

Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Band: 45 (1993)
Heft: 4

Artikel: West-Dekadenz und Ost-Tauwetter
Autor: Lachat, Pierre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-931889>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

West-Dekadenz und Ost-Tauwetter

IM APRIL ZEIGT DAS FILMPODIUM ZÜRICH EIN MEISTERWERK VON ORSON WELLES UND ZWEI «TAUWETTER»-FILME: EINEN POLNISCHEN VON ANDRZEJ WAJDA UND EINEN RUSSISCHEN VON MICHAÏL KALATOSOW.

Pierre Lachat

Robert Altman hat kürzlich erklärt, die ganze Anfangssequenz seines neuen Films «The Player» sei als eine ausdrückliche Hommage an «*Touch of Evil*», Orson Welles' Meisterwerk von 1958, zu verstehen, und zwar habe er im besondern auch gerade den Anfang dieses Films zitieren wollen. Tatsächlich beginnt der eine wie der andere der beiden Filme mit demonstrativen, zelebrierenden Sequenzeinstellungen von mehreren Minuten Länge, während derer die Kamera (ohne Schnitt natürlich) noch und noch vor und zurück fährt und schwenkt, links, rechts, auf und ab, von Figur zu Figur, von einer Seite des Schauplatzes zur andern. Ein Programm wird da skizziert, und zwar steuert es ganz klar in die Richtung, dass die nun folgende Geschichte mit der Kamera zu erzählen sein wird.

Altman und Welles haben dieses eine gemeinsam, nämlich dem Kanon und den Schematismen Hollywoods nicht bloss produktionsell und thematisch immer von neuem zu widersprechen, sondern gerade auch stilistisch, um nicht zu sagen: bis ins Technische hinein. Das klassische amerikanische Kino hat es sich (bis hin zu seinen gegenwärtigen Formen) noch nie wirklich angelegen sein lassen, der Kamera regelmässig eine

Darstellerrolle zuzuteilen, geschweige denn die Aufgabe zu erzählen. Eher schon ist das Gegenteil wahr, dass es nämlich den Akzent viel mehr auf Schauspieler, Dekor und Schnitt legt.

«Aber technisch gesehen gibt es in dem Film eine noch viel schwierigere Einstellung, die ebenfalls mit einem Kran

Dynamit gefunden, und zwar im Bad. Die Sequenz durchläuft ohne Schnitt sämtliche Kadragen von gross bis klein. Wir hatten Wände, die sich wegziehen liessen. Niemand merkt's im fertigen Film. Das ist ein Erfolg. Es ist eine viel kompliziertere Einstellung als die berühmte am Anfang des Films. Aber das ganze Ver-

dienst für derlei Kunststücke muss man dem Kameramann und seinen Assistenten zuerkennen, denn ausdenken kann sich so etwas jeder – aber wer kann's dann auch realisieren? Das ist die Frage.»

«*Touch of Evil*» (ZOOM 16/78) ist einer von Welles' Beiträgen zur Schwarzen Serie, und er ist auf seine ganz eigentümliche Weise ähnlich wie «*The Lady from Shanghai*» (1946) oder «*Mr. Arkadin*» (1955) ein Klassiker des



«*Touch of Evil*» (1958)
von Orson Welles

gedreht wurde», sagt Welles in dem soeben erschienenen vorzüglichen Interviewbuch «*This is Orson Welles*», welches von seinem alten Freund Peter Bogdanovich zusammengestellt worden ist. «Nur leider erkennt sie niemand als solche» (und der Verfasser dieser Zeilen gibt es zu, auch ihm ist die Sache jedesmal wieder glorreich entwischt.) «Die Einstellung dauert fast eine Rolle lang und zeigt die Wohnung eines mexikanischen Jungen mit ihren drei Zimmern. Dort wird das

Genres. Der Drogenfahnder Vargas (Charlton Heston) gerät an der mexikanischen Grenze in eine üble Angelegenheit, in deren Verlauf ein Millionär mit seiner blonden Gefährtin in die Luft gesprengt wird und der örtliche Polizeichef Quinlan (Welles in seiner ganzen Korpulenz) einem unschuldigen jungen Mexikaner belastendes Material unterjubelt.

Was der an und für sich recht gewöhnlichen Story erst ihre Bedeutung verleiht, ist die Atmosphäre moralischer

Dekadenz, die aus den schummrigen Bildern ebenso erwächst wie aus den beunruhigenden Figuren, zu denen nebst Akim Tamiroff namentlich auch Marlene Dietrich in der Rolle der gealterten Tingeltangelschönheit Tanya gehört. Diejenigen, die an Ort und Stelle Recht und Ordnung zu wahren vorgeben, sind in Wahrheit selber die Verbrecher. Wir schreiben (wie gesagt) das Jahr 1958. Die düstere Epoche des McCarthyismus, unter der auch Welles zu leiden hatte, liegt vielsagenderweise kaum zwei Jahre zurück. Der Film wurde von den Produzenten um gegen 20 Minuten gekürzt. In Europa war er ein kommerzieller Erfolg, in den USA erlebte er nur einen Alibi-Vertrieb.

Michail Kalatosows *«Letjat schurawli»* (Wenn die Kraniche ziehen, 1957, ZOOM 13/86) und Andrzej Wajdas *«Popiół i diament»* (Asche und Diamant, 1958) sind insofern Filme, die sozusagen an Historizität neuerdings wieder gewonnen haben, als sie beide aus der Epoche des (im damaligen Europa noch) real existierenden Sozialismus stammen. Leider scheinen weder das Russland noch das Polen von heute weiterhin imstand oder auch nur interessiert zu sein, Kinostücke vergleichbaren Kalibers hervorzubringen. Dabei lebt mindestens Andrzej Wajda noch, während Michail Kalatosow 1973 in Moskau gestorben ist.

Was den beiden Titeln eine gewisse neue Aktualität verleihen mag, ist der Umstand, dass sie beide von Krieg und Nachkrieg handeln, wo doch gerade heute mindestens in Russland bewaffnete Konflikte (nach den langen Jahren eines erzwungenen relativen Friedens) wieder an der Tagesordnung sind. Diese Tatsache verdeutlicht natürlich auch die fraglichen Gemeinsamkeiten, zu denen zuvorderst das fast gleichzeitige Entstehen (1957 und 1958, also am Ende der düstersten Zeiten des Stalinismus) gehört. In *«Wenn die Kraniche ziehen»* verlieben sich in Moskau zwei Junge ineinander, er (Alexei Bata-

low) zieht in den Krieg und kommt darin um, sie (Tatjana Samoilowa) wird erst nach dem Waffenstillstand davon erfahren. Doch hat sie sich bis dahin schon mit dem Vetter ihres fernen Geliebten eingelassen. Im Polen von *«Asche und Diamant»* wiederum trägt sich ungefähr während der nämlichen Jahre das zu, was sich bis zu einem gewissen Grad heute wieder zuträgt, auch wenn sich die entsprechen-



den Auseinandersetzungen wenigstens bis anhin noch friedlich abgespielt haben. Maciek (Zbigniew Cybulski) hat in der nichtkommunistischen Guerilla ge-



kämpft, Szczuka (Waclaw Zastrezyński) seinerseits in der kommunistischen. Gegen die deutschen Besetzer waren sie Verbündete, die erfolgreiche Vertreibung der Eindringlinge macht sie jetzt zu Gegnern. Ihre Vorstellungen von der Zukunft des Landes divergieren plötzlich extrem, wohl kaum anders, als es derzeit in Polen zwischen den verschiedenen Richtungen des Widerstandes gegen die Diktatur der Fall ist.

So befinden sich denn beide Filme-

macher, Wajda und Kalatosow, in einer ähnlichen Lage. Neue Möglichkeiten scheinen sich nämlich, vier bis fünf Jahre nach Stalins Tod, unversehens aufzutun (auch wenn es nur kurze Zeit her ist seit der Unterdrückung des ungarischen Aufstands). Und da greift man gern zurück auf einen historischen Zeitpunkt – das Ende des Weltkriegs –, als noch Verschiedenes denkbar schien, das dann allerdings nicht eingetreten ist, etwa eine Lockerung der Diktatur in der Sowjetunion oder ein Übergang Polens zu einer gewissen Demokratie.

Beide Filme wurden in diesem Sinn als sogenannte Tauwetterfilme begrüßt, die so etwas wie eine Öffnung im Osten anzuzeigen schienen und es innert enger Grenzen auch tatsächlich taten. Beide Filme stellten das individuelle Schicksal über das kollektive. Sie liefen also den geltenden offiziellen Doktrinen des sozialistischen Realismus eher entgegen.

Tatjana Samoilowa, die Hauptdarstellerin von *«Wenn die Kraniche ziehen»*, und Zbigniew Cybulski, der den Maciek in *«Asche und Diamant»* spielt, verkörperten mit einem gewissen (weiblichen und männlichen) Startum ein erneuertes Bewusstsein von der Bedeutung des Individuums jenseits der kollektivistischen Zwangsvorstellungen, die mindestens bis Kriegsende das Klima in Europa geprägt hatten. Die Russin wurde als sensible slawische Schönheit, der Pole als desillusionierter osteuropäischer

James Dean diesseits und jenseits des Eisernen Vorhangs gleichermassen gefeiert.

Die Teilung des Kontinents verhinderte damals vieles, was an Austausch zwischen den beiden Lagern vorstellbar und wünschbar gewesen wäre. Aber erst das Ende der Spaltung scheint nun paradoxerweise die Kommunikation wenigstens nach der einen Richtung fast vollends zum Erliegen zu bringen, indem der Osten, in aller Freiheit, kaum noch Filme produziert. ■