

## **Bertolt Brechts Idee der politisch-agitatorischen Ästhetik in der Produktion *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?***

Der Film hat die Alltagskultur der Weimarer Republik wie kein anderes Medium geprägt. Das Kino hatte sich schon in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg von der ursprünglichen Jahrmarkts- und Varieteattraktion zu einer Unterhaltungsindustrie mit eigenen Spielorten und abendfüllenden Spielfilmen emanzipiert. In den zwanziger Jahren etablierte sich der Film als klassenübergreifendes Unterhaltungsmedium und wurde zu einem bedeutenden Wirtschafts- und Kulturfaktor.<sup>1</sup> Mit der wirtschaftlichen Bedeutung veränderte sich auch der soziokulturelle Charakter des Films: Indem er in seiner Anfangszeit vor allem ein proletarisches Massenpublikum angesprochen hatte, so wurde er ab Mitte der zwanziger Jahre zum bevorzugten Unterhaltungsmedium der neuen, nicht-bildungsbürgerlichen Mittelschicht der Angestellten. Das Kino bestimmte in zunehmendem Maße das Alltagsleben, und mit der Entwicklung der technischen Ausdrucksmöglichkeiten sowie durch ambitionierte Produktionen von Regisseuren wie E. Lubitsch, F.W. Murnau, F. Lang oder G.W. Pabst gewann der Film im Verlauf der zwanziger Jahre auch zunehmend künstlerische Anerkennung.

Bertolt Brecht interessierte sich von Anfang an für die neuen Medien des Rundfunks und des Films, denn er begriff schnell, dass die volle Sozialisierung dieser „Produktionsmittel“ sowohl die kulturellen Bedürfnisse der Massen als auch die Produktionsfreiheit der Künstler gewährleisten konnte. Er entwickelte eine der ersten Radiotheorien, die den Ansätzen der rationalisierten Praxis zuzuordnen ist, und in seinen Tagebüchern lassen sich zahlreiche Hinweise auf das Kino finden. Er sah im Film eine neue Vermittlung, die den Gesamtbereich der Kunst betrifft und verändernd auf die traditionellen Künste wirkt. Brecht wurde von den neuen Möglichkeiten des bewegten Bildes fasziniert (besonders von der Möglichkeit, durch die audiovisuelle Technik die Wirklichkeit dokumentarisch abzubilden), aber auch wegen Geldnöten begann er Filme zu schreiben. Nach Gersch „[...] war [das] die erste Phase, in der Brecht zu einem Filmmann hätte werden können. Aber sein Sarkasmus war nicht gefragt, mit dem er den faden Illusionismus des Trivialgenres durchbrach.“<sup>2</sup> 1930 strengte Brecht gegen die Nero-Film AG einen Prozeß wegen G.W. Pabsts Verfilmung seiner *Dreigroschenoper* (*Die 3-Groschen-Oper*, 1931) an, dessen Gegenstand die Kontrolle des Autors über den Film war. In seiner medientheoretischer Polemik *Der Dreigroschenprozeß* (1931) stellte er diesen Prozeß später als

---

<sup>1</sup> Vgl. G. Streim: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik, S. 30-35.

<sup>2</sup> W. Gersch: Brechts Auffassungen vom Film, S. 207.

ein „soziologisches Experiment“ dar, mit dem die künstlerische Autonomie in kapitalistischen Produktionszusammenhängen als Illusion entlarvt worden sei.<sup>3</sup> Nach dem Scheitern seines Versuchs, die Filmversion der *Dreigroschenoper* zu einem beispielgebenden Werk marxistischer Kunst zu machen, wollte Brecht einen echten kommunistischen Film schaffen, bei dem er wirklich das künstlerische Mitbestimmungsrecht hatte. In seinen Filmschriften beschreibt er, wie er und seine Mitarbeiter – unter dem frischen Eindruck der Erfahrungen aus dem Dreigroschenprozeß – erstmalig in der Geschichte des Films einen Vertrag durchsetzten, der sie – Hersteller – zu den Urhebern im rechtlichen Sinne machte: „Dies kostete uns den Anspruch auf die übliche feste Bezahlung, verschaffte uns aber beim Arbeiten sonst unerlangbare Freiheiten.“<sup>4</sup>

In dieser unabhängigen (anfangs von der Prometheus-Film geförderten) Produktion versuchte Brecht 1931 seine Ideen einer politisch-agitatorischen Ästhetik zu realisieren, indem er sich gemeinsam mit dem Regisseur Slatan Dudow, Ernst Ottwalt und dem Komponisten Hans Eisler an ein Filmprojekt *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* machte. In dem Streben nach einer proletarisch-aktivistischen Kunst vertrat Brecht die Ansicht, dass es dabei nicht nur um revolutionäre Inhalte und Handlungsmotive gehen konnte, sondern um eine Revolutionierung der Form selbst. In seinen Thesen zum Epischen Theater forderte er, die narrativ-lineare Form des klassischen Dramas aufzubrechen, Psychologie durch Soziologie und Einfühlung durch Kritik und Analyse zu ersetzen, und diese Prinzipien seines Epischen Theaters wollte er nun aufs Kino übertragen.<sup>5</sup> Der radikal antillusionistische, mit Montagetechnik und Dokumentarmaterial arbeitende Film über die soziale Wirklichkeit Berliner Arbeiter und über Wachsen ihrer revolutionären Haltung während der Weltwirtschaftskrise gilt bis heute als Meilenstein des politischen Kinos.

Der Film besteht aus vier selbständigen Teilen, die durch geschlossene Musikstücke, zu denen Wohnhäuser-, Fabrik- und Landschaftsbilder laufen, getrennt sind. Der erste Teil, der auf einer wahren Begebenheit beruht, zeigt den Freitod eines jungen Arbeitslosen, der vergeblich nach der Arbeit gesucht hat und dem seine Arbeitslosenrente für Jugendliche gestrichen wurde. Der zweite Teil zeigt die Evakuierung der die Miete nicht mehr zahlenden Familie, die vor die Stadt zieht, um in einer Zeltsiedlung namens „Kuhle Wampe“ im Zelt eines Freundes der Tochter Zuflucht zu suchen (Das Berliner Wort „Kuhle Wampe“ bedeutet auch „leerer Bauch“ und weist damit auf die soziale Aussage im Film hin, der in der Zeit der Weltwirtschaftskrise der 1930er Jahre spielt). Dort wird das junge Mädchen schwanger, und es kommt unter dem Druck der in der Siedlung herrschenden lumpenkleinbürgerlichen Verhältnisse (eine Art „Besitztum“ an Grund und Boden sowie der Bezug einer kleinen Rente schaffen eigentümliche Gesellschaftsformen) zu einer Verlobung des jungen Paares, die aber bald durch den Entschluß des Mädchens gelöst wird. Im dritten Teil werden proletarische Sportkämpfe gezeigt, die im Massenmaßstab stattfinden und ausgezeichnet organisiert sind. Ihr Charakter ist dabei durchaus politisch;

<sup>3</sup> Ebda.

<sup>4</sup> B. Brecht: Tonfilm „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt“, S. 210.

<sup>5</sup> Siehe dazu: W. Jacobsen: Geschichte des deutschen Films, S. 80.

die Erholung der Massen hat kämpferischen Charakter. Bei der Darstellung des Sportfestes wurden große Massenszenen arrangiert, die akustisch mit dem *Sportlied* illustriert wurden: „Kommend aus vollen Hinterhäusern / Finstern Straßen der umkämpften Städte / Findet ihr euch zusammen / Um gemeinsam zu kämpfen. / Und lernt siegen.“. Unter den Sportlern werden kurz auch die beiden jungen Leute aus dem zweiten Teil gezeigt: Das Mädchen hat mit Hilfe ihrer Freundinnen das Geld für die Abtreibung gesammelt, und das Paar hat auf die Heirat verzichtet. Der vierte Teil zeigt Heimfahrende im Waggon bei einem Gespräch über einen Zeitungsartikel, der von der Vernichtung brasilianischen Kaffees zum Zweck der Preisstützung berichtet.<sup>6</sup> Die persönlich von Brecht geschriebene Szene bildet den Höhepunkt des Filmes: Anni, Fritz und einige Arbeiter streiten mit bürgerlichen und wohlhabenden Männern und Frauen über die Situation der Weltwirtschaftskrise. Als einer der Arbeiter bemerkt, dass die Wohlhabenden die Welt sowieso nicht verändern werden, erwidert darauf einer der Wohlhabenden fragend, wer denn stattdessen die Welt verändern könne. Gerda antwortet: „Die, denen sie nicht gefällt.“

Diese vier relativ selbständigen Teile geben ein Bild von der Not der Arbeitslosen in der Zeit der großen Wirtschaftskrise, sie zeigen aber auch jeweils verschiedene Reaktionen auf Arbeitslosigkeit und wirtschaftliche Misere. Während die beiden ersten Teile eine nüchternde Analyse des Problems geben, deuten die beiden letzten Lösungen an: Solidarität, illustriert an einem Wettbewerb der Arbeitersportbewegung, und kritische Analyse der kapitalistischen Produktionsbedingungen, unter denen Arbeitslosigkeit zwangsläufig wird. Der Film schildert zuerst die Hoffnungslosigkeit und Demoralisierung junger Arbeiter durch Nichtstun und vergebliches Warten auf Arbeit, endet aber in einem Ausbruch von Aktivismus und Hoffnungsfreudigkeit, versinnbildlicht durch das rege Leben und die Zielbewußtheit junger Menschen auf einem Arbeitersportfest. Obwohl der Film im scharfen Realismus das Elend der Arbeitslosigkeit, verbunden mit Exmittierungen, Hunger, moralischer Degradation und Selbstmord, den Gebärzwang und die Bigotterie zeigte, sollte er Brechts Absicht nach endgültig Siegeszuversicht des Proletariats ausstrahlen.

In dem Film geht es um die Folgen der Weltwirtschaftskrise Anfang der 1930er Jahre, indem er die damaligen gesellschaftlichen Verhältnisse widerspiegelt und damit das Arbeitermilieu mit seiner Spießbürgerlichkeit bestätigt. Die propagandistische Wirkung des Films wurde unter anderem durch das Ansprechen dieses typischen kleinbürgerlichen Milieus erreicht, das einerseits von der Beschäftigung mit Unwichtigem und Vorurteilen gegenüber Arbeitslosen, andererseits von der ständigen Suche nach einem Arbeitsplatz geprägt ist.

*Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* hat weder eine durchgehende Handlung noch psychologisch vielschichtige Charaktere, die Mitleid erregen könnten. In der Gestaltung der Figuren vermeidet Brecht sowohl Individualisierung als auch Psychologisierung. Die Einfühlung wird konsequent durch Zwischentitel, kommentierende Chöre und Zitate, dokumentarische Passagen sowie durch die kritisch kommentierende (statt untermalende), dynamisierte Musik von Hanns Eisler verhindert.

---

<sup>6</sup> Siehe auch: W. Hecht (Hg.): Alles was Brecht ist..., S. 196.

Brechts epischem Theater entspricht der Stil, in dem er den Prozess in seinen allgemeinen, außerindividualistischen Umrissen mit Hilfe der Technik der Montage aufzeigt.<sup>7</sup> Sowohl die in Blöcken gebaute Struktur, die das Psychologisieren meidet, als auch die Alltag und Geschichte, Spiel und Dokument verbindende Form ist Ausdruck der Ästhetik Brechts, so dass dieser „einzig wirklich revolutionäre Film, der in der Weimarer Republik entstanden [ist]“, als ein umfassendes Dokument von Brechts künstlerischem Willen bezeichnet werden kann.<sup>8</sup>

Aus finanziellen Gründen musste die Arbeit am Film, dessen Hauptdarsteller Ernst Busch und Herta Thiele waren, mehrfach unterbrochen werden, denn die Herstellung des Films war von ständiger Geld- und Zeitnot überschattet. Die Produktionsgesellschaft Prometheus-Film zog sich vor dem Ende der Dreharbeiten zurück (sie war pleite), und die Produktion übernahm die Züricher Gesellschaft Präsenz-Film. Die teuren Tonfilmapparaturen mussten gegen hohe Mieten geliehen werden, so dass die Filmemacher ständig auf der Suche nach neuen Finanzquellen waren. Um die Produktion des Films zu sichern, verzichteten die Schauspieler auf Honorare, auch viertausend Arbeitersportler und Arbeitersänger spielten ohne Bezahlung mit. Durch die Schwierigkeiten, immerfort die Geldmittel aufzutreiben, dauerte die Herstellung des Films über ein Jahr, und inzwischen ging die Entwicklung der Verhältnisse in Deutschland (Faschisierung, Verschärfung der Arbeitslosigkeit und so weiter) in rapidem Tempo vor sich.<sup>9</sup>

Wegen der ungünstigen Licht- und Platzverhältnisse konnte nicht am originalen Ort „Kuhle Wampe“ gedreht werden, deswegen waren für die Aufnahmen zwei Zeltstädte: am Kleinen Müggelsee und am Flugplatz Johannisthal nachgebaut worden. Die mitwirkenden Laienschauspieler stammten aber zum überwiegenden Teil aus „Kuhle Wampe“, wohin sie nach Ende der Dreharbeiten auch wieder zurückkehrten. Dieses ehrgeizige Projekt wäre ohne die uneigennützig Mitarbeit tausender Arbeitersportler, Arbeiterchöre und Agitpropgruppen sowie der Bewohner von „Kuhle Wampe“ zweifellos zum Scheitern verurteilt gewesen wäre. Über seine Eindrücke von dieser Zeltstadt berichtete der Produktionsleiter des Films Georg Hoellering Folgendes:

Es stimmt schon, dort waren viele Proletarier, aber hätten Sie dieses Proletariat gesehen, Sie wären überrascht gewesen. Wenn das deutsche Proletariat und die deutschen Mittelschichten zusammen waren, sagen wir an der See zum Beispiel, sahen sie alle gleich aus. Verglichen mit Kuhle Wampe, hätte Brighton einem Slums ähnlich gesehen. Die Bewohner waren alle sauber und ordentlich, hatten ihre kleinen Gärten usw. und wollten nicht, dass all die Filmleute hier herumtrampelten.<sup>10</sup>

In der Weimarer Republik mussten alle Filme der Filmprüfstelle vorgeführt werden, die darüber entschied, ob der Film in der Öffentlichkeit gezeigt werden durfte. Ein

<sup>7</sup> Vgl. E. Schuhmacher: *Leben Brechts*, S. 112.

<sup>8</sup> W. Hecht (Hg.): *Alles was Brecht ist...*, S. 209.

<sup>9</sup> Vgl. B. Brecht: *Tonfilm "Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt"*, S. 213.

<sup>10</sup> C. D. Sprink: *„Wir waren alles einfache Leute“*. Die Geschichte der Arbeiterzeltstadt Kuhle Wampe, S. 1.

Sachverständiger bescheinigte zwar dem Film *Kuhle Wampe*, “[...] daß er künstlerisch ... erheblich über dem Durchschnitt steht”<sup>11</sup>, jedoch die öffentliche Vorführung des Films am 31. März 1932 wurde verboten – mit der Begründung, er wirke in allen wesentlichen Teilen entsittlichend und gefährde die öffentliche Sicherheit und Ordnung sowie lebenswichtige Interessen des Staates. Er enthalte eine Beleidigung des Reichspräsidenten durch die Verbindung des Selbstmords eines jungen Arbeiters mit dem Erscheinen einer Notverordnung, die die Unterschrift des Reichspräsidenten trägt. Außerdem habe der Film die Justizverwaltung in ein schiefes Licht gestellt, da er gezeigt habe, wie eine Familie durch die Polizei auf die Straße gesetzt wird. Auch die Religion solle lächerlich gemacht werden, und zwar durch Bilder von nackten jungen Menschen, die am Sonntagmorgen, während die Kirchenglocken läuten, fröhlich baden.<sup>12</sup> In der richterlichen Entscheidung stand unter anderem, dass

*Kuhle Wampe* [...] kein reiner Spielfilm [ist]. Er ist eine Mischung zwischen Spielfilm, Propagandafilm und Reportage aus dem Zeltlager *Kuhle Wampe* und der Arbeiter-Sportbewegung. Sehr scharf und tendenziös ist der Gegensatz zwischen der salten und jungen Generation der Arbeiterschaft herausgearbeitet. Die älteren Leute werden als stumpfsinnige, brutale, materialistische Menschen geschildert im Gegensatz zu den klassenbewußt idealistischen und aktivistischen, politisch kämpferischen jungen Arbeitern. Der Spott und die Verachtung, die dieser Film für die kleinbürgerliche Mentalität der sozialdemokratischen Arbeiter übrig hat, konnte einer gemeinsamen Front der gesamten Arbeiterklasse gegen Hitler nicht günstig sein. Nazis kommen in *Kuhle Wampe* von 1932 nicht vor, die Arbeiterschaft kämpfte untereinander.<sup>13</sup>

Brecht kommentierte diese Entscheidung, dass der Inhalt und die Absicht des Films am besten aus der Aufführung der Gründe hervorgehen, aus denen die Zensur ihn verboten hat.<sup>14</sup> Mit dieser Behauptung erwies er dem Zensor ironisch seine Wertschätzung, denn er sei einer der wenigen gewesen, die den Film wirklich verstanden hätten. Aber viele Künstler und Kritiker in den kommunistischen und linksbürgerlichen Zeitungen protestieren heftig gegen diese Zensurentscheidung. Am 14. April 1932 veranstaltete die Deutsche Liga für Menschenrechte eine Protestkundgebung gegen das Verbot von *Kuhle Wampe*, Ernst Toller bezeichnete die Zensurpraxis als „geistigen Terror”<sup>15</sup>, und die *Neue Montags-Zeitung* schrieb am 14. April 1932 Folgendes:

Das Verbot des Films *Kuhle Wampe* [...] ist ein schwerer Schlag – nicht nur für die betroffene Firma selbst, die den Film in einjähriger, mühevoller Arbeit hergestellt hat, sondern auch für alle, die dem Bankrott der bürgerlichen Produktion, ihrem künstlerischen und finanziellen Bankrott, etwas Positives gegenüberzustellen versuchen.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> H. Kächele: Bertolt Brecht, S. 42-43.

<sup>12</sup> M. Esslin: Brecht, S.86.

<sup>13</sup> W. Jacobsen: Geschichte des dtn. Films, S.81.

<sup>14</sup> B. Brecht: Tonfilm ”Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt”, S. 213.

<sup>15</sup> W. Hecht (Hg.): Alles was Brecht ist..., S. 195.

<sup>16</sup> www.filmportal.de [07.02.2012]

Am 18. April 1932 gab es eine weitere Protestkundgebung gegen das Filmverbot, diesmal unter Beteiligung der Filmschöpfer, und unter diesem Druck sowie nach mehreren selbstzensurischen Eingriffen der Autoren wurde der Film schließlich doch freigegeben, wenn auch mit der Auflage des Jugendverbots und mit der Streichung mehrerer Sequenzen. Zur ersten Aufführung fuhren Brecht und Dudow Mitte Mai 1932 nach Moskau (das war Brechts erster Besuch in der Sowjetunion). Einem Bericht Bernhard Reichs zufolge hatte das Moskauer Publikum einen der üblichen revolutionären Propagandafilme erwartet und war über die ruhige, sachliche und protokollarische Behandlung des Gegenstandes befremdet, außerdem entsprach die Darstellung von Arbeitslosen im Film den Vorstellungen der sowjetischen Kritiker nicht, so dass *Kuhle Wampe* damals weder beim Publikum noch bei der Presse richtig ankam. Ab 30. Mai wurde der Film in Berlin gezeigt: Die deutsche Erstaufführung fand am 30. Mai 1932 im Berliner Filmtheater Atrium vor fast 2000 Zuschauern statt. Hier lief der Film zehn Tage lang, und der Erfolg führte zur Übernahme des Films in dreizehn weiteren Berliner Kinos, wo er einer Presseanzeige zufolge bereits in der ersten Premierenwoche von mehr als 14000 Besuchern gesehen wurde.<sup>17</sup> Ende 1932 kam *Kuhle Wampe* auch in anderen europäischen Großstädten zur Aufführung, und 1934 wurde er in New York unter dem Titel *Whither Germany?* gezeigt. Nach dem Zweiten Weltkrieg galt der Film bis 1958 als verschollen, danach war er in der DDR und in der BRD (1968 vor dem Hintergrund der Studentenbewegung) wieder zu sehen. *Kuhle Wampe* wurde zum Höhepunkt des proletarischen Films in der Weimarer Republik, der Film wird auch als der erste deutsche Film des sozialistischen Realismus bezeichnet.<sup>18</sup> 2008 wurde in dem Suhrkamp-Verlag die neuste Filmedition nicht nur gelungen technisch bearbeitet, sondern auch mit einem historisch wichtigen Dokument erweitert und durch die umfangreiche Dokumentation sowie das filmische Bonusmaterial ergänzt.

Der Film wollte von der Solidarität der Arbeiter erzählen, und zwar von der Solidarität auf unterschiedlichen Ebenen: Er zeigt sowohl Arbeitersportvereine als auch Arbeiterkultur und -bildungsvereine mit ihrer politischen Ausrichtung. Die Aussage wird durch die Schlußzene betont, in der das zum Klassiker des Proletenkults gewordene *Solidaritätslied* gesungen wird: „Vorwärts und nicht vergessen / Worin unsre Stärke besteht! / Beim Hungern und beim Essen / Vorwärts, nicht vergessen / Die Solidarität!“ Der Film soll jedoch angeblich nie auf parteipolitische Ziele hin inszeniert worden sein: Der Produktionsleiter Hoellering versicherte, dass es das Drehbuch gebe und dass man alles, was man wollte, in das Drehbuch hineinlesen konnte. Die Filmmacher diskutierten es nie von einem parteipolitischen Standpunkt aus. Nur in einem Falle versicherte man sich der Hilfe der Kommunistischen Partei: In dem Gebiet, in dem die Dreharbeiten durchgeführt wurden, waren Nazi-Sturmtruppen gewesen, deswegen baten die Filmleute die Kommunisten, ihren Standort zu sichern. Das Bild der kommunistischen Solidarität wurde nämlich von dem heranstürmenden Nationalsozialismus durchaus als eine

---

<sup>17</sup> Nach: W. Hecht (Hg.): *Alles was Brecht ist...*, S. 196.

<sup>18</sup> H. Kächele: Bertolt Brecht, S. 42-43.

Gefahr wahrgenommen, deshalb mussten schon die Dreharbeiten vor Nazi-Schlägern geschützt werden, und 1933 wurde *Kuhle Wampe* ganz verboten.

Heinz Hofmann betonte in dem Programheft zum Film, dass die darin dargestellte Geschichte kein Einzelschicksal darstellt:

Sie ist eine menschliche Chronik der Krise Anfang der Dreißiger Jahre. Sie zeigt, daß die Welt nicht gut sein kann, solange sie nicht denen gehört, die wissen, warum sie schlecht ist, und die sie bessern können. Jener Kraft, die unaufhaltsam Besitz ergreifen hat und Besitz ergreifen wird von dem, was ihr eigen ist: von der Arbeit und von den Früchten der Arbeit. Damit die Welt blühe. Deine und meine!<sup>19</sup>

Auch Georg Herzberg sah die Gruntendenz dieses Films darin,

[...] den Arbeitern klar zu machen, daß es für den Kampf des Proletariats nicht genügt, bei Wahlen rote Stimmzettel abzugeben oder ein rotes Parteibuch in der Tasche zu tragen, sondern daß auch eine geistige Umstellung im Privatleben jedes einzelnen notwendig ist. [...] Der Film darf vielleicht als typisch für einige unserer Parteien angesehen werden. Solange man die Fehler der anderen geißelt, hat man Schwung und klares Auge, und wenn man das eigene Tun darstellen soll, rettet man sich in die Phrase.<sup>20</sup>

Dem Film wurde dabei vorgeworfen, dass er schönfärbt: Die Familie des Arbeiters Bönicke wird zwar durch Gerichtsurteil exmittiert, aber die Not wird eigentlich kaum gezeigt. Ein arbeitsloser junger Mensch begeht Selbstmord, aber das ist als ein individueller Akt der Depression geschildert, und „[...] sonst gibt es da noch gute dicke Suppe, Möbel und Fahrräder, Radio, Flaschenbier, Eisbein und schwarze Seidenkleider, in der Zeltstadt Kuhle Wampe geht das schöne Sommerwetter nicht zu Ende, bei den Arbeitersportlern wimmeln Rennboote und Motorräder. Nein, die Not, die wirkliche Not wird nicht gezeigt [...]“<sup>21</sup>

In dem Film *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* hat Brecht die auch in anderen seinen Werken propagierte politisch-agitatorische Ästhetik zum Ausdruck gebracht, indem er sowohl die Probleme und Angelegenheiten, die die Steuerung von Staat und Gesellschaft betreffen, als auch zahlreiche Fragen und Probleme, die den Aufbau, den Erhalt sowie die Veränderung und Weiterentwicklung der öffentlichen und gesellschaftlichen Ordnung anbelangen, angesprochen hat. Rudolf Olden, Besitzer der Filmprüfstelle, der auch gegen die Zensurenentscheidung Einspruch erhoben hat, schrieb vom Film, dass er den Weg

[...] aus dem Elend der Arbeitslosigkeit zur Freude proletarischen Sporttreibens, aus der Enge der Hinterhauswohnung zum Genuß der Natur, aus der Verbissenheit stickigen Familiengezänks zu kameradschaftlicher Solidarität der Jugend, aus dem Druck kleinbürgerlicher Verzweiflung zu idealistischen Zukunftshoffnungen [zeigt]. Wenn mehr darin ist, wenn dahinter sich [...] ein heimliches, hintertückisches Attentat auf

<sup>19</sup> H. Hofmann: Progress Filmprogramm *Kuhle Wampe* 66/58.

<sup>20</sup> G. Herzberg: *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* In: *Film-Kurier* Nr. 126, 31.5.1932.

<sup>21</sup> W. Hecht (Hg.): *Alles was Brecht ist...*, S. 200.

die Republik [verbirgt], nun, so will ich mein Leben lang keinen klaren Tatbestand mehr erkennen können [...].<sup>22</sup>

Als Ausdruck der Ästhetik Brechts gilt im strukturellen Bereich die in Blöcken gebaute Struktur, das Meiden vom Psychologisieren sowie die Montagen von kommentierenden Chören und Zitaten, die Alltag, Geschichte, Spiel und Dokument verbinden. Bei Brechts starkem Engagement für die Inszenierung und für die Führung der Darsteller entstand ein Film, der das künstlerische Wollen des Autors dokumentiert.

Brecht interessierte sich dabei wie immer für politische Fragen, die er als Fragen des menschlichen Zusammenlebens verstand, und bei ihrer Beantwortung spielte eine große Rolle für ihn – neben subjektiven menschlichen Meinungen und Überzeugungen über Interessen und Rechte der Einzelnen – auch der Wille, diese durchzusetzen. Obwohl das Medium Film von Anfang an für Brecht wichtig war, bilden seine Ansichten und Hinwendungen zum Film keine ästhetische Einheit, die mit seiner Theorie des epischen Theaters vergleichbar wäre. Es ging ihm nicht bloß um die Reproduktion seines Stücks, er wollte auch eine andere Art Film, als sie die herrschende Konvention bot. 1942 bemerkte Brecht: „Immer wieder staune ich über die Primitivität des Filmbaus. Diese ‚Technik‘ kommt mit einem erstaunlichen Minimum an Erfindung, Intelligenz, Humor und Interesse aus. Man klettert von Situation zu Situation und setzt beliebige Figuren ein. Es wird damit gerechnet, daß die Schauspieler nicht spielen und die Zuschauer nicht denken können.“<sup>23</sup> Damals stand Brecht mit solchen Vorstellungen allein, deswegen ging er von seinen theatralischen Konzepten aus und suchte dabei nach Formen und Inhalten, die die filmische Ästhetik erweitern könnten. Im Exil bemühte sich Brecht weit mehr um den Film: Er schrieb über fünfzig Filmentwürfe, aber nicht eine Geschichte wurde ihm abgenommen:

Brecht verzichtete weder auf Realismus noch auf Logik, und wenn er auf die veränderten Dramaturgien des Tonfilms einging, dem die Typisierungen und kommentierenden Montagen des Stummfilms fremd wurden, so blieb Brechts Auffassung vom Film doch von einer aufklärerischen, die Gesellschaft kritisch durchleuchtenden Sinnggebung bestimmt. „Ausmathematisieren“ nannte er die intellektuelle Durchdringung des Stoffes. Dafür war Hollywood nicht zu haben. Und der Film hatte seine letzte Chance verpaßt, in Brecht einen Autor zu finden.<sup>24</sup>

### Literaturverzeichnis:

Berg, Günter; Jeske, Wolfgang: Bertolt Brecht. Stuttgart – Weimar 1998.

Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke. Band 18: Schriften zur Literatur und Kunst. Frankfurt am Main 1967.

Esslin, Martin: Brecht. Das Paradox des politischen Dichters. Frankfurt am Main – Bonn 1962.

---

<sup>22</sup> Ebda, S. 199.

<sup>23</sup> Ebda, S. 207.

<sup>24</sup> W. Gersch: Brechts Auffassungen vom Film. S. 210.

- Gersch, Wolfgang: Brechts Auffassungen vom Film. In: Hecht Werner (Hg.): Alles was Brecht ist... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder. Frankfurt am Main 1997. S. 207- 211.
- Gersch, Wolfgang: Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. Berlin 1975.
- Hecht, Werner (Hg.): Alles was Brecht ist... Fakten – Kommentare – Meinungen – Bilder. Frankfurt am Main 1997.
- Herzberg, Georg: Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt? In: Film-Kurier, Nr. 126 / 31. 5. 1932 [www.filmportal.de, Zugriffsdatum: 07. 02. 2012].
- Hofmann, Heinz: Progress Filmprogramm Kuhle Wampe 66/58.
- Jacobsen, Wolfgang; Kaes, Anton; Prinzler, Hans Helmut (Hg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart – Weimar 2004.
- Kächele, Heinz: Bertolt Brecht. Leipzig 1984.
- Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart 1984.
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari bis Hitler. Frankfurt am Main 1979.
- Schumacher, Ernst: Leben Brechts. Berlin 1978.
- Sprink, Claus-Dieter: „Wir waren alles einfache Leute“. Die Geschichte der Arbeiterzeltstadt Kuhle Wampe. In: Müggelheimer Bote, Nr. 06/2001. [www.mueggelheimerbote.de, Zugriffsdatum: 07.02.2012]
- Streim, Gregor: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik. Darmstadt 2009.

### Schlüsselwörter

Weimarer Republik, Bertolt Brecht, das politische Kino, der kommunistische Film, das epische Theater

### Abstract

The article applies to the film production of Bertolt Brecht *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?*, which was made in years 1931/32 in cooperation with Slatan Dudow, Ernst Ottwalt and Hans Eisler. An author, describing the circumstances of the film production, its content, form and reception (especially problems with censorship), wanted to present the aspect of political and agitational significance of the film, as well as the way of transposition of the theory of epic theatre created and promoted by Brecht, by means of which he was breaking narrative and linear form of classical drama, replacing psychology with sociology, as also inner involvement and viewer empathy with a critical and analyzing glance. Radically anti-illusionistic film, acting with editing technique and documentary material concerning social reality in the environment of Berlinians workers, with the development of their revolutionary attitudes in the time of the world's crisis in '30s is recognized up day as milestone of the political cinema.

**Keywords:**

Weimar Republic, Bertolt Brecht, political cinema, communistic film, epic theatre.