media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Peter Diezel

Neue Filmliteratur

2001

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Diezel, Peter: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*, Jg. 6 (2001), Nr. 3, S. 117–120.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Auf dem Cover der DVD werden neben dem Film folgende Extras angekündigt: „Marlene Dietrich Biografie & Geschichte", „Hintergründe zum Film", „Trailershow". Die Biografie ist uninspiriert, die Filmografie unvollständig, außer *Der blaue Engel* und *Morocco* sind nicht einmal alle Sternberg-Filme der Dietrich erwähnt. Die Angaben zum Film enthalten viel Angelesenes zur Geschichte verschiedener Tonfilmsysteme, unter anderem darf man darüber schmunzeln, dass mit der Erfindung des Lichttons endlich die Fotografie von Schallwellen gelang. Am Ende dieses Textes überrascht ein Untermenü mit einer Filmografie des Regisseurs Robert Land.

Die Trailershow bringt dilettantisch geschnittene Ankündigungen von *Herr Zwilling und Frau Zuckermann* und *Hans Warms – Mein 20. Jahrhundert*, sowie den stark beschädigten Originaltrailer zu dem Joseph-Schmidt-Vehikel *Ein Lied geht um die Welt*. Ein eigener Button im Hauptmenü wird dem Trailer zu Joseph Vilsmaiers *Marlene* eingeräumt.

Der Vertrieb dieser sicher gut gemeinten, aber redaktionell und technisch ungenügend betreuten Edition wurde gefördert vom Filmboard Berlin-Brandenburg und der Filmförderung Hamburg GmbH.

vorgestellt von... Peter Diezel

■ Reinhard May, Hendrik Jackson (Hg.): ***Filme für die Volksfront. Erwin Piscator, Gustav von Wangenheim, Friedrich Wolf – antifaschistische Filmemacher im sowjetischen Exil.*** Berlin: Stattkino Berlin e.V. 2001, 255 Seiten, Ill.
ISBN 3-00-007540-2, DM 14,90

Am 1. März eröffnete der unabhängige Filmverleih „Neue Visionen", Sörgel/Frehse GbR, im Berliner Kino Nickelodeon mit *Der Aufstand der Fischer* (1934) von Erwin Piscator eine kleine Reihe antifaschistischer Filme, die während der dreißiger Jahre unter maßgeblicher Beteiligung deutscher Emigranten in der Sowjetunion entstanden sind. Noch im selben Monat folgte *Kämpfer* (1936, Regie und Drehbuch: Gustav von Wangenheim) und *Der Kampf geht weiter* (1939, Drehbuch: Friedrich Wolf und Alexander Rasumny). Avisiert ist ferner *Professor Mamlock* (1938, Regie: Herbert Rappoport und Adolf Minkin, Drehbuch: Friedrich Wolf, Minkin und Rappoport).

„Neue Visionen" hat nicht nur die deutschen Kinoverleihrechte erworben, sondern auch beim bislang nur arg verstümmelten *Aufstand der Fischer* eine nicht hoch genug zu schätzende Rekonstruktionsarbeit übernommen. Das betrifft sowohl die nun durchgängige deutsche Untertitelung als auch die wohl erstmals annähernd komplett eingefügten Zwischentexte und Chorpassagen. Erst dies macht die erzählerisch stringente Anlage als episches Filmdrama deutlich. Der einzige Kritikpunkt an der Neufassung ist technischer Art. Er bezieht sich auf das häufige Überlappen der neuen deutschen Untertitel mit den „alten" fremdsprachigen sowie ihre nicht immer glückliche grafische Anordnung. Ob dies freilich anders zu lösen gewesen wäre, muss aus der Sicht des Rezensenten dahingestellt bleiben.

Informell begleitet wurde die eingangs erwähnte Filmreihe von einer über 250seitigen Publikation zu einem erfreulich kulanten Preis. Sie nennt sich „Filme für die Volksfront" und ging aus einem von Reinhard May geleiteten Seminar an der Humboldt-Universität Berlin hervor. Der breite, komplexe methodische Ansatz reicht von

den allgemein einführenden Kapiteln „‚Sowjetunion' und sowjetische Realität" sowie „Proletarisch-revolutionäre ‚Öffentlichkeit', die IAH und Willi Münzenberg" (Reinhard May) über die jeweiligen konkreten Filmanalysen bis zu den Porträt-„Profilen" wichtiger Beteiligter.

Die besprochenen Filme werden nicht vordergründig der „Diskreditierung einer Idee durch die Realität" (S. 15) untergeordnet, hier einer Idee, deren Propagierung die Filmemacher in gutem Glauben und aufrechter antifaschistischer Haltung anhingen, sondern im Kontext von Exilgeschichte gesehen. Dabei gilt mehr oder minder für alle diese Filme, dass sich ihre „Faschismuskritik" (S. 9) entsprechend der Kominternlinie als Kapitalismuskritik manifestierte und dass das zugrundeliegende „Kunst ist Waffe"-Prinzip zwangsläufig die „Nähe (...) zur Proklamation, zum Manifest" (S. 11) heraufbeschwor. Mit Ausnahme von *Aufstand der Fischer* äußerte sich ihr den Widerstandskampf der KPD thematisierender „Opfer- und Heldenmythos" in einer überwiegend schematisierten Konflikt- und Handlungsstruktur sowie einem ausgeprägten, mitunter sogar direkt reißerische Züge annehmenden „pathetische(n) Aktionismus" (S. 12).

So treibt Friedrich Wolf in der filmszenarischen Aufbereitung seines vorherigen Jugendstücks „Das trojanische Pferd" (Filmtitel: *Der Kampf geht weiter*) seine aristotelische Spieler-Gegenspieler-Dramaturgie derart ins Extrem, dass sich die beiden Antagonisten, der nach Verhör und Folter quasi zur endgültigen Überführung entlassene Jungkommunist Karl und sein Peiniger SA-Scharführer Harry, die sich vorher „nur" im betrieblichen Rahmen einer Rüstungsfabrik gegenüberstanden, in der Weite der spanischen Schützengräben wiederfinden. Dort reduziert sich dann die Epochenauseinandersetzung Faschismus–Kommunismus auf den reaktionsschnelleren und zielsichereren Gebrauch der Waffe.

Aber auch in seinem Drehbuch zu *Professor Mamlock* fällt Wolf auf eigenartige Weise hinter sein erfolgreiches Stück zurück. Noch in der frühen Auseinandersetzung mit der Theatre Union, als er diesem linken New Yorker Berufstheater das damals gerade fertig gewordene Bühnen-Manuskript vorstellte, verteidigte er die von ihm hierfür gewählte „Technik des Indirekten", da sie – anders als immer wieder dazwischengeschaltete agitpropmäßige Erklärungen – „auf sokratische Weise" den Zuschauer „die Dinge/Schlüsse selbst finden" lasse." (Wolf an Theatre Union, 21.8.1933. In: Friedrich Wolf: Briefwechsel. Eine Auswahl. Berlin und Weimar 1968, S. 262) Im Film nun wird dieser strukturell lancierte Erkenntnisvorsprung des Publikums gegenüber dem tragischerweise zurückbleibenden „Helden" weitgehend ausgeschaltet – Mamlock selbst hält noch rechtzeitig bei seinem Suizidversuch inne, entwickelt sich zum Volkstribun und wird als solcher von seinen Gegnern niedergestreckt. Alternativ voraus ist ihm sein Sohn Rolf, dessen Widerstandsarbeit im Stück nur episodisch blieb, hier aber zur gleichberechtigten Parallelhandlung wird. Dass dem Film dennoch eine große internationale Wirkung – darunter besonders in den USA – beschieden war, lag neben der Darstellungskraft des sowjetischen Schauspielers S. Meshinski als Mamlock vor allem in der Tatsache, dass 1938/39 – die Moskauer Premiere fand nur wenige Tage vor dem Abschluss des Münchener Abkommens statt – nirgendwo sonst ein so offen-militanter antifaschistischer Film gedreht werden konnte. Was freilich auch, wie Paul Westheim schrieb, „Aufklärung (...) über das nicht eben erhebende Kapitel Weltfilmkapitalismus" (Paul Westheim: Friedrich Wolfs *Professor Mamlock*. In: Deutsche Volks-Zeitung, Paris, Prag, Kopenhagen, Nr. 51, 18.12.1938) gab. Im Unterschied zu seinen früheren großen Stücken für die „Truppe 1931" ist das Montage-Prinzip in Gustav von Wangenheims *Kämpfer* nicht mehr vordringlich auf die gedankliche Herstellung dialektischer Zusammenhänge

ausgerichtet, um so den Zuschauer zu neuen Erkenntnissen zu verhelfen, sondern auf die Parallelisierung und Verschränkung auseinanderliegender Schauplätze und Aktionen. Dramaturgisch und filmtechnisch war es immerhin eine beachtliche Leistung, die wenigen Meter originaler dokumentarischer Aufnahmen vom mutigen Auftritt Georgi Dimitroffs auf dem Leipziger Reichstagsbrandprozess (zuzüglich eines geschickt herum gebauten Umfeldes von der nachgestellten Schlüssellochperspektive in Dimitroffs Zelle bis hin zur machtvollen Solidaritätskundgebung mit Henri Barbusse in Paris) mit einer frei erfundenen komplementären Spielhandlung zu collagieren. Sie hatte in einem von der SA initiierten Brandanschlag, der nachträglich den Kommunisten in die Schuhe geschoben werden sollte, ihren Aufhänger. Mutter Lemke, deren erster Sohn als Mitwisser heimlich angelaufener Giftgasproduktion ein erstes Mordopfer der Nazis geworden ist, muss um ihren zweiten Sohn kämpfen, damit dieser nicht zu den Nationalsozialisten abdriftet, sondern seinen Platz in der KPD findet. In eindringlichen Gestaltungen beider Rollen die noch sehr junge Lotte Loebinger und Bruno Schmidtsdorf – 1938 als angebliches Mitglied einer Hitlerjugend-Gruppierung in Moskau vom NKWD erschossen!

Überhaupt ist der überwiegend deutsch besetzte Film der einzige wirkliche Exilstreifen dieser Reihe und schon deshalb ein kostbares Zeugnis. Doch verliert auch er deutlich an Substanz, wo er spektakulär in bloße „action" – so die Haft-Entführung Annas – abgleitet.

Am wenigsten der Vereinfachung, eher dem Gegenteil, unterlag Erwin Piscators Bearbeitung der Anna Seghers-Novelle „Der Aufstand der Fischer von St. Barbara".

Vor der Machtübertragung an den Nationalsozialismus begonnen, wollte der Film eigentlich noch im letzten Moment zu deren Verhinderung beitragen – indem das Kleinbürgertum als einer der ideologischen Hauptträger jener unheilvollen Entwicklung seinem Schwanken zwischen den Klassen entrissen werden sollte. In maximaler Breite zeichnete Piscator sowohl die ökonomischen Zwänge als auch die verschiedenen ideologischen Richtungen nach, mit denen es sich konfrontiert sah. Der Film wurde mit den Worten Piscators zu einem „Epos der Bruderkämpfe". Mit seiner verspäteten Fertigstellung hatte er freilich sein ursprüngliches Zielpublikum verloren. Aber auch in der Sowjetunion war inzwischen ein konservativ-restaurativer kulturpolitischer Wandel eingetreten – weg von der früheren Agitationskunst und hin zum sich in den „Formen des Lebens" etablierenden „sozialistischen Realismus". Stalin jedenfalls, der die Menschen sozusagen von oben herab „glücklich" dekretieren wollte, schien *Der Aufstand der Fischer* langweilig und düster. (Günter Agde: Stalin meets Piscator. In: FILMBLATT 13, S. 39ff)

Aus dem beabsichtigten politischen „Lehr"-Gehalt des Films wurde aus heutiger Sicht ein filmhistorischer – und dies in teilweise schon klassischem, nach-Eisensteinschem Format.

Der gerade in der Sowjetunion äußerst schwerfällige Übergang vom Stumm- zum Tonfilm, von der starren zur bewegten Kamera, die epische Rahmung durch Kapitel- bzw. Akt-Überschriften sowie die chorische Verallgemeinerung, das Verhältnis von Einzel- zum Massenschicksal, die Unterschiede in Spannung und Perspektive zwischen Novelle und Drehbuch und eine „hohe Schule" der Montagekunst – all dies ist exemplarisch zu studieren und von den Autoren beider Kapitel, die sich im Buch mit dem Film beschäftigen (Bianca Schemel und Simone Schofer) klar herausgearbeitet.

Dramaturgische Analyse ergänzt sich hier mit filmästhetischer – gerade letztere gerät in den anderen Beiträgen des öfteren zu kurz.

Man tat auch ausgesprochen gut daran, die teils infamen Anschuldigungen der Meshrabpom-Leitung gegenüber Piscator zu relativieren. Verbargen sie doch zur Genüge deren eigene Unfähigkeit und bürokratische Verkrustung.

Worüber sich streiten ließe, ist der Titel des Buches und der Filmreihe: „Filme für die Volksfront".

Im breiten Panorama von *Professor Mamlock* und *Kämpfer* finden sich zwar abbildhaft wesentliche Momente kämpferischer Volksfrontpraxis, aber eigentlich bedeutete Volksfrontstrategie weder vordergründige kommunistische Thematik noch plattes, unvermitteltes propagandistisches Herangehen. Piscators Film entstand ohnehin vor dem Aufkommen der Volksfront-Politik – er galt vielmehr der 1931/32 für kurze Zeit in der KPD vertretenen, zugleich historische Fehleinschätzungen gegenüber der Sozialdemokratie einschließenden Losung der „Volksrevolution" gegen den Faschismus.

Ein weiteres Verdienst der Publikation ist die Auswertung neuerer Quellen – so des Begleitmaterials zur Ausstellung „Moskau – Berlin" (Oksana Bulgakowa (Hg.): Die ungewöhnlichen Abenteuer des Dr. Mabuse im Lande der Bolschewiki. Berlin 1995) oder der höchst respektablen kleinen Dokumentation von Jeanpaul Goergen zu *Vosstanie rybakov* (Berlin 1993).

Manches Material freilich – besonders im biografischen Bereich – ist allerdings auch schlicht überaltert (Goertz' Piscator-Monografie von 1974).

Mehrfach zurückgegriffen wurde auf den von Renate Waack-Ullrich verfassten Abschnitt zum Film in dem bei Reclam erschienenen Band „Exil in der UdSSR", dies u.a. konzeptionell sehr eng im *Kämpfer*-Kapitel; leider blieb – da ungedruckt – ihre bereits 1969 im Auftrag des Instituts für Filmwissenschaft der DDR entstandene Studie „Zur Arbeit der deutschen Emigranten an sowjetischen Filmen (1933-45)" unberücksichtigt.

Einige Laxheiten bzw. Ungenauigkeiten wären bei einer strengeren Redaktion vermeidbar gewesen, etwa die Zahl der Film-Emigranten, bezogen auf die Sowjetunion (S. 164) oder die so nicht stimmige Kausalität von Wangenheims Aussage über Carola Neher und ihrer tatsächlich schon erfolgten Verhaftung bis hin zu seit dem „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters" eigentlich nicht schwer recherchierbaren Fakten wie dem Todesdatum Curt Treptes.

Zu bedauern mag auch sein, dass die theoretisch vertiefte Betrachtungsweise des Vorworts nicht oder nur zum Teil in den eigentlichen Haupttexten wiederkehrt. Doch soll und muss zugleich in Rechnung gestellt werden, dass ein solches, maßgeblich im studentischen Rahmen entwickeltes Projekt – und gerade dem sei uneingeschränkt Respekt gezollt – notwendig bestimmte Grenzen ausweisen muss.

Für den historisch interessierten Kinogänger und partiell auch für den damit befassten Wissenschaftler ist es allemal eine durchaus anregende, sympathisch unvoreingenommene und in ihren komplexen Zusammenhängen bereichernde Lektüre.