

# FILM - FUND

## WIEDERENTDECKT - NEU GESEHEN

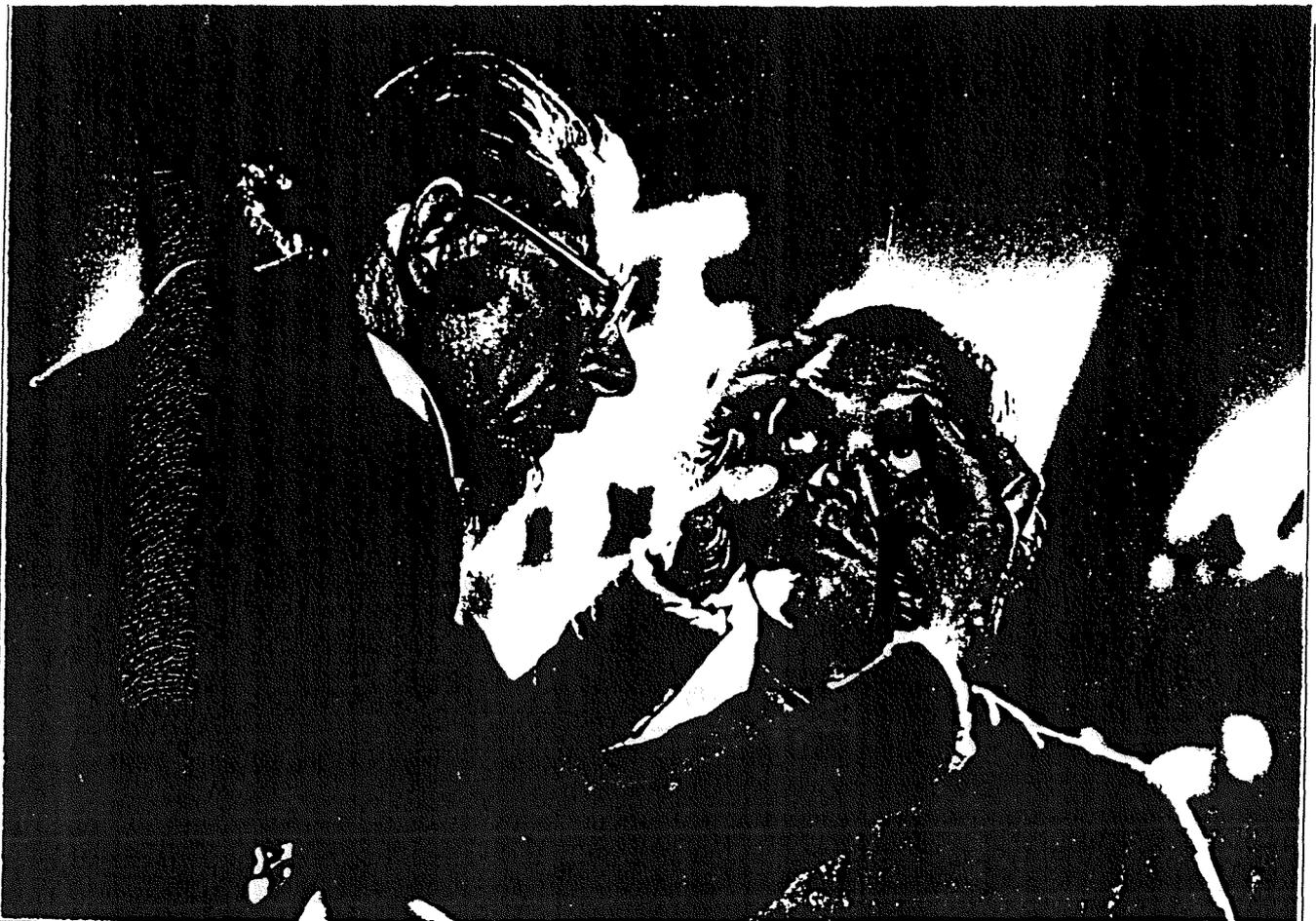
EINE VERANSTALTUNGSREIHE IN ZUSAMMENARBEIT VON  
CINEGRAPH BABELSBERG, BUNDESARCHIV-FILMARCHIV BERLIN  
UND DEUTSCHEM HISTORISCHEM MUSEUM

CINEGRAPH

30

Georg Büchners

# Wozzeck



# WOZZECK

Land Deutschland 1947  
Produktion DEFA, Potsdam-Babelsberg

---

Regie Georg C. Klaren  
Drehbuch Georg C. Klaren nach dem Dramenfragment  
»Woyzeck« von Georg Büchner

---

Kamera Bruno Mondini  
Musik Herbert Trantow  
Bauten Hermann Warm, Bruno Mondini  
Kostüme Walter Schulze-Mittendorf  
Produktionsleitung Kurt Hahne  
Darsteller Kurt Meisel (Wozzeck), Helga Zülch (Maria),  
Max Eckard (Büchner), Paul Henckels (Arzt),  
Richard Häußler (Tambor-Major), Arno Paulsen  
(Hauptmann), Willi Rose (Andres), Rotraut  
Richter (Käthe), Elsa Wagner (Großmutter), Karl  
Hellmer (Trödler), Leo Sloma (Wirt), Peter Marx  
(Harmonika-Spieler), Friedrich Gnass (Spieß-  
rutenläufer), Horst Preusker, Gunnar Möller  
(Studenten) u. a.

---

Uraufführung 17.12.1947, Berlin, Haus der Kultur der Sowjet-  
union

## Zum Film

Im Anatomiesaal einer Universität liegt der Körper des Füsiliers Wozzeck, den man gehängt hat. »Ein Mörder«, konstatiert der Doktor. »Ein Mensch«, sagt der Student Büchner, »den wir gemordet haben«. Und er erzählt den Fall vom armen Wozzeck, der zu den Soldaten gezogen wurde und dort jede Demütigung erduldet um eines Zieles willen: Er spart jeden Groschen, um eines Tages ein bescheidenes Leben mit Marie führen zu können, die er liebt und mit der er ein Kind hat. Er erträgt die Schikanen des Hauptmanns und die skrupellosen Ernährungs-Experimente des Doktors, doch daß der stattliche Tambor-Major sich an Marie heranmacht, erträgt er nicht. So wird Wozzeck zum Mörder – an Marie, die ihm das Liebste im Leben war.

(Aus: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA 1946-92. Herausgegeben vom Filmmuseum Potsdam. Henschelverlag Berlin 1994)

## Wie »Wozzeck« entstand

Auf der ersten programmatischen Zusammenkunft deutscher Filmemacher nach dem zweiten Weltkrieg, im Berliner Hotel »Adlon« im November 1945, gingen die Vorstellungen über die Zukunft des deutschen Films extrem auseinander. Sie reichten »von der Empfehlung, ›die Primitivität, zu der uns heute die Wirklichkeit zwingt‹ (Paul Wandel), als Vorteil zu nutzen, um ›tiefe Gedanken ohne großes Gepränge und ohne kostspieligen Aufwand‹ auszu-drücken, bis zur Warnung, man dürfe ›mit der Armut nicht kokettieren‹ (Georg C. Klaren), weil sich darauf kein Stilprinzip gründen lasse. Den nahelie-genden Gedanken, ›billig, billiger, am billigsten, möglichst mit wenigen Per-sonen in wenigen Dekorationen am besten wie (...) Siodmaks *Menschen am Sonntag*‹ zu produzieren, hielt Chefdramaturg Klaren zum Beispiel für falsch und empfahl, sich auf die ›ureigenste Domäne des deutschen Films‹, auf das Erbe des Expressionismus zu orientieren.

Klaren selbst versuchte, mit seinem Film *Wozzeck* ein Beispiel zu geben. Als ›Avantgardefilm‹ ausgewiesen, war er der einzige, den bereits das erste Pro-duktionsprogramm der DEFA von der gestalterischen Seite her charakterisiert hatte. Als Szenenbildner verpflichtete Klaren Hermann Warm, einen der drei *Caligari*-Architekten, für die Kostüme Walter Schulze-Mittendorf, Mitarbei-ter bei Fritz Langs *Metropolis*, als künstlerischen Berater Paul Wegener (der vertraglich gebunden war, auch wenn er im Vorspann nicht erscheint). Selbst die Musik, bei den meisten DEFA-Filmen jener Jahre das konservativste Ele-ment, leistete sich ›expressionistische Ausflüge in atonale Gefilde‹ (Wolf-gang Thiel). Der Handlungsraum hat häufig Gleichnischarakter, bekennt sich zur konstruierten Wirklichkeit. Wenn *Wozzeck* beim Rohrschneiden zwi-schen den ›Baumgespenstern‹ umherirrt, wird man an Werner Krauß erinnert, wie er in Georg Wilhelm Pabsts Debütfilm *Der Schatz* (1923) Wünschelru-ten schneidet, und an Lotte H. Eisners Beschreibung der Szene: »Es leuchten Weidenstümpfe fahl auf, Gestrüpp wird von einem Atelier-Mondschein über-gossen, Äste werden in den Konturen überscharf akzentuiert, scheinen weiße Knochenarme gespenstig zu recken.«

Die Kamera zeigte die Welt aus der Sicht des Helden, als Spiegel seines See-lenzustandes. Sie dämonisierte den Tambourmajor in der Szene auf dem Exerzierplatz zu einem monströsen Unhold und drückte die Kreatur *Wozzeck* so nachdrücklich in den Schlamm, daß allein diese Einstellung die Lage der *Wozzecks* als endgültig in jener Gesellschaft sinnfällig macht. Die Montage unterstützte den expressiven Ausdruck durch extreme Lösungen, wenn sie zum Beispiel die Sequenz ›auf...nieder..., so werden die *Wozzecks* gemacht‹, in 1/2- und 1/3-Sekunden-Einstellungen atomisiert. Schulze-Mittendorf schließlich nahm durch Stilisierung dem Geschehen seine ›biedermeierlich romantische Bindung und verlieh ihm Allgemeingültigkeit. Die Uniformen z.B. erhielten die Attribute des modernen Militarismus, wie Knobelbecher, Krätzchen, geschwungene SS-Reithosen.« (Berliner Zeitung 1947)«

Aus: Christiane Mückenberger: Zeit der Hoffnungen. 1946-1949. In: Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA 1946-92. A.a.O.

## Aus zeitgenössischen Kritiken

»(...) Wohlverstanden, Klarens Filmtragödie der schuldlos schuldig gewordenen, dumpfen Kreatur erscheint uns geglückt zu sein, eine vollendete Gestaltung fand sie, streng genommen, leider nicht. Daran ist zweifellos die literarisch zwar sehr interessante, aber gleichzeitig auch filmfremd wirkende Rahmenhandlung schuld, worin im Ablauf des Dramas immer wieder der gegen Spießermoral, Pseudowissenschaft und Militarismus polemisierende Student Georg Büchner erscheint. Der Film als volkstümliches Kunstmittel unserer Zeit erhielt durch dieses gewagte Experiment eine intellektuelle Atmosphäre, die im Theater notwendig sein mag, dem Film jedoch viel an Durchschlagskraft nimmt. (...)«  
**P. Kast, Vorwärts, Berlin, 18. 12. 1947**

»(...) Während das Original verschiedene Motive (für die Ermordung Mariens durch Wozzeck) offenläßt, hebt der Film als allein entscheidend das soziale Moment heraus: bevor Wozzeck zum Mörder wird, wird er ein Opfer seiner Umwelt. Dieser Sinngebung zuliebe werden bestimmte Teile der Dichtung stark unterstrichen und durch Einfügungen ergänzt. So ist eine Kasernenhofszene hinzugekommen, die die Schikanierung der Soldaten durch den Tambourmajor zeigt. Ausführlich wird dann verfolgt, wie dieser Major auf dem Jahrmarktsrummel dem armen Teufel seine Geliebte abspenstig macht, was das Fragment nur lückenhaft andeutet. Die stärkste Umgestaltung erfährt jedoch der Schluß. Während Büchner darauf hinweist, daß Wozzeck beim Versenken des Mordmessers im Teiche ertrinkt, wird er im Film verhaftet, durch ein Gericht verurteilt und im Henkerkarren, an seinem spielenden Jungen vorbei, zum Schafott gefahren. Durch diese Ausrichtung erhält der Film, der sich im übrigen streng an den Wortlaut der Vorlage hält, eine Geschlossenheit, die dem Büchnerschen Fragment naturgemäß abgeht. (...)«

**Erich Krafft, Der Morgen,  
Berlin, 19. 12. 1947**

»(...) Unbestreitbar gibt es in diesem sozialkritischen, antimilitaristischen Film Bilder von bestürzender optischer Intensität. Im Ganzen jedoch dokumentiert er nur den Nachholebedarf des damaligen deutschen Films; anknüpfend an den Stummfilm, an die Tradition des Expressionismus und Surrealismus, an Bert Brecht und Murnau. Die Form wuchert, wahllos wird an Effekten zusammengetragen, was sich nur immer finden ließ: ein konfuses Sammelsurium diskrepanter Stilmittel, das die Bilder bis zum Platzen aufbläht und den Film auf diese Weise zerfallen läßt. Exzellent dagegen sind die schauspielerischen Leistungen, besonders hervorstechend Kurt Meisel in der Rolle Wozzecks, eine Studie dämonischer Faszination, eine differenzierte Darstellung der geknechteten, überforderten Kreatur. (...)«

**Hans-Georg Soldat, Der Tagesspiegel,  
Berlin, 5. 4. 1964**

»(...) Es führt ein direkter Weg aus der Gequältheit und Ausweglosigkeit jener Zeit zu den Schlachtfeldern imperialistischer Kriege, in das Grauen der Konzentrationslager. Diese zwangsläufige Entwicklung sichtbar zu machen, war eins der Hauptziele des Regisseurs. (...)«

**Neues Deutschland, Berlin, 19.12.1947**

## Der Regisseur Georg C. Klaren

wird am 10. 9. 1900 als Georg Eugen Klarič in Wien geboren. An der dortigen Universität studiert er Philologie, arbeitet dann als Schriftsteller und Journalist. Er schreibt Novellen, Essays und das Libretto einer Oper, »Der Zwerg« nach Oscar Wilde. 1922 Dramaturg der Vita-Film Wien, danach u. a. für das Studio Fröhlich und die Terra. Zahlreiche Drehbücher für Stummfilme, meist gemeinsam mit Herbert Juttke, u.a. *Nanette macht alles* (1926), *Die Warenhausprinzessin* (1926), *Kleinstadtsünder* (1927) mit Asta Nielsen, *Geschlecht in Fesseln* (1928) von und mit Wilhelm Dieterle, *Der Hund von Baskerville* (1929, RE: Richard Oswald). Drehbucharbeit für Alfred Hitchcock: *Mary / Sir John greift ein* (1931). Nach rund einhundertfünfzig Drehbüchern erste Regiearbeit 1931: *Kinder vor Gericht*, über den Meineid einer Minderjährigen, die ihren Vater – einen arbeitslosen und sozial deklasierten ehemaligen Siemens-Vorarbeiter und jetzigen Straßenhändler – beschuldigt, sie mißbraucht zu haben. Ein Melodram und Milieufilm mit dokumentaren Materialien und teilweise improvisierten Dialogen. Weitere Regie: *Ballhaus goldener Engel* (1932), im März 1933 von den Nazis verboten.

1933 einige Zeit »unerwünscht«, schreibt er bald weitere Drehbücher: *Johannisnacht* (1933), *Der Kosak und die Nachtigall* (1935, RE: Phil Jutzi), *Der Biberpelz* (1937), *Der Schritt vom Wege* (1939, RE: Gustaf Gründgens, nach »Effi Briest«), *Dr. Crippen an Bord* (1942). – Nach dem zweiten Weltkrieg engagiert sich Georg C. Klaren für die DEFA, ist 1947/48 deren erster Chef-dramaturg und realisiert mit *Wozzeck* ein Projekt, das er schon in den letzten Jahren der Weimarer Republik geplant hatte: einen Antikriegsfilm in den politischen Traditionen von *Niemandsland* oder *Westfront 1918* und den stilistischen Traditionen des deutschen Filmexpressionismus. Weitere Arbeiten bei der DEFA: *Semmelweis – Retter der Mütter* (1950), *Die Sonnenbrucks* (1950) und *Karriere in Paris* (1952, RE gemeinsam mit Hans-Georg Rudolph, nach dem Roman »Vater Goriot« von Honoré de Balzac). Weitere Projekte scheitern, u.a. ein Film über Schauspielschüler in der jungen DDR – Klaren war bereits zu Recherchen nach Weimar gereist – oder über Mozart, »das Genie im Gegensatz zu und in Abhängigkeit von der feudalistischen Klasse«, als Co-Produktion mit Österreich.

In Österreich inszeniert Klaren für eine von G. W. Pabst geleitete Firma *Ruf aus dem Äther* (1949-51) mit Oscar Werner über eine Schmugglerbande an der österreichisch-schweizerischen Grenze, und für die sowjetische lizenzierte Firma am Rosenhügel den Opernfilm *Die Regimentstochter* (1952/53, Co-RE: Günther Haenel). Außerdem schreibt er für den Regisseur Willy Birgel *Rosenmontag* (1955), die Liebesgeschichte zwischen einem jungen Leutnant und einer Blumenbinderin. Klaren, schwerkrank und fast erblindet, stirbt (wahrscheinlich) im November 1962 in Sawbridgeworth bei London.

---

Herausgeber: CineGraph Babelsberg, Brandenburgisches Centrum für Filmforschung e.V./ CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung e.V.

Für freundliche Unterstützung danken wir dem Filmmuseum Potsdam sowie dem Deutschen Historischen Museum / Kino im Zeughaus, Red.: Ralf Schenk