

Brechts Texte für Filme (2) [Fortsetzung]

Autor(en): **Gersch, Wolfgang**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **25 (1973)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933439>

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.

Volkes zu tun haben. Ich wünsche mir beim Fernsehen die Einsicht aus kulturpolitischer Verantwortung, dass das Filmschaffen auch für das Fernsehen von grösster Wichtigkeit ist.

Ich bringe zwar Verständnis auf dafür, dass man sich im jetzigen Zeitpunkt mit den politisch meist engagierten Filmemachern nicht die Finger verbrennen will: Die Angriffe der SVP haben im Fernsehen offenbar ein ungutes Klima geschaffen – die sich häufenden Rücktritte der letzten Zeit bezeugen dies deutlich genug. Mir scheint, das Fernsehen sei an dieser unguten Entwicklung aber nicht ganz ohne Schuld. Hat nicht das Fernsehen selbst immer auf seinen Monopolcharakter gepocht und sich auf die Konzessionsbestimmungen berufen und so ein Publikum herangebildet, das im Fernsehen eine fast mythische Institution der Objektivität und Meinungsmacht sieht? Hätte das Fernsehen nicht selbst teilweise diese Entwicklung verhindern können, indem es das Publikum daran gewöhnt hätte, auch im Fernsehen ein pluralistisches Meinungsforum zu sehen? Gerade weil das Fernsehen bei uns ein Monopol hat, hätte es mehr zur Fernseherziehung seines Publikums tun müssen. Es hätte sich vielleicht häufiger selbst in Frage stellen, hätte die Zuschauer zu kritischer Distanz anhalten sollen. Dadurch hätten unsere Zuschauer vielleicht gelernt, mit kontroversen Meinungen und Sendungen am Fernsehen zu leben. Dann wäre das Publikum vielleicht daran gewöhnt, in einem Beitrag die Meinung des Autors und nicht die des «Fernsehens» zu sehen. Es müsste doch im Interesse des Fernsehens selbst liegen, als pluralistisches Meinungspodium akzeptiert zu werden. Es könnte sich damit vielleicht viel Ärger mit politischen und anderen Pressionen ersparen. Die Vorstellung, die Meinungen jeder einzelnen diskutablen Sendung ausbalancieren zu müssen, ist doch ein Unding. Erst im Zusammenhang vieler Sendungen ist es doch sinnvoll, einen Ausgleich der Meinungen anzustreben.

Wie wenig Distanz gewisse Fernsehleute ihrem eigenen Medium gegenüber haben, scheint mir ein bei diesem Gespräch gefallener Satz zu sein. Als im Zusammenhang mit der «Filmszene Schweiz» davon gesprochen wurde, es seien auch Experimentalfilme zu produzieren, erklärte ein Fernsehgewaltiger klipp und klar: «Experimentalfilme gehören nicht in unseren Auftrag.» Punktum! Aber müsste denn dem Fernsehen nicht im eigenen Interesse daran gelegen sein, mit solchen Filmen selber auch einen Beitrag zur Entwicklung der Bildsprache zu leisten und damit zur Sensibilisierung der Zuschauer beizutragen? Wenn immer wieder behauptet wird, das Publikum wünsche halt die seichten und stupiden Programme, so wäre dem vielleicht entgegenzuhalten: Weil es das Fernsehen versäumt hat, das Publikum auch mit anderen Programmen vertraut zu machen – nicht von heute auf morgen, sondern auf lange Sicht. Ich bin so optimistisch, zu glauben, dass es heute eine Anzahl schweizerischer Filmschaffender gibt, die dem Fernsehen zu einem etwas veränderten, aber durchaus notwendigen Image verhelfen könnten.

Franz Ulrich

Brechts Texte für Filme (2)

(Fortsetzung des Artikels von Wolfgang Gersch)

«Es ist nicht richtig, dass der Film die Kunst braucht, es sei denn, man schafft eine neue Vorstellung Kunst». (Brecht 1930)

Eine direkte Verbindung Brechts zum Film entstand erst 1930, als sich eine Produktionsgesellschaft für die «Dreigroschenoper» interessierte. Der aussergewöhnliche Erfolg des 1928 uraufgeführten Werkes mag die Industrie angezogen haben, zumal die Weillsche Musik für den Tonfilm eine besondere Attraktion war. Brecht schrieb das Exposé, das er «Die Beule» nannte. Er hatte sich im Vertrag ein «Mitbestimmungsrecht bei der kurbelfertigen Bearbeitung des Stoffes» gesichert und eine Arbeitsorganisation

durchgesetzt, derzufolge die Firma erst nach Fertigstellung des Manuskripts Änderungswünsche anmelden konnte.

Brecht hatte die Gesellschaftskritik gegenüber dem Stück wesentlich verschärft. Dabei brachte er nur einen Teil seiner Vorstellungen ins Manuskript, denn «der Anblick derer, die die Ratschläge befolgen und den Film ausführen sollten», beraubte ihn und seine Mitarbeiter der Illusion, ihre Absichten voll verwirklichen zu können. Diese Absichten waren geprägt von der seit 1926 erarbeiteten marxistischen Position Brechts, seiner revolutionären Ästhetik, die auf dem verändernden Eingriff in die Gesellschaft beruht. In der «Beule» belegen das sowohl der Gegenstand wie die Strukturierung. Gangstertum und Bürgertum sind unmittelbar verbunden: aus dem Bandenchef Macheath wird ein Bankenchef. Der Milieuwechsel – die Bande übernimmt auf legalem Weg ein Geldinstitut – verschärft durch Konkretisierung die Kritik. Gegenübergestellt sind, in einem Angsttraum des Polizeipräsidenten Brown, die Massen der Armen, die durch die Paläste der Reichen marschieren, durch die «Mauern der Gemädegalerien, der Residenz, der Gerichtspaläste, das Parlament». Und Peachum gibt es auf, den angedrohten Aufstand des Elends zu organisieren. Damit wird, wenn auch indirekt, die revolutionäre Kraft des Volkes evident, gegen das sich die verfeindeten Parteien der Herrschenden verbünden. Sie erkennen in ihm den gemeinsamen Feind: «Doch zum Schluss vereint am Tische / Essen sie des Armen Brot.»

Episch-distanzierend ist die Struktur, die mit grossen, durch Zwischentitel markierten Zäsuren arbeitet. Ein polyphoner Aufbau wird deutlich, der Kontraste schafft, die Urteilsfindung herausfordert. Die Polyphonie erstreckt sich bereits bis auf filmische Mittel, deren Funktion sozial bestimmt wird. So gliederte Brecht den ersten Teil, «Die Liebe und Heirat der Polly Peachum», in drei Kapitel, für deren jedes er eine besondere Art des Photographierens, des Rhythmus und der Einstellung vorschlug. Die Firma lehnte das Manuskript ab und liess das Drehbuch ohne Einflussnahme Brechts schreiben. Der von Georg W. Papst inszenierte Film übernimmt wohl Anregungen aus der «Beule» doch er schwächt durch entscheidende dramaturgische Änderungen, durch eine unverbindlich balladeske, verwischende Erzählweise die Aggressivität ab.

Brecht führte gegen die Firma einen Prozess, der grosses Aufsehen erregte; denn es ging, wie eine Zeitung schrieb, um die Frage: «Kann die Industrie mit der Kunst nach Belieben verfahren?» Brecht betrachtete den Prozess, den er verlor, als ein soziologisches Experiment, «veranstaltet zu dem Zweck, gewisse Vorstellungen am Werk zu sehen» und «die Unmöglichkeit einer Zusammenarbeit mit dem Industriefilm selbst bei vertraglichen Sicherungen öffentlich darzutun». Die Schlussfolgerungen aus diesen Vorgängen formulierte er in seiner umfangreichen Studie «Der Dreigroschenprozess», die ein wichtiges Dokument der Kunstsoziologie ist. Er analysiert den Prozess als Abbild und Modell der Wirklichkeit, zeigt den Warencharakter der Kunst im Kapitalismus, erörtert Fragen des Publikumsgeschmacks und, was hier besonders interessiert, die Bedeutung des Films in der Zeit. Der Film könne «verwendbare Aufschlüsse über menschliche Handlungen im Detail» geben, wozu die «introspektiv psychologische» bürgerliche Kunst nicht in der Lage sei. Brecht betont die vom sowjetischen Film, von amerikanischen Grotesken abgeleiteten typisierenden Tendenzen, beweist die Notwendigkeit einer Dialektik von dokumentarer Abbildung und sozialer Funktionierung. Ähnlich wie später Walter Benjamin in seinem berühmten Aufsatz «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» sieht er den Verlust der «Aura» des Kunstwerkes, und er bejaht diese Entwicklung. Er polemisiert damit gegen Versuche, sich ihr durch Anleihen bei der traditionellen, nur auf Eleganz des Servierens, auf Subjektivität und elitäre Isoliertheit bedachten Kunst zu entziehen. Auf die ganze Gekonntheit könne man verzichten, wenn der Film erst eine neue gesellschaftliche Funktion erhalten habe, die Voraussetzung für eine Veränderung sei. Er schlägt den Übergang zu einer wirklichen Kollektivarbeit vor, die den Subjektivismus in der Kunst beseitigen könne, und fordert für die fortschrittlichen Kräfte den Besitz der Apparate.

Die «neue Vorstellung Kunst», die Brecht für den Film verlangte, wurde von ihm in der Praxis erprobt. 1931 begannen die Arbeiten an dem proletarisch-revolutionären Film

«Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?». Es war für Brecht der erste und einzige Film, an dem er von Anfang an und in jeder Phase mitarbeiten konnte. Er blieb unter allen Filmen, mit denen er zu tun hatte, der einzige, den er akzeptierte. Die Idee kam von Slatan Dudow. Brecht hatte den jungen Bulgaren, der in Berlin bei Max Hermann Theaterwissenschaft studierte, als Mitarbeiter schätzensgelernt. Beide nahmen den Schriftsteller Ernst Ottwalt und den Komponisten Hanns Eisler in die Arbeitsgruppe auf. Es entstand eine wirkliche Kollektivarbeit, bei der, wie Dudow später berichtete, nicht die Autorität sich durchsetzte, sondern das Argument. Brechts Anteil darf als massgeblich gelten. Er hatte das Drehbuch mitgeschrieben und sich an der Regie beteiligt. Die Zeitungen berichteten, dass Brecht die Dialoge als Regisseur betreute. Die Kollektivität der Arbeit war eine wesentliche Voraussetzung für das Gelingen, denn die Produktion eines solchen Films war unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen ein Wagnis. Der Film wurde «unter grossen materiellen Schwierigkeiten hergestellt». Das proletarische Filmunternehmen Prometheus GmbH, das nur vergleichsweise geringe Mittel einsetzen konnte, garantierte dem Team die Verwirklichung seiner Ideen, wurde aber in der Weltwirtschaftskrise von den grossen Monopolen in den Bankrott getrieben. Darauf erwarb eine andere Firma, die Praesens GmbH, die Rechte zu günstigen Bedingungen. Aber der Tobis-Konzern, an den das Projekt durch eine Kreditverpflichtung gebunden war, lehnte es ab, die in seinem Monopol befindlichen Tonapparaturen zur Verfügung zu stellen. Eher wollte der Konzern die schon investierten Mittel verlieren, als die Herstellung eines sozialistischen Films zu ermöglichen. Brecht schreibt: «Selbstverständlich kostete uns die Organisation der Arbeit weit mehr Mühe als die (künstlerische) Arbeit selber, das heisst, wir kamen immer mehr dazu, die Organisation für einen wesentlichen Teil der künstlerischen Arbeit zu halten. Es war das nur möglich, weil die Arbeit als ganze eine politische war.»

Die Herstellung des Films zog sich, ständig vom Abbruch bedroht, über ein Dreivierteljahr hin, dabei mussten die meisten Szenen, «in schnellstem Tempo, ein Viertel des ganzen Films zum Beispiel in zwei Tagen aufgenommen werden». «Kuhle Wampe» hätte nicht entstehen können ohne den Verzicht der Schauspieler auf Gagen, vor allem aber nicht ohne die Unterstützung von Tausenden Arbeitersportlern. Zweimal wurde der Film verboten, von der Filmprüfstelle und der Filmoberprüfstelle. Nach genauesten, rund 50 Seiten umfassenden Detailanalysen stellten die Zensoren fest: Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit, Gefährdung lebenswichtiger Interessen des Staates, entsittlichende Wirkung. Die Gesamtdarstellung des Films sei geeignet, «an den Grundfesten des Staates zu rütteln und mit der unmissverständlichen Aufforderung zu Umsturz und Gewalt den Bestand des Staates zu erschüttern».

Auf eine Protestwelle hin musste der Film freigegeben werden, allerdings hatten die Produzenten einige der am meisten beanstandeten Stellen gekürzt. Weitere Schnitte wurden von der Zensur gefordert und ein Jugendverbot verhängt. Mitte Mai 1932 wird der Film in Anwesenheit Brechts, Dudows und Helene Weigels in Moskau gezeigt. Am 30. Mai wird er in Berlin erstaufgeführt. Allein in Berlin erreicht der Film in 15 Vorortkinos das Publikum, für das er gedreht worden ist. Brechts Urteil, der Zensor sei «weit tiefer in das Wesen unserer künstlerischen Absichten eingedrungen als unsere wohlwollendsten Kritiker», bestätigt sich, wenn man die Protokolle der Zensur mit den damals erschienenen Kritiken vergleicht. Die meisten Rezensenten waren «in einer Saison schauderhaftester Öde», wie einer von ihnen schrieb, «für den fast einzigen wertvollen und anspruchsvollen Film deutscher Produktion eingetreten». Aber die revolutionäre Bedeutung, die «Kuhle Wampe» für die deutsche Filmkunst hat, wurde kaum erkannt. Die Zensoren dagegen fragten ausschliesslich nach der Wirkungsweise des Films auf das Publikum. So wurde ihnen die politische Bedeutung der neuen Ästhetik des Films bewusst. Sie bemerkten richtig, dass er, indem er Nachdenken voraussetzte, auch zum Nachdenken anhielt, dass er durch seine Gesamthaltung politisch verallgemeinerte und mobilisierte.

(Fortsetzung in der nächsten Nummer)