

Bertolt Brecht/Slatan Dudow
Hanns Eisler/Ernst Ottwalt

Kuhle Wampe oder
Wem gehört die Welt?

Kommentar und Materialien

Zusammengestellt von
Heinrich Geiselberger



»Tatsächlich sollte der Film nichts machen, was ein Kollektiv nicht machen kann. Allein diese Begrenzung wäre schon ein recht fruchtbares Gesetz, ›Kunst‹ würde dadurch schon ausscheiden. Ein Kollektiv kann, im Gegensatz zu einem einzelnen, ohne festen Richtungspunkt nicht arbeiten, und Abendunterhaltung ist kein solch fester Punkt. Hätte das Kollektiv etwa bestimmte lehrhafte Absichten, würde es sofort einen organischen Körper bilden. Es ist das Wesen des Kapitalismus und nichts allgemein Gültiges, daß alles ›Einmaliges‹, ›Besondere‹ nur von einzelnen hergestellt werden kann und Kollektive nur genormte Dutzendware hervorbringen. Was für ein Kollektiv haben wir heute im Film? Das Kollektiv stellt sich zusammen aus dem Finanzier, den Verkäufern (Publikumsforschern), dem Regisseur, den Technikern und den Schreibern. Ein Regisseur ist nötig, weil der Finanzier nichts mit der Kunst zu tun haben will, der Verkäufer, weil der Regisseur korrumpiert werden muß, der Techniker, nicht weil die Apparatur kompliziert ist (sie ist unglaublich primitiv), sondern weil der Regisseur von technischen Dingen auch nicht die primitivste Ahnung hat, der Schreiber endlich, weil das Publikum selber zu schreibfaul ist. Wer wünschte da nicht sofort, der Einzelanteil an der Produktion möchte unkenntlich sein? In keinem Moment hatten während der Arbeit am Dreigroschenfilm, einschließlich der im Prozeß geleisteten, die Beteiligten die gleiche Auffassung von Stoff, Zweck des Films, Publikum, Apparatur usw. Tatsächlich kann ein Kollektiv nur Werke schaffen, welche aus ›Publikum-Kollektive bilden können.«²⁸

28 GBA 21, S. 478 f.

II. Besser scheitern: *Kuhle Wampe* oder *Wem gehört die Welt?*

Nischen der Vergesellschaftung

Auch wenn Brechts »Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate« utopisch klingen, sollte man sich vor Augen führen, daß in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre die Idee, das Privateigentum an den Produktionsmitteln und die Abhängigkeit vom Publikumsgeschmack behinderten den ästhetischen Fortschritt, für linke Künstler plausibel geklungen haben muß,²⁹ schließlich kommen in dieser Zeit die großen sowjetischen Revolutionsfilme in die deutschen Kinos: Wsewolod Pudowkins *Die Mutter* (1926), Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) und *Oktober* (1927),³⁰ Dziga Vertovs *Der Mann mit der Kamera* (1929). Gleichzeitig existiert in der Weimarer Republik eine KPD-nahe Infrastruktur der Filmproduktion: 1921 beginnt Willi Münzenberg im Auftrag Lenins mit dem Aufbau der Internationalen Arbeiterhilfe (IAH), über die die ersten sowjetischen Filme nach Deutschland

29 Dazu schreibt Willi Münzenberg: »Die Bekämpfung des antiproletarischen und des bürgerlichen Kitschfilms durch proletarische Filme wäre überhaupt unmöglich, wenn nicht durch den Sieg der proletarischen Revolution in Sowjetrußland sich mit einem Schlage wenigstens die Frage der Filmproduktion geändert und mit der Entstehung des Sowjetstaats die Möglichkeit der Produktion von revolutionären proletarischen Filmen möglich wurde. In Sowjetrußland ist die Filmindustrie bis auf geringe, verschwindende Reste verstaatlicht und der kommunistischen Aufklärung und Propagandaaarbeit dienstbar gemacht worden.« Vgl. auch Stoos, S. 493 f.

30 Felix Lenz und Helmut Diederichs haben eine Anthologie mit Schriften Eisensteins herausgegeben: Sergej M. Eisenstein, *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. Eisensteins Plan, Karl Marx' *Kapital* zu verfilmen, hat Alexander Kluge seine *Nachrichten aus der ideologischen Antike* gewidmet, die die *filmedition suhrkamp* eröffnen (2008).

gelangen. 1925 wurden allerdings die rechtlichen Grundlagen für die Einfuhr ausländischer Filme geändert: Auf der Basis der Kontingent-Gesetzgebung muß nun für jeden importierten Film ein deutscher exportiert werden (vgl. Stoos, S. 497). Daher gründet Münzenberg zur Jahreswende 1925/1926 die proletarische Produktions- und Vertriebsgesellschaft Prometheus-Film (1926) und 1928 das Filmkartell Weltbild (1928). Die Prometheus bringt die großen Filme der sowjetischen Regisseure in deutsche Kinos, *Panzerkreuzer Potemkin* startet im Januar 1926. Er wird zwar vorübergehend verboten, nach heftigen Protesten jedoch im Juli erneut freigegeben – die »Triumphfahrt des Panzerkreuzers« beginnt (Stoos, S. 500). Auf der ökonomischen Grundlage dieses Erfolgs produziert die Prometheus in den folgenden Jahren sechs Spielfilme, darunter *Der lebende Leichnam* (Fjodor Ozep, 1928/29), Phil Jutzis *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (nach Erzählungen von Heinrich Zille) und Leo Mittlers *Jenseits der Straße* (beide 1929). Die Weltbild spezialisiert sich auf Dokumentationen für die politische Bildungsarbeit in Schulen, Klubs und Vereinen und hat mit Phil Jutzis und Leo Lanius neusachlichem, Reportage mit Spielfilmhandlung verbindendem *Hunger in Waldenburg* 1928/29, der in Zusammenarbeit mit dem linksbürgerlichen Volksfilmverband produziert wird, ebenfalls einen großen Erfolg. Mitte 1930 plant sie eine Reihe von Filmen über die Lebensbedingungen der Berliner Arbeiter, mit der der junge bulgarische Regisseur Slatan Dudow betraut wird, der in dieser Zeit bereits zu den engeren Mitarbeitern Brechts zählt (vgl. Hecht, S. 281).

Slatan Dudow

Der 1903 im bulgarischen Zaribrod geborene Dudow war 1922 nach Berlin gekommen, um gemäß dem Wunsch seiner Eltern Architektur zu studieren, wandte sich jedoch bald dem Film und dem Theater zu.



Bertolt Brecht, Hanns Eisler und Slatan Dudow bei der Arbeit an *Kuhle Wampe* (1931)

1925 hospitiert er, wie bereits erwähnt, in Babelsberg bei der Produktion von Fritz Langs *Metropolis*, ist jedoch »vom politischen Standpunkt« des expressionistischen Films enttäuscht (Herlinghaus, S. 7). Dudow schließt sich der proletarischen Spielgruppenbewegung an und schreibt sich im Herbst in Berlin für Theaterwissenschaften ein. 1926 beginnt er sich unter dem Einfluß von *Panzerkreuzer Potemkin* mit dem russischen Revolutionsfilm auseinanderzusetzen – »ausgehend von den Gestaltungsmitteln und -methoden des Eisensteinschen Werkes« bewegt ihn »die Frage, in welchem Maße die Wirklichkeit unter den in Deutschland herrschenden Bedingungen ausgedrückt werden könnte«, schreibt Herrmann Herlinghaus dazu in seiner Dudow-Biographie (S. 8 f.). Im Frühjahr 1929 fährt er zu Recherchen über das sowjetische Theater nach Moskau, nach seiner Rückkehr lernt er im September Brecht kennen. Die beiden arbeiten in den nächsten Jahren intensiv zusammen, etwa beim Filmexposé *Die Beule* und beim Lehrstück *Die Maßnahme*, bei dessen Uraufführung im Jahr 1930 Dudow Regie führt. Im selben Jahr dreht er, mit der Handkamera, den dokumentarischen Kurzfilm *Wie wohnt der Berliner Arbeiter* als Beitrag zu der Serie der Weltbild (Extra I). Erst danach liest er einen Zeitungsbericht über den Selbstmord eines Arbeitslosen, der vor dem Sprung aus dem Fenster sorgfältig seine Armbanduhr abgelegt hatte. Daraus entsteht der Plan, den Stoff zum Gegenstand eines Spielfilms zu machen,³¹ für den Dudow schließlich die Prometheus gewinnen kann.³²

31 Eine weitere Grundlage für den Film dürfte Brechts Einakter *Die Hochzeit* (GBA 1, S. 241-267) aus dem Jahr 1919 darstellen, den er 1930 zu der Filmskizze *Die Kleinbürgerhochzeit* ausarbeitete.

32 Dudow flieht nach der Machtergreifung zunächst nach Paris, wo er unter anderem Brechts Stück *Die Gewehre der Frau Carrar* inszeniert. 1939 wird er aus Frankreich ausgewiesen und erhält Asyl in der Schweiz. Dort entstehen seine Stücke *Der leichtgläubige Thomas*, *Das Narrenparadies* und *Der Weltuntergang*. 1946 kehrt er nach Berlin zurück. 1949 dreht er für die DEFA *Unser*



Die Entstehung des Films

Von diesem Projekt erfährt Brecht, als er in Le Lavandou am *Dreigroschenprozeß* arbeitet. Es bietet sich also die unerwartete Möglichkeit, das Programm des »nichtaristotelischen« Films innerhalb der »gegebenen Gesellschaftsordnung« zu testen, gleichsam einen Autorenfilm *avant la lettre* zu drehen.³³ In einem Brief

täglich Brot, 1952 inszeniert er, vom italienischen Neorealismus beeinflusst, den Film *Frauenschicksale*. Es folgen *Stärker als die Nacht* (1955), *Der Hauptmann von Köln* und *Verwirrung der Liebe* (1959). Am 12. Juli 1963 verunglückt Dudow während der Dreharbeiten zu seinem Film *Christine* in der Nähe von Fürstenwalde tödlich mit dem Auto.

33 Insofern steht auch das am 28. Februar 1962 von Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni und anderen veröffentlichte *Oberhausener Manifest* in der Tradition von *Kuhle Wampe*. Dort heißt es, der »neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beein-

bittet er Mitte Mai seine Frau Helene Weigel, mehr über »Dudows Filmsache« in Erfahrung zu bringen (Hecht, S. 307 f.), nach seiner Rückkehr nach Deutschland nimmt er zusammen mit Dudow die Arbeit auf. Anders als bei der Verfilmung der *Dreigroschenoper* lassen sich die beiden ausdrücklich weitgehende künstlerische Autonomie zusichern. Dazu schreiben Brecht, Dudow und die übrigen Beteiligten in dem kurzen Text *Tonfilm »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?«* (Anhang, S. 44):

»Unter dem frischen Eindruck der Erfahrungen aus dem Dreigroschenprozeß setzten wir, erstmalig in der Geschichte des Films, wie man uns sagte, einen Vertrag durch, der uns, die 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. Unsere kleine Gesellschaft bestand aus zwei Filmschreibern, einem Regisseur, einem Musiker, einem Produktionsleiter und last not least einem Rechtsanwalt.«

Bei dem Projekt soll also auch die Idee der kollektiven Produktion umgesetzt werden. Als zweiten »Filmschreiber« holt man den Berliner Autor Ernst Ottwalt ins Boot, als Musiker Hanns Eisler. Brecht, Dudow und Ottwalt verfassen im Frühsommer am Ammersee ein Exposé und das Drehbuch, benannt wird der Film nach einer provisorischen Arbeitersiedlung am Müggelsee südöstlich von Berlin. Am 8. Juli wird das Projekt zum ersten Mal im *Film-Kurier* erwähnt.³⁴

flussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen«.

³⁴ Zu den einzelnen Entwicklungsstadien des Projekts Lindner/Gerz, S. 433-435; das Drehbuch *Weekend – Kuhle Wampe. Ein Tonfilm* ist im Anhang zu GBA 19 enthalten (S. 441-571), dort findet sich auch das Exposé (ohne Titel; S 719-723).

Inhaltlich und formal geht es dem Kollektiv dabei nicht nur darum, einen Film gegen die Konventionen der Branche zu drehen, abgrenzen will man sich auch vom proletarischen Film der Zeit, d. h. von Streifen wie *Jenseits der Straße* (Leo Mittler, 1929), *Mutter Krausens Fabrt ins Glück* und *Cyankali* (Hans Tintner, 1930). Nach Dudow bringen sie, so Herlinghaus, »nur selten die Fähigkeit auf, sich aus einer naturalistischen Darstellung zu lösen« (S. 9). Regisseur und Filmschreiber distanzieren sich also, gemäß dem Brechtschen Programm und inspiriert vom sowjetischen Film, ebenso von sozialkritischen Dokumentationen wie von linear erzählten, psychologisch motivierten Melodramen der zwanziger Jahre.³⁵

Die Produktion beginnt im Sommer. Neben bekannten Künstlern wie Ernst Busch und Helene Weigel sind auch Laiendarsteller (etwa Martha Wolter als Gerda und Adolf Fischer als Kurt) und

³⁵ »Mutter Krause« bleibt [...] – wenn auch in meisterhafter Art – deskriptiv und in den Grenzen des eigenen Naturalismus verhaftet, während »Kuhle Wampe« narrativ und in diesem Sinne analytisch ist.« (Stoos, S. 520) Auch Wolfgang Gersch und Werner Hecht stehen *Mutter Krausens Fabrt ins Glück*, einem Film, der bisweilen als Meilenstein der proletarischen Filmkunst gilt, skeptisch gegenüber: »Wie keiner vor ihm führte er an die soziale Wirklichkeit heran, blieb aber überwiegend dem Milieu verhaftet, und eine sentimental-mitleidsvolle Haltung trieb zum Melodram.« (1969, S. 176) *Hunger in Waldenburg* kam bei einigen linken Rezensenten ebenfalls nicht gut weg, so schrieb Willi Bredel, der Herausgeber der *Sozialistischen Filmkritik*: »Der Film zeigt Elend, Elend, Elend – aber ohne Ausweg – vollkommen fatalistisch, vollkommen resigniert. Leo Lania und die maßgeblichen Leiter im Volksfilmverband haben nichts vom Russenfilm gelernt. Bei ihnen ist Jammern und Klagen und Wehgeheul – und kein Ausweg, so, als gäbe es keinen.« (Zitiert nach Stoos, S. 505) Stoos weist darauf hin, daß auch die bürgerlichen Filmfirmen in dieser Zeit begannen, »das Filmrepertoire um das Milieu sozialen Elends zu ergänzen, als Folie für mehr oder weniger naturalistisch geschilderte Hinterhofgeschichten« (S. 504). Über diese sozialkritischen Filme schreibt er, »sie knüpften entweder weitgehend an veraltete Vermittlungsformen an oder sie hoben den eigenen kritischen Ansatz durch die Art und Weise der Vermittlung wieder im Genre auf [...]« (S. 494)



die Agitprop-Gruppe »Das rote Sprachrohr«, die in der Sportfest-Sequenz zu sehen ist, beteiligt. Als einer von 4000 Arbeitersportlern kommt Erwin Geschonneck, der 1975 in Werner Hechts und Christa Mühls DEFA-Film *Ein Feigenblatt für Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?*, einem Dokumentarspiel über das Verbot des Films, mitwirken wird (Extra II), als Statist zum Einsatz. Der Film ist beinahe fertiggedreht, als die Prometheus Ende Januar 1932 Konkurs anmeldet. Danach verhandeln Dudow und Brecht zunächst erfolglos mit der Tobis-Film (vgl. dazu Brechts kurzen Text *Film ohne Geschäftswert*, Anhang, S. 47), schließlich steigt die Schweizer Praesens-Film ein. *Kuhle Wampe* wird im Februar geschnitten und Anfang März bei der Berliner Filmprüfstelle eingereicht.

Theorie in der Praxis

Was die Umsetzung von Brechts nichtaristotelischem Programm in *Kuhle Wampe* angeht, wird in der Brechtforschung die Heterogenität, das Zusammengesetzte, die Autonomie der einzelnen Elemente hervorgehoben. Das gilt zunächst für die inhaltliche Ebene. Die vier Abschnitte des Films sind weitgehend eigenständig, Burkhardt Lindner und Raimund Gerz sprechen vom »Experiment der Genre-Zersetzung«, seine »Episodik« sei charakteristisch für diesen Film, gegenüber »der Story emanzipieren sich die Schauplätze« (S. 446 f.). *Kuhle Wampe* folgt insofern weniger einer narrativen als einer argumentativen Logik; das »Gedankliche« verschwimme »nicht im Illusionismus«, es werde »durch Montagen unmittelbar«, Gründe würden »einsichtig«, »die revolutionäre Kraft erlebbar und erkennbar«, »Appell und Analyse« vereint, schreibt Wolfgang Gersch (S. 132).

Die vier Abschnitte (der Selbstmord des jungen Bönike, die Beschreibung der kleinbürgerlichen Verhältnisse in *Kuhle Wampe* und der Beziehung von Anni und Fritz, das proletarische Sportfest und die Diskussion in der S-Bahn) sind didaktisch miteinander verbunden: Der erste Teil präsentiert ein objektives Problem, das die kleinbürgerlichen Eltern jedoch dem individuellen Versagen des Sohnes zurechnen. Den als apathisch, spießig und, in der Verlobungsszene, als widerwärtig gezeichneten Kleinbürger wird die kommunistische Jugend als fortschrittliches politisches Subjekt gegenübergestellt. Mit dem Schlußdialog »Und wer wird sie [die Welt] ändern?« »Nah. Die, denen sie nicht gefällt.« kommt dann im vierten Teil das »Gespenst der Revolution« ins Spiel (Lindner/Gerz, S. 453 f.).³⁶

³⁶ Man mag dies etwas schematisch finden, und tatsächlich hat Siegfried Kracauer die stilisierte Gegenüberstellung der »resignierenden Erwerbslosen-Kleinbürger und der hoffnungsvollen Arbeiterjugend« in seiner Rezension für die *Frankfurter Zeitung* (Anhang, S. 51) als entscheidenden »Fehler der Filmkomposition« bezeichnet.

Schließlich werden in der Tradition des Reportagefilms dokumentarisches und fiktionales Material kombiniert, Roswitha Mueller verwendet dafür den Begriff des »composed tableau«. Es ginge eher um die Auswahl der Elemente als darum, unter Rückgriff auf die illusionistischen Montagetechniken Hollywoods einen Ausschnitt der Realität ohne Störungen wiederzugeben (vgl. S. 88). Die besondere Montagetechnik demonstrieren verschiedene Autoren vor allem an drei Szenen: dem Mata-Hari-Kapitel (Kapitel 8), Annis Vision (Kapitel 9) und »Die Jagd nach Arbeit« (Kapitel 2). Die Mata-Hari-Sequenz gilt als klassisches Beispiel einer Eisensteinischen Kollisionsmontage (Witte spricht von »Schockrealismus«, S. 70). Brecht und Dudow stellen hier die Lüsternheit des alten Bönike, der einen Artikel über die Tänzerin und Spionin vorliest,³⁷ den alltäglichen ökonomischen Problemen gegenüber, mit denen es seine Frau zu tun hat, und thematisieren auf diese Weise die kulinarisch-ideologische Funktion der Massenmedien (vgl. Mueller, S. 90). In der Szene, in der die schwangere Anni während eines Spaziergangs mit Fritz eine »Kinder-Vision« erlebt, hat die Montage dagegen eine – ausnahmsweise – psychologische Funktion. Sie dient der »Visualisierung des stream of consciousness« (Witte, S. 70) der Figur, die zwar nicht als Heldin im klassischen Sinne, zumindest aber als Protagonistin gelten kann. Die Eingangssequenz schließlich, in der die routiniert-strategische, wenngleich erfolglose Arbeitssuche der jungen Männer auf ihren Fahrrädern rasant inszeniert wird, nennt Karsten Witte in einem Atemzug mit der berühmten Fließbandsequenz aus Chaplins *Moderne Zeiten* (1936), »statt rationalisierter Produktion« zeige sie den »rationalisierten Leerlauf« (Witte, S. 70).

Diese Szenen belegen zugleich, daß es dem Team um Brecht nicht nur um die größtmögliche Autonomie der einzelnen visu-

37 Im Dezember 1931 kam George Fitzmaurice' *Mata Hari* mit Greta Garbo in die amerikanischen Kinos.

ellen Elemente, sondern auch um die von Bild und Ton ging (vgl. Mueller, S. 92 f.). »Eislers Musik verkommt nicht zur (noch immer gängigen) impressionistischen Illustration des Sichtbaren, sie übernimmt, in klassischen Formen gesetzt, eine kommentierende Funktion«, heißt es dazu bei Wolfgang Gersch (S. 133). Oft steht die Musik in einem scharfen Kontrast zum Gezeigten, etwa wenn die Aufnahmen der Frühlingslandschaft zu Beginn des sechsten Kapitels von Eisler mit »somber, almost funereal music« begleitet werden (Mueller, S. 93). Über den Einsatz der Filmmusik in der Eröffnungssequenz von *Kuhle Wampe* schreibt Eisler selbst in dem gemeinsam mit Theodor W. Adorno verfaßten Buch *Komposition für den Film*:

»Verfallene Vorstadthäuser, Slumdistrikt in all seinem Elend und Schmutz. Die ›Stimmung‹ des Bildes ist passiv, deprimierend: sie läßt zum Trübsinn ein. Dagegen ist rasche, scharfe Musik gesetzt, ein polyphones Präludium, marcato-Charakter. Der Kontrast der Musik – der strengen Form sowohl wie des Tones – zu den bloß montierten Bildern bewirkt eine Art Schock, der der Intention nach mehr Widerstand hervorruft als einfühlende Sentimentalität.« (S. 35)

Neben der Montage und der Musik als spezifischen Mitteln des Tonfilms setzen Dudow und Brecht auf die diskursiven bzw. »reflektorischen« (Gersch, S. 135) Elemente des epischen Theaters: Zeitungstitel, Off-Stimmen, die von Helene Weigel und Ernst Busch gesungenen Balladen und Lieder (das *Solidaritätslied* schrieben Brecht und Eisler extra für *Kuhle Wampe*) sowie die aus dem Stummfilm stammenden Zwischentitel, an denen Brecht festhält, »um den epischen Fluß zu gliedern«, Zäsuren zu setzen, Zusammenhänge deutlich zu machen (vgl. Witte, S. 68; Mueller, S. 94).

Der Aspekt, der in der Folge die meiste Aufmerksamkeit auf sich ziehen sollte, ist die Gestaltung der Figuren (die wiederum von

den Schauspielern mit einer spürbaren Rollendistanz gespielt werden): Wenn Brecht fordert, der Film müsse »zur Verlebendigung seiner Personen« »bereitstehende Typen« verwenden, »die in bestimmte Situationen kommen«, wobei jede »Motivierung aus dem Charakter« zu unterbleiben habe, da »das Innenleben der Personen« nicht ursächlich für ihr Verhalten sei, so ist dies in den Kleinbürgern, den Arbeitersportler und den Repräsentanten verschiedener Schichten, die im politischen Gespräch am Ende zu Wort kommen, konsequent umgesetzt.

Das erste Verbot des Films

Gemäß dem von der SPD gegen die USPD durchgesetzten Reichslichtspielgesetz aus dem Jahr 1920 müssen zur öffentlichen Vorführung bestimmte »Bildstreifen« von Filmprüfstellen freigegeben werden. Ende März 1932 wird *Kuhle Wampe* in Anwesenheit von Journalisten einer Prüfungskommission vorgeführt. Ministerialdirigent Kurt Häntzschel gibt als Vertreter des Reichsministeriums des Innern ein Gutachten ab, in dem er unter anderem beanstandet, der Film enthalte »einen scharfen Angriff auf die sozialdemokratische Partei und ihre Politik«, er zeige junge Menschen, die »sich im Sport stählen, der nicht Selbstzweck ist, sondern dazu dienen soll, die jungen Leute, die der kommunistischen Partei angehören oder durch diesen Film gewonnen werden sollen, körperlich und seelisch für den Kampf um eine Neuordnung des Staatswesens reif zu machen, eine Neuordnung, die sich nur im Wege der Gewalt vollziehen kann und soll«. Die Szene, die dem Selbstmord des Sohnes vorangeht, könne ferner »nicht anders verstanden werden, als daß die Notverordnungen des Herrn Reichspräsidenten dazu geeignet sind, sich das Leben zu nehmen. Es wird als typischer Fall hier dargestellt. Das aber enthält den denkbar schärfsten Angriff auf die Regierung, daß sie durch ihre Verordnungen jugendliche

Erwerbslose in den Tod treibt«. In der Szene, in der der Richter in der ursprünglichen Fassung die Räumungsverfügungen gegen drei Familien (zuletzt die Bönikes) monoton herunterliest, werde die Justiz angegriffen. Kritisiert werden überdies die Behandlung der Abtreibungsthematik, die »ekelhafte« Darstellung des Verhaltens der Gäste während der Verlobungsfeier sowie eine Nacktbadeszene, die später ebenfalls gestrichen wurde: »Bei der Szene, in der die jungen Mädchen und Männer nackt baden, hört man im Hintergrund die Kirchenglocken läuten und sieht den Kirchturm. Das ist doch absichtlich. Damit soll offenbar die kommunistische Nacktkultur in scharfen Gegensatz gestellt werden zur christlichen Kultur, auf der das deutsche Sprachwesen beruht.« Häntzschel kommt zu dem Fazit,

»daß in einer tendenziösen Weise die sozialdemokratische Partei, der Staat, unsere ganze Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung angegriffen werden, die vielfach dahin geht, daß zum Widerstand gegen die Strafgesetze aufgefördert wird, zum Widerstand gegen die Staatsgewalt. Die ganze Darstellung des Films ist gefährlich, so daß ich namens des Herrn Reichsministers des Innern aus Gründen der öffentlichen Sicherheit und Ordnung und lebenswichtiger Interessen des Staates nachdrücklich ein Verbot des Bildstreifens fordern muß.«³⁸

Wenn es heißt, der Selbstmord des jungen Bönike werde als »typischer Fall« geschildert, so zeigt dies vor allem, wie genau der Gutachter die Brechtsche Filmästhetik verstanden hat. Brecht selbst paraphrasiert den entscheidenden Vorwurf des Zensors:

³⁸ Die Zensurdokumente sind auf den Seiten des Deutschen Filminstituts online verfügbar unter: www.deutsches-filminstitut.de/filme/f001509.htm (Stand: Oktober 2008).

»Sie haben keinen Menschen geschildert, sondern eine, ja, sagen wir es ruhig, eine Type. Ihr Arbeitsloser ist kein richtiges Individuum, kein Mensch aus Fleisch und Blut, unterschieden von allen andern Menschen, mit besonderen Sorgen, mit besonderen Freuden, letzten Endes mit besonderem Schicksal. Er ist ganz oberflächlich gezeichnet, verzeihen Sie mir als Künstler diesen starken Ausdruck dafür, daß wir *zu wenig von ihm erfahren*, aber die Folgen sind *politischer* Natur und zwingen mich, Einspruch gegen die Zulassung Ihres Films zu erheben.«

Dieser *Kleine Beitrag über den Realismus* (Anhang, S. 48) endet mit einem ironischen Lob für den Gutachter: »Aus dem Haus gehend, verhehlten wir nicht unsere Wertschätzung des scharfsinnigen Zensors. Er war weit tiefer in das Wesen unserer künstlerischen Absichten eingedrungen als unsere wohlwollendsten Kritiker. Er hatte ein kleines Kolleg über den Realismus gelesen. Vom Polizeistandpunkt aus.«³⁹

Die Kammer folgt dem Sachverständigen und verbietet am 31. März 1932 jede öffentliche Vorführung von *Kuhle Wampe*. Diese Entscheidung wird am 9. April, dieses Mal in Anwesenheit von Brecht, Ottwalt und Dudow, bestätigt. Die Presse und linksbürgerliche Intellektuelle laufen Sturm gegen das Verbot:

³⁹ Die Entstehungszeit dieses Texts ist in der Brecht-Forschung umstritten. Die Herausgeber der *Großen Berliner und Frankfurter Ausgabe* geben vage die dreißiger Jahre an, der Text sei im Zusammenhang des Zensurprozesses geschrieben worden. Dagegen gehen Burkhardt Lindner und Raimund Gerz davon aus, daß er erst im Kontext der Brecht-Lukács-Debatte verfaßt wurde (vgl. Lindner/Gerz, S.442). Roswitha Mueller schreibt: »The formulation ›flesh and blood individual, in particular, that Brecht had the censor put forth as the ›proper‹ aesthetic procedure while contrasting it with the film's ›demonstrative, less than ›human interest‹ story – that is, epic technique – could be read without any problem as part of Brecht's polemic against Georg Lukács, whose definition of realism shows a certain resemblance to the censor's.« (S. 48)

Am 11. April veranstaltet die Deutsche Liga für Menschenrechte eine große Protestkundgebung in Berlin, bei der unter anderem Rudolf Arnheim, Ernst Ottwalt und Ernst Toller sprechen. Toller nennt die Entscheidung das »lächerlichste, dümmste Verbot, das die Zensurpraxis bisher gezeitigt« habe. Arnheim sieht in dem Verbot keinen Willkürakt, es handele »sich vielmehr um einen systematischen Machtkampf«. Ottwalt bringt die Vorgänge auf den Punkt: »Man räumt nicht den Dreck weg, sondern verbietet, daß er fotografiert wird.« (Zitiert nach Hecht, S. 325)

In der Folge kommen Brecht, Dudow und Ottwalt den Behörden entgegen, sie schneiden einige der beanstandeten Szenen heraus. Wolfgang Gersch und Werner Hecht haben anhand der Zensurakten rekonstruiert (S. 78 ff.), welche Passagen gekürzt wurden (die Kapitelangaben beziehen sich auf die Kapitel der DVD, die der Einteilung von Gersch und Hecht folgen):

Kapitel 3: Als der junge Bönike von der erfolglosen Arbeitssuche nach Hause kommt, sagte die Mutter ursprünglich zum alten Bönike: »Halt ihm aber nicht gleich wieder die Notverordnung unter die Nase.«

Kapitel 5: Die Räumungsurteile gegen zwei weitere Familien, die der Richter vor jenem gegen die Bönikes verlas, wurden geschnitten.

Kapitel 7: Während der Fahrt nach Kuhle Wampe sagte der Kommentator ursprünglich auch die Sätze: »Im Leben Kuhle Wampes spielen kleinbürgerliche Probleme noch eine große Rolle« und »Ganz andere Probleme beschäftigen die Massen der Arbeitersportler am Wochenende.«

Kapitel 9: In der ursprünglichen Fassung wurde, als Anni nach Hause kommt, der Zwischentitel »Strafgesetzbuch § 218 Abs. 1« eingeblendet, dazu las eine Off-Stimme den Gesetzestext: »Eine Frau, die ihre Frucht im Mutterleib tötet oder die Tötung durch andere zuläßt, wird mit Gefängnis bestraft.«

Kapitel 11: Herausgenommen wurde der Satz »Wir haben ihr etwas Geld geborgt, und jetzt ist alles in Ordnung«, den Gerda ursprünglich zu Fritz sagte, als dieser sie während der Vorbereitungen zum Sportfest aufsucht.

Kapitel 13: Der Schlußteil des »Lieds der Roten Einheitsfront« wurde geschnitten: »Die Nachbarn stehen wie ein einziger Mann, / drum prallen auch die Herrn ... kommt keener ran. / Der Wirt, Gerichtsvollzieher, Polizei, / die geben unter Druck die Bude frei!« Außerdem rief der Zeitungshändler, bei dem sich Fritz ein Heft über Empfängnisverhütung ansieht, ursprünglich die Namen der Zeitschriften laut aus.

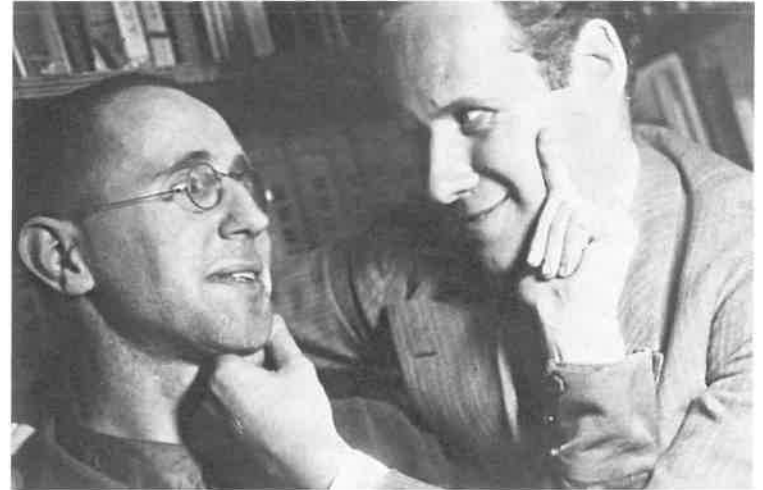
Der gekürzte Film wird erneut bei der Filmprüfstelle eingereicht, diese kommt angesichts der Änderungen zu dem Ergebnis, »die Bedenken der Filmoberprüfstelle« träfen »nun nicht mehr in vollem Umfange zu«. *Kuhle Wampe* wird am 21. April unter den Bedingungen zur öffentlichen Vorführungen zugelassen, daß Jugendliche die Vorführung nicht besuchen dürfen. Außerdem müssen vier weitere Szenen gekürzt werden:

Kapitel 3: Die Aufforderung des alten Bönike an seinen Sohn, er solle sich »mal die neue Notverordnung über den Abbau der Arbeitslosenunterstützung« ansehen, »dreißig Mark weniger im Monat«.

Kapitel 8: Der Dialog Anni: »Ja, bei beiden Adressen, aber das wird nicht gehen.« Fritz: »Warum nicht?« Anni: »Neunzig Mark!« Fritz: »Und das billigere?«

Kapitel 10: Bilder eines Lastwagens der Kondomfirma Fromm, die in Annis »Kinderpsychose« montiert waren.

Kapitel 11: Die häufig beanstandete, »entsittlichende« Nacktbadesequenz.



Reaktionen

Angesichts der Probleme mit der Zensur wird eine Uraufführung in Moskau vereinbart. Anfang Mai reisen Dudow und Brecht mit Sergej Eisenstein in die sowjetische Hauptstadt. Dort findet am 14. Mai die Premiere statt.

Die Reaktionen der russischen Presse sind verhalten. Burkhardt Lindner und Raimund Gerz haben die Rezensionen zusammengetragen:⁴⁰

»Das russische Publikum, eingestellt auf revolutionsverherrlichende Spielfilme, sei über die »ruhige, sachliche und protokollierende Behandlung [...] befremdet gewesen«, schreibt Bernhard Reich, einer der Anwesenden, in seinen Memoiren. Auch

⁴⁰ Die Autoren greifen dabei auf die Beiträge von Wolfgang Gersch und Werner Hecht, Gertraude Kühn et al. (Hg.) und Monika Wyss (Hg.) zurück.

Zweite Woche prolongiert! Kuhle Wampe

oder

Wem gehört die Welt

In der ersten Woche im Atrium
über 14000 Besucher

Dieser Film läuft ab Freitag, den 10. Juni 1932

in Berlin

Admiralspalast
Atlantic-Lichtsp.
Astra-Lichtsp.
Ballenschmieder-Lichtsp.
Babylon-Lichtsp.
Elysium-Lichtsp.
Havel-Lichtsp.
Kant-Lichtsp.
Kristallpalast
Lichtspiele
am Märchenbrunnen
Lunapalast
Mercedespalast
Prinzenpalast
Rivolipalast
Stellapalast
ab 14. 6. 1932

Friedrichstraße
Charlottenburg
Chausseestraße
Badstraße
Bülowplatz
Prenzl. Allee
Spandau
Charlottenburg
Prinzenallee

Am Friedrichshain
Gr. Frankfurter Str.
Neukölln
Prinzenallee
Bergmannstraße
Köpenicker Str.

Am Hauptbahnhof
St. Pauli

Hamburg

Schauburg
Schauburg

Verleih: Praesens-Film G. m. b. H.

Berlin SW 68, Friedrichstraße 23

Tel.: A 7 Dönhoff 3803-06

seien die Gründe für den Selbstmord Bönikes unverständlich geblieben, sei er doch als Besitzer einer Uhr und eines Fahrrads und in den Augen der Zuschauer als ein »begüterter junger Mann« erschienen [...]. Vorwiegend kritisch äußerte sich auch die *Deutsche Zentral-Zeitung*, die deutschsprachige Ausgabe der *Pravda*, vom 10.6.1932. Diese bemängelte vorwiegend Technisches und beurteilte das Werk – unter der Perspektive, dass es sich hier um einen »ersten Versuch« handle, »einen revolutionären deutschen Film zu schaffen« – gleichfalls eher zurückhaltend [...]. Die *Wjetchmernaja Moskwa* (dt.: Moskau am Abend) vom 19. 5. 1932 vermisste, ohne die deutschen Produktionsbedingungen näher zu reflektieren, eine klare revolutionäre Aussage. Sie registrierte »idyllische Fronten« und, bei der Abtreibungsgeschichte, einen Hang zur »Rührseligkeit«. Zwar sei »die Reaktion«, verkörpert durch die Kleinbürger und den »Sumpf der Bürgerlichkeit«, zutreffend gezeichnet, mit der Präsentation der proletarischen Sportler als Gegenkraft aber werde die politische Ausrichtung verwischt [...].« (S. 443 f.)

Am 30. Mai 1932 hat *Kuhle Wampe* im Berliner Filmtheater Atrium Deutschland-Premiere.⁴¹ Eine Woche später, so vermeldet es das Filmplakat, haben 14000 Zuschauer das Kino besucht. »Der Film geht [danach] in Berlin an 15 Lichtspieltheater der Vororte und erreicht die, für die er gedreht worden war.« (Gersch/Hecht, S. 174) In den folgenden Monaten wird der Streifen in Paris, Amsterdam und London gezeigt, im Februar 1933 läuft er unter dem Titel *Whither Germany?* in New York. Am 26. März 1933 wird *Kuhle Wampe oder Wer regiert die Welt?* von den Nationalsozialisten endgültig verboten.

⁴¹ Das Original-Programmheft ist online verfügbar unter http://www.ernstbusch.de/programme/Kuhle_Wampe.pdf (Stand: Oktober 2008).

Auch in Deutschland sind die Reaktionen ambivalent, wobei die meisten Rezensenten sich eher auf die Diskussion um den Zensurprozeß als auf die formalen Aspekte des Films konzentrieren. In einer Besprechung für den *Berliner Börsen-Courier* schreibt Herbert Ihering am 1. April 1932: »Der Film ist unsentimental und deshalb gerecht. Er färbt nicht.« Ihering benennt aber auch einige Schwachstellen, manche Übergänge seien zu abrupt, es fehle »an rhythmischem Ausgleich«. Allerdings machten gerade diese Mängel den Wert des Films aus: »Er ist ein Experiment. Er ist jenseits des Betriebs gemacht, mit künstlerischer Überzeugung und restlosem Einsatz.« (Zit. nach Gersch/Hecht, S. 143) Rudolf Olden, der selbst als Beisitzer an der Zensurverhandlung teilgenommen hat, wirft dem Film am 2. April im *Berliner Tageblatt* vor, er färbe schön: »Nein, die Not, die wirkliche Not wird nicht gezeigt« (zit. nach Gersch/Hecht, S. 148). Das prominenteste Urteil – Wolfgang Gersch und Werner Hecht sprechen vom »prominentesten Fehlurteil« (S. 175) – gab, wie bereits annotiert, Siegfried Kracauer am 5. April in der *Frankfurter Zeitung* ab (Anhang).⁴² Vergleiche man diese Stimmen mit den Protokollen der Zensur, bestätige sich »Brechts Urteil, der Zensor sei »weit tiefer in das Wesen unserer künstlerischen Absichten eingedrungen als unsere wohlwollendsten Kritiker« (Gersch/Hecht, S. 174 f.).

42 Karsten Witte nimmt Kracauer gegen diese Kritik in Schutz, wenn er schreibt, die Rezension sei zwar »unbequem«, dabei jedoch »relevanter als die vielen Papierproteste« gegen das Verbot des Films (S. 71).

Literatur

- Theodor W. Adorno/Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften* Band 15, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997, S. 7-155.
- Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Bertolt Brecht I*, Sonderband der Reihe *Text+Kritik*, München: edition text+kritik 1972.
- Bertolt Brecht, *Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*, herausgegeben von Wolfgang Gersch und Werner Hecht, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1969.
- Michael Duchardt, »Filme und Drehbücher«, in: Knopf (Hg.), S. 417-421.
- Michael Duchardt, »Mutter Courage [Drehbuch]«, in: Knopf (Hg.), S. 466-472 (=Duchardt a).
- Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film*, München: Carl Hanser 1975.
- Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Hermann Herlinghaus, *Slatan Dudow*, Berlin: Henschelverlag 1960.
- Jan Knopf (Hg.), *Brecht-Handbuch*, Band 3: *Prosa, Filme, Drehbücher*, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.
- Gertraude Kühn et al. (Hg.), *Film und Revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918-1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland*, zwei Bände, Berlin: Henschelverlag 1975.
- Klaus-Dieter Krabiel, »Die Beule. Ein Dreigroschenfilm«, in: Knopf (Hg.), S. 122-129.
- Burkhardt Lindner, »Brecht/Benjamin/Adorno – Über Veränderungen der Kunstproduktion im wissenschaftlich-technischen Zeitalter«, in: Arnold (Hg.), S. 14-36.
- Burkhardt Lindner/Raimund Gerz, »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?«, in: Knopf (Hg.), S. 432-457.
- James K. Lyon, »Hangmen Also Die«, in: Knopf (Hg.), S. 457-465.
- Roswitha Mueller, *Bertolt Brecht and the Theory of Media*, London: Lincoln 1989.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.), *Wem gehört die Welt: Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Berlin 1977.
- N.N., »Le »groupe Dziga-Vertov«, in: *Cahiers du Cinéma*, Juli/August 1972, S. 4-18.

Toni Stoos, »Erobert den Film!« oder Prometheus gegen UFA & Co., in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.) 1977, S. 482-525.

Karsten Witte, »Brecht und der Film. Das zu Sehende jedermann sichtbar machen«, in: Arnold (Hg.) 1972, S. 62-83.

Monika Wyss (Hg.), *Brecht in der Kritik. Rezensionen aller Brecht-Uraufführungen sowie ausgewählter deutsch- und fremdsprachiger Premieren. Eine Dokumentation*, München: Kindler 1977.

Materialien

Bertolt Brecht

Zur Tonfilmdiskussion

Der »Dreigroschenoper«-Prozeß zeigt, wie weit der Prozeß der Umschmelzung geistiger Werte in Waren fortgeschritten ist. Um die formalen und sozialkritischen Eigenheiten der »Dreigroschenoper« im Tonfilm zu erhalten, machten wir selbst einen Manuskriptentwurf. Um diesen Entwurf gegen eine vor auszusehende Neutralisierung durch die Industrie zu schützen, machten wir einen Vertrag. Um diesen Vertrag zur Wirkung zu bringen, machten wir einen Prozeß. Was wurde aus all dem! Für den Manuskriptentwurf wurde uns Geld angeboten, daß wir ihn nicht machten. Er war eine Ware. Für den Vertrag, der überhaupt nicht beachtet wurde, bot man uns noch vor Gericht 25 000 Mark, daß wir ihn verkauften. Der Vertrag war nämlich eine Ware. Der Prozeß, den wir, da unsere Zeugen nicht vernommen wurden, zum Teil verloren, muß durch alle Instanzen geführt werden, was sehr teuer ist, so daß wir ihn uns also zu einem unerschwinglichen Preise kaufen müssen. Der Prozeß auch eine Ware. Das Rechtswesen kostet schon nach dem Advokaten Cicero entweder das Recht oder das Geld. Denn das Recht liegt hinter vielen Türen, die nur durch Geld zu öffnen sind. Was also kann man aus dem »Dreigroschenoper«-Prozeß lernen? Wenn Sie sich ein Billett zu einem Tonfilm kaufen, haben Sie gelernt und wissen Sie, daß das, was Sie jetzt sehen werden, ausschließlich als Ware in einer ausschließlich aus Waren bestehenden Welt hergestellt wurde. Wenn Sie nämlich mit Ihrem Billett Kunst kaufen wollten, so haben Sie nicht gelernt, daß die Kunst, die Ihnen im Tonfilm verkauft wird, zuerst käuflich sein mußte, um verkauft werden zu können. [1932]

Bertolt Brecht

Tonfilm »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?«

1.

Im Sommer 1931 hatten wir durch die Ausnützung besonders günstiger Umstände (Auflösung einer Filmgesellschaft, Bereitwilligkeit eines Privatmanns, eine nicht zu hohe Summe Geldes zusammen mit seiner schauspielerischen Fähigkeit in einen Film zu investieren usw.) die Möglichkeit, einen kleineren Film herzustellen. Unter dem frischen Eindruck der Erfahrungen aus dem Dreigroschenprozeß setzten wir, erstmalig in der Geschichte des Films, wie man uns sagte, einen Vertrag durch, der uns, die Hersteller, zu den Urhebern im rechtlichen Sinn machte. Dies kostete uns den Anspruch auf die übliche feste Bezahlung, verschaffte uns aber beim Arbeiten sonst unerlangbare Freiheiten. Unsere kleine Gesellschaft bestand aus zwei Filmschreibern, einem Regisseur, einem Musiker, einem Produktionsleiter und last not least einem Rechtsanwalt. Selbstverständlich kostete uns die Organisation der Arbeit weit mehr Mühe als die (künstlerische) Arbeit selber, d.h., wir kamen immer mehr dazu, die Organisation für einen wesentlichen *Teil* der künstlerischen Arbeit zu halten. Es war das nur möglich, weil die Arbeit als ganze eine politische war. Noch im letzten Moment der in allen ihren Momenten vor dem Abbruch stehenden Arbeit, also schon 19 Zwanzigstel des Films gedreht und beträchtliche Summen verbraucht, Kredite in Anspruch genommen waren, erklärte uns eine kreditierende Firma, deren in ihrem Monopol befindliche Apparate wir brauchten, die Firma habe an dem Herauskommen unseres Filmes kein Interesse und ein Weiterarbeiten zu ermöglichen, weil durch qualitativ höherstehende Filme die Ansprüche der Presse, die sich nicht mit denen des zahlenden Publikums deckten, hochgeschraubt würden und

weil der Film kein Geschäft werden könne, da der Kommunismus für Deutschland keine Gefahr mehr sei. Andererseits gaben andere Firmen keine Kredite, weil sie die Zensur für den Film fürchteten und mehr als die des Staates die der Kinobesitzer selber. Die erstere ist eben nur der Ausdruck der letzteren, wie ja überhaupt der Staat nicht der übergeordnete dritte Unparteiische, sondern der Exekutor der Wirtschaft und damit der einen Partei ist.

2. Beschreibung des Films

Der Tonfilm »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?« besteht aus vier selbständigen Teilen, die durch geschlossene Musikstücke, zu denen Wohnhäuser-, Fabrik- und Landschaftsbilder laufen, getrennt sind. Der erste Teil, beruhend auf einer wahren Begebenheit, zeigt den Freitod eines jungen Arbeitslosen in jenen Sommermonaten, in denen auf Grund von Notverordnungen die Not der unteren Schichten vermehrt wurde: die Arbeitslosenrente wurde für Jugendliche gestrichen. Der betreffende junge Mensch legte, bevor er sich aus dem Fenster stürzte, seine Uhr ab, um sie nicht zu zerstören. Der Beginn dieses Teils zeigt die Suche nach Arbeit als – Arbeit. Der zweite Teil zeigt die Evakuierung der Familie auf Grund richterlicher Entscheidung (die auf das Unglück der die Miete nicht mehr zahlenden Familie das Wort »selbstverschuldet« anwendet). Die Familie zieht vor die Stadt, um in einer Zeltsiedlung namens Kuhle Wampe im Zelt eines Freundes der Tochter Zuflucht zu suchen. (Der Film sollte eine Zeitlang den Titel „Ante portas“ führen.) 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. Sie wird durch den Entschluß des Mäd-

chens gelöst. Im dritten Teil werden proletarische Sportskämpfe gezeigt. Sie finden im Massenmaßstab statt und sind ausgezeichnet organisiert. Ihr Charakter ist durchaus politisch; die Erholung der Massen hat kämpferischen Charakter. In diesem Teil wirkten über 3000 Arbeitssportler der Fichte-Wandrerpartei mit. – Unter den Sportlern werden kurz die beiden jungen Leute aus dem zweiten Teil gezeigt: das Mädchen hat mit Hilfe ihrer Freundinnen das Geld für die Entfernung der Frucht aufgetrieben, und das Paar hat den Gedanken an die Heirat fallengelassen. Der vierte Teil zeigt Heimfahrende im Waggon bei einem Gespräch über einen Zeitungsartikel, der von der Vernichtung brasilianischen Kaffees zum Zweck der Preisstützung berichtet.

3. Über die Gedichte

Das »Lied der Obdachlosen« fiel wegen der Befürchtung eines Generalverbotes, der »Appell« aus technischen Gründen aus.

Das »Solidaritätslied« wurde von etwa 3000 Arbeitersportlern gesungen. Das »Lied für Sportskämpfe« wird von einer Stimme zu Motor- und Bootsrennen gesungen.

Das Gedicht »Über die Natur im Frühjahr«, von einer Stimme gesprochen, verbindet drei Spaziergänge der Liebenden. Dieser Teil des Films wurde während der Arbeit proletarischen Sportlern vorgeführt und seiner Nacktheit wegen von ihnen beanstandet.

Brecht. Dudow. Höllering. Kaspar. Ottwalt. Scharfenberg.
[etwa 1932]

Bertolt Brecht, Film ohne Geschäftswert

1

Ein kommunistischer Film hat keinen Geschäftswert mehr, da für das bürgerliche Publikum der Kommunismus keine Gefahr mehr ist. Er löst also kein Interesse mehr aus. Anders wäre es bei einem nationalsozialistischen Film.

2

Künstlerisch wertvolle Filme sind geschäftlich schädlich, weil sie den Geschmack des Publikums verderben, indem sie ihn verbessern. Selbst sind sie aber kein Geschäft. (Wären sie eines, so würde der Kapitalist aus Konkurrenzgründen die so gefährliche Geschmacksverbesserung riskieren, ebenso wie er die kommunistische Propaganda riskieren würde.)

3

Um ihr Geld hereinzubekommen, wollen sie uns das Herstellen des (schädlichen) Films aber doch ermöglichen. Um uns wegen unserer Gegnerschaft zum Kapitalismus und für den Aufsatz »Dreigroschenprozeß« zu strafen, setzen sie uns, die Notlage ausnützend, in unseren Ansprüchen finanzieller Art zurück.

[1932]

Bertolt Brecht

Kleiner Beitrag zum Thema Realismus

Es gelingt sehr selten, künstlerische Methoden auf ihre reale Wirksamkeit zu testen. Meistens erfährt man höchstens Zustimmung (»Ja, wie du es schilderst, ist es bei uns«) oder daß man in irgendeiner Richtung einen »Anstoß« gegeben hat. Hier ein kleiner Test glücklicher Art.

Mit S. Dudow und H. Eisler hatte ich einen Film »Kuhle Wampe« hergestellt, der die verzweifelte Lage der Arbeitslosen in Berlin schilderte. Es war eine Montage einiger ziemlich in sich abgeschlossener kleiner Stücke. Das erste davon zeigte den Selbstmord eines jugendlichen Arbeitslosen. Die Zensur machte uns große Schwierigkeiten, und es kam zu einer Sitzung mit dem Zensor und den Anwälten der Firma.

Der Zensor erwies sich als ein kluger Mann. Er sagte: Niemand bestreitet Ihnen das Recht, einen Selbstmord zu schildern. Selbstmorde kommen vor. Sie können ferner auch den Selbstmord eines Arbeitslosen schildern. Auch sie kommen vor. Ich sehe keinen Grund, das zu verheimlichen, meine Herren. Ich erhebe aber einen Einwand gegen die Art, in der Sie den Selbstmord Ihres Arbeitslosen geschildert haben. Sie verträgt sich nicht mit den Interessen der Allgemeinheit, die ich zu verteidigen habe. Es tut mir leid, Ihnen hier einen *künstlerischen* Vorwurf machen zu müssen.

Wir sagten (gekränkt): ?

Er fuhr fort: Ja, es wird Sie erstaunen, daß ich Ihrer Schilderung den Vorwurf mache, daß sie mir nicht *menschlich* genug erscheint. Sie haben keinen Menschen geschildert, sondern eine, ja, sagen wir es ruhig, eine Type. Ihr Arbeitsloser ist kein richtiges Individuum, kein Mensch aus Fleisch und Blut, unterschieden von allen andern Menschen, mit besonderen Sorgen, mit besonderen Freuden, letzten Endes mit besonderem Schicksal. Er ist ganz oberflächlich

gezeichnet, verzeihen Sie mir als Künstler diesen starken Ausdruck dafür, daß wir *zu wenig von ihm erfahren*, aber die Folgen sind *politischer* Natur und zwingen mich, Einspruch gegen die Zulassung Ihres Films zu erheben. Ihr Film hat die Tendenz, den Selbstmord als typisch hinzustellen, als etwas nicht nur dem oder jenem (krankhaft veranlagten) Individuum Gemäßen, sondern als Schicksal einer ganzen Klasse! Sie stehen auf dem Standpunkt, die Gesellschaft veranlasse junge Menschen zum Selbstmord, indem sie ihnen Arbeitsmöglichkeiten verweigert. Und Sie genieren sich ja auch nicht, des weiteren anzudeuten, was den Arbeitslosen anzuraten wäre, damit hier eine Änderung eintritt. Nein, meine Herren, Sie haben nicht als Künstler gehandelt, nicht hier. Es lag Ihnen nicht daran, ein erschütterndes Einzelschicksal zu gestalten, was Ihnen niemand verwehren könnte.

Wir saßen betreten. Wir hatten den unangenehmen Eindruck, durchschaut worden zu sein. Eisler wischte betrübt seine Brille, Dudow krümmte sich wie vor Schmerz. Ich stand auf und hielt trotz meiner Abneigung gegen Reden eine Rede. Ich hielt mich streng an die Unwahrheit. Ich führte Einzelzüge an, die wir unserm jugendlichen Arbeitslosen gegeben hatten. Z. B., daß er, bevor er sich aus dem Fenster stürzte, seine Armbanduhr weglegte. Ich behauptete, daß nur dieser rein menschliche Zug uns die ganze Szene eingegeben habe. Daß wir doch auch andere Arbeitslose zeigten, die nicht Selbstmord begingen, 4000, denn wir hatten einen großen Arbeitersportverein aufgenommen. Ich verwahrte mich gegen den haarsträubenden Vorwurf, wir seien nicht künstlerisch vorgegangen, und deutete die Möglichkeit einer Pressekampagne gegen so etwas an. Ich schämte mich nicht, zu behaupten, daß meine Künstlerehre da auf dem Spiel stünde.

Der Zensor zeigte keine Scheu, auf Einzelheiten der Gestaltung einzugehen. Unsere Anwälte sahen mit Erstaunen, daß sich eine regelrechte Kunstdebatte entwickelte. Der Zensor betonte, wir hätten dem Selbstmordvorgang einen ausgemacht demonstrativen

Charakter verliehen. Er gebrauchte den Ausdruck »so etwas Mechanisches«. Dudow stand auf und verlangte aufgeregt, daß man das Gutachten von Ärzten einhole. Sie würden bezeugen, daß Handlungen dieser Art oft einen mechanischen Eindruck hervorriefen. Der Zensor schüttelte den Kopf. Das mag sein, sagte er hartnäckig. Aber Sie müssen doch zugeben, daß Ihr Selbstmord alles Impulsive vermeiden läßt. Der Zuschauer will ihn sozusagen gar nicht aufhalten, was doch bei einer künstlerischen, menschlich warmherzigen Gestaltung eintreten müßte. Großer Gott, der Schauspieler macht das ja, wie wenn er zu zeigen hätte, wie man Gurken schält!

Wir hatten es schwer, unsern Film durchzubringen. Aus dem Haus gehend, verhehlten wir nicht unsere Wertschätzung des scharfsinnigen Zensors. Er war weit tiefer in das Wesen unserer künstlerischen Absichten eingedrungen als unsere wohlwollendsten Kritiker. Er hatte ein kleines Kolleg über den Realismus gelesen. Vom Polizeistandpunkt aus.

[Ende der dreißiger Jahre]

Siegfried Kracauer Kuhle Wampe verboten

Die Filmprüfstelle hat den Film: *Kuhle Wampe* von Bert Brecht und Ernst Ottwald [sic] verboten; aus Gründen, auf die ich noch zurückkomme. Das Verbot ereilt einen Film, der es schon sowieso schwer hatte: einen Outsiderfilm nämlich, der nicht ein Erzeugnis der Filmindustrie ist, sondern das Werk eines kleinen unabhängigen Kollektivs, das außer *Brecht* und *Ottwald* noch den Regisseur *Dudow* und den Komponisten *Eisler* umfaßt. Es handelt sich hier also um zwei Fälle:

1. um das Eingreifen der Zensur,
2. um einen außerhalb des üblichen Produktionsprozesses entstandenen Film.

Beide sind gesondert voneinander zu betrachten. Das Hauptinteresse beansprucht im Augenblick zweifellos der *Bescheid der Filmprüfstelle*, und ich schicke voraus, daß er *schlechterdings unbegreiflich ist*. Aber sich auf einen Protest gegen ihn zu beschränken und den Film selber durchs Netz schlüpfen zu lassen, wäre nur dann angebracht, wenn das Verbot irgendein belangloses Industrieprodukt betroffen hätte. *Kuhle Wampe* jedoch ist schon seiner Hersteller wegen wichtig genug, um genauso stark belichtet zu werden wie dieses Verbot.

Der Film sucht vorwiegend die Zustände unter den Arbeitslosen zu veranschaulichen. Im Mittelpunkt des ersten der drei Teile, in die er zerfällt, befindet sich eine Erwerbslosenfamilie, deren besonderes Schicksal das allgemeine illustriert. Die Eltern tragen kleinbürgerliche Züge und hantieren mit Sprüchen, die auf die Verhältnisse nicht mehr passen. Einem Milieu, dem die Tochter bereits entwachsen ist, der Sohn aber erliegt. Nachdem ihm der

Vater vorwurfsvoll mitgeteilt hat, daß auf Grund der Notverordnung seine Unterstützung beträchtlich gekürzt werde, bringt er sich um. – Der zweite Teil zeigt das Leben der exmittierten Familie in der Siedlung Kuhle Wampe, in der sich die Erwerbslosen auf dumpfe Art mit den Zuständen abfinden. Hier schlägt der Film in Kritik um, in Kritik der Spießbürgerlichkeit, die resigniert und das Leben nach alter Art weiterschleppt, so gut es eben geht. Die Tochter erwartet ein Kind, und der Bräutigam, ein ziemlich haltloser Mensch, willigt schließlich ein, sich mit ihr zu verloben. Das Verlobungssessen, das in Anbetracht der gedrückten Verhältnisse merkwürdig üppig ist, entwickelt sich zum Saufgelage, dessen Widerwärtigkeit die der ganzen Kleinbürgerwelt kennzeichnen soll. Um nicht im Schlamm zu ersticken, verläßt die Tochter ihre Eltern. – Der dritte Teil dient der Belehrung und Aufrichtung. Die Arbeitersportjugend feiert ein Sportfest, in dessen Verlauf man auch der Tochter und ihrem Bräutigam begegnet, der durch das Fest zu einer besseren Lebenshaltung bekehrt wird. Man treibt Nacktkultur, veranstaltet Wettspiele und singt Songs, die den Willen zur Veränderung der Zustände kundgeben. Im Hintergrund prangt ein Plakat, das zur Solidarität ermahnt. Auf der Rückfahrt zur Stadt kommt es zwischen der Arbeitersportjugend und verschiedenen bürgerlichen Typen zu leider viel zu ausgedehnten Eisenbahngesprächen, in denen die Weltanschauungsgegensätze noch einmal aufeinanderprallen.

Ich habe den Inhalt nicht nur des Verbots wegen, sondern auch um seiner selbst willen so ausführlich berichtet. Festzustehen scheint mir in der Tat, daß sich die Filmindustrie dieses Stoffes unter den heutigen Umständen kaum angenommen hätte. Allerdings macht der Film *Drei von der Stempelstelle* ebensowenig wie *Kuhle Wampe* einen Hehl daraus, daß die Arbeitslosen heute fast keine Chance haben; aber er mildert durch komische Einschläge ab und hält die Siedlung doch halb und halb für eine brauchbare Lösung. Brecht und Ottwald gehen unstreitig weiter. Der Haken

ist nur, daß sie die Freiheit, deren sie sich außerhalb des Geheges der Industrie erfreuen, nicht richtig nutzen. Ihre Analysen sind verschwommen, ihre Demonstrationen ermangeln der Schlüssigkeit. Die Folge? Was ein Schlag gegen die offizielle Filmproduktion hätte sein können, ist ein Schlag ins Wasser geworden.

Der entscheidende Fehler der Filmkomposition besteht meines Erachtens darin, daß unklar bleibt, zu welchem Zweck die beiden Welten der resignierenden Erwerbslosen-Kleinbürger und der hoffnungsvollen Arbeiterjugend in der vorliegenden Form stilisiert und gegeneinander abgesetzt sind. Soll die der Arbeiterjugend die kleinbürgerliche verdrängen? Ich nehme es an und mutmaße darüber hinaus, daß die Verfasser durch ihre Darstellung des schlechten kleinbürgerlichen Behagens die politisch indifferenten oder rückständigen Schichten zu treffen gedachten und im Schlußteil die kommunistische Aktivität verherrlichen wollten. Wenn das ihr Vorhaben war, ist ihnen jedenfalls seine Ausführung nicht gelungen. Denn zunächst wird das gegnerische Spießleben in einer Weise karikiert, die der Überzeugungskraft enträt. Daß sich arme Tröpfe, die keinen Ausweg aus ihrer im ersten Teil verdeutlichten Situation wissen, bei Gelegenheit vollsaufen, ist nicht zu bezweifeln; daß sie sich dabei so ekelhaft anstellen, ist unwahrscheinlich. Aber benähmen sie sich selbst derart peinlich, so widerspräche doch die Behandlung, die der Film ihrer Ausschweifung ange-deihen läßt, seinen im Schlußteil sich durchsetzenden Absichten. Er traktiert die Völlerei nicht zornig oder bekümmert, sondern schlechthin gehässig und verhöhnt obendrein wie irgendein mondäner Gesellschaftsfilm die kleinbürgerlichen Eßmanieren. Das ist unberechtigt angesichts der Lage, in der sich die Erwerbslosen befinden, und verstößt auch wider das Interesse der Solidarität; um von der geringen Glaubwürdigkeit zu schweigen, die der ganzen Schilderung anhaftet.

Der älteren Generation, die im Morast verkommt, wird später die junge gegenübergestellt, die ein Vortrupp der Freiheit sein

soll. Woraus geht hervor, daß sie es ist? Am Ende daraus, daß sie der Freikörperbewegung huldigt, Motorrad fährt und sich zu Kampfliedern vagen Inhalts vereinigt? Enthielten die Texte dieser Gesänge sogar spezifischere Aussagen, sie klängen doch nur rhetorisch. Schuld daran trägt, daß sie in einem Zusammenhang sitzen, dem nach der vorangegangenen Vergegenwärtigung des Erwerbslosenelends keine reale Macht innewohnen kann. Einmal ist der Sport eine Sache der Jugend aller Richtungen und nicht nur das Zeichen der revolutionär gesinnten. Dann ist ein Sportfest eine Angelegenheit, die niemals – und sei es rein gleichnishaft – der Alltagsnot die Balance zu halten vermag. Und schließlich eröffnet dieses Fest um so weniger die vermutlich gewünschten neuen Perspektiven, als auf ihm die Jugend die Hauptrolle spielt. Hätte man noch mit den sumpfenden Erwerbslosen des zweiten Teils Leute desselben Alters konfrontiert! Aber Unterschiede der Haltung durch Generationsunterschiede versinnlichen zu wollen, heißt jene entkräften. Gute Jugend gebärdet sich immer radikal; nur eben bietet ihr Drang, die Verhältnisse zu ändern, an sich eine geringe Garantie für zukünftige Taten. Kurzum, der letzte Teil des Films ist eine windige Schlußapothese, deren Optimismus nicht mitreißt. Ich glaube natürlich, daß es besser ist, gemeinsam Sport zu treiben, als sich zu besaufen. Doch auch Sportfeste können Räusche sein, und ich weiß weder, ob sie zur Überwindung des Kleinbürgertums taugen, noch ob sie einen nachträglichen Katzenjammer ausschließen. Das Hintergründige, das im Film gezeigt wird, wirkt unter allen Umständen wie eine dekorative Geste und erscheint mehr als eine Flucht denn als ein Signal der Rettung. Der Beweis dafür ist der: daß die Bilder des Anfangs im Zuschauer noch fort dauern, nachdem die Hurra-Stimmung des Festes längst verfliegen ist.

Dudow, ein neuer Mann als Filmregisseur, verrät an einigen Stellen seine Begabung. Er hält das Motiv der Fahrräder im ersten Teil sicher durch und hat von den Russen gelernt, soziale Zustände

durch Gesichter zu charakterisieren. Da man im deutschen Film die sozialen Zustände meistens verschweigt oder verfälscht, ist gerade diese Kunst noch selten bei uns angewandt worden. Auf lange Stecken hin verfährt die Regie ungeübt. So sind die Milieubilder, die jeweils einen neuen Teil einleiten, nicht genug mit Bedeutung gefüllt und die Aufnahmen vom Sportfest viel zu weitschweifig geraten. Immerhin sind mir diese abstellbaren Mängel lieber als die unheilbaren, die der Versiertheit entspringen.

Die Filmprüfstelle hat, wenn ich richtig informiert bin, den Film darum verboten, weil er den *Reichspräsidenten* als den Schöpfer der Notverordnungen, die *Justiz* und die *Kirche* verächtlich mache.

1. Verächtlichmachung des Reichspräsidenten: sie kann nur in jener Szene erblickt werden, die den Selbstmord des Arbeitslosen aus der niederschmetternden Wirkung der Notverordnung ableitet.

2. Verächtlichmachung der Justiz: Anstoß erregt wird die Erscheinung eines Richters haben, der mit der in solchen Fällen üblichen Monotonie einen Exmittierungsbefehl nach dem andern verliest. Mit seinem Auftritt sind die vergeblichen Bittgänge der Tochter bei den verschiedenen Ämtern zusammenmontiert.

3. Verächtlichmachung der Religion: während Gruppen der Arbeiterjugend nackt baden, ertönen die Sonntagsglocken, und hinter der Wasserfläche ist ein Kirchturm zu sehen.

Diese Verbotgründe sind nicht stichhaltig. Heißt es, die Notverordnung und durch sie gar den Reichspräsidenten verächtlich machen, wenn ein Fall gezeigt wird, in dem die Notverordnung zur Katastrophe führt? Der Selbstmord ist noch dazu gar nicht die alleinige Folge der Notverordnung, sondern diese nur das letzte Glied einer Kette von Erfahrungen, die den unglücklichen Arbeitslosen allmählich umdüstern. Von einer Verächtlichmachung der Justiz kann ebenfalls keine Rede sein. Die Einmontierung des Richters bezweckt nichts anderes, als die Kritik an der Här-

te von Räumungsbefehlen zu unterstreichen. Wenn eine solche Kritik nicht zulässig wäre, müßten zum Beispiel auch sämtliche Zeitungsberichte ausgemerzt werden, die sich an Hand von Tatsachen mit der Rechtspflege kritisch befassen. – Was schließlich die Verächtlichmachung der Kirche betrifft, so ist dieses Argument besonders weit hergeholt. Kaum einer beachtet überhaupt beim Anblick der Badenden den blassen Kirchturm im Hintergrund und das verwehende Glockengeläute, und erst recht niemand verfällt auf den Gedanken, zwischen diesen Merkmalen des kirchlichen Sonntags und der freikörperbewegten Sportgruppe irgendeine Beziehung zu konstruieren.

Oder sollte sich hinter der Beanstandung der genannten Szenen (die sich übrigens leicht streichen ließen, ohne daß damit dem Film ein wesentlicher Abbruch geschähe) ein Generaleinwand gegen das Werk im ganzen verbergen? Dann hätte man ihn formulieren müssen, und überdies wüßte ich nicht, was die Zensur dem Werk vorwerfen könnte. Es verschafft noch nicht einmal einen richtigen Begriff von der herrschenden Not. Seine Haltung ist, wie ich nachgewiesen zu haben glaube, viel zu verworren, um deutlich erkennbar zu sein. Und seine Proteste gegen die Zustände sowie die Demonstrationen seiner Arbeiterjugend sind ungleich zurückhaltender und unbestimmter als alle Äußerungen, die man heute tagtäglich an den Litfaßsäulen, in Wahlversammlungen, Zeitungen und Theatern zu sehen und zu hören bekommt. Nichts berechtigt in Wahrheit zum Verbot dieses Films; es sei denn, man sähe es schon als inopportun an, daß die Jugend von der Leinwand herunter ihren Willen zur Änderung der Verhältnisse verkündet. Träfe das zu, so wäre es mehr als bedenklich um uns bestellt.

Die Hoffnung bleibt, daß die Oberfilmprüfstelle den Film doch noch freigibt. Wir wünschen die Aufhebung des Verbots, weil die Öffentlichkeit mündig genug ist, um sich mit einem Werk dieser Art selber auseinanderzusetzen.

[1932]

Mitwirkende

<i>Regie</i>	Slatan Dudow
<i>Manuskript</i>	Bertolt Brecht, Ernst Ottwalt
<i>Musik</i>	Hanns Eisler
<i>Kamera</i>	Günther Krampf
<i>Produktionsleitung</i>	Georg M. Höllering, Robert Scharfenberg
<i>Architekten</i>	Robert Scharfenberg, Carl P. Haacker
<i>Aufnahmeleiter</i>	Karl Ehrlich
<i>Tonaufnahmen</i>	Tobis Melofilm
<i>System</i>	Tobis-Klangfilm
<i>Musikalische Leitung</i>	Josef Schmid
<i>Orchester</i>	Lewis Ruth
<i>Balladen</i>	Helene Weigel und Ernst Busch
<i>Tonschnitt</i>	Peter Meyrowitz
<i>Weltvertrieb und Verleih für Deutschland</i>	Praesens-Film GmbH

Die Darsteller und ihre Rollen

<i>Der junge Bönike</i>	Alfred Schäfer
<i>Anni</i>	Hertha Thiele
<i>Vater Bönike</i>	Max Sablotzki
<i>Mutter Bönike</i>	Lilli Schoenborn
<i>Onkel Otto</i>	Willi Schur
<i>Fritz</i>	Ernst Busch
<i>Gerda</i>	Martha Wolter
<i>Kurt</i>	Adolf Fischer

Ein Arbeitersportler

In weiteren Rollen

Erwin

~~Ernst~~ Geschonneck

4 000 Mitglieder des Arbeiter-
sportvereins Fichte

Die Arbeiterspieltruppe »Das
rote Sprachrohr«

Uthmann-Chor

Sängervereinigung Norden

Arbeitersänger Groß-Berlin

Chor der Berliner Staatsoper

Bildnachweise

Seite 2/3: Die Abbildung ist dem Film *Kuhle Wampe* entnommen.

Seiten 23, 25 und 28: Die Fotografien von den Dreharbeiten stammen von Adolf Fischer.

Seite 37: Das Foto von Brecht und Eisenstein wurde 1932 in Moskau von Sergej Tretjakow aufgenommen.

Seite 38: Das Filmplakat zu *Kuhle Wampe* – wie auch die übrigen Fotos – stellte freundlicherweise das Berliner Bertolt-Brecht-Archiv zur Verfügung.

Textnachweise

Bertolt Brecht, »Zur Tonfilmdiskussion«, in: Bertolt Brecht, *Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe* (GBA), Band 21, Berlin/Weimar und Frankfurt am Main 1992, S. 444-447.

Bertolt Brecht, »Tonfilm »Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?«, in: GBA 21, S. 544-547.

Bertolt Brecht, »Film ohne Geschäftswert«, in: GBA 21, S. 544.

Bertolt Brecht, »Kleiner Beitrag zum Thema Realismus«, in: GBA 21, S. 548-550.
Siegfried Kracauer, »Kuhle Wampe verboten«, in: Siegfried Kracauer, *Werke. Kleine Schriften zum Film*. Band 6.3, Frankfurt am Main 2004, S. 50-55.

Impressum

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk
und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Gestaltung filmedition suhrkamp: Nina Vöge und Alexander Stublić
Printed in Germany

ISBN 978-3-518-13502-0