

Themen und Tendenzen des sowjetdeutschen Films [Fortsetzung]

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Film und Radio mit Fernsehen**

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

Heft 30

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-964052>

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.

Themen und Tendenzen des sowjetdeutschen Films

Von Dr. Martin Schlappner

IV. Literarische Stoffe

a) Erster Versuch: «Wozzek.»

Es gehört zur Psychologie des Propagandisten, daß er sich auf unverfängliche Namen und Werke aus der Vergangenheit abstützt. Er hofft so, das Mißtrauen, dem er begegnet und dessen er gewahr wird, überwinden zu können. Aus diesem Grund zieht die Defa seit ihrem Bestehen literarische Stoffe zur Verfilmung heran — Stoffe, die eine politische oder sozialkritische Note aufweisen und aus denen die gewünschte Tendenz gewissermaßen legitim abgeleitet werden kann. Diese Tendenz wird durchgesetzt, und zwar auf jeden Fall; ob sie vordergründig oder hintergründig in Erscheinung trete, ist lediglich eine Frage der Geschicklichkeit, mit der Drehbuchverfasser und Regisseur am Werke waren. Am Anfang hatte die Defa sich noch bemüht, die Tendenz nicht handfest vordergründig werden zu lassen, sondern sie so weit als möglich in den Stoff hineinzunehmen. Das Beispiel für diese Cachierung der kommunistischen Tendenz in einem bekannten literarischen Stoff ist Georg C. Klarens Film «Wozzek» (1947) nach dem Drama von Georg Büchner. Dieser Film war ein formales Experiment, das vor allem darin besteht, den Realismus, wie er im westeuropäischen, vor allem italienischen Film zum Stil geworden ist, zu widerlegen. Klare knüpfte am deutschen Stummfilm — an Wegeners «Golem», Murnaus «Faust» und Wienes «Caligari» — an. Er machte sich von der Natur unabhängig, er wollte jedes Außen zu einem Innen machen, jede Linie der Architektur, des Bildes soll einem inneren Vorgang, einem Gefühl oder wenigstens einer Stimmung entsprechen. Klare suchte, nach seinen eigenen Worten, die Wirklichkeit hinter den Bildern: «Es gibt nämlich nicht nur die Wirklichkeit, die wir sehen und greifen können, es gibt hinter dieser Wirklichkeit noch eine zweite, nicht weniger wirkliche Wirklichkeit, und diese Wirklichkeit ist, was wir Wahrheit nennen.» Die Handlung des Wozzek wird nicht objektiv abgewickelt, sondern die Zuschauer werden durch Klare dazu gezwungen, die Handlung subjektiv zu erleben, zu erleben, wie sie der Fusilier Wozzek erlebt: die Umwelt und die Menschen in ihr sollen vom Zuschauer mit den Augen Wozzeks gesehen werden. Klare bekennt sich zur völligen Subjektivität des Filmschöpfers, der mit seinen Bildern



Szene aus dem ostdeutschen Film «Wozzek», einem frühen, aber später von der Parteilitung verurteilten Filmversuch.

nicht Abläufe von Tatsachen vermitteln soll, sondern Gedankenketten und Gefühlsvorgänge nacherlebbar machen will. Diese «jenseitige» Wirklichkeit soll zum Bilde werden, und es ist zweifellos, daß Klare dieser Stilwille zum überzeugenden Werk gelungen ist. Natürlich kann für den Beobachter Klarens Aussage, daß die Zukunft des künstlerischen Films nicht im «plein air» (der Italiener und Franzosen) liege, sondern im Atelier, wo es allein möglich sei, derart subjektive Schöpfungen zu vollbringen, nicht verbindlich sein. Klarens Auffassung von der Filmkunst ist eine Auffassung neben anderen: Zwischen dem platten Naturalismus, den er verpönt, und dem expressionistischen Stil seines Filmes gibt es noch andere Möglichkeiten, durch die der Film zur Kunst werden kann.

Weniger als Klarens Kunstauffassung fällt für uns seine politische Meinung in diesem Zusammenhang ins Gewicht. Er sagte zu seinem «Wozzek» selber: «Der ‚Sumpf‘, an dessen Ufer der fehlgeleitete Revolutionär Wozzek seine Liebe tötet, ist ja der Sumpf der damaligen — nur der damaligen? — sozialen Struktur, des Uebergangs der feudalen in die bürgerliche Gesellschaftsordnung, die den armen Kerl so weit gebracht hat.» Hier haben wir die Tendenz, die Klare seinem Film mitgegeben hat (und die von unklar denkenden, westlichen, auch schweizerischen Filmkritikern, die sich auf ihre sogenannte Unabhängigkeit etwas zugute tun, nicht eingesehen wird). Klare bekennt sich offen zum Tendenzfilm. Es gibt, so sagt er, kein Kunstwerk ohne irgendeine Tendenz. «Auch die meisten der scheinbar unpolitischen Filme ‚made in Hollywood‘ sind sehr geschickt getarnt, sie vertreten bewußt oder unbewußt eine Tendenz, die nämlich, und sei's nur in ihrer äußeren Aufmachung, die Vorzüge des Lebens in ‚gods own country‘ zu preisen. Woran liegt es nun, daß das Publikum diese Tendenz verdaut, beziehungsweise gar nicht merkt, während es die künstlerisch meist höher zu bewertenden Russenfilme sowie manche ganz ähnlich gelagerte Produktionen anderer Länder als ‚tendenziös‘ ablehnt? Es liegt nicht nur daran, daß jeweils ein Teil des Publikums anderer Meinung ist. Es liegt an der Ueberdeutlichkeit, mit der eine Tendenz vertreten wird, und an dem vielfach vorhandenen Mangel an Unterhaltungswert, was zur Ablehnung künstlerisch oft erstrangiger Filme führt. Jede Tendenz ist eine Medizin, und es liegt im Wesen der Medizin, daß sie nicht immer gut schmeckt. Bittere Pillen muß man mit Zuckerguß überziehen, um sie genießbar zu machen. Dieser Zuckerguß ist für den Film der Unterhaltungswert, ohne den die richtigste Tendenz ins Leere stößt, weil man sie einfach meidet, und was nützt die schönste Tendenz, wenn die Leinwand sie vor leeren Reihen predigt? Es ist ein Irrtum zu glauben, daß der Tendenzfilm, der künstlerische, der Weltanschauungsfilm den Unterhaltungswert entbehren kann, daß er darüber erhaben sein muß, spannen und entspannen zu müssen, ein ebenso verhängnisvoller Irrtum, wie der, zu glauben, daß man das Publikum auf die Dauer nur mit Unterhaltungsware befriedigen kann. Der Schöpfer des Christentums wußte sehr wohl, warum er seine Weltanschauung in Parabeln, in Gleichnisse kleidete. Weil er sie seinen Jüngern, die vorwiegend einfache Menschen waren, dadurch verständlicher, schmackhafter machte! Der ideale Filmstoff ist nicht ein Stoff, der zugunsten einer höheren Idee auf die üblichen Mittel des Unterhaltungsfilms, auf Spannung, Belustigung oder Rührung verzichtet, sondern ein Stoff, der diese Mittel erst recht zugunsten seiner Idee gebraucht und womöglich neue hinzufügt. Jeder langweilige Tendenzfilm, jeder Tendenzfilm ohne Unterhaltungswert diskreditiert nicht nur die Tendenz, der er dient, er schädigt das gesamte Bestreben derjenigen Unentwegten, die den Film noch immer und gerade jetzt und immer mehr als künstlerischen Faktor anerkennen. Jeder Unterhaltungsfilm aber, der nicht auf einer, sei's noch so kleinen weltanschaulichen Idee aufgebaut ist, wird an seiner eigenen Dürftigkeit zugrunde gehen, wenn es überhaupt möglich ist, einen Unterhaltungsfilm ohne irgendeine weltanschauliche Idee zu drehen.» (Fortsetzung folgt)

Deutsche Stummfilme in Venedig

BH. Während der internationalen Filmfestspiele am Lido ist es Brauch geworden, an freien Nachmittagen Retrospektiven zu veranstalten. Im vorigen Jahr sahen wir Kostproben der fernsten französischen Film-Vergangenheit: Lumière und andere. Das diesjährige XV. Festival zeigte einige der besten deutschen Streifen aus der Zeit zwischen 1912 und 1927. Es war für Herrn Lavies, dem Leiter des Deutschen Film-Institutes Wiesbaden, keine leichte Aufgabe, das Material heranzuschaffen, da sich das ehemalige Film-Archiv der UFA im Osten und ein anderer Teil des historischen Materials in den USA befindet. Einige Streifen lieh er aus seinem eigenen Archiv her, andere wurden freundlicherweise von Holland und Dänemark zur Verfügung gestellt. Es handelt sich z. T. um recht mitgenommene Exemplare, von denen man nur wünschen kann, daß sie durch Doppelung der Nachwelt erhalten bleiben.

Denn es ist erstaunlich, wieviel uns diese stummen Streifen — so paradox dies klingt — zu sagen haben. Gerade die jungen Menschen, die diese Entwicklungsstufe nicht mehr miterlebt haben, sind besonders beeindruckt von den schauspielerischen Leistungen der damaligen Zeit. Es war geradezu auffallend, wie stark besucht die Veranstaltungen waren und wie mäuschenstill ein durchaus gemischtes, d. h. keineswegs rein-intellektuelles Publikum sich verhielt und welch herzlichen Beifall es zollte.

Gewiß, manche Gestalten wirkten lächerlich in Aufmachung und Bewegungen. Aber eigentlich nur die weiblichen. Es scheinen die