

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Band: 60 (2018)
Heft: 375

Artikel: Mackie Messer : Brechts Dreigroschenfilm : Joachim A. Lang
Autor: Walder, Martin
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863048>

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: 08.11.2024

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

Aus all den Geschichten um die kleinen Persönlichkeiten kreiert Karine Sudan, die bislang viele von Melgars Filmen editierte, einen einfühlsamen Spannungsbogen, der auch kleine «Flashbacks» mit den Eltern einschliesst ebenso wie Feedbackrunden seitens der Betreuerinnen, wo sie von ihren Problemen erzählen können, ihren Versuchen zur Kommunikation mit den Kindern, die oft ins Leere laufen, aber auch von ihrer Konfrontation mit den Erwartungen der Eltern, die nicht selten Mühe haben, loszulassen. So verschafft À l'école des philosophes einen faszinierenden Einblick in einen trotz vielen Einschränkungen bravourös gemeisterten Alltag von allen Beteiligten, denen man nicht umhinkommt, immense Bewunderung zu zollen. Der Film wird aber auch zum Tagebuch der unverhofften Mikrofortschritte: etwa wenn Kenza, die im Lauf der Zeit den Blick öffnet und sachte, aber doch mit der Außenwelt zu kommunizieren beginnt. Ebenso Léon, der es tatsächlich schafft, im Lauf der Zeit ein paar wenige Worte zu sagen, oder Chloé, die sich nicht mehr ausschliesslich auf allen vierten bewegt, sondern aufrecht zu stehen vermag. Alles Dinge, die man ein Jahr zuvor noch für unmöglich gehalten hätte.

Doris Sens

→ Regie, Buch, Kamera: Fernand Melgar; Schnitt: Karine Sudan; Musik: Nicolas Rabaeus. Produktion: Le Dzé, RTS Radio Télévision Suisse. Schweiz 2018. Dauer: 97 Min. CH-Verleih: Outside the Box

Mackie Messer. Brechts Dreigroschenfilm



«Schöne Wörter zusammensetzen gibt keine Kunst» (Bertolt Brecht)

Joachim A. Lang

Brechts «Dreigroschenoper»: Welthit aus der späten Weimarer Republik. Ein Stück, ein Film, ein Roman – und ein Prozess auch noch. Moritatenschmaus in einem frechen «Milljöh»-Parcours, der demaskiert, wie ein kapitalistisches Weltgerüst von Bettlern und Bankern, Ganoven und Polizisten im Gleichgewicht bleibt. Auf Kosten von wem wohl? Noch immer lässt man sich's gerne gefallen und übersieht durchaus nicht, wie die heutigen moralfreien Dealmaker aus Washington & Co. aus den Kulissen grinsen. Haifischzähne werden gebleckt und Messer versteckt, wie vom Gangster Macheath, den Elisabeth Hauptmann, Bert Brecht und Kurt Weill aus John Gays 200 Jahre alten satirischen Beggar's Opera neu hatten auferstehen lassen.

Ein regelrechtes Dreigroschenfieber war da 1928 ausgebrochen, inklusive Merchandising, bevor es diesen Zweig der Werbeindustrie überhaupt gab. Aber natürlich haben die Zeitläufte die Gesellschaftskritik in der Gourmetfalle von Weills unsterblichen Songs längst zur Preziose der Unterhaltungsindustrie historisiert. Was ja keineswegs gegen sie spricht, und so solle «der Haifisch ... wieder Zähne bekommen», hat sich der promovierte deutsche Brechtianer Joachim A. Lang, Autor, Filmemacher, Festivalleiter und Professor, gesagt. In Brechts Kampf um seine «Dreigroschenoper» fand er eine in der Tat interessante Ausgangslage vor, um die Aktualität des Stücks und die ästhetische Sprengkraft ihres Autors neu ins Scheinwerferlicht zu rücken.

Das neue Massenmedium Tonfilm sollte sich nämlich den Publikumshit nicht entgehen lassen. Doch hatte sich Brechts Blick im Zeichen von Weltwirtschaftskrise und aufblühendem Nationalsozialismus politisch weiter geschärft, was mit den angeblich rein kommerziellen Interessen der Filmindustrie schwer in Deckung zu bringen war. Der Autor lieferte ein Exposé unter dem Titel «Die Beule», die Produktionsfirma Nero Film dagegen setzte im August 1930 ihren vertraglich vereinbarten (und bis heute cleveren!) Dreigroschenoper-Film durch, mit *G. W. Pabst* als Regisseur und der *Crème de la Crème* damaliger Bühnenstars. Der Autor strengte im Oktober einen Prozess an, um im Sinne eines «soziologischen Experiments», wie er sagte, die Interessen der Filmindustrie kenntlich zu machen. Was ihm auch gelang, indem er erwartungsgemäss verlor. Es wird also auch die Frage nach der Funktion und nach den Mitteln engagierter Kunst gestellt, die Brecht zeit lebens umtrieb. Aktuelles Interesse ist also gegeben.

Mackie Messer. Brechts Dreigroschenfilm beginnt mit dem Tag der Uraufführung vom 31. August 1928 im Berliner Theater am Schiffbauerdamm, wo alles drunter und drüber geht in der Hysterie der Menschenkunstmaschine Theater rund um die Premiere – genüsslich berichtet von den Brecht-Biografen oder in der Erinnerung des Theaterdirektors *Ernst Josef Aufricht*. Auch Joachim A. Langs Film will sich davon nichts entgehen lassen und serviert uns die Anekdoten quasi im Sekundentakt. Das nimmt man als einen dem chaotischen Ereignis adäquaten Einstieg ins Thema gut gelaunt noch hin. Dann aber gehts um den geplanten Film und um die Theorie. Der Berliner Schaubühnenstar *Lars Eidinger* thront mit Brecht-Brille, Brecht-Lederwams und Brecht-Zigarre lässig im



À l'école des philosophes Regie: Fernand Melgar



Mackie Messer. Brechts Dreigroschenfilm mit Lars Eidinger



Mackie Messer. Brechts Dreigroschenfilm Regie: Joachim A. Lang

Zwanzigerjahre-Kulissengewusel und doziert Spruchbänder am Laufmeter. Alles «100 Prozent Brecht, Brecht pur», verrät der Regisseur begeistert, und da runzeln wir doch mächtig die Stirn: Die Brecht-Pose, in der sich der Dichter ja sehr gefiel, erklärend als Film-Verfremdungseffekt? «Ein Film, der mit Sehgewohnheiten bricht» (Lang)? So mag es mit der durch Figuren und Kameraperspektive pausenlos niedergerissenen vierten Wand von Bühne respektive Leinwand gedacht gewesen sein – und erinnert leider bloss fatal an den Schulfunk vergangener Zeiten.

Nicht genug damit, und darin läge das eigentliche Interesse an Langs Konzept: In der vorgeführten Diskussion um die Adaption soll zugleich erstmals jener Film, vom Eidinger-Brecht imaginiert, vor uns auf der Leinwand aufscheinen. Wir haben es also in einer Art Making-of mit Film im Film zu tun, und das Ganze wiederum serviert als Lehrstück und Oper in einem. Herausgekommen ist ein in den eiskalten Glasturmkulissen heutiger Bankenviertel endender Parforceritt durch Historie und Aktualität, penetrant choreografierte Glitzershow und Katheder, Stoff und Stoffproduktion, durch Überblendung von realen Protagonist_innen und ihren Rollen. Alles, alles will Experte Lang reinpacken: dokumentarische Schnipsel von damals, auch das notorische Frauengeklügel um den Meister. Hilft nichts. Over-egged the pudding, es ist zu viel des Guten. Die Figuren bleiben als aufgemotzte Pappkameraden auf dem Set liegen. Und wir nach über zwei Stunden mit ihnen.

Martin Walder

Cómprame un revólver



In dieser Dystopie gibt es keinen Ort mehr für Kinder und noch weniger für Frauen und Mädchen. Das Leben wird für die junge Huck zum ganz und gar nicht kindlichen Versteckspiel.

Julio Hernández Córdón

Immer wieder bewegt sich die junge Huck in Julio Hernández Córdóns *Cómprame un revolver* durch die offene Landschaft der mexikanischen Wüste. Die Kamera folgt dabei den raschen Bewegungen des Mädchens und muss sich darum ihren Pfad auch immer wieder ruckartig dem unvorhersehbaren Laufweg des Kindes anpassen. Das Ziel, das Huck vor Augen hat, ist eines, das sich der Kamera offenkundig nicht erschliesst, es ist nicht in der äusseren, sichtbaren Gestalt der Welt zu suchen, sondern wird von einem unzugänglichen inneren Impuls vorgegeben. Die Spannung dieser Einstellungen besteht darin, dass die Kamera beständig versucht, die eigenen Bewegungen mit denen des Kindes zur Deckung zu bringen – ihre Tragik besteht darin, dass ihr das nie ganz gelingt. Damit wird die grundlegende Zerrissenheit sichtbar, die alle Filme über das Kindsein kennzeichnet: Man kann sich dem kindlichen Blick auf die Welt zwar annähern, wirklich einnehmen kann man ihn aber nicht.

Diese Welt, auf die sich der kindliche Blick in *Cómprame un revolver* richtet, ist von äusserster Brutalität geprägt: In einem undatierten, dystopischen Mexiko, das vollständig von Drogenkartellen kontrolliert wird, lebt Huck zusammen mit ihrem Vater mitten in der Wüste. In dieser von Gewalt bestimmten Gesellschaft herrscht ein akuter (und nie erklärter) Frauenmangel, und die wenigen Mädchen, die es noch gibt, leben ständig in der Gefahr, von den Kartellen verschleppt zu werden – weshalb sich Huck nur als Junge verkleidet ins Freie wagt und auch ihr Gesicht, sicher ist sicher, meistens hinter einer Maske versteckt. Córdón entwirft somit eine alternative Realität, die allerdings nur wenig von der eskalierenden Gewalt und der Brüchigkeit staatlicher Strukturen im gegenwärtigen Mexiko entfernt ist.

Doch in die Konstruktion dieser Allegorie investiert *Cómprame un revolver* allzu viel Energie – und allzu wenig Genauigkeit. So übervoll ist der Film mit Verweisen und halbfertigen Ideen, dass man irgendwann nicht mehr weiss, worauf es ihm eigentlich ankommt und mit welchen persönlichen Dramen oder gesellschaftlichen Spannungsfeldern er sich wirklich auseinandersetzen will. Eine Bande allein in der Wüste lebender Kinder, ein Kartellboss mit offener Geschlechteridentität, das scheinbar vererbte «Glück» von Hucks Vater – all diese Figuren und Entwicklungen werden in *Cómprame un revolver* zunehmend hastig und unterschiedslos aneinandergereiht. Ein zunächst unscheinbares Detail fasst die frustrierende Sprunghaftigkeit des Films zusammen: In der gesetzlosen Wildheit, in der vermeintlich alle gesellschaftlichen Strukturen zusammengebrochen sind, zückt einer der Banditen plötzlich ein Handy, um ein Foto an seine Freundin zu verschicken. Nun hätte dieser Moment eine interessante Brechung sein können, ein Hinweis darauf, dass die irrealen *Mad Max*-Welt, die uns der Film zeigt, durchaus innerhalb eines grösseren Staatsgefüges existiert, in dem es so was wie Handymasten und Datenempfang gibt. Doch der Film scheint sich des abrupten Richtungswechsels seiner eigenen Inszenierung gar nicht bewusst zu sein, er entwickelt dieses Motiv nicht weiter, sondern wendet sich umgehend dem nächsten Einfall zu.