Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 25 (1973)

Heft: 4

Artikel: Brechts Texte für Filme (4) [Fortsetzung]

Autor: Gersch, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933447

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Blicke von B und A treffen sich, F wendet sich ab und schliesst die Tür zu ihrem Zimmer, noch einmal messen sich A und B mit ihrem Blick, dann wendet sich A mit verächtlichem Schulterzucken ab und schliesst seinerseits die Tür. Selbstverständlich läuft das schneller ab als hier beschrieben, und die einzelnen «Aktionen» überlagern sich auch. (Wenn dann A in der Nacht zu F hinüberzuwechseln versucht, von B, der im Gang wacht, aber daran gehindert wird, so ist dies nur noch die Bestätigung, dass man die Einstellung richtig gelesen hat.)
Inzwischen dürfte auch klar geworden sein, was mit «Technik der Komposition in die Tiefe» gemeint sein könnte und was sie unter anderem zu leisten vermag. Mit einer Auflösung dieser Komposition in einzelne Einstellungen wären die Beziehungen zwischen den Figuren kaum deutlich zu machen – und wenn, dann nur sehr schwerfällig: Halbtotal F, nah A, der aufmerksam wird, Grossaufnahmen von A und F (die Blicke), eine Gewitterwolke und halbtotal B, der herannaht usw.
Leider hat von Stroheim diese Technik nicht weiter ausgebeutet; Einstellungen mit grosser Tiefe gibt es zwar noch viele, eine solche inhaltliche Dyamik entfalten sie jedoch nicht mehr. In *Greed* kommt er noch einmal nahe daran heran, wenn er zu einer Trauung im Vordergrund eine Beerdigung im Hintergrund, durch das Fenster des Trauerraumes gesehen, vorbeiziehen lässt, und damit das böse Ende des Films vorwegnimmt (s. Skizze). Allerdings überblendet Stroheim hier bereits auch noch auf die Beerdigung – wohl um sicherzugehen, dass der Zuschauer die Beerdigung auch beachtet. Der Einfluss von Eisensteins Montagetheorie ging dann doch nicht ganz spurlos an Stroheim vorbei. Insbesondere wird dies deutlich an der Verwendung von Bildsymbolen – zunächst ein Vogel, ein zweiter Vogel, wenn geheiratet wird, eine Katze, die auf den Vogelkäfig springt, wenn das Unheil im Anzug ist –, die auf den heutigen Zuschauer beinahe schon peinlich wirken. Schade?

Walter Vian

Brechts Texte für Filme (4)

(Fortsetzung des Artikels von Wolfgang Gersch, DDR)

Hollywood
Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden
Hoffnungsvoll
Reihe ich mich zwischen die Verkäufer

Der Machtantritt der Faschisten, Brechts Flucht, das Exil in fremden, kapitalistischen Ländern liessen eine Weiterführung der mit «Kuhle Wampe» begonnenen revolutionären Filmarbeit nicht zu. Die damals erkämpften Möglichkeiten liessen sich unter diesen Bedingungen nicht herstellen. Aber gerade in der Emigration befasste sich Brecht wieder häufig mit dem Film: Er suchte eine Möglichkeit, sich die materiellen Existenzmittel zu sichern. Der Erfolg war gering. Aber seinen mehrjährigen Bemühungen ist eine ganze Reihe von Filmtexten zu danken, deren Realismus ihre Unverkäuflichkeit auf dem kapitalistischen Markt bestimmte. Brecht konnte nicht anders. So berichtet Vladimir Pozner über die Arbeit an einem gemeinsamen Filmprojekt: «Brecht fasste von Zeit zu Zeit zusammen und sagte: ‚Vergessen wir nicht, dass es unser Ziel ist, diese Geschichte zu verkaufen', aber nach fünf Minuten war das wieder vergessen.» Bereits in den ersten Exiljahren ist die Rede von Filmprojekten. Brecht versuchte erfolglos, einige seiner Stücke an Filmfirmen zu verkaufen. Er entwarf Pläne für Filme. Sie greifen auf: antifaschistischen Widerstandskampf, Lage der Arbeiter, Moral des Bürgertums. 1934 arbeitete Brecht an einem Filmstoff über Semmelweis. Der Film sollte einen Querschnitt geben «durch die muffige und verspiesserte Epoche der Plüschmöbelzeit mit ihrem Aberglauben, ihrer verlogenen Erotik, ihrem blinden Glauben an die Allmacht der

Natur, der Schmutz und Faulheit als Schicksal hinnahm». Brecht stellte fest, dass Semmelweis' Kampf gegen das Kindbettfieber die «Spannung eines Kriminalromans» besitzt. Die durch den «kompromisslosen Fanatismus» des Arztes entstehende private Tragik (Zerstörung der Familie) sollte einbezogen werden. Die Skizzen umfassen nur wenige Seiten, doch die vielen interessanten Details lassen auf die Möglichkeit eines episch-sinnlichen, optisch reichen Films schliessen. Das Material gibt nicht eindeutig zu erkennen, welchen Ausgang der Film genommen hätte: Sieg oder Zusammenbruch des Arztes. Wahrscheinlich wurde die Arbeit, an der Leo Lania korrespondierend beteiligt war, abgebrochen, als die Industrie keine Neigung für den Stoff bekundete.
Ein geschlosseneres, zum dokumentarischen Spielfilm tendierendes Exposé entstand in Zusammenarbeit mit Henry Peter Matthies. Es liegt nur in Schwedisch vor und wurde sicher von Matthies aufgeschrieben. «Wir wollen fliegen» erzählt von einem Arbeiterjungen, der Flieger werden möchte. Der sozialkritische Stoff behandelt die geringen Entwicklungschancen des Proletariats in der kapitalistischen Gesellschaft. Davor lag die «vielleicht unangemessenste schriftstellerische Arbeit, die Brecht je getan hat» (Bornemann). Durch Vermittlung Fritz Kortners erhielt er 1936 in England den Drehbuchauftrag für die Verfilmung des «Bajazzo», eines Richard-Tauber-Films. Über die kuriose Angelegenheit, eine reine Brotarbeit, gibt es mehr Anekdoten als überprüfbares Material. Das Drehbuch, das nicht erhalten ist, soll «merkwürdige Formen» angenommen haben. «Grosse dichterische Schönheiten tauchten auf» (Eisler). Das wird ebenso berichtet wie der Vorschlag Brechts und Kortners, den berühmten Tenor Tauber in einer stummen Rolle auftreten zu lassen. Hanns Eisler richtete die Musik ein. Brecht, heisst es, sei ausgezahlt worden.
Auch in den Vereinigten Staaten verbesserte sich Brechts materielle Situation nicht. Er musste versuchen, in der berühmt-berüchtigten Filmstadt Hollywood, die er eine «Kloake» nannte, Geld zu verdienen. Gleich im ersten Jahr arbeitete Brecht an mehreren Filmstorys. Sie sind uns nur dem Titel nach bekannt, bis auf das wichtige Manuskript «Cäsars letzte Tage», das Brecht später in den Kalendergeschichten als zwei miteinander korrespondierende Storys veröffentlichte unter dem Titel «Cäsar und sein Legionär». Die Volksebene wird stark ins Spiel gebracht. Sie spiegelt widersprüchliches Verhalten der Ausgebeuteten zu dem grossen Unterdrücker. Als sich Cäsar, seinen Sturz durch die Handels-City voraussehend, listig auf das Volk besinnt und Demokratie anbietet, stösst er bei denen, die er vorher in Gefängnisse hat werfen lassen, auf Ablehnung. Sie wollen Demokratie, aber ohne ihn. Der Regisseur William Dieterle regte das Projekt an. Brecht hatte ihm den Stoff erzählt. Er verzahnte die «oben» und «unten» spielenden Geschichten nur für den ersten Tag der berühmten Iden des März. Er brach die Arbeit ab, da er einer Realisierung in Hollywood keine Chance gab. Die parallele Montierung, die bereits kontrastierende, kommentierende Schnitte vorsieht, setzt gegensätzliche gesellschaftliche Ebenen auf dialektische, spannende Weise gegeneinander. Die Cäsar-Handlung, die mit der Konsequenz, aber nicht nach den Voraussetzungen einer Schicksalstragödie abläuft, wird relativiert, kritisch kommentiert durch die Scaper-Handlung, die die Auswirkungen der Cäsarschen Politik auf das Volk demonstriert.
Nach dem Eintritt der USA in den Krieg ergaben sich durch den allgemeinen Stimmungsumschwung gegen den Faschismus in Hollywood Möglichkeiten für antifaschistische Filme. Brecht sah die Gelegenheit, einen politisch relevanten Gegenwartsstoff unterzubringen. Es beginnt das Kapital «Hangmen Also Die». Zusammen mit dem Filmregisseur Fritz Lang verfasste er 1942 eine Filmstory über den antifaschistischen Widerstandskampf in Prag nach dem Attentat auf Heydrich. Er notierte dafür den Titel: «Die Geiseln von Prag», später «Trust The People». Thema sind Verhaftung und Verurteilung von Geiseln und der Kampf tschechischer Antifaschisten gegen die Gestapo. Der Stoff wurde von Brecht aufgegliedert in die Geschichte eines Attentäters, die eines Mädchens, deren Vater als Geisel genommen wird, und die eines Quislings, den eine ganze Stadt zur Strecke bringt. Brecht war jedoch mit der Ausführung des Stoffes in dem Drehbuch, für das ausserdem der amerikanische Schriftsteller John Wexley ver-

pflichtet worden war, nicht einverstanden. Er fand seine Vorschläge von Lang und Wexley nicht berücksichtigt, seine Absicht, das Schwergewicht auf Volksszenen zu legen, nicht verwirklicht. So schrieb er ein «Idealskript», für das er seinerseits Wexley gewann. Es sollte nebenher geschrieben werden, den Stoff völlig neu anpacken und dann Fritz Lang vorgelegt werden. Diese Arbeit wurde nach etwa 70 Manuskriptseiten abgebrochen, die leider bis heute nicht aufgefunden werden konnten. Brecht vermerkt, dass er einige Szenen daraus in den «Versuchen» abgedruckt hätte, wäre ihm das in Amerika möglich gewesen. Der von Fritz Lang gedrehte Film, der mir in einer um 35 Minuten gekürzten Fassung bekannt ist, erinnert nur in ganz wenigen Einzelheiten an Brecht. Er ist kommerziell, reisserisch angelegt. An die Stelle des Massenwiderstandes ist eine überkonstruierte Intrige getreten. Doch der Film informierte wenigstens über in Amerika nicht bekannte Erscheinungen und gab eine aktive politische Aussage. Darin mögen sich alle Beteiligten einig gewesen sein, die im Hinblick auf Erzählweise und Ausrichtung der Fabel so sehr divergierten – zur grossen Enttäuschung Brechts und zum Schaden des Films. Dennoch war er ein wichtiger Beitrag zum antifaschistischen Kampf. In den folgenden Jahren kam eine Zusammenarbeit mit den Studios kaum mehr zustande. Durch Charles Laughton, seinen amerikanischen Galilei-Darsteller, wurde Brecht noch einmal zur dramaturgischen Überarbeitung des Drehbuchs «Arc of Triumph» (Milestone) herangezogen. Es wird berichtet, dass er daran nicht mehr viel ausrichten konnte. Aber er schrieb weiterhin Filmmanuskripte, von denen er nahezu mit Sicherheit wusste, dass er sie nicht verkaufen konnte. Diese Texte haben die Form von Geschichten, ihre filmische Prägung ist unterschiedlich. Brecht versuchte wahrscheinlich, erst den Stoff auf seine Verwertbarkeit zu testen, bevor er sich an die dem Medium entsprechende Formung machte. Und da Hollywood an seinen Geschichten, die immer realistisch waren, nicht interessiert schien, unterblieb zumeist die Ausarbeitung. Nichtsdestoweniger sind die Entwürfe ausserordentlich filmgemäss.

1942 entstand der Text «Die seltsame Krankheit des Herrn Henri Dunant». Mit dem Leben Dunants, des Gründers des Roten Kreuzes, hatte sich Brecht bereits früher beschäftigt. Ursprünglich plante er, «so etwas wie einen Timon von Athen» zu gestalten, die «Tragödie eines gigantischen Schimpfers». Dann sollte Dunant «als eine Art Heiliger Antonius» gezeigt werden, «der vergebens versucht, sich der Verführung durch die wollüstige Caritas zu erwehren». Diese Lesart weist schon eher auf den Filmtext hin, in dem jedoch der satirische Aspekt zurückgenommen wird. Die Geschichte setzt damit ein, dass der junge Bankier auf einer Geschäftsreise in eine Schlacht gerät. «Er lernte alle Schrecken des Krieges kennen.» Und mit Entsetzen stellt er fest, dass sich kaum jemand um die Verwundeten kümmert, dass das Schlachtfeld nicht nach ihnen abgesucht wird. Er kehrt zurück, ohne seine Geschäfte erledigt zu haben, und schreibt ein Buch über das, was er gesehen hat. Der Widerhall ist stark. Auf Dunants Betreiben wird das Rote Kreuz gegründet. Er ist damit voll beschäftigt, verliert seine Braut, vernachlässigt seine Geschäfte. Die Bank geht bankrott. Seine Familie lässt ihn fallen, aber auch das Rote Kreuz kann sich einen gesellschaftlich gebrandmarkten Mann nicht leisten. Noch schlimmer ist für Dunant, dass viele kleine Leute, die dem grossen Philantropen vertrauten, ihre Ersparnisse durch ihn verlieren. Brecht zeigt Dunant als «Opfer der zerstörenden Leidenschaft, die *Güte* genannt wird», aber er negiert nicht die Leidenschaft, sondern die Verhältnisse, die sie zu einer selbstzerstörerischen machen. Der Filmtext demonstriert an authentischem Material die Konsequenzen, denen sich Shen Te durch die Verwandlung in den hartherzigen Vetter entzieht. Die Geschichte, die noch nicht filmisch ausgeformt ist, zeigt grosse Haltungen, poetische Details: der alte, von Pessimismus erfüllte Dunant kann auch in der Verbitterung «seine alte Leidenschaft, die Menschlichkeit», nicht völlig unterdrücken. Brecht beschreibt, wie Dunant «in aller Heimlichkeit, sozusagen hinter seinem eigenen Rükken, seinen dünnen Abendtee einem kranken Mitinsassen des Armenhauses auf den Nachttisch schmuggelte, sich scheu umblickend, ob ihn auch niemand entdeckte, mit dem schuldbewussten Benehmen, das sonst Diebe haben...»

(Fortsetzung in der nächsten Nummer)