

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein
Band: 29 (1977)
Heft: 1

Artikel: Kommentierte Filmographie zu Brecht
Autor: Hangartner, Michel / Loretz, Niklaus / Vian, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-932994>

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: 01.04.2025

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

dem Tod Brechts endeten. Vier Jahre später drehten die Brecht-Mitarbeiter Peter Palitzsch und Manfred Wekwerth eine Dokumentar-Verfilmung der Bühneninszenierung des Berliner Ensembles.

Brecht hat der Nachwelt keine Filme hinterlassen, die voll und ganz seiner Überzeugung entsprechen. Die, die in seinem Sinne heute Filme machen, seien an einen Satz von Slatan Dudow erinnert: «Wir sollten weniger das machen, was man ‚politische Filme‘ nennt, sondern mit guten Filmen Politik». Horst Schäfer

Kommentierte Filmographie zu Brecht

Von Michel Hangartner (mh.), Niklaus Loretz (nl.) und Walter Vian (wv.)

Mysterien eines Frisiersalons

Regie und Buch: Bert Brecht, Erich Engel, Karl Valentin; Darsteller: Blandine Ebinger, Karl Valentin, Erwin Faber, Kurt Horwitz, Liesl Karlstadt, Hans Leibelt u. a.; Produktion: Deutschland 1923.

nl. Ihre Entstehung verdankt diese halbstündige Slapstickkomödie einem Geschäftsmann, der sie auf dem Dachboden eines Münchner Privathauses drehen liess, um seinem Bruder, einem schlechten Schauspieler, eine Rolle in einem Film zu verschaffen. Brecht und Karl Valentin sollen dabei vor allem die Filmideen geliefert, Erich Engel die Regie geführt haben, wenn es sich nicht gar um eine Improvisation gehandelt hat. Die Quellen zum Film sind zu spärlich, um die Frage schlüssig beantworten zu können. Die Darsteller, neben dem Genannten, waren Leute, mit denen Brecht und Engel am Theater arbeiteten.

In einem Coiffeursalons warten Kunden, während der Geselle (Karl Valentin) noch friedlich schläft. Seine erste Arbeit: Er entfernt mit Brachialgewalt und handfestem Schreinerwerkzeug einem Kunden einen Pickel im Gesicht. Ein Professor will die Frisur kriegen, mit der auf einem Plakat für ihn Reklame gemacht wird. Natürlich sieht er durch allerlei Verwechslungen schliesslich ganz anders aus, so anders, dass er seine unmögliche Haartracht unter einem Hut verbergen will, den er in einem Café einfach von der Garderobe genommen hat. Das führt zu einem Duell mit dem erbosten Hutbesitzer, der sich dafür beim Coiffeur Säbel schleifen lässt. Vom Gesellen gleich noch rasiert, wird ihm dabei, ungeschickt wie dieser ist, der Kopf abgeschnitten. Das Missgeschick kann mit den geringen Nähkünsten des Coiffeurgesellen nur notdürftig behoben werden, so dass der Professor, unterstützt durch die ihn verehrende Coiffeuse, das Duell gewinnt.

Die Grotteske mit ihrer unverblümt-makabren und doch wieder ins Heitere aufgelösten Komik, mit Motiven aus Psychoanalyse und Anlehnungen an den Surrealismus, gehört in den Kreis von Filmen wie «Entre'acte» (René Clair,) «Un chien andalou» (Salvador Dali und Luis Buñuel) u. a. aus derselben Zeit. Sie stellte sicher eine der überraschenden Entdeckungen dieses Zyklus dar, da sie selbst Spezialisten kaum bekannt war.

Die Dreigroschenoper

Regie: Georg Wilhelm Pabst; Buch: Laszlo Vajda, Leo Lania, Belà Balász; Kamera: Fritz Arno Wagner; Musik: Kurt Weill, orchestriert von Theo Mackeben; Darsteller: Rudolf Forster, Carola Neher, Reinhold Schünzel, Fritz Rasp, Valeska Gert, Lotte Lenya; Produktion: Deutschland/USA 1931, Tobis Klang Film, Nero Film, Warner Bros. First National, 110 Minuten.

mh. Das Drehbuch, das Brecht infolge der vertraglich zugesicherten Mitarbeit an der Verfilmung seiner «Dreigroschenoper» einreichte, legte einerseits die Änderungen gegenüber dem Theaterstück fest, andererseits wurde es zum Ausgangspunkt für

den berühmten Dreigroschenoper-Prozess. Unter dem Titel «Die Beule» entwarf er folgende Richtlinien: Mackie, der Bandenchef, wird auf rechtllichem Weg Bankbesitzer. In einem Alptraum sieht Tiger Brown das Heer der Armen in den Palästen, im Parlament usw. demonstrieren. Peachum verzichtet auf einen Aufstand der Bettler und die drei verbünden sich darauf.

Solcherart wurde gegenüber dem Theaterstück die soziale Problematik und Kritik gesteigert. Wenn Brecht den Film «ein trauriges Machwerk und eine schamlose Verschandelung der Dreigroschenoper» genannt hat, so liegt der Grund darin, dass im Film gewisse Akzente gesetzt oder weggelassen wurden, die ganz wesentlich die Thematik beeinflussen. Brechts Absicht war, den Film genau durchzustrukturieren, dem Einsatz von filmischen Mitteln eine soziale Bedeutung zu geben. Dem wirkt der Film entgegen, indem er die Intrige in den Mittelpunkt stellt, sie ihrer Aggressivität und teilweise auch politischen Relevanz beraubt. Und da der Film in der traditionellen Herstellungsart gedreht wurde, Mittel wie Licht, Dekor und Kameraoptik in eine bewusste Künstlichkeit übergeführt wurden, schuf man einen dem Illusionskino ähnlichen Traumzustand. Die Moritat von Mackie Messer wird etwa dann eingesetzt, wenn Mackie Polly nachläuft; sie ist damit ins Geschehen integriert und unterbricht es nicht. Und da der Aufstand der Bettler Tatsache ist, und nicht Alptraum, verliert die Gegenüberstellung Bürger/Gauner – Armer/Ausgebeuteter an unterbewusster, stets drohender Präsenz.

Pabsts Film jedoch, für sich genommen, ist eine perfekte Arbeit, vielleicht seine beste überhaupt, und im Rahmen des Möglichen, was eben für Brecht das Unmögliche war, Brecht treu. Pabst hat alle Ressourcen, die ihm zur Verfügung standen, geschickt eingesetzt, um in der Tradition des deutschen Stummfilms ein Werk zu gestalten, das durch seine Bildkraft und das Stimmungshafte zu faszinieren weiss. – «In Wirklichkeit besteht kein Unterschied zwischen Form und Inhalt und gilt auch hier, was Marx über die Form gesagt hat: Sie sei nur so weit gut, als sie die Form ihres Inhaltes sei» (B. Brecht). Damit sei nur das oben gesagte im Sinne Brechts relativiert. An dieser Stelle soll nicht auf den Prozess eingegangen werden. Als «soziologisches Experiment» verstanden, hat er letztlich nichts mehr mit dem Film zu tun. Der Film war nur noch der Vorwand: «Die 800 000 Mark können viel, sagten wir, niemand zweifelt daran. So dass vielleicht am Schluss nur eines übrigbliebe, was sie nicht können: nämlich uns abhalten, klarzustellen, was sie alles können» (Brecht). Damit drang die Wirklichkeit in die Abstraktion des Ideellen ein.

Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?

Regie: Slatan Dudow; Buch: Bert Brecht, Ernst Ottwalt; Kamera: Günther Krampf; Musik: Hanns Eisler, Balladen und Lieder gesungen von Helene Weigel und Ernst Busch; Darsteller: Hertha Thiele, Ernst Busch, Martha Wolter, Adolf Fischer, Lilli Schönborn, Max Sablotzki, Gerhard Bienert sowie 4000 Arbeitersportler, Arbeiterchöre und die Agitpropgruppe «Das rote Sprachrohr»; Produktion: Deutschland 1932, Prometheus, fertiggestellt von der Praesens, 73 Minuten.

nl. Abgesehen von «Mysterien eines Frisiersalons» ist «Kuhle Wampe» der einzige Film, bei dem Brecht sowohl am Drehbuch wie an der Inszenierung mitgearbeitet hat. Die obigen Angaben geben deshalb etwas missverständlich Auskunft über die wirkliche Herstellungsweise des Films. Brecht erkannte in dieser Zeit die Fragwürdigkeit einer «Schriftstellerei», die bloss «von einzelnen betrieben» wird («Dreigroschenprozess», im übrigen eine der wichtigsten Schriften Brechts zu Film und Literatur, in: Gesammelte Werke, Suhrkamp, Bd. 18, S. 139–209). Seine Vorstellungen von engagierter künstlerischer Arbeit sah er nur in Form von kollektivem Zusammenwirken optimal und dem vermittelten Gehalt entsprechend gegeben. «Kuhle Wampe» unterscheidet sich daher nicht nur in der Handlung, sondern auch in der Art der Entstehung von den kommerziellen bürgerlichen Filmen, die er lange Jahre immer wieder kritisiert hatte, weil diese über die tatsächliche Situation des wirt-

schaftlichen Niedergangs hinwegzutäuschen versuchten. Was schon das 1929 noch als Stummfilm entstandene Werk von Piel Jutzi, «Mutter Krausens Fahrt ins Glück», auszeichnete, nämlich die gültige Darstellung der sozialen Wirklichkeit der Zeit, wurde, unter politisch deutlicherer Ausrichtung, in «Kuhle Wampe» aufgenommen und gesteigert. Der Film, der die Geschichte einer Arbeiterfamilie in der Krisenzeit der frühen dreissiger Jahre zum Thema hat, endet nicht in einer Katastrophe wie seine Vorläufer, sondern damit, dass, für heutige Zuschauer allerdings fast zu pathetisch, Notwendigkeit und Kraft der organisierten Arbeiterschaft herausgestrichen wird. Es kommt nicht von ungefähr, dass der Film oft deutlich an die Montagetechnik der grossen Russen, insbesondere an Eisenstein, erinnert. Wie bei diesem wird der Inhalt wesentlich durch die Bauweise, durch die kontrapunktische Gegenüberstellung von Einstellungen beispielsweise, vermittelt. Es kann auch nicht verwundern, dass der Film in der damaligen Zeit des immer stärker werdenden Faschismus auf erhebliche Schwierigkeiten stossen musste. Er wurde sofort nach seiner Fertigstellung von der Zensur verboten.

Hangmen Also Die (Auch Henker sterben)

Regie: Fritz Lang; Buch: F. Lang, Bertold Brecht, John Wexley, nach einer Story von F. Lang und B. Brecht; Kamera: James Wong Howe; Musik: Hanns Eisler; Darsteller: Brian Donlevy, Walter Brennan, Anna Lee, Gene Lockhart, Dennis O'Keefe, Margaret Wycherly u.a.; Produktion: USA 1942, Arnold Productions für United Artists, 140 Minuten.

wv. Es ist dies der einzige in Hollywood entstandene Film, an dem Brecht wirklich mitgearbeitet hat – aber er notierte dazu in sein Arbeitsjournal unter anderem: «... spüre ich die enttäuschung und den schrecken der geistigen arbeiter, denen ihr produkt weggerissen und verstümmelt wird» (16.10.42). Und Brecht sieht den



Anna Lee und Brian Donlevy in Fritz Langs «Hangmen Also Die»

Fehler hauptsächlich bei Lang. Fritz Lang indessen könnte ganz ähnlich klagen, denn neben der 160 Minuten langen Originalfassung war vor allem eine um 35 Minuten gekürzte Verleihfassung des Films in Umlauf. (Leider konnte, obwohl die Originalfassung angezeigt war, im «Brecht-Zyklus» nur die gekürzte Version gezeigt werden; da dem Filmpodium Zürich aber eine Kopie der langen Fassung erreichbar sein soll, ist zu hoffen, dass die rechtlichen Fragen ihrer Vorführung noch geklärt werden können, die Projektion des originalen Films nachgeholt werden kann.) Was Brecht vornehmlich kritisiert hat, die Kürzung von Volksszenen des tschechischen Widerstandes zugunsten der dramatischen Handlung mit ihrer «falschen» Spannung, ist für die Verleih-Fassung noch rigorosier durchgeföhrt worden. Es bleibt eigentlich nur noch das Spiel der Protagonisten: Die Gestapo bemüht sich, das Attentat auf den Reichsprotector Heydrich zu klären; die Attentäter überlisten die Besatzer und liefern einen Spitzel als vermeintlichen Attentäter ans Messer.

In seinem Buch «Film bei Brecht» handelt Wolfgang Gersch «Brechts Filmarbeit im Exil» auf gut 70 Seiten ab – rund 20 Seiten davon räumt er allein dem «Fall: Hangmen Also Die» ein. Brechts «Arbeitsjournal 1938–1955» (werkausgabe edition suhrkamp) enthält zwischen dem 28. 5. 42 und dem 24. 6. 43 laufend Bemerkungen zu seiner Arbeit am Lang-Film. Im Heft 223 (Juli 75) der «Filmkritik» wurden sie im Auszug nachgedruckt und, auf zusammen 14 Seiten, den Anmerkungen Fritz Langs dazu gegenüber gestellt. Enno Patalas stellt «Hangmen Also Die» in der Hanser-Monographie «Fritz Lang» (Reihe Film, Band 7) – welche auch ein Kapitel «Lang und Brecht» von Frieda Grafe enthält – in den Werk-Zusammenhang von Lang.

Es kann hier also nicht darum gehen, die Werk-Zusammenhänge von «Hangmen Also Die» bei Brecht und Lang und/oder die Hintergründe zum Film auch nur annähernd darzustellen. In der Kürze sei nur dies angemerkt: Langs Situation war keineswegs so, dass er in Hollywood machen konnte, was er wollte (das konnte ohnehin keiner); und von den fünfzig (!) Filmprojekten, an denen Brecht in Hollywood gearbeitet hat, war der Lang-Film das einzige, welches realisiert wurde – es brachte Bertolt Brecht um die 10000 Dollar oder nach seiner eigenen Notierung (Arbeitsjournal 24. 6. 43): «der lang-film hat mir luft für drei stücke verschafft.»

Ubizy Wychodjat na Dorogu (Die Mörder machen sich auf den Weg)

Regie: Wsewolod I. Pudowkin und Juri Taritsch; Buch: E. Bolschintsov, W. I. Pudowkin; Kamera: Boris Woltschok; Musik: Nikolai Krykow; Darsteller: O. Shakow, B. Blinow, M. Astangow, A. Woizik, A. Wiolonow, O. Schisnewa, P. Soboljewski, W. Kulakow, A. Antonow, A. Danilow, G. Swetlani; UdSSR 1942, 62 Minuten.

mh. Von den 24 Szenen, die Brechts «Furcht und Elend des Dritten Reiches» umfasst, wurden deren fünf für die Verfilmung ausgewählt: «Volksgemeinschaft», «Winterhilfe», «Das Kreidekreuz», «Der Spitzel» und «Arbeitsbeschaffung». Angefügt wurde eine sechste Episode, die erfunden ist: Drei deutsche Soldaten, die an der Front in Russland herumirren, versuchen, sich gegenseitig zu verraten. Sie werden von einer Partisanin entdeckt und getötet. Brechts Vorlage, die anhand von Alltags-situationen die Angst verdeutlicht, mit der die Menschen im Dritten Reich zu leben hatten, und die Einschüchterungsversuche durch die SS-Leute und die Repression denunziert, erfährt im Film eine Umsetzung, die den szenischen Ablauf einhält und deshalb theaterhaft wirkt. Das Herausfordernde, Anregende verliert an Kraft, denn die Kamera ersetzt nur die Augen des Theaterzuschauers. Zugunsten einer unnötigen Spannungsmache wird zusätzlich auf Distanz verzichtet. Herkömmliche Filmmusik steigert diesen Effekt.

Der Film wurde nach dem Eintreten Russlands in den Krieg zurückgezogen. Die Realität hat wohl zu sehr das künstlerisch Geschlossene durchbrochen – etwas, was man vom Stück nicht sagen kann. In dem vom Staatlichen Filminstitut der UdSSR herausgegebenen zweibändigen Werk «Der sowjetische Film» (deutsch im Henschelverlag, Berlin 1974) findet dieses Werk bezeichnenderweise keine Erwähnung.

Herr Puntila und sein Knecht Matti

Regie und Buch: Alberto Cavalcanti; Adaption: Wladimir Pozner, Ruth Wieden; Kamera: André Bac, Victor Korger; Musik: Hanns Eisler; Bauten: Erik Aaes, Hans Zehetner; Darsteller: Curt Bois, Heinz Engelmann, Maria Emo, Erika Pelikowsky, Elena Polowitzkaja, Inge Holzleitner; Produktion: Österreich 1955, Wien Film Rosenhügel, 97 Minuten.

nl. Der Adaptionsversuch dieses Volksstücks von Brecht, das bekanntlich unter anderem auf ein Motiv aus Chaplins «City Lights» (1930) zurückgeht, ist weitgehend misslungen. Obwohl Brecht im Frühjahr 1955 die Szenaristen, den Hauptdarsteller und den Regisseur beraten hatte, ist aus dem angriffigen Stück um die Klassengegensätze zwischen Gutsherrn und Chauffeur eine Burleske entstanden, in der Klamauk und Komik ohne Reibungsfläche überwiegen. «Obgleich Bois den Puntila im Berliner Ensemble als Gast gespielt hatte, erreicht sein Spiel im Film nicht die erforderliche Qualität. Seine artistischen Clownerien und sein vergnüglicher Charme bringen kein ‚gewisses vorzeitliches Tier‘ zustande, sie machen Puntila zu einer kuriosen Individualität, der Mitgefühl sicher ist. Dass Matti eine ‚schwächliche und undeutliche Figur‘, ein ‚Dummkopf‘ wird, hatte Brecht schon bei der Lektüre des Drehbuches befürchtet» (Gersch, Film bei Brecht, S.296).

Das Misslingen liegt indessen nicht einmal in erster Linie an der Spielweise der Darsteller, sondern am Unvermögen Cavalcantis, eine verfremdende Darstellung des Geschehens, wie sie Brecht entwickelt und gefordert hat, auch im Medium Film zu erreichen. Die V-Effekte beschränken sich auf den Wechsel zwischen einfarbig braungetönter Rahmenhandlung, in der die Mägde die Fabel singend und plaudernd kommentieren, und allzu naturalistisch-romantischer Buntheit im Dekor der eigentlichen Handlung, sowie auf einige andere Einfälle, die, wie es Enno Patalas ausgedrückt hat, «eher Befremden als Verfremdung» (Filmkritik 12/1960, S.350ff.) hervorrufen.

Die Mutter

Regie: Manfred Wekwerth (Filmdokumentation der Theateraufführung von Brechts Stück – nach Gorki – in seiner Inszenierung); Kamera: Harry Bremer; Bühnenbild: Caspar Neher; Musik: Hanns Eisler; Darsteller: Helene Weigel, Fred Düren, Erich Franz, Fritz Hollenbeck, Günter Naumann, Helga Raumer; Produktion: DDR 1958, Berliner Ensemble/DEFA.

nl. Dieser Film ist nichts anderes als eine Aufzeichnung einer authentischen Brecht-Inszenierung, zwei Jahre nach dem Tod des Dichters entstanden. Die Idee, die hinter diesem Projekt stand, war, Theaterwirkungen mittels Film reproduzierbar zu machen, was in dieser extremen Formulierung deshalb nicht erreicht werden konnte, weil das atmosphärische Element in einem Theater durch den unmittelbaren Kontakt zwischen Theaterbesucher und Darsteller im Kino notgedrungen wegfällt. Selbst wenn im Film mittels Grossaufnahmen sich die Distanz zwischen Schauspieler und Kinogänger verringern lässt, ist das Erlebnis in Kino und Theater psychologisch ein völlig anderes. Solche Aufzeichnungen sind deshalb vor allem theater- und literaturhistorisch und weniger in Bezug auf Film von Bedeutung.

Mutter Courage und ihre Kinder

Regie: Peter Palitzsch, Manfred Wekwerth, (nach der Theateraufführung von Brechts Stück in der Inszenierung von Brecht und Erich Engel); Kamera: Harry Bremer; Bühnenbilder: Heinrich Kilger und Erich Kulicke (nach Entwürfen von Theo Otto); Musik: Paul Dessau; Darsteller: Helene Weigel, Angelika Hurwicz, Ernst Busch, Regine Lutz, Ekkehard Schall, Norbert Christian, Wolf Kaiser, Heinz Schubert; Produktion: DDR 1960, DEFA, 149 Minuten.

nl. Etwas weiter geht dieser Film *«nach»* der Inszenierung des Berliner Ensembles, wie es auch schon aus dieser Formulierung hervorgeht. Während *«Die Mutter»* ganz im Dienst des Theaters stand, wollten die Brecht-Schüler Palitzsch und Wekwerth die Aufführung der *«Courage»*, die ebenfalls noch Brecht (mit Erich Engel) inszeniert hatte, nicht bloss aufzeichnen, sondern durchaus auch filmisch gestalten. Der erste Versuch einer eigentlichen Verfilmung unter der Regie von Wolfgang Staudte musste 1955 nach zwei Wochen Drehzeit und jahrelangen Vordiskussionen und Bemühungen Brechts abgebrochen werden, in erster Linie, weil Brechts Vorstellungen von einer auch auf den Film zu übertragenden episch-verfremdenden Gestaltung allerorten auf Verständnislosigkeit stießen. Bei diesem zweiten Projekt beschränkte man sich zwar wieder auf eine Inszenierung im Theater, setzte jedoch dem stilisierenden, illusionsdurchbrechenden Charakter einer Bühnenaufführung naturalistische Filmelemente gegenüber, die im Kontrast zum ersteren, ganz im Sinn von Brecht, neuerdings verfremdend wirken mussten. Wenn auch das Ergebnis als Ganzes noch nicht überzeugen kann, wurde damit doch ein wichtiger Baustein für eine Filmkunst gelegt, wie sie sich Brecht entgegen jeder herkömmlichen Auffassung vorgestellt hat.

Die Dreigroschenoper

Regie: Wolfgang Staudte; Buch: W. Staudte, Günther Weisenborn; Kamera: Roger Fellous; Musik: Kurt Weill, bearbeitet von Peter Sandloff; Darsteller: Curd Jürgens, June Ritchie, Gert Froebe, Hildegard Knef, Lino Ventura, Sammy Davis jr., Hilde Hildebrandt; Produktion: Kurt Ulrich, BRD/Frankreich 1963, 124 Minuten.

mh. Bereits 1955 hatte Staudte seine Schwierigkeiten mit Brecht, als nämlich letzterer bei der DEFA gegen die Verfilmung seiner *«Mutter Courage»* durch ersteren Einspruch erhob, und das Unternehmen denn auch abgebrochen wurde. Aus der *«Dreigroschenoper»* hat Staudte einen Dreigroschenfilm gemacht, eine seichte Ausstattungsoperette, die nichts mehr mit der Vorlage gemeinsam hat. Man vermisst die Heftigkeit, Bitterkeit, den Zynismus, auch die Menschlichkeit und einen anti-illusionistischen Stil, der nicht einfach ein buntes Panoptikum sein möchte. Auch die Musik wurde bearbeitet, d. h. verharmonisiert, fein säuberlich/süßlich angereichert zu einem klebrigen Brei, der von beinahe durchwegs falsch besetzten Rollenträgern aufgestrichen wird. Aus diesem filmischen Jahrmarkt bleibt der Name Brechts zu streichen. Glücklicherweise hat Brecht das nicht mehr erlebt – wegen einem zweiten Dreigroschenoper-Prozess und der Energie: *«Ihr Herren, bildet euch nur da nichts ein: Der Mensch lebt nur von Missetat allein!»*

La vieille dame indigne

Regie und Buch: René Allio (nach *«Die unwürdige Greisin»*, aus den *«Kalendergeschichten»*); Kamera: Denys Clerval; Bauten: Hubert Montloup; Musik: Jean Ferrat; Darsteller: Sylvie, Malka Ribowska, Victor Lanoux, Etienne Bierry, François Maistre, Pascale de Boyson, Lena Delanne, Jean Bouise; Produktion: Frankreich 1964, SDAC/CFDL, 92 Minuten.

nl. Die Möglichkeit, nicht bloss Brechtstücke für den Film zu adaptieren, sondern auch seine Prosatexte filmisch auszuwerten, wurde eigentlich erst spät, 1964, von René Allio entdeckt. Die *«Kalendergeschichte»* von der *«Unwürdigen Greisin»*, die nach dem Tod ihres Mannes zum Leidwesen der ganzen Verwandtschaft endlich ein bisschen ausbrechen und das Leben noch etwas genießen will, hat Allio als Vorlage gewählt, wobei er die *«Fabel im Rohzustand»* genommen hat und damit frei, aber durchaus nicht gegen Brecht umgegangen ist. Er siedelt die Geschichte statt in einem badischen Städtchen in Südfrankreich, in einem Vorort von Marseille, an. Die soziale Situierung der Personen bleibt sich gleich: Es geht beiden Autoren um das Kleinbürgertum mit seinen engen Normen und Wertvorstellungen. Die in Form einer



Sylvie als unwürdige Greisin in René Allios «La vieille dame indigne»

fast dokumentarischen Chronik gehaltene feinfühliges Schilderung des Befreiungsversuchs dieser alten Frau aus den ihr auferlegten gesellschaftlichen Fesseln ist amüsant und kritisch zugleich, zumal Allio die Rolle der «unwürdigen Greisin» mit Madame Sylvie optimal besetzt hat. Sie ist von derselben Liebeshwürdigkeit, die den ganzen Film auszeichnet. Andererseits ist es vielleicht gerade diese ungebrochene Liebeshwürdigkeit und die durch und durch einnehmende Verhaltensweise der alten Dame mit dem bauernschlaun Gesicht, die eine zu grosse Identifikation des Zuschauers ermöglicht und damit weitgehend verhindert, den «Ausbruch» der Greisin als das zu erkennen, was er eigentlich ist: Sie erreicht wohl die Erfüllung ihrer kleinbürgerlichen Wunschvorstellungen, diese erschöpfen sich aber fast ausschliesslich in einem ebenso kleinbürgerlichen Konsumbedürfnis, das mit der Erlangung wirklicher Freiheit in einer für alle freien Gesellschaft, wie sie sich Brecht gedacht hat und Allio denkt, noch lange nichts zu tun hat.

Baal

Regie und Buch: Volker Schlöndorff; Kamera: Dietrich Lohmann; Musik: Klaus Doldinger; Darsteller: Rainer Werner Fassbinder, Sigi Graue, Margarethe von Trotta, Günther Neutze, Miriam Spoerri, Marian Seydowski, Irmgard Paulis; Produktion: BRD 1969, Hessischer Rundfunk, Bayrischer Rundfunk, Hallelujah-Film, München, 86 Minuten.

mh. Brechts «Baal», 1918 erstmals geschrieben, ist ein reines Bühnenstück, geprägt von der Sprache, von den durch sie hervorgerufenen Visionen, von der Masslosigkeit, die nicht nur diejenige Baals ist, sondern teilweise auch diejenige seines Schöpfers. Die lose Szenenfolge stellt ergänzende Anforderungen an eine Verfilmung. Schlöndorff nimmt Abstand von dieser expressionistischen Überhöhung, indem er die Szenen durchnumeriert und sie somit zum Demonstrationsobjekt macht, was ja bereits Brecht in der Fassung von 1925 anstrebte. Durch Unschärfen, Überbelichtung, grelle Farben versucht Schlöndorff zusätzlich, Einschnitte zu schaffen. Fassbinders Baal-Interpretation befolgt nicht Brechts *aktives* Baal-Bild – im

Gegenteil, sie ist betont passiv. Damit ist der Film zugleich Absage und Akzeptation des expressionistischen «Baal». «Die Sprache wird so vorgetragen, dass sie als geschriebener Text wirkt. Die Schauplätze und die Darsteller aber sind möglichst realistisch» (Schlöndorff). Mit Kälte will Schlöndorff das Material bändigen, aus ihm eine «dokumentarische Dokumentation» machen, die letztlich aber mehr mit Fassbinder als mit Brecht zu tun hat. Die Nähe zu und Entfernung von Brechts «Baal» durch dieses Fernsehspiel ist vielleicht diejenige, die das Stück selbst gerade noch zulässt.

Nach meinem letzten Umzug...

Regie, Buch, Kamera, Produktion: Hans Jürgen Syberberg; Kommentar: Hans Mayer; Darsteller: Curt Bois, Erwin Geschonneck, Regine Lutz, Helene Weigel, P.A.Krumm, Käthe Reichel, Angelika Hurwicz, Norbert Christian; BRD 1971, 80 Minuten.

mh. Auf Einladung Brechts weilte Syberberg 1952/53 in Ost-Berlin, wo er mit einer alten Kamera Teile der «Puntila»- und «Mutter»-Aufführung durch das Berliner Ensemble aufnahm. Ergänzt wurden diese Aufnahmen durch eine längere Aufzeichnung, die während einer Hauptprobe zu Brechts Inszenierung des «Urfaust» entstand. Obwohl die Filmstücke stumm sind und von schlechter Qualität (von 8 auf 35 mm aufgeblasen), vermitteln sie dennoch einen Eindruck von Brechts Inszenierungsstil, seiner Körperlichkeit und Lebendigkeit. Umso bedeutsamer ist dieses Dokument, als Brecht es hier unternahm, einen Klassiker auf die Klassensituation hin umzufunktionieren. Dieses kulturpolitisch bedeutsame Ereignis sprengte jedoch den Rahmen des Üblichen dermassen, dass selbst die SED-Kulturstellen mit Berufung auf die nationale Einheit und Tradition sich der Aufführung widersetzen. «Die durch die momentane Technik bedingte Unschärfe und Überbelichtung der Personen rückt den ‚Urfaust‘ noch mehr in die von Brecht gewünschte Richtung, Puppen- und Kasperltheater. Dazu kommen die harten Schnitte und dadurch verursachte Sprünge im Szenen- und Bewegungsablauf. Der ‚Urfaust‘ wird zwangsläufig entpsychologisiert. Die Gesichter wirken wie Masken und werden noch mehr als bei der Bühnenrepräsentation, wie von Brecht beabsichtigt, in die Nähe des Volksstücks gerückt» (Syberberg).

Geschichtsunterricht

Regie und Buch: Jean-Marie Straub, Danièle Huillet; Kamera: Renato Berta; Musik: J.S.Bach; Darsteller: Gottfried Bold, Johann Unterpertinger, Henri Ludwig, Karl Vailland, Benedikt Zulauf; Produktion: BRD 1972, Janus Film, ca. 75 Minuten.

mh. Jean-Marie Straub ist der extremste Adept jener brechtschen These, die die politische Analyse nur dann als gültig erachtet, wenn sie auch die Analyse der Produktionsbedingungen einschliesst. Die filmischen Mittel sind deshalb nicht dem Gehalt untergeordnet, sondern sie entsprechen ihm; sie sind Ausdruck der immanenten Problematik, Interpretation und Reflektion zugleich.

«Ein Bankier, ein Bauer, ein Anwalt, ein Dichter und eine Stadt stellen sich einem jungen Mann vor. Der Film handelt vom Wort Handeln und der Demokratie, das heisst schliesslich vom Imperialismus» (Straub). Von Brechts Vorlage wurde das weggelassen, was anekdotischen Charakter hat, um die Akzente auf die ökonomischen Implikationen, das Wie des Funktionierens einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung zu setzen. Unterbrochen wird dies durch Autofahrten durch Rom, die sowohl Raum zum Nachdenken offen lassen, wie auch Fahrten sind in die Geschichte dieser Stadt mit ihren (proletarischen) Bewohnern. Jede Fahrt steht in Bezug zum Inhalt des vorausgehenden Gesprächs und nimmt erst darin Bedeutung an. Sie wird zum interpretatorischen Moment.

Straubs Stil ist einer der grösstmöglichen Askese, der harten Schnitte und der

Reduktion auf das Allerwesentlichste. Was sich eingangs vielleicht als zusammenhanglos erweisen könnte, ist in Wirklichkeit die präzise Gegenüberstellung und Verschmelzung eines historischen Prozesses: Den emotionslosen Aussagen der Grossbürger folgen nicht nur Rom und seine Menschen, sondern auch die Worte eines Bauern, die Ausdruck von Verzweiflung und Unterdrückung sind. Der Bankier hat sich zwar bereichert, doch das Volk blutet: «Unsere kleine Bank war keine kleine Bank mehr.» Schnitt/letzte Einstellung: Sie zeigt einen steinernen Frauenkopf, aus dessen Mund Wasser fliesst; dazu Musik aus Bachs Matthäus Passion: «Eröffne den feurigen Abgrund, o Hölle, zertrümmere, verschlinge, verderbe, zerschelle, den falschen Verräter, das mörderische Blut.»

FILMKRITIK

L'Innocente (Der Unschuldige)

Italien/Frankreich 1976. Regie: Luchino Visconti (Vorspannungangaben s. Kurzbesprechung 77/3)

I.
Seit einigen Jahren ist Gabriele D'Annunzio, Fürst von Montenevoso (1863–1938), eine der umstrittensten Gestalten der europäischen Dekadenz und des «fin de siècle», in Italien wieder vermehrt im Gespräch. Während dieser (modischen?) Wiederbelebung des Interesses am umfangreichen Werk des Romanciers, Lyrikers und Bühnenauteurs akzeptierte Luchino Visconti – er ist am 17. März 1976 fast 70jährig in Rom gestorben –, dessen 1892 erschienenen, frühen Roman «L'Innocente» (Der Unschuldige) zu verfilmen. Als Grund führte er an, D'Annunzio habe sein Leben auf durchaus moderne Art geführt: «Wir leben in einer brutalen und sehr oberflächlichen Epoche. D'Annunzio wollte von Jugend an Aufsehen erregen, wozu er skrupellos alle Mittel benutzte, die ihm seine Phantasie diktierte. Seine Auffassung von Liebe war brutal, der physische Aspekt kam zuerst. Er war in höchstem Masse erotisch, und was gibt es erotischeres als unsere Zeit. «L'Innocente» ist ein sehr sinnliches und erotisches Buch; mein Film wird es ebenfalls sein.» Nach D'Annunzios eigenen Worten bewunderte er als «Individualist bis zum Äussersten» am meisten «von allen männlichen Unternehmungen stets die Tat dessen, der ein von anderen aufgezwungenes Gesetz vernichtet, um sein eigenes Gesetz zu errichten». Ein Ergebnis seiner bewusst amoralisch-ästhetischen Lebensführung waren Gesellschaftsskandale und die Trennung von Frau und Kindern (einiges von diesen Erfahrungen liess er auch in den Roman «L'Innocente» einfliessen). Bei D'Annunzio lebte das ästhetisch begründete Übermenschentum weiter, das Nietzsche aus Burckhardts Renaissancebild abgeleitet hatte. Weitere Ahnen seiner Weltanschauung waren Schopenhauer, Wagner und die französischen Symbolisten. Die Machtergreifung durch den Faschismus hat D'Annunzio begrüsst. Er sah in Mussolini den Vollstrecker seiner patriotischen Ideen, zog sich jedoch später resigniert aus dem öffentlichen Leben zurück.

Schwelgerische Sinnenfreude, rauschhafte Lebensgier, Ästhetizismus und Sensualismus, aber auch Schwermut, Immoralismus und Ekel haben in D'Annunzios Werk einen sprachlich wohl lautenden Ausdruck gefunden, wie ihn auch das Italienische nur selten hervorgebracht hat. Es ist wohl vor allem auch diese ästhetische, schönheitstrunkene Feudalwelt des Dichters, die Visconti, der als grosser Leser von