

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 25 (1973)
Heft: 1

Artikel: Brechts Texte für Filme
Autor: Gersch, Wolfgang
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933436>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

Brechts Texte für Filme

Dass Bertolt Brecht viele Texte für Filme geschrieben hat, ist wenig bekannt. Der Filmfreund weiss zwar, dass der grosse deutsche Autor das Drehbuch zu «Kuhle Wampe» verfasst und dass seine «Dreigroschenoper» mehrere filmische Adaptionen erfahren hat. Doch Brechts Schaffen für den Film war wesentlich vielseitiger. Darüber berichtet der von der Redaktion leicht gekürzte Artikel von Wolfgang Gersch, den «ZOOM – FILM-BERATER» in Fortsetzungen veröffentlicht. Der Verfasser lebt in der DDR und ist Mitredaktor einer zweibändigen Ausgabe Brechtscher Texte für den Film.

Brecht ist Verfasser (oder Mitverfasser) von sieben Drehbüchern, er schrieb mehrere Szenarien, ein gutes Dutzend Exposés und zahlreiche mehr oder weniger ausgeführte Fabelentwürfe. Dazu kommen noch jene Filmmanuskripte, die trotz aller Nachforschungen bisher nicht gefunden werden konnten und über die nur Brechts Arbeitsnotizen oder die Berichte ehemaliger Mitarbeiter Auskunft geben. Es handelt sich dabei um wenigstens fünfzehn Stoffe, zumeist aus den zwanziger Jahren und aus der Zeit des amerikanischen Exils. Besonders schwer wiegt der (anscheinend endgültige) Verlust des «Idealskripts» zu dem in den USA entstandenen Film «Hangmen Also Die».

Brechts Beschäftigung mit dem Film scheint wenig erfolgreich, misst man lediglich die Vielzahl seiner Versuche an den wenigen daraus entstandenen Filmen. Aber das hiesse sein Verhältnis zu dieser neuen Kunst missverstehen. Brecht setzte sich mit ihr vor allem im Sinne eines neuen Theaters auseinander, das seinerseits Einflüsse auf den Film ermöglichte. Seine Szenarien sind innerhalb dieser Auseinandersetzung als eigenständige Produkte zu werten, deren Auswirkung auf die Filmpraxis nicht abzusehen ist, deren ästhetische und historische Bedeutung jedoch ausser Frage steht.

Brecht schrieb die Texte allein oder in Zusammenarbeit. Er arbeitete mit Caspar Neher, Werner Klette, Arnolt Bronnen, Elisabeth Hauptmann, Leo Lania, Slatan Dudow, Ernst Ottwalt, Hanns Eisler, Fritz Kortner, Henry Peter Matthies, Ferdinand Reyher, Ruth Berlau, Robert Thoeren, John Wexley, Fritz Lang, Elisabeth Bergner, Peter Lorre, Vladimir Pozner, Salka Viertel, Günther Weisenborn, Erich Engel, Joachim Barckhausen, Alexander Stenbock-Femor, Emil Burri, Wolfgang Staudte. Die Liste weist nur wenige profilierte Filmleute auf, daran zeigt sich Brechts Isolierung von der gängigen Filmproduktion. Brecht behandelte den Film, wie jede andere Kunstgattung, als ein Mittel, seinen Ideen von der Welt Ausdruck zu geben. Für diesen Zweck hat er, der «geborene Theatermann», nicht nur bedeutende Filmstoffe entwickelt, sondern auch Fabelkonstruktionen, Filmstrukturen, optische Auffassungen von aktuellem Wert. Über diese filmästhetischen, auch filmgeschichtlichen Aspekte hinaus geben die Texte weitere Aufschlüsse über Brechts Entwicklung, sein künstlerisches und politisches Denken. Die von erstaunlicher stofflicher Vielfalt bestimmten Arbeiten sind, unabhängig von ihrem Vollendungsgrad, überwiegend merkwürdige Stationen im Schaffen Brechts. Die starken Beziehungen zu seinem Hauptwerk machen die Texte für die Brecht-Forschung und die Literaturwissenschaft besonders interessant. Und letztlich sind sie vergnügliche, anregende Literatur.

«Der Irrtum der Dichter aber, die Filme für Kitsch halten und Filme schreiben, ist unverzeihlich. Es gibt wirksame Filme, die auch auf Leute wirken, die sie für Kitsch halten, aber wirksame Filme, die von Leuten stammen, die sie für Kitsch halten, gibt es nicht.» Brecht, 1922.

Man muss davon ausgehen, dass Brecht ein eifriger Kinobesucher war. Er war es in Augsburg und München, in Berlin und dann in Amerika, wo er besonders viele Filme gesehen haben soll. Vor allem bei dem jungen Brecht paarte sich das Interesse an der Siebten Kunst mit dem Vergnügen, das er darin fand. Er liebte die Slapstick-Comedy, donnerte gegen den Kitsch, schreckte vor einem Pfeifkonzert nicht zurück, sah Griffith-Filme und schlug, wie Bronnen berichtet, deren realistische Umfunktionierung vor. Das

neue technische Kunstmedium, das die Massen erreichte und dem Theater das Wasser abgrub, erregte ihn. Der geläufigen Filmproduktion stand er nicht herablassend gegenüber, sondern herausfordernd, kritisch, sicher auch, was die Ausrechnung eigener Chancen betraf, etwas illusionär. Seine Filmkenntnis muss schon früh recht umfassend gewesen sein, da er zum Beispiel die Dekorationen der «Brillanten einer Herzogin» in dem Film «Prostitution» wiedererkennt und auch mit Titeln sachkundig umgeht, provokant dazu, etwa wenn er 1920 die Spannung einer Schiller-Aufführung mit der des Films «Le Pain» lobend gleichsetzt. Ein «Cineast» also? Wohl doch nicht, denn da war das Theater. Für Brecht eine «Konkursmasse». «Aber», so sagte er, «wir wollen uns in ihm einquartieren und die Beine gegen die Planken spreizen und sehen, wie wir das Schiff vorwärts bringen.» Eine Wahl zwischen Theater und Film stand wahrscheinlich nie zur Debatte.

Der junge Brecht wollte seine Zeit zwar nicht mit Filmeschreiben «verplempern», aber er brauchte Geld, und die Theater spielten ihn noch nicht. So lag es nahe, sich im Film zu versuchen, der gefräßig, aktuell und weniger belastet als das Theater war. Von 1920 bis 1922 arbeitete Brecht vielfach an Filmstoffen. Er stellte sich thematisch auf den Markt ein, ging aber mit einer Distanz zu Werke, die ihm das Geschäft verdorben haben mag. Spass war das wichtigste Anliegen. Auch mit Elementen der Kolportage wurde gespielt. Er entwarf einige Werbefilme als Jux, inszenierte in München mit Karl Valentin, Erich Engel und anderen ein «Filmchen», das reinster Ulk gewesen sein soll, und gelangte in drei grossen Stummfilm-Drehbüchern zu einer ironischen, grotesken Umwertung von Trivialgenres.

Beim sentimental-kammerspielerischen Drama setzt das wahrscheinlich 1921 entstandene Drehbuch «Drei im Turm» an. Die von Strindbergs «Totentanz» nicht ganz unbeeinflusste Geschichte spielt in einem einsamen Wachturm. Der Kapitän bemerkt die Liebe seiner Frau zum Leutnant und erschießt sich. Seine Leiche ist unauffindbar. Die Frau fürchtet sich, verweigert sich dem Leutnant. Die Soldaten meutern. Sie werden fusiliert. Die Frau flieht in ein Luderleben und wird vom Leutnant zurückgeholt. Fast feindselig begegnet sie ihm. Überall sieht sie den Kapitän als Erscheinung. Der Leutnant verzweifelt. Sein Zimmer stinkt. Schliesslich packt ihn das Grauen. Er will weg, reisst die Koffer hervor, schlägt einen Schrank ein. Ihm fällt die Leiche des Kapitäns entgegen. Er holt die Frau. «Sie stürzen herein, sie laufen zum Schrank, der Leutnant bückt sich, hebt den Leichnam hoch, trägt ihn zum Bett, wirft das Tuchende darüber, blickt nach der Frau. Die Frau aber hebt sich hoch, schnauft, reisst das Haar aus der Stirn zurück, hebt die Arme hoch, taumelt auf den Leutnant hoch, der sie auffängt. Sie stehen einen Augenblick hoch im schwarzen Schlafzimmer, die Gardinen blähen ins Zimmer; dann wirft der Leutnant die Frau gewaltsam und wild aufs Bett und fällt über sie. Abblenden.»

Das Vergnügen an der kolportagehaften Story, die Fakten und Geschehen hergibt, brachte Abstand. Zwar wird nicht, wie in den vorher entstandenen «Trommeln in der Nacht», gesellschaftliche Realität kritisch ins Spiel gebracht, jedenfalls nicht hauptsächlich, doch wird in grossem Stil eine Klischeestruktur ironisiert. Das mögliche rührend-erschütternde Seelendrama furchtbarer Gewissenspein findet nicht statt. Der komödische Ausgangspunkt für den Konflikt, die Unauffindbarkeit der Leiche, setzt den Akzent. Das Banale des Geruchs, den sie verbreitet, das Lächerliche ihres plötzlichen Auftauchens zerstören das Unheimliche, das Brecht vorher geradezu liebevoll aufbaut. Denn er kostet die romantische Schauerballade aus, spielt mit der Dämonie, ohne doch der «dämonischen Leinwand» des deutschen Filmexpressionismus zu verfallen. Zwischentitel, jedem der fünf Akte vorangestellt, geben den Betrachtungswinkel an. Sie lauten für den ersten Akt: «Abendmahl der Krokodile» oder «3-2=1» oder «Was beisst mich?» und für den zweiten Akt: «Die Toilette im Sterbehaus» oder «Kalk allein tut's nicht» oder «Ein Leichnam im Liebesbett».

Die Ironisierung ist nicht kabarettistisch vorgenommen. Das Klischee wird unterlaufen, wobei sich Freude an Absurdität, Schock und Ironie mit vulgärmaterialistischer Haltung mischen. Steht auch die wissenschaftliche Gesellschaftsanalyse noch aus, so sind

doch Menschen und Dinge genau fixiert, bildhaft beschrieben in Vorgängen, die in überschaubarem Nacheinander Verhalten und Erscheinungsweisen auf sinnliche Weise zeigen.

Brechts distanzierte Haltung setzt seine frühen Filmtexte auch der Bildsprache nach recht deutlich von den klassischen deutschen Stummfilmen ab, deren berühmtester Autor, Carl Mayer, eruptiv-expressionistische Regieentwürfe lieferte, die eine suggestive Inszenierung provozierten. Brechts zweites erhaltenes Stummfilm-Drehbuch, «Der Brillantenfresser», sicherlich in der gleichen Zeit entstanden, ist eine groteske Gauner-geschichte. Sie handelt in einer Kaschemme am Kanal einer Hafenstadt. Ein gestohlener Brillant, dessen Besitzer ermordert wurde, wird vor der Polizei in einer Orange versteckt. In der Kaschemme kauen die Gauner jede Menge Orangen: sie suchen den Brillanten. Einer, der ihn verschluckt, wird von Orangenlatte, dem gewieftesten der Burschen, umgebracht und aufgeschlitzt. Nebenher malträtiert die Bande einen feinen jungen Mann, der mit seiner Geliebten fliehen will und in der Kaschemme auf die Schiffsbillets wartet. Seine eigene Braut ihrem Schicksal überlassend, der Polizei elegant ent-wischend, fährt Orangenlatte (den Kortner spielen sollte) mit Brillanten, Schiffsbillets und Fräulein davon.

Der an die Flibustiergeschichten erinnernde Text kennt nicht die eigenartigen Brechungen von «Drei im Turm». Durchgängig grotesk ist das Klischee der Banditengeschichten be-handelt, mit Obertönen des Bedrohlichen, der «grossen Stadt als Dschungel». Die dieser Behandlungsweise immanente verfremdende Tendenz wird von Brecht in einem Vor-spruch auf interessante, künftige Ziele ankündigende Art erweitert: «In der Nacht, in der diese Geschichte spielt, ein brutaler, viehischer Ulk in der Besoffenheit, geschieht dort kei-neswegs etwas Besonderes, nichts hat die Art eines aussergewöhnlichen Schrecknisses: Gerade das ist das Unheimliche der Geschichte.» Damit ist wiederum der Blickwinkel für die Betrachtung angegeben, was sich häufig wiederholen wird. Der Film sollte mit einer komisch akzentuierten Vorstellung der Personen beginnen. Die erzählende Haltung be-stimmt den optischen Ausdruck, der die gleiche Grundtendenz zeigt wie «Drei im Turm». Das wiederholt sich auch in dem dritten Drehbuch, «Das Mysterium der Jamaika-Bar», wo der Spass an der Konstruktion einer Detektivgeschichte dominiert.

Keines dieser Drehbücher, die bis aufs letzte Bild ausgeschrieben waren, wurde verfilmt. Brecht dachte sicher an eigene Erfahrungen, als er im September 1922 von der Cliquen-wirtschaft im Film, seinem mörderischen Konkurrenzkampf, seiner Verkitschung sprach. «Es wäre viel erreicht», meinte er, «wenn wenigstens der Vertrieb von künstlerisch an-nehmbaren Filmfabeln organisiert würde.»

Wenig später, im November 1922, wurde ein Exposé, das Brecht mit Bronnen geschrieben hatte, die «Robinsonade auf Assuncion», in einem Preisausschreiben ausgezeichnet. Möglicherweise war, wie Bronnen andeutet, der Preis lanciert. Das expressionistisch ein-gefärbte Skript ist im Hinblick auf die geschilderte Kampfsituation mit dem Stück «Im Dik-kicht der Städte» vergleichbar. Brecht nannte es knapp und sachlich ‚Die zweite Sintflut‘, während Bronnen mit dem romantischen und plakathaften Titel ‘Robinsonade auf Assun-cion’ daherkam. Die Handlung spielt nach einer Inselkatastrophe. Nach dem Muster einer konventionellen Dreiecksgeschichte geht es um «das Verkommen dreier hochwertiger Typs, die zu Raubtieren werden müssen und die immer mehr, je mehr sie technisch fähig werden, ihr Leben zu fristen, dieses ihr Leben gegenseitig zerstören». Das Verhältnis Mensch–Technik wird pessimistisch zu Ende gedacht. Bronnen vermerkt, dass er und Brecht «in jenem Filmprojekt den Tiefpunkt ihrer Auseinandersetzung mit der Realität» er-reicht hätten. Die Diskrepanz zu den distanziert-beschreibenden, ironischen, dem Expres-sionismus abgewandten Drehbüchern Brechts könnte darauf hindeuten, dass die Eigenart des Textes mehr auf Bronnen zurückgeht, dem Brecht ohnehin die Endfertigung überliess. In den nächstfolgenden Jahren schrieb Brecht wahrscheinlich seltener für den Film. Nur wenige Texte sind vorhanden. Die Arbeit für das Theater stand im Vordergrund.

(Fortsetzung in der nächsten Nummer)