

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Lang, Fritz
Auch Henker sterben

Nach einem Drehbuch von Bertolt Brecht 130 Minuten Schwarzweiß FSK:ab 16 Jahre

© Suhrkamp Verlag
filmedition suhrkamp 27
978-3-518-13527-3

Fritz Lang/Bertolt Brecht Auch Henker sterben

Suhrkamp





Inhalt

- 5 Fritz Lang, Antworten auf Fragen des Germanisten
James K. Lyon (1971)
- 13 Bertolt Brecht, Arbeitsjournal (Auszüge)
- 25 Hanns Eisler, Gespräch mit Hans Bunge 1958 (Ausschnitt)
- 27 Auszug aus der FBI-Akte Bertolt Brecht, *Hangmen Also Die*
betreffend
- 28 Zeitgenössische Rezensionen

- 39 Credits
- 40 Nachweise und Impressum

Fritz Lang
Antworten auf Fragen des Germanisten
James K. Lyon (1971)


Ich hatte Brecht in Deutschland (in München durch Peter Lore) vor 1933 kennengelernt, schätzte ihn sehr, und da ich mit Lion Feuchtwanger in Verbindung stand, wußte ich, daß dieser ihm auf seinem Weg von Europa bis Amerika eine größere Summe Geldes hatte zukommen lassen. Lion Feuchtwanger war durch die Vermittlung von Eleanor Roosevelt aus Frankreich nach Amerika gekommen. Ich selber hatte, als mir Goebbels Anfang 1933 die »Führerschaft« des deutschen Films anbot, am selben Tage Deutschland verlassen und war über Paris, wo ich *Liliom* mit Charles Boyer gedreht hatte, 1934 nach Amerika gekommen.

Als die Brecht-Familie hier eintraf [im Juni 1941], erhielt sie durch den von Frau Liesel Frank, der Tochter von Fritz Massary, ins Leben gerufenen European Film Fund, der sich zur Aufgabe gemacht hatte, deutsche Film- und Theateremigranten zu unterstützen, monatlich Unterstützungsgelder.

Ich hatte, bereits unter Vertrag mit 20th Century Fox stehend, meinen ersten Anti-Nazi-Film *Man Hunt* gemacht und war zur Zeit, als Bertolt Brecht hier eintraf, free-lancing.

Ein europäischer unabhängiger Filmproduzent, Arnold Pressburger, den ich von Europa her kannte, wollte seit Monaten, daß ich für ihn einen Film machen sollte. Ich hatte aber im Augenblick kein Thema, das mir zusagte.


Da las ich eines Tages in der Zeitung den großaufgemachten Bericht über das erfolgreiche Attentat auf Reinhard Heydrich, den von Hitler eingesetzten obersten Nazi-Gauleiter für die Tschechoslowakei. Es war kurz vor Lidice, und die Leiden des tschechischen Volkes oder, wenn Sie wollen, jedes Volkes unter der Besetzung von fremdsprachigen Truppen war ein Thema, das mich tief berührte und mir einen interessanten Film versprach.




Um diese Zeit wohnte Bertolt Brecht nur ein paar Minuten von mir entfernt. Wir sahen einander oft, diskutierten auf langen Spaziergängen am Meer Politik, und wir beide waren von Anfang an der Ansicht, daß der nationalsozialistische Spuk nicht bestehen würde. Brecht erschien mir durch seine politischen Kenntnisse der Situation ein idealer Mitarbeiter, und so fragte ich ihn, ob ihn das Thema interessieren würde. Brecht sagte sofort zu; in ein paar Tagen, kaum mehr als vier oder fünf, hatten wir zusammen eine kurze Outline zu Papier gebracht.

Ich war überzeugt, daß ich Arnold Pressburger die Idee, einen solchen Film zu machen, verkaufen konnte, und fragte Brecht, wieviel er für ein fertiges Drehbuch verlangen würde. Brecht sagte, ob 3 000 Dollar zuviel verlangt wären, und ich sagte, ich würde versuchen, 5 000 Dollar für ihn zu bekommen.

Ich ging mit der Outline zu Arnold Pressburger und schloß einen Vertrag mit ihm für den Film und für Brecht als Scriptwriter ab.



Ich verlangte für Brecht 7 500 Dollar, was Pressburger für einen Autor, der noch nie ein amerikanisches Drehbuch geschrieben hatte, zu hoch fand. Insbesondere, da es ja unbedingt notwendig sein würde, für Brecht, der nur gebrochen Englisch sprach, einen amerikanischen Mitarbeiter zu finden, der zusammen mit ihm das Manuskript schreiben sollte. Der Mitarbeiter mußte sehr gut Deutsch verstehen, um mit Brecht zusammenarbeiten zu können und das Brechtsche Deutsch ins Englische zu übertragen.



Nachdem ich Pressburger aber erklärte, daß ich den Film nur mit Brecht machen würde, und da es schließlich Bertolt Brecht war, so willigte er endlich nach langem Zögern ein, ihm die 7 500 am Drehbuch zu geben. Ich glaube, Brecht war mehr als froh, als ich ihm sagte, daß er für seine Mitarbeit am Drehbuch nicht nur die von mir erwähnten 5 000 Dollar, sondern 7 500 Dollar erhalten würde. Er sah auch völlig ein, daß es notwendig sein würde, ihm einen deutschsprechenden amerikanischen Schriftsteller als Mitarbeiter zu geben, da er, wo immer er gewesen war, in Deutschland, Dänemark, Finnland und den USA, immer nur in Deutsch geschrieben hatte und nur

auf die Zeit wartete, wo er zurück nach Deutschland gehen konnte. (Ich selbst wollte nie zurückgehen und war außerdem seit 1939 amerikanischer Staatsbürger.)

Als Mitarbeiter am Manuskript fanden wir John Wexley, der sich einen erstklassigen Namen gemacht hatte mit dem Theaterstück *The Last Mile*. Er sprach ausgezeichnet Deutsch und verstand sich im Anfang mit Brecht völlig. Er war, was wir aber nicht wußten, Mitglied der amerikanischen Kommunistischen Partei. (Brecht war nie Mitglied der Partei.)

Ich kann mich nicht mehr erinnern, wo Wexley wohnte. Er und Brecht arbeiteten zusammen entweder in Brechts Wohnung oder bei Wexley. Beide hatten kein Office im Studio und arbeiteten daher nie dort.

Wenn ein Schriftsteller in Hollywood einen Vertrag für ein Drehbuch abgeschlossen hat, mit einem fixen Honorar, ist es seine Sache, wann er an diesem Drehbuch arbeitet, ob wochentags oder sonntags, tagsüber oder nachts.

Die Zusammenarbeit der beiden begann in voller Harmonie. Ich selber konnte – da ja die Originalidee von mir war und ich die Outline des Films mit Brecht zusammen geschrieben hatte und daher genau wußte, was für Vorarbeiten für den Film nötig waren – mich völlig diesen Vorarbeiten widmen, das hieß, nicht nur die Rollenbesetzungen vorzunehmen, sondern auch mit dem Filmarchitekten die Straßen-Exteriors, die er aufzubauen hatte, genau durchzuarbeiten und zu besprechen. Dies geschah in den früheren Chaplin-Studios, wo Pressburger und ich unsere Offices hatten und wo der Film später gedreht wurde.

Ich bekam alle vier, fünf Tage die Szenen, die die beiden Drehbuchautoren fertig hatten, zur Durchsicht. Wenn etwas diesbezüglich zu besprechen oder zu ändern war, telefonierten wir, oder ich sprach mit den beiden Autoren persönlich darüber.

Es waren sehr schöne, durch nichts getrübe Wochen.

Dann kam plötzlich aus heiterem Himmel der erste Mißton.

Ich war gerade in meinem Office, als Arnold Pressburger mich an-

rief, er wolle mich sofort sprechen, es wäre etwas sehr Unangenehmes passiert. Ich ging sofort hinüber und fand einen sehr aufgeregten Mann vor. Brecht hätte ihm mitgeteilt – ich weiß nicht, ob persönlich oder per Telefon –, daß er nicht weiterarbeiten würde, falls er nicht dasselbe Honorar bekommen würde, das John Wexley hatte: 10 000 Dollar.

Ich befand mich in einer der unangenehmsten Situationen meines Lebens. Ich konnte mich nur zu gut erinnern, wie es gewesen war, Pressburger zu überreden, Brecht 7 500 Dollar für seine Mitarbeit am Drehbuch zu bezahlen. Wenn es für Pressburger vielleicht die zusätzlichen 2 500 Dollar waren, die ihn mit Recht verstimmten, so war es für mich eine mehr als große Enttäuschung, daß Brecht, ohne mir etwas zu sagen, mehr Geld verlangte, und ich erinnerte mich zu gut daran, wie er mich ursprünglich gefragt hatte, ob ich glaubte, daß er für seine Mitarbeit 3 000 Dollar verlangen könne ... Nach vielen Stunden gelang es mir, Pressburger zu überreden, daß es im Interesse einer soweit als möglich reibungslosen Produktion notwendig sein werde, in den sauren Apfel zu beißen und Brecht die zusätzlichen 2 500 Dollar zu bewilligen. Ich zeigte Pressburger verschiedene Szenen aus dem Manuskript, die so typisch Brecht waren, daß kein anderer Autor sie hätte schreiben können. Pressburger sah das ein, nannte aber das Vorgehen Brechts eine Erpressung und fand späterhin seine Genugtuung darin, daß, als Brecht und Wexley sich über die Autorschaft am Drehbuch entzweiten und das Ganze vor ein Schiedsgericht der Hollywood Screen Writers Guild kam, er sich weigerte, als Zeuge für Brecht einzutreten. Darüber später mehr.

Trotzdem ich, wie gesagt, das Vorgehen Brechts völlig unrichtig und völlig unethisch fand, kam keine Mißstimmung auf zwischen ihm und mir. Dies geschah erst, als Brecht mich unbedingt überreden wollte, die Rolle des tschechoslowakischen Quislings Emil Czaka mit dem deutschen Schauspieler Oscar Homolka zu besetzen.

Ich schätzte und schätze auch heute noch Homolka als Schauspie-

ler sehr hoch ein, konnte aber meiner Einstellung zu dem Film entsprechend die Rolle nicht mit ihm besetzen.

Diese meine Einstellung war: Um einem amerikanischen Publikum halbwegs klarzumachen, was es für ein Volk bedeutet, von fremdsprachigen Soldaten und Geheimpolizei beherrscht und unterdrückt zu werden, hatte ich alle tschechischen Rollen, auch die kleinste, mit amerikanischen Schauspielern besetzt, die also fließend Englisch sprachen. Im Gegensatz zu ihnen, im Film also im Gegensatz zum tschechischen Volk, besetzte ich alle deutschen Rollen mit deutschen Schauspielern, die, wenn sie englisch (im Film also tschechisch) sprachen, es mit deutschem Akzent taten.

Wenn ich nun die Rolle eines tschechischen Quislings, also eines Verräters am eigenen Volk, mit einem deutschen Schauspieler besetzt hätte, so würde sich jeder Zuhörer gefragt haben, ob er nicht vielleicht deutscher Abstammung wäre und infolgedessen kein wirklicher Verräter am eigenen Volk, was nach meiner Ansicht den ganzen Schluß des Films in Frage gestellt hätte, wo sich alle tschechoslowakischen Staatsbürger gegen den Verräter am eigenen Volk stellen.

Aus den eben angeführten Gründen scheint es mir auch klar zu sein, daß ich niemals auch nur die geringste Absicht hatte, auch nur die kleinste Rolle mit Helene Weigel zu besetzen. Es ist ein Irrtum, daß sie im Film die Rolle der Frau Dvorak gespielt hat. Die Schauspielerin, die diese Rolle verkörperte, hieß Sarah Padden.

Über den Inhalt des Manuskripts herrschte zwischen Brecht und mir niemals auch nur die geringste Meinungsverschiedenheit. Was die Erwähnung der »Volksszenen« in Brechts Tagebuch angeht, so sind diese ja im Film vorhanden. Zum Beispiel die Szene im Kino, wo das Attentat bekannt wird, oder die Szene, in der Mascha Novotny auf dem Weg zur Gestapo ist, usw.

Ich kann daher nur annehmen, daß Brecht sich auf folgendes bezieht: Er machte den Vorschlag, die Szenen der Geiseln, die nach dem Tod von Heydrich aus allen Gesellschaftsschichten ausgesucht und verhaftet wurden und von denen jeden Tag jeder Zehnte er-

schossen wurde, sehr auszuarbeiten, um sie eventuell später – wenn das Hitler-Regime in Deutschland gestürzt worden war – getrennt von dem Originalfilm als Separat-, quasi Dokumentarfilm in Deutschland vorführen zu können. Ich war mit der Idee sehr einverstanden. Ob es Wexley war, weiß ich nicht.

Und nun komme ich zu der wahrscheinlich einzig wirklichen Ursache einer Entfremdung zwischen Brecht und mir.

Arnold Pressburger kam eines Tages zu mir und erklärte, daß aus von ihm unvorhergesehenen finanziellen Gründen der Drehbeginn des Films um drei Wochen vorverlegt werden mußte, so daß ich nicht mehr als acht Tage Zeit hatte vor Drehbeginn.

Das Drehbuch war noch nicht ganz fertig, hatte aber bereits ungefähr 280 Seiten. Ein Manuskript von einer solchen Länge konnte in der damaligen Zeit nicht gedreht werden. Ein Durchschnitts-Manuskript hatte 120 bis 150 Seiten. Außerdem hätten die Pressburger zur Verfügung stehenden Gelder nicht gereicht, ein derartig überlanges Manuskript zu verfilmen.

Ich hatte geplant, wenn ich das fertige Manuskript in Händen hätte, die unbedingt nötigen Kürzungen mit Brecht und Wexley zusammen vorzunehmen. Durch die Zeitverschiebung war das nunmehr unmöglich geworden, denn die beiden hatten noch das Drehbuch fertigzuschreiben, und mir selbst blieb kaum eine Woche vor Drehbeginn, diese Kürzungen vorzunehmen. Ich war also gezwungen, mit Hilfe eines jungen Writers namens Gunzburg die Kürzungen selbst vorzunehmen, und nach vielen Bemühungen konnte ich das Manuskript auf 192 Seiten herunterschneiden.

Die notwendig gewordenen Kürzungen mußte ich vor allem an den erwähnten Geiselszenen vornehmen. Ich glaube nicht, daß irgendeine auch nur halbwegs wichtige Szene aus dem Manuskript herausgeschnitten worden ist. Wenn in dem Tagebuch von Brecht steht, daß ich gegen die Szenen, die er »Volksszenen« nennt, eingestellt war, so ist das einfach nicht wahr. Es gab von Haus aus nicht die geringste Differenz zwischen Brecht und mir an dem Inhalt des Manuskripts, da ich ja Mitautor der Outline war.

Ebensowenig ist mir auch nur das geringste bekannt, daß Brecht und Wexley an einem »Idealscript« arbeiteten, von dem angeblich nur 70 Seiten fertiggestellt worden waren.

Ich hatte, wie ich schon früher schrieb, völliges Vertrauen zu Brecht und Wexley und wäre nie auf den Gedanken gekommen, daß eine Unstimmigkeit zwischen beiden herrschte. Wenn Wexley die alleinige Autorschaft des Drehbuchs für sich in Anspruch nehmen wollte, so war das für mich einfach lächerlich, denn die Szenen, die typisch brechtisch sind und nur von Brecht stammen konnten, sind zahllos. Ich verweise hier nur auf einige, nämlich gleich zu Anfang, wenn Professor Novotny mit seiner Tochter über die Gestapo spricht und über die Definition der Worte »No One«, oder wenn er in seiner Zelle seiner Tochter die Abschiedsworte für seinen Sohn beinahe wie einen Brief diktiert, oder die Entlarvung des Quislings Czaka durch einen deutschen Witz usw., usw. Wenn in Hollywood eine Unstimmigkeit zwischen Scriptautoren besteht, so ist es üblich, daß sie vor ein Schiedsgericht der Hollywood Screen Writers Guild gehen, dessen Urteil sie sich unterwerfen.

Für Brecht sagten aus der Komponist Hanns Eisler, der mit Brecht sehr viel über das Manuskript gesprochen hatte, mir auch bei den Untergrund-Szenen ratend zur Seite stand und der den Song »No Surrender« (Text von Sam Coslow) komponiert hat; und natürlich ich.

Trotzdem ich Arnold Pressburger aufforderte, für Brecht auszusagen, weigerte er sich, das zu tun, obwohl er genausogut wie Eisler und ich wußte, daß Brecht die Hauptarbeit an dem Manuskript geleistet hatte. Er konnte, was er die Erpressung durch Brecht nannte, nicht vergessen. Trotzdem Eisler und ich, und Brecht selber natürlich, alles mögliche taten, um dem Schiedsgericht zu beweisen, daß Brecht das Recht hatte, zumindest als Mitautor des endgültigen Drehbuchs genannt zu werden, entschied das Schiedsgericht, daß Wexley als der alleinige Autor genannt werden sollte, mit der merkwürdigen Begründung, daß Brecht ohnedies nach Deutschland zurückgehen würde, während es für den amerikanischen Schriftstel-

ler Wexley lebenswichtig wäre, als alleiniger Drehbuchautor dieses Films genannt zu werden.

Da gegen dieses Urteil nicht Einspruch erhoben werden konnte, trat ich freiwillig zurück von meinem Recht, als Autor der Idee und der Originalstory zusammen mit Brecht genannt zu werden, so daß Brecht zumindest als alleiniger Autor der Idee und der Story genannt wurde. [Im Vorspann erscheinen Lang und Brecht.]

Wexley konnte sich dieses nach meiner Ansicht ungerechten Urteils nicht sehr lange erfreuen, denn ziemlich bald nach Erscheinen des Films begann das House Unamerican Activities Committee (HUAC) seine Untersuchungen und Verhöre (1947) über angebliche und wirkliche Kommunisten, und die Hollywood-Studios strichen von ihren Filmen die Namen derer, die als Kommunisten benannt wurden, und unter denen befand sich auch Wexley, obwohl er, glaube ich, nie mit dem HUAC etwas zu tun hatte; ob Pressburger als unabhängiger Produzent dem Beispiel der Hollywood-Studios folgte, weiß ich nicht.

Die Tagung vor dem Schiedsgericht war das letzte Mal, daß ich Brecht gesehen habe.

Ich erwähnte den Song »No Surrender«. Das war der ursprüngliche Titel des Films. Noch ehe der Film fertig war, erschien ein Buch mit diesem Titel, und so konnten wir ihn nicht verwenden. Arnold Pressburger und ich machten im Studio eine Art Wettbewerb, um einen neuen Titel zu finden. Eine Sekretärin, deren Name mir nicht mehr bekannt ist, erhielt den ersten Preis, 100 Dollar, für den Titel *Hangmen Also Die*. Der Film war ein Erfolg. Wieviel er eingebracht hat, ist mir völlig unbekannt. Er ist später sehr oft im Fernsehen gelaufen. Ich halte *Hangmen Also Die* für meinen wichtigsten anti-nationalsozialistischen Film.

Bertolt Brecht Arbeitsjournal (Auszüge)

4. 12. 41

gab fritz lang einen glücksgott mit epigramm:

ich bin der glücksgott, sammelnd um mich ketzer
auf glück bedacht in diesem jammertal.
bin agitator, schmutzaufwirbler, hetzer
und hiermit – macht die tür zu – illegal.

27. 4. 42

[...]

lang, nach lauter boxofficeerfolgen, wurden hintereinander ein paar filme weggenommen, weil er sich zerstritt oder weil ein französischer schauspieler einen amerikanischen regisseur verlangte. er wurde besorgt und bat rolf nürnberg, ihm die 80000 \$ zurückzugeben, die er für ihn verwaltete, seine ersparnisse. n[ürnberg] machte einen unlustigen selbstmordversuch und gestand dann, er habe das geld seit jahren für sich verbraucht. in diesen wochen, während er seinen letzten kontraktmonat abdiente, ging er zum augenarzt. der verdeckte sein eines aug und wollte ihn ziffern ablesen lassen. l[ang] sagte: »aber Sie müssen die lampe andrehen.« die lampe brannte längst. jetzt weiß oder ahnt er, daß auch sein anderes aug von blindheit bedroht ist, wie bei seinem vater. mit ihm war die laté, seit jahren seine freundin und sekretärin, die aber jetzt mit winge geht, was er ebenfalls weiß.

28. 5. 42

mit lang an der beach über geiselfilm nachgedacht (anläßlich heydrichs exekution in prag). neben uns lagen zwei junge leute, eng aneinander unter einem riesigen badetuch, der mann einmal über der frau, ein kind spielte daneben. unweit steht ein großer eiserner

horchapparat, gewaltige flügel, die sich im bogen drehen; ein soldat sitzt auf dem sattelsitz dahinter, in hemdsärmeln, aber vor den paar kleinen gebräuchlichkeiten steht ein vollbekleideter wachtposten mit gewehr. ungeheure benzintanks rollen leise surrend die asphaltierte beachstraße hinab, und man hört kanonenschüsse hinter der bucht.

5. 6. 42

versuche mit lang eine story SILENT CITY zu entwerfen. über prag, gestapo und geiseln. alles das ist freilich ganz einfach monte carlo.

27. 6. 42

es scheint, daß die story, die ich mit lang schreibe (die geiseln von prag), einige aussicht hat. lang trug sie einem producer vor, der beeindruckt war. wie ich diese kleinen hitzewellen hasse, die in der nähe von geld jedermann erfassen (gesicherte arbeitszeit, bessere wohnung, musikstunde für steff, keine wohltaten mehr nötig).

29. 6. 42

ich arbeite mit lang für gewöhnlich von früh neun uhr bis abends sieben uhr an der geiselstory. bemerkenswert ein term, der immer wieder auftaucht, wenn die logik eines vorgangs oder fortgangs zu diskutieren wäre; »das akzeptiert das publikum.« den mastermind der untergrundbewegung, der sich hinter einem fenstervorhang versteckt, wenn die gestapo haussuchung hält, akzeptiert das publikum. auch aus kleiderschränken fallende kommissarleichen. auch »geheime« volksversammlungen, zur zeit des naziterrors. derlei »kauft« lang. interessant auch, daß er weit mehr an überraschungen interessiert ist als an spannungen.

5. 7. 42

während ich die story diktiere, verhandelt oben im studio lang mit den geldleuten. wie in einem propagandafilm dringen herunter die ziffern und todwunden aufschreie: »30000 \$ ↔ 8 % ↔. I can't do

it.« ich ziehe mit der sekretärin hinaus, in den garten. kanonendon-
ner vom meer her ...

20.7.42

die ganze zeit brotarbeit an der geiselstory mit lang. soll dafür
5 000 \$ bekommen, dazu weitere 3 000 \$ für weitere mitarbeit.

27.7.42

dieses journal zeigt allein durch die vielen eintragungen die be-
drängte lage, in der ich bin, geworfen in das zentrum des welt-
rauschgifthandels unter die allerletzten der tuis dieses gewerbes.
was für ein unendlich trauriges gemächte dieser geiselfilm ist, mit
dem ich mich etwa jetzt zu beschäftigen habe. was für schemen, in-
trigen, falschheiten! das bißchen anstand erschöpft sich darin, daß
ich streng im rahmen bürgerlich-nationaler erhebung blieb! und
jetzt kommt noch die besetzung dazu. ich sah ein buch mit fotos
aller schauspieler, die man haben kann, oder vielmehr, die da sind –
visagen wie aus dem programmheft des ulmer stadttheaters.

5.8.42

ich arbeite jetzt in einem office von united artists in laspalmas-street
in hollywood. heiße büroräume mit sekretärinnen. ein amerika-
nischer writer, john wexley, der 1 500 \$ in der woche bekommt. er
gilt als sehr links und anständig. zuerst nehme ich mit ihm eine se-
quenz durch, er diktiert sie englisch der sekretärin. sie macht 4 ko-
pien, und als ich eine haben will, macht er die kindischsten ausflüch-
te. am kopf steht »john wexley« und datum, und die »suggestions«
sind nicht benannt. in einer szene braucht er eine deutsche über-
setzung; so überträgt er in eine kopie handschriftliche zufügungen
und gibt sie mir. ich nehme den zettel mit; danach wird herumte-
lefoniert, ich hätte ein blatt mitgenommen, das er brauche, er kön-
ne nicht weiterarbeiten. wie es scheint, werden diese tricks hoch-
bezahlt.

19. 8. 42

jeden tag in dem office in hollywood. ich fahre die 12 meilen morgens halb neun. frühstücke gegen 1 uhr in dem office meine mitgebrachten brote zu einem schluck kalifornischen weißweins. es ist heiß, aber wir haben ventilatoren.

20. 8. 42

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.

3. 9. 42

mitunter sehe ich jetzt wieder filme, in dem office, wenn schauspieler zu beurteilen sind. ich denke oft über die handicaps unserer kortner und homolka nach. es ist keine bloße frage von »overacting«. die amerikaner überspielen vielfach und sind fast alle recht theatralisch. nur ist die art ihrer theatralik eine andere, so fällt die unsre hier als theatralisch auf, während die hiesige natürlich erscheint. schließlich theatralisieren die amerikanischen schauspieler einen andern grundgestus, eben den der amerikaner. unsere schauspieler fallen schon als »hamy« auf, weil der muskel immerfort spielt, der die augenbrauen hochzieht. er ist bei den amerikanern stillgelegt. die bewegungen sind bei den deutschen meistens zu abrupt für die leinwand, zu »zackig«. die amerikaner haben etwas fließendes, plastisches, was sich besser fotografiert. geste und mimik müssen im maßstab 1 zu 10 verkleinert werden, da die hauptsache das brustbild ist – in den riesenkinos sehen die zuschauer totalaufnahmen zweerghaft klein.

14. 9. 42

die arbeit am film (den ich gern TRUST THE PEOPLE nennen würde) geht besser vorwärts, seit statt lang ich mit wexley die übertragung der outline in das drehbuch vorbespreche (und ich korrigiere dann auch noch seine arbeit). vor allem habe ich w[exley] dazu gewonnen, mit mir und in meinem haus abends ein völlig neues idealscript zu schreiben, das lang vorgelegt werden soll. natürlich lege ich das schwergewicht auf die volksszenen.

5. 10. 42

sehr typischer vorgang: ich höre, daß wexley für die abend- und sonntagsarbeit einen bonus verlangt hat. er bekam ihn bewilligt, und lang sagte mir, ich sollte auch einen verlangen. ich tat es, und nach einigem hin und her bekam ich ihn zugesichert, das hin und her betraf meine forderung, es müsse der gleiche bonus sein. aber am nächsten tag kam lang und verlangte, daß wir jetzt abends das hauptscript schreiben und das »polieren« für den schluß aufhören. tatsächlich kann ich wexley nicht mehr zum weiterarbeiten am »idealscript« bewegen. es sind erst 70 seiten.

16. 10. 42

keine schlechte woche ist vorüber: stalingrad hielt, willkie forderte eine zweite front von tschunking aus. USA-flugzeuge griffen in den kampf über deutschland ein – und wexley und ich arbeiteten »nach bestem wissen und gewissen« an dem script von TRUST THE PEOPLE (unser titel). jetzt, vor dem shooting, schleppte lang den armen wexley in sein office und schreit mit ihm hinter verschlossenen türen, er wünsche ein hollywoodpicture zu machen, scheiße auf volksszenen usw. die veränderung, die mit ihm in der nähe der 700000 \$ vorgeht, ist bemerkenswert. er sitzt, mit den allüren eines diktators und alten filmhasen, hinter seinem boßschreibtisch, voll von drugs und ressentiments über jeden guten vorschlag, sammelnd »überraschungen«, kleine spannungen, schmutzige sentimentalitäten und unwahrhaftigkeiten und nimmt »licenses« für das boxof-

fiце. für ein, zwei stunden – ich kürze das natürlich ab – spüre ich die enttäuschung und den schrecken der geistigen arbeiter, denen ihr produkt weggerissen und verstümmelt wird, in meinem verräterischen hübschen garten sitzend und mich zwingend, den kriminalroman zu lesen.

17. 10. 42

KORTNER ist gekränkt, weil ich ihm in dem lang-film keine rolle verschafft habe, während ich allerhand tat, dem homolka die cza-karolle zu verschaffen, dh, ich versuchte, ihn für diese rolle zu kriegen. lang hatte persönlich viel gegen kortner, der ihm einmal in gesellschaft, als er die meinungsfreiheit in den demokratien pries, böse dinge gesagt hat, zb, daß er mit dem wochenscheck im maul zu ihm rede. gegen homolka hatte lang anscheinend weniger, höchstens, daß er ein guter schauspieler ist. in den letzten wochen hatte kortner die rolle des litwinow in MISSION TO MOSCOW so gut wie sicher, als sie homolka kriegte, nach einem unglücklichen test homolkas, angeblich nur, weil sein schwiegervater, einer der einflußreichsten männer in washington, interveniert hat. in der tat traf kortner homolka hier mitunter, da homolka, den curfew ausnutzend, ständig hier erschien. jetzt spricht k[ortner] von einer »atmosphäre der mil-lionen, intriguen usw«, die er nicht aushalte. lang, der ihm eine rolle verweigert, nennt er einen mörder und natürlich, ich arbeite mit ihm ... es ist schwierig, der rettung kleiner nachen ...

[...]

18. 10. 42

könnte ich die VERSUCHE weiterführen, würde ich außer den epi-grammen und den lyrischen kurzgedichten in der versart der kriegs-fibel doch auch einige szenen aus dem drehbuch von TRUST THE PEOPLE abdrucken. etwa die erste scene, in der heydrich vor dem attentat den tschechischen industriellen die in den munitionsbe-trieben gefundenen flugblätter mit der schildkröte des slowdowns zeigt. da ist ein moderner tyrann intelligent geschildert: der terror

wird eingesetzt, weil die tschechischen arbeiter die produktion für den hitlerkrieg im osten sabotieren, so bekommt der deutsche terror dasselbe unpersönliche wie das tschechische attentat. – dann sind da einige geiselszenen, wo die klassenunterschiede im lager gezeigt werden. noch fünf minuten, bevor die nazis geiseln zur exekution holen, gibt es unter diesen antisemitische auftritte usw. – der film ist episch konstruiert, aus drei geschichten, die eines mädchens, deren vater als geisel genommen wird und die etwas weiß, die eines quislings, den eine ganze stadt zur strecke bringt. das zb ist nicht schlecht; auch nicht, daß die untergrundbewegung fehler macht, die das breite volk korrigiert usw usw.

19. 10. 42

interessant, wie eine funktionsabdrosselung die person aufdröseln. das ich wird formlos, wenn es nicht mehr angesprochen, angegangen, angeherrscht wird. selbstverfremdung setzt ein.

während der arbeit hatte ich mitunter mühe, mich nicht an der lösung der kleinen schmutzigen problemchen zu beteiligen, diese glitschigen, smarten »lines« zu finden, diese übergänge von nichts zu nichts, und überhaupt keine ergüsse zu schreiben, all das ließ ich den andern. dergleichen kann tatsächlich die handschrift schädigen, jedenfalls hatte ich das gefühl.

22. 10. 42

ich merke jetzt, daß diese arbeit am film mich fast krank gemacht hat. diese »überraschungen«, die darin bestehen, daß das unmögliche passiert, diese »spannungen«, die darin bestehen, daß dem publikum etwas verheimlicht wird, diese leiter der untergrundbewegung, die verwundet hinter fenstervorhängen stehen, wenn die gestapo haussuchung hält, diese empörten ausrufe: »warum soll ich den satz dem arbeiter geben, dem ich 150 \$ bezahle, wenn der professor daneben steht, dem ich 5000 \$ bezahle!«, diese effekte aus dem rosetheater anno 1880, diese ausbrüche verschmutzter phantasie, nach geld stinkender sentimentalität, tiefsitzender triumphie-

render reaktion, wilden verbissenen ressentiments über die zumutungen, hier einen großen film zu machen, wo man auf teilung inszeniert ... und dann verblurren die bilder wieder, die herauszuarbeiten so schwer gewesen ist, die charaktere verzerren sich wieder zu den alten typen, in die konstruktion werden dicke säulen eingebaut, die nichts tragen, das kluge wird dumm, das fortschrittliche rückschrittlich, das edle gemein, das gemeine anziehend, der besteller nimmt den pinsel und schmiert hinein, und niemand wird je sehen, wie das bild ausgesehen hat.

das individuum, das mehr und mehr sein ansehen (ist gleich: charakter) von der produktion zu gewinnen hat, geht hier durch eine böse phase, da die produktion eben gedrosselt und manipuliert ist. gewöhnt daran, meine würde zu nehmen von der würde der aufgabe, meine bedeutung von der bedeutung, die ich für die allgmeinheit habe, meine energie von den kräften, mit denen ich in berührung komme, wo bleibe ich, wenn die aufgabe unwürdig, die allgmeinheit depraviert ist und wenn in der umwelt keine energie sich sammeln kann?

25. 10. 42

selbst die routiniertesten hollywoodschreiber, die seit 10 jahren ein script nach dem andern fabrizieren, verspüren in einer gewissen phase eines jeden scripts immer wieder die hoffnung, diesmal könnten sie etwas besseres, nicht ganz so niedriges durchbringen, durch diese oder jene list, dank dieses oder jenes glücksumstands. diese hoffnung wird immer enttäuscht, aber ohne sie könnten sie ihre arbeit nicht machen – und die niedrigen und schmutzigen filme entstünden nicht.

2. 11. 42

nachdem ich 2 wochen von LANG nichts gehört hatte – einmal hatte eisler den wexley angeschleppt, der bei ihm abendgegessen hatte, und er war das lebendige schlechte gewissen – rief die sekretärin an, die aufnahmen begännen, und ich sei »invited, more than invit-