

Brechts Texte für Filme (3) [Fortsetzung]

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

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

Heft 3

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933442>

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.

filme *Death Day* (Allerseelen) und *Eisenstein in Mexiko* gemacht, ferner im Jahre 1939 *Time in the sun* (Zeit in der Sonne), eine Ehrung des grossen Regisseurs durch die Amerikanerin Mary Seaton. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde laut offiziellen Angaben das restliche Negativmaterial an eine Kurzfilmfirma verkauft, die es zu kommerziellen Zwecken weiterverkaufte. Es sollen zuvor auch manche Bilder daraus in *Viva Villa* (1934) von Jack Conway verwendet worden sein.

Alexander Newski, ein Werk der Reife

Eisenstein kehrte nach diesem mexikanischen Abenteuer in die Sowjetunion zurück, übernahm zusammen mit Wsewolod Pudowkin die Leitung des staatlichen Filminstituts in Moskau und drehte dort *Die Besjnwiese* (1935–1936). Dabei hielt er sich nicht an den vorgeschriebenen Stoff, der den Streit zwischen einem Bauern und seinem Sohn schildert, der die antikollektivistischen Aktionen des Vaters verrät, vom Vater ermordet wird und in den Armen des Politchefs stirbt. Angewidert machte er statt dessen eine wirkliche Tragödie daraus: Die Zerstörung von Ikonen in einer Kirche und der Brand einer Scheune zeigte er symbolisierend als soziale Wandlung. Als zu «formalistisch» fand der Film vor den Augen sowjetischer Zensoren indessen keine Gnade. Erst mit *Alexander Newski* (1938) schien der Meister der Stummfilmkunst, der an der Schwelle zum Tonfilm gezögert hatte, seine alte Kraft wiedergefunden zu haben. Von vielen als Eisensteins eigentliches Meisterwerk angesehen, war es ein Werk der Reife, in dem sich des Künstlers Neigung zum Kontrapunkt voll entfalten konnte. Der Höhepunkt dieses brillanten Werkes, für das Prokofieff die Musik geschrieben hatte, ist zugleich eine der vollendetsten Szenen der Filmgeschichte: die Niederlage der teutonischen Ritter auf dem Peipus-See, die einen gleichsam prophetischen Sinn annimmt.

Sein letzter Film

Schliesslich begann Eisenstein im Jahre 1943 mit der Inszenierung seines letzten Werkes *Iwan der Schreckliche*. Ausgeprägter als in *Alexander Newski* zeigt sich hier die ästhetische Eigenart, die für die zweite Hälfte seiner Laufbahn charakteristisch war: Er wollte sein Werk im Stile einer Tragödie behandeln und liess den getragenen archaischen Dialog fast psalmodieren. Die meisten der Szenen, von zeitweise grossem Pathos, waren auf visuellen Leitmotiven aufgebaut, die den musikalischen Themen der Begleitmusik von Prokofieff entsprachen. Nur der Tod hinderte schliesslich Eisenstein an der Fertigstellung des in Farben aufgenommenen zweiten Teils von *Iwan der Schreckliche*.

Rolf Niederer

Brechts Texte für Filme (3)

(Fortsetzung des Artikels von Wolfgang Gersch)

Mit «Kuhle Wampe» erreichte der proletarische Film in der Weimarer Republik seinen Höhepunkt. Die revolutionäre Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse ist das Programm des Werkes, das zu Recht als Beginn des sozialistischen Realismus im deutschen Film angesehen wird. Für «Kuhle Wampe» ist die Darstellung der elenden Lebensbedingungen des Proletariats nicht mehr Ziel, sondern Voraussetzung. Der Film gliedert sich in drei grosse, relativ selbständige Teile, die durch Montagen (Landschaftsaufnahmen, Bilder von Fabrikanlagen) und geschlossene Musikstücke voneinander abgesetzt sind. Der erste Teil zeigt, wie junge Arbeitslose vergeblich Arbeit suchen. Die Eltern des jungen Bönike machen dem Sohn, der zum Unterhalt der Fami-

lie nichts mehr beitragen kann, Vorwürfe. Zudem ist durch eine Notverordnung neuerdings die Unterstützung für arbeitslose Jugendliche gestrichen worden. Der junge Bönike nimmt sich das Leben. Bevor er sich aus dem Fenster stürzt, legt er seine Uhr ab, damit sie nicht zerstört wird. Dieser Vorgang beruhte auf einer wahren Begebenheit. Der zweite Teil zeigt die Exmittierung der Familie Bönike, die ihre Miete nicht mehr bezahlen kann. Der Richter benutzt dabei die Formel «selbstverschuldet». «Die Familie zieht vor die Stadt, um in einer Zeltsiedlung namens Kuhle Wampe im Zelt eines Freundes der Tochter Zuflucht zu suchen... Dort wird das Mädchen schwanger, und es kommt unter dem Druck der in der Siedlung herrschenden lumpenkleinbürgerlichen Verhältnisse ... zu einer Verlobung des jungen Paares.» Sie wird durch den Entschluss Annis gelöst. Der dritte Teil wird durch ein proletarisches Sportfest bestimmt. Unter den Sportlern ist Anni, die mit Unterstützung ihrer Kameraden eine Abtreibung vornehmen lassen konnte. Ihr Freund, der inzwischen auch arbeitslos wurde, kommt wieder zu ihr. Den Schluss bildet eine politische Diskussion in der S-Bahn, ausgelöst durch einen Zeitungsartikel, der über die Verbrennung von Kaffee in Brasilien berichtet. Die jungen Arbeitersportler polemisieren scharf gegen Bürger, die die Verhältnisse, so wie sie sind, zu rechtfertigen suchen.

Die sozial wesentlichen Erscheinungen, die in ihrer Abfolge eine klare Zielstellung erkennen lassen, werden nicht verwischt, sondern genau ausgeführt. Der Film verfängt sich nicht in Milieumalerei. Durch knappe, charakteristische Bilder, durch bereits formuliertes macht er einen Zustand bewusst, dessen Abbildung den verfremdenden Eingriff einschliesst, um die Verhältnisse als veränderungsbedürftig und veränderbar erkennen zu lassen. Der Film schliesst nicht mit einer Katastrophe wie seine Vorläufer «Hunger in Waldenburg», «Cyankali» oder «Mutter Krausens Fahrt ins Glück». Der Selbstmord des jungen Bönike hat bereits im ersten Teil des Films stattgefunden. Er wird deutlich sozial motiviert, aber auch durch die Gesamtstruktur des Films als Verzweiflungshandlung eines Arbeitslosen dargestellt, der «den Anschluss an die kämpfende Arbeiterschaft nicht findet». Der Film enthält sich jeder trauernd-klagenden Stimmung. Ein Tatbestand wird gezeigt. Ihm haftet nichts Einmalig-Individuelles an. Das führte zu einem Haupteinwand der Zensoren, der sich durch alle Zensurakten zieht, dem der «gemeinschädlichen Typisierung». Doch nicht allein über die Figuren vermittelt sich der Film. Ein entscheidendes Ausdrucksmittel ist die Montage, die verfremdend, kontrapunktisch, mobilisierend eingesetzt ist. Der Einfluss des sowjetischen Films der Zeit ist deutlich. Zwischentitel verstärken die Zäsuren zwischen den Teilen.

Das Thema war bereits vorher in dem Film «Kameradschaft» von Pabst gestaltet worden, sehr wirklichkeitsnah, aber vorwiegend sensuell. Durch genaue politische Analyse und Abstrahierung, durch Gezieltheit der Wirkung geht «Kuhle Wampe» über das Abbild weit hinaus. Das wird auf künstlerische Weise möglich durch die besondere, von Brechts Stückebau abgeleitete Dramaturgie, die eine für den deutschen Film vor 1933 einmalige politische Verallgemeinerung gestattete. Brecht meinte im «Dreigroschenprozess» 1931: «Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute.» Brecht und seine Mitarbeiter gelangen in «Kuhle Wampe» über die einfache Wiedergabe hinaus, ohne die Figuren zu ihren Sprachrohren zu machen und ohne die konkreten Vorgänge überfordern zu müssen. Der parteiliche Standpunkt verwirklicht sich in einem künstlerisch reizvollen, aktivierenden Zusammenspiel verschiedener, einander kommentierender Gestaltungsebenen, die es ermöglichen, Verallgemeinerung auch ausserhalb des Vorgangs zu vollziehen. Die Formulierungen können über den einzelnen hinausweisen. Das Allgemeine muss nicht nur übers Besondere vermittelt werden, es kann auch direkt ausgestellt werden. Montagen, Lieder, Chöre, Zwischentitel, Plakate, Losungen, Zitate, Inserts, Fahnen usw. geben die grossen historischen Bewegungen an, in die der konkrete Vorgang integriert ist, ohne darum seine Eigenständigkeit aufzugeben. Diese Methode gestattet es, auf künstlerische Weise Abstraktion und Dokument, Alltag und Historie dialektisch zu verbinden.