Zeitschrift: Zoom-Filmberater

Herausgeber: Vereinigung evangelisch-reformierter Kirchen der deutschsprachigen Schweiz für kirchliche Film-, Radio- und Fernseharbeit ; Schweizerischer katholischer Volksverein

Band: 25 (1973)

Heft: 5

Artikel: Brechts Texte für Filme (5) [Fortsetzung]

Autor: Gersch, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-933451

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.12.2025

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

wieder hinwies, ist sie tagelang verhört und unregelmässig mit Nahrung versorgt worden. Eine spezielle Ernährung hat sie bis Ende September nicht erhalten. Erst im November, dem sechsten Monat der Schwangerschaft, wurde sie nach massiven Protesten auf Zeit freigelassen.
Nach halbjähriger Haft unter Bedingungen, die sowohl die Gesetze des Landes als auch die Menschenrechte missachten, soll Carlos Alvarez, seiner Frau und ihren Mitarbeitern Manuel Vargas und Jorge Morante nun der Prozess vor einem Militärgericht gemacht werden. Die Anklage lautet auf «Rebellion». Zu erwartende Strafe: zwischen sechs Monaten und vier Jahren Gefängnis. In den «traditionsreichen Demokratien» Kolumbien und Uruguay – die zu den spärlichen in Lateinamerika gehören – ist vor wenigen Jahren aus verschärften Klassenkämpfen ein politisches Kino entstanden, das die Deformationen dieser «Demokratien» analysiert und die revolutionäre Veränderung des korrumpierten Systems propagiert, freilich ohne die konkrete Durchführung zu zeigen. Filmemacher in der Diktatur Argentinien sind mit dem Dokumentarfilm *Argentina Mayo 1969: El camino de la liberation* (Argentinien Mai 1969: Der Weg der Befreiung) viel weiter gegangen und haben beispielsweise die Herstellung von Bomben geschildert, ohne dass das System den Film per Dekret verbot oder seine Macher folterte. Wie schwach muss eine «Demokratie» sein, wie Recht müssen ihre Kritiker haben, wenn sie Oppositionelle als Kriminelle diffamiert und mit Terror verfolgt.

Peter B. Schumann

Brechts Texte für Filme (5)

(Fortsetzung des Artikels von Wolfgang Gersch, DDR)

«Die Fliege» nannte Brecht ein szenisches Manuskript, das den Kampf eines amerikanischen Wissenschafters gegen das Gelbe Fieber in Havanna schildert. Es ist ein Kampf gegen die Natur, aber auch ein Kampf gegen Unwissen und Unvernunft, gegen grosse und kleine Widerstände. Wenn nötig, schrieb Brecht, könne der Film auch eine Privathandlung haben, und er konzipierte diese als weiteren Beleg für den opfervollen Einsatz des Wissenschafters. Der Stoff ist im «Galilei»-Material erwähnt. Er korrespondiert mit dem «Semmelweis»-Projekt. Die dort nur vermerkte kriminalistische Spannung ist in diesem Text im Ablauf der Forschungsarbeiten gestaltet. Der Wissenschafter experimentiert mit Menschen und nicht nur, wie ihm erlaubt wurde, mit Freiwilligen, sondern auch mit Leuten, für die «der Tod einige seiner Schrecken verloren hatte», mit Gestrandeten, völlig Verarmten, für die die angebotenen 200 Dollar noch eine Möglichkeit bedeuten, und zwar die letzte. Die soziale Umwelt wird stark einbezogen durch Episodisches, Randfiguren, Beschreibungen. Dokumentarisches kommt in die Geschichte. Ihre Beziehung zum Panamaskandal, dessen ausschliessliche Rückführung auf das Gelbe Fieber sind allerdings fragwürdig. Dabei ist freilich zu beachten, dass es sich hier wie bei den meisten Filmtexten um erste, später nicht mehr überarbeitete Manuskripte handelt. Drei von ihnen liegen nur in einer englischsprachigen Fassung vor.
1945 notierte Brecht, dass er mit Ferdinand Reyher eine «Macbeth»-Kopie für den Film mache. Es entstand das Szenarium «All Our Yesterdays», das zu Brechts wichtigsten Filmtexten zählt. Der in der Brecht-Literatur gelegentlich erwähnte, aber nie beschriebene Filmtext «Lady Macbeth of the Yards» scheint mit diesem Manuskript identisch zu sein. Der genannte Titel wurde von Brecht handschriftlich auf dem Titelblatt vermerkt. Die Handlung spielt im Amerika der damaligen Gegenwart. Der Fleischhauer Machacek rettet dem reichen Viehhändler Duncan das Leben. Als Belohnung wird Machacek ein eigener Fleischladen versprochen. Doch Duncan lässt auf sich warten, er spielt mit den Machaceks. Diese haben indessen Unkosten. Machacek hat sich bei der Rettung verletzt, Arbeitstage verloren, der Doktor muss bezahlt werden. Die neue

Bluse der Frau wurde bei einer beiläufigen Annäherung des Viehhändlers zerrissen. Als Duncan wieder in ihre Wohnung kommt, ermorden sie ihn. Machacek «stürzt auf Duncan, hackt auf ihn ein, verpfuscht die Sache und verwandelt das Zimmer in einen Schlachtplatz, bevor Duncan stirbt. Die Brieftasche, die am Nachmittag so gefüllt schien, enthält genau sechs Dollar, und in seinen Taschen finden sich weitere 43 Cents». Das ist der Ausgangspunkt für die kriminalistische Handlung, die noch einen «Banco-Mord» und die Erscheinung des Ermordeten im Fieberwahn Machaceks vorsieht. Es ist eine Auseinandersetzung mit dem Kleinbürgertum, seiner Besitzgier, seinen asozialen Reaktionen, die hier durch die barbarischen Raub- und Verdunkelungsmorde typisiert werden.
Die Geschichte nimmt eine grosse ironische Wendung, wenn nach dem Mord an Duncan die Schenkungsurkunde eintrifft. Die Machaceks verteidigen nun mit immer hektischerem Bemühen den unerwarteten Besitz, für den sie irrtümlich mordeten, und ziehen gerade dadurch die Aufmerksamkeit der Detektive auf sich. Verflochten mit der Darstellung der Kleinbürger ist die der Haltung eines Reichen, der auf Grund seiner Machtposition mit den Besitzlosen spielt, sie als Objekt seiner Launen betrachtet, Duncan erinnert entfernt an Puntila. «All Our Yesterdays» ist gewiss Brechts «amerikanischster» Filmtext. Verarbeitet wurden die im Lande beobachteten sozialpsychologischen Erscheinungen, wie Frustration, über die Brecht in einem Aufsatz berichtete (vgl. «Briefe an einen erwachsenen Amerikaner»). Möglicherweise nimmt das Szenarium als sozialkritische Variante Bezug auf den amerikanischen Kriminalfilm der Zeit, auf den oft selbstzweckhaften Umgang mit Gewalt und Schrecken. Der Text ist überdies ein weiteres Zeugnis für Brechts Auseinandersetzung mit der klassischen Tragödie. Vergleichbar etwa mit den «Übungsstücken für Schauspieler», wird hier eine neue, gegen falsche Grösse in der Interpretation gerichtete Abwandlung geliefert, die die Erfahrungen der Gegenwart einbringt. «All Our Yesterdays» zeigt Brechts Interesse dafür, wie die von der Tragödie abgenommenen Elemente des Unheimlichen, die unerbittliche Konsequenz des Geschehens in einer zeitgenössischen Story verarbeitet werden können.
In dem wenig später entstandenen, wahrscheinlich in der Schweiz noch ergänzten Exposé «Der grosse Clown Emaël» setzt Brecht die Auseinandersetzung mit Shakespeare, mit der Aufführungspraxis von dessen Stücken fort. Die komisch-hintergründige Geschichte ist eine Paraphrase auf einen Regievorschlag Brechts. In dem Aufsatz «Shakespeare auf dem epischen Theater» geht er der konventionellen Interpretation der berühmten Verführungsszene aus «Richard III.» (I/2) zu Leibe. «Der Erfolg des machtgierigen Krüppels bei der eines oder vielmehr zweie seiner Opfer betrauernden Dame» sei glaubhaft zu machen, wenn der Schauspieler studiert, «was Richard unternimmt, die Witwe zu gewinnen, er muss seine Tätigkeit, nicht sein *Sosein* studieren. Er wird finden, dass seine Tätigkeit und damit die Faszination in einem sehr plumpen Schmeicheln besteht.» Dieses Motiv wird im Filmtext kunstvoll auf zweifache Weise variiert. Emaël erklärt seiner geliebten törichten Emily, deren Mann er auf clowneske Weise ins Jenseits beförderte, er habe dies nur aus Liebe getan. Und einer Gruppe junger Schauspieler, die seine Frau brüskierten, stellt er anheim, sich der gleichen Methode zu bedienen. Dafür benutzt er die Shakespeare-Szene direkt, indem er sie den Schauspielern auf einer Benefizvorstellung im Park seines Schlösschens vorspielt.
Brechts Vorliebe für den Clown und das Clownspiel ist das Bestimmende dieser Geschichte. Er leitet aus dem Clownesken ästhetisch Wichtiges ab, in diesem Fall, wie nach seiner Auffassung Shakespeare gespielt werden sollte. Es ist die «laute, herausfordernde Clownsprache», «die Grobheit der Gebärden», die «körperliche Bereitheit», die er am Shakespeare-Spiel des Clowns beschreibt. Für einige Details des Textes mag Chaplins Leben anregend gewesen sein. Geschrieben wurde er für den Schauspieler-Freund Peter Lorre, für den Brecht bereits vorher Filme entworfen hatte.
In demselben Zeitraum entstanden auch unmittelbare Gegenwartsstoffe, die gleichermassen keine Chance hatten, verfilmt zu werden. Die Alliierten hatten Frankreich befreit, Italien besetzt. Was Brecht interessierte, war neben der Abrechnung mit dem Vergangenen die Situation des Umbruchs, des Neuanfangs. Vertuschungsversuche von

Kollaborateuren, Verdächtigungen von antifaschistischen Widerstandskämpfern sind das Thema des «Stummen Zeugen», eines spannenden, detektivisch strukturierten Stoffes. «Die Frau des Richters» zeigt das Sichaufrichten der Unterdrückten, die Abrechnung mit den Opportunisten in einer pointierten, soziale und psychologische Motive verarbeitenden Geschichte. Bereits in den zwanziger Jahren beabsichtigte Brecht, die Josephs-Legende in das moderne Amerika zu verlegen. Mit dem Szenarium «The Goddes of Victory» greift er den Plan wieder auf. Er meinte, dass es in dieser Legende, historisch gesehen, hauptsächlich um Verhandlungen zwischen israelischen und ägyptischen Kornhändlern ging, die in der Gründung eines israelitisch-ägyptischen Kartells ihr glückliches Ende fanden. Seine Version sah die Liaison amerikanischer und italienischer Kapitalisten vor. Kunstwerke gegen Getreide, so lautet der Handel. (Amerikanische Bankiers und Weizenbosse haben Tränen in den Augen, wenn sie von dem Elend des verhungernden Italien hören. Italienische Bankiers und Kunsthändler haben Tränen in den Augen, wenn sie von den amerikanischen Weizenpreisen hören.) Starke Umschwünge in der Figurenführung machen Soziales sichtbar. Gegen Ende der Exilzeit Brechts entstanden zwei weitere Adaptionen. Mit Elisabeth Hauptmann verfasste er Anfang 1947 das Filmexposé «Der Mantel» nach Gogols Novelle. Es war gleichfalls für Lorre bestimmt. Brecht notierte, dass für dieses Manuskript, dessen Verkauf den Rückflug nach Europa ermöglichen sollte, in Hollywood keine Chancen bestünden; er dachte an die Schweiz.

Das Exposé ist eine freie Bearbeitung der berühmten Vorlage. Die Verbindung von hintergründiger Ironie und Grauen, Kritik und Appell an das Mitgefühl wird nicht nachvollzogen. Der phantastische Schlussteil bleibt unberücksichtigt. Wie bei den späteren Bearbeitungen von «Hofmeister» und «Don Juan» kam es Brecht, der von den Zuständen und Erfordernissen seiner Zeit ausging, auf die soziale Motivation des Verhaltens an. Die Absicht wird durch die Veränderung einer bekannten Geschichte besonders auffällig. Hervorgehoben wird an dem Beamten Akaki Akakijewitsch wiederum das Kleinbürgerliche. Bei den Preisen des Schneiders Petrowitsch ist es nicht von Belang, ob dieser betrunken oder nüchtern ist, sondern er macht einen hohen Preis, weil er Mietschulden hat. Nachdem er exmittiert worden ist, sind seine Forderungen wesentlich niedriger. Aber der Beamte, nun nach Höherem strebend, lässt sich den Mantel vom zweiten Zuschneider einer vornehmen Firma anfertigen, denn es soll ein aussergewöhnlicher Mantel sein. Auch bei Brecht wächst Akaki Akakijewitsch durch den Besitz des Mantels, aber die Entwicklung läuft negativ, als Steigerung kleinbürgerlichen Verhaltens. Der Kanzlist wird von seinen Chefs eingeladen, weil er wegen einer nationalistischen Äusserung entwicklungsfähig erscheint. Noch bei seinem Sturz phantasiert er im Stil eines kleinbürgerlichen Radikalen. Die Schlussszene ist der Besuch des Arztes, eines Pfuschers, den Akaki Akakijewitsch vorher einem Kollegen für dessen Frau empfohlen hatte, weil er ihm das Geld für einen besseren, aber teureren nicht leihen wollte. Die Frau des Kollegen starb.

Ein weiteres Beispiel für die Umwertung von überkommenen Kunstwerken ist die Adaption der Offenbach-Oper «Hoffmanns Erzählungen». Sie schien Brecht deshalb für eine Verfilmung geeignet, «weil es möglich ist, die reine Opernform aufzugeben und doch alle grossen Musikpartien zu bringen, nämlich so, dass die Musik und das Singen immer realistisch begründet sind, das heisst, es wird jeweils dann gesungen, wenn auch in einem realistischen Film gesungen werden könnte». Anstelle dreier phantastischer Voraussetzungen wird nur eine benutzt, «und zwar eine solche, dass die ganze Geschichte einen einfachen und tiefen Sinn bekommt». Hoffmann gelangt in den Besitz der Wunderbrille, durch die er nicht, wie in der Oper, ein romantisiertes Bild der Wirklichkeit sieht, sondern die Wahrheit. So erkennt er die Puppe und die «gewinnsüchtige Kokotte», aber auch die echte Liebe der Antonia, die sich für ihn opfert. Verzweifelt nach Berlin zurückgekehrt, stürzt er sich gegen seine Absicht in ein neues Liebesabenteuer. Die Brille, die man ihm stahl, wird ihm wieder angeboten, denn keiner will die Wahrheit wissen. Die ironische Schlusswendung: Auch Hoffmann verzichtet. «Weit weiser, in Liebesangelegenheiten nicht allzusehr auf Wahrheit aus zu sein!»

Für die schwierige optische Gestaltung des Stoffes, der den hoffmannesken Gestus beibehält, gibt Brecht in der Filmskizze einige bedeutende Bildlösungen an.
Dieser Text entstand im Mai 1947. Eine Verfilmung wurde 1949 bei der DEFA erwogen, doch Brecht stellte das Projekt ebenso zurück wie den «Eulenspiegel», den er mit Günther Weisenborn 1948 in der Schweiz zu konzipieren begonnen hatte. Den Hintergrund sollten hier die Bauernkriege bilden. Durch ein entscheidendes Erlebnis sollte Eulenspiegel aus einem Bauernpreller zu einer Bauernhelfer werden. Die Vorarbeiten geben Hinweise für die Gestaltung eines realistischen Helden. Brecht wollte den Eulenspiegel mit Ernst Busch, den Dummschlüssel mit Peter Lorre besetzt sehen.

(Fortsetzung und Schluss in der nächsten Nummer)

FILMKRITIK

Heute nacht oder nie

Schweiz 1972. Regie Daniel Schmid (Vorspannangaben s. Kurzbesprechung 73/68)

Der erste lange Spielfilm von Daniel Schmid scheint in den westlichen Metropolen zumindest beim spezialisierten Publikum ein unverhoffter Erfolg zu werden. Wer durch die Jahre für eine schweizerische Filmkultur eingetreten ist, wäre versucht, ihn dem Schweizer Film üblicher Provenienz des Eidgenössischen Departements des Innern (EDI) zuzuschlagen.
Als Alain Tanner und Michel Soutter begannen, international beachtet zu werden, konnte man sich bestätigt fühlen Die Anstrengungen aller, auch der Deutschschweizer, hatten etwas Greifbares, mehr als Hoffnungen hervorgebracht. Nur stammte der entscheidende Beitrag von den Welschen: Sie hatten nicht nur gute, sie hatten die richtigen Filme gemacht. Wogegen die Deutschschweizer mit ihrem kunstgewerblichen Politikantentum auf der Strecke blieben.
Mit Ausnahme von Kurt Frühs «Dällebach Kari» und «Der Fall» ist «Heute nacht oder nie» der erste halbwegs kinofähige Film aus der deutschen Schweiz seit geraumer Zeit. Er hat gegenüber den Filmen Frühs den entscheidenden Vorteil, auch das Ausland zu interessieren. Dass ausgerechnet er ausserhalb der Bahnen der ordentlichen Filmförderung zustande gekommen ist und von dieser erst nachträglich vereinnahmt wurde, gibt zu denken. Vielleicht sind halt, was die Finanzierung des Deutschschweizer Films betrifft, gewisse Hefte zu revidieren.
Unschweizerisch und nicht im Sinne der EDI-Doktrin ist «Heute nacht oder nie» nicht nur der Herkunft, sondern auch dem Geiste nach. Gerade mit Geschichte und Vergangenheit mochten's die Schweizer Filmemacher – und das betrifft jetzt in einem gewissen Mass auch die Welschen – nicht halten. Sie arbeiteten wie Journalisten in einem kurzlebigen und erinnerungsschwachen Heute, sowohl hinsichtlich ihres Mediums, des Films, wie auch hinsichtlich der Themen, die sie nicht aufgriffen, sondern entdeckten, nicht von neuem, sondern vermeintlich zum erstenmal.
Dieses Bewusstsein von Pionieren und Partisanen stellt nun «Heute nacht oder nie» in Frage, nicht aus einer Absicht Schmids heraus, sondern weil der Film seine Vorbilder und Impulse anderswo bezogen hat als aus der sanft inzüchtigen Gruppenideologie der Schweizer Filmemacher. Schmids nährende Quellen waren zumal das politische, kulturelle und filmkulturelle Klima in der Bundesrepublik Deutschland, wo er studiert und gearbeitet hat, waren die Kultur- und Filmgeschichte, die er durchforscht hat. Sein Motiv war