

Ioana Crăciun (Bukarest/București)

„Hoffnungsvoll reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer“. Bertolt Brecht und der (antiaristotelische) Film

Zusammenfassung: Der Beitrag setzt sich mit Bertolt Brechts filmischem Schaffen auseinander und beleuchtet den Werdegang des Drehbuchautors, Filmtheoretikers und Filmkritikers Bertolt Brecht beginnend im Berlin der Zwanziger Jahre und endend im amerikanischen Exil. Es werden darin Bertolt Brechts erfolglose Bemühungen analysiert, einen neuen Filmdiskurs durchzusetzen, der den kommerziellen Prinzipien der bürgerlichen Filmindustrie trotz. Zugleich wird darin auf Bertolt Brechts Hollywood-Welterfolg – den Film *Hangmen also Die* – in der Regie Fritz Langs eingegangen.

Schlüsselwörter: Bertolt Brecht, Arnolt Bronnen, Georg Kaiser, sowjetische Filmavantgarde, Weimarer Kino, antiaristotelischer Film, *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt*, Hollywood, Fritz Lang, G. W. Pabst, *Die Dreigroschenoper*, *Hangmen also Die*

Zu Beginn der Zwanziger Jahre, als das Kino noch der Kino hieß, der Film sich das Film nannte, Filmemacher scherzhaft als Zelluloidleute bezeichnet wurden und man Filme eher im Glashauss kurbelte als im Studio drehte, suchte der junge Bertolt Brecht fast täglich Kinosäle auf, in denen neben viel Schund auch die ersten Meisterwerke des Weimarer Kinos uraufgeführt wurden. Höchstwahrscheinlich hat sich Bertolt Brecht in diesem Zeitraum Bildstreifen angeschaut, die inzwischen zu den Klassikern der deutschen Filmgeschichte zählen, darunter Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920), Henrik Galeens Filmlegende *Der Golem, wie er in die Welt kam* (1920), Fritz Langs Filmallegorie *Der müde Tod* (1921) und F. W. Murnaus Horrorfilm *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1922). Bertolt Brechts uneingeschränkte Bewunderung galt jedoch weniger diesen Erzeugnissen der bürgerlichen Filmindustrie, einer Industrie, der gegenüber er ein Leben lang sehr skeptisch blieb, als vielmehr den so genannten Russenfilmen, jenen anti-bürgerlichen Filmen, in denen die Ideale der proletarischen Weltrevolution in Bildern von unvergleichlicher Expressivität und Wucht zum Ausdruck kamen. An den Russenfilmen faszinierte Bertolt Brecht ihre vollkommene wirtschaftliche Unabhängigkeit vom Geschmack eines bürgerlichen Publikums, das es

ästhetisch umzuerziehen galt. Dem berühmtesten unter den Russenfilmen – dem *Panzerkreuzer Potemkin* des sowjetischen Filmregisseurs Sergej Eisenstein – widmete Bertolt Brecht ein Gedicht, *Keinen Gedanken verschwenden an das Unänderbare!*, in dem die kühle, zerhackt wirkende Versstruktur die Bildmontagetechnik der russischen Filmavantgarde als Echo wiederholt:

Jenes Gefühl der Zustimmung und des Triumphes
Das uns bewegt vor den Bildern des Aufruhrs auf dem Panzerkreuzer Potemkin
Im Augenblick, wo die Matrosen ihre Peiniger ins Wasser stürzen,
Ist das gleiche Gefühl der Zustimmung und des Triumphes wie
Vor den Bildern, welche das Überfliegen des Südpols berichten.

Ich habe erlebt, wie neben mir
Selbst die Ausbeuter ergriffen wurden von jener Bewegung der Zustimmung
Angesichts der Tat der revolutionären Matrosen: auf solche Weise
Beteiligte sich sogar der Abschaum an der unwiderstehlichen
Verführung des Möglichen und den strengen Freuden der Logik.¹

Bertolt Brechts zweibändige *Tagebücher 1920-1922* zeigen den jungen Dramatiker als radikalen Apologeten des neuen Mediums Film, dem es seiner Meinung nach beschieden war, den Exitus der wortzentrierten bürgerlichen Theaterkultur zu verkünden. Anlässlich der Aufführung von Georg Kaisers Stationendrama *Von morgens bis mitternachts* auf der Münchner Neuen Bühne notierte Bertolt Brecht im Februar 1921: „Kaiser, mit seiner erstaunlichen Betonung des Wortes als Mittel, stellt zweifellos die letzte und äußerste Anstrengung des Wortes dar, das zu erreichen, was der Film ohne es erreicht.“²

Zu Beginn der Zwanziger Jahre, als Bertolt Brecht den bewegten Bildern eine glänzende Zukunft prophezeite, war das neue Medium Film noch weit davon entfernt, von der geistigen Elite Deutschlands anders als eine kitschige Form der Massenerstreuung apostrophiert zu werden. Vom Film als einem typischen Erzeugnis der postmodernen Massenkultur sprachen deutsche Kulturkritiker kaum. Den in den Vereinigten Staaten damals so populären Begriff Massenkultur empfand die geistige Elite Deutschlands als ein beinahe unakzeptables Oxymoron. Paul Kornfeld lehnte beispielsweise den

¹ Brecht, Bertolt: Keinen Gedanken an das Unänderbare!. In: Ders.: *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Band 4. Frankfurt a. M. 1967, S. 391f.

² Brecht, Bertolt: *Tagebücher 1920-1922*. Frankfurt a. M. 1975, S. 138f.

(Stumm-)Film als Kunstform mit dem Argument ab: „Der tragische Mensch ist metaphysisch und der metaphysische Mensch niemals wortlos darzustellen.“³ Und Thomas Mann, der dem Medium Film gegenüber zwiespältige Gefühle hegte, vertrat sogar noch gegen Ende der Stummfilmära allen Ernstes die Meinung, dass der Film eine Lebenserscheinung, jedoch keine Kunst sei:

[...] er ist Leben und Wirklichkeit, und seine Wirkungen sind in ihrer bewegten Stummheit, krud sensationell im Vergleich mit den geistigen Wirkungen der Kunst [...]. Sagen Sie mir doch, warum man im Cinema jeden Augenblick weint oder vielmehr heult wie ein Dienstmädchen! [...] Ist das die Verfassung, in der man von einem Kunstwerk scheidet, einer Malerei den Rücken wendet, ein Buch aus der Hand legt, ein Theater verläßt?⁴

Außer Yvan Goll, der bereits 1920 verkündet hatte, dass die „Basis für alle neue kommende Kunst [...] das Kino“⁵ sei, konnten sich deutsche Schriftsteller von Rang und Namen kaum für das Kino erwärmen. Eine rühmliche Ausnahme stellte in dieser Hinsicht Gerhart Hauptmann dar, dem die Ufa 1922 zum 60. Geburtstag eine starbesetzte Verfilmung seiner Erzählung *Phantom* in der Regie F. W. Murnaus mit Alfred Abel und Lil Dagover in den Hauptrollen geschenkt hatte. Im Programmheft dieser bis heute fesselnden Literaturverfilmung, – man nannte damals Literaturverfilmungen Autorenfilme –, räumte Gerhart Hauptmann, der selbst zu Beginn des Streifens für einige Sekunden in einer Freiluftaufnahme zu sehen war, dem Film den Rang einer Kunstform ein und lobte das damals noch junge Medium als „Volksnahrungsmittel“⁶, „ähnlich wie Brot und Kartoffeln“⁷: „Es gibt keine andere Kunstform, die so weit und breit zum Volk dringt als das Kino“⁸, begeisterte sich der Patriarch des deutschen Naturalismus, der mit seinem Panegyrikus

³ Kornfeld, Paul: Leichenschändung. In: *Die neue Schaubühne* 2. Heft I (Januar 1920), S. 1-4, hier S. 2.

⁴ Mann, Thomas: Über den Film. In: Bürgin, Hans (Hg.): Mann, Thomas: *Werke. Miscellen*. Frankfurt a. M. 1968, S. 149ff.

⁵ Goll, Yvan: Das Kinodram. In: *Die neue Schaubühne* 2. Heft 6 (Juni 1920), S. 141-143, hier S. 142.

⁶ Hauptmann, Gerhart: Über das Kino. In: Hass, H. E./Machatzke, Martin (Hgg.): Hauptmann, Gerhart: *Sämtliche Werke IX*. Frankfurt a. M. 1974, S. 975.

⁷ Ebd.

⁸ Hauptmann 1974, S. 975.

auf die bewegten Stummbilder der Murnauschen Verfilmung bei vielen konservativ eingestellten Schriftstellerkollegen auf Unverständnis stieß. Nicht so beim jungen Bertolt Brecht, der mit seinem Theaterstück *Trommeln in der Nacht* im Hauptmann-Jubiläumsjahr seinen ersten bedeutenden literarischen Erfolg feiern durfte und gerade dabei war, seine ersten Filmideen sowie seine ersten filmtheoretischen und filmkritischen Betrachtungen aufs Papier zu bringen. Wie vehement Bertolt Brecht gegen seine Schriftstellerkollegen polemisierte, die das neue Medium Film als trivialen Kitsch apostrophierten, zeigt folgendes Verdikt des *Baal*-Autors, das unter der Überschrift *Deutsche Dichter über den Film* im *Berliner Börsen-Courier* vom 5. September 1922 veröffentlicht wurde:

Wenn die Filmindustrie meint, Kitsch schmecke besser als gute Arbeit, so ist das ein verzeihlicher Irrtum, hervorgerufen durch die unbegrenzte Fähigkeit des Publikums, Kitsch zu fressen (der Teufel frißt in diesem Fall Fliegen), sowie durch jene Dichter, die unter höherem Niveau Langeweile verstehen, durch die „unverstandenen Dichter“, die unter Ausschluß der Öffentlichkeit vortragen. 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.⁹

Die deutsche Geisteselite, anders als beispielsweise die amerikanische, ging zu Beginn der Zwanziger Jahre fast ausnahmslos ins Theater; die Massen hingegen strömten ins Kino, ins „Theater der kleinen Leute“, wie Alfred Döblin 1909 das Kino genannt hatte¹⁰, und was genau sie dort suchten, erfährt man aus einem Text Hugo von Hofmannsthals aus dem Jahr 1921:

[...] was alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starken Bildern, in denen sich Lebensessenz zusammenfaßt; die gleichsam aus dem Innern des Schauenden

⁹ Brecht, Bertolt: Über Film. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Band 18: *Schriften zur Literatur und Kunst 1*. Frankfurt a. M. 1967, S. 137.

¹⁰ Döblin, Alfred: Das Theater der kleinen Leute. In: *Das Theater I*. Heft 8 (Dezember 1909), S. 191-192, hier S. 191.

gebildet sind und ihm an die Nieren gehen. Denn solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig.¹¹

Auch dem jungen, damals in großer Armut lebenden Bertolt Brecht war der Kinosaal ein Ort des Träumens. Indem er unermüdlich Filmexposés verfasste und allerlei Drehbücher schrieb (s. die zweibändigen *Texte für Filme*, 1969 veröffentlicht), träumte der junge Bertolt Brecht eher vom großen Geld, das ihm das Leben schuldig geblieben war, als von Ruhm und künstlerischer Anerkennung. Allerdings speiste sich die uneingeschränkte Begeisterung, mit welcher der junge Bertolt Brecht einen Film nach dem anderen aufs Papier brachte, auch aus seinem Interesse für die moderne Technik. Kürzere Filmprojekte Bertolt Brechts, wie *Das Mysterium der Jamaika-Bar*, *Der Brillantenfresser*, *Drei im Turm* und *Der Film von Hanna Cash* (alle 1921), blieben unverwirklicht, genauso wie grell-groteske Reklamefilme, in denen beispielsweise mit rassistischen Argumenten für eine bestimmte Seifenmarke geworben wurde:

Ein Neger

Seife

Ein Neger und eine Negermaid. Er liebt sie, sie verschmäht ihn. Er hat sich mit Federn usw. geschmückt, bis er wie ein wandelnder Misthaufen aussah. (Die Hühner hüpfen auf ihn usw.) Er verfällt erschrecklicher Melancholie, wird von H. C. gefunden. Der H. C. schenkt ihm ein Stück Seife. Der Neger wäscht sich, vorsichtig. Seine 2. Werbung hat Erfolg, er schenkt der Geliebten die Seife. Sie wäscht ihre Strümpfe und da fällt die Seife in das Wasserloch. Der Neger ihr nach. Er entsteigt dem Seifenwasser kalkweiß. Die Frau läuft, grausend, davon. Er, verzweifelt, seift sich mit dem Stückchen Seife einen großen Strick ein. Aber inzwischen ist die Maid in ihrem Harm ins Wasserloch gesprungen. Er hört sie schreien, fischt sie heraus: Sie ist auch weiß. Sie umarmen sich getröstet und fressen die Seife vollends auf.¹²

¹¹ Hofmannsthal, Hugo von: Der Ersatz für die Träume. In: Steiner, Herbert (Hg.): Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa IV*. Frankfurt a. M. 1955, S. 44-50, hier S. 44.

¹² Brecht, Bertolt: Kaisertinte und Sunlichtseife. 1921 geschriebenes Manuskript. Abgebildet in: „Hätte ich das Kino!“. *Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Katalog der Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Stuttgart 1976, S. 246f.

1922 reichte Bertolt Brecht zusammen mit dem Dramatiker Arnolt Bronnen, dem Autor des skandalumwitterten Theaterstücks *Vatermord*, das Filmexposé *Robinsonade auf Assuncion* bei einem Preisausschreiben von Richard-Oswald-Film ein. Die Oswaldsche Filmproduktionsfirma war damals auf der Suche nach einer frei erfundenen Fabel, die als Grundlage für ein abendfüllendes, allgemein verständliches Filmwerk dienen konnte, das ebenso zur Phantasie des Gebildeten wie zum Auge des Naiven sprechen sollte – so in etwa der Text des Preisausschreibens. Die beiden jungen Dramatiker, deren Stücke von Herbert Ihering gefeiert und von Alfred Kerr zerrissen und verspottet wurden, hofften allen Ernstes auf den Schwindel erregenden Hauptpreis in Höhe von zweihunderttausend Mark. Ihr Filmexposé, das von einer modernen Sintflut, die die Welt zerstörte, handelte, wurde mit einem der vier Trostpreise bedacht. Für einen Hauptgewinner konnten sich die Preisrichter von Richard-Oswald-Film nicht entscheiden, da keines der 1000 eingereichten Filmmanuskripte ihren Kriterien entsprach. Bertolt Brecht und Arnolt Bronnen fühlten sich vom etablierten deutschen Filmbetrieb hintergangen. Später bearbeitete der Regisseur Lothar Mendes das Manuskript und machte daraus einen kitschig-larmoyanten Film – *S. O. S. Die Insel der Tränen* – der mit dem ursprünglichen Filmentwurf Arnolt Bronnens und Bertolt Brechts überhaupt nichts mehr zu tun hatte. *S. O. S. Die Insel der Tränen* wurde im November 1923 uraufgeführt. Packende Momente bot einzig der Schiffbruch, so der Filmkritiker Josef Aubinger über die Premiere dieses Streifens, in dem neben Lya de Putti auch Paul Wegener, der berühmte Golem-Darsteller, zu sehen war.¹³

Ein einziges Mal zu Beginn der Zwanziger Jahre kam Bertolt Brecht tatsächlich dazu, ein kurzes Filmprojekt zu realisieren, das seine Unterschrift trug. Es handelt sich um *Mysterien eines Frisiersalons*, eine bis heute beliebte Grotteske, deren Idee von Karl Valentin und ihm selbst stammte. Der Film wurde mit dem Geld eines Mäzens im Februar 1923 auf dem Speicher eines Münchner Privathauses gedreht, Regie führte Erich Engel, der Regisseur fast aller frühen Theaterstücke Bertolt Brechts. Die Handlung des Films *Mysterien eines Frisiersalons* verdeutlicht den langen Werdegang des Zelluloidmenschlichen Bertolt Brecht von den ersten Filmentwürfen bis zu seinem großen Hollywood-Welterfolg *Hangmen Also Die* (1943, Regie: Fritz Lang):

¹³ Josef Aubinger besprach den Film in der *Süddeutschen Filmzeitung* Nr. 50/1923, S. 6.

Ein Frisiersalon. Kunden warten mit langen Bärten. Die Frisiermamsell (Blandine Ebinger) elektrisiert sich die Beine. Der Geselle (Valentin) schläft auf einer Lade an der Wand. Er entfernt einem stürmischen Kunden (Liesl Karlstadt) einen dicken Pickel. Hobel, Hammer und Stemmeisen, eine große Kneifzange als Instrumente. Professor Moras (Erwin Faber) will hergerichtet werden, wie ihn ein Plakat zeigt. Die Drehtür bringt ein anderes mit einem Chinesenkopf zum Vorschein. Während die in den Professor verliebte Frisiermamsell dessen Freundin nebenan malträtiert, schneidet ihm Valentin Ziegenbart und Glatze mit Pinsel. Auf der verzweifelten Suche nach einem Hut gerät Moras in Streit mit einem Caféhausgast (Kurt Horwitz). Für das Duell will dieser im Frisiersalon die Säbel schleifen lassen. Valentin schneidet ihm beim Rasieren den Kopf ab. Der wandert durch den Raum, wird wieder aufgesetzt, wächst an. Sein Besitzer geht zum Duell in den „senegalesischen Salon“. Moras siegt mit Hilfe der Frisiermamsell, die mit einem Angelhaken den anderen wieder seines Kopfs beraubt.¹⁴

Die Skepsis gegenüber einer profitsüchtigen Filmindustrie hat Bertolt Brecht während seiner fast vier Jahrzehnte dauernden Auseinandersetzung mit dem Medium Film nie ganz verlassen. Nachdem er 1931 die Verfilmung seiner *Dreigroschenoper* durch den Regisseur G. W. Pabst wegen dessen Veränderungen an seinem Drehbuch abgelehnt hatte, was G. W. Pabst nicht daran gehindert hat, aus der Verfilmung der *Dreigroschenoper* einen Welterfolg zu machen, konnte Bertolt Brecht ein Jahr später endlich einen Film nach seinen Vorstellungen und Wünschen realisieren. Es handelt sich um den Tonfilm *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* (1932), den er gemeinsam mit dem Berliner Autor Ernst Ottwald schrieb, einen Film, der die verzweifelte Lage der Berliner Arbeitslosen in den letzten Jahren der Weimarer Republik schilderte. Mit diesem Streifen verband Bertolt Brecht die Absicht, den bürgerlichen Kitschfilm zu bekämpfen und zugleich Propaganda für die Weltrevolution zu betreiben. Regie führte der junge Bulgare Slatan Dudow, Hospitant 1926 bei den Dreharbeiten zu Fritz Langs *Metropolis* in Babelsberg, der sich seinerseits zunehmend für den russischen Revolutionsfilm interessierte. Mit Bertolt Brecht hatte Slatan Dudow schon vor 1932 intensiv zusammengearbeitet, etwa beim Filmexposé *Die Beule* und beim Lehrstück *Die Maßnahme*. Die Filmmusik zu *Kuhle Wampe* komponierte Hanns Eisler. Unter den Mitwirkenden befanden sich 4000 Mitglieder des Arbeitersportsvereins

¹⁴ Gersch, Wolfgang: *Film bei Brecht*. München 1982, S. 23.

Fichte und die Agitprop-Arbeiterspieltruppe *Das rote Sprachchor*. Ernst Busch und Hertha Thiele übernahmen die beiden Hauptrollen, während Helene Weigels Stimme als Balladensängerin im Off zu hören war. Ihnen gesellten sich zahlreiche Laiendarstellerinnen und -darsteller zu.

Bertolt Brecht konzipierte *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* als kommunistischen Film, worunter er einen künstlerisch wertvollen Film ohne Geschäftswert verstand, der unabhängig vom Publikumsgeschmack den filmästhetischen Fortschritt zum Ziel hatte. *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* setzt das Brechtsche Programm eines antiaristotelischen Films um, der nicht zur emotionalen Identifikation mit den Filmhelden, sondern zur Aktion gegen die angeprangerten sozialen, ökonomischen und politischen Missstände einlädt. In vier weitgehend eigenständigen Episoden, die unter dem Einfluss der Russenfilme eines Wsewolod Pudovkin (*Die Mutter*, 1926), eines Sergej Eisenstein (*Panzerkreuzer Potemkin*, 1926, und *Oktober*, 1927) und eines Dziga Vertov (*Der Mann mit der Kamera*, 1929) entstanden sind und eher einer argumentativen als einer narrativen Logik folgten, wird in diesem halb dokumentarischen, halb künstlerischen Film das elende Leben der Berliner Arbeitslosen in den Jahren der Weimarer Republik gezeigt. In der ersten Episode begeht der junge Arbeitslose Bönike Selbstmord, in der zweiten werden die kleinbürgerlichen Verhältnisse in Kuhle Wampe, der Kolonie am Stadtrand von Berlin, geschildert, in der dritten wird ein proletarisches Sportfest gezeigt, im Laufe dessen Geld für eine Abtreibung gesammelt wird, die vierte Episode spielt in einer Straßenbahn, wo die Fahrgäste immer heftiger über die Entwicklung des Kaffeepreises in Brasilien und auf dem Weltmarkt debattieren. In antithetischen Bildern, die die Mentalität des spießig und resigniert wirkenden Berliner Kleinbürgertums mit der Haltung der fortschrittlich denkenden kommunistischen Jugend Berlins kontrastieren, wird eine revolutionäre Botschaft zum Ausdruck gebracht, die im Schlussdialog des Films gipfelt. Auf die Frage, wem die Aufgabe zufällt, die Welt zu verändern, antwortet der Film Bertolt Brecht mit forschendem Optimismus: „Denen, denen sie nicht gefällt.“¹⁵

Dem spröde wirkenden Film *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* fehlt die Stringenz einer kohärenten Story, während sein Rhythmus durch überlange Naturaufnahmen, plakativ wirkende Massenszenen und klischeehafte

¹⁵ *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (DVD). Bertolt Brecht/Slatan Dudow/Hanns Eisler/Ernst Ottwalt. Absolut Medien. Berlin 2008.

Schilderungen des Spießbürgertums in Mitleidenschaft gezogen wird. Nichts scheint im *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* zur Wirkung zu kommen außer der kruden Realität eines halbdokumentarischen Filmdiskurses, dessen demonstrativ praktizierte Faktizität das ästhetische Moment im Keim zu ersticken droht. Vergleicht man diesen Streifen mit G. W. Pabsts *Dreigroschenoper*, einem Film, den Bertolt Brecht als zu üppig ausgestattet, zu unterhaltsam und zu bürgerlich abgelehnt hatte, fragt man sich, inwiefern der Dramatiker sich des Spezifikums des neuen Mediums Film wirklich bewusst war, zumal es G. W. Pabst gelungen war, die politische Botschaft des Brechtschen Stückes kompromisslos nach dem Motto *ridendo castigat mores* zu vermitteln. Während die Filmversion der *Dreigroschenoper* trotz Bertolt Brechts vehementer Ablehnung ein Welterfolg wurde und es bis heute ist, bleibt *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* ein Laborexperiment, in dem lediglich die von Ernst Busch und Helene Weigel gesungenen Balladen zu fesseln imstande sind. Die Elemente des epischen Theaters hingegen, mit denen dieser kommunistische Film arbeitet, vornehmlich die Zwischentitel und die fast mechanische Distanz, mit der die Schauspieler ihre Rollen spielen, schwächen seine emotionale Botschaft ab, auch wenn sie programmatisch dazu intendiert waren, den Film zu rhythmisieren und seine thematischen Akzente zu verdeutlichen.

Wie so viele andere Filme des Weimarer Kinos, so wurde auch *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* von der Filmzensur zunächst verboten. Der Sachverständige in der Filmprüfstelle beanstandete den Angriff des Brechtschen Bildstreifens auf die sozialdemokratische Partei und ihre Politik. Er kommt zur Schlussfolgerung, dass in diesem Film

in einer tendenziösen Weise die sozialdemokratische Partei, der Staat, unsere ganze Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung angegriffen werden, die vielfach dahin geht, daß zum Widerstand gegen die Strafgesetze aufgefordert wird, zum Widerstand gegen die Staatsgewalt. Die ganze Darstellung des Films ist gefährlich [...].¹⁶

Wie Bertolt Brecht in seiner Schrift *Kleiner Beitrag zum Thema Realismus* bemerkte, war der scharfsinnige Filmzensor „tiefer in das Wesen unserer

¹⁶ Diese Zensurdokumente sind auf den Seiten des Deutschen Filminstituts online verfügbar: <http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/f001509.htm> Bertolt (Zugriff am 4. März 2018).

künstlerischen Absichten eingedrungen als unsere wohlwollendsten Kritiker.“¹⁷ Der Filmzensor, „ein kluger Mann“¹⁸, so Bertolt Brecht, machte den Filmautoren nicht nur ideologische, sondern vor allem künstlerische Vorwürfe, die mit erstaunlicher Präzision das Wesen des antiaristotelischen Films beschrieben:

Er [der Filmzensor] fuhr fort: Ja, es wird Sie erstaunen, daß ich Ihrer Schilderung den Vorwurf mache, daß sie mir nicht *menschlich* genug erscheint. Sie haben keinen Menschen geschildert, sondern eine, ja, sagen wir es ruhig, eine Type. Ihr Arbeitsloser ist kein richtiges Individuum, kein Mensch aus Fleisch und Blut, unterschieden von allen anderen Menschen, mit besonderen Sorgen, mit besonderen Freuden, letzten Endes mit besonderem Schicksal. Er ist ganz oberflächlich gezeichnet, verzeihen Sie mir als Künstler diesen starken Ausdruck dafür, daß wir *zu wenig von ihm erfahren*, aber die Folgen sind *politischer* Natur und zwingen mich, Einspruch gegen die Zulassung Ihres Films zu erheben. Ihr Film hat die Tendenz, den Selbstmord als typisch hinzustellen, als etwas nicht nur dem oder jenem (krankhaft veranlagten) Individuum Gemäßen, sondern als Schicksal einer ganzen Klasse! Sie stehen auf dem Standpunkt, die Gesellschaft veranlasse junge Menschen zum Selbstmord, indem sie ihnen Arbeitsmöglichkeiten verweigert. Und Sie genieren sich ja auch nicht, des weiteren anzudeuten, was den Arbeitslosen anzuraten wäre, damit hier eine Änderung eintritt. Nein, meine Herren, Sie haben nicht als Künstler gehandelt, nicht hier. Es lag Ihnen nicht daran, ein erschütterndes Einzelschicksal zu gestalten, was Ihnen niemand verwehren könnte. [...] Aber Sie müssen doch zugeben, daß Ihr Selbstmord alles Impulsive vermeiden läßt. Der Zuschauer will ihn sozusagen gar nicht aufhalten, was doch bei einer künstlerischen, menschlich warmherzigen Gestaltung eintreten müßte. Großer Gott, der Schauspieler macht das ja, wie wenn er zu zeigen hätte, wie man Gurken schält!¹⁹

Wie Bertolt Brecht in der Schrift *Kleiner Beitrag zum Thema Realismus* zugab, hatte er es schwer, den Film durchzubringen. Die deutsche Filmgeschichte

¹⁷ Brecht, Bertolt: Kleiner Beitrag zum Thema Realismus. Abgedruckt in: Bertolt Brecht/Slatan Dudow/Hanns Eisler/Ernst Ottwalt: *Kuble Wampe oder Wem gehört die Welt*. Filmedition Suhrkamp, DVD, Kommentar und Materialien zusammengestellt von Heinrich Geiselberger. Frankfurt a. M. 2008, S. 50.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd., S. 48f. Hervorhebungen im Original.

verzeichnet *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* als Beleg dafür, dass Bertolt Brechts Liebe für das Medium Film nicht immer auf Gegenliebe stieß.

Im amerikanischen Exil versuchte Bertolt Brecht mehrfach, sich als Drehbuchautor einen Namen zu machen. Seine Erfahrungen als Filmskriptschreiber fasste er in einem Gedicht mit dem Titel *Hollywood* zusammen, das von Selbstironie durchdrungen ist:

Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen
Gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden.
Hoffnungsvoll
Reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer.²⁰

Es war jedoch Hollywood, „der Markt, wo Lügen verkauft werden“, „das Dorf Hollywood“²¹, „erfüllt von dem Ölgeruch / Der Filme“²², wo Bertolt Brecht zum Drehbuchautor von Weltrang avancierte. Zusammen mit Fritz Lang, den er vor 1933 in München durch den Schauspieler Peter Lorre kennen gelernt hatte, entwarf Bertolt Brecht zu Beginn der 1940er Jahre die Filmstory *Hangmen Also Die* (dt. *Auch Henker sterben*) über das Prager Attentat auf Reinhard Heydrich, den Reichsprotektor in Böhmen und Mähren, und über die vergeblichen Versuche der Nazis, den Attentäter dingfest zu machen und den Widerstandswillen der Tschechen zu brechen. Das Drehbuch selbst, ein Konvolut von über 280 Seiten, das radikal gekürzt werden musste, schrieb Bertolt Brecht zusammen mit dem amerikanischen Dramatiker John Wexley, der ausgezeichnet Deutsch sprach und den Geschmack des amerikanischen Filmpublikums stets zu berücksichtigen bemüht war. Neben amerikanischen Schauspielern wie Brian Donlevy, Walter Brennan und Anna Lee waren in diesem Bildstreifen, der 1943 uraufgeführt wurde, auch deutsche Emigranten zu sehen, unter ihnen die beiden Weimarer Kinostars Reinhold Schünzel und Hans Heinrich von Twardowsky. Bertolt Brechts Wunsch, eine der weiblichen Tschechinnen-Rollen mit seiner Frau Helene Weigel zu besetzen und dem von ihm hoch geschätzten deutschen Schauspieler Oscar Homolka die Rolle des tschechoslowakischen Kollaborateurs Emil Czaka anzuvertrauen, scheiterte an Fritz Langs Widerstand, deutsche Schauspieler, die nicht akzentfrei Englisch sprachen, in Tschechenrollen agieren zu lassen.

²⁰ Brecht, Bertolt: Hollywood-Elegien I. In: Ders.: *Gesammelte Gedichte*. Band 3. Frankfurt a. M. 1976, S. 849.

²¹ Ebd.

²² Brecht, Bertolt: Hollywood-Elegien II. In: Ebd.

Auf diese Weise hoffte Fritz Lang, dem amerikanischen Publikum zu verdeutlichen, was es für ein Volk bedeutete, von fremdsprachigen Soldaten unterdrückt zu werden. Die Zusammenarbeit zwischen Bertolt Brecht, John Wexley und Fritz Lang verlief zunächst harmonisch, um im Laufe der Dreharbeiten in einer heftigen Auseinandersetzung zu gipfeln, die nicht nur filmästhetische, sondern vor allem finanzielle Gründe hatte: Bertolt Brecht war einerseits unzufrieden mit seinem Honorar als Drehbuchautor, andererseits fand er das Drehbuch voller billiger Überraschungseffekte und unerträglicher Falschheiten und Sentimentalitäten, die er als Tribut an den kommerziellen Geist Hollywoods und den Geschmack des amerikanischen Filmpublikums apostrophierte. Er hätte sich im Film, dem er den Titel *Trust the People* gegeben hatte, revolutionäre Volksszenen gewünscht, harte Bilder des heroischen Volkswiderstands, die in ihrer Intensität mit der Wucht der proletarischen Russenfilme seiner Jugend vergleichbar gewesen wären. Doch sind es gerade die von Fritz Lang diskret dosierten psychologischen Effekte, die die Zuschauer des Films *Hangmen Also Die* in Atem halten und ihnen schließlich ein Gefühl der Befriedigung verschaffen angesichts des besieigten Bösen. Charakteristisch für Bertolt Brechts Werdegang als eines Drehbuchautors waren solche unproduktiven Konflikte mit großen deutschen Filmregisseuren wie G. W. Pabst und Fritz Lang, deren Instinkt für das, was einen guten Film ausmacht, offenbar stärker war als Brechts ‚graue‘ Filmtheorien. Die deutsche Filmgeschichte hat den antiaristotelischen Film Bertolt Brechts als eine Kopfgeburt ohne Überlebenschancen sanktioniert. Voller Verbitterung notierte Bertolt Brecht am 12. Oktober 1943 in seinem Arbeitsjournal: „rezept für erfolg im filmschreiben: man muß so gut schreiben, als man kann, und das muß eben schlecht genug sein.“²³

Literatur

Primärliteratur

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Werke in acht Bänden*. Band 4. Frankfurt a. M. 1967.

Brecht, Bertolt: Über Film. In: Ders.: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Band 18: *Schriften zur Literatur und Kunst 1*. Frankfurt a. M. 1967.

Brecht, Bertolt: *Gesammelte Gedichte*. Band 3. Frankfurt a. M. 1976.

²³ Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal. In: Ders.: *Werkausgabe*. Frankfurt a. M. 1974. Supplementband 1 u. 2, zitiert nach: Fritz Lang, Bertolt Brecht: *Auch Henker sterben*. DVD und Kommentar, Filmedition Suhrkamp. Berlin 2011, S. 24.

- Hecht, W. et. al. (Hgg.): Brecht, Bertolt: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. 1988ff.
- Brecht, Bertolt: Kaisertinte und Sunlichtseife. 1921 geschriebenes Manuskript. Abgebildet in: „Hätte ich das Kino!“. *Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Katalog der Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Stuttgart 1976, S. 246f.
- Brecht, Bertolt: Kleiner Beitrag zum Thema Realismus. Abgedruckt in: Bertolt Brecht, Slatan Dudow, Hanns Eisler, Ernst Ottwalt: *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt*. Filmedition Suhrkamp. DVD. Kommentar und Materialien zusammengestellt von Heinrich Geiselberger. Frankfurt a. M. 2008.
- Brecht, Bertolt: *Tagebücher 1920-1922*. Frankfurt a. M. 1975.
- Döblin, Alfred: Das Theater der kleinen Leute. In: *Das Theater I*. Heft 8 (Dezember 1909), S. 191-192.
- Goll, Yvan: Das Kinodram. In: *Die neue Schaubühne 2*. Heft 6 (Juni 1920), S. 141-143.
- Hauptmann, Gerhart: Über das Kino. In: Machatzke, Hass/Machatzke, Martin (Hgg.): Hauptmann, Gerhart: *Sämtliche Werke IX*. Frankfurt a. M. 1974.
- Hofmannsthal, Hugo von: Der Ersatz für die Träume. In: Steiner, Herbert (Hg.): Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Prosa IV. Frankfurt a. M. 1955, S. 44-50.
- Kornfeld, Paul: *Leibenschändung*. In: *Die neue Schaubühne 2*. Heft I (Januar 1920), S. 1-4.
- Mann, Thomas: *Über den Film*. In: Bürgin, Hans (Hg.): Mann, Thomas: *Werke. Miscellen*. Frankfurt a. M. 1968, S. 149ff.

Sekundärliteratur

- Gersch, Wolfgang: *Film bei Brecht*. München 1982.

