

DER DIBEK / DYBUK

Der Dibbuk

Land	Polen 1937
Produktion	Feniks, Warszawa
Regie	Michał Waszyński
Buch	Alter Kaczyna, Andrzej Marek (= Marek Arnstein), nach dem gleichnamigen Bühnenstück von S. An-ski (= Schlomo Seinwel Rapoport)
Künstlerische Leitung	Andrzej Marek (= Marek Arnstein)
Kamera	Albert Wywerka
Bauten	Jacek Rotmil, Stefan Norris
Musik	Henoch (Henryk) Kon
Gesang (Kantor)	Gershon (Gerszon) Sirota
Choreographie	Judith Berg
Hist. Beratung	Majer Bałaban
Kameraassistentz	L. Zajackowki, A. Arnold
Produzent	Ludwig Prywes
Produktionsleitung	Zygfryd Mayflauer
Darsteller	
Zaddik von Miropol	Abraham (Avrom) Morewski
Der Sendbote	Isaac (Ajzyk) Samberg
Leah	Lili Liliana
Nute	Maks Bozyk
Channon	Leon Liebgold
Sender	Moshe (Moses) Lipman
Frajde	Dina Halpern
Nisson	Gershon (Gerszon) Lemberger
Salman	Samuel Landau
Meyer	David Lederman
Nachman	S. Bronecki
Mendel	Zishe Katz
Michael	Abraham Kurc
Menasche	M. Messinger
Uraufführung	25. September 1937, Warszawa
Format	35 mm, Schwarzweiß
Länge	122 Minuten
Weltvertrieb	The National Center for Jewish Film Lown Building 102 Brandeis University Waltham, MA T - (617) 8997044 Fax - (617) 7362070

Anmerkung

Dibbuk - Anheftung, oft auch 'Dybuk' geschrieben, stellt den Fall dar, daß die Seele eines Sünders nach dem Tode in den Körper eines lebenden Menschen eintritt, um vor den Verfolgungen böser Geister (Dämonen) Ruhe zu finden, wodurch der betreffende Mensch 'besessen' erscheint. Manchmal wird der Eindringling selbst als böser Geist (Ruach) bezeichnet. Nur einem Wundertä-

ter, besonders einem 'Ba' alschem' kann es gelingen, durch verschiedene Gebete und Zeremonien den eingedrungenen Geist 'auszutreiben' (Exorzismus). (...) Die Vorstellung des Dibbuk spielt im Volksglauben eine große Rolle und wurde auch literarisch behandelt, so namentlich von An-ski in seinem Drama 'Der Dibbuk'.

Aus: Jüdisches Lexikon, Berlin 1928

Inhalt

Eine jüdische Kleinstadt in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Die Väter zweier befreundeter Familien geloben, daß ihre Kinder, sofern sie verschiedenen Geschlechts sind, in Zukunft heiraten werden.

Nach gewisser Zeit kommt in der einen Familie ein Mädchen zur Welt - Leah, und in der anderen ein Junge. Im Laufe der Jahre möchte Leahs Vater, der inzwischen reich geworden ist, nichts mehr von dem Gelübde wissen und lenkt die Geschicke seiner Tochter in andere Bahnen, als früher festgelegt. Die jungen Leute dagegen gefallen sich sehr, und es entflammt bald eine große Liebe zwischen ihnen. Das Mädchen ist aber für einen anderen vorgesehen, und das wird auch der Grund für den Tod des Geliebten. Als der junge Mann stirbt, spricht er eine kabbalistische Beschwörung aus. Am Tag der Hochzeit wird Leah vom Geist des verstorbenen Geliebten, von Dybuk, besessen. Die Familie ruft den Wunderrabbi, der durch wirkungsvolle Beschwörungen Dybuk zwingt, den Körper des Mädchens zu verlassen. Dybuk wird ausgetrieben, aber Leah stirbt. Auf diese Weise können sich die füreinander bestimmten Seelen in der Ewigkeit vereinen.

Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films, Bd. 3, 1934-1939, Berlin 1979

Expressionistischer Gestus

(...) 'Der Dybuk', von S. An-ski dramatisiert, wurde 1920 in Warschau von der 'Wilnaer Truppe' in jiddischer Sprache uraufgeführt. 1921 folgte an der 'Habima' in Moskau die Aufführung des 'Dybuk' auf Hebräisch in der Übersetzung von Chaim Nachman Bialik. Diese expressionistische Inszenierung durch Wachtangow, einem Schüler Stanislawskis, diente Waszyński als Vorlage seiner in Polen 1937 gedrehten Verfilmung. Vor allem die Frauen-Figur der Leah gewinnt aus diesem zeitverschobenen Verfahren eine eigenwillige, herbe Dramatik, die im Gegensatz zu den filmischen Frauenbildern der Zeit steht. Die expressionistische Inszenierung der dreißiger Jahre gibt der Legende eine historische Verfremdung, die die Legende noch dadurch überhöhte, daß sie sie in eine rituell zerdehnte expressionistische Form goß. Waszyńskis düsteres Poem verdankt seine Gestalt wohl nicht ausschließlich dem expressionistischen Gestus der 'Habima'-Inszenierung, sondern auch der Schule des deutschen expressionistischen Stummfilms, der in den Boots- und Sturmszenen wohl Pate gestanden haben dürfte. Ein doppelter Einfluß, der sich nicht nur am Film selbst zeigen läßt, sondern auch biographisch: Waszyński arbeitete nicht nur an Stanislawskis Moskauer Theater, er lernte auch bei F.W. Murnau in Berlin. (...)

Gertrud Koch: Auf halbem Weg zum Engel des Vergessens, in: Das jiddische Kino, Deutsches Filmmuseum Frankfurt, 1982

Der düstere, würdevolle und schwermütige DIBEK ist der atmosphärisch dichteste und 'künstlerischste' der jiddischen Tonfilme. Vom Anfangsbild einer kerzen erleuchteten Synagoge über die unheimlichen Tänze auf der nicht beendeten Hochzeitsfeier bis zum Höhepunkt des Exorzismus ist der Film von Religion und Ritual durchtränkt - und auch von Aberglauben und dem Übernatürlichen. (...)

Wie die meisten ambitionierten jiddischen Tonfilme führte DER DIBEK einen großen Teil der Literatur- und Theaterszene Warschaus zusammen. Obwohl der Anstoß von Ludwig Prywes kam, dessen Onkel die Erstaufführung finanziell ermöglicht hatte, wurde der Produzent Zygfryd Mayflauer wohl eher durch den internationalen Erfolg von *Le Golem* inspiriert, einer spektakulären (und philosemitischen) französisch-tschechoslowakischen Co-Produktion, die auch ein gleichzeitig jüdisches und übernatürliches Thema hatte. Prywes engagierte Arnstein und Alter Kacyzna, An-skis literarischen Nachlaßverwalter, um das Drehbuch zu schreiben. Der Historiker Majer Balaban stand als Berater zur Seite. Henoeh Kon komponierte die originale Filmmusik ("In meinem ganzen Leben habe ich mich keiner Arbeit mit solcher Hingabe gewidmet", erzählte er den 'Literarische Bleter').

Kons Frau Judith Berg, die Polens erste jüdische Tanzschule gegründet hat, choreographierte das halbe Dutzend Tanzsequenzen des Films. Darunter sind der nur von Männern ausgeführte 'frejlechs' (Kreistanz), mit dem die chassidischen Juden die Verlobung der noch ungeborenen Leah und Chanon feiern, und später der 'patschtanz' (Klatschtanz), den die reichen Frauen auf Leahs Hochzeit aufführen und dem drei weitere, expressionistische Nummern folgen. Im Gegensatz zu den chassidischen Tänzen sind am 'Tanz der Armen' sowohl Männer als auch Frauen beteiligt, während beim 'Tanz der Bettler' die zerlumpte und mißgebildeten Bettler (einige von ihnen offensichtlich auf den Straßen Warschaus zusammengesucht) in einem grotesken 'danse macabre' umherspringen. Der phantastische 'tojtntanz' (Totentanz), von Judith Berg selbst angeführt, basiert auf Beschreibungen, die ihr ihre Großmutter überlieferte.

Die Besetzung von DER DIBEK umfaßt mehrere Theater-Generationen. In einem Interview mit Patricia Erens erklärte Dina Halpern (die Leahs Tante Frajde spielte), daß die Schauspieler aus Warschau diversen jiddischen Theatertruppen auserkoren wurden: "Viele von uns waren Routiniers in zahlreichen Theaterproduktionen, und jeder, der mit dieser Filmproduktion zu tun hatte, fühlte sich privilegiert, selbst die Statisten... Es war viel mehr als nur ein Rollenengagement." Leon Liebgold und Lili Liliana, ein verblüffendes junges Paar der Kleinkunst-Gruppe 'Jidische Bande', wurden als die vom Schicksal gebeutelten Liebenden besetzt. (Liliana hatte übrigens gerade die Leah in Riga gespielt, mit Liebgold als Sendboten). Als Zadik (= Rabbi, A.d.R.) wiederholte Avrom Morewski die Rolle, die er in der Produktion der Wilnaer Truppe 1929 kreiert hatte. Kontrastierend zu Morewskis intellektueller Spielweise spielte der grobschlächtige Isaac Samberg - ein Spezialist für Proletarier- und Gangsterrollen (und Funktionär der Jüdischen Künstlergewerkschaft) - den unerbittlichen Sendboten. (...) Dazu ist Gershon Sirota, der berühmteste Kantor Polens, wenn nicht gar Europas, ausführlich zu hören. (...)

DER DIBEK wurde im späten Frühjahr 1937 im Feniks-Studio gedreht, unter Mitwirkung führender Bildner und Techniker (von denen einige aus Nazi-Deutschland geflüchtet waren). Das Studio befand sich, so Dina Halpern, in Warschau "aristokratischster und antisemitischster" Gegend: "Die alten Juden und die jüdischen Jungen, die kamen, um als Statisten in dem Film mitzuwirken, mußten spießbrutenlaufen an diesen Gaunern vorbei, die sie an der Straßenecke beim Filmstudio abpaßten. Sie hatten Stöcke und Messer, und beinahe jeden Tag der Dreharbeiten wurde die Produktion aufgehalten, weil wir Wunden verbinden mußten." (...) Es wurde auch zwei Wochen lang an einem Originalschau-

platz in Kazimierz gedreht, das mittlerweile in gewisser Weise dieselbe Bedeutung für das Jiddische Kino hatte wie das Monument Valley für John Ford. (...)

Judith Bergs lebhaftes, brueghelsches Sequenzen sind das Herz des Films; die suggestive Musik, die Kon dafür schrieb, wird am Ende, wenn der Dibbuk exorziert ist und Leah kurz wieder zu sich kommt, behutsam wieder aufgenommen. Man wünscht sich beinahe, daß Judith Berg den gesamten Film inszeniert hätte. Waszyński traut letztendlich nicht der evokativen Stimmung des Stückes und fügt überflüssige Elemente von Kinomagic hinzu: der Sendbote, der nach Belieben erscheint und sich wieder in Luft auflöst; Chanons Geist wird sichtbar, als er das Grab verläßt. In der Führung der Schauspieler kann sich Waszyński allerdings auf seinen Instinkt verlassen. So etwa, als die besessene Leah (Liliana) mit ihrer eigenen (wenngleich tieferen und verzerrten) Stimme spricht und ihre Hysterie auf furchteinflößende Weise durch Morewskis großartige Darstellung des kranken und sterbenden Wunderrabbi aufgegriffen wird: von Ängsten gepeinigt und zitternd ist er wie ein Instrument, auf dem Töne gespielt werden, deren Frequenz niemand anders hören kann. (...)

Jim Hoberman: *Bridge of Light. Yiddish Film Between Two Worlds*, New York 1991.

Zwischen zwei Welten

(...) Das hervorragendste Werk des jiddischen Films aber ist DER DIBEK, gedreht nach dem Stück von An-ski. Wie man in den Memoiren des Schauspielers Abraham Morewski nachlesen kann, fand dieses Stück kaum Resonanz, als es zum erstenmal vor Schauspielern und Literaten vorgelesen wurde. Die Nachwelt sollte ganz anders darüber urteilen; es ist heute eines der wenigen Stücke des jiddischen Repertoires, das ein internationales Publikum fand. Sein Autor ist ein eigenartiger Mensch, der, nachdem er aktiver Narodnik (Mitglied einer sozialrevolutionären Gruppe, A.d.R.) gewesen war und ganz Westeuropa bereist hatte, (...) dann Deputierter in der Duma in St. Petersburg wurde, um endlich, erschüttert von der Dreyfus-Affäre, zu seinem Ursprung zurückzukehren; er begann in Jiddisch zu schreiben und gründete die Gesellschaft für jüdische Volkskunde, für die er unermüdlich Material sammelte. Als ein im Wesentlichen realistischer Autor wurde er als 'zamler', als Sammler eingestuft. Aber man erinnert sich seiner allein wegen des 'Dibek'. Dieser Vierakter, 1919 in Wilna publiziert, gilt als glücklicher Zufall im Werk An-skis, und es scheint auch, als habe sich der Autor damit selbst übertroffen. Seinen lückenhaften Kenntnissen vom Theater zum Trotz gelang es ihm zum einen, Atmosphäre, Personen und faszinierend verflochtene Themenkreise zu schaffen, und zum anderen vermochte er eine volkstümliche Legende auf das Niveau eines Mythos zu heben.

(...) Der von A. Kacyzna bearbeitete und von Michał Waszyński inszenierte Film zerstört teilweise den gleichmäßigen dramatischen Aufbau, der vorsichtig umging mit dem Mysterium, der Spannung, der Steigerung in der Handlung, den Themen und der Figurenentwicklung, indem er den zeitlichen Ablauf der Ereignisse wieder herstellte (...). Aber die optische Schönheit der Kinoin-szenierung bietet andere, ebenso wirkungsvolle Stilmittel auf, um das Mysterium und die Beklommenheit hervorzubringen, die im Theaterstück durch die verzögerte Enthüllung des Schwurs erzeugt wurde.

Die Szenerie, mit Absicht ein Theaterdekor, trägt beträchtlich dazu bei, die befremdende Atmosphäre aufzubauen, mit der der Film durchtränkt ist. Sie besteht aus einem kleinen, äußerst stilisierten Platz in einem *shtetl*. In seiner Mitte steht als Sinnbild das Grab der beiden Verlobten, die zur Zeit der Massaker von Chielnicki getötet wurden, es ist umstanden von zeltähnlichen Bauten aus Krummhölzern, von denen einer das Haus Leahs, ein anderer die Synagoge und der dritte das rituelle Bad darstellen, wo

Chanon während seiner Kasteiungen den Teufel anruft; das zweite Szenenbild ist der Friedhof mit schiefstehenden und teilweise moosbewachsenen Steinen; die Natur jedoch ist nur auf der Wegstrecke, die zwischen den lichtüberfluteten Feldern verläuft, oder in der Gewalt von Unwettern gegenwärtig. (...)

Das Phantastische ist hier aber nicht nur eine Angelegenheit von Szenerie und Stil. Es liegt im Heraufbeschwören der chassidischen Welt mit ihrem Glauben ans Übernatürliche als täglichem Erleben, mit ihren ekstatischen Tänzen und ihrer mystischen Einheit im Rabbi, dem Bindeglied zwischen Diesseits und Jenseits. Es führt sich ein mit dem Erscheinen und Verschwinden des Sendboten, der das Schicksal verkörpert. Das Phantastische bildet den thematischen Faden des Werkes, der sich um das Phänomen der Besessenheit rankt.

Aber das Stück geht genauso wie der Film über das Phantastische des Schreckens, des Grauens oder gar der Furcht hinaus. Es ist ein mystisches Werk im wahren Sinne des Wortes, dessen Autor und Regisseur Ungläubige sind. Der Originaltitel des Stückes, der dessen Anliegen definierte, war 'Zwischen zwei Welten': zwischen der Gegenwart der Toten und ihrem unvermeidlichen Verschwinden, zwischen dem Dialog mit Gott und seiner unendlichen Ferne, zwischen Treue und Wortbrüchigkeit, zwischen Kontinuität und dem Bruch in der Folge der Generationen, zwischen der Einheit des Universums und seinem Zerfallen, zwischen Sündenfall und Erlösung. (...)

Rachel Ertel: A propos de quelques films yiddish, in: Positif Nr. 25, Dezember 1979

Goebbels und DER DIBEK

(...) Michał Waszyński's Film DER DIBEK sah ich zum ersten Mal Ende der vierziger Jahre in Stockholm. Seitdem habe ich den Film mehrmals gesehen und immer wieder als das stärkste erhaltene künstlerische Dokument des Ostjudentums aus der Vorkriegszeit erlebt. Der Film beeindruckt mich so tief gerade durch die Einfachheit seiner Mittel. Filmregisseure, die im Dritten Reich tätig waren, haben mir erzählt, daß sie den Film für interne Vorführungen bestellten, unter dem Vorwand, sich über den Charakter des Judentums orientieren zu wollen, und die Kraft des Films bewunderten. Goebbels, der oberste Filmherr des 'Großdeutschen' Reiches, notierte dagegen am 19. Februar 1942 in seinem Tagebuch, die Vorführung dieses Films in einem kleinen Kreise habe die Richtigkeit seiner Überzeugung bestätigt, "daß die jüdische Rasse die gefährlichste ist, die den Erdball bevölkert, und daß man ihr gegenüber keine Gnade und auch keine Nachgiebigkeit kennen darf". Goebbels betont: "Dies Gelichter muß mit Stumpf und Stiel ausgerottet werden". Damit illustriert er die These von Jean-Paul Sartre, daß der Antisemit so von seinen Vorurteilen und Affekten verblendet ist, daß er von ihnen nicht abzubringen ist. Was der Jude tut und wie er wirklich ist, kann diesen blinden Judentum nicht beeinflussen. Es ist auch typisch, daß Goebbels den DIBEK als projüdischen Propagandafilm auffaßte. Für ihn gab es nur Propaganda und Gegenpropaganda. (...)

Erwin Leiser: Erinnerungen an Jiddisch, in: Film, Nr. 2, Frankfurt/M., München 1980

Das *schtetl*

(...) DER DIBEK spielt gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts in mehreren entlegenen kleinen Orten, oder auch *schtetl*, in Osteuropa, wo der Chassidismus, eine volkstümliche religiöse Bewegung mit einer einzigartigen Form des Zusammenlebens, tief verwurzelt war. Die chassidische Lebensweise geht von einem charismatischen Führer aus, dem Zadik, der seinen Anhängern geistige Erleuchtung verschafft dank seines mystischen Einsseins mit Gott. Als Wunderheiler und Wundertätiger ist der Zadik oder Rabbi in den Augen seiner Anhänger eine Mischung

aus Beichtvater, Autorität in moralischen Fragen und Ratgeber in allen Lebensangelegenheiten. Er ist auch Lehrer, Schriftgelehrter und Prediger, der an einem Tisch, von seinen Jüngern umgeben, seine Lehren verbreitet. Für den einzelnen chassidischen Juden ist der Besuch am Hof des Rabbi sowohl Pilgerfahrt als auch eine Wiedervereinigung mit seinen dort versammelten Glaubensbrüdern.

Das Zusammenleben in einem *schtetl*, von dem der Film ein ziemlich stilisiertes Bild zeichnet, entwickelte sich im 16. Jahrhundert im Königreich Polen-Litauen, als den Juden vorgeschlagen wurde, sich in im Besitz des Adels befindlichen Städten anzusiedeln. In vielen dieser Städte wurden die Juden zur vorherrschenden Mehrheit, was ihnen ermöglichte, eine einheitliche Lebensweise und ein einheitliches Wertesystem zu entwickeln. Ihre vorrangige wirtschaftliche Funktion bestand darin, für die Adligen Besitztümer wie z.B. Land, Mühlen, Wirtshäuser oder Brauereien zu verpachten und als Steuereintreiber zu arbeiten. Natürlich wurden auch andere Gewerbezweige entwickelt. Es wäre nicht allzu übertrieben zu sagen, daß der Großteil der *schtetl*-Bevölkerung ständig in Armut lebte, ein Aspekt des *schtetl*-Lebens, auf den An-ski in seinem Stück deutlich hinweist und der im Film in düstersten Farben geschildert wird.

Ironischerweise lebte kurz vor dem Zweiten Weltkrieg, als der Film entstand, jeder vierte polnische Jude in einer der fünf größten Städte, und 40% lebten in Orten mit über 10.000 jüdischen Einwohnern. Die Großstadt, nicht das *schtetl*, war das Zentrum des politischen und kulturellen jüdischen Lebens. Nichtsdestotrotz blieb das *schtetl* in den Vorstellungen vom osteuropäischen Judentum bis heute erhalten. Moderne jiddische Autoren haben auf ganz verschiedene Weise die traditionelle Lebensweise im *schtetl*, die sie selbst aufgegeben hatten, geschildert, mit nostalgisch-verklärtem oder scharf kritischem Unterton oder oft auch einer Mischung von beidem. Aber was auf viele zutrifft, ist, daß das *schtetl* weiterhin als Symbol für das Dasein der osteuropäischen Juden Bestand hat. Dies sollte bei näherem Hinsehen nicht allzusehr überraschen, da das Leben der jüdischen Gemeinden in den großen Städten und urbanen Zentren Osteuropas und sogar Amerikas weitgehend eine Weiterentwicklung des Lebens, der Institutionen und Werte des *schtetl*-Lebens darstellt. (...)

Sylvia Fuks Fried: The Dybbuk. A Yiddish Film Classic; The National Center for Jewish Film, Brandeis University, Waltham (Mass.) 1989

Michał Waszyński - Bausteine einer Biographie

(...) DER DIBEK verdankt viel einem gewieften Entertainer. Michał Waszyński, der 33jährige energiegeladene Regisseur, der angeblich bei Stanislawski in Moskau studiert und (wie Ulmer) bei Murnau in Berlin assistiert zu haben, war ein alles beherrschendes Wunderkind. Waszyński begann in der polnischen Filmindustrie als Regieassistent und wird als Regisseur des ersten polnischen Tonfilms genannt (der in Wien gedreht wurde); im Laufe der folgenden Dekade inszenierte er um die vierzig Filme, die eigentlich alle an der Kinokasse erfolgreich waren. (Nicht weniger als acht dieser Filme liefen zwischen 1934 und 1938 in New York.)

Waszyński's Tempo, seine Vielseitigkeit und seine Flexibilität lassen ein polnisches Pendant zu Vertragsregisseuren in Hollywood wie etwa Michael Curtiz vermuten. Er arbeitete in nahezu jedem Genre, drehte Melodramen, Musicals, romantische Phantastiefilme, Farcen, Militärschwänke, eine polnisch-tschechoslowakische Koproduktion der sowjetischen Satir 'Zwölf Stühle', sogar einen Abenteuerfilm in Marokko. Polnische Kritiken stimmen jedoch überein, daß DER DIBEK Waszyński's bester Film ist. Als ukrainischer Jude, dessen eigentlicher Name Wachs war, wurde der vielseitige Regisseur in Wolhynien geboren, ein Jahrzehnt vor An-ski's ethnographischer Expedition in diese Region.

Waszyński absolvierte das Gymnasium und studierte in Kiew Schauspiel bei der polnischen Tragödin Stanisława Wysocka, bevor er nach Moskau und Berlin ging. (Leon Liebgold erinnert sich, daß Waszyński kein Jiddisch sprach, und daß er den DIBEK mit 'zehn oder zwölf Leuten im Schlepptau' inszenierte, dazu noch Arnstein, der ihm als Übersetzer zur Seite stand." (Jim Hoberman, a.a.O.))

"Der Film DER DIBEK bildet in der Karriere des völlig auf Kommerz eingestellten Regisseurs eine ungewöhnliche Ausnahme." (Jerzy Toeplitz, a.a.O.)

Wo Waszyński die erste Phase des 2. Weltkriegs und die deutsche oder sowjetische Besatzung erlebte, darüber berichtet Jerzy Toeplitz in seiner 'Filmgeschichte' nichts. Doch 1941, nach dem Bruch des Hitler-Stalin-Paktes und dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion, befand Waszyński sich in der UdSSR:

"Die polnischen Filmschaffenden, die sich in der Sowjetunion aufhielten, meldeten sich zur Armee. Es waren vor allem solche, die vor dem Krieg in der sogenannten Filmbranche gearbeitet hatten. Unter ihnen befanden sich: die Regisseure Michał Waszyński und Konrad Tom, der Kameramann Seweryn Steinwurz und der mit der Branche wie mit der Avantgarde zusammenarbeitende Kameramann Stanisław Lipiński. Man begann Anfang 1942 im Lager Jangi-Jul unweit von Taschkent (...) zu drehen, wo sich die ersten polnischen Einheiten formierten. Im Juli 1942 verließ die Armee von Anders (dem General, der die polnische Armee-Einheit im sowjetischen Exil organisierte, A.d.R.) die Sowjetunion und begab sich in den benachbarten Iran. Erst dort wurde das Material über das Leben der polnischen Soldaten im Sowjetland montiert. Das waren die *Kronika nr 1* (Chronik Nr. 1) und der Dokumentarfilm mit Spielfilmeinlagen: *Od pobudki do capstrzyku* (Vom Wecksignal bis zum Zapfenstreich). Realisatoren beider Filme waren Waszyński, Tom, Lipiński und Steinwurz.

In Iran wurde die Filmgruppe der neu ins Leben gerufenen Instanz, nämlich der Abteilung für Propaganda und Aufklärung bei der polnischen Armee im Osten, unterstellt. Die Equipe Waszyński - Lipiński - Steinwurz schuf die Reportage mit Fabel *Marsz do wolności* (Marsch in die Freiheit) über das Leben der polnischen Einheiten der Anders-Armee, die vom britischen Informationsministerium zum Vertrieb übernommen wurde. (...) Waszyńskis Filmgruppe richtete 1943, nach einem kurzen Aufenthalt im Irak, ihr Hauptquartier endgültig in Kairo ein. (...) In Kairo entwickelte die Filmgruppe des II. Polnischen Corps eine aktive Tätigkeit. Das am häufigsten verwendete Rezept war die Filmreportage mit inszenierten Szenen. Die verhältnismäßig große Schar polnischer Schauspieler, die sich in Ägypten befanden, erleichterte die Produktion dieser Fabeleinlagen. Die Kurzfilme des Drehbuch- und Regieteam Waszyński-Tom erinnern in ihrem Stil an die Branchentradition der Vorkriegszeit. Es fehlte die künstlerische Suche; die propagandistischen Werte beschränken sich auf Slogans und Schemata. Den größten Erfolg hatte der Streifen *Polska parada* (Polnische Parade), eine mechanisch auf das Filmband übertragene Revue, in der populäre Schauspieler wie Ludwig Lawiński, Jadwiga Andzejewska, Jerzy Ney und andere auftraten. Gegen Ende 1943 rückte Waszyńskis Filmgruppe zusammen mit den Soldaten des II. Corps an die italienische Front ab. (...) Das II. Polnische Corps, das (...) zur 8. Britischen Armee gehörte, eroberte am 18. Mai die Schlüsselstellung Monte Cassino. Der Weg nach Rom war frei.

Waszyńskis Filmgruppe befand sich an der vordersten Frontlinie. (...) Aus dem während der Schlacht aufgenommenen und dem später hinzugedrehten Material montierte Waszyński die zweiköpfige Reportage *Monte Cassino*, in die er auch bestimmte Aufnahmen aus den Wochenschauen der Alliierten einbezog. Das ist der interessanteste und künstlerisch reifste Dokumentarfilm aus der Produktion des Filmaktivs in Anders' Armee. (...) Beim weiteren

Vormarsch nach Norden drehte das Filmaktiv regelmäßig Filmwochenschauen, unter anderen über die Kämpfe bei Bologna und Ancona. Es sind insgesamt 42 Wochenschauen des II. Corps erschienen." (Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films, Bd. 4, 1939-1945, Berlin (DDR) 1984)

"Waszyński überlebte den 2. Weltkrieg und ließ sich in Italien nieder. Dort inszenierte er zwei Filme, *Lo Sconosciuto di San Marino* und *La Grande Strada*, in Zusammenarbeit mit Vittorio Cottafavi; er war Orson Welles' Regieassistent bei *Othello* (1949-52) und entwarf die Bauten für mehrere amerikanische Filme, darunter *Quo Vadis* (1951) und *Roman Holiday* (1953). 1960 ging er nach Spanien, wo er mit Samuel Bronston zusammen epische Filme produzierte. Ab einem gewissen Zeitpunkt gab er sich als Mitglied der polnischen Königsfamilie aus: In dem von 'Variety' 1965 veröffentlichten Nachruf wird er 'Prinz Michael Waszyński' genannt." (Hoberman, a.a.O.)

Biofilmographie

Michał Waszyński, geb. 29. Sept. 1904 in Wolhynien (Ukraine), gest. 12. Februar 1965 in Madrid. Filme (Auswahl): 1929 *Kult ciala* (Körperkult); *Pod bandera miłości* (Das Banner der Liebe). 1930 *Niebezpieczny romans* (Gefährliche Romanze). 1931 *Beziemienni bohaterowie* (Die unbekanntenen Helden). 1932 *Uwiedziona* (Die verführte Frau); *Głospustyni* (Die Stimme der Wüste); *Sto metrow miłości* (Zentimeter Liebe). 1933 *Jego ekscelencja subiekt* (Seine Exzellenz, der Kommis); *Dwanaście krzesel* (Die zwölf Stühle); *Prokurator Alicja Horn* (Staatsanwalt Alicia Horn). 1934 *Czarna perla* (Die schwarze Perle); *Kocha, lubi, szanuje* (Ich liebe ein wenig, von Herzen, mit Schmerzen...); *Piesniarz Warszawy* (Der Sänger von Warschau); *Parada rezerwistów* (Reservistenparade). 1935 *Antek Policmajster* (Polizeimeister Antek); *ABC miłości* (Das ABC der Liebe); *Dodek na froncie* (Dodek geht zur Front); *Jasnie pan szofer* (Seine Majestät, der Chauffeur); *Wacus*. 1936 *Bedzie lepiej* (Mach's gut); *Papa sie zeni* (Papa heiratet); *30 karatow szczescia* (30 Karat Glück); *Bohaterowie Sybiru* (Es kommt aus Sibirien); *Bolek i Lolek* (Bolek und Lolek). 1937 *DER DIBEK/DYBUK* (Der Dibbuk); *Hania; Znachor* (Der Scharlatan). 1938 *Druga mlodosc* (Die zweite Jugend); *Kobiety nad przepascia* (Frauen am Abgrund); *Serce matki* (Das Herz einer Mutter); *Ostatnia brygada* (Die letzte Brigade); *Professor Wilczur*; *Rena*. 1939 *Wloczegi* (Der Vagabund); *Gehenna*; *Trzy serca* (Drei Lieben); *U kresu drogi* (Am Ende der Straße). Filme der Filmgruppe Waszyński (Auswahl): 1942 *Kronika nr 1* (Chronik Nr. 1); *Od pobudki do capstrzyku* (Vom Wecksignal bis zum Zapfenstreich); *Marsz do wolności* (Marsch in die Freiheit). 1943 *Polska parada* (Polnische Parade). 1944 *Monte Cassino*. Filme in Italien (Co-Regie Vittorio Cottafavi): 1947 *Lo Sconosciuto di San Marino* (Die Unbekannten von San Marino; mit Vittorio de Sica und Anna Magnani). 1946-48 *La Grande Strada o L'odissea di Montecassino* (Die große Straße, oder: Die Odyssee vom Monte Cassino). 1948 *Fiamme sul mare* (Die Flamme am Meer).

Filme als Produzent: 1961 *El Cid* (Regie: Anthony Mann). 1962 *55 Days at Peking* (Regie: Nicholas Ray). 1964 *The Fall of the Roman Empire* (Regie: Anthony Mann); *Circus World* (Regie: Henry Hathaway).