

1. Einleitung

2. Theater - Filmbeziehung

2.1 Das epische Theater

2.1.1. Die "Straßenszene":

2.1.2. Verfremdungen:

2.1.3. Das Gestische Prinzip:

2.1.4. Historisierung:

2.1.5. Dialektik:

2.1.6. Literarisierung:

2.1.7. Anti-Aristotelische Dramatik:

2.2. Film im Theater

3. "Der Dreigroschenprozeß"

3.1. Juristische Vorbedingungen

3.2. Die Filmtheoretische Schrift des "Dreigroschenprozesses"

3.2.1. Soziologischer Aspekt:

3.2.2. Technifizierung der Literatur:

3.2.3. Warencharakter der Kunst:

3.2.4. Verhältnis: Kunst-Film (Realistische Abbildung):

4. Fazit

5. Literaturverzeichnis

1. Einleitung

Bertolt Brecht zählt zu den bedeutendsten Dramatikern unseres Jahrhunderts. Trotz seines frühen Filminteresses (erste Filmkritik am 7.11.1919 im Augsburger "Volkswille") und einigen praktischen und theoretischen Arbeiten, hat die wissenschaftliche Debatte mit dem kritischen Denker ein Thema lange Zeit ausgespart, nämlich Brechts Auseinandersetzung mit dem Film. 1975, fast zwanzig Jahre nach seinem Tod, war Wolfgang Gersch einer der ersten, der sich mit dem Thema Brecht und der Film beschäftigte und auf diesem Gebiet wahre Pionierarbeit leistete. Da sein Engagement für den Film von Mißerfolgen gekennzeichnet war, er aber parallel dazu im Theater sehr erfolgreich war, interessierten sich die Wissenschaftler wohl mehr für seine ruhmreiche Arbeit im Theater. Ähnlich sieht es auch Wolfgang Gersch in seinem Werk "Film bei Brecht": "Insgesamt mochte es nicht lohnend scheinen, über eine nahezu permanente Erfolglosigkeit des erfolgreichsten Dramatikers und Dichters unserer Zeit zu schreiben."

Mit besonderer Berücksichtigung auf Brechts Filmschaffen schließt sich im folgenden eine chronologische Aufzählung seiner wichtigsten Lebensstationen an.

Eugen Berthold Brecht wurde am 10. Februar 1898 in Augsburg geboren. Als Sohn des kaufmännischen Angestellten und späteren Direktor der Haindlschen Papierfabrik, Berthold Friedrich Brecht, wächst er in bürgerlichen Verhältnissen auf. Von 1904 bis 1908 besucht er die Volksschule bei den Barfüßern, danach wechselt er zum Königlichen Bayrischen Realgymnasium. Am 2. Oktober 1917 erfolgt die Immatrikulation an der Ludwig-Maximilian-Universität in München, die er im November 1921 wieder verlassen muß. In den Jahren 1919 bis 1921 schreibt er seine ersten Filmdrehbücher, nach "Drei im Turm", "Der Brillantenfresser" und "Das Mysterium der Jamaika Bar", gewinnt er im Mai 1922 mit dem Drehbuch "Robinsonade auf Assuncion" den ersten Preis der Zeitschrift "Tagebuch". Im Oktober erhält er einen Dramaturgenvertrag bei den Münchner Kammerspielen, worauf ihm im November der Kleist-Preis verliehen wird. Im darauffolgenden Jahr dreht er u.a. mit Karl Valentin den Film "Mysterien eines Frisiersalons". Im September 1924 verlegt Brecht seinen Wohnort nach Berlin, wo er eine Anstellung als Dramaturg am Deutschen Theater erhält. Am 10. April 1929 heiratet er Helene Weigel. 1930 bekommt

Bertolt Brecht die Gelegenheit geboten, einer seiner Theaterstücke zu verfilmen, nämlich die "Dreigroschen- oper". Als er jedoch das Drehbuch zu dem Film schreibt ("Die Beule"), kommt es zum Streit mit der Filmgesellschaft, woraus der "Dreigroschenprozeß" resultiert. Die Dreharbeiten gehen weiter und werden von G. W. Pabst beendet. Nach den negativen Erfahrungen mit der Kapitalistischen Filmindustrie schreibt Bertolt Brecht zusammen mit Ernst Ottwalt und Slatan Dudow das Drehbuch zu dem Film "Kuhle Wampe", der am 30. Mai 1932 in Berlin uraufgeführt wird. Mit der Machtübernahme der Nazis flüchtet er ins Exil, seine Stationen sind Prag, Wien, Zürich, Skovsbostrand (Dänemark), Stockholm, Helsinki und Moskau. Am 21 Juli 1941 trifft er im Hafen von Los Angeles ein, bemüht um Arbeit, entwirft er mehrere Filmstories für die Traumfabrik Hollywood, die jedoch keinen Abnehmer finden. 1942 schreibt er dann zusammen mit Fritz Lang an dem Drehbuch zu "Hangmen Also Die". Die in den Kinos gekommene Filmfassung hat jedoch wenig mit Brechts Drehbuchvorschlägen zu tun. Nach den Filmexposés "Silent Witness" und "All Our Yesterdays" muß er in Washington vor dem "Committee of Unamerican Activities" aussagen. Einen Tag später, am 31. Oktober 1947 verläßt er die Vereinigten Staaten von Amerika und kommt über Paris und Zürich nach Berlin zurück, wo er sich endgültig niederläßt. Nachdem Brecht in Ost-Berlin, das Berliner Ensemble gegründet hat, schließt er im Jahre 1951 die Drehbucharbeiten zu "Mutter Courage und ihre Kinder" ab. Wenige Jahre vor seinem Tod erhält er noch einige Auszeichnungen, am 7. Oktober 1951 den Nationalpreis I. Klasse, im Januar 1954 wird er in den künstlerischen Beirat des Ministeriums für Kultur der DDR berufen und im Dezember des gleichen Jahres erhält er den Internationalen Stalin-Friedenspreis. Die im Jahre 1955 begonnenen Dreharbeiten zu "Mutter Courage und ihre Kinder" wurden wegen Differenzen zwischen dem Regisseur Wolfgang Staudte und Brecht nach kurzer Zeit wieder abgebrochen. Am 14. August 1956 schließlich stirbt Bertolt Brecht im Alter von 58 Jahren in Ost-Berlin. Nach seinem Tod werden "Mutter Courage und ihre Kinder"(1960), "Baal"(1969), "Der kaukasische Kreidekreis"(1973), "Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui"(1974) und andere Stücke verfilmt.

Die vorliegende Hausarbeit ist in zwei Abschnitten eingeteilt.

Der erste Teil beschreibt Brechts Theater - Filmbeziehung. Dabei wird anhand eines Beispiels aus der "Straßenszene", eine Definition des epischen Theaters gegeben, außerdem werden einige Gestaltungsmittel erläutert, die für das Verständnis des epischen Theaters und seiner Auffassung von Film wichtig sind. Dem schließt sich Brechts Begründung an, warum er den Gebrauch des Films im Theater befürwortete, bzw. ablehnte.

Der zweite Teil der Hausarbeit beschäftigt sich mit der Verfilmung der "Dreigroschenoper" und dem daraus resultierenden "Dreigroschenprozeß", der als seine eigentliche filmtheoretische Schrift gilt. Neben den juristischen und soziologischen Fragen sind vor allem seine Vorstellungen von Film als Kunstwerk wichtig.

Abgeschlossen wird die Hausarbeit durch ein Fazit, daß die wichtigsten Gedanken darstellt und Diskussionsvorschläge zu weiteren Überlegungen liefern soll.

2. Theater - Filmbeziehung

2.1 *Das epische Theater*

In verschiedenen Schriften an ganz unterschiedlichen Stellen veröffentlicht, hat Bertolt Brecht seine Theorie des epischen Theaters entwickelt. In dem "kleinen Organon" und dem "Messingkauf" lassen sich jedoch die wichtigsten Anhaltspunkte für eine Definition des epischen Theaters finden. "Im Gegensatz zur üblichen Einschätzung der Brechtschen Theatertheorie, als deren Gipfel das Kleine Organon gilt, muß der Messingkauf als Brechts bedeutendste theoretische Leistung gelten...."

2.1.1. Die "Straßenszene":

Die "Straßenszene" aus dem "Messingkauf" gilt als Grundmodell für das epische Theater, daß von Brecht in verschiedenen Publikationen auch als "Theater des wissenschaftlichen Zeitalters" oder "dialektisches Theater" bezeichnet wird. Sie beinhaltet ein Beispiel, daß sich zu jeder Zeit und an jedem Ort hätte abspielen können: Ein Passant wird Augenzeuge eines Verkehrsunfalls und versucht den Vorfall den umliegenden Menschen, die das Unglück nicht sehen konnten, zu demonstrieren. Dabei ist besonders wichtig, "[...] daß der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, daß die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können." Innerhalb der Straßenszene kommt es weniger darauf an, daß der Erklärende den Vorgang möglichst naturgetreu imitiert, sondern lediglich beschreibt, so wie er sich tatsächlich ereignet hat. Derjenige der den Tatbestand des Unfalls beschreibt, soll also demonstrieren und nicht illusionieren, und genau in diesem Punkt unterscheidet sich Brechts neues Theater von dem bisherigen. "Völlig entscheidend ist es, daß ein Hauptmerkmal des gewöhnlichen Theaters in unserer Straßenszene ausfällt: die Bereitung der Illusion." Ein weiteres Merkmal in der sich das neue von dem alten (aristotelischen) Theater unterscheidet, ist die Mißachtung der Einfühlungsdramatik. Der Demonstrierende darf den Vorgang des Unfalls nicht so überzeugend darbieten, daß bei dem Zuschauer Gefühle in Form von Empathie oder ähnlichen erzeugt werden, denn die Erzeugung von Emotionen mindert die Distanz zum Geschehen und damit die Kritikfähigkeit des Zuschauers. Der Erzähler soll nicht nur die Vergänglichkeit zeigen, sondern die Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Zustände und die Veränderbarkeit der menschlichen

Umwelt. "Ein wesentliches Element der Straßenszene, das sich auch in der Theaterszene vorfinden muß, soll sie episch genannt werden, ist der Umstand, daß die Demonstration gesellschaftlich praktische Bedeutung hat. [...] seine Demonstration verfolgt praktische Zwecke, greift gesellschaftlich ein." Auf dem Beispiel der Straßenszene übertragen bedeutet das, daß der Demonstrant zur Klärung des Unfalls beiträgt, d.h. er gibt Lösungsvorschläge wie der Unfall hätte vermieden werden können, bzw. er zeigt warum er unvermeidlich war. Im weiteren werden einige Grundbegriffe erläutert, die für ein besseres Verständnis des epischen Theaters und der epischen Filmgestaltung nötig sind.

2.1.2. Verfremdungen:

Bertolt Brecht wollte normales und alltägliches unnormal und verfremdet darstellen, damit sich der Zuschauer Gedanken über seine Umwelt macht und diese verändert. "Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen." Durch den V-Effekt (Verfremdungs-Effekt) besteht die Möglichkeit eines bewußt Werdens, was zur Folge hat, daß dem Rezipienten die vertrauten Sachen entzogen werden und sie dadurch in einem anderen Licht gesehen werden. Beispielsweise wird ein Winter auf der Bühne nicht durch künstlichen Schnee und einer Winterlandschaft dargestellt, sondern nur als Zeichen in Form eines kahlen Baumes oder ähnlichem. Bei Aufführungen von Klassikern ist die Verfremdung heute selbstverständlich geworden, so wird zum Beispiel das Stück "Don Carlos" nicht mehr in spanischen Kostümen der damaligen Zeit aufgeführt. Bertolt Brecht war der Meinung, daß die dokumentarische Abbildung nicht die Realität widerspiegelt, sondern nur ihre Oberfläche, deshalb müßte die Realität künstlich dargestellt werden, also verfremdet. "Damit wird nicht die Notwendigkeit dokumentarischer Abbildungen eingeschränkt, sondern auf den gestalterischen Kontext verwiesen, das "Künstliche", das Brecht als Verfremdung versteht." Die verfremdeten Ausstellungen sollen dazu führen, daß dem Zuschauer bewußt wird, daß die Ereignisse auf der Bühne nicht real sind, sondern nur ein Modell der Wirklichkeit sind.

2.1.3. Das Gestische Prinzip:

Der Begriff des Gestus ist mit dem der Verfremdung eng verbunden, denn "Die Voraussetzung für die Hervorbringung des V-Effekts ist, daß der Schauspieler das, was er zu zeigen hat, mit dem deutlichen Gestus des Zeigens versieht."

Der Schauspieler verwandelt sich nicht in die Personen die er spielt, er zeigt vielmehr wie man diese Rolle spielen sollte. Dabei fällt die Identifizierung des Schauspielers mit der Rolle und die Identifizierung des Zuschauer mit der Person aus. In der Gestik eines Schauspielers soll laut Brecht der Ausdruck der ganzen Gesellschaft zum Vorschein kommen, d.h. in der Spielweise des Schauspielers soll sich die Situation der Gesellschaft widerspiegeln. In diesem Zusammenhang spielen die Geschehnisse zwischen den Menschen eine große Rolle. "Ein Gestus zeichnet die Beziehung von Menschen zueinander. Eine Arbeitsverrichtung zum Beispiel ist kein Gestus, wenn sie nicht eine gesellschaftliche Beziehung enthält wie Ausbeutung oder Kooperation."

2.1.4. Historisierung:

Bei dem Aspekt der Historisierung wird unterschieden zwischen Historisierung der Vergangenheit und der der Gegenwart. Das erstere besagt, daß geschehene Ereignisse kenntlich gemacht werden, wodurch sie zugleich verfremdet werden. "Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen." Wenn zum Beispiel auf der Bühne Galileis Aussage, die Erde ist rund, von den Geistlichen als unwahr dargestellt wird und sie in dem Stück Recht behalten, handelt es sich um eine Historisierung der Vergangenheit. Denn der Lauf der Geschichte hat uns bewiesen, daß die Erde tatsächlich rund ist und die Kirchlichen unrecht haben. So wie historische Geschehnisse als solche gezeigt werden, können auch gegenwärtige Ereignisse als historisch bewußt gemacht werden. "[...] so wird durch die Historisierung auch die Gegenwart als vergänglich vorführbar: zeitgenössische Geschehnisse lassen sich durch Historisierung so darstellen, als wären sie bereits historische, schon vergangene"

2.1.5. Dialektik:

Jan Knopf definiert den Begriff Dialektik - auf das Theater übertragen - wie folgt: ">>Dialektisches<< Theater meint eine Darstellung, die in allen Ereignissen und Dingen, die sie vorstellt, die Widersprüche herausarbeitet; die Widersprüche sind keine grundsätzlichen Gegensätze, sondern kennzeichnen ein- und dieselbe Sache (>> Einheit der Widersprüche<<)." Diese Aussage besagt, daß die Gesellschaft kein organisches, ewiges, unveränderbares Gebilde ist, sondern im Gegenteil, sie ist kritisierbar und veränderbar."[...] nichts ist für immer, alles nur Übergang, bereits im Entstehen mit seiner Vergänglichkeit behaftet, so daß es nichts gibt, woran man sich halten kann."

Im weiteren möchte das dialektische Theater, daß zwischenmenschliche Zusammenleben - insbesondere den Klassenkampf - zeigen. Dabei steht nicht der individuelle Mensch im Mittelpunkt, sondern der gesellschaftliche, der durch seine Klassenzugehörigkeit gekennzeichnet ist.

2.1.6. Literarisierung:

Burkhardt Lindner beschreibt das Modell der Literarisierung recht deutlich anhand des Brecht/Benjaminischen Konzepts. Dabei wird zwischen kulturindustrieller und politischer Literarisierung unterschieden. In der kulturindustrielle Literarisierung wird die Literarisierung durch Reizshocks oder einschmeichelnden streamlining erreicht. Diese Beschriftungen sind jedoch kein Produkt der kollektiven Arbeiterklasse, sondern der Werbeindustrie und dienen zum besseren Verkauf der Waren. Dabei werden die Produkte mit erklärenden und identifizierenden Titeln versehen. Diese Art der Literarisierung ist nicht im Sinne Brechts, denn sie stehen "[...] eher im Dienst vorsätzlicher Verwirrung der Begriffe, bewußter und unbewußter Verfälschung der Gefühle als im Dienst der Organisation und Selbstverständigung der Massen." Bei der politischen Literarisierung geben Brecht und Benjamin ein Beispiel aus der russischen Revolution, dabei sprechen sie von der "Literarisierung des Straßenbildes". Während der 1917er und 1905er Revolution haben die "[...] Arbeitermassen [...] einen einzigartigen Formensinn in ihren Emblemen [entwickelt]." So wurden auf den Straßen eine Vielzahl von Schrifftafeln, Sprüchen und Symbolen verwendet, auf denen die Forderungen des Proletariats manifestiert wurden. Auf das Theater übertragen bedeutet das, daß z.B. Schrifftafeln neben ihrem lehrhaften Charakter die Aufgabe haben, eine Kommunikation zwischen Zuschauer und Bühne herzustellen, denn zu dem tieferen Inhalt der Tafeln soll sich der Rezipient seine eigenen Gedanken bilden (intellektuell). "Die Literarisierung bedeutet das Durchsetzen des >>Gestalteten<< mit >>Formuliertem<<, gibt dem Theater die Möglichkeit, den Anschluß an andere Institute für geistige Tätigkeit herzustellen, bleibt aber einseitig, solange sich nicht auch das Publikum an ihr beteiligt und durch sie >>oben<< eindringt."

2.1.7. Anti-Aristotelische Dramatik:

Brechts neue Theatertheorie richtet sich gegen die aristotelische Dramatik und damit gleichzeitig gegen die Einfühlungsdramatik. Wie das Beispiel der Straßenszene gezeigt hat, sollen beim epischen Theater keine Gefühle oder

Emotionen erzeugt werden. Der Zuschauer soll vielmehr kritisch zu dem Geschehen auf der Bühne bleiben. "Er [der Zuschauer] sollte nicht mehr aus seiner Welt in die Welt der Kunst entführt, nicht mehr gekidnappt werden; im Gegenteil sollte er in seine reale Welt eingeführt werden, im wachen Sinne [...] anstelle der Furcht vor dem Schicksal die Wissensbegierde zu setzen, anstelle des Mitleids die Hilfsbereitschaft." Neben Brechts kritischer Haltung zum aristotelischen Theater richtet sich seine Vorstellung vom Theater gegen den illusionistischen Charakter des Naturalismus. Seine Antwort auf die "Schein-Wirklichkeit" des bürgerlichen Theaters war die Desillusion. "Das Prinzip besteht darin, anstelle der Einfühlung die Verfremdung herbeizuführen."

2.2. Film im Theater

Bertolt Brechts Impuls den Film im Theater mit einzubeziehen kam von Erwin Piscator: "1926 bezeichnet Brecht den 'einkomponierten Film' als Piscators wesentlichsten Beitrag zum epischen Theater." Er benutzte in seinen Aufführungen Dokumentarfilme, inszenierte Sequenzen, Trickfilme mit Statistiken usw., die alle dazu dienen sollten, die Aufführungen realistischer darzustellen. Die filmische Darstellung von gesellschaftlichen Vorgängen auf der Bühne entlasteten den Schauspieler, der sich dadurch anderen Sachen widmen konnte. Brecht sah darin eine unterstützende Wirkung des Stückes: "Der Film macht dem Drama das Bett."

Genau wie seine restlichen Schriften versteht sich diese Aussage und damit seine Beziehung zum Film als einen dialektischen Prozeß der sich dem Wandel der Zeit anpaßt, denn im Jahre 1928 distanzierte sich Brecht von Piscators Theater-Film Versuchen und kritisiert seine Art des Gebrauchs von Film im Theater. Der Wesentlichste Unterschied zwischen Brechts und Piscators Verwendung von Film bestand in der differenzierten Auffassung von der Belehrung des Zuschauers. Piscator wollte dem Rezipienten durch individuell geformte Figuren und Schlußfolgerungen über die gesellschaftlichen Verhältnisse aufklären und ihn dadurch zum richtigen Denken bewegen. Brecht dagegen versuchte durch indirekte Belehrung den Rezipienten aufzuklären, d.h. ihm wurden die Mißstände der Gesellschaft nicht offen vorgeführt, sondern er mußte in der Ableitung, bzw. im Subtext der Darstellung, die Kritik an der Gesellschaft ausfindig machen. Der Betrachter muß hier also vielmehr gedankliche Arbeiten leisten, als in Piscators Filmexperimenten, die die Intention des Stückes gebündelt und zusammengefaßt in den Filmsequenzen vorfinden.

Weil der direkte Gebrauch von Filmmaterial die Aussagekraft und die Assoziationskraft des Zuschauers einschränkte, sollte ihre Anwendung vermieden werden. Brechts Dramatik brauchte keine filmischen Hilfsmittel. Der Film und das Theater sollten als autonome Kunstprodukte bestehen bleiben, weil er die Realität sehr genau abbildet und es dadurch zu einer Illusion der Wirklichkeit kommen könnte. "Als selbständiges Kunstprodukt kann der Film dieses Illusionsbild auflösen in bezeichnende, hervorhebende, kontrastierende

Elemente, deren Strukturierung, [...] auch eine antiillusionistisch tendierte Kunstwirklichkeit herzustellen imstande ist."

Obgleich Brecht das neue Medium im Theater negativ beurteilte - und gerade dies verdeutlicht den dialektischen Ansatz - verwendete er in einigen Theaterstücken dennoch den Film. So zum Beispiel in den "Mutter"-Inszenierungen von 1932 und 1951. Jedoch setzte er das dokumentarische Material so ein, daß kein filmischer Illusionismus entstand, der mit der Theaterrealität kollidiert hätte.

3. "Der Dreigroschenprozeß"

3.1. Juristische Vorbedingungen

Nach den erfolgreichen Theaterarbeiten in München und Berlin schloß Brecht am 21. Mai 1930 mit der Nero-Film AG einen Vertrag über die Verfilmung der "Dreigroschenoper", die zwei Jahre zuvor im Theater am Schiffbauerdamm Premiere hatte und ein Kassenschlager war. Inhalt des Vertrags war u.a., daß er ein "[...] Mitbestimmungsrecht am kurbelfertigen Manuskript [...]" hatte und die "[...] stilistischen und inhaltlichen Eigenarten der >Dreigroschenoper< für den Tonfilm [...]" zu bewahren hatte. Gründe für die Unterzeichnung waren nach eigenen Aussagen die Chance Geld zu verdienen und zugleich die neuen Möglichkeiten einer künstlerischen Arbeit auszuprobieren, denn sieht man einmal von Brechts Mitarbeit an Valentins Film "Mysterien eines Frisiersalons" (1922/1923) ab, hatte er bis dahin keinerlei Filmerfahrung. Mit einer filmgerechten Inszenierung des Bühnenstückes sollte die Gattungsgrenze übersprungen werden, in welcher der Künstler vorwiegend arbeitete.

Im Anschluß daran schrieb er den Filmtext "Die Beule", der als sein eigentlicher "Dreigroschenfilm" anzusehen ist. Seiner Ansicht nach war das Manuskript der "Dreigroschenoper veraltet, denn zum einen mußte der Film auf die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse eingehen: hohe Arbeitslosigkeit, der Young-Plan, letzte Koalitionsregierung, der Klassenkampf und der Abbau der Demokratie nahm zu. Zum anderen entsprach das Drama keiner filmischen Erzählweise. In diesem Zusammenhang sieht Wolfgang Gersch in dem neuen Manuskript eine Art Drehbuch: "Der Text der 'Beule' umfaßt einen Druckbogen. Die Filmhandlung ist in szenischer Weise geschrieben, detailliert, mit Andeutungen des Dialogs. Der Text gliedert sich in vier Teile, die durch weitere Zwischentitel unterbrochen werden." Außerdem kennzeichnet den Filmtext eine schärfere und konkretere Sprache gegen das Bürgertum, was Brechts Entwicklung zum Marxismus verdeutlicht. "Der Filmtext strebt, [...] eine direktere Verbindung von Verbrechen und Bürgertum an als das Stück."

Nachdem Brecht durch einige Klauseln im Vertrag glaubte, Veränderungen im Drehbuch nach eigenem Ermessen durchzuführen, wurde er eines besseren belehrt. Als er das Filmscript der Nero im August vertragsgemäß durch seinen Co-Autor Leo Lania übermittelte, hielt ihn die

Filmgesellschaft für vertragsbrüchig und kündigte die Zusammenarbeit. Begründet wurde dies zuerst damit, daß er das Drehbuch nicht termingerecht übergeben hätte. In dieser Angelegenheit jedoch gab ihm das Gericht recht und wies die Vorwürfe als unbegründet zurück. Brechts Übermittlung der Grundlagen des Drehbuchs in mündlicher Form beurteilte das Gericht anders: "Als nun Brecht die Grundlagen an Lania lieferte und Lania sie der Firma referierte, betonend, nun nur in der vertraglich vorgesehenen Form, nämlich im Benehmen mit Brecht, das Manuskript herstellen zu können, erklärte die Firma Brecht ohne weiteres für vertragsbrüchig [...]. Das Gericht schloß sich diesem Standpunkt an [...]." Da die Filmgesellschaft kein Mitbestimmungsrecht bei der Verfassung des Drehbuchs hatte - was ihr ja vertraglich auch nicht zustand - versuchte sie dies dennoch durch findige Rechtsanwälte und widersprüchliche Gerichtsurteile durchzusetzen. "Die Firma hatte im Vertrag an den Grundlagen also keinerlei Mitbestimmungsrecht beansprucht, das Gericht billigte es ihr aber dennoch zu." Als Hauptgrund für die Kündigung der Zusammenarbeit kann jedoch der Umstand angesehen werden, daß sich ihrer Meinung nach der Filmtext zu sehr von dem Bühnenwerk distanzierte und die linken, kämpferischen und politischen Inhalte höchstwahrscheinlich zu Zensurschwierigkeiten geführt hätten. Dieses Risiko wollte die Filmfirma nicht eingehen, denn hinter dem Namen Nero-Film AG stand eine politisch neutrale Gesellschaft und das hohe finanzielle Risiko (800000 Mark) hätte zu wirtschaftlichen Schwierigkeiten führen können. Als nun am 23. August 1930 die Zusammenarbeit zwischen Brecht und der Nero-Film AG offiziell beendet wurde, begann die Herstellung des Films, in dem Georg Wilhelm Pabst Regie führte und Béla Balázs mit der Beendigung des Drehbuchs beauftragt wurde.

Ende September, Anfang Oktober entschied sich Brecht die Filmgesellschaft zu verklagen und beantragte "[...] die Verfilmung der 'Dreigroschenoper' zu unterlassen bzw. den Film weder zu vervielfältigen noch zu vertreiben, wenn nicht ein Drehbuch nach seinen Grundlagen und Texten im Benehmen mit ihm geschrieben und ihm vorgelegt würde. Brecht berief sich in der Klage auf seine Verträge [...]." In denen war festgehalten, daß er die Eigenart (s.o.) der "Dreigroschenoper" zu wahren hat. Im Brechtschen Sinne bedeutet das, daß die Oper nicht 1:1 auf den Film übertragen werden kann, denn zu ihrer Eigenart gehört es nunmal, daß sie aktuelle, gesellschaftliche und

politische Ereignisse widerspiegelt. Da das Bühnenwerk jedoch zwei Jahre alt war, rechtfertigt es eine Erneuerung (Aktualisierung), indem es auf die veränderten gesellschaftlichen Verhältnisse eingeht und thematisiert. Der Autor fordert in diesem Zusammenhang ein Recht auf seine geistige und künstlerische Arbeit, d.h., daß er sein Werk nach eigenen Intentionen auslegen darf, "[...] ihm ging es um den Schutz seines Werkes." In diesem Fall war es die Absicht, den Zeitgeist seiner Umwelt im "Dreigroschenfilm" wiederzugeben. Seine Klage hatte also ganz allein ideelle Interessen, er wollte einen Film nach seinen Ideen schaffen, die er in dem Manuskript der "Beule" verwirklicht sah, dies beweist auch die Tatsache, daß er mehrere materielle Angebote der Filmfirma ausschlug die Drehbucharbeiten abzubrechen bzw. die Klage zurückzuziehen. Auf der einen Seite standen also die ideellen Interessen des Künstlers und auf der anderen Seite die materiellen der Filmfirma, zwischen denen das Gericht urteilen mußte.

Am 16. Oktober 1930 wurde die Verhandlung im Berliner Landgericht aufgenommen und am 4. November 1930, mit einem Sieg in erster Instanz für die Nero-Film AG, beendet. Brecht legte nach diesem Urteil keine Berufung ein, denn nach einem Vergleich erhielt er eine Entschädigung von 25000 Mark und außerdem wurden ihm die Gerichtskosten erlassen. Aber was viel wichtiger war, war der Umstand, daß er zu diesem Zeitpunkt die wichtigsten gesellschaftlichen Mißstände zum Vorschein gebracht hatte. Die Filmfirma konnte ihn nicht kaufen und auch ihn nicht zum Schweigen bringen. So konnte er sich frei über den Pabst Film (Uraufführung am 19.02.1931 im Berliner Filmtheater Atrium) äußern indem er ihn z.B. als "trauriges Machwerk" und als eine "schamlose Verschandelung der Dreigroschenoper" bezeichnete. "Insofern war der Vergleich die beste Lösung für ihn - zumal der 'Dreigroschenprozeß' dabei noch herausprang."

3.2. Die soziologische und filmtheoretische Schrift des "Dreigroschenprozeßes"

In der theoretischen Schrift des "Dreigroschenprozeßes" nimmt Bertolt Brecht Stellung zu künstlerischen, soziologischen und formalistischen Fragen des Films, die auch heute noch als einer der wichtigsten deutschen sozialistischen Filmtheorien gilt. Ähnlich sieht es auch Karsten Witte der den kunstsoziologischen Charakter hervorhebt und Verbindungen zwischen Brecht und dem Filmtheoretiker Walter Benjamin feststellt: "Seine Studie zum Prozeß, als soziologisches Experiment gemeint, gilt heute, [...] als bedeutender Beitrag zur Kunstsoziologie, bei dem kaum noch ausgemacht ist, in welchem Maß er Benjamins epochalem Kunstwerk-Aufsatz vordachte." Weiterhin äußert sich der Dichter und Denker Brecht, über die Probleme der Kunstproduktion in einer Industriegesellschaft und den speziellen Abbildungscharakter des Filmmaterials. Weiterhin zeigt der "Dreigroschenprozeß" exemplarisch Brechts Filminteresse und kennzeichnet seine Auseinandersetzungen und Vorstellungen, die er von dem neuen Medium hatte.

3.2.1. Soziologischer Aspekt:

Der "Dreigroschenprozeß" ist eine *soziologische Schrift*, weil Brecht die Widersprüchlichkeit des kapitalistischen Bürgertums aufdeckt, indem er die Gesellschaft einfach analysierend darstellt. "Brecht erkannte im Laufe des Prozesses, daß sich die bürgerliche Gesellschaft, stellvertretend durchs Gericht und die Presse, auf höchst ironischer Weise selbst den Prozeß machte, folglich nur noch dessen adäquate Beschreibung zu erfolgen hatte." Aus den Erfahrungen seines Prozesses zog er die Konsequenzen und veranstaltete seinen eigenen "Literarischen Prozeß", denn dadurch, daß er die Ungerechtigkeiten verschriftlichte, brachte er seinen Mißmut zum Ausdruck und versuchte aufzuzeigen, was in der Gesellschaft verkehrt läuft. In diesem Zusammenhang spielt seine marxistische Ideologie eine große Rolle, denn durch die ironische Schreibweise und seiner harten Kritik an dem bestehenden System macht er unmißverständlich deutlich, daß er die proletarische Revolution erwartet, so Brecht wörtlich: "Denn der Widerspruch kann nicht liquidiert werden, ohne daß das ganze bürgerliche System liquidiert wird" und an andere Stelle sagt er im Zusammenhang mit einer Chaplin-Verfilmung: "Der Weg geht auch hier nur über Leichen des Kapitalismus, aber dies ist auch hier

ein guter Weg." Brecht hatte den Prozeß nicht von Anfang an als soziologisches Experiment angelegt, er entwickelte sich erst im Laufe der Zeit. Dabei wurde nicht das Ziel verfolgt, den Prozeß zu gewinnen oder zu verlieren, Brecht vertraute einfach auf die bestehende Gesellschaftsordnung und lies sich von ihr leiten. "Man mußte sich ihm anvertrauen [dem Prozeß] und lediglich darauf bauen, daß er in irgendeiner Weise etwas Klarheit über die Art und Weise, wie heute geistige Dinge sich materiell umsetzen, schaffen würde."

Die modelhafte Abbildung der Gesellschaft zeigt, in welcher Weise das Gericht mit Verträgen umgeht und verweist darauf, daß die gerichtliche - und damit stellvertretend die gesellschaftliche - Ungerechtigkeit in dem Prozeß besser zum Vorschein kommt als sie hätte im Film dargestellt werden können. "Verträge, wo sie noch vorkommen (sie kommen vor, wo die Gewinne verteilt werden), müssen lediglich nach wirtschaftlichen Gesichtspunkten auf ihre Gültigkeit taxiert werden. Das Balancespiel dieser Kräfte war bei weitem interessanter, es zu zeigen nützlicher als die Anfertigung eines Filmes." Brecht kritisiert an dieser Stelle, daß das Gericht nicht nach individuellen Recht entschied, sondern nach wirtschaftlichen. Und das ist der Kernpunkt seiner Gesellschaftskritik, indem der materieller Wert der Filmgesellschaft höher eingestuft wurde, als die ideelle, geistige Arbeit des Künstlers, trieb das Bürgertum Verrat an den eigenen Idealen und versuchte gleichzeitig diesen Widerspruch in der Öffentlichkeit zu verheimlichen. "Die Prozeßvorgänge auswertend, verallgemeinert Brecht den eklatanten Widerspruch zwischen dem entschlossensten Materialismus der kapitalistischen Praxis und der großen bürgerlichen Idealität, den alten Vorstellungen von Freiheit, Gerechtigkeit usw., die in ihrer Gesamtheit eben die großen klassische bürgerliche Ideologie ausmachen. Dieser Widerspruch wird, wie Brecht erkennt, von der Bourgeoisie kaschiert [...]." Brecht kritisiert an der kapitalistischen Gesellschaft, den vorherrschenden Egoismus wo jeder gegen jeden kämpft und nur seine eigenen Interessen verfolgt. Seiner Meinung nach ist das kein Fortschritt: "Jeder, der wirklich zu einer Masse gehört, weiß, er kann nicht weiter, als die Masse kommen kann," In diesem Teil des "Dreigroschenprozesses" kommt ebenfalls der marxistische Charakter zum Ausdruck, denn indem er dem Kollektiv den Vorzug gegenüber dem Individuum gibt, erhofft er sich eine gerechtere Gesellschaft. Dieser Gedanke fließt ebenso in seine Auffassung von

Kunst und der Filmproduktion ein, denn bei der Produktion eines Films bevorzugt er die Gemeinschaftsarbeit aller beteiligten Kräfte gegenüber der dominierenden Arbeit eines einzelnen (beispielsweise des Regisseurs oder dem Produzenten). Den Effekt, den Brecht mit seinen Filmen erreichen wollte, nämlich die Belehrung der Massen, sah er in der Zensur der Weimarer Republik verwirklicht. Jedoch wurde das eingreifende Instrumentarium nur dafür benutzt, die niedrigsten Bedürfnisse der Zuschauer zu befriedigen - die fragwürdige Moral des Bürgertums und die Bewahrung der Unterhaltungsware. Alle anderen Waren, die nicht der genormten Vorstellung der betreffenden Zensoren entsprachen, wurden gnadenlos abgewiesen und verboten. Brecht sieht darin ein Bevormundung des Publikums: "Hier müssen sie nicht mehr gegen die Bevormundung des Films durch das Publikum, sondern gegen die Bevormundung des Publikums durch die Zensur kämpfen. [...] Hier nämlich und nirgends sonst findet die Erziehung statt, die die >>Fortschrittler<< und Wegschrittler so gern übernehmen würden."

3.2.2. Technifizierung der Literatur:

Unter der Überschrift "Die Kunst braucht den Film nicht" beschreibt Brecht die *Technifizierung* der literarischen Produktion, dabei stellt er kritisch die bürgerliche Kunst dar und gibt Vorschläge, wie eine sozialistische Kunstproduktion aussehen könnte. Zunächst sieht Brecht das Problem, daß die Apparate (hier die Filmapparate) in den falschen Händen sind - sie gehören nicht den Autoren bzw. den Künstlern, die damit arbeiten, sondern den reichen Geschäftsmännern. Deshalb muß der Künstler seinen Kopf - ähnlich wie der Arbeiter seinen Körper - verkaufen bzw. vermieten. "Der Dichter kommt an die Produktionsmittel nur heran, wenn er seinen Kopf vermietet und die Interessen der Besitzer der Produktionsmittel bedient." Aus diesem Grunde fordert Brecht die "Vergesellschaftung dieser Produktionsmittel". Brecht unterscheidet zwischen der alten Übermittlungsform (z.B. das Buch und das Theater) und den neuen Übermittlungsformen (Film, Radio usw.) und beschreibt ihre spezifische künstlerische Wirkung. "Die Auseinandersetzung mit dem technisch fortschrittlichen Medium, dem Film, sollte dessen Besonderheit offenlegen, vor allem auch Differenzen gegenüber den bisherigen Kunstformen." So gibt er ein Beispiel aus der Literatur, wobei er die künstlerische Arbeitsweise des Romanautors und die des Filmautors unterscheidet. Der wesentlichste Unterschied zwischen beiden Bereichen ist der, daß der bürgerliche Roman

eine eigene Welt schafft und dem Rezipienten diese Welt subjektiv - aus Sicht des Autors - erzählt. Er gibt die reale Welt also nicht so wieder, wie sie tatsächlich existiert, sondern nur so, wie sie der Schriftsteller empfindet. Auf der anderen Seite hat der Film die Möglichkeit eine dokumentarisches Abbild der Wirklichkeit zu geben, denn er wird nicht durch eine einzelne Person erzählt, sondern von einem Kollektiv (dem Cutter, dem Regisseur, dem Kameramann usw.), die eine individuelle, subjektive Sichtweise verhindern. Dadurch, daß der Film ausschließlich die Realität wiedergibt, ist die Erzeugung einer Scheinwelt ausgeschlossen. Deshalb ist Brecht überzeugt: "Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen." Die Technifizierung der Literatur meint also die Übernahme der realistischen Darstellungsweise des Films auf die Schreibweise des Dichters. Im weiteren führt Brecht in dem "Dreigroschenprozeß" aus, daß der Film eine neue Dramatik benutzen müßte und damit verbunden auch eine neue Schauspielerführung, das, was er im epischen Theater als "gestisches Prinzip" bezeichnete. Dabei soll alles wegfallen, was den Rezipienten dazu veranlassen könnte, sich in den Schauspieler einzufühlen. Seine Forderung gilt einer nicht aristotelischen Dramatik, so Brecht wörtlich: "In Wirklichkeit braucht der Film äußere Handlung und nichts introspektiv Psychologisches. [...] Das Vonaußensehen ist dem Film gemäß und macht ihn wichtig. Für den Film sind die Sätze nichtaristotelischer Dramatik (nicht auf Einfühlung, Mimesis, beruhender Dramatik) ohne weiteres annehmbar." Neben der Kollektivität der Produktionsweise, dem "Vonaußensehen" und der nichtaristotelischen Dramatik, soll der Roman die Schnitttechnik (Montage) des Films übernehmen. Diese Technik, die Brecht u.a. in seinen Drehbüchern und dem "Dreigroschenroman" verwirklichte, führen dazu, daß Handlungsabläufe nicht chronologisch erzählt werden, sondern springen. Dabei werden Schauplätze an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten simultan übereinander und nebeneinander dargestellt, ähnlich wie im Film. Jan Knopf verdeutlicht die Montagehafte Erzählweise, anhand des "Dreigroschenromans", in der er verschiedene Schnitttechnik ausfindig macht: "Wiederholungen", "Einstellungswechsel", "Rückblenden", "Einblendungen", "Nahaufnahme und Totale" und "Zeitraffer".

3.2.3. Warencharakter:

Innerhalb des "Dreigroschenprozesses" thematisiert Brecht weiterhin den *Warencharakter* des Films als eigenständiges Kunstwerk. Seine Argumentation richtet sich gegen die bürgerliche Ansicht, daß die Kunst den Film von seinem Warencharakter befreien könnte, bzw., daß die verschiedenen Kunstgattungen, die im Film auftreten, nicht von dem Warencharakter betroffen seien. Aber Brecht kritisiert diese Thesen nicht nur, er schlußfolgert überraschend: "Niemand kann sich anscheinend vorstellen, daß diese Art, in den Verkehr zu kommen, für ein Kunstwerk günstig sein könnte." Mit Verkehr ist an dieser Stelle der Eintritt des Kunstwerks in die Warenzirkulation des kapitalistischen Wirtschaftssystems gemeint, daß seiner Meinung nach einen riesigen Prozeß der Kommunikation darstellt, weil es "kein Ding ohne Beziehung zum anderen" läßt und alle Mitglieder in Form der Ware verbindet. Zu dieser Einsicht gehört auch, daß sich in der bürgerlichen Gesellschaft ein Künstler und dessen Kunstwerk als Ware bzw. als Warenform verstehen muß. Auch wenn es ihm nicht gefällt, die Kunst wird als Ware verkauft und darauf muß er sich einstellen und ist dazu gezwungen auch mitzumachen. Der Künstler muß sich auf den Kapitalismus einlassen und daraus seine Konsequenzen ziehen, zum Beispiel, indem er in seinem Kunstwerk den Warencharakter sichtbar macht und ihn dadurch gleichzeitig bloßstellt. In diesem Zusammenhang sieht Wolfgang Iser einen funktionsbestimmenden Charakter des Films: "Als Ware aktiv auf die Bedürfnisse der Konsumenten reagierend, neue Zwecke schaffend, ist der Film für Brecht Beispiel einer funktionsbestimmten Kunst, wobei ihn in diesem Fall nur die Tatsache der Funktion, nicht aber deren soziale Sinnggebung interessiert." Das Verwenden der Kunst als Ware sieht Brecht als fortschrittlichen, dialektischen Arbeitsprozeß, dabei verfolgt er das Ziel, das kapitalistische System mit seinen eigenen Mitteln zu bekämpfen, wobei die Form der Ware nur ein Übergangsstadium ist. "In diesem Sinne ist die Umschmelzung geistiger Werte in Waren (Kunstwerke, Verträge, Prozesse sind Waren) ein fortschrittlicher Prozeß, und man kann ihm nur zustimmen, vorausgesetzt, daß der Fortschritt als Fortschreiten gedacht wird, nicht als Fortgeschrittenheit, daß also auch die Phase der Ware als durch weiteres Fortschreiten überwindbar angesehen wird."

3.2.4. Verhältnis: Kunst-Film (Realistische Abbildung):

Auf Hinblick der neuen *Abbildungsmöglichkeiten* des Films, versucht Brecht den *Kunstbegriff* zu aktualisieren. Vor allem Dieter Wöhrle sieht im "Dreigroschen- prozeß" die Beschreibung einer Kunst (Film), die im Verhältnis zu den neuen Medien gesetzt wird, insbesondere den Film: "Zusammengefaßt geht es im >>Dreigroschenprozeß<< um allgemeine Fragen zum Verhältnis Kunst-Film, um die Frage nach den Charakteristika der zeitgenössischen Kunst am Beispiel des Films und zuletzt um die Frage nach ihren Bedingungen. [...] Das konkrete Kunstwerk, sei es Drama, Film oder sei es Roman, weicht den Medienformen Theater, Film und Buch." Im Gegensatz dazu hebt Wolfgang Gersch den Aspekt der Wirkung hervor, dabei stellt er fest, daß Brecht seit seiner Besinnung zum Marxismus immer wieder versucht hat festzustellen, wie eine bestimmte Wirkung erzielt und erreicht werden kann. Diese Definition findet sich verschlüsselt im "Dreigroschenprozeß" und klar formuliert in Brechts "Schriften zum Theater", Bd. VII: "Realistische Kunst ist kämpferische Kunst. Sie bekämpft falsche Anschauungen der Realität und Impulse, welche den realen Interessen der Menschheit widerstreiten. Sie ermöglicht richtige Anschauung und stärkt produktive Impulse."

Der wesentlichste Unterschied am neuen Kunstwerk Film ist jedoch die neue Abbildungsform der Realität. Im Gegensatz zu den bisherigen Kunstformen, in denen eine neue subjektive und autonome Welt des Autors geschaffen wird und dadurch immer eine Veränderung der Realität stattfindet, kann der Film eine Realität wiedergeben, die unabhängig von ihr weiter besteht und Vergleiche zuläßt. "Der Film [...] stellt nun eine solche >>autonome Realität<< der Kunst prinzipiell in Frage: das ist sein entscheidender neuer Beitrag zur Realitätsdarstellung. Er kann sich noch so sehr autonom und >>weltentwerfend<< geben, es bleibt immer ein Rest. Dieser Rest aber zeigt auf eine neue, andere Möglichkeit der >>Abbildung<< von Realität." Das bedeutet, daß der Zuschauer bei der Betrachtung der neuen Kunst immer wieder auf seine reale Umwelt verwiesen wird, die der Film hervorragend darstellen kann. Allerdings nutzt der Film diese neue Abbildungsmöglichkeit selten, statt dessen bedient er sich der traditionellen Abbildungsmethode, die ein Illusionsbild aufbaut und dadurch den Rezipienten veranlaßt, in eine konstruierte Welt abzutauchen, wobei die reale, wirkliche Welt um ihn herum ("äußere Realität") ins Abseits gedrängt wird. Ähnlich interpretiert auch Jan

Knopf Brechts Beurteilung: "Im Gegenteil pflegt er [der Film] gerade mit der Suggestion autonomer Filmwelten zu arbeiten und daraus einen Großteil seiner Wirkung zu beziehen. Dies aber ist eine Frage der modernen Bewußtseinsindustrie, deren Sinn es ist, von der gesellschaftlichen Realität abzulenken und - in der >>Freizeit<< - Ersatzwelten für ungeliebtes Leben bereitzustellen." Mit Bewußtseinsindustrie ist u.a. die Filmindustrie in der Weimarer Republik gemeint, in der seiner Meinung nach auch die "Dreigroschenoper" verschandelt worden ist. In diesem Zusammenhang bezeichnet Brecht die Illusionsschaffende Arbeitsweise der Filmproduktionen als einen "[...] der blühenden Zweige des internationalen Rauschgifthandels."

Durch die veränderte Wiedergabe der Realität resultiert ein Problem zwischen Schein und Sein, dessen Verhältnis im "Dreigroschenprozeß" näher thematisiert wird. Indem ein Film ein Objekt abbildet, zeigt er nur die Oberfläche und nicht das eigentliche Wesen des Objekts. Durch diesen Sachverhalt wird die dokumentarische Aussagekraft des Films eingeschränkt. Dies hängt damit zusammen, daß im Alltag immer mehr Arbeiten oder soziale Kontakte, mit Hilfe einer Maschine ausgeführt werden, wodurch wir den unmittelbaren Kontakt zu unserer Umwelt verlieren. Beispielsweise wird bei einem Telefonat mit einer Person das Mittel bzw. die Maschine des Telefons zwischen beiden Gesprächspartnern geschaltet, dadurch geht die Unmittelbarkeit zwischen beiden Wesen verloren und es entsteht ein neuer Vermittlungszusammenhang. In diesem Beispiel geht also die natürliche Realität (das persönliche Gespräch), durch ein technisches Gerät verloren und wird damit zu einer vermittelten Realität (Telefongespräch). Bertolt Brecht erklärt das Problem anhand eines Beispiels aus der Industriephotographie: "Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache >>Wiedergabe der Realität<< etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht." Um das tiefere Wesen einer Erscheinung (Fabrik) zu zeigen - die Arbeiter und damit verbunden die menschlichen Beziehungen - muß der Schleier, der diese Sachzusammenhänge verdeckt, gelöst werden. Es handelt sich also darum, "[...] den Schein der >>Erscheinung<< aufzudecken und dabei die gesellschaftliche Realität [...] zum Vorschein zu bringen." Brecht spricht in diesem Fall von der "Verdinglichung" der menschlichen Beziehungen

und glaubt, daß die Kunst in der Lage ist, den Schein von der Erscheinung aufzudecken: "Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich >>etwas aufzubauen<<, etwas >>Künstliches<<, >>Gestelltes<<. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig. Aber der alte Begriff der Kunst, vom Erlebnis her, fällt eben aus. Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder." Damit der Film seine realitätsgetreue Funktion erfüllt, muß in das Rohmaterial "künstlerisch" und "gestalterisch" eingegriffen werden. Erst dieser Eingriff, der als auffällig machen und verfremdet (V-Effekt) bezeichnet werden kann, macht das Wesen des Films aus. "Brecht Forderung nach einer verfremdeten Gestaltung im Film resultiert aus der begrenzten Aussagefähigkeit der dokumentarischen Widerspiegelung, die eben nicht a priori mit der Widerspiegelung der Oberfläche der Realität, der Erscheinung, auch ihr Wesen erfaßt.[...] das Künstliche, das Brecht als Verfremdung versteht." Während Brecht den Film erst dann als realistisch anerkennt, wenn er durch Gestaltungsmittel (besonders der Montage) verändert wird, sind die Filmtheoretiker André Bazin, Siegfried Kracauer und Lukács der Meinung, daß das Einwirken ins Filmmaterial die Unmittelbarkeit relativiert und deshalb so wenig Schnitte wie möglich eingesetzt werden sollten. Beeinflußt vom italienischen Neorealismus lehnen sie jede funktionsorientierte und konstruierende Gestaltung ab und erkennen schon im Abbild bzw. an der Oberfläche eines Objekt einen realistischen Charakter. Deshalb nennt Lukács ihn einen Formalisten: "Die Totalität [der Kunst] erschöpft sich bei Brecht auch seinen Auffassungen über Film nicht im Abbild, sondern stellt sich erst im Zusammenhang mit der Wirkungsweise her. Die für diese Einheit von Abbild und Funktionalität günstigen, die Unmittelbarkeit aufbrechenden Mittel wie Montage, Parabel, Verfremdung, Handlungsunterbrechung verurteilte Lukács als antinaturalistisch."

4. Fazit

Diese Hausarbeit sollte zeigen, welche theoretischen und praktischen Vorstellungen der große Dichter und Denker Brecht von dem neuen Medium Film hatte. Dabei lassen sich Verbindungslinien von seinen Forderungen nach einem epischen, neuen Theater und einem sozialistischem Film feststellen. Beide Kunstgattungen verlangten ähnliche Gestaltungsmittel und beeinflussten sich gegenseitig. "Die seit den Jugendjahren andauernde Auseinandersetzung mit dem Film verlief jedoch nicht nur im Sinne des Films, sondern gleichermaßen und untrennbar davon auch im Sinne des epischen Theaters, das dem Film nicht wenig verdankt." Wie im Theater forderte Brecht auch im Kino nach verfremdeten Gestaltungsformen, die keinerlei Illusion zulassen und den Rezipienten auffordern sollten, kritisch zu denken. Brecht wollte kein Kino und auch kein Theater, das als Unterhaltungsware dient und dadurch von den Ungerechtigkeiten und Problemen der Gesellschaft ablenkt. Beide Medienformen sollten dazu dienen, den Zuschauer zu belehren - das Theater bzw. der Film wurde als "Lehranstalt" betrachtet. Weitere Gemeinsamkeiten sind die Abweisung einer aristotelischen Dramatik, das kritische Aufgreifen und Verarbeiten aktueller Themen, so wie die Anwendung der Literarisierung (Zwischentitel) und die gestische Spielweise der Schauspieler.

Aber es gibt auch Unterschiede. Der realitätsgetreue Abbildungscharakter des Films verlangt natürlich nach eigenständigen, spezifischen Gestaltungsmitteln, wie z.B. eine auffällige Montage, die den Zuschauer zu jeder Zeit bewußt werden lassen soll, daß er einen Film sieht und nicht wie durch ein Fenster auf die wirkliche Umwelt blickt.

Besonders im soziologischen Teil des "Dreigroschenprozesses" wird deutlich, wie sehr sich seine politische und künstlerische Haltung gegen die bestehende Gesellschaftsordnung richtete. Daher verwundert es auch nicht, daß seine filmpraktischen Arbeiten zum Scheitern verurteilt waren, denn ihr Inhalt kritisierte und provozierte die geldgebenden Institutionen ohne die eine Produktion nicht möglich war. Dies betrifft nicht nur die Verfilmung der "Dreigroschenoper" in der Weimarer Republik, sondern auch die im Exil in Hollywood fort. Auch in der DDR, und dies überrascht auf dem ersten Blick, stieß Brecht mit seiner ungewöhnlichen filmischen Inszenierungsweise auf Widerstand und konnte seine Filmideen nicht verwirklichen (siehe Verfilmung

von "Mutter Courage"). "Es wäre falsch hier allein den Autor dafür verantwortlich zu machen, daß seine [...] Filmpläne etc. nicht Realität wurden oder keine Fortsetzung fanden, denn dafür liegen die Gründe in jener Verbindung von Kunstauffassung und gesellschaftlichen Verhältnissen, der Brechts Vorstellungen diametral gegenüberstanden."

Kritisch sehe ich - und zum kritischen Denken fordert ja Brecht in seinen Schriften und praktischen Übungen auf - seine strikte Ablehnung der Aristotelischen Dramatik. Denn auch das kommerzialisierte Hollywood-Kino ist durch die Anwendung der Einfühlungs-dramatik durchaus in der Lage, auf gesellschaftliche Mißstände aufmerksam zu machen und kann dadurch den Zuschauer dadurch auffordern, sich über die gesellschaftlichen und politischen Themen seiner Umwelt Gedanken zu machen. Beispielsweise gibt es eine Reihe neuerer Hollywoodfilme (z.B. "Dead Man Walking"- Todesstrafe in den USA, "Leaving Las Vegas"- Alkoholismus, usw.), die gesellschaftliche Probleme kritisch darstellen, aber dies geschieht nicht durch auffällige, verfremdete Gestaltungsmittel, sondern durch eine traditionell erzählte Geschichte (aristotelische Dramatik), die den Zuschauer dazu veranlaßt, in eine künstliche Welt einzutauchen.

Die traditionelle Dramatik muß den Rezipienten nicht besoffen machen und ihn narkotisieren, wenn sie "richtig" (nach Brecht im marxistischen Sinne) eingesetzt wird, kann sie genau das Gegenteil bewirken. Sie kann dazu führen, daß der Zuschauer während der Vorstellung völlig der Illusion des Kinos erliegt, aber wenn er das Kino verläßt und mit der realen Welt konfrontiert wird, trotzdem seine kritischen Gedanken zu der bestehenden Gesellschaftsordnung macht. Und dies gerade weil er in der Scheinwelt des Films auf die Probleme seiner Umwelt aufmerksam geworden ist, oder weil er dort eine bessere, perfektere Welt kennengelernt hat, die es lohnt anzustreben. Meiner Meinung nach kann Unterhaltung auch belehrend wirken. Und Brechts primäres Zielpublikum war eben das Proletariat und deswegen ist es falsch dieses Publikum durch ein Theaterstück oder einen Film anzusprechen, daß eine intellektuelle Denkweise voraussetzt. Vielleicht mag es überheblich oder generalisierend wirken, aber die (körperlich) arbeitende Schicht ist nicht in der Lage oder besser gesagt nicht daran interessiert, erst im Subtext auf die verfremdete, verschlüsselte Intention eines Stückes zu schließen. Brecht

spricht mit seiner Inszenierungsweise eher die intellektuelle, bürgerliche Schicht an.

Seine politischen Inhalte und Forderungen sind dagegen immer noch aktuell und haben nichts von ihrer Aussagekraft verloren. Dies beweisen Arbeitslosenzahlen in Rekordhöhe, die selbst die der Weimarer Republik übertreffen und Wirtschaftsunternehmen, die parallel dazu Rekordgewinne erzielen. Die Verhältnisse, die Brecht anprangerte, unterscheiden sich kaum von der sozialen Kluft, die der Kapitalismus heute gräbt.

Als ich mich mit dem Thema "Brecht und das Kino" intensiver auseinandersetzte, habe ich festgestellt, wie umfangreich und unerforscht dieses Wissenschaftsfeld ist, deshalb wurden hier nur einige Motive angesprochen. Zum einen wäre noch interessant gewesen, in wie weit Brecht in seiner filmpraktischen Arbeit der "Kuhlen Wampe", die Forderungen nach einem sozialistischen Film verwirklicht sah. Zum anderen hätte man Brechts Exil in Hollywood auf Hinblick seines Filmschaffens analysieren können. Eine zusätzliche Untersuchung ihrer Bedeutung wäre jedoch einer zweiten Hausarbeit gleichgekommen.

5. Literaturverzeichnis

- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke 15. Frankfurt/Main 1967
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke 16. Frankfurt/Main 1967
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke 17. Frankfurt/Main 1967
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke 18. Frankfurt/Main 1967
- Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke 19. Frankfurt/Main 1967
- Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramatik. Frankfurt/Main 1957
- Gersch, Wolfgang: Film bei Brecht. München 1975
- Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Theater. Stuttgart 1980
- Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa Schriften. Stuttgart 1984
- Lindner, Burkhardt: Brecht/Benjamin/Adorno-Über die Veränderung der Kunstproduktion im wissenschaftlichen Zeitalter: in Bertolt Brecht I. Sonderband aus der Reihe Text + Kritik (Hrsg. Heinz L. Arnold). München 1972
- Witte, Karsten: Brecht und der Film. In Bertolt Brecht I. Sonderband aus der Reihe Text + Kritik (Hrsg. Heinz L. Arnold). München 1972
- Wöhrle, Dieter: Bertolt Brechts medienästhetische Versuche. Köln 1988