

Antifaschistische Filmarbeit deutscher Emigranten (1933-1945) : III. Teil : Hollywoods Antinazifilme [Schluss]

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zoom-Filmberater**

Band (Jahr): **32 (1980)**

Heft 10

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-933070>

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.

Menschen gefunden haben (*«Lifeboat»*). Die Realität wird doppelbödig, nichts ist, was es scheint. Die sich überstürzenden Geschehnisse kulminieren oft genug im Hängen über einem schwindelerregenden Abgrund (*«Number 17»*, *«Young and Innocent»*, *«Saboteure»*, *«North by Northwest»*, *«Rear Window»* u. a.). Wenn man dann, die rettende Hand ergreifend, vom Abgrund direkt in ein Bett gezogen wird (*«North by Northwest»*), wird die Natur der Träume deutlich.

Kino und Träume: Die Situation des Kinozuschauers hat Hitchcock selber oft genug in seinen Filmen gespiegelt; das Voyeurhafte (*«Rear Window»*), das Gefühl einer kindlichen Hilflosigkeit (*«Notorious»*, wo Ingrid Bergman langsam vergiftet wird) und die zeitweise Verdrängung der unerträglichen Realität durch das Kino (in *«Sabotage»* sieht Sylvia Sidney, die gerade erfahren hat, dass ihr kleiner Bruder getötet wurde, auf der Leinwand einen Zeichentrickfilm, in dem ein Vogel getötet wird – und stimmt in das Gelächter der Zuschauer mit ein). – Träume als Wunschträume, Kino als gigantischer Wunschtraum: Truffaut stellt schon an Hitchcocks erstem vollendetem Film, *«The Pleasure Garden»* (1925), eine Faszination fürs Anomale fest; Fetischismus (*«Marnie»*), Nekrophilie (*«Vertigo»*), Voyeurismus (*«Rear Window»*, *«Psycho»*) und Verwandtes – bei Hitchcock finden wir alles wieder, von den ständigen Dreiecksverhältnissen gar nicht zu reden. Man lese nur im Truffaut-Buch die Seiten 70/71, 238, 256, 291 und 293/94, um zu sehen, dass Hitchcocks Phantasie in sexueller Hinsicht recht ausschweifend war.

Seinen 54. Film (*«The Short Night»*), in dem ein britischer Agent einen Verräter mit Hilfe von dessen Frau zur Strecke bringt, hat er nun nicht mehr drehen können. Wenn ich mir auch kaum ein schöneres Ende seiner langen Karriere vorstellen kann als den augenzwinkernden Schluss von *«Family Plot»*, so wäre ein noch schöneres Geschenk doch sicherlich ein weiterer Film gewesen. Frank Arnold (F-Ko)

Antifaschistische Filmarbeit deutscher Emigranten (1933–1945)

III. Teil: Hollywoods Antinazifilme

Als nach Pearl Harbour und der Kriegserklärung durch Deutschland und Italien die Produktion antifaschistischer Filme unbehindert und sogar erwünscht war (die Regierung schickte einen Regierungsbeauftragten als Berater), wurde die politische Konsequenz, wie sie den sowjetischen Filmen eigen war, von den amerikanischen nicht erreicht. Sie boten dennoch nicht nur Lügen feil, um auf Brechts Gedicht *«Hollywood»* zu antworten. Die Funktion, die der antifaschistische Hollywood-Film wahrnahm, ist innerhalb seiner Rezeptionssphäre zu sehen. Emigranten nutzten dabei ihre Chance, was vom Engagement gegen den Faschismus nicht getrennt werden darf.

Das Wesentlichste, was das amerikanische Kino gegen den Faschismus hervorgebracht hat, sind Dokumentarfilme, insbesondere die unter Frank Capras Leitung produzierte Kompilationsfilmserie *«Why We Fight»* (*«Warum wir kämpfen»*), aber sie hatten keine grosse Breitenwirkung. Das auf die Stereotypen Hollywoods fixierte Publikum war darauf nicht vorbereitet. Es sah sich lieber an, wie Errol Flynn *«gerade 87 Millionen Deutsche tötete»*, wie das nun entstehende Klischee des amerikanischen *«Antinazifilms»* ironisiert wurde.¹⁾

Die nun einsetzende Grossproduktion ist nach der Kenntnis ausgewählter Bei-

¹⁾ Dore Schary, zit. nach: *Hollywood und die Nazis*, hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft Kino, Hamburg 1977, S. 17

spiele, bei denen es sich überwiegend um die bedeutenderen handelt, nicht sicher zu bewerten. (Die Zeitschrift «Hollywood Quarterly» schätzte, dass in den Jahren 1942 bis 1945 etwa 375 Titel patriotische Tendenzen mehr oder weniger direkt propagierten.²⁾ Man kann davon ausgehen, dass die Spielfilme fast ausnahmslos ohne Dokumentwert sind. Das ist weniger auf das räumliche Entferntsein von der Realität, die nur durch Berichte zur Kenntnis kam, zurückzuführen, als auf die stilistischen Methoden Hollywoods, die auch die erlebbare Wirklichkeit in Klischeebildern vermittelten. Diese, dem Melodrama, der Abenteuer-Story, dem Kriminalfilm und anderen Genres eigenen Gestaltungsmuster wurden nun auf die Stoffe angewandt, die in Hitlerdeutschland, in den okkupierten Ländern, vom Kriegsgeschehen handelten. «Für die Warner Brothers kämpften Bogart und Errol Flynn gegen die Nazis wie früher gegen die Polizei und die Marine der britischen Majestät.»³⁾

Die Schlussfolgerung Blumenbergs, dass das simple Überstülpen gängiger dramaturgischer Konstruktionen die Filme «schon damals um einen guten Teil ihrer beabsichtigten propagandistischen Wirkung» brachte, mag für Durchschnittsproduktionen zutreffen, denen man lärmenden Heroismus, Dummlichkeit, die Verkitschung der Realität wie ihre bloss reisserische Abbildung vorwarf. Die Literatur über Hollywood, von Sadoul bis Brecht, ist voll von Verächtlichkeiten über eine Filmindustrie, die das Grauen der Zeit vermarktete. Andererseits lässt eine Reihe thematisch wie künstlerisch herausragender Filme fragen, ob die Verwendung der Hollywood-Klischees, die auch in jenen Werken erkennbar sind, nicht als geeignetes, weil den amerikanischen Zuschauer ansprechendes Transportmittel aktueller politischer Inhalte anzusehen ist? Eine generalisierende Antwort ist nicht möglich. Das Spektrum reicht von absurden Konstruktionen (so wenn sich Hitler, Mussolini und ein Japaner auf einer einsamen Insel treffen, um von einem Amerikaner besiegt zu werden)⁴⁾ bis zu ernsthaft-eindrücklichen Auseinandersetzungen mit dem Faschismus, wie sie unter anderen der Film «*The Seventh Cross*» führt.

Die amerikanischen Filme legten dabei geringen Wert auf die einer logischen Szenenführung zugrundeliegende Wahrscheinlichkeit des sinnlichen Abbilds, die ein Bestandteil der europäischen Realismustradition ist. Die Stereotypen des amerikanischen Kinos basierten weit mehr auf sehr freizügig erfundenen Bildsituationen, deren Bindungsmotiv die Überraschung ist. Aber wenn die Hollywood-Filme auch kaum realistische Abbildungen des Faschismus und des Krieges gaben, nahmen sie doch Stellung. Higham und Greenberg schrieben: «Retrospektiv gesehen haben all diese Filme, die sich mit dem von Deutschen besetzten Europa befassen, etwas grotesk Unreales. Trotzdem haben sie die Stimmung dieser Zeit authentisch festzuhalten vermocht: sie konnten das leidenschaftliche Engagement einfangen und widerspiegeln, das für jene, die diese Zeit mitgemacht haben, im Zentrum ihrer Erfahrungen stand.»⁵⁾

Engagement zwischen Klischee und Realität

Das Engagement der Emigranten, ihr Mitwirken, ihr Schicksal, ihr Dasein selbst haben auf den Antinazifilm gewirkt. Sie gaben einen Hauch von Authentizität, auch Ansätze von Realismus. Ihnen und den immigrierten Europäern ist es zu danken, dass der Antinazifilm Werke hervorbrachte, die nicht dem Tag und dem Klischee verfielen: «*Casablanca*», «*Hangmen Also Die*», «*The Hitler Gang*», «*Mission to Moscow*», «*The Seventh Cross*», «*To Be Or Not to Be*» und manche andere.

²⁾ Nach: Leif Fuhrhammar/Folke Isaksson, Politik und Film. In: Der Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland. Eine Dokumentation, Oberhausen 1973, S. 98

³⁾ Hans C. Blumenberg, Hollywood und Hakenkreuz. In: Hollywood und die Nazis, a. a. O., S. 9

⁴⁾ So bezeichnet Alice Goetz die Handlung des Films «*That Nazy Nuisance*». In: Hollywood und die Nazis, a. a. O., S. 22

⁵⁾ Zitiert nach ebenda, S. 22



Durch den hohen Anteil deutscher Emigranten ein Sonderfall: «Casablanca» von Michael Curtiz (in der Mitte: Peter Lorre; ganz rechts: Humphrey Bogart).

Einwände sind auch gegen die überragenden Beispiele unschwer vorzubringen, und sie wurden von den politisch linken Emigranten, deren es nicht viele gab, vorgebracht. Das in Hollywood Erreichbare, das gewissermassen gegen ihren Willen Filmgeschichte machte, haben ein *Kortner* oder ein *Brecht* als eine Zumutung empfunden. Die Berechtigung ihrer Kritik lag in ihren Vorstellungen von Kunst begründet, an denen Hollywood allein doch nicht zu messen ist. So war Kortner 1943 als Mitautor und Schauspieler an «*The Strange Death of Adolf Hitler*» («*Der seltsame Tod von Adolf Hitler*») beteiligt, und er spielte 1944 mit Helene Thimig, Alexander Granach und Reinhold Schünzel in dem Film «*The Hitler Gang*», der als eine relativ präzise Darstellung des Aufkommens der Nationalsozialisten gilt. Aber in seinen Erinnerungen schreibt er: «Was ich in Hollywood beruflich zu leisten Gelegenheit hatte, war sowenig bemerkenswert, dass ich darüber zu erzählen gern versäume.»⁶⁾

Von den professionellen Drehbuch- und Unterhaltungsautoren, die sich in Deutschland kaum progressiv geäußert hatten, kamen einige Vorlagen zum antifaschistischen Thema. Die bekanntesten Beiträge dieser Autorengruppe schrieb *George Froeschel*, der sich erst in Hollywood zum Drehbuchschreiber entwickelte. Bei der MGM war er an dem 1940 gedrehten Film «*The Mortal Storm*» («*Tödlicher Sturm*») beteiligt, der den Zusammenbruch einer «arisch»-jüdischen Familie in Nazideutschland zeigt. Zusammen mit Arthur Wimperis und James Hilton schrieb er das Drehbuch für den William-Wyler-Film «*Mrs. Miniver*» (1942), der damals gefeiert und begeistert aufgenommen wurde und der sich heute nur noch als eine rührselige, von

⁶⁾ Fritz Kortner, *Aller Tage Abend*, München 1959, S. 550

Trivialschemen verschiedener Herkunft durchgezogene Konstruktion herausstellt. Eine Liebesgeschichte zwischen Bürgertum und Aristokratie mit ihren, seit der Marlitt sattem bekannten Schwierigkeiten, öffnet sich nur gelegentlich den Ereignissen des Kriegsalltags: in einem Londoner Vorort sieht sich eine wohl situierte Bürgersfrau, als ihr Mann an der Kanal-Front ist, einem deutschen Bomberpiloten gegenüber; ihr Sohn geht eine Kriegsehe ein; der Tod seiner jungen Frau bei einem Fliegerangriff führt zum tragischen Ausgang des Films. Die Geschichtsschreibung hat den Film oft überschätzt und die Dünkirchen-Episode, in der eine Bürgerwehr die abgeschnittenen Expeditionstruppen zurückholt, zu einem Höhepunkt stilisiert. *Alfred Döblin* soll dazu Anregungen beigesteuert haben. Im Film selbst ist aber nur eine dürftige Einstellung auszumachen, in der man in der Ferne einige Boote sieht. *Georges Sadoul* warf dem Film zu Recht eine atelierhafte Rekonstruktion der englischen Kriegswirklichkeit und «unreife Sentimentalität» vor, für die auch Brecht nur Ironie aufbringen konnte.⁷⁾ Dennoch wird eben diese Machart auch zum damaligen Erfolg, der einen propagandistischen, gegen Nazideutschland gerichteten Effekt implizierte, beigetragen haben.

Der Sonderfall «Casablanca»

Es charakterisiert das Engagement Hollywoods wie dessen Einverleiben der Thematik, dass Antinazifilme in den Jahren 1942 bis 1944 zu den bedeutendsten Erfolgen im amerikanischen Kino wurden. Glanzpunkt ist der 1942 von Michael Curtiz inszenierte Film *«Casablanca»*, der zum berühmtesten amerikanischen Film dieser Epoche wurde und dessen Aura keineswegs verblasst ist. Eine Landkarte dokumentiert zu Beginn des Films die immer ausweglosere Lage derer, die vor Hitlers Horden fliehen. Die Stadt Casablanca im französisch besetzten Marokko ist einer der letzten Fluchtwege nach Übersee. Doch er ist ständig bedroht von den Behörden des Vichy-Regimes, dem die Stadt untersteht. Die Tragödien, die sich in Casablanca abspielten (die Frau des Schriftstellers Paul Frank nahm sich hier aus Furcht, nicht mehr weiterzukommen, das Leben) bestimmen die bedrohliche Atmosphäre des Films. Der Schwarzhandel mit gefälschten Papieren blüht, vor allem im Nachtclub Ricks, den Humphrey Bogart spielt («Casablanca» wurde zum «Kernstück» des Bogart-Kults). Eine tiefe Liebesenttäuschung hat den einst aufrechten Amerikaner, der Waffen nach Äthiopien schmuggelte und Spanienkämpfer war, gebrochen und zum Zyniker gemacht. Jetzt begegnet er seiner grossen Liebe wieder (Ingrid Bergman), die mit ihrem Mann, einem Widerstandskämpfer, auf der Flucht ist. Nach schwierigen Auseinandersetzungen findet Rick zu solidarischem Handeln.

Dem in Ungarn gebürtigen Regisseur, der in den zwanziger Jahren im österreichischen und deutschen Film gearbeitet hatte, gelang mit *«Casablanca»* eine so hollywoodgemässe wie meisterliche Mischung aus Liebesromanze, Melodram, Exotik, Pathos und fundierter antifaschistischer Tendenz. Der Film erfährt durch viele Emigrantenschauspieler immer wieder Momente bewegender Authentizität, die zweifellos zum Bleiben dieses Werkes beitragen.

Der Österreicher *Paul Henried* (Paul von Henreid) spielte die Rolle des Victor Laszlo, der nach dem Willen Hollywoods nicht irgendein Résistance-Held sein konnte, sondern der Leiter der «europäischen Widerstandsbewegung». Die gewichtige, mit verhaltener Intensität und Würde dargestellte Rolle war, neben dem «Paar» Bogart-Bergman stehend, sehr undankbar, und Henried hat sie auch später, ohne nähere Begründung, als seiner Karriere abträglich gewertet.⁸⁾ Laszlos Verfolger, den faschistischen Major Strasser, spielte artistisch-perfide *Conrad Veidt*, der

⁷⁾ Vgl. *Georges Sadoul*, *Geschichte der Filmkunst*, Wien 1957, S. 258 und 331, und *Bertolt Brecht*, *Arbeitsjournal*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1973, S. 509

⁸⁾ Statement Paul Henrieds in der BRD-Fernsehsendung über Filmemigranten «Unter Palmen und blauem Himmel» von Günter Peter Straschek, SFB, III. Programm, vom 28. Juli 1977

damit eine seiner bedeutendsten Exilrollen fand. *Peter Lorre* war ein zum Schein zwielichtig angelegter Verbindungsmann des Widerstands in Casablanca, der deutsche Kurriere tötet, um an die kostbaren Pässe zu kommen, und der selbst von den Faschisten niedergemacht wird. *Curt Bois* spielte einen Gestrandeten, der sich als Taschendieb in Ricks «Café Americain» über Wasser hält. *Ilka Grüning* und *Ludwig Stössel* spielten das alte, rührende Emigrantenehepaar Leuchttag, das auf die Abreise nach Amerika wartet und englische Wendungen übt. *Soke Z. Sakall* (Szöke Szakall) begründete mit seinem glanzvoll gespielten, liebevolle Menschlichkeit personifizierenden Kellner Karl seine Hollywood-Karriere in diesem Rollenfach. Der Franzose Marcel Dalio (der Graf aus Renoirs «La règle du jeu») spielte den Croupier in Ricks Etablissement...

Wenngleich in den Stablisten vieler Antinazifilme Emigranten verzeichnet sind (zumeist in den hinteren Positionen), so stellt «Casablanca» doch durch ihren hohen Anteil einen Sonderfall dar. Man könnte ihn in dieser Hinsicht als das amerikanische Gegenstück zu «Kämpfer» bezeichnen.

Der an Details und dramaturgischen Umschwüngen reiche Film hat seine überragende Stellung im amerikanischen Film durch eben diese Einflüsse erreicht, die das Klischee aufbrechen (zumal der sonst behindernde exotische Blick auf Europa entfällt, da das Milieu selbst ein exotisches ist und kaum einer recht weiss, wie es damals in Casablanca war). Die Stereotypen Hollywoods sind auf eine sensible, gewissermassen inkongruente Weise benutzt, aber zugleich ihrer Wirkungsmechanismen sicher. «Casablanca» bietet dabei ein grosses Beispiel für den Umgang mit der Unwahrscheinlichkeit: Als sich in Ricks Lokal, das voller Emigranten, Abenteurer, Spieler, Diebe und Dirnen ist, die zackigen Deutschen unter Strasser breitmachen und schliesslich, den Arm zum Hitlergruss erhoben, die «Wacht am Rhein» singen, geht Laszlo zur Band und stimmt die Marseillaise an, in die alle, selbst der französische Offizier, einstimmen, bis sie die Faschisten niedergesungen haben. Diese Szene entbehrt der Glaubwürdigkeit, und doch hat sie im Kontext der Filmstruktur, durch ihr Pathos, in dem sich das Wollen der Zuschauer verwirklicht, eine politisch geladene Emotionalität sondergleichen.

Im gleichen Jahr noch entstand ein weiterer in die Filmgeschichte eingegangener Antinazifilm: «*To Be Or Not to Be*», die Filmfarce von *Ernst Lubitsch*. Der glanzvoll inszenierte und gespielte Film (als Emigrant wirkte *Felix Bressart* mit) ist ungemein komisch, und er gibt die Nazis der Lächerlichkeit preis. Aber auch dort, wo deren Brutalität kenntlich wird, führt der Lubitsch-Stil zu einer oberflächhaften, eben dem Genre entsprechenden Interpretation.

Anna Seghers' «The Seventh Cross»

Unter offenbar ungünstigen Umständen entstand 1944 bei der MGM der Film «*The Seventh Cross*» («*Das siebte Kreuz*»), gedreht nach Anna Seghers' weltberühmtem antifaschistischem Roman gleichen Titels. Denn mit der Erwartung eines baldigen Sieges über Deutschland ging auch das Interesse Hollywoods an Antinazifilmen zurück. Jedenfalls blieb Regisseur *Fred Zinnemann* nicht mehr die Zeit, die «Schauspieler auszuwählen, die die Nazis darstellen mussten. Sie waren sehr schlecht...»⁹⁾ «*The Seventh Cross*» ist der einzige Antinazifilm, dem ein grosses Kunstwerk zugrunde liegt. Den Filmleuten ist diese Wahl hoch anzurechnen, wenngleich sie den Realismus, die geistig-politische Überzeugungskraft des Romans nicht gleichermaßen auszudrücken vermochten. Wiederum wird das Milieu zu einer kulissenhaften Abziehbilderwelt. Aber die Flucht des KZ-Häftlings Georg Heisler wird zu einem Sinnbild ungebrochener antifaschistischer Widerstandskraft. Optisch dramatisierte Vorgänge geben dem Film wider alle Mängel eine intensive Atmosphäre, in der sich ein differenziertes Bild von Verhaltensweisen im faschistischen Deutschland entfal-

⁹⁾ Fred Zimmermann, zit. nach: Film-Blätter, hrsg. vom Staatlichen Filmarchiv der DDR, Berlin, zu «*The Seventh Cross*»



«Hangmen Also Die» – dank Brecht Fritz Langs wichtigster antinazistischer Film (mit Anne Lee und Brian Donlevy).

tet: menschliches Versagen, Nazihörigkeit, Resignation und Angst – und immer wieder Solidarität, die die Rettung des Helden ermöglicht.

Die deutsche Emigration (und Immigration) war nicht nur mit dem Seghers-Roman an diesem Film beteiligt. Emigrant war Regisseur *Fred Zinnemann*, der an dem bekannten Film der Neuen Sachlichkeit, «Menschen am Sonntag» (1929), mitgearbeitet hatte (mit *Robert Siodmak*, *Edgar Ulmer* und *Billy Wilder*, die gleichfalls alle nach Hollywood gingen). *Karl Freund* war der berühmteste Kameramann des deutschen Stummfilms. Für *Helene Weigel* war «The Seventh Cross» während ihres fünfzehnjährigen Exils der einzige Film, in dem sie eine, wenn auch nur winzige, Aufgabe hatte (neben *Alexander Granach* und *Felix Bressart* als weiteren Emigranten).

«The Seventh Cross» ist ein Beispiel unter mehreren, bei dem das Engagement der Emigranten einen der wichtigen amerikanischen Antinazifilme initiierte. Genannt seien weiter Billy Wilders «*Five Graves to Cairo*» («*Fünf Gräber bis Kairo*»), Douglas Sirks «*Hitler's Madman*» («*Hitler der Wahnsinnige*») – vor allem aber muss auf Fritz Langs Film «*Hangmen Also Die*» verwiesen werden, der wahrscheinlich konkreteste und aktivierendste amerikanische Antinazifilm, zu dem er ohne Mitwirkung *Bertolt Brechts* sicher kaum geworden wäre.

Beitrag Brechts an «Hangmen Also Die»

Von allen grossen Exilautoren hat Brecht sich am intensivsten an Hollywood gewandt. Das war zum einen in seinem grundsätzlichen Interesse an den technischen Künsten begründet und zum anderen in dem Willen, die Massenkunst Film für den Kampf gegen den Faschismus zu nutzen. Nicht zuletzt suchte Brecht sich beim Film

die Existenzmittel zu sichern. Mehr als vierzig Entwürfe, darunter Exposés und Szenarien, hat Brecht für Hollywood erdacht; erregende, handlungsreiche Geschichten, die eine ganz erstaunliche thematische Vielfalt zeigen. Das Desinteresse der Studios gründete sich dabei weniger auf die vorgeschlagenen Stoffe, als auf Brechts Erzählerhaltung. Und die Producer mögen gehaut haben, dass die Entwürfe längst nicht das letzte Wort waren, was ihnen Brecht auf den Tisch legen liess.

Eben dies bestätigte sich schon 1942 beim Schreiben des Drehbuchs von *«Hangmen Also Die»*. Später hatte Brecht keine Chance mehr. Auch als er im Frühjahr 1945 politische Aufklärungsfilme für deutsche Kriegsgefangene in den USA vorsah, zusammen mit *William Dieterle*, wurde ihm keine Möglichkeit gegeben. Der Kontakt zu *Fritz Lang* im ersten Hollywood-Jahr führte zu dem einzigen praktischen Ergebnis seiner Bemühungen um den Film.

Am 27. Mai 1942 verübten tschechische Antifaschisten ein Attentat auf den sogenannten Reichsprotektor Heydrich in Prag. Brecht konnte eine Chance sehen für einen Film, der durch die Beziehung zu dem für Hollywood Ereignishaften das Wesentliche vermittelt, das für Brecht der Widerstandskampf des Volkes war. Brecht und Lang, die bereits am Tag danach das Projekt besprachen, entwarfen die Story, die wegen unzureichender Informationen frei erfunden werden musste und so unterschiedlichen Erzählmöglichkeiten offenstand. Brecht interessierten konkrete Vorgänge, «normale» Begebenheiten des antifaschistischen Widerstands, während Lang aussergewöhnliche optische Aktionen, auf den Überraschungseffekt hin kalkulierte Szenen suchte.

Brecht konnte sich nicht durchsetzen. Er konnte sich, wie der später hinzugekommene amerikanische Hauptautor John Wexley berichtete, nicht «an amerikanische Methoden, amerikanische Standpunkte gewöhnen... Viele Wünsche Brechts konnten nicht erfüllt werden... sie wären mit grosser Feindseligkeit betrachtet worden.»¹⁰⁾ Brecht gewann Wexley dazu, neben dem offiziellen Drehbuch ein neues, ein «Idealskript» zu schreiben, in dem Brecht das Schwergewicht auf Volksszenen legt. Doch die Produktion drängte auf Abschluss. Lang schloss Brecht von den abschliessenden Drehbucharbeiten aus, verlangte von Wexley eine ihm gemässe Fassung, die er schliesslich noch mit einem weiteren Autor herstellte. Brecht notierte: «Ich hatte es beinahe fertiggebracht, die Hauptdummheiten aus der Story zu entfernen, jetzt sind alle wieder drinnen.»¹¹⁾

Das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Konzeptionen ist dem Film anzusehen, der trotz des dominierenden Action-Stils von einer merkwürdigen Heterogenität ist: Szenen, Dialoge durchbrechen die Oberfläche, weisen auf eine literarische Vorlage, deren Abbau Reste hinterliess. Sie sind besonders in der ersten Hälfte zu erkennen, wo der Film noch ruhiger gemacht ist, und sie betreffen Anklänge von Alltag, engagierte antifaschistische Aussagen, authentische Züge in Szenen der Geiseln und der Widerstandsgruppe.

Vor allem ist die Abschiedsszene eines als Geisel verhafteten Professors vor der Exekution zu erwähnen (von der auch Lang sagte, dass man hier Brecht «wiederfinden» kann). Als sein Vermächtnis an den Sohn sagt der Professor, dass die noch mächtigen Okkupanten vertrieben werden, dass das Land frei sein und vom Volk regiert werden wird. In dieser Szene wird der antifaschistische Kampf als ein revolutionärer begriffen, was der antifaschistische Film westlicher Produktionen sonst nicht aufweisen kann. Diese Szene findet ein Pendant, das von *Hanns Eisler*, dem Komponisten von *«Hangmen Also Die»*, in den Film «geschmuggelt» wurde. Für den Schlusschor *«Never Surrender»* (Niemals ergeben) zitierte er eine Musik zum Komintern-Lied von 1929. Diese revolutionäre Komposition brachte in den Film, was durch Worte und Vorgänge nicht möglich war.

¹⁰⁾ John Wexley, zit. nach: Wolfgang Gersch, Film bei Brecht, München 1975, S. 205 f

¹¹⁾ Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, a. a. O., Bd. 2, S. 539

Dieser Sieg der List hatte dennoch nur begrenzte Bedeutung. Die Schlusssequenz des Films findet wohl zu einer mobilisierenden, proletarisch kämpferischen Haltung, aber der Film mobilisiert nicht in die Richtung dieses Schlusses, wie er auch nicht im Sinne der Abschiedsszene arbeitet.

Brecht hat für diesen Film grosse Anstrengungen unternommen und unter der Abweisung seiner Arbeit schwer gelitten. Aber sein Einsatz, der geradezu verbissene Wille, einen «grossen», einen politisch eingreifenden Film zu machen, war nicht nur ein Amoklauf. Und wenn Fritz Lang «Hangmen Also Die» für seinen «wichtigsten anti-nationalsozialistischen Film» halten konnte,¹²⁾ so war das auch Brechts Verdienst.

Wolfgang Gersch

¹²⁾ Fritz Lang, in: Filmkritik, München, Heft 7/75, S. 310

FILMKRITIK

Wise Blood

USA 1979. Regie: John Huston (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 80/143)

1952 hat die frühverstorbene, aus den Südstaaten stammende Flannery O'Connor den Roman «Wise Blood» veröffentlicht. Sie wandte sich darin – als Katholikin – gegen die in ihrer Heimat besonders virulente Tradition der Sektenprediger, der frei herumziehenden Propheten, Erwecker und Erleuchteten, die ein je nach eigenem Gutdünken zurechtgezimmertes Evangelium verkündeten. Gegen diese Entstellung der christlichen Botschaft ging die (damals 26jährige) Autorin mit der Waffe der Farce, der grotesken Übersteigerung an, die wohl nicht nur auf Entlarvung (der vielfachen Scharlatanerie) ausgerichtet war, sondern auch die falschen Lehrer durch Lächerlichkeit treffen wollte. Dabei dürfte freilich das wesentlich Irrationale dieser Tradition sich den Einwirkungen eines solchen literarischen Angriffs entzogen haben. Jedenfalls hat John Huston Grund, das Thema 1979 erneut aufzugreifen und als durchaus aktuell abzuwandeln. Und der 74jährige tut das mit einer Aggressivität, die eher noch weiter reicht und ätzender wirkt als die Vorlage.

Hauptfigur des Romans, dem der Film (mit gebotener Raffung) folgt, ist der junge Hazel Motes, der aus dem Militärdienst zurückkehrt. Bei einem kurzen Besuch in seiner Heimat, einer ländlichen Gegend Tennessee, ersteht in seiner Erinnerung das Bild seines Grossvaters, der seinerzeit im Zelt evangelisiert hatte. Motes zieht dann in eine kleine Stadt und beschliesst dort, die «Kirche Christi ohne Christus» zu gründen. In der Auseinandersetzung mit einem blinden Prediger verkündet er, es gebe keine Sünde, darum auch keine Erlösung, Jesus sei für niemanden gestorben, ein neuer Messias müsse gefunden werden. Er entlarvt den Blinden als Betrüger, lebt mit dessen Tochter zusammen und bringt einen Konkurrenten um, der seine «Masche» nachahmt. Nach einem misslungenen Versuch, die Stätte seines Wirkens zu verlegen, blendet sich Motes selber und lebt fortan in einsamer Selbstkasteiung. Als seine Zimmervermieterin ihm einen Heiratsantrag macht, flieht er vor ihr und wird von der Polizei als Sterbender in ihr Haus zurückgebracht – weil er mit der Miete im Rückstand ist.

Dass Motes Militärerfahrung hinter sich hat und nun nach seiner Rückkehr sich gedrängt fühlt, die Unverbindlichkeit herkömmlicher Moral zu predigen (und demonstrativ zu praktizieren, indem er bei einer Hure Unterkunft bezieht), dieser Ansatz der Geschichte von «Wise Blood» hat 1979 andere Bezugspunkte als seinerzeit im