

Filmkritik

9/63



Wilfried Berghahn

Zwei Männer - Versuch über Polanskis Kurzfilme

Der Anfang ist mythologisch: die zwei Männer entsteigen dem Meer. Das ist der Beginn, wie er in den Büchern steht. Götter steigen so ans Land, auch Ungeheuer, damit Natur Geschichte werde. Doch Polanski meint es anders. Er schlägt dem Mythos, kaum hat er ihn fixiert, bereits ein Schnippchen. Sein Element, aus dem das Leben kommt, was beherbergt es denn für Schätze? Keine Muscheln, keine Kronen oder leuchtende Steine, sondern einen alten Kleiderschrank. Mit ihm schleppen sich unsere beiden schaumgeborenen Helden ab. Bei Polanski geht die Geschichte offensichtlich der Natur voraus. Aber was für eine Geschichte! Wir sehen den Kleiderschrank und können uns vorstellen, was da noch alles auf dem Meeresgrunde liegt: Plüschsessel vermutlich und Sofas, riesige Ehebetten mit Eichenholzaufsatz, Vogelkäfige und Nippesfiguren. Irgendwann einmal muß die Flut darüber hinweggegangen sein.

Die da auftauchen aus einer versunkenen Epoche, der bürgerlichen, tragen eine Last, die ihrer Herkunft. Sie hindert die Fortbewegung und stempelt die Beladenen zu Außenseitern. Unmöglich ist es, mit einem Kleiderschrank gepackt, die Straßbahn zu besteigen, unmöglich, sich im Café niederzulassen, sich einem Mädchen zu widmen oder gar eine Herberge zu finden. Wer Vergangenheit trägt, schleppt schwer an ihr. Sie vereitelt sogar den Versuch, sich mit denen zu assoziieren, die selbst schwach und hilfsbedürftig sind. Denn wer helfen will, müßte wenigstens seine Hände frei haben, um kämpfen zu können. Die Beladenen jedoch sind Gefesselte.

Nun erfüllt allerdings der Kleiderschrank noch eine zweite Funktion. Ist er einerseits ein lächerlich machender, weil völlig anachronistischer Tresor für die respektheischenden Rüstungen einer vergangenen Zeit, die es nicht mehr gibt und die deshalb auch nicht mehr verwahrt werden müssen, stiftet er doch andererseits zwischen den beiden, die ihn so lieben, daß sie gar nicht auf die Idee kommen, man könne ihn auch stehen lassen, eine rührende Solidarität, wie sie in dieser ungebrochenen Form nirgends noch einmal in Polanskis Werk vorkommt. Die gemeinsame Last verbürgt gemeinsame Anstrengungen. Die totale Ablehnung, die ihr „Besitz“ erfährt, bestätigt ihre totale Freundschaft. In diesem Film ist – erstaunlich genug, blickt man voraus auf die späteren Werke – nicht eine Spur von Zwiespalt zwischen den beiden Männern zu entdecken. Vielleicht sollte man sagen, „Zwei Mann und ein Schrank“ bezeichne die romantische Phase in Polanskis Entwicklung, oder auch die Situation des Widerstandes: Die Welt ist geteilt in eine mit sich selbst zerfallene Mehrheit, in der Mord und Totschlag herrschen, und die von dieser Mehrheit diffamierten Außen-

seiter, die einzigen, gegen die sie als geschlossener Block auftritt, und die einzigen auch, zwischen denen deshalb, als Reaktion auf die Verfolgung, menschliche Gemeinschaft möglich ist und sich beweist.

Zwischen seinen Türen besitzt der Kleiderschrank einen Spiegel. In gewisser Weise ist er ein Spiegel, durch den die mit ihm Konfrontierten zur Selbstdarstellung gezwungen werden; denn nichts charakterisiert eine Gesellschaft besser als ihr Verhalten gegenüber Minderheiten. Doch der Spiegel geht zu Bruch, die Stärkeren meinen, sie brauchen ihn nicht. Von Stund an ist für Polanskis zwei Männer kein Platz mehr in dem Land, das sie neugierig ohne Vorurteil betreten hatten. Sie müssen fliehen und lassen eine undurchsichtig gewordene Szenerie hinter sich zurück. Nicht mehr sie sind jetzt die Fremden, die anderen sind es geworden. Man denke an den Mord, der im Gegensatz zu allem Vorangegangenen unmotiviert bleibt; denn er ist das schlechthin Unfaßliche doch von nun an jederzeit zu Gewärtigende. Diese Welt ist nicht mehr erzählbar. Am ursprünglich offenen Strand, über den unsere beiden Beladenen eilig zurückhasten ins Meer, baut ein kleiner Junge emsig Befestigungsanlagen aus Sand. Aus Sand. Ein Pathetiker ist Polanski nicht.

Daß in Frühwerken eines Künstlers zwischen Ich und Wider-Ich ein Riß durch die Welt geht, ist nicht ungewöhnlich. Daß sich vor einem seiner Vereinzelung schmerzlich bewußten Individuum eine fremde, entfremdete Welt auftürmt, die bezwungen werden will, und an der am Ende das Ich doch nur scheitern kann, das ist beinahe die normale Konstellation, vom „Werther“ bis zum „Baal“. Polanskis Fall liegt jedoch anders. Er führt gegen die „Welt“ kein „Ich“ ins Treffen, sondern – wir sagten es schon – die Solidarität einer besseren Gesellschaft. Zwei Männer tragen die Bürde. Und sie tragen sie brüderlich. Das ist die Hoffnung in Polanskis erstem Film. In seinen weiteren wird gerade sie, das einzige scheinbar Unbezweifelte, zum Problem. Spiegelte sich im ersten Film der die Fabel konstituierende Antagonismus im Widerstreit zwischen der Scheinrationalität einer etablierten Gesellschaft und der anachronistischen, aber allein dadurch humanen Moralität ihrer Außenseiter, so findet Polanski den gleichen Antagonismus in seinen nächsten Filmen genau an der Stelle wieder, an der er ihn aufgehoben glaubte (und tatsächlich ohne es zu wissen für sich aufgehoben hatte!): in den Beziehungen der beiden Männer untereinander.

„Le Gros et le Maigre“ stellt sich als eine Parabel über das Thema Herr und Knecht vor. Oder sagen wir genauer: Es ist die Entdeckung einer Konstanten in jeder Art von Zusammenleben unter Menschen, auch im Stande der sozialistischen Solidarität. Wo zwei Menschen zusammenkommen, entsteht Gesellschaft, und wo Gesellschaft ist, herrscht Abhängigkeit, ist immer der eine „dick“ und der andere „dünn“. (Der Dünne ist Polanski selbst.) Ursprünglich hieß das: Der eine genießt und der andere arbeitet, der eine herrscht und der andere versucht zu rebellieren. Das ist seit Hegel

eine Redefigur der dialektischen Gesellschaftsbeschreibung, die Polanski voraussetzt und auf charakteristische Weise verändert.

Der Konflikt entwickelt sich in drei Variationen zu einem neuen Ergebnis. Erster Satz: es wird bedingungsloser Gehorsam verlangt. Das ist die feudale Stufe des Verhältnisses. Vor seinem Hause auf der Wiese sitzt der Dicke im Schaukelstuhl und läßt sich bedienen. Der Dünne muß ihm zu essen bringen, er muß für ihn tanzen, ihm aufspielen und ihm Kühlung zufächeln. Da ist kein Gedanke an Ausruhen und an eigene Rechte, nur der Wunsch, sich auf und davon zu machen. Als der Dicke ihn gerade noch erwischt, beginnt die zweite Phase. Sie wird ironischerweise durch ein „Geschenk“ herbeigeführt. Der Dicke überträgt dem Dünnen die Sorge für eine Ziege. Eine Ziege kann man melken, das heißt, der Ausgebeutete wird auf eine materielle Basis gestellt. Er hat nun ein Gewerbe. Die zweite Phase ist die bürgerliche. Aber es zeigt sich sehr schnell, daß seine Lage nicht besser geworden ist. Die Ziege, angebunden an sein Bein, engt seine Freiheit nur noch mehr ein als vorher. Bei jeder Bewegung stolpert er über das störrische Vieh. Sein Wunsch, zu entinnen, wird übermächtig. Da erkennt der Dicke seine Chance, durch einen zweiten scheinbaren Beweis der Großmut seinen Knecht nun endgültig an sich zu binden. Er versichert ihm seines uneingeschränkten Vertrauens, erlöst ihn aus der Fesselung an die widerspenstige Ziege und macht auf diese Weise aus einem Unwilligen einen Dankbaren, der jetzt aufatmend freiwillig tut, wozu er vorher gezwungen werden mußte. Er tanzt und spielt für seinen Herrn, er bekocht und bedient ihn und pflanzt schließlich sogar die Wiese voller Blumen (aus Papier) aus Freude über seine „Befreiung“. Das ist die Phase III, das Zeitalter der ideologischen Intoxikation. Nur sein Überschwang verrät noch seine Unfreiheit.

Kommunistischen Zuschauern seines Films kann Polanski mit gutem Gewissen versichern, daß diese dritte Phase natürlich die heutige kapitalistische Gesellschaft meine, die ihren Mitgliedern suggeriert, daß die Ausbeutung längst abgeschafft und jedermann frei sei (keine Ziege mehr am Bein), während in Wahrheit natürlich die alte Abhängigkeit von der herrschenden Klasse bestehen bleibt. Nichtkommunistische Betrachter hingegen könnten versucht sein, in der scheinheiligen Großmut des Dicken einen Hinweis auf den rein propagandistischen Charakter aller sozialistischen Behauptungen über die geänderten Herrschaftsverhältnisse zu sehen. Nimmt man noch hinzu, daß sich die Sehnsucht des Dünnen nicht ins Irgendwohin richtet, sondern von Polanski als Blick aus dem Fenster auf die ferne Silhouette von Paris dargestellt wird, bieten sich zwangsläufig Gedanken über die polnische Sehnsucht nach dem Westen als konkreter Inhalt des Freiheitsverlangens an. Vor allem der Schluß, das Blumenpflanzen auf der Wiese, ist eine zu offene Anspielung auf Maos Kampagne „Laßt tausend Blumen blühen“, als daß man nicht gehalten wäre, ihn als ironische Paraphrase über die Liberalisierung der Kulturpolitik in Polen zu deuten. Ihr wißt

natürlich ganz genau und ihr spekuliert darauf, sagt Polanski seinen Parteifunktionären, daß ihr uns umso sicherer in den Griff bekommt, je mehr Freiheit ihr uns gebt. Aber sei's drum!

Polanskis Filme setzen in der Tat die sozialistische Gesellschaft voraus, aber sie tun das nicht nur, wie man es hierzulande wahrscheinlich gerne sehen würde, in polemischer Absicht, sondern als unbezweifelbare Selbstverständlichkeit. Für ihn ist der Geschichtsprozeß durchaus an seinem Ende angekommen. Man übersieht das, wenn man sich nur an das formale Schema von Herr und Knecht hält und außer acht läßt, daß es seine Dialektik verloren hat. Keineswegs wird nämlich durch seine Rebellion der Knecht zum Herrn, und durchaus nicht kann der Stärkere seinen Diener nur mit Hilfe nackter Gewalt an der Kandare halten, sondern er bedarf, will er seine Stellung behaupten, zumindest der geheuchelten Teilnahme an der Last des Anderen. „Le Gros et le Maigre“ zeigt diese „Brüderlichkeit“ im Stadium der Entartung; es ist ein bitterer Film, seine Erfahrungen sind die des Stalinismus; doch selbst in der Perversion, sagt Polanski, kann sich das System nicht von seinem moralischen Anspruch lösen, daß es allein auf Solidarität gebaut ist. Das wird in paradoxer Weise zur Hoffnung des dritten Films.

Auf einer weißen Leinwand zappelt ein winziger grauer Fleck. Er wird langsam größer, allmählich erkennt man Umrisse: über ein Schneefeld kommen zwei Männer mit einem Schlitten. Die einst, erschreckt von einer Gesellschaft, die glaubte, ihrer nicht zu bedürfen, im Meer wieder untergetaucht waren, kehren zurück; denn inzwischen ist ihr Element zu Eis und Schnee geworden. Die Vergangenheit bietet kein Asyl mehr. Dafür aber haben sie anstelle des nutzlosen Schrankes, mit dem sie sich im ersten Film abschleppen mußten, unter den Überbleibseln ihrer Epoche ein Vehikel gefunden, das wenigstens einem von ihnen erlaubt, sich fahren zu lassen. Eine Verbesserung der Situation? Vielleicht, sagt Polanski. Andererseits aber offensichtlich auch eine Verschlechterung. Die zwei Männer mit dem Schrank mußten ihn gemeinsam tragen. Es blieb ihnen garnichts anderes übrig. Und sie taten es auch. Die gemeinsame Bürde verbürgte gemeinsame Interessen. Diese beiden jedoch besitzen ein „Produktionsmittel“, das macht sie zu Rivalen. Denn wenn sie den Schlitten ausnutzen wollen, kann immer nur einer seine Annehmlichkeiten genießen, der andere muß ziehen.

Damit liefert der Konflikt des zweiten Films noch einmal die Exposition für den dritten. Anders als in „Le Gros et le Maigre“ bleibt die Situation diesesmal jedoch nicht statisch. Es gibt keine „Dicken“ und keine „Dünen“ mehr. Polanski entdeckt zum ersten Male Dialektik, freilich eine andere als Hegel: Solange die beiden gutmütig gestimmt sind, wechseln sie sich freiwillig ab. Doch allmählich bemerken sie, daß es bequemer ist, den anderen für sich arbeiten zu lassen. Jeweils der, der sich

gerade in der schlechteren Position befindet, versucht dem anderen mit List und Tücke weis zu machen, daß er nun genug gezogen habe, nicht mehr weiter könne und unbedingt abgelöst werden müsse. Zunächst simulieren sie Müdigkeit, dann Krankheit, schließlich schwere Verwundungen. Jeder durchschaut den anderen, doch das hindert sie nicht, sich die absurdesten Gebrechen vorzuspießen. Der Austausch der Rollen geht immer schneller vonstatten. Kaum sitzt der eine auf dem Schlitten, stolpert der andere schon wieder und beteuert, am Ende seiner Kräfte zu sein. Schließlich fallen sie wütend übereinander her und prügeln sich.

Soweit verläuft alles wie gehabt. Wenn nun einer der beiden sich des Schlittens bemächtigen würde, wäre das marxistische Schema erfüllt. Stattdessen kommt er ihnen beiden während des Kampfes abhanden. Nun kann keiner den anderen mehr überlisten und für sich einspannen. Unsere beiden Helden fassen sich an den Kopf. Wie konnten wir uns nur streiten! Durch den gemeinsamen Verlust geeint, stapfen sie weiter in die endlose Schneefläche hinein. — Doch warum bleibt der eine plötzlich stehen? Offenbar kann er nicht mehr weiter. Er muß getragen werden. Sein Freund nimmt ihn auf den Rücken. Nach drei Schritten setzt er ihn wieder ab: Jetzt trag Du mich! Das Spiel geht weiter: auf und ab, auf und ab ... Es wird nie enden, sagt Polanski; denn es ist nicht allein die Verfügungsgewalt über Produktionsmittel, die die Menschen dazu verleitet, ihre Mitmenschen für sich arbeiten zu lassen. Was aber sonst könnte sie zwingen? Sollte es am Ende ihre Natur sein? Ihre vor jeder Entwicklung manifeste Hilflosigkeit? Denn nackt und zu früh kommen wir auf die Welt und sind, wenn wir weiterleben wollen, darauf angewiesen, jemand zu finden, den wir ausbeuten können. So behielte zum Schluß allein die Biologie recht?

Polanski nennt seinen Film „Säugetiere“. Doch was bittere Ironie zu sein scheint, wendet sich gegen sich selbst und etabliert genau an der Stelle, an der sie vernichtet schien, eine neue desillusionierte Hoffnung auf Menschlichkeit. Sind doch unter allen Geschöpfen die Säugetiere nicht nur jene, die am innigsten aufeinander angewiesen sind, sondern zugleich auch diejenigen, welche sich die für ihr Weiterleben notwendige Hilfe tatsächlich zuteil werden lassen. Das ist das wahrhaft Erstaunliche an Polanskis Film: Er ist im Innersten überzeugt, daß in der menschlichen Gesellschaft, sofern sie zu sich selbst gefunden hat, die moralische Bereitschaft zur Solidarität eine ähnliche Unverbrüchlichkeit besitzt, wie ein Naturinstinkt. Käme auch nur einer der beiden Männer auf die Idee, er könne seinen zugegeben lästigen Kumpan, anstatt ihn auf die Schulter zu nehmen, ja auch im Schnee liegen lassen, müßte die Parabel in sich zusammenfallen. Doch dieser Gedanke ist in Polanskis Film undenkbar. Mag sein, sagt er, daß, wo zwei zusammen sind, immer einer versuchen wird, den anderen auszubeuten. Soweit die Natur des Menschen. Doch am Ende zählt das nicht, wenn jeder nur ebenso selbstverständlich, wie er seinen eigenen

Vorteil wahr, bereit ist, für des anderen Bedürftigkeit einzustehen. Dann werden die Herrschaftsverhältnisse fiktiv, weil jederzeit umkehrbar, sodaß schließlich sogar der Versuch, sich vor der Verantwortung zu drücken, objektiv keine andere Funktion mehr erfüllen kann, als wider Willen die Brüderlichkeit, gegen die er sich richtet, immer wieder auf neue zu reproduzieren.

Die beiden Männer haben mit ihrem Schrank nicht nur eine Bürde verloren, sondern ihre Unschuld. Vorbei sind die Jahre – die glücklichen! trotz allen Elends –, in denen man nicht zu fragen brauchte, warum man zusammenstand, weil selbstverständlich jeder, der verfolgt wurde, des anderen Bruder war. Vorbei ist aber auch die Zeit der Heuchelei, in der man Freundschaft rief und seinen Vorteil meinte. Viele Illusionen sind auf der Strecke geblieben. Der Mensch ist nicht harmlos, und er wird es nie sein. Doch er hat gelernt, daß er nicht allein auf der Welt ist. Immer werden z w e i miteinander leben müssen, ob sie wollen oder nicht. Und zeitweise mag der eine schwächer sein als der andere. Nur, so wie es ist, wird es nicht bleiben, sagt Polanski. Stärke und Schwäche sind keine absoluten Positionen. Was heute dem einen widerfährt, kann morgen Dir geschehen. Deshalb ist es nicht nur humaner, den anderen auf die Schultern zu nehmen und ihn weiterzutragen, als ihn liegenzulassen. Es ist auch vernünftiger!

Filmografie

1958

Dwaj ludzie z szafa (Zwei Männer und ein Schrank) – P PWSF. V MGM – R Roman Polanski. B Andrzej Kostanko u. Ryszard Barski. K Maciej Kijowski. M Krzysztof T. Komeda. D Jakub Dreyer-Goldberg, Henryk Kluba. (15 Minuten)

1959

Wenn die Engel fallen – R B Roman Polanski. D Barbara Kwiatkowska, Jakub Dreyer-Goldberg, Roman Polanski.

1961

Le Gros et le Maigre (Der Dicke und der Dünne) – P APEC. V Atlas – R B Roman Polanski u. Jean-Pierre Rousseau. K Mi-

chel Boussaguet. M Krzysztof T. Komeda. D Roman Polanski, A. Katelbach. (16 Minuten)

1962

Noz w wodzie (Messer im Wasser) – P ZRF „Kamera“. V Constantin – R Roman Polanski. B Jerzy Skolimowski, Jakub Dreyer-Goldberg u. Roman Polanski. K Jerzy Lipman. M Krzysztof T. Komeda. D Leon Niemczyk, Jolanta Umeska, Zygmunt Malanowicz. (94 Minuten)

Szuki (Säugetiere) – P Se-Ma-For – R Roman Polanski. B A. Kondratiuk u. Roman Polanski. K Andrzej Kostenko. M Krzysztof T. Komeda. (10 Minuten)

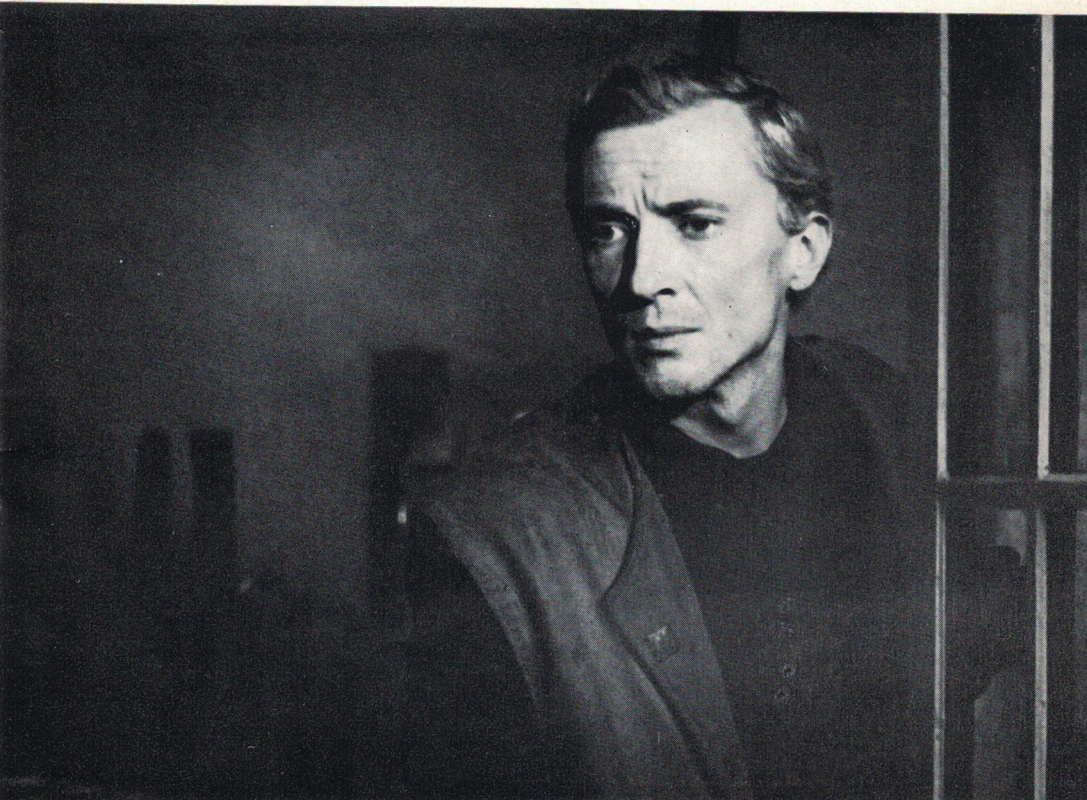


Polens Neuste Welle

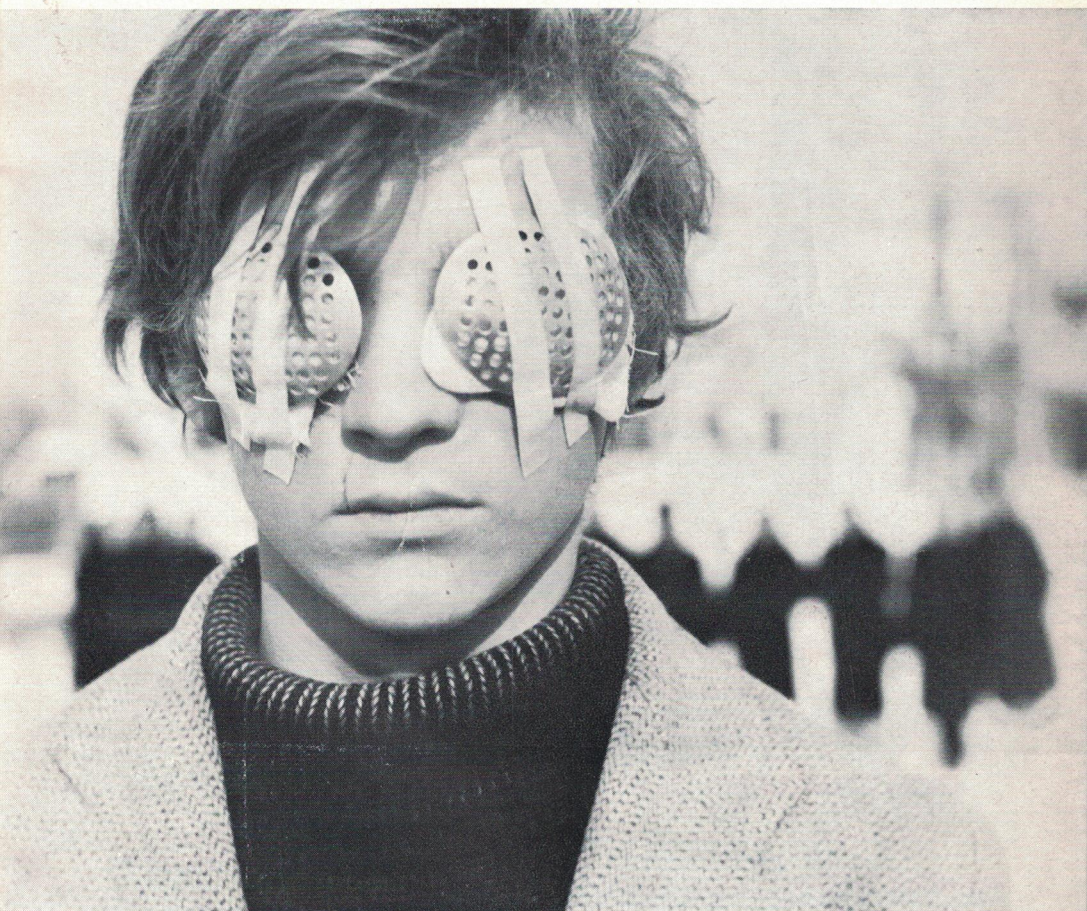
Zu den Beiträgen
über polnische Filmkunst

Wojciech Has:
Jak byc kochana
(Die Kunst, geliebt zu werden)

Zloto
(Gold)







Tadeusz Konwicki:
Ostatni dzien lata
(Der letzte Sommertag)
Zaduski
(Allerseelen)

Kazimierz Kutz:
Milczenie
(Schweigen)



Roman Polanski:
Noz w wodzie
(Das Messer im Wasser)