■Angelika Nguyen

Asche oder Diamant sein.

Historischer Zwiespalt der Armija Krajowa in dem polnischen Filmklassiker *Asche und Diamant* (1958)[1]

Zwischen 1956 und 1961 kam es zur Blütezeit der Polnischen Filmschule, die nach Stalins Tod in der Atmosphäre größerer gesellschaftlicher Offenheit entstanden war. Für die Generation der Regisseure, die dieser Schule zugerechnet werden, waren Zweiter Weltkrieg und Nachkriegszeit prägende biographische Erfahrungen und wichtigstes Sujet. Im Subtext ging es in ihren Filmen regelmäßig auch um eine Auseinandersetzung mit Stalinismus und Sozialismuserfahrung.

Als Meisterwerk der Polnischen Filmschule gilt *Asche und Diamant* von Andrzej Wajda. 1958 überraschte der Film, der den gleichnamigen Roman von Jerzy Andrzejewski adaptiert, mit psychologischer Feinfühligkeit für seine Charaktere und seiner dichten Reflexion der Grundpfeiler polnischen Selbstverständnisses: dem Mythos vom heldenhaften Widerstand, Nationalstolz und Katholizismus. Stärker als jeder Widerstand gegen Fremdherrschaft wird in diesem Film die scharfe Auseinandersetzung mit den eigenen Landsleuten thematisiert: Wajda hält der polnischen Gesellschaft den Spiegel vor, demaskiert die arrogante Oberschicht ebenso wie opportunistische Kleinbürger. In der Hauptsache zeigt er seine gebrochene Hauptfigur Maciek Chelmicki, einen Soldaten der Armija Krajowa (= polnisch für Landesarmee, deutsch: Polnische Heimatarmee, kurz AK) und Kämpfer des Warschauer Aufstands gegen die Truppen Nazi-Deutschlands in seinem Nachkriegs-Zwiespalt zwischen dem Wunsch nach gesellschaftlicher Integration und Terrorismus. Scheinbar selbst wählt Maciek seinen Untergang. Der Film schildert, wie Kämpfer der einst legendären Heimatarmee ihr Untergrundleben hinüber retten wollen in eine neue Zeit – und letztendlich nur noch hinterhältige Mörder sind. Die Hoffnung Polens – seine Jugend – stirbt in diesem Film keinen heroischen, sondern einen erbärmlichen Tod.

Zbigniew Cybulski, der »polnische James Dean«, spielt mit ganzem, fast tänzerischem Körpereinsatz in zeitloser Weise alle Facetten der Maciek-Figur aus: Er ist kraftvoll, zärtlich, hilflos und grausam. Berühmt geworden ist auch seine getönte Brille als Symbol des Widerstands. Er trägt sie als Lichtschutz seiner in den Warschauer Kanälen entwöhnten Augen, aber auch als Maske.

Plot

Die Filmhandlung spielt in einer Kleinstadt Polens und umfasst etwa 24 Stunden eines historischen Datums: vom Morgen des 8. Mai bis zum Morgen des 9. Mai 1945. Die Zeit ist aus den Fugen. Es ist kein Krieg mehr und noch kein Frieden. Der Plot, der wie ein Gruppenbild beginnt, wird immer mehr zur Novelle um den AK-Soldaten Maciek Chelmicki. Zunächst ist für den jungen Mann alles klar: Auch jetzt will er sich nicht in die neu entstehende Gesellschaft integrieren, sondern im Untergrund die neuen Machthaber, vornehmlich Kommunisten, bekämpfen.

Am wunderschönen Morgen des 8. Mai sollen Maciek und seine AK-Gefährten Andrzej und Drewnowski einen kommunistischen Funktionär töten. An einem Ortseingang lauern sie ihrem Opfer auf und erschießen zwei Männer. Während Andrzej

WERKSTATT*GESCHICHTE* / Heft 56 (2010) – Klartext Verlag, Essen S. 91–102

wenig später von einem Telefon im Foyer des Hotels Monopol einem AK-Offizier Meldung über das angeblich geglückte Attentat machen will, hört Maciek zufällig mit an, wie Szczuka, der kommunistische Funktionär, den sie erschossen zu haben glaubten, an der Rezeption ein Hotelzimmer anmietet. Es muss also eine Verwechslung gegeben haben. Maciek informiert Andrzej und nimmt sich nun ebenfalls ein Zimmer im Hotel. Damit ist die AK wieder an Szczuka dran.

Hinter der Bar des Hotels sieht Maciek das schöne Mädchen Krystyna die Gäste bedienen. Er beschließt zu bleiben und beginnt mit ihr zu flirten. Zwischenzeitlich erhält Andrzej den erneuten Auftrag, Szczuka zu töten. Maciek will das übernehmen und sucht jetzt nach einer passenden Gelegenheit für die Tat. Ihm bleiben nur wenige Stunden. Gleichzeitig treibt er den Flirt mit Krystyna voran und sagt ihr halb im Spaß, dass er sie später auf seinem Zimmer erwarte.

Zu seiner Überraschung kommt Krystyna tatsächlich, als er sich gerade für einen erneuten Attentatsversuch rüstet. Sie verbringen ein paar vertraute Liebesstunden miteinander, während derer Maciek seinen Auftrag kurzzeitig vergisst. Beim anschließenden Spaziergang der beiden gerät Maciek immer tiefer in existenzielle Entscheidungsnot. Plötzlich besinnt er sich darauf, dass er studieren, ein normales Leben führen und mit Krystyna zusammen sein könnte. Er sagt: »Wenn ich gestern gewusst hätte, was ich heute weiß.« Auf einmal hat das Leben für ihn auch einen friedlichen Sinn. Doch seine Vergangenheit holt ihn auf eben diesem Spaziergang unvermutet wieder ein: In einer Kapelle finden sie die aufgebahrten Leichen der beiden Männer, die er am Morgen irrtümlich erschossen hat.

Bei ihrer Rückkehr ins Hotel verabschieden sich die beiden voneinander, und obwohl sie es noch nicht so recht wissen, ist der Abschied endgültig. Krystyna kehrt zurück zu ihrer Arbeit an der Bar, während Maciek Andrzej sagt, dass er nicht mehr töten will, sondern leben. Andrzej, der die Wandlung seines Gefährten als oberflächliche Gefühlsregung verachtet, verlangt die Pistole von ihm zurück. Zu diesem letzten Schritt jedoch kann sich Maciek nicht durchringen, er behält die Pistole und damit den Mordauftrag. Trotz großer Verunsicherung beschleunigt Maciek danach seine Handlungen. Es kommt zum Showdown: Maciek folgt Szczuka auf der Straße und erschießt ihn. Dann holt er seine Sachen aus dem Hotel und begibt sich zum Treffpunkt mit Andrzej. Dort bleibt er dann jedoch versteckt, lässt Andrzej allein abfahren. Bei einer Begegnung mit polnischen Soldaten flüchtet er und wird angeschossen. Qualvoll stirbt Maciek auf einer Müllkippe.

Dramaturgie und filmische Gestaltung

Beispielhaft verflicht der Film die Dramaturgie einer Novelle – ein dramatisches, unerhörtes Ereignis im Leben einer Figur – mit der Dramaturgie epischer Totalität, indem er regelmäßig die Novelle unterbricht mit größeren oder kleineren, teils winzigen Episoden anderer Figuren. Die dramatischen Elemente dienen dem Fortgang der Handlung, die epischen schildern hingegen einen Zustand. Dabei baut der Film seine epischen Exkurse nicht beliebig ein, vielmehr haben sie ihren Anlass stets in einer (oft auch kausalen) Verbindung zur Hauptgeschichte, sind also gleichzeitig auch Querverweise, Kommentare, Hintergrund und Variationen der Novelle um Maciek. Dies erlaubt in Ergänzung zur individuellen Geschichte den Blick auf ein ganzes Land. Und noch eine dritte Erzählweise integriert Wajda: die Lyrik. So kommt es an manchen Stellen des Films zum Ausstieg aus der realistischen Erzählung. Dann steht die Filmzeit kurz still, und Wajda gibt poetische Kommentare – in symbolischen Bildern, geheimnisvollen Dialogen, biblischen Dimensionen, surrealen Momenten. Dabei

erscheinen diese niemals isoliert, sondern mitten in der Inszenierung. Manchmal wechseln Szenerie und Stil in Sekunden.

Gleich in der Exposition erleben wir einen solchen plötzlichen Wechsel der Erzählweise und erliegen einer Strategie der Täuschung. Ausgehend von der Beschreibung einer Idylle – Männer liegen friedlich vor einer Kapelle im Gras, ein Mädchen legt Blumen nieder – entfaltet der Film ganz plötzlich rasante Dramatik: Ein scharfer Pfiff ertönt, Maciek dreht sich im Gras zur Seite, und die Gewehre werden sichtbar, im nächsten Moment schon passieren die Morde, die erst ganz konventionell im Actiontempo geschnitten sind, doch dann inszeniert Wajda die Opfer sofort darauf in symbolischen Arrangements, die beiden sterben mit einem Kruzifix im Bildhintergrund. Beim zweiten Mord verlangsamt Wajda das Tempo enorm und lässt sich Zeit für eine lyrische Anklage. Das zweite Opfer wird getroffen in der Haltung eines Gekreuzigten und fällt schließlich, zeitlich stark verzögert und symbolträchtig, in die Kapelle hinein.

Nach der wiederum prosaisch erzählten Flucht der Attentäter erfolgt der erste Blick auf die Gesellschaft. Arbeiter auf dem Heimweg versammeln sich um die Toten und machen ihrer Furcht und ihrem Zorn wegen der »vielen Morde« Luft. Daran schließt eine Rede Szczukas an, ein epischer Trick, um die historische Zeit des Films und die Rolle der Figuren darin zu orten. Auch erfahren wir als Zuschauer hier bereits, dass die Attentäter die falschen erschossen haben, war doch Szczuka das Ziel. Dann folgt der Film den Treffpunkten der drei AK-Soldaten, wobei ihre Konspiration – etwa eine heimliche Waffenübergabe – weniger spannend als beiläufig erzählt wird. Tatsächlich will Wajda erzählen, was sich psychologisch bei seinen Akteuren abspielt, und rückt dabei ausführlich auch das Umfeld ihrer Taten ins Bild. So zeigt Wajda zuerst in epischer Breite die vielen Menschen, die sich um die Lautsprecher versammeln und die Nachricht von der Kapitulation Deutschlands hören, ehe er Maciek und Andrzej in der Menge ausmacht.

Im Hotel Monopol, dem nächsten konspirativen Treffpunkt, wird gerade ein Bankett für eine offizielle Feier zum Kriegsende vorbereitet. Das Hotel als »natürlicher« sozialer Treffpunkt und ein Terrain für Zufälle ist als zentrale Filmbühne besonders geeignet. Hier erfahren wir auch, dass Drewnowski, einer der drei Attentäter der

Anfangsszenen und AK-Soldat, ein zweites Leben als Sekretär des Stadtpräsidenten führt. Während er machtbewusst die Vorbereitungen für das Bankett überwacht und Maciek und Andrzej gerade gehen wollen, sieht Maciek Krystyna und will augenblicklich bleiben. So trinken er und Andrzej noch Wodka, und Maciek beginnt in Andrzejs Gegenwart mit dem Mädchen zu flirten. Sein Zwiespalt ist geboren.

Fast nur im Doppeltext erzählt Wajda die kurze bedrohte Liebesgeschichte von Krystyna und Maciek. In einem Spiegel erblickt er Krystyna das erste Mal, und der erste Flirt mit ihr zeigt gleichzeitig seine Treue zur Armija Krajowa. So zieht er ihr, als sie den Wodka eingießen will, immer wieder das (zivile) Trinkglas weg und holt statt dessen sein altes zerbeultes Blechgefäß der Armee heraus und stellt es ihr hin. Und Krystyna lächelt zum ersten Mal.

Dann wird der Gegenpol des Konflikts vorangetrieben. Im Foyer ruft Andrzej den Kommandierenden Waga von der Armija Krajowa an, um Meldung zu erstatten. Maciek wartet unterdessen an der Rezeption. In einer besonderen Kameraperspektive schafft der Film zwischen dem telefonierenden Andrzej und dem Foyer eine innerbildliche Montage, die es gestattet, drei Vorgänge gleichzeitig zu erzählen: Andrzej will das geglückte Attentat melden, Maciek wartet, und durch den Eingang kommt der Parteisekretär Szczuka, der nach den Plänen der AK ermordet werden sollte und nun lebender Beweis für den Misserfolg ist, in Begleitung eines Genossen herein. Maciek hört bei der Anmeldung Szczukas Namen, erschrickt und und informiert den telefonierenden Andrzej, der es an Waga weiter gibt.

Außerdem erfolgt noch in der Szene ein kompletter Wechsel in eine andere soziale Welt. Das Telefon klingelt am anderen Ende in einer stillen Wohnung, in dem ein Ölgemälde von einem berittenen Militär hängt, eine bürgerliche Frau namens Staniewczowa Patiencen legt und eine Magd Säbel putzt. Die Frau bringt mit den langsamen Bewegungen eines anderen Jahrhunderts das Telefon zu ihrem Untermieter, den sie in diesen Zeiten bei sich aufnehmen muss und in dem das Publikum den AK-Vorgesetzten von Maciek und Andrzej erkennt.

Ein paar Szenen später sehen wir eine weitere Variante von Verstrickung. Zufällig beobachtet Maciek aus seinem Hotelzimmer, wie ein Mädchen am Fenster gegenüber laut weint. Aus ihrem nachfolgenden

Dialog mit dem Restaurantchef erfahren wir, dass einer der beiden am Morgen Ermordeten ihr Verlobter war. Maciek hört scheinbar unbewegt zu und schließt dann wie angewidert das Fenster. Unklar beibt, von wem er angewidert ist. Das ist das erste Indiz, dass die Morde Maciek keine Ruhe lassen werden. Als er dann im geschlossenen Zimmer sitzt und das Magazin seiner Waffe neu füllt, hört er über sich die Schritte seines Opfers Szczuka, der offensichtlich seine eigenen Sorgen hat.

Die Wohnung von Frau Staniewczowa spielt erneut eine Rolle, als Andrzej den Chef zu weiteren Absprachen wegen des geplanten Attentats besucht. Zeitweilig befindet sich sogar Szczuka in der Wohnung und ahnt nicht, dass im Zimmer nebenan seine Ermordung geplant wird: eine der vielen Suspense-Situationen und Widerspiegelung der engen Verstrickung der Figuren im Drama sowohl des Films als auch der polnischen Gesellschaft. Das Gespräch zwischen Waga und Andrzej indessen entwickelt sich zur ideologischen Schulung. Als Andrzej Zweifel am Sinn der Morde anmeldet, weist der Vorgesetzte ihn mit Argumenten zurecht wie »Wir haben für die Freiheit Polens gekämpft, nicht für das hier« und »In diesem Land steht für Sie nur das Gefängnis offen.« Ähnlich wird später Andrzej Maciek zurechtweisen, als der aussteigen will. So funktioniert die Ideologie in der untergehenden Armija Krajowa von oben nach unten und wirkt doch nur noch wie eine Beschwörungsformel.

Aber ganz nebenbei schafft Wajda einen weiteren personellen Zusammenhang unter den Figuren. Waga erwähnt, dass die Wilk-Gruppe eingekesselt worden sei. Wenig später stellt sich heraus, dass einer der blutjungen Kämpfer dieser AK-Gruppe Szczukas eigener Sohn ist. Die Zerrissenheit der polnischen Gesellschaft spiegelt sich in der Zerrissenheit der Familien wider. Derweil trinkt Wagas Vermieterin mit Gästen Tee und empfängt kurz den Kommunisten Szczuka, der mit ihr verschwägert ist. Aus dem Dialog der beiden können wir entnehmen, dass sie Szczukas Sohn, der jetzt gegen ihn kämpft, erzogen hat, während Szczuka vermutlich gefangen war. Der epische Teil des Films mutet zunehmend an wie ein verzweifelter Tanz Polens um sich selbst.

Dann wechselt der Schauplatz wieder ins angestammte Hotel Monopol, fortan in der Doppeltextung von Macieks Konspiration mit Andrzej und seiner verbalen und nonverbalen Kommunikation mit Krystyna, zu der es ihn unwiderstehlich zieht. Außerdem kommt jetzt auch noch die unbeirrbare Frau Staniewczowa mit ihren Hausgästen ins Hotel, und so versammeln sich allmählich alle Figuren des Stücks im selben Raum, eine wahre Volksversammlung, für ein von Wajda vorbereitetes groteskes Finale.

Doch zunächst gibt es die Gesangseinlage einer polnischen Sängerin, und das Lied ist eine sentimentale und doch irgendwie anrührende Weise über Patriotismus. Im Nebenraum hören Maciek und Andrzej wie betäubt zu. Es ist wie ein trauriger Abgesang. Plötzlich springt Maciek auf und improvisiert eine Mahnwache für gefallene AK-Gefährten mit brennenden Schnapsgläsern. Er erinnert an die »schöne Zeit«, bevor so viele von ihnen in einem hoffnungslosen Kampf ums Leben kamen. Im anschließenden Gespräch reflektieren Andrzej und er ihre Lage. Sterben oder Leben? »Sterben ist keine Kunst«, sagt Andrzej. »Je nachdem«, sagt Maciek zornig. Die Szene ist ein weiterer dramaturgischer Höhepunkt, und Cybulski gibt der Maciek-Figur eine Intensität, die den Zuschauer zu schmerzen vermag. Die ganze Zeit über ist das patriotische Lied zu hören.

Kurz darauf kommen die beiden AK-Gefährten wieder zum Dienstlichen, fühlen sich einig, sehen dabei aus dem Fenster und auf die gespenstisch angeleuchteten Stalinbilder, die auf ihre Aufstellung warten – 1945 ein Vorgriff auf die Geschichte und 1958 ein Rückgriff. Die wesentliche Frage der Armija Krajowa der Nachkriegszeit

»Wer ist eigentlich unser Feind?« wird hier visuell beantwortet.

Maciek erhält offiziell den erneuten Mordauftrag und verabredet mit Andrzej, wo sie sich nach vollbrachter Tat treffen werden. Im unmittelbaren Kontrast wird Macieks Konflikt akut: Er nähert sich wieder Krystyna und lädt sie in sein Zimmer ein. Jetzt folgt als retardierendes Moment der Liebesgeschichte, aber auch für einen weiteren epischen Blick aufs Ganze das große Besäufnis des Opportunisten Drewnowski mit einem Zeitungsredakteur. Drewnowski hat erfahren, dass sein Chef zum Minister aufsteigt und damit er zu dessen Sekretär. Der Verlauf dieser kleinen Privatfeier ist für Drewnowski tragisch, weil seine spätere Volltrunkenheit ihn seinen Job kosten wird. Diesem sozialen Typus gibt Wajda viel dramaturgischen Raum. Sein Schicksal wird bis zum Schluss parallel zum Maciek-Drama erzählt. Exponiert als AK-Kamerad, aber schon in der Anfangsszene irritierend tolpatschig und damit komödiantisch wirkend, wird Drewnowski im Laufe der dramaturgischen Entfaltung immer deutlicher der Prototyp des Opportunisten, der Karrierist, der klassische Mitläufer – und der dramaturgische Gegenentwurf zu Maciek.

Dem Exzess der beiden Saufkumpane folgt das Rendevous von Krystyna und Maciek und damit die Steigerung des inneren Zwiespaltes von Maciek, der – ausnahmsweise einmal ohne Sonnenbrille, also ohne Schutz – gerade seine Pistole reinigt, als Krystyna an seine Tür klopft. In der nächsten Szene und sogar in jeweils derselben Einstellung setzt Wajda zwei gegensätzliche Vorgänge parallel in Szene. Beim Verstecken der Waffe fällt Maciek eine Patrone zu Boden, die er nicht finden kann, bevor Krystyna in sein Zimmer tritt und er nur noch heimlich weiter suchen kann, da sie die Patrone auf keinen Fall sehen darf. Vor der Geliebten will Maciek kein Mörder sein. Während er mit Krystyna über ihr Leben spricht, sucht Maciek die Patrone und entdeckt sie endlich. Aber um sie heimlich aufheben zu können, muss er vor Krystyna niederknien. Die doppelte Bedeutung dieser schlichten Geste spiegelt die Idee des ganzen Films wider.

Dann verlässt der Film das Liebespaar in langer epischer Abschweifung, lässt sie gewissermaßen taktvoll allein. Die Zeit nutzt er, um beim Bankett zur Feier des Kriegsendes symbolisch die verschiedensten politischen Kräfte der polnischen Gesellschaft zu versammeln. Da sitzt der abtrünnige Solat der Armija Krajowa Drewnowski nur zwei Stühle vom kommunistischen Parteisekretär Szczuka entfernt, der wiederum mit dem Chef des Sicherheitsdienstes über Demokratie streitet, ohne zu ahnen, dass sein eigener vermisster Sohn als Mitglied der Armija Krajowa von eben diesem Sicherheitschef noch in derselben Nacht verhört werden wird. Ein zukünftiger Minister, Drewnowskis Chef, ist außerdem anwesend, dazu der betrunkene Redakteur, der wie ein Narr ausspricht, was die anderen verstecken, hohe sowjetische Militärs und diverse polnische Funktionäre. Es ist die komprimierte Darstellung des zukünftigen Machtgefüges im Land. Tiefe politische Gräben und Verkrustung hinter der Etikette sind spürbar, und allerorts meldet sich neuer Opportunismus. Der filmische Subtext übt hier auch Kritik an der sozialistischen Gegenwart 1958.

Als scharfer Kontrast zu den hellen lärmigen Gruppenszenen im Gastraum wirkt die folgende Rückkehr des Films zu Krystyna und Maciek im stillen Hotelzimmer, wohin allerdings entfernte Musik der Feier dringt, so dass die räumliche und zeitliche Einheit gewahrt wird. Diese Aufnahmen stechen aus dem ganzen Film heraus. Die Gesichter der beiden werden in Großaufnahme gefilmt, ihre Schultern sind nackt, Krystyna und Maciek liegen im Bett und führen die leise vertraute Unterhaltung nach dem Sex. Die Szene hat gar nichts Erotisches, sondern betont die menschliche Nähe der beiden. Macieks Gesicht ist völlig entspannt, er trägt noch nicht wieder seine Sonnenbrille. Es sind diejenigen Sekunden des Films, in denen wir eine Rettung Macieks vor der Armija Krajowa, dem Morden, vor dem neuen Auftrag und der Illegalität für denkbar halten. Es ist die große dichte, fast poetische Atempause des Films, in der womöglich die Unschuld Krystynas die Schuld Macieks verwandeln kann. Aber das bisschen Hoffnung wird noch in derselben Szene auditiv von den Schritten Szczukas im Zimmer über ihnen zerstört, da Maciek sich wieder anspannt und sich bereits von Krystyna noch in der Umarmung entfernt, denn sein Blick geht nach oben.

Auch von außen naht das Unheil. Dramatisch geht es nun weiter, Schlag auf Schlag. Andrzej kehrt ins Hotel zurück und sucht Maciek, hört an der Zimmertür, dass der Krystyna bei sich hat und geht wieder. Andrzej spürt, dass Maciek flüchten will, wartet auf ihn im Gastraum. Und wieder rückt Wajda epische Totalität in den Blick, zeigt, wie an einem völlig anderen Ort in der Stadt eine Gruppe der Armija Krajowa verhaftet wird, wobei ein sehr selbstbewusster junger Mann besonders inszeniert wird. Gleich darauf sehen wir Szczuka einsam auf und ab wandernd im Foyer des Hotels, als Teil einer anderen Geschichte, der Suche Szczukas nach seinem Sohn, was Wajda erst spät aufdeckt. Zur gleichen Zeit kommen Maciek und Krystyna die Treppe herunter, fast widerwillig zurückkehrend in die Anonymität und den Lärm des Hotelsaals.

Da erblickt Maciek Szczuka und erschrickt. Auf der Treppe kommt es noch einmal zur unmittelbaren Inszenierung des Zwiespaltes von Maciek, den Wajda erneut mit verblüffend einfachen Mitteln sichtbar macht. Krystyna muss zur Arbeit zurück (Zeitdruck ist ein wichtiger dramaturgischer Antrieb) und geht die Treppe allein weiter, während Maciek stehenbleibt. Szczuka kommt, mit einer nicht angezündeten Zigarette im Mund, die Treppe hoch auf Maciek zu, der sich gerade immer so dreht, dass er Szczuka nicht ansehen muss. Aber Szczuka zwingt ihn doch dazu, indem er Maciek nach Feuer fragt. Diese körperliche Nähe Macieks zu seinem zukünftigen Opfer schafft eine unheimliche Spannung. Dann geht Szczuka

aus dem Bild, und Maciek sieht aus, als wolle er ihm folgen, als Krystyna wieder ins Bild kommt und er sich ihr beinahe erlöst in den Arm wirft. Wieder wird eine Sekunde Hoffnung zu einem retardierenden Moment für den Mord. Die Retardierung baut Wajda aus, indem Maciek Krystyna um eine halbe Stunde Spaziergang bittet. Sie spürt seine Not, sagt Ja.

Der kurze Ausflug der beiden ist ein kleines, dramaturgisch und filmisch in sich geschlossenes Stück. Sie gehen los, einig und lachend, im Regen, Maciek legt seine Jacke und seinen Arm um Krystyna, er wirkt gelöst, sagt, dass er über vieles nachdenkt. Sie stehlen sich zu einem Kirchhof mit einer vom Krieg stark zerstörten Kirchenruine. In einem alten Grabmal findet Krystyna eine Inschrift, die den Titel des Films entschlüsselt. Maciek hört, wie Krystyna die Zeilen vorliest, es geht um Asche und Diamant in einer poetischen Verdichtung, um eine Entscheidung, die jeder fällen muss. Maciek hält kurz inne und spricht den Text aus dem Gedächtnis weiter: eine völlig neue Seite an ihm wird offenbar, eine Ahnung, wer Maciek sein könnte. Von diesem Moment an wird der filmische Doppeltext geradezu diametral, das Bild steht im Widerspruch zum Dialog, in dem Maciek von seiner Sehnsucht nach einem normalen Leben spricht; er könne an die Uni gehen, sagt er. In dieser Einstellung platziert Wajda eine gewaltige überlebensgroße verkehrt herum hängende Jesusfigur im Vordergrund, die das Paar optisch scharf voneinander trennt.

Die filmische Gestaltung drückt den psychischen Zustand der Figuren aus, macht Zerstörung sichtbar, Dissonanzen, Unüberbrückbares, Irreparables. Die bedrohliche Bild-Symbolik wird weiter gesteigert, wenn Maciek in der nächsten Szene Krystyna eine Liebeserklärung macht. Maciek steht vor Krystyna, hinter ihm der offene Eingang zu einem kleinen Kirchenraum. An der Mauer hinter ihm lehnen zwei Särge, und rechts sind ein schlafender Wächter und – wieder – das christliche Kreuz zu sehen. »Ich habe bisher nicht gewusst, was Liebe ist«, sagt Maciek und lächelt Krystyna an. Da bricht – ganz banal – der Absatz ihres hochhackigen Schuhs ab, was den höchst möglichen dramatischen Umschlag der Szene einleitet. Maciek geht in die Kapelle, sucht etwas, um den Absatz fest zu klopfen, ist ganz fröhlicher Kavalier. Davon erwacht der Wächter und ermahnt ihn zornig, die Toten nicht zu stören. »Welche Toten?«, fragt Maciek und deckt lässig ein Tuch ab – und steht vor seinen eigenen Opfern, die er morgens erschossen hat. Krystyna, die die Zusammenhänge nicht ahnt, schreit auf. Macieks Entsetzen bleibt stumm. Es ist nach den hoffnungsvollen letzten Stunden seine furchtbare Begegnung mit sich selbst. Wieder wendet Wajda wie schon in der Exposition seine Strategie der Täuschung an, die auf moralisch unerbittliche Weise keine Gnade für die Figuren kennt. Hier ist es die dramaturgische Wende.

Nach diesem filmischen Enthüllungsmoment – und dem tatsächlichen Endpunkt der Beziehung des Liebespaares – schiebt Wajda die dramatische Auflösung noch weiter hinaus und begibt sich episch ins Zimmer von Parteisekretär Szczuka. Dessen Freund und Genosse Franek bringt ein Grammophon und Schnaps. Sie hören ein altes Kampflied und erinnern sich ähn-

lich wehmütig wie die Kämpfer der Armija Krajowa an die vergangene Kriegszeit, als der Feind noch so gut auszumachen war. Was wie Nostalgie beginnt, offenbart sich im weiteren Dialog gewissermaßen als Streitgespräch zwischen einem Stalinisten (Franek) und einem Demokraten (Szczuka).

Der Härte und Ratlosigkeit, auch dem Hochmut seiner Genossen gegenüber der normalen Bevölkerung begegnet Szczuka wiederholt beschwichtigend: »Wir müssen sie gewinnen«, hatte er beim Bankett dem Sicherheitschef gesagt, und Franek ermahnt er jetzt, dass nicht ganz Polen der Feind sei. »Es gibt in diesem Land so viel Schmerz, Unrecht und Tränen«, sagt Szczuka in der filmischen Dopplung durch einen Spiegel. »Lerne zu verstehen«, sagt er zu Franek und »Morgen fangen wir mit der Arbeit an.« Am nächsten Morgen wird er tot sein.

Dieser Dialog ist mehr als ein retardierendes Moment, er verweist auf eine mögliche politische Nähe von Szczuka zu Maciek. Der Parteisekretär könnte, sagt die Szene, die verirrten Soldaten der Armija Krajowa sogar verstehen, wenn sie mit ihm reden würden, statt seine Ermordung zu planen. Dies entfaltet Wajda in seiner Verknüpfung von Epik und Dramatik und lässt eine tiefe Tragik in der Geschichte Polens erkennen, vielleicht auch des Sozialismus im Allgemeinen. Es folgt der Abschied von Maciek und Krystyna, deren Beziehung nach dem Spaziergang nicht mehr dieselbe ist. Maciek stößt sie noch im Kuss von sich und trifft ein weißes Pferd, das unvermutet vor dem Hotel herumläuft. Dieses weiße Pferd taucht in dem Film zwei Mal in aussichtslosen Momenten auf wie ein surrealer Trost.

Die Ereignisse steuern nun alle auf ihre Auflösung zu. Maciek unternimmt einen letzten Fluchtversuch. Im unterirdischen Abort des Hotels bittet er Andrzej, ihn aussteigen zu lassen. Er will den Mord nicht begehen. Andrzej seinerseits spricht von Desertation. Dramaturgisch wird ihr Gespräch kurz unterbrochen und das Ende der bürgerlichen Karriere ihres dritten Gefährten Drewnowski erzählt. Auch der landet symbolisch im Abort, gesellt sich allerdings nicht zu ihnen, sondern verlässt in skurriler Weise das Hotel, indem er lachend die Tischkarten des Banketts fallen lässt und dabei die Tür zum Hof öffnet, wo wieder das weiße Pferd zu sehen ist. Ästhetisch liefert der Film den Opportunisten Drewnowski dem Lachen aus. Danach kehrt der Film zur Entscheidung im Toilettenraum zurück. Maciek ist zerrissen. Er will Andrzej die Waffe geben und hält sie fest, als dieser danach greift. Er windet sich. Zbigniew Cybulski kann körperlich zeigen, wie ein Mensch sich innerlich windet. Mit dem Satz »Ich mach das selber« blitzt in ihm ein letztes Mal verzweifelt der Stolz des AK-Kämpfers auf. Als Andrzej geht, schreit Maciek ihm die Frage aller Fragen hinterher: »Glaubst du an all das?« und erhält keine wirkliche Antwort. Eine ganz eigene Bedeutung bekommt da eine schlichte Örtlichkeit wie die Toiletten. Nicht zufällig finden konspirative Gespräche der Armija Krajowa hier statt: die unterirdische Latrine erscheint wie eine tragikomische Variante der Abwasserkanäle während des Warschauer Aufstands, des Symbols polnischen Heldentums.

Das Ende der Armija Krajowa wird in allen Handlungssträngen beschrieben, die Kreise schließen sich. Szczuka erhält die Nachricht, dass sein Sohn in der Gruppe Wilk der Armija Krajowa, offiziell »Bande« genannt, verhaftet worden ist. Parallel wird Sohn Marek beim Verhör gezeigt, und da passiert etwas Unerwartetes. Der Sicherheitsbeamte fragt ihn, ob er beim Warschauer Austand dabei war. Der Junge bejaht das. Er hätte auf Deutsche geschossen. »Und jetzt schießt du auf Polen«, wirft ihm der Beamte vor. »Und Sie schießen auf Spatzen«, antwortet Marek. Und der Mann hinter ihm senkt wie beschämt den Kopf und sagt nichts mehr. In dieser Szene wagt es Wajda, eine moralische Überlegenheit des Jugendlichen darzustellen und die Unfähigkeit der Machthaber, diese jungen Menschen zu gewinnen.

Als sich indessen Vater Szczuka allein und ohne Personenschutz auf den Weg zu seinem Sohn macht, lauert Maciek ihm auf, folgt ihm jetzt allerdings nur noch aus einer Art Pflichtgefühl ohne jede Überzeugung und erschießt Sczcuka frontal. Die Tragik ist, dass der Mann, den Maciek im Auftrag der AK schließlich erschießt, ebenfalls eine tiefe politische Überzeugung hat sowie Selbstzweifel und echte Sorge um Polen. Macieks Mord an Szczuka ist eigentlich der Mord an einem potentiellen Verbündeten.

Das stellt der Film dar, indem er die *mise en scene*, die Inszenierung des Mordes an Szczuka in ein *mise en cadre*, ein Bild münden lässt, in das Bild des Brudermordes: Tödlich getroffen, taumelt Szczuka auf seinen Mörder Maciek zu und stirbt in seinen Armen. Dieses Bild bleibt einen Moment stehen wie ein Standbild. Dann setzt der immer weiterdrängende Erzähler Wajda zu diesem sowohl biblischen als auch politischen Motiv noch das beginnende Freudenfeuerwerk zum Tag des Sieges als optischen Hintergrund hinzu und steigert so dessen Tragik. Denn beide, der Mörder Maciek und der Ermordete Szczuka, haben für diesen Tag unter Einsatz ihres Lebens jahrelang gekämpft. Beide werden den Frieden nicht erleben.

Im Hotel indessen lässt das überall herein brechende Morgenlicht die Szenerie der fortgeschrittenen Feier gespenstisch aussehen. In diesem gleißenden kalten Licht sehen sich Maciek und Krystyna das letzte Mal. Sie ahnt nicht, welche Welten jetzt zwischen ihnen liegen, spürt aber die Endgültigkeit und lässt ihn los.

Danach steigert Wajda im Wechsel zu Szenen von Macieks Flucht die letzten Bil-

der der Bankettgesellschaft ins Groteske. Fast wohltuend sind dagegen das natürliche Licht und die frische Luft des Morgens, in den Maciek marschiert, auf den Straßen demontierte Götzenbilder von Stalin und anderen politischen Führern. Aber als Maciek das Auto mit Andrzej sieht, will er nicht mehr mit. Auch zur AK will er nicht zurück. Vor dem von Andrzej verstoßenen Drewnowski flüchtet Maciek. Rückwärts gerät er so in eine Gruppe pausierender Soldaten der offiziellen polnischen Armee. Wie am Anfang des Films wechselt die Erzählung sekundenschnell in dramatisches Höchsttempo. Die Soldaten sehen Macieks Waffe, nach der er instinktiv greift, und verfolgen ihn, schießen ihn an. Unter trocknender Wäsche versteckt sich Maciek. Aber er ist schwer angeschossen. Durch ein schneeweißes Laken – noch einmal die Codierung von Unschuld – fasst der unsichtbare

Maciek sich in die Schusswunde und schafft mit seinem Blut eine verzweifelte Version der polnischen Nationalflagge.

Stöhnend vor Schmerzen und hustend schleppt sich Maciek weiter, irgendwo hin, sehr allein. Noch den Showdown versieht der Film mit symbolischen Bildern vom Verfall der polnischen Gesellschaft im Hotel, wo eine abgedroschene Polonaise stattfindet, fieberhaft gesteigert, immer künstlicher, bis der Pförtner im Gegenlicht eine viel zu große polnische Fahne entrollt. Dann endlich sehen wir nur noch Maciek, der inzwischen auf einer Müllkippe angekommen ist und selbst im Todeskampf noch lacht, als lachte er über sich selbst und seine Dummheit. Dann aber wirft er sich hin, stöhnt und wimmert. Zwischendurch sehen wir den Himmel, wo Vögel über der Müllkippe kreisen wie Geier. Das ist ein grausames Bild, genauso mitleidlos wie das Symbol der Müllkippe. Schließlich umarmt Maciek sterbend den Dreck, den Müll, weint und wühlt sich immer tiefer hinein, bis er tot ist. In der letzten Einstellung ist Maciek nur noch schwer im Müll zu erkennen. Ein Zug ist zu hören. Wohin er fährt, weiß niemand.

Fazit

Andrzej Wajda hat in *Asche und Diamant* einerseits eine große rebellische Figur geschaffen, die trotz ihres Untergangs und ihrer grausamen Morde eine Identifikationsfigur ist. Andererseits hat er die Subjektivität dieser Figur durch ein hartnäckiges und genaues Beschreiben des gesellschaftlichen Umfeldes unterfüttert, unterlaufen, bedingt und erklärt.

Der Film wandert zwischen Niedrigkeit und Erhabenheit, Schuld und Unschuld, zwischen Krieg und Frieden, Treue und Verrat, Gewalt und Zärtlichkeit, nicht nur der Zärtlichkeit zwischen Krystyna und Maciek, sondern auch Macieks Zärtlichkeit für die Armija Krajowa, für seinen Kameraden Andrzej, seine schwindenden Ideale, seine Liebe zum Vaterland, die er selbst einmal als unglücklich bezeichnet. Ohne Pathos erzählt Andrzej Wajda das Scheitern Macieks. Als Künstler respektiert er seine Figur, indem er ihr jedes Mitleid verweigert.

Wajdas Haltung liegt vielleicht auch in jenen Zeilen des romantischen polni-

schen Dichters Cyprian Norwid verborgen, die Roman und Film den Titel gaben, jene Inschrift, die Krystyna Maciek vorliest: »(…) Und immer wieder entflammst du in dir wie eine Pechfackel lohenden Zunder, und brennend fragst du, ob größere Freiheit dir wird oder ob alles, was dein, zuschande gehn soll? Ob Asche nur bleibt und Staub, der mit dem Winde vergeht? Oder ob auf der Asche Grund strahlend ein Diamant erscheint, der Morgen des ewigen Sieges … « »Und was sind wir?«, fragt Krystyna. »Du? Du bist bestimmt ein Diamant«, antwortet Maciek.

Wer ist noch schuldig an unseren Handlungen, außer wir selbst? Das ist ein wichtiger Schlüssel zur Maciek-Figur. Er wird ein Mörder aus freien Stücken. Die Entwicklung dahin indessen ist auch das Resultat von Geschichte. Es gibt aber, so entfaltet Wajda in seinem Film die Frage weiter, die Momente im Leben, in denen wir genügend Einblick haben, um Eigenverantwortlichkeit zu erkennen und wo wir uns entscheiden müssen. Maciek Chelmicki, getrieben von den Traumata der Geschichte, hat entschieden, Asche zu sein.

Anmerkungen

1 *Asche und Diamant*, Polen 1958, Regie: Andrzej Wajda. Mit: Zbigniew Cybulski, Ewa Krzyzewska u. v. a.

Autorin, Herausgeber und Verlag haben sich bemüht, die Urheberrechtsinhaber der *screen shots* ausfindig zu machen. Sollten geltende Rechte nicht berücksichtigt sein, bitten wir um Nachricht an den Verlag.