen, zu der die amerikanische Innen- und Aussenpolitik der McCarthy-Zeit führen musste.

So steht Kazan mit seinen Arbeiten der Jahre 1952 bis höchstens 1960 – aber ich

erinnere mich noch gut, wie die Kritik schon mit «*Splendor in the Grass*» ungnädig verfuhr – weit vorn, fast am Anfang des modernen, nachklassischen Hollywoodfilms. Er folgt in diesem Sinn unmittelbar auf Orson Welles, der die Filmstadt Ende der vierziger Jahre verlassen hat. Dass Kazan, verglichen mit dem eigensinnig Regeln durchbrechenden Welles, doch immer konventioneller, besser «arrangiert» blieb, versteht sich von selbst. Ein wirklicher Neuerer war er denn eigentlich nie. Aber es gab jene Periode, da war er für Hollywood, das damals einen beweglichen Konformismus verlangte, der rechte Kerl zur rechten Zeit.

Pierre Lachat

TV inszeniert «Johannes-Passion»

fig. Als Gemeinschaftsproduktion zwischen der SRG, dem Westdeutschen Rundfunk und dem Sender Freies Berlin realisiert das Fernsehen DRS die «Johannes-Passion» von Johann Sebastian Bach als Spielfilm. Unter der Regie von Werner Düggelin wird der Film «Johannes-Passion» im Sommer und Herbst 1984 in der Schweiz und in Italien (Padua, Neapel u. a.) gedreht. Die musikalischen Aufnahmen wurden unter der Leitung von Armin Brunner, Ressortleiter «Musik» beim Fernsehen DRS, im Mai abgeschlossen. Zur Ausstrahlung gelangt der Film am Karfreitag 1985.

**Die Pressefreiheit
ist gewährleistet.
Wie immer
ohne Gewähr.**

Deshalb

KLARTEXT
DAS SCHWEIZER MEDIEN-MAGAZIN

Schicken Sie mir KLARTEXT, das Schweizer Medien-Magazin. Ich abonniere KLARTEXT bis Ende 1985 für Fr. 8.— pro Nummer (6 Ausgaben im Jahr).

Name: _____

Adresse: _____

PLZ/Ort: _____

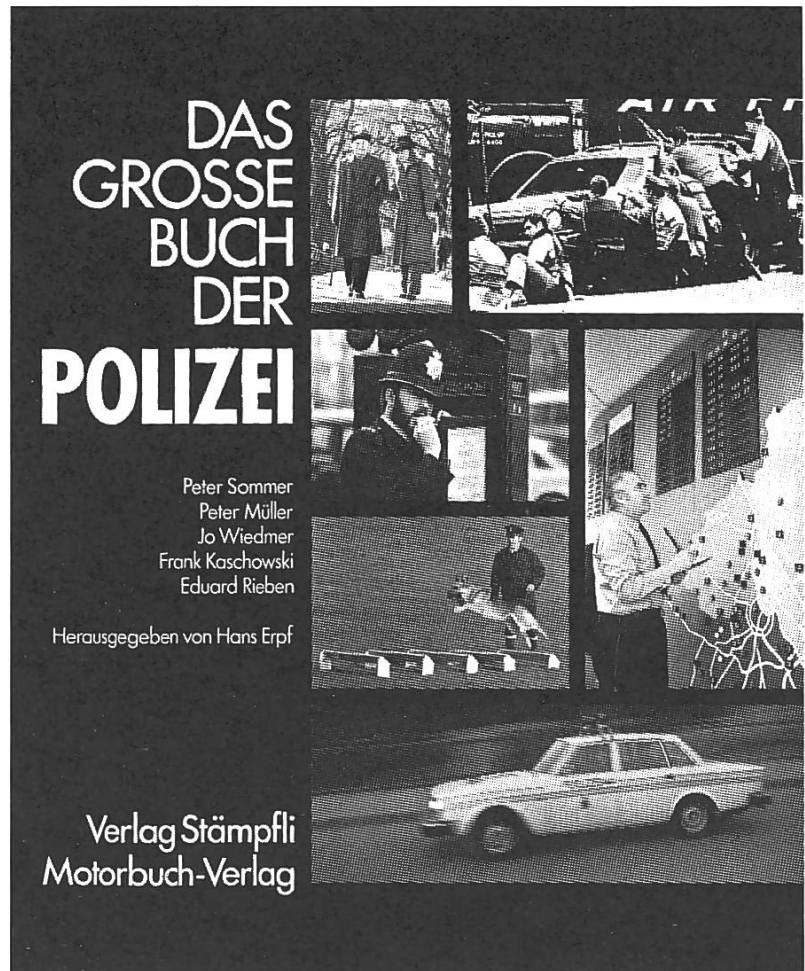
Datum/Unterschrift: _____

Einsenden an: KLARTEXT, Postfach 425,
4009 Basel

AZ
3000 Bern 1

Ein Sachbuch voller
interessanter Informationen,
Anekdoten, Daten und
Einzelheiten zu einer uns allen
bekannten Institution:

Das grosse Buch der Polizei



Herausgeber: J. Erpf. Texte von Dr. P. Sommer, P. Müller, J. Wiedmer und F. Kaschowski. Fotos von E. Rieben, P. Müller u. a. Format 22 x 27 cm, 208 Seiten, über 190 zum Teil ganzseitige Abbildungen, davon 15 farbig, gebunden.

Jetzt Sonderaktion: reduzierter Preis Fr. 24.80
(früherer Ladenpreis Fr. 58.-).



Verlag Stämpfli & Cie AG Bern

Postfach 2728, CH - 3001 Bern