Themen und Tendenzen des sowjetdeutschen Films [Fortsetzung]

Autor(en): **Schlappner, Martin**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

Band (Jahr): **6 (1953-1954)**

Heft 33

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-964080

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Themen und Tendenzen des sowjetdeutschen Films

Von Dr. Martin Schlappner

IV. Literarische Stoffe

Ewige Unzufriedenheit

Aber selbst der «Untertan» erfreute die SED-Herrscher nicht, er erschien ihnen als Propagandainstrument zu wenig eindeutig gesellschaftlich-kritisch, und das deshalb, weil Staudte sich noch zu eng an die literarische Vorlage angeschlossen hatte. Die parteioffizielle Zeitung «Neues Deutschland» schrieb (2. September 1951): «Es gibt eine große Schwäche des Films, die auch die Schwäche des Romans ist. Die kämpfende Arbeiterklasse, die auch um die Jahrhundertwende bedeutende politische Erfolge errang, wird nicht gezeigt.»

Die Rüge war deutlich und nicht mißzuverstehen. Der nächste Mann aber, der es nun ganz richtig machten wollte, machte es wiederum verkehrt. Er nahm als Vorlage den Roman «Jenny Treibel» von Theodor Fontane und machte daraus den Film «Corinna Schmidt». Er rückte den Stoff radikal in die «Sicht unserer Zeit». In Fontanes Dichtung scheitert Corinna Schmidt, die Tochter von Willibald Schmidt, mit ihrem Plan, in die Familie der Treibels hineinzuheiraten, an der Hartnäckigkeit des sozialen Vorurteils der Frau Kommerzienrätin Jenny Treibel. Sie bekam als Mann ihren Vetter Marcel, der auch nur Lehrer ist wie Corinnas Vater. Hat es da eine politische Tendenz? Die Defa fand sie. Die Arbeiter müssen in die Sache hinein! Marcel, der Lehrer, wird umgemodelt in einen glühenden, heißen, fanatischen, kämpferischen Sozialisten, den das Regime verfolgt und der Mitstreiter von Bebel und Liebknecht wird. Corinna, zuerst traurig, daß sie nicht zu den Treibels hinaufheiraten kann, beginnt — so lautet der Text der Defa — zu erkennen, «daß Marcel für eine gute Sache kämpft und Leopold nur das verwöhnte Söhnchen reicher Eltern ist.»

Diese politisch-tendenziöse Verwandlung des Fontane-Romans wurde vom Pressedienst der Defa (1. Jahrgang, Heft 8) so verteidigt: «Nach Theodor Fontanes Roman ‚Frau Jenny Treibel' einen Film zu schaffen, der den Titel ‚Corinna Schmidt' trägt, das bedeutet für den Regisseur: sich von seiner Vorlage weitgehend lösen, der Handlung andere Akzente geben, aus einer zwar vordergründigen, aber bei aller Lebendigkeit doch recht passiven Romanfigur eine im Mittelpunkt des Geschehens stehende Filmheldin machen ... Anders der Film. Hier ist nicht Jenny Treibel die Siegerin, sondern Corinna. Die Motive des Handelns liegen ganz bei ihr. Als sie das Törichte ihrer Versuche, Leopold für sich zu gewinnen und damit in die ‚Treibelei' aufgenommen zu werden, erkennt, läßt sie sich, beeinflußt durch den jungen Vetter Marcel, bestimmen, den Weg in ihr Leben in den Reihen derer zu suchen, denen das Morgen gehört, die für das Morgen kämpfen. Ihr Mann wird kein blasser Stubenhocker, sondern einer jener Kämpfer, die das Sozialistengesetz verfolgt und außer Landes weist. In ruhiger Sicherheit wartet Corinna auf seine Rückkehr. Ist mit dieser Freiheit der Stoffbehandlung Fontane nicht Gewalt angetan? Nein! ... Vielmehr ist es durchaus ‚fontanisch' gedacht und gehandelt, wenn man bei der Verfilmung des Romans ‚Jenny Treibel' die Welt der Arbeiter deutlicher sichtbar macht, als es im Roman geschieht.» Die Defa handelte und dachte also sehr «fontanisch».

Doch war Herr Axen damit nicht zufrieden. «Mit der Bestätigung des Drehbuches ‚Corinna Schmidt'», so rief er an der Versammlung aller Filmschaffenden vor den Richtern der SED im September 1952 aus, «haben die Defa-Kommission und der Defa-Vorstand einen schweren Fehler begangen, indem in den Stoff von Fontane mit Gewalt, und daher unzulänglich, Episoden des Kampfes gegen das Sozialistengesetz hineingepreßt wurden.» Die Kritik Axens, des maßgebenden Richters, wendete sich also nicht gegen die Usurpation des Stoffes selbst, sondern gegen die Ungeschicklichkeit, mit der diese Usurpation betrieben worden ist. Es ist nach der Meinung des Politbureaus nötig, daß diese klassischen Stoffe in die «Sicht unserer Zeit gerückt» werden, aber es muß so geschehen, daß man keine Gewaltanwendung dabei verspürt. Ein recht schweres Ding also! Die Gehorsamen, die — im Jahre 1952 — Balzacs «Père Goriot», dieses «idealen Filmbuchautors» tragische Erzählung zum Gegenstand ihres Filmes «Karriere in Paris» machten, begnügten sich damit, den Stoff nur «leichthin in die Sicht unserer Zeit» zu rücken, taten dem Dichter «keine Gewalt an» und sorgten auch dafür, daß «der Dichter den Film nicht vergewaltigte», und dennoch war man nicht zufrieden: «Der Film bewegt sich», so hieß es, «zumeist an der Oberfläche des Stoffes, ohne die sozialkritischen Tiefen bis ins Grundsätzliche auszuloten. Das macht ihn zwar beweglicher, aber keineswegs wertvoller für uns.»

Man sieht ein: Klarens Forderung, daß die Tendenz nicht überdeutlich werden dürfe, ist in allen Versuchen, die wir hier nannten, nicht zur Zufriedenheit der SED verwirklicht worden — bald ist die Tendenz zu wenig deutlich, bald ist sie zu deutlich, und wie immer ein Künstler es machen will, er hat unrecht.

(Fortsetzung folgt)

Alle großen und kleinen Kinder können sich freuen: Robinson Crusoe kommt im Film!

Wie Chaplin wurde

Der verdiente Erfolg von «Modern Times» (siehe Kritik in Nr. 31) hat die öffentliche Aufmerksamkeit erneut auf diesen einmaligen Filmschöpfer gelenkt. Wer ist er, woher kam er, warum wurde er gerade so und nicht anders?

Der Schlüssel zu Chaplins Wesen ist die jammervolle Armut seiner Kindheit. All die kleinen und großen Tragödien eines sozial hoffnungslos Benachteiligten, die Freuden und Schmerzen eines Elendslebens, haben sich in seinem Unbewußten festgesetzt, um von ihm künstlerisch in der Form einer pathetischen Marionette verwertet zu werden.

Als er 1889 in einem der allerärmsten Quartiere Londons als Kind eines Schmierenschauspielers und einer Variété-Sängerin irisch-spanischer Abstammung geboren wurde, befand sich die Familie unaufhaltsam im Abstieg. Man bewohnte nur noch ein einziges Zimmer, der alkoholkranke Vater starb bald, und die Mutter mußte in einer Irren-