

Der Dreigroschenprozeß - mediengeschichtliche und medientheoretische Dimension

Brdar, Filip

Master's thesis / Diplomski rad

2019

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:511836>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-07-29**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Universität Zagreb
Philosophische Fakultät
Abteilung für Germanistik

Diplomarbeit

Der Dreigroschenprozeß: mediengeschichtliche und
medientheoretische Dimension

Mentor:

Dr. sc. Svjetlan Lacko Vidulić

Student: Filip Brdar

Zagreb, Sommersemester 2018/2019

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3-4
1. Mediengeschichtlicher Hintergrund und Kontexte	
1.1 Medienlandschaft um 1930: Medienwandel.....	5-10
1.2 Bertolt Brechts Medientheorie: Episches Theater und Film.....	11-18
2. Der Prozess um die Filmadaption der <i>Dreigroschenoper</i>	
2.1 <i>Die Dreigroschenoper</i> : Besonderheiten, Anspruch, Rezeption.....	19-23
2.2 Die Filmadaption: Brechts Entwurf vs. realisierter Film.....	23-26
2.3 <i>Der Dreigroschenprozeß</i>	27-39
3. Fazit	40-42
Literaturverzeichnis	43-44

Einleitung

Ziel der vorliegenden Arbeit ist die Rekonstruktion des Konflikts um die Filmadaption von Brechts *Dreigroschenoper* im Zusammenhang mit dem medienhistorischen und medientheoretischen Kontext der 1920er und frühen 1930er Jahre in der Weimarer Republik.

Die Arbeit ist daher in zwei Hauptteile gegliedert. Der erste Teil befasst sich mit allgemeineren Sachverhalten und Kontexten und ist selbst in zwei Teile untergliedert. Zuerst der mediengeschichtliche Hintergrund. Hierzu passt die mediengeschichtliche Entwicklung der Zwischenkriegszeit, wozu technische Entwicklungen, die Medienlandschaft, Literatur und Medien sowie die Grundzüge der damaligen Medientheorie gehören. Zunächst wird eingehender auf Bertolt Brecht selbst fokussiert, denn er ist die zentrale Figur der vorliegenden Arbeit. Dazu gehören auch Brechts Konzeption des epischen Theaters und seine Beiträge zur Medientheorie.

Der zweite Teil befasst sich mit dem Kernthema, nämlich der Filmadaption von *Die Dreigroschenoper* und dem daraus folgenden Rechtsstreit zwischen Brecht und der Filmfirma Nero-Film AG. Dieser zweite Teil der Arbeit und zugleich ihr Hauptteil ist in drei Abschnitte untergliedert: Einführend werden das Werk bzw. seine Besonderheiten erklärt, der Anspruch und die Rezeption von *Die Dreigroschenoper*. Dann wird der Rechtsstreit um die Filmadaption erläutert, bzw. Brechts Filmentwurf *Die Beule* wird mit dem Theaterstück und dem realisierten Film verglichen. Als letztes und wichtigstes Nebenskapitel folgt die Analyse des Textes *Der Dreigroschenprozeß*, nicht des Gerichtsfalls selbst. Das Ziel wäre dann herauszufinden, warum es zu diesem Konflikt eigentlich gekommen war und wie die Meinungsverschiedenheiten zwischen dem Autor und der Filmfirma entstanden sind.

Wenn man diese Arbeit als Illustration eines konkreten Falls in einem breiteren Kontext betrachtet, dann wäre der Gegenstand dieser Studie das Verhältnis zwischen Literatur und Film in der frühen Zeit des Medienwandels bzw. am Anfang der 1930er Jahre. Dies ist zugleich der geschichtliche und theoretische Rahmen für den konkreten Fall: den Dreigroschenprozess, der dieses Verhältnis im Bezug zum Urheberrecht und zum Kunstbegriff illustrieren kann.

Dieser spezifische Fall kann einige Vorstellungen vom Verhältnis zwischen Literatur und Film sowie die Frage eines Originalwerks und seiner Reproduktion bestätigen oder widerlegen.

Es werden jetzt hier einleitend die wichtigsten Quellen genannt. Im Kapitel 1.1 wird der historische Hintergrund anhand angemessener sekundärer Quellen erläutert. Ulrich Kluges *Die Weimarer Republik* (2006) wird die generelle mediengeschichtliche Lage in dieser Zeit erklären, und Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) den Bezug zum Medium Film und zum Begriff Aura aus Benjamins Perspektive. Im Kapitel 1.2 werden Brechts Medientheorie und das epische Theater eingehender analysiert. Zu diesem Zweck werden H. Schanzes *Handbuch der Mediengeschichte* (2001), Werner Hechts *Brechts Theorie des Theaters* (1986), Juliane Eckhardts *Das epische Theater* (1983) und Werner Hechts *Brecht 73: Brecht Woche der DDR* (1973) verwendet. Diese vierte Quelle gibt auch die Perspektive der Literaten und Kritiker aus der DDR wieder. So bekommt man einen Kontrast von zwei unterschiedlichen politischen und intellektuellen Auffassungen.

Im zweiten Teil werden Brechts *Versuche 1–12* in 4 Heften verwendet. Diese Veröffentlichung enthält alle nötigen Primärquellen: *Die Dreigroschenoper*, *Die Beule* und den *Dreigroschenprozeß*. Das Nebenskapitel 2.2, welches die Filmadaption und *Die Beule* behandelt, nutzt als Sekundärquelle *Das Brecht Handbuch* Band 3, wo Hans Dieter Krabiell über dieses Thema schreibt. Das Nebenskapitel 2.3, welches den Text *Der Dreigroschenprozeß* analysiert, stützt sich auf *Das Brecht Handbuch* Band 4, wo Burkhardt Lindner über diese Problematik schreibt.

Das Hauptziel der vorliegenden Arbeit ist, wie schon erwähnt, zu untersuchen, ob und inwiefern dieser Streit um die Verfilmung der *Dreigroschenoper* aus finanziellen oder politischen Gründen oder aber infolge einer anders gearteten Inkompatibilität zwischen dem Autor und dem Filmregisseur entstand. Vor dem Hintergrund des historischen Geschehens sowie der Medientheorie und Brechts Dramentheorie soll aus dem Ganzen ein Schluss gezogen werden, der dem Medienwechsel in der Weimarer Republik hinsichtlich Film und Tonfilm als der neu erschienenen Kunstform jener Zeit gerecht wird.

1. Mediengeschichtlicher Hintergrund und Kontexte

1.1 Medienlandschaft um 1930: Medienwandel

Die Weimarer Republik wurde am Ende des Ersten Weltkrieges, am 9. November 1918, gegründet. Sie war die früheste Demokratie in der deutschen Geschichte und dauerte bis zum Aufstieg der Nationalsozialisten; sie zerbrach, als Hitler die Macht ergriff und 1933 Reichskanzler wurde. Das war eine turbulente Zeit, deren politische Ereignisse auch einen großen Einfluss auf die Kunst hatten. Der erste Weltkrieg hatte verheerende Folgen für Europa, Millionen Leben wurden ausgelöscht, alte Monarchien zerbrachen und neue Staaten wurden gegründet. Der Tod und das Elend des Krieges waren noch überall zu spüren und die optimistische Stimmung des Kaiserreichs längst verschwunden, was sich auch in der Politik und in der Kunst zeigte.

Diese Arbeit wird sich mit einem besonderen Bereich der Kunst in einer spezifischen Periode der Weimarer Republik beschäftigen. Die Zeit der Weimarer Republik lässt sich in mehrere Zeitabschnitte unterteilen, die innerhalb ihrer fünfzehnjährigen Existenz unterschiedlich ausgeprägt waren. *Die Dreigroschenoper* und *Der Dreigroschenprozeß*, welche, wie schon in der Einleitung erwähnt, im Fokus dieser Arbeit stehen, erstrecken sich über zwei Zeitabschnitte der Weimarer Republik: „Die goldenen Zwanziger“ und den „Anfang vom Ende“. „Die goldenen Zwanziger“ der Weimarer Republik dauerten von Dezember 1923 bis Oktober 1929; Brecht schrieb *Die Dreigroschenoper* 1928. „Der Anfang vom Ende“ dauerte von Oktober 1929 bis Mai 1932; *Der Dreigroschenprozeß* wurde im Jahr 1930 veröffentlicht.

Man könnte also Folgendes sagen: Aus historisch-politischer Sicht fallen *Die Dreigroschenoper* und der *Dreigroschenprozeß* ins Ende der goldenen Zwanziger und in die Zeit nach dem Börsenkrach an der Wall Street, kurz bevor die Nationalsozialisten die Macht ergriffen. Es war zweifellos eine turbulente Zeit, in der die Popularität der Rechtsextremen wuchs. Die Politik und die Kunst standen aber in einem klaren Gegensatz zueinander. Das heißt, die Künstler und Schriftsteller waren keine bloßen Befürworter der Regierung, die die populären politischen Strömungen und Ideen unbedingt in ihren Werke äußern wollten. Auf jeden Fall aber bestand ein Wechselverhältnis zwischen den alten und den neuen Medien und ebenso ein gewisses Wechselverhältnis in der Gesellschaft zwischen Kultur und dem gegebenen Status quo in der Republik, was sich als eine Reaktion auf die schwierige

politische und wirtschaftliche Lage manifestierte. Darauf weist Ulrich Kluge in *Die Weimarer Republik* hin:

„*Kulturelles Wechselverhältnis* Wenn es heißt, ein reiches Kulturleben in der Weimarer Republik stand im Gegensatz zur politischen und wirtschaftlichen Realität, ergibt sich die Aufgabe, diesen Gegensatz in seiner Entstehung und Entwicklung auch zu verfolgen. Konkret: In welchem Wechselverhältnis standen Kultur, Politik, Gesellschaft und Wirtschaft in den Jahren 1927/28? Im Mittelpunkt des Interesses steht hier die Literatur in der begründeten Annahme, dass die Verhältnisse in den Bereichen darstellende und bildende Kunst sowie im Bereich der neuen Medien (Kino, Rundfunk, Revue) tendenziell dem Literaturbetrieb ähnlich waren.“ (Kluge, 2006, 261)

Interessanterweise war diese Zeit auch in der Kinematographie eine besondere Zeit, weil sie durch den allmählichen Übergang von der Stummfilm- zur Tonfilmära geprägt war. Die frühesten weltbekanntesten Tonfilme wurden am Ende der 1920er und Anfang der 30er Jahre gedreht, wie der 1927 erschienene *The Jazz Singer* mit Al Jolson. Wenn man nur von der deutschen Kinematographie redet, dann ist zum Beispiel Sternbergs *Der blaue Engel* (1930) mit Marlene Dietrich in ihrer ersten berühmten Rolle ein Meisterwerk der frühen Tonfilmära.

Die meisten Filme aus dieser Zeit waren Literaturverfilmungen. Die Verfilmung von Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* ist ein anderes Beispiel. Im Sinne des Medientransfers illustriert Döblins Roman auf sehr anschauliche Weise den direkten Einfluss des neuen Mediums Film auf die Literatur im Hinblick auf den Stil. In diesem Roman wird nämlich das filmische Erzählen genutzt, die so genannte Montagetechnik, bei der die Szenen in der Erzählung sich abwechseln wie unterschiedliche Kameraeinstellungen im Film. Deswegen ist das ein sehr gutes Beispiel für das Verhältnis zwischen Literatur und Film bzw. die Frage, wie sich die Medien in dieser Zeitperiode gegenseitig beeinflussten. Döblins *Berlin Alexanderplatz* ist auch durch einen anderen Aspekt gekennzeichnet, nämlich seinen expressionistischen Stil. Die Ausdrucksweise im Roman ist typisch für den Expressionismus, die Stadt wird zum Fokus, während die Figuren eher im Hintergrund stehen. Sogar die Hauptfigur Franz Biberkopf, ein Arbeiter, der aus der Haft entlassen wird, wird von der großen Stadt fast verschluckt, sie ist der Ausdruck seines Schicksals, welches er nicht ändern kann.

Der Expressionismus war eine bedeutende Bewegung in der Kunst und Literatur im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts und dauerte bis ungefähr 1925. Diese Stilrichtung war primär

kennzeichnend für die Kunst und Malerei, war aber auch in der Literatur präsent. Der Expressionismus in der Literatur will, wie sein aus dem Lateinischen stammender Name signalisiert, das Innere äußern. Diese Literatur zeichnet sich durch expressive Sprache aus, so auch Döblins berühmtester Roman *Berlin Alexanderplatz*, der interessanterweise 1929 geschrieben wurde, als der Expressionismus nicht mehr so populär war. Döblin schrieb seinen Roman in diesem Stil, wahrscheinlich um sich von einem anderen, neuen Stil zu distanzieren, der in den goldenen Zwanzigern in der Weimarer Republik auftauchte, nämlich der „Neuen Sachlichkeit“.

Die „Neue Sachlichkeit“ entstand als Gegenbewegung zum Expressionismus. Im Gegensatz zum Expressionismus war die Neue Sachlichkeit eine objektive, nüchterne Stilrichtung. Autoren der Neuen Sachlichkeit schrieben in einer einfachen, für jedermann verständlichen Sprache ohne große elaborative Stilmittel. Mit der Neuen Sachlichkeit ist auch das epische Theater eng verbunden, welches Brecht 1926 als eine besondere Art des proletarischen, die Gesellschaft aufrüttelnden Theaters erfunden hat. Brechts dramatische Leistung und seine Medientheorie sind für diese Arbeit sehr wichtig, und deswegen wird in den folgenden Kapiteln auf das epische Theater und die Medientheorie tiefer eingegangen werden.

Die Neue Sachlichkeit unterschied sich von der bisherigen expressionistischen Stilrichtung auch durch die Anwendung der Reportage und des dokumentarischen Stils in der Literatur:

„Das Kunstwerk im Stil der „Neuen Sachlichkeit“ bot keinen „Sinnzusammenhang“ (Theodor W. Adorno). Sie schuf ein neues Verständnis von Wirklichkeit, nachdem aus der Kriegserfahrung klar geworden war, dass diese sich mit den herkömmlichen Mitteln nicht mehr bewältigen ließ. Darstellungen im Stile von Reportagen zeichneten sich durch eine Mischung von Tatsachen und Fiktion aus.“ (Kluge, 2006, 264)

Dieser Reportagenstil, den Adorno hier beschreibt, wurde in den 1920er Jahren von einigen der bekanntesten deutschsprachigen Autoren und Theoretiker benutzt. Einige weithin bekannte Namen, die in den folgenden Kapiteln näher behandelt werden, sind Walter Benjamin und Bertolt Brecht. Interessanterweise wurde dieser Reportagenstil nicht von allen links orientierten Künstlern gelobt, sondern sogar stark kritisiert. Der ungarische marxistische Philosoph und Literaturhistoriker Georg Lukács zum Beispiel nannte ihn ein idealistisches Experiment. Diese Tatsache wird von Kluge gut erläutert:

„Nur diese prompte Sprache zeigt sich dem Augenblick gewachsen“, legitimierte Walter Benjamin 1928 seinen Stil und den seiner literarischen Zeitgenossen. Brecht wendete die Stilfrage ins Politische, indem er behauptete: „Die Reportage ist die Avantgarde, der erste Vorstoß einer kommenden Dichtung in ein neues Diesseits ... wer wirklichkeitsbesessen ist, muss Sozialist sein.“ Es spricht für die Widersprüchlichkeit der Literaturszene in den späten 20er Jahren, dass innerhalb der zur politischen Linken gehörenden Intellektuellen die Reportage als „idealistisches Formexperiment“ (Georg Lukács) in die massive Kritik geriet.“ (Kluge, 2006, 264)

Bertolt Brecht war einer der wichtigsten Medientheoretiker jener Zeit sowie einer der wichtigsten deutschen Dramatiker und Autoren des 20. Jahrhunderts. Deswegen fokussiert sich diese Arbeit auf seine Theorie und sein Werk, weil sie in dieser Periode des Medienwechsels so wichtig waren. Der Hauptgegenstand dieser Arbeit ist daher Brechts berühmtes dramatisches Werk *Die Dreigroschenoper* und die Filmadaption des Regisseurs Georg Wilhelm Pabst, in deren Folge Brecht einen kritischen Text unter dem Titel *Der Dreigroschenprozeß* veröffentlichte.

Walter Benjamin, der auch eine große Figur in der Medientheorie war, gefiel dieser Reportagenstil der Neuen Sachlichkeit, weil er, wie er sagt, eine „prompte Sprache für den Augenblick“ war. Bertolt Brecht und Walter Benjamin waren gute Bekannte und gehörten der gleichen Generation an. Sie haben die gleichen historischen und politischen Ereignisse in der Weimarer Republik erlebt, und obwohl es auch offensichtlich Unterschiede zwischen ihnen gibt, haben die beiden, Benjamin als Medientheoretiker und Brecht als Autor, viel Gemeinsames in Bezug auf ihre politische Orientierung und Theorien. Ein Artikel unter dem Titel „Benjamin und Brecht: Aspekte ihres Verhältnisses“, erschienen in der wissenschaftlichen Zeitschrift *Colloquia Germanica*, greift tief in die Komplexität dieser Beziehung:

„Den Ausbruch des ersten Weltkrieges erlebten sie eingebettet in die nationalistische Begeisterung und Erhebung, werden dann im Verlauf des Krieges und gegen das Ende mehr und mehr politisiert, finden schließlich in den Nachkriegsjahren des Zusammenbruchs, der Inflation und Depossedierung der unteren und mittleren Bevölkerungsschichten, der sich anschließenden Scheinblüte des Wirtschaftsaufschwungs bis 1926/27 und des sich ihnen schon früh ankündigenden neuen Desasters, zur marxistischen Gesellschaftsanalyse und zur materialistischen Weltanschauung.“ (Freese, 228, 1979)

Die gleichen turbulenten Umstände haben also stark zu der ideologischen und intellektuellen Entwicklung von Brecht und Benjamin beigetragen.

Für Benjamin war das Augenblickliche und Unwiederholbare ein interessantes Thema. Er redet von der „Aura“, die mit dem Hier und Jetzt verbunden ist. Ein originales Werk hat eine Aura, und es wird erklärt, wie die Aura durch die technische Reproduktion verloren geht:

„Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura. Dieser Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst weit hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereiche der Tradition ab.“ (Benjamin, 2012, 57)

Ein originales Kunstwerk ist in die Tradition eingebettet, und durch die technische Reproduktion wird die Kunst aus der Tradition gelöst. In der Nachkriegsperiode der 1920er, als die Reproduktionstechnik, vor allem die Kinematographie, sich als ein bedeutendes Medium in der Kunst zu entwickeln begann, fragte man sich, ob man das überhaupt Kunst nennen konnte. Denn Kunst deutete bis dahin Originalität an, etwas, was man nicht reproduzieren kann, ein unreproduzierbares Objekt mit einer Aura. Die Frage ist: Wie kann ein Film eine Aura haben, wenn er überhaupt kein fassbares Objekt und eigentlich etwas Apstraktes ist?

Wenn man ein Buch als ein originales Werk, ein literarisches Kunstwerk eines Autors betrachtet, muss man wissen, dass auch dieses vom Reproduktionsapparat nicht unabhängig ist. Wenn man sehr prosaisch sein will und diese Auffassung logisch weiterverfolgt, dann hat nur das originale Werk, oder in diesem Sinne das Manuskript, eine Aura, die in die Tradition eingebettet ist, aber sobald man eine Kopie in der Hand hält, ist diese Aura verschwunden.

Interessanterweise ist das Theater das einzige Medium, das von der technischen Reproduktionstechnik völlig unabhängig geblieben ist. Vielleicht hat Brecht genau deswegen diese mediale Form gewählt und sich so sehr auf das epische Theater fokussiert, weil es am wenigsten von den neuen Medien und der technischen Apparatur abhängig war. Brecht erkannte die Konsequenzen der neuen technischen Apparatur und Reproduktion nicht nur für die Kunst, sondern auch mit Blick darauf, wie der Künstler oder Autor selbst in der kapitalistischen Gesellschaft von diesem System ausgenutzt wird. Darauf wird in dem Hauptteil dieser Arbeit, wo der *Dreigroschenprozeß* analysiert wird, näher eingegangen, weil darin auch viele politische und andere Themen angesprochen werden. Walter Benjamin, der

ein guter Bekannter von Bertolt Brecht war, erklärt, anhand von Brechts dramatischem Werk, die Lage des Theaters als Kunstform im Hinblick auf den Einfluss der technischen Reproduzierbarkeit:

„Unter allen Künsten ist das Theater der mechanischen Reproduktion, das heißt der Standardisierung am wenigsten zugänglich: daher wenden die Massen sich von ihm ab. Vielleicht ist es aus der historischen Perspektive das wichtigste in Brechts Werk, [daß] seine dramatische Produktion [...] es dem Theater erlaubt, seine nüchternste und bescheidenste, ja seine reduzierteste Form anzunehmen, um dergestalt gleichsam zu überwintern.“ (Benjamin, 2012, 31)

Diese Nüchternheit und Bescheidenheit fiel mit Brechts linker politischer Überzeugung zusammen. Die Aufführungen seiner Dramenwerke waren auf die breiteren Massen gerichtet, auch die Armen und die Arbeiterklasse. Deswegen wollte er, dass sein Werk und die Art und Weise, in der er es präsentierte, auf dieses einfache, bescheidene Niveau gewissermaßen reduziert wird.

In diesem Kapitel wurde eine generelle Einführung in die geschichtliche Entwicklung der Weimarer Republik und die Lage hinsichtlich des Medienwechsels gegeben. Im folgenden Kapitel 1.2 kommen die Person Bertolt Brecht und sein medientheoretisches und dramatisches Werk mehr in den Vordergrund. Brecht war nicht nur ein großer Autor und Dramatiker, vielmehr war er auch in der Politik und Gesellschaft sehr engagiert. Seine Medientheorie und seine Konzeption des epischen Theaters zeigen, was auch im Kapitel 2 an einem konkreten Fall erklärt wird, wie sich Brechts Medientheorie und politische Gesinnung in der Praxis im *Dreigroschenprozeß* durchsetzten.

1.2 Bertolt Brechts Medientheorie: Episches Theater und Film

Dieses Kapitel fokussiert sich auf Brechts Medientheorie im Verhältnis zum epischen Theater und die Filmkunst. Dies soll zum allgemeinen Verständnis von Brechts Auffassung dieser Medien beitragen. Mit diesen Hintergrundinformationen aus sekundären Quellen, wenn man also schon einige Vorstellungen von Brechts Theorie über Theater und Film hat, wird der Übergang zur Analyse des *Dreigroschenprozesses* im zweiten Teil einfacher.

Eine der größten Leistungen in Brechts Schaffen ist sein dramatisches Werk. Brecht schuf eine neue Form von Theater, die an ein breiteres Publikum adressiert war, und das eigentliche Ziel dieses Theaters war, die Massen anzusprechen und den Zuschauer zu ernststen Fragen über die aktuelle gesellschaftliche Lage zu bewegen. In letzter Instanz wollte Brecht mit seinem Werk zu einer neuen proletarischen Revolution beitragen. Das *Handbuch der Mediengeschichte* von H. Schanze erklärt das epische Theater als Medium:

„Der Zuschauer soll im Bühnengeschehen nicht ein unabänderliches Fatum sehen, das ihn allenfalls persönlich erschüttern und verändern kann, er soll vielmehr mit einer veränderbaren Welt konfrontiert werden und daraus Konsequenzen für das eigene politische Handeln ziehen, sich entscheiden. Das Theater wird damit zu einem Instrumentarium sozialer und politischer Veränderung im marxistischen Sinne.“ (Schanze, 2001, 333)

Diese neue dramatische Kunst hieß *episches Theater*. Der Zuschauer soll gegenüber der handelnden Personen distanziert bleiben, nicht Mitleid haben oder sich „einfühlen“, sondern kritisch und nüchtern die Bühne betrachten. Das fällt mit der Nüchternheit und Objektivität der Neuen Sachlichkeit zusammen. Das ist der Verfremdungseffekt oder abgekürzt V-Effekt, wodurch Brecht die Figuren im Drama verfremdet. In der klassischen aristotelischen Dramatik will das Drama das Publikum emotionell bewegen und am Ende eine Katharsis auslösen, während man im epischen Theater das Publikum nicht so sehr auf emotionale, sondern eher auf eine intellektuelle Art und Weise zu stimulieren versucht.

Das epische Theater unterscheidet sich wesentlich von dem klassischen oder aristotelischen Theater, unter anderem durch die Tendenz zur offenen Form. Brecht wollte sich auf eine gewisse Art und Weise von der aristotelischen Dramatik distanzieren. Hecht erklärt in *Brechts Theorie des Theaters* den Unterschied zwischen Brechts Dramen und den Dramen von Aristoteles und sogar Lessing:

„Die Funktion des Dramas begrenzt sich bei Aristoteles wie bei Lessing auf die Dauer des Theaterabends, die Geschlossenheit des Bühnenraums. Die Funktion der Brecht dramatik strebt über den Theaterabend und Zuschauerraum hinaus, will den Menschen belehren, auf Widersprüche des gesellschaftlichen Seins hinweisen, Erkenntnisprozesse auslösen, klares und einsichtsvolles Handeln im Leben provozieren.“ (Hecht, 1986, 37)

Brecht erkannte die Beziehung vom Theater als Massenmedium zu anderen Massenmedien. Im *Brecht Handbuch* Band 4 erklärt Burkhardt Lindner dies in seinem Kapitel über Brechts Medientheorie zu Film und Radio so: „Das Theater sollte als ein Apparat betrachtet werden, der mit anderen massenmedialen Apparaten in Beziehung gerät, dadurch aber auch neue Eigenheit gewann.“ (Lindner, 2003, 109) Brecht erkannte also, dass das Theater, ähnlich wie der Rundfunk und der Film, doch eine Art Apparat ist. Trotzdem ist es nicht gleichbedeutend mit den anderen Medien, sondern jedes Medium hat seine eigenen Merkmale.

Brecht betrachtete den wechselseitigen Einfluss des Theaters und der neuen Medien kritischer als Erwin Piscator, der den Film nur als ein Medium im Dienst des neuen Theaters sah, das die neue Technik auch auf die Bühne bringen soll. Brecht hatte eine andere Auffassung von dieser Problematik:

„Der Gedanke, dass die neuen Medien und das Theater sich einer wechselseitigen kritischen Überprüfung aussetzen müssten, war Piscator fremd. B. hingegen lehnte es ab, den Film zu nutzen, um den Realitätscharakter der Bühnenillusion zu erweitern. Gemäß dem in den Anmerkungen zu *Mahagonny* formulierten Prinzip der „*Trennung der Elemente*“ (GBA 24, S. 79) wurde der Film als eigenes Montage-Element (wie Szenentitel und Bildprojektionen) vielmehr kalkuliert und sparsam eingesetzt.“ (Lindner, 2003, 110)

Brecht wollte weder die Bühne realistischer machen, noch den Film imitieren. Der Montage-Effekt im Film ist spezifisch für dieses Medium und nicht direkt auf das Theater anwendbar.

Wenn man das epische Theater und die Filmtheorie in der Nachkriegszeit des Kalten Krieges betrachtet, muss man sich zweier unterschiedlicher Blickwinkel bewusst sein. Diese sind auf der einen Seite die kritischen Meinungen aus der Bundesrepublik Deutschland und auf der anderen Seite die aus der DDR. Im Folgenden sollen die unterschiedlichen Sichtweisen anhand verschiedener Quellen vorgestellt und verglichen werden. Es ist zwar richtig, dass der Dreigroschenkomplex nicht zur Periode der Nachkriegszeit gehört, aber die meisten

theoretischen Werke über das epische Theater, welches für dieses Thema sehr relevant ist, wurden in dieser Zeit geschrieben. Hier erfolgt keine Auseinandersetzung mit dem Dreigroschenkomplex oder der *Dreigroschenoper*, sondern es wird allgemein über das epische Theater und Brechts Filmauffassung diskutiert, und zwar aus der Perspektive verschiedener Theoretiker.

Die primäre Quelle, die in diesem Kapitel zu Rate gezogen wird, um Brechts Werk und seine Rezeption in der BRD zu erklären, ist Juliane Eckhardts *Das epische Theater*. Dieses Buch gibt eine klare Übersicht über das epische Theater aus der westdeutschen Perspektive, über die Parteilichkeit dieser dramatischen Form im Vergleich zu ihren Vorformen in der Antike, sowie das epische Theater in der Nachfolge Brechts. Es werden dazu auch Parallelen gezogen zu der Situation in der DDR.

Das erste Kapitel bietet einen generellen Einblick in bestimmte Aspekte des epischen Theaters, die relevant für diese Arbeit sind, weil sie den Zusammenhang zwischen den dramatischen und politischen Leistungen Brechts erklären. Der Bezug zu anderen wichtigen Dramatikern und Theoretikern wie Erwin Piscator und Friedrich Adorno wird auch erwähnt.

Im Kapitel „Zur Diskussion um die Parteilichkeit des epischen Theaters von Brecht“ wird erklärt, wie diese Diskussion in der Bundesrepublik heute in zwei getrennten Epochen betrachtet wird: bis Mitte der 1960er Jahre und in der Zeit danach. In der vorliegenden Diplomarbeit, in der es sich um die *Dreigroschenoper* handelt, ist natürlich die sehr frühe Phase der Entwicklung des epischen Theaters relevant und deswegen auch die frühere Epoche der Diskussion um diese Problematik. Die Entstehungszeit von Brechts dramatischem und politischem Schaffen, auf die sich diese Arbeit konzentriert, liegt viel früher als die der meisten Diskussionen um das epische Theater, denn die *Dreigroschenoper* wurde 1928 veröffentlicht, und der Rechtsstreit erfolgte 1930. Erst in dieser Periode ab der Mitte der 1920er Jahre begann Brecht, eine Theorie des epischen Theaters zu entwickeln. Eine andere nützliche Quelle, die Brechts dramatische Theorie sehr gut erklärt, ist Werner Hechts *Brechts Theorie des Theaters*. Hecht schreibt Folgendes über die frühe Entstehungsphase dieser Dramentheorie:

„Die Theorie des epischen Theaters erschien in dem Zeitraum von 1926 bis 1930 noch nicht in einer zusammenhängenden Form. Nur hin und wieder nahm Brecht, zudem noch in den verschiedensten Zeitungen und Zeitschriften, zu einzelnen Fragen unsystematisch Stellung.“ (Hecht, 1986, 50)

Dennoch blieb das epische Theater noch Jahrzehnte lang, auch nach Brechts Tod 1956, in Westdeutschland, der DDR, aber auch im Ausland sehr populär. Brecht hatte auch in Amerika als Dramatiker einen besonderen Status.

Man kann daher feststellen, dass sich die „Diskussionen um die Parteilichkeit des epischen Theaters von Brecht“ aus den 1950er und aus der ersten Hälfte der 60er Jahre auf dieselben Ideen und denselben marxistisch-proletarischen Geist beziehen, der auch in der *Dreigroschenoper* und dem *Dreigroschenprozeß* sehr präsent oder in einer gewissen Art und Weise sogar das Leitmotiv ist. Diese Ideen änderten sich zum Ende von Brechts Leben und nach seinem Tod nicht wesentlich. Deshalb sind diese Diskussionen auch für die Zeit, in der *Die Dreigroschenoper* und *Der Dreigroschenprozeß* entstanden, relevant, obwohl sie etliche Jahrzehnte zurücklagen.

Die Dreigroschenoper enthält eine direkte Kritik an der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, aber mehr über diese Problematik in den nächsten Kapiteln, in denen die Oper, die Filmadaption und der Rechtsstreit direkt angesprochen werden.

Aus diesem Grund können die Thesen aus Eckhardts *Das epische Theater* in Bezug zu diesem Fall und zum Kernthema der Arbeit gebracht werden. Eckhardt zählt vier Varianten der Diskussionen über die Parteilichkeit des epischen Theaters in der Bundesrepublik während der 1950er und der ersten Hälfte der 60er Jahre auf, und zwar in folgenden Kapiteln: 1. Die politisch begründete Verurteilung Brechts wegen seiner marxistischen Parteilichkeit, 2. Die These von der Unvereinbarkeit von marxistischer Parteilichkeit und Kunst, 3. Die These von der ‚abweichlerischen‘ Marxismusauffassung Brechts und 4. Die weitgehende Abtrennung der Werke Brechts von ihren marxistischen und gesellschaftlich-historischen Grundlagen.

Alle diese Punkte wenden sich kritisch gegen Brechts politische Einstellung. Was das erste Kapitel angeht, wird im letzten Absatz gut argumentiert: „Die gegen Brecht gerichtete Äußerung entsprach offensichtlich der Furcht vor der ideologischen Wirksamkeit des Brecht-Theaters und hatte insofern die Funktion, das westdeutsche Theater- und Leserpublikum grundsätzlich von Brechts Schaustücken fernzuhalten.“ (Eckhardt, 1983, 7) Diese Furcht vor dem „bösen“ Kommunismus war in den 1950er Jahren im Westen sehr stark. Man wollte unbedingt und mit allen Mitteln verhindern, dass solche Ideen sich ausbreiten. In Amerika war dies ebenfalls sehr deutlich ausgeprägt, denn die Amerikaner sahen den Ostblock und somit auch den Marxismus als eine neue Gefahr für ihre Freiheit. Schon 1947, nur zwei Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, wurde Brecht vor das Komitee für unamerikanische

Umtriebe (*Un-American Activities Committee*) gestellt, wegen seiner marxistischen politischen Einstellung und seiner angeblichen Mitgliedschaft in der Kommunistischen Partei. Brecht war jedoch nie Mitglied der Kommunistischen Partei, was er selbst vor dem Ausschuss auch bezeugt.

Auf jeden Fall wurde Brecht von vielen Kritikern im Westen nur wegen seiner marxistischen Parteilichkeit verurteilt. Das hat aber auch mit der damaligen Zeit zu tun, als die Tensionen langsam wuchsen wegen des Kalten Kriegs, der sich zu entwickeln begann.

Die zweite These von der Unvereinbarkeit von marxistischer Parteilichkeit und Kunst greift schon die zentrale Problematik an und hinterfragt, inwieweit sich Kunst und Politik vermischen dürfen. Viele sind der Meinung, dass die Theaterbühne kein Platz für politische oder radikale Nachrichten sei. Die Folgerung der Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich wird in diesem Artikel zitiert:

„Die Anwendung der Kritik als Methode des wissenschaftlichen Zeitalters gehört aufs Katheder – gehört dorthin, wo man forscht, studiert, wo der Intellekt seinen Aufgaben nachgeht – ins Theater gehört sie nicht, sie kann nicht zur Methode der Kunst werden. Kunst ist nicht mit Kathederweisheit zu verwechseln, ebensowenig mit politischen Schulungskursen, die ein Weltbild vermitteln sollen.“ (Eckhardt, 1983, 8)

Hier wird also klar differenziert zwischen der wissenschaftlich-kritischen Methode und der Kunst. Dietrichs Meinung nach ist intellektuelles, kritisches Denken nur für das Katheder und in akademischen Kreisen geeignet. Viele Dramatiker und Autoren aber, unter denen auch Bertolt Brecht ist, stimmen mit dieser Meinung nicht überein. *Die Dreigroschenoper*, wie auch viele andere Werke Brechts, ist keine reine Unterhaltung, das Werk hat einen höheren Zweck. Die Ideologie spielt eine große Rolle auch im *Dreigroschenprozeß*, der sich primär über die Filmadaption entwickelte. Hier wird genau die Rolle und Bedeutung von Kunst in der Gesellschaft diskutiert, und die ganze Polemik entstand eigentlich wegen einer ähnlichen Kritik von Seiten der Filmfirma, nämlich dass Brecht die Filmversion zu sehr politisieren wolle.

Hecht erklärt, wie man in dieser dramatischen Form den Menschen betrachtet:

„Das epische Theater machte also den Menschen zum Gegenstand der Untersuchung. Er war undurchsichtig, nicht sogleich erkennbar geworden. Er war nicht mehr – wie im „dramatischen Theater“ – ein Fixum, er war kein „Charakter“, kein „verstehbares“ Wesen,

sondern der Mensch wurde, da er des Menschen Schicksal wesentlich mitbestimmte, als Problem gefasst, als Fremdes, als zu Enthüllendes, als variable Größe, als Gegenstand eines analysierenden Experiments.“ (Hecht, 1986, 69)

Es ist nämlich die Hauptaufgabe dieses Theaters, den Menschen und die Gesellschaft in einer wissenschaftlich-kritischen Art und Weise zu betrachten. Die Szene auf der Bühne und die Figuren stehen in einer völlig anderen Beziehung zueinander als in einem klassischen oder aristotelischen Drama. In einer gewissen Art und Weise ist alles zum Gegenstand einer Untersuchung geworden, wo man objektiv und distanziert die Menschen und Ereignisse betrachtet. Dies entspricht also einer kritischen, wissenschaftlichen Methode, die hier in diesem Sinne mit dem dramatischen Kunstaspekt zusammengehen muss. Die Kunstmethode kann demzufolge ohne die wissenschaftlich-kritische Methode nicht verwendet werden, denn ein solches Verfahren ist mit dem Zweck von Brechts epischem Theater eng verbunden: Brechts Theater soll den Zuschauer unterhalten, gleichzeitig aber auch zum kritischen Denken bewegen.

Hier wurde jetzt ein genereller Überblick über Brecht und sein dramatisches Werk gegeben. Diese Arbeit aber hat sowohl mit dem Film als auch mit dem Theater zu tun. Das Thema ist ein Streit über die Verfilmung eines Theaterstücks und auch die Beziehung zwischen diesen zwei Kunstformen. Daher wäre es angebracht, etwas über Brechts Einstellung zum Film zu sagen. Hier wird eine interessante Quelle, die ebenfalls von Werner Hecht herausgegeben wurde, vorgestellt: der Sammelband mit Beiträgen der Brecht-Woche der DDR 9.–15. Februar 1973. Diese Quelle bietet Einsicht in eine Diskussion zwischen unterschiedlichen Kritikern, Theaterwissenschaftlern und Filmwissenschaftlern aus der DDR, die über verschiedene Aspekte von Brechts Schaffen reden und darüber polemisieren, wie sein Bezug zur Kritik, zu den Naturwissenschaften, zur bildenden Kunst und auch zum Film war. Diese letzte Diskussion über die Filmkunst ist, wie schon gesagt, für dieses Thema sehr relevant.

Mehrere Quellen deuten an, dass Brecht das Kino mochte und den Film als eine neue Kunstform anerkannte, die genau wie sein Theater eine belehrende, gesellschaftsverändernde Rolle haben konnte. Schon am Anfang dieser Diskussion sagt in den einführenden Worten der Filmwissenschaftler Wolfgang Gersch:

„Brecht war ein passionierter Kinogänger. Spaß am Film, das war die erste Voraussetzung für die Beziehungen des geborenen Theatermannes zum Film. Diese Freude wurde nahezu immer getrübt, wenn Brecht den Film bedienen wollte; denn der Spaß an den Möglichkeiten der

neuen Kunstgattung verband sich bei Brecht mit dem Willen, sie in einer neuen Weise zu gebrauchen, in einer Weise, die dem bürgerlichen Film opponierte. Sie kennen den Streit um die Verfilmung der „Dreigroschenoper“, Sie wissen, dass „Kuhle Wampe“ der einzige „Brecht-Film“ ist, den Brecht akzeptierte. Er konnte an diesem Film von Anfang bis Ende arbeiten und seine Vorstellungen einer neuen, marxistischen Ästhetik realisieren.“ (Hecht, 1973, 255)

Laut Gersch sah Brecht in der Filmgattung ein neues Potenzial, um die Massen zu erreichen. Der Film würde, so Brecht, eine ähnliche Funktion wie das epische Theater haben, gleichsam unterhalten, aber auch belehren und letztendlich das Bürgertum aufwecken und ihm seine Lage in der Gesellschaft bewusst machen.

Interessanterweise wurde hier auch der Film *Kuhle Wampe* erwähnt, welcher der einzige Film war, an dem Brecht arbeitete und mit dem er zufrieden war. Dieser Film ist ein echtes Spiegelbild der Zeit, in der er entstanden ist. Er wurde 1932 gedreht, und auch die Handlung spielt in dieser Zeit, in der Weimarer Republik der frühen 30er Jahre, nach der Wirtschaftskrise 1929 und vor 1933, als Hitler Reichskanzler wurde. *Kuhle Wampe oder wem gehört die Welt* ist als Filmgattung ein proletarischer Film, ebenso ist er ein Propagandafilm und Dokumentarfilm. Das Thema der Arbeitslosigkeit, die wirtschaftliche Krise und die Unzufriedenheit der Arbeiterklasse stehen im Fokus dieser Filmarbeit. Elemente von Brechts epischem Theater sind auch deutlich im Film zu sehen, wie der V-Effekt (Verfremdungseffekt) und die Anwendung von Songs und Musik. Brecht hatte sich eine ähnliche Konzeption oder Ausdrucksweise für den Dreigroschenoperfilm vorgestellt, aber da kam es zu grundlegenden Meinungsverschiedenheiten mit dem Regisseur.

Brecht wollte seit den frühen zwanziger Jahren ein erfolgreicher Drehbuchautor sein. Er arbeitete an zahlreichen Projekten, aber mit den meisten war er nicht zufrieden, oder sie wurden nicht realisiert. Es war offensichtlich schwer, seinen Schreibstil mit der populären Strömung in der Filmindustrie, später in den 1940er Jahren auch in der Hollywoodproduktion, zu vereinigen. Hecht, der in dieser Diskussion in eine Polemik mit Gersch eintritt, argumentiert, dass Brecht eigentlich eine unglückliche Liebe zum Film hatte. Er hatte einfach kein Glück, obwohl er sich stark in dem Medium engagieren wollte:

„Ich meine, Brecht hatte eine unglückliche Liebe zum Film gehabt. Und zwar von Anfang an. Er hat bereits in den frühen zwanziger Jahren Szenarien für Filme geschrieben, die nicht realisiert wurden, er hat sich schon Anfang der zwanziger Jahre darüber beklagt, dass man ihn

nicht in das Filmgeschäft hereingelassen hat, dass man die „Knaben“ bevorzugt, „die an den Quellen sitzen“, wie er schrieb.“ (Hecht, 1973, 263)

Wenn man sich ernste Gedanken darüber macht, verwundert es, dass Brecht sich nicht stärker in der sowjetischen Filmindustrie engagierte, wegen seiner sozialistischen Gesinnung. Die sowjetische Filmindustrie war vor dem Krieg sehr populär, wie zum Beispiel das Werk des berühmten sowjetischen Regisseurs Sergei Eisenstein. Er war einer der Pioniere der Fotomontage. Es ist vor allem die besondere Anwendung der Montage in seinem filmischen Werk, die ihn zu einem großen Regisseur machte, der in der Stummfilmära der 1920er Jahre Weltruhm erlangte. Schanze erklärt diesen Montage-Effekt Eisensteins als eine parteiliche Filmsprache, die auch den Klassenkampf als endgültiges Ziel hat:

„Den Primat der Montage über den Ausdruck und die Bedeutung der einzelnen Einstellung propagiert EISENSTEIN als die revolutionäre, parteiliche Filmsprache, die mit krassen Konturen und klaren Begriffen die widersprüchliche Wirklichkeit zum Sprechen bringen und den Film in den Dienst des Klassenkampfes stellen soll.“ (Schanze, 2001, 57)

Diese mit „krassen Konturen und klaren Begriffen“ verbundene Montage entspricht der nüchternen, realistischen Darstellungsweise des epischen Theaters. Brecht sah die Montage in der Kunst als modernes Verfahren, und für ihn selbst waren Einzelelemente in seinem Werk auch wichtig. Ein Artikel aus dem *Theatre Journal* unter dem Titel *Montage in Brecht* von Roswitha Mueller erläutert sehr gut die interessante Stellung Brechts zur Montage:

„Brecht often used the term ‘montage’ to contrast modern from traditional art. In the Expressionism debate of the 1930s, he firmly defended modern writing practices (key to which was the montage principle) against Lukács’s skepticism and critical Realism based on aesthetic categories derived from nineteenth-century writers, in particular from Balzac. In Brecht’s eyes, what made montage the principle of the modern work of art was that it did not pose as natural or as organic unity. Instead, it freely displayed itself as an artifact. Moreover, foregrounding its separate elements promoted the kind of complex perception Brecht wanted for his composition.” (Mueller, 1987, 473)

Also, in den 1930er Jahren war Brecht an Debatten über Kunst und Stilrichtungen beteiligt, wie die erwähnte über den Expressionismus, als er die moderne Schreibweise in der Literatur, wie etwa die Montage, verteidigte. Die Montage war in der modernen Literatur auch sehr populär geworden, gut sichtbar am Beispiel von *Berlin Alexanderplatz*, was im Kapitel 1.1

erwähnt wurde. Der ungarische marxistische Philosoph und Literaturhistoriker Georg Lukács kritisierte die Montage aber auch, genau wie die Reportage, die er als idealistisches Experiment sah, was ebenfalls im ersten Kapitel erklärt wird. Es gab innerhalb der linken literarisch-kritischen Szene große Meinungsunterschiede, was man am Beispiel von Lukács sieht, der, obwohl auch ein Marxist, mit Brecht hinsichtlich mehrerer Themen nicht einverstanden war.

2. Der Prozess um die Filmadaption der *Dreigroschenoper*

In diesem Kapitel wird eingehend der *Dreigroschenprozeß* besprochen, bzw. der Rechtsstreit um die Filmadaption der *Dreigroschenoper* und der Hintergrund des Konflikts. Zunächst ist es angebracht, ein Nebenskapitel der Entstehungsgeschichte des Stücks zu widmen, wo auch der Komponist Kurt Weill eine große Rolle spielte, denn es handelt sich um ein Theaterstück mit Songs, die mit der Handlung des Dramas verbunden sind. Danach folgt in Kapitel 2.2 eine kurze Analyse von Brechts Filmentwurf *Die Beule* und eine Untersuchung, inwiefern dieser sich von dem Theaterstück und der Filmadaption unterscheidet. Im Kapitel 2.3 werden die wichtigsten Teile aus dem Text *Der Dreigroschenprozeß* analysiert und interpretiert. Das *Brecht Handbuch* wird hier an ein paar Stellen als sekundäre Quelle verwendet, aber zur Interpretation dieses Falls wird meistens auf Brechts Text verwiesen. Deswegen wird hier keine Forschung des Gerichtsfalls angeboten, sondern eher eine Analyse des *Dreigroschenprozesses*, in der Form einer ausführlichen Interpretation von Brechts Text.

2.1 *Die Dreigroschenoper*: Besonderheiten, Anspruch, Rezeption

Das Bühnenstück *Die Dreigroschenoper* wurde von Bertolt Brecht 1928 verfasst, und die Musik wurde von Kurt Weill komponiert. Brecht hat dafür die von John Gays 1728 geschriebene Balladenoper *The Beggar's Opera* adaptiert. Auch Elisabeth Hauptmann, die als Schriftstellerin, Bühnenregisseurin und Übersetzerin mit Brecht zusammenarbeitete, half ihm im Entstehungsprozess des Stücks, hauptsächlich um die Version John Gays aus dem Englischen ins Deutsche zu übersetzen. In einer gewissen Art und Weise könnte man dann sogar argumentieren, dass die *Dreigroschenoper* überhaupt kein Originalwerk sei. Das ist aber eine andere Problematik und vielleicht ein Thema für eine andere Arbeit.

Die Dreigroschenoper ist als eines der erfolgreichsten und berühmtesten Werke Brechts anerkannt, zusammen mit *Mutter Courage* und *Der Kaukasische Kreidekreis*. In der *Dreigroschenoper* wollte Brecht mit seinem epischen Theaterstück, dessen Handlung in der Viktorianischen Zeit in England spielt, eigentlich die bürgerlich-kapitalistischen Verhältnisse des 20. Jahrhunderts zeigen, um auf die Doppelmoral dieser Gesellschaft zu verweisen und in einer satirischen Weise öffentlich zu kritisieren.

Die Handlung spielt in London. Die Hauptfiguren sind der Anführer der Bettlergang Jonathan Jeremiah Peachum, sein Hauptrivale, der Verbecher Macheath, Peachums Tochter Polly, der Polizeichef Jackie Brown (auch Tiger genannt) und die Hure Jenny. Macheath, auch Mackie Messer genannt, ist eigentlich die Hauptfigur des Stücks und die Handlung ist um ihn fokussiert. Er ist ein echter Antiheld, ein Krimineller, aber zugleich Protagonist in der Erzählung. Mackie Messer ist im Grunde das Gegenteil eines Protagonisten, er leitet eine Räubergang, heiratet ein junges Mädchen namens Polly Peachum, hat aber zugleich sorglos Umgang mit Huren und besucht regelmäßig das Bordell.

Man würde eher erwarten, dass eine solche Person in einer Erzählung oder in einem Bühnenstück vom Schicksal hart getroffen wird, weil er es eigentlich verdienen würde. Aber die größte Ironie des Stückes ist, dass ihm am Ende seine Taten und sein Verbrechen von der Königin verziehen werden, er wird plötzlich vom Galgen befreit und dazu noch in den Adelsstand versetzt, bekommt ein Schloss und eine Rente von zehntausend Pfund bis an sein Lebensende. Alles wird auf den Kopf gestellt, was der Zuschauer nicht erwarten würde. Denn der Zweck hier ist, Mackies Übeltaten zu ironisieren: Zwar ist er ein Krimineller, doch sind die Verbrechen der Gesellschaft, der Banken und des Systems viel größer.

Die Songs spielen, wie schon erwähnt, eine große Rolle in der *Dreigroschenoper*, ebenso in der Filmversion. Der berühmteste Song, ebenfalls von Kurt Weill komponiert, ist sicherlich *Die Moritat von Mackie Messer*. Der Song und die Melodie sind zum weltberühmten Hit geworden, oft in der Jazz-Version auf Englisch als *Mac the Knife* gesungen. Er erzählt von Macheath und seinen kriminellen Taten, bzw. wie andere Menschen ermordet und geschändet werden, aber man kann nicht beweisen, dass er es gemacht hat. Der eigentliche Grund, warum er fast nie verhaftet wird, sind seine Beziehungen zur Polizei, nämlich vor allem zum Polizeichef Jackie Brown, der sein engster Freund ist und zögert, ihn zu verhaften, wahrscheinlich weil er selbst Angst vor ihm hat oder sogar von ihm bestochen wird. Hier zeigt Brecht auch die Korruption der Polizei und des Rechtssystems.

Andere Songs der Oper sind ebenfalls wichtig, weil sie über die Armut und die zwischenmenschlichen Verhältnisse reden. Zum Beispiel im 2. Dreigroschenfinale singt Mac, zusammen mit Spelunkenjenny, vor dem Vorhang:

„Ihr Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben

Und Sünd und Missetat vermeiden kann.

Zuerst müsst ihr uns was zu fressen geben,

Dann könnt ihr reden: Damit fängt es an.

Ihr, die ihr euren Wanst und unsre Bravheit liebt,

Das eine wisset ein für allemal:

Wie ihr es immer dreht und wie ihr's immer schiebt,

Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.

Erst muss es möglich sein auch armen Leuten,

Vom großen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.“ (Brecht, 1963, 195)

Hier stellt der Autor klar, dass die einzige Art und Weise, um das Volk von der Kriminalität fernzuhalten und die Menschen zu lehren, wie sie moralischer leben können, ist, eine gerechtere Gesellschaft herzustellen, wo alle ausreichend zu essen haben. Solange nicht alle Bürger das nötige Essen bekommen und ihre essenziellen Bedürfnisse befriedigen können, wird es keine Moral und keine Ordnung in der Gesellschaft geben. In einer mit Absicht vulgären Ausdrucksweise wird „fressen“ verwendet. Dies bezieht sich auf die Reichen, die alles für sich nehmen und sich überhaupt nicht um die Armen kümmern.

Im dritten Akt, kurz bevor Macheath aufgehängt werden soll, gibt er einen anderen interessanten Monolog:

„Wir wollen die Leute nicht warten lassen. Meine Damen und Herren. Sie sehen den untergehenden Vertreter eines untergehenden Standes. Wir kleinen bürgerlichen Handwerker, die wir mit dem biederem Brecheisen an den Nickelkassen der kleinen Ladenbesitzer arbeiten, werden von den Großunternehmern verschlungen, hinter denen die Banken stehen. Was ist ein Dietrich gegen eine Aktie? Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die Gründung einer Bank? Was ist die Ermordung eines Mannes gegen die Anstellung eines Mannes? Mitbürger, hiermit verabschiede ich mich von euch.“ (Brecht, 1963, 216)

Dies ist auch eine offene Kritik an der Gesellschaft. Im Viktorianischen Zeitalter, in der diese Geschichte spielt, hat sich nach der industriellen Revolution der Kapitalismus bereits zu entwickeln begonnen. Die industrielle Revolution hatte die Welt stark verändert, und genau zu dieser Zeit stand man am Übergang von der traditionellen feudalistischen Gesellschaft zu einer modernen Gesellschaft mit großen Unternehmen und Banken, die alles kontrollieren. Die Anstellung eines Mannes in diesem System sei, so die Kritik, sogar schlimmer, als ihn zu ermorden, weil er für immer ungerecht ausgebeutet werde. Es ist zwar ein extremer Vergleich, aber es ist ironisch gemeint, weil Macheath ein Krimineller und Mörder ist, der aber die Autoritäten, die ihn verurteilen und in Haft bringen, als noch größere Verbrecher betrachtet. Die Verurteilung des Bankensystems ist noch offener im *Dreigroschenfilm* bzw. in *Die Beule* dargestellt. In der *Dreigroschenoper* wird sie quasi nur beiläufig erwähnt, aber in *Die Beule* wird sie zum zentralen Thema, mit einem begleitenden Song, was im nächsten Kapitel eingehender erläutert wird.

Die Dreigroschenoper ist, wenn man sie näher betrachtet, wirklich ein Stück für die Massen, für ein breites Publikum. Wie Brechts einleitender Text zur Schallplattenaufnahme sagt: „Sie werden jetzt eine Oper hören. Weil diese Oper so prunkvoll gedacht war, wie nur Bettler sie erträumen, und weil sie so billig sein sollte, dass Bettler sie bezahlen können, heißt sie ‚Die Dreigroschenoper‘“ (zit. nach: *Wikipedia*, Stichwort *Die Dreigroschenoper*). Es ist keine Oper im traditionellen Sinne, weil keine Opernsänger für die Songs benötigt werden, sondern nur singende Schauspieler.

Die Uraufführung fand am 31. August 1928 im Berliner Theater am Schiffbauerdamm statt und wurde zum erfolgreichsten Stück der Weimarer Republik. Der Erfolg beruhte wesentlich auf der Tatsache, dass es primär als Unterhaltung für das Publikum und nicht als Gesellschaftskritik rezipiert wurde. Wie von dem angeführten Beispiel der Kritik des Bankensystems klar ist, war die Idee dieses Stücks von Anfang an als eine Kritik konzipiert, wurde aber eher als ein Unterhaltungsstück aufgenommen. Dieses Dilemma Unterhaltung vs. Gesellschaftskritik war von Anfang an präsent, also seit Brecht das Stück veröffentlichte. Nur später hat sich dieses Problem noch weiterentwickelt, als Brecht das Filmscript *Die Beule* schrieb und in Streit über die Filmadaption geraten ist.

Die Dreigroschenoper hat eine besondere Bedeutung für die Zeit und den Ort ihrer Entstehung, die späten 1920er Jahre der Weimarer Republik. Wie im Kapitel 1 erklärt wurde, war dies eine sehr turbulente Zeit. Die Stabilität der Republik war unter großem Druck wegen des Machtkampfs, der sich zwischen den Linksextremen und den Rechtsextremen entwickelte. Wie man aus der Geschichte weiß, haben die Rechtsextremen gewonnen und das Stück wurde 1933 von den Nazis verbannt, genau wie auch die 1931 erschienene Filmversion. Der Film wurde unter der Regieführung von Georg W. Pabst gedreht, und zwischen Brecht und der Filmfirma entstand ein großer Rechtsstreit, was in den nächsten Kapiteln detailliert erklärt wird.

2.2. Die Filmadaption. Brechts Entwurf vs. realisierter Film

Die Vorbereitungen zur Verfilmung dieses Stückes fallen in das Jahr 1930. Im Mai 1930 schlossen Brechts Verlag Felix Bloch Erben und die Filmfirma Nero-Film AG einen Vertrag zur Verfilmung der *Dreigroschenoper* ab. Der Regisseur sollte Georg W. Pabst sein, und neben Brecht, der als Autor des Originalwerks Mitbestimmungsrecht auf das Drehbuch haben sollte, wurde auf Brechts Wunsch auch Léo Lania als Drehbuchautor engagiert.

Léo Lania war wahrscheinlich der Einzige, mit dem Brecht eine gemeinsame Sprache finden konnte, denn er interessierte sich für das politische Theater und war ebenfalls politisch stark links orientiert. Er arbeitete auch für Prometheus Film und die russische Koproduktionsgesellschaft Meschrabpom-Film, ein sowjetisch-deutsches Filmstudio, das interessanterweise 1932 *Kuhle Wampe* produzierte, wo Brecht als Drehbuchautor beteiligt war. Leider aber hatte Brecht mit der Verfilmung der *Dreigroschenoper* kein Glück. Als er sich im August 1930 mit Lania traf und ihm die Grundlagen für das Drehbuch übermittelte, und als Lania diesen Entwurf an den Regisseur weitergab, kam es zu Problemen. Brechts geänderte Konzeption der *Dreigroschenoper* entsprach nicht der Vorstellung der Firma, die eigentlich das Theaterstück textgetreuer auf der Leinwand zeigen wollte. Deswegen brach Nero AG sofort, auch gegen Brechts Insistieren, alle Zusammenarbeit mit ihm ab und setzte September 1930 mit den Dreharbeiten ohne ihn fort. Als Reaktion darauf zog Brecht vor Gericht, und zusammen mit Kurt Weill verklagte er die Filmfirma wegen Vertragsverletzung

und insistierte auf einem Verbot der Verfilmung der *Dreigroschenoper*. Das Gericht wies Brechts Klage ab und die Filmproduktion lief bis November 1930.

Der Entwurf, den Brecht für den *Dreigroschenfilm* schrieb, heißt *Die Beule: Ein Dreigroschenfilm* und unterscheidet sich bei näherer Betrachtung wesentlich von dem Bühnenstück. *Die Beule* besteht aus vier Teilen, *Die Dreigroschenoper* aus drei Akten. In *Die Beule* ist die Fabel beträchtlich geändert worden. *Die Beule* ist auch sehr kurz, hat nur 12 Seiten und keine Dialoge, weil es mehr darum geht, wie die Szenen im Film aussehen und wie sich die Ereignisse abspielen sollen.

Die Beule ist sehr viel ironischer und die Kritik am Kapitalismus tritt noch deutlicher hervor als in der *Dreigroschenoper*. Viel hatte sich in der kurzen Zeit zwischen 1928 und 1930, als Brecht die *Dreigroschenoper* und *Die Beule* schrieb, geändert. In einem Kapitel aus dem *Brecht Handbuch* Band 3, unter dem Titel *Die Beule: Ein Dreigroschenfilm*, von Klaus Dieter Krabiel geschrieben, wird erklärt, wie die Ereignisse jener Zeit dazu beigetragen haben, dass Brecht seinen Denkansatz noch verschärfte:

„Im Sommer 1930 hatte B. nichts weniger im Sinn als die bloße Übertragung der Oper in ein anderes Medium. Seit dem Jahr der Uraufführung der ‚Dreigroschenoper‘ hatte sich die geistig politische Situation deutlich verändert. Unter dem Eindruck von Wirtschaftskrise und Massenarbeitslosigkeit und angesichts der Polarisierung des politischen Spektrums in Deutschland war B. zu einer radikaleren Sicht der kapitalistischen Gesellschaft gelangt.“ (Krabiel, 2002, 123)

Im dritten Teil der *Beule*, welcher „Das Spiel mit dem Feuer“ heißt, wird Londons National Deposit Bank von Macheath und seiner Räubergang gekauft und auf „legalem“ Weg übernommen. Dies passiert in der *Dreigroschenoper* nicht. Dieser Prozess wird sehr symbolisch geschildert, indem sich die „bärtigen Räuber“ auf einmal in „kultivierte Beherrscher des modernen Geldmarktes“ (Brecht, 236) verwandeln. Krabiel erklärt wieder sehr gut:

„Der Gedanke, dass man eine Bank ebensogut kaufen wie ausrauben könne, in der *Dreigroschenoper* nur als Möglichkeit angedeutet, stellt ein neues Motiv dar. Die Verwandlung des Räubers zum Bankier verleiht dem Konflikt zwischen Macheath und Peachum eine neue Dimension.“ (Krabiel, 2002, 127)

Der Bettlerchef Peachum ist plötzlich in diesem Kriminalmilieu Macheath untergeordnet, als dieser zum Bankier wird. Dies erhebt ihre Rivalität auf ein neues Niveau, denn es handelt sich jetzt hier nicht mehr nur um einen Straßenräuber und Kriminellen, der gegen einen Bettlerchef antritt und dazu noch dessen Tochter heiratet, sondern derselbe Straßenräuber ist nun auch Besitzer einer Bank. Allein das verwandelt ihn auf einmal aus einer negativ konnotierten in eine positiv konnotierte Figur.

Es folgt der Gründungssong der National Deposit Bank, welcher im Theatertext nicht verwendet wird und der eine offene Anklage gegen die Bankiers enthält. Man sieht das am besten in den folgenden Zeilen:

„Woher nehmen, wenn nicht stehlen?
Ach, wir wolln uns da nicht zanken
Woher haben's die andern Banken
Irgendwoher ist's gekommen
Irgendwem haben sie's genommen.“ (Brecht, 1963, 236)

Neben dieser radikaleren Aussage in der *Beule*, die in der *Dreigroschenoper* und in der Filmadaption nicht so stark zum Ausdruck kommt, ist es interessant anzumerken, dass Brecht in seinem *Dreigroschenfilm* Titel benutzen wollte. Obwohl es sich nämlich um einen Tonfilm handelt, werden beim Szenenwechsel Titel verwendet, wie in einem Stummfilm, oder, wie in Brechts Bühnenstücken üblich, Tafeln mit Aufschriften. Dies ist ein charakteristischer V-Effekt des epischen Theaters und Brecht überlegt in einer Fußnote, warum das so wichtig ist:

„Es besteht beim Tonfilm die Unsitte, prinzipiell auf Titel zu verzichten. Die Titel des *Dreigroschenfilms* sind Totalaufnahmen der geistigen Schauplätze ganzer Abschnitte. Sie dienen keineswegs nur dazu, Nachfolgendes dem Verständnis näher zu bringen. Unter Umständen können sie Selbstwert beanspruchen: ihre Funktion bestünde dann lediglich darin, gesehen zu werden. Außerdem gewährleisten sie, indem sie den Film in Kapitel einteilen, den epischen Fluß. Sie wegzulassen, wäre idiotisch.“ (Brecht, 229)

In Pabsts Filmversion werden diese Titel nicht verwendet, aber stattdessen werden die Akte oder Teile von dem Moritatensänger eingeleitet.

Die Filmadaption der *Dreigroschenoper* erreichte ebenfalls einen großen Erfolg, was Brecht eigentlich noch mehr Popularität brachte, obwohl er mit dem Film sehr unzufrieden war:

„Der mit Rudolf Forster, Carola Neher, Fritz Rasp, Valeska Gert und Lotte Lenya hochrangig besetzte Film, der die Handlung ins Märchenhafte, in ein romantisch-antibürgerliches Milieu von Gangstern und Huren transponierte, wurde ein großer Erfolg. Er trug zur internationalen Bekanntheit der *Dreigroschenoper* und ihres Autors zweifellos erheblich bei.“ (Krabiell, 2002, 123)

Obwohl der Film so großen Erfolg hatte, wurde er verboten, als Hitler 1933 an die Macht kam. Die Negative und Kopien wurden vernichtet, und eine lange Zeit war der Film verschwunden, bis er 1960 rekonstruiert wurde. Das Jahr 1933 hatte alles verändert. Der Film verschwand und Brecht verschwand auch, weil er ins Exil floh. Ironischerweise haben die Nazis diesen Film verboten, den Brecht so hasste und dessen Produktion er gerichtlich zu stoppen versuchte.

2.3 *Der Dreigroschenprozeß*

In Kapitel 2.1 wurde *Die Dreigroschenoper*, als ein Stück des epischen Theaters im Sinne einer Kritik der Gesellschaft und des historisch-politischen Kontexts, in dem es entstanden ist, kurz vorgestellt. In diesem Kapitel wird Brechts 1930 erschienener kritischer Text *Der Dreigroschenprozeß*, den er als eine Reaktion und Kritik des Rechtsstreits um die Verfilmung der *Dreigroschenoper* geschrieben hatte, dargelegt und interpretiert.

Dieser Text ist als eine besondere satirische Kritik geschrieben: „*Der Dreigroschenprozeß* operiert durchgehend mit den Mitteln der Polemik, der Satire und der rhetorischen Sentenz. Alles andere als ein trockenes Stück Theorie bietet er ein glänzendes Beispiel pointenreicher intellektueller Prosa dar, das den Streitschriften eines Lessing, Heine, Karl Kraus ebenbürtig ist.“ (Lindner, 2003, 135)

Am Anfang des Hefts ist zu lesen: „Der Dreigroschenprozeß‘ war ein Versuch, auf Grund eines Vertrages Recht zu bekommen. Die Abhandlung über ihn zeigt eine neue kritische Methode, das soziologische Experiment.“ Dieser Prozess um die Verfilmung der *Dreigroschenoper* umfasst also den Rechtsstreit und Brechts Abhandlung über ihn bzw. den kritischen Text, den der Autor als ein soziologisches Experiment gedacht und geschrieben hat.

Unter dem Titel *Der Dreigroschenprozeß* steht der Untertitel *Ein soziologisches Experiment*. Es wird also schon am Anfang explizit angegeben, dass dieser Text sich auch mit soziologischen Aspekten befasst und nicht nur mit dem konkreten Rechtsfall. Der Fall wird auf generelle gesellschaftliche Probleme bezogen, was eine breitere Kritik nach sich zieht:

„Mit diesem Anspruch wird die programmatische Ankündigung der *Versuche* ausdrücklich wieder aufgenommen, die Arbeiten B.s seien auf die Benutzung und Umgestaltung bestimmter Institutionen gerichtet. Aus der Praxis der ständig funktionierenden Wirklichkeit, der immerfort rechtsprechenden Justiz, der öffentliche Meinung ausdrückenden oder erzeugenden Presse, der unaufhörlich und unhinderbar Kunst produzierenden Industrie sollen einige Vorstellungen abgezogen werden und in ihrer ideologischen Funktion für diese Praxis beobachtet werden.“ (Lindner, 2003, 135)

Im weiteren Verlauf dieser Analyse wird klar, was Brecht den Institutionen, der rechtsprechenden Justiz, der Presse und der Kunstindustrie übel nimmt. Auf jeden Fall erwartet er, dass er ihre Aufmerksamkeit bekommt und dass er sie irgendwie zwingen kann, nötige Änderungen vorzunehmen.

Der Text erlangte aber keine so eine große Popularität, um wirklich einen bedeutenden Einfluss zu haben. Brecht rechnete damit, dass die Presse mehr über den *Dreigroschenprozeß* berichten würde, aber das ist nicht geschehen. Sogar in akademischen Kreisen hat der Text wenig Aufmerksamkeit bekommen.:

„Während der Prozess und das Urteil in der Presse ein außerordentliches Echo fanden, blieb das zeitgenössische Echo auf die Publikation von *Der Dreigroschenprozeß* demgegenüber schwach. Die einzige grundsätzliche Auseinandersetzung kam von Kracauer. Aber auch hinsichtlich der B.-Forschung kann man nicht von einer wirklich intensiven Diskussion des *Dreigroschenprozesses* sprechen. Die Bedeutung des Texts wurde keineswegs geleugnet, im Gegenteil, doch zumeist eher in respektvoller Vermeidung näherer Befassung. Zumeist wurde er reduziert auf bestimmte Schlagworte, die dann als autoritative Zitate immer weiter kursierten.“ (Lindner, 2003, 140)

Wie schon in der Einleitung erwähnt, werden die Hauptquelle für die Analyse dieser Problematik *Brechts Versuche 1–12* in 4 Heften sein, die 1963 herausgegeben wurden. Heft 3 enthält *Die Dreigroschenoper*, den *Dreigroschenfilm* und den *Dreigroschenprozeß*. Der *Dreigroschenfilm*, unter dem Titel *Die Beule*, ist nicht die eigentliche verfilmte Version des

Stücks, sondern Brechts Entwurf, der bei der Verfilmung nicht verwendet wurde. Dieser Teil der Arbeit stellt Brechts subjektive Darstellung des Prozesses in dem Text *Der Dreigroschenprozeß* vor.

Der Dreigroschenprozeß ist auch in einer solchen Art und Weise strukturiert, dass im ersten Kapitel die Details des Rechtsfalls erklärt werden, woraufhin in den folgenden Kapiteln diese neue kritische Methode in der Form eines soziologischen Experiments angewandt wird. Dabei ist klar zu sehen, dass eine induktive Methode in diesem Text vorhanden ist, denn man gelangt von einem spezifischen Beispiel zu allgemeinen Bemerkungen. Hinsichtlich der Gliederung kann man sagen, dass der Text in 5 Hauptkapitel gegliedert ist.

In diesem Teil der Arbeit wird jedes einzelne Kapitel erklärt und interpretiert, um ein ganzheitliches Bild der Situation aus Brechts Perspektive zu bekommen. Die Kapitel sind: Kapitel 1: Der Rechtsstreit; Kapitel 2: Von der Spekulation zum Experiment; Kapitel 3: Kritik der Vorstellungen – dieses Kapitel besteht aus 14 Vorstellungen oder Thesen über Kunst, Film, Geschäft und die Gesellschaft im allgemeinen; Kapitel 4: Zusammenfassung; Kapitel 5: Über die Veranstaltung soziologischer Experimente. In diesem letzten Kapitel wird angegeben, welche Vorteile diese kritische Methode hat.

2.3.1 Kapitel 1: Der Rechtsstreit

In diesem Kapitel wird erklärt, wie der Vertrag mit der Filmfirma zusammengestellt wurde und wie sich die ganze Sache abgespielt hat. Die Details des Vertrags werden erläutert, ebenso die Erklärung des Gerichts, als es zugunsten der Filmfirma entschied, sowie Stellungnahmen in der Presse, die über den Prozess berichtete.

Es folgt in diesem Teil des Texts die Erklärung des Gerichts, warum der Kläger (Brecht) mit seiner Klage im Unrecht sei.

Brecht, so heißt es, habe sich geweigert, noch Abänderungsvorschläge zum Werk zu geben oder zumindest anzudeuten, was ihm darin nicht gefiel. Die Erklärung des Gerichts wurde direkt bei der Urteilsverkündung zitiert:

„Die Beklagte ist jedenfalls gegenwärtig nicht mehr an den Vertrag gebunden, da der Kläger die Grundlagen an das Gericht ohne Anerkennung jeder Rechtspflicht gegenüber der Beklagten ausgehändigt hat und sich auch weigert, das Mitbestimmungsrecht in sachlicher Weise auszuüben. Trotz der Aufforderung des Gerichts, im Einzelnen darzulegen, was er an dem Drehbuch beanstande, oder falls seine Behauptungen richtig sind, daß er dieses Drehbuch nicht kennt, auf Grund einer Augenscheinseinnahme, die das Gericht angeregt hat, Beanstandungen anzugeben, hat er erklärt, daß er keine Arbeit der Beklagten billigen könne, die auf Grund eines von ihm nicht bearbeiteten Drehbuchs erfolge.

Da sich das Gericht durch einen Vergleich des Manuskripts und der Grundlagen davon überzeugt hat, daß erhebliche Teile des von dem Kläger genehmigten Manuskriptes von Lania und eine Reihe von Szenen aus dem Bühnenwerk nur mit den für filmische Wirkung notwendigen Änderungen entnommen sind, ist dieser völlig ablehnende Standpunkt des Klägers nach dem Vertrage zwischen den Parteien nicht gerechtfertigt. Die Beklagte muß vielmehr angesichts der Weigerung des Klägers, sein Mitbestimmungsrecht in sachlicher Weise auszuüben, das Recht haben, den Film ohne ihn herzustellen.“ (Brecht, 246)

Der zitierte Absatz ist zwar lang, aber nötig, weil darin genau erklärt wird, warum die Klage, nach Ansicht des Gerichts, abgewiesen wurde und die Beklagte, in diesem Fall die Nero-Film AG, das Recht habe, weiter an dem Film zu arbeiten. Weiter erklärt das Urteil, dass bei einer Verfilmung bestimmte Änderungen des originalen Bühnenwerks manchmal notwendig sind. Darüber hinaus sei bei der Verfilmung nicht der Autor des originalen Werkes für Mängel im Film verantwortlich, sodass „davon ausgegangen werden kann, daß der Verfasser des Bühnenwerkes regelmäßig nicht für die Mängel des Films als verantwortlich angesehen wird, sondern nur der Verfasser des Drehbuches.“ (Brecht, 246)

Weiter werden in diesem Kapitel Ausschnitte aus Zeitungsartikeln über den Rechtsstreit präsentiert, wo verschiedene Zeitungen ihre Meinungen zu dem Fall äußern. Die meisten Zeitungen haben Brecht in ihren Äußerungen unterstützt, weswegen er verschiedene Artikelausschnitte in seinen Text einbezogen hat, weil er Beweise aus anderen Quellen zeigen wollte, die ihm Recht gaben. So zum Beispiel die *Neue Berliner 12 Uhr Zeitung*: „Mag das Urteil ausfallen, wie immer es wolle, das eine steht schon heute fest, niemand hat das Recht, die Arbeit geistiger Menschen umzuwandeln, umzuwälzen oder ins Gegenteil zu verkehren, aus welchem Grunde immer und mag noch so viel Geld dafür gezahlt werden.“ (Brecht, 247)

Andererseits wurde auch die Meinung von *Kinematograph*, einer Filmrevue, zitiert. Diese Quelle gibt der Filmfirma Recht und führt an, was aus der Perspektive der Filmfirma die Ursachen für den Rechtsstreit waren und warum der Vertrag mit Brecht und seinem Verlag gebrochen wurde. Leider waren direkte Quellen von Pabst oder der Nero Film AG zu diesem Prozess nicht zu finden. Sie haben sicherlich keinen so ausführlichen Text darüber geschrieben wie den *Dreigroschenprozeß*. Deswegen liegt folgende Zeitungsquelle dem Standpunkt von Pabst wahrscheinlich am nächsten, weil sie die Perspektive der Filmindustrie wiedergibt, die mit ihm sympathisiert:

„Die herstellende Firma behauptet, daß Brecht eine politische Kampftendenz in den Film hineinbringen wollte. Nach der ganzen Einstellung des Dichters ist das auch als wahrscheinlich anzunehmen. Auf dem Theater ist das das gute Recht jedes schaffenden Künstlers. Aber im Film können wir uns eine derartige Spezialisierung der Weltanschauung ohne schweren geschäftlichen Schaden nicht gefallen lassen.“ (Brecht, 249)

Die Firma hatte eigentlich Recht mit der Behauptung, dass Brecht einen politischen Kampf in den Film einführen wollte. Das ist deutlich zu sehen in der Art und Weise, wie *Die Beule* viel stärker antikapitalistisch ausgerichtet ist, was im vorigen Kapitel am Beispiel des Gründungssongs der National Deposit Bank erläutert wurde. Weiter erklärt der *Kinematograph*, dass es schon hier einen Unterschied zwischen Theater und Film gibt, weil man mit einem Film ein viel größeres finanzielles Risiko eingeht:

„Jeder, der mit dem Film in Arbeits- und Geschäftsverbindung tritt, muß sich darüber klar sein, daß er sich an eine Industrie wendet, an Leute, die ihr Geld auf eine Karte setzen und die nachher den Beifall von einigen tausend Theatern finden müssen oder die dann einfach ihr Geld verlieren.“ (Brecht, 249)

Die Firma wollte das also nicht riskieren, hauptsächlich weil viel Geld in den Film investiert wurde, nämlich 800 000 Mark. Wenn man den Film zu politisch macht oder nur eine bestimmte Ideologie propagiert, dann begrenzt man das Publikum und riskiert, einen großen Teil potenzieller Zuschauer auszuschließen. Das ist das Ziel von Propagandafilmen, die an einen bestimmten Zuschauertypus gerichtet sind oder die Massen bewegen sollen, was Brecht nämlich erreichen wollte, aber die Filmfirma wollte keinen Propagandafilm machen.

2.3.2 Kapitel 2: Von der Spekulation zum Experiment

In diesem Kapitel erklärt Brecht, wie dieser Gerichtsfall zum soziologischen Experiment gemacht wurde und was das eigentliche Ziel oder der Sinn dieses Verfahrens war.

Es ging hier nämlich nicht darum, den Prozess zu gewinnen, sondern darum, etwas über das Recht im Allgemeinen zu zeigen. Brecht wollte eher, dass er den Prozess verliert, weil ihm dies in seinem ideologischen Kampf eher von Nutzen sein konnte:

„Als das Gericht im Prozeß gegen uns entschied, bewies es die Elastizität der Gesetze, gab der rauhen Wirklichkeit ihr Recht, zeigte Weltzugewandtheit und den unaufhaltsamen Verfall bürgerlicher Vorstellungen im Bezug auf Besitz (der nur den Besitzenden geheiligt werden kann) und Kunst (deren „organische“ Einheiten immer mehr zerstört werden müssen).“ (Brecht, 255)

Das Ziel war hier herauszufinden, was Recht im allgemeinen Sinne ist, was überhaupt Recht heißt, wenn es um materielles und immaterielles Recht geht. Der konkrete Rechtsfall sollte zeigen, wie das Recht und Autorenrecht spezifischerweise in der bürgerlichen Gesellschaft funktioniert. Demzufolge wird der ganze Prozess auf den Kopf gestellt und das Gericht wird hier eigentlich zum Angeklagten, wo es doch eigentlich für Recht und Ordnung sorgen und über den Fall ein Urteil bringen sollte:

„Das Gericht wird im Laufe einer solchen Entwicklung zum Angeklagten, der als Verteidiger die Gesellschaftsordnung hat, worauf diese zum Angeklagten wird. Denn das Gericht, dem anfänglich erlaubt wurde, Recht zu sprechen, wird bald gezwungen, etwas über das Recht auszusagen. Der Rechtsfall wird unwichtig, der Fall Recht wird akut.“ (Brecht, 255)

Die Aufgabe ist es, die Justiz und die Gesellschaft im generellen Sinne dazu zu zwingen, etwas im Bezug auf das rechtliche System zu ändern. Die Presse, die über diesen Fall berichtet hat, verbreitete die Ungerechtigkeit des juristischen Systems in der Öffentlichkeit:

„B. war, wie die Formulierungen zeigen, von vornherein daran interessiert, den privatrechtlichen Prozess zu einem Kunst-Skandal und zu einem Zensurprozess umzufunktionieren. Er setzte auf Publizität, auf die Öffentlichkeit als Verbündete bei der Wahrung der Integrität seines Werks, um das Gericht und die Filmgesellschaft unter Druck zu setzen.“ (Lindner, 2003, 136)

Es handelt sich hier auch um die Kunst, nämlich um die Frage, was für einen Wert ein Kunstwerk hat und ob man die Gerichte und die Filmgesellschaft unter Druck setzen und zum Umdenken bewegen kann, damit die Gesetze auch geändert werden.

2.3.3 Kapitel 3: Kritik der Vorstellungen

Dieses Kapitel enthält 14 Nebenkapiel bzw. stellt verschiedene diesbezüglich relevante Themen aus den Bereichen Kunst, Film, Autorenrechte, allgemeines Recht, Kapitalismus usw. vor. Alle Nebenkapiel detailliert zu analysieren, wäre zu viel und ist für diese Diplomarbeit nicht nötig, denn das endgültige Ziel ist herauszufinden, wo es zu Meinungsunterschieden zwischen Brecht und der Filmfirma kam und wie Brecht diesen Fall mit einem breiteren Kontext verband. Besonders interessant ist Vorstellung 10, wo es um die Abbauproduktion des Kunstwerks geht und der Prozess in Form eines Baumdiagramms vorgestellt wird. Das Ziel ist ein generelles Verständnis dieser Ideen im Kontext von Zeit und Ort, in denen sie entstanden sind, ohne allzu detailliert in Brechts Philosophie einzudringen.

Vorstellung 1: „Die Kunst braucht den Film nicht“

Brecht erkennt die Bedeutung der neu auftauchenden Medien, wie etwa des Films, und dass dieser Prozess nicht aufzuhalten ist, dass ferner sich die Art der Kunstproduktion durch die neuen technischen Mittel schnell verändert. Er ist sich dessen bewusst, dass er die neuen Produktionsmittel brauchen wird, um seine künstlerische, aber auch – was ihm wichtiger ist – seine politische Leistung optimal umzusetzen. Wenn man die neue Technik ganz ignoriert, dann bleibt man im Wesentlichen zurück, was sich jemand wie Bertolt Brecht, der eine neue sozialistische Gesinnung und daher Bewegung in die Gesellschaft bringen wollte, nicht leisten konnte.

„Die alten Formen der Übermittlung nämlich bleiben durch neu auftauchende nicht unverändert und nicht neben ihnen bestehen. Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch jemand, der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender. Die Technifizierung der literarischen Produktion ist nicht mehr rückgängig zu machen. Die Verwendung von Instrumenten bringt auch den Romanschreiber, der sie selbst nicht verwendet, dazu, das, was

die Instrumente können, ebenfalls können zu wollen, das, was sie zeigen (oder zeigen könnten), zu jener Realität zu rechnen, die seinen Stoff ausmacht, vor allem aber seiner eigenen Haltung beim Schreiben den Charakter des Instrumenteбенutzens zu verleihen.“ (Brecht, 256)

Die Richtigkeit dieser These ist in dieser Zeit des Medienwechsels sehr deutlich zu sehen. Wir reden hier vom Ende der 20er, Anfang der 30er Jahre, einer noch relativ jungen Phase der Kinematographie, in der die ersten Tonfilme entstehen. Der Einfluss des Films auf die Literatur, wovon Brecht hier spricht, ist sehr deutlich zu sehen in Romanen wie *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin (der auch ein Bekannter Brechts war). Das filmische Erzählen, das zum Beispiel in diesem Roman präsent ist, zeigt gerade die Technifizierung der literarischen Produktion, und dass der Schriftsteller auch Filmsehender ist.

Dabei sieht Brecht aber auch die Gefahr, die wegen dieser neuen Apparatur für die Kunst entstehen kann. Das heißt, der Film könnte auch einen unerwünschten Effekt auf das literarische Schreiben haben.

„Es ist zum Beispiel ein großer Unterschied, ob der Schreibende an die Dinge herangeht wie mit Instrumenten, oder ob er die Dinge „aus sich herausstellt“. Was der Film selbst tut, das heißt, wie weit er seine Eigenart gegen die Kunst durchsetzt, ist dabei nicht gleichgültig.“ (Brecht, 256)

Ein guter Vergleich wird zwischen dem bürgerlichen Roman und dem Film gezogen, hinsichtlich der Art und Weise, wie sie die Welt und ihre Figuren gestalten. Der Roman nämlich gestaltet eine Welt, und diese Welt entspringt der individuellen Sichtweise des Autors. Es ist also eine andere Realität, die die Weltanschauung ihres Schöpfers widerspiegelt. Die Welt im Roman hat überhaupt nichts mit der realen Welt zu tun, weil sie ein privates idealistisches Konstrukt des Autors ist.

„Man erfährt über die wirkliche Welt nur so viel, als man über den Autor erfährt, den Schöpfer der unwirklichen, um nicht sagen zu müssen, man erfahre nur etwas über den Autor und nichts über die Welt.“ (Brecht, 257)

Mit dem Film ist es eine völlig andere Sache, wie die Dinge präsentiert und vom Konsumenten aufgenommen werden. Der Film kann, Brechts Meinung nach, keine Welt gestalten. Natürlich kann er das nicht ganz so, wie der Roman es kann, weil man im Film wirkliche Erscheinungen sieht, die vorgeben, eine fiktive Welt zu sein: Darsteller, Requisiten

usw. Insofern könnte man feststellen, dass es schwieriger ist für den Filmemacher, sich in seinem Werk auszudrücken, als für den schreibenden Autor, hauptsächlich den Romanschreiber. Der Filmemacher muss mit anderen Leuten, mit Apparaten und fassbaren Dingen arbeiten, während der Schriftsteller nur eine Schreibmaschine (bzw. heutzutage einen Computer) und seine Imagination benutzt. Brecht erkennt jedoch, dass Dramatiker und Romanschreiber abhängig vom Film sind, und, wie schon erwähnt, er erkennt die Wichtigkeit der Kinematographie.

Eine andere interessante These, die hier vorgestellt wird, ist die von der Ausnutzung der Autoren durch die Besitzer der neuen Produktionsmittel. Die Besitzer der Produktionsmittel sind mit diesen neuen technischen Mitteln gewissermaßen bewaffnet oder ausgerüstet, was ihnen erlaubt, den Schriftsteller auszunutzen, denn der Schriftsteller kann auch nicht in der Vergangenheit leben. Wie schon besprochen, die Technifizierung der Kunst ist nicht aufzuhalten und alle Kunst, auch die Literatur, wird in diesem Prozess vereinnahmt. Hier ist interessant, dass Brecht eine andere Parallele zieht, wobei er die Kopfarbeiter, die gezwungen sind, Sklaven dieser Apparatur zu sein, mit manuellen Arbeitern vergleicht, die vielleicht auf ähnliche Weise gezwungen sind, in einer Fabrik zu arbeiten:

„Die Vergesellschaftung dieser Produktionsmittel ist eine Lebensfrage. Dem Kopfarbeiter sagen: es stehe ihm frei, auf die neuen Arbeitsmittel zu verzichten, heißt ihm eine Freiheit außerhalb des Produktionsprozesses anweisen. So sagen die Besitzer der Produktionsmittel dem Handarbeiter, sie zwingen ihn ja nicht, zu dem Lohne zu arbeiten, den sie ihm zumessen, er sei „frei“ zu gehen. Gleichberechtigt stehen sich also die Bewaffneten und die Unbewaffneten, die Mörder und die Opfer gegenüber, beiden ist es erlaubt zu kämpfen.“ (Brecht, 258)

Der Handarbeiter wird nicht wirklich gezwungen, zu arbeiten und schlecht bezahlt zu werden. Er ist frei zu gehen, aber er hat in Wirklichkeit keine Alternative und muss arbeiten, um sein Brot zu verdienen. Der Kopfarbeiter kann eine Zusammenarbeit mit der Filmindustrie absagen, aber vielleicht verdient er nicht genug für das Leben, wenn er ein Buch schreibt oder seine Dramen auf der Bühne inszeniert. Es wird weiter von der Proletarisierung der „Kopfarbeiter“ diskutiert und gesagt, dass die nötigen Produktionsmittel dem Kopfarbeiter nicht zu Verfügung stehen, sie sind vom Produzierenden getrennt. Demzufolge wird nur die intellektuelle Kraft des Kopfarbeiters genommen, wie dem Handarbeiter seine physische Kraft, um ein gewünschtes Resultat oder Produkt zu bekommen:

„Die Abwanderung der Produktionsmittel vom Produzierenden bedeutet die Proletarisierung des Produzierenden, wie der Handarbeiter hat hier der Kopfarbeiter im Produktionsprozeß nur mehr seine nackte Arbeitskraft einzusetzen, seine Arbeitskraft aber, das ist er selber, er ist nichts außer dem, und genau wie beim Handarbeiter benötigt er zunehmend (da die Produktion immer „technischer“ wird) zur Ausnutzung seiner Arbeitskraft eben die Produktionsmittel: der grauenvolle circulus vitiosus der Ausbeutung hat auch hier eingesetzt!“ (Brecht, 258)

Es ist also Brecht zufolge ein grauenvoller Kreis der Ausnutzung der Arbeitskraft des Autors durch den Besitzer der Produktionsmittel. In diesem Fall ist es die Filmfirma, die Brecht brauchte und seine Arbeit mit einem Vertrag festlegte, er aber wurde zum Opfer, weil seine intellektuelle Kraft und sein Eigentum ihm weggenommen wurden. Das Argument am Ende ist, dass die Vorstellung „Die Kunst braucht den Film nicht“ falsch ist, weil der Film eng mit anderen Kunstformen wie Theater und Literatur verbunden ist, aber die Art der Zusammenarbeit ist nicht gleichberechtigt und gerecht.

Vorstellung 7: „Ein Film muss das Werk eines Kollektivs sein“

Der Film ist als Kunstwerk auch aus dem Grund besonders, weil er von einem Kollektiv produziert wird. Das heißt, viele Menschen sind am Entstehungsprozess beteiligt. Brecht kritisiert hier die kapitalistische Idee, dass Kollektive nur Waren produzieren und einzigartige Kunstwerke nur von einzelnen Personen gemacht werden können: „Es ist das Wesen des Kapitalismus und nichts allgemein Gültiges, daß alles ‚Einmalige‘, ‚Besondere‘ nur von Einzelnen hergestellt werden kann und Kollektive nur genormte Dutzendware hervorbringen.“ (Brecht, 269) Dasselbe kann auf die Filmindustrie angewandt werden, wo Brechts Auffassung nach die Filme als billige Mengenwaren für die Massen produziert werden.

Wie andere Industrien, arbeitet auch die Filmindustrie mit Kollektiven, die aus Regisseur, Technikern, Schreibern und anderen Mitgliedern der Filmcrew bestehen. Eine besondere Zusammenarbeit ist in diesem Kollektiv nötig, damit das fertige Produkt am Ende gut aussieht. Wenn alle Beteiligten in diesem Prozess nicht das gleiche klare Ziel haben oder das Material nicht verstehen, dann kann der Film am Ende nicht gut aussehen:

„In keinem Moment hatten während der Arbeit am Dreigroschenfilm, einschließlich der im Prozeß geleisteten, die Beteiligten die gleiche Auffassung von Stoff, Zweck des Films, Publikum, Apparatur usw.“ (Brecht, 269)

Vorstellung 10: „Ein Kunstwerk ist der Ausdruck einer Persönlichkeit“

In diesem Nebenkapitel wird die Abbauproduktion eines Kunstwerks oder literarischen Werks deutlich erklärt bzw. gezeigt, wie es in Teile zersplittert und auf dem Markt verkauft wird. Dies ist nicht zu dulden, denn ein Kunstwerk ist der Ausdruck einer Persönlichkeit, die Widerspiegelung eines Autors. Auf dem Markt aber wird dieses Kunstwerk in Teile aufgeteilt und so auch verkauft:

„Es ist das Schema des Zerfalls des literarischen Produkts, der Einheit von Schöpfer und Werk, Sinn und Fabel usw. Das Werk kann einen neuen oder mehrere neue Autoren (welche Persönlichkeiten sind) bekommen, ohne daß der ursprüngliche Autor für die Verwertung auf dem Markt ausscheidet. Sein Name kann für das geänderte Werk, also ohne das Werk verwendet werden.“ (Brecht, 275)

Ursprünglich ist also das Kunstwerk bzw. ein literarisches Werk der Ausdruck einer Persönlichkeit und eine unteilbare Einheit, die von einem Autor verfasst wird. Trotzdem wird es, um den Markt zu erreichen, einer bestimmten Abbauproduktion unterzogen, die das Werk vom Autor scheidet und es weiter in Teile zerlegt. Das literarische Produkt zerfällt, weil der Schöpfer des Produkts, im Sinne von seiner Persönlichkeit, von seinem Werk total geschieden werden kann. Es kann theoretisch passieren, dass am Ende nur sein Name in seinem Werk bleibt.

Diese Abbauproduktion wird in Form eines Baum-Diagramms illustriert. Dieses Diagramm zeigt, wie ein Kunstwerk zunächst in Werk und Autor, dann weiter in konstitutive Teile zerlegt wird. So besteht das Werk z.B. aus Stoff, Titel, Tendenz und Form, der Stoff aus Fabel, Personen usw. Brecht vergleicht die Art und Weise, in der das Kunstwerk auf dem Markt abgebaut wird, mit der Art und Weise, wie man mit einem alten Wagen umgeht:

„Die Fabel des Stoffes kann von andern Figuren vorgetragen, die Figuren können in eine andere Fabel gestellt werden usw. Diese Demontierung von Kunstwerken scheint zunächst

denselben Gesetzen des Marktes nach zu geschehen, wie die von unbrauchbar gewordenen Autos, mit denen man nicht mehr fahren kann und die man also in ihre kleineren Einheiten (Eisen, Lederpolster, Lampen usw.) zerlegt und so verkauft.“ (Brecht, 278)

Der alte Begriff von Kunst wurde auf dem kapitalistischen Markt revolutioniert.

So werden Werke dann auch vom Verkaufsstandpunkt aus produziert, bzw. damit sie auf dem Markt einfacher zu verkaufen sind. Der Autor des Originalwerks kann nichts dagegen unternehmen, wenn sein Werk drastisch geändert und verwertet wird. Sein Name und seine Gesinnung können verwendet werden. Dieser Abbauprozess ist genau das, was Brechts Meinung nach mit seiner *Dreigroschenoper* gemacht wurde, denn nachdem durch diesen Prozess die einzelnen Teile des Originalwerkes geändert worden waren, war dieser Film nicht mehr ein Ausdruck von Brechts Persönlichkeit. Brecht erstreckt diese Ansicht auf alle zeitgenössische Filme. „Die Vorstellung, daß das Kunstwerk ein Ausdruck einer Persönlichkeit sei, gilt für die Filme nicht mehr.“ (Brecht, 279)

Vorstellung 13: „Das immaterielle Recht muss geschützt werden“

Ein sehr wichtiger Faktor für dieses Thema ist der Schutz von immateriellem Recht durch Verträge. Das zentrale Problem bei diesem Verfahren ist, dass der Vertrag Brechts immaterielles Recht nicht gesichert hat. Um diese Problematik besser zu verstehen, werden hier verschiedene Verträge verglichen, denn es gibt wesentliche Unterschiede zwischen einem Verlagsvertrag, einem Bühnenaufführungsvertrag und einem Verfilmungsvertrag. Mit einem Verlagsvertrag ist zum Beispiel der Verleger dazu verpflichtet, sich treu an die Urschrift zu halten und das Buch nach den Wünschen des Autors zu veröffentlichen. Bei einer Übersetzung ist das auch der Fall, obwohl eine Übersetzung auch eine geistige und nicht nur bloße mechanische Leistung ist. Trotzdem muss sich der Übersetzer an das Original nach dem Wunsch des Autors halten.

Bei einem Bühnenaufführungsvertrag für dramatische Schriftwerke gibt es sogar keine Vervielfältigung, und jede Performanz im Theater ist anders. Hier ist der Bühnenregisseur meistens nur ein Assistent des Autors eines Bühnenstücks, er hilft ihm nur, sein dramatisches Werk auf der Bühne zu realisieren. Sehr oft inszeniert der Autor selbst sein Werk auf der Bühne, wie Brecht es tut, und so gibt es keine Probleme, weder mit der Vervielfältigung seines Werks noch mit jemandem, der das ursprüngliche Werk irgendwie modifizieren oder veröffentlichen will.

In beiden Fällen also hat der Verfasser der Urschrift das absolute Recht zu entscheiden, was mit seinem Werk gemacht wird, und ist vertraglich abgesichert. Im Gegensatz dazu ist das bei einem Verfilmungsvertrag nicht der Fall, weil der Vorgang einer Verfilmung etwas Besonderes ist. Der Regisseur ist derjenige, der den Film machen muss, und es sind viele weitere Faktoren hier anwesend; das Ganze kostet auch viel mehr. Brecht vergleicht diesen Vertrag mit einem Verlagsvertrag:

„Wie der Verlagsvertrag hat er eine Urschrift zum Gegenstand. Nicht diese wird aber Gegenstand der Vervielfältigung und Verbreitung, sondern etwas, was aus ihm erst noch entstehen soll. Zunächst findet, wie beim Szenarium des Ballets oder der Pantomime, Dramatisierung statt, d.h. die in der Urschrift bloß beschriebenen Vorgänge müssen in Handlung und Aufführung umgesetzt werden.“ (Brecht, 285)

Die Urschrift muss zuerst in ein Drehbuch umgesetzt werden. Dann muss das Ganze szenisch gestaltet und auf den Film übertragen werden, der eigentlich aus kleinen Einzelbildern besteht. Hier spielen Kameraarbeit und Montage eine zentrale Rolle. Die Art der Inszenierung und wie vor der Kamera gespielt wird, ist auch wesentlich anders als im Theater. Brecht sagt über den Film, er habe seine eigenen Gesetze:

„Der Film hat seine eigenen Gesetze, die nicht bloß optischer Art sind, sondern Wesen und Inhalt des Dargestellten ergreifen und bestimmen. Das Wesen ist das Auflösen des dramatischen Vorgangs in Einzelbilder, wie es sich aus dem Wegfall des Wortes und dem Zusammendrängen auf kurze einzelne Bildszenen ergibt.“ (Brecht, 285)

Der Regisseur ist in einem Verfilmungsvertrag fast gleichberechtigt wie der Verfasser, und wenn es zu Meinungsverschiedenheiten kommt, muss nicht unbedingt der Verfasser der Schrift Recht haben, denn, wie das Gericht auch erklärt hat, trägt der Regisseur die Hauptverantwortung.

Was das immaterielle Recht angeht, ist es Brechts Auffassung nach nicht geschützt. Der Schutz des Profits übertrumpft die geistigen Interessen. Denn weil es sich um eine Warenproduktion handelt, ist es am wichtigsten, hier maximal Geld zu verdienen, sodass auch der Autor lediglich zu einem Bestandteil dieses Prozesses wird und die Kunst dann tatsächlich auf den zweiten Platz fällt:

„Der Autor wird hineingerissen in den technischen Prozeß, dieser als Warenproduktion angesehen. Der Schutz immaterieller Interessen beim Autor entfällt, da auf den Fabrikanten ‚ein zu großes wirtschaftliches Schwergewicht fällt‘. Die geistigen Interessen können solange geschützt werden, als ihr Schutz nicht zu teuer ist.“ (Brecht, 287)

Dasselbe kann man im Dreigroschenprozess auf den konkreten Rechtsstreit zwischen Brecht und der Filmfirma Nero-Film AG anwenden. Georg W. Pabst und die Filmfirma haben den Profit ihres Films höher geschätzt als das geistige immaterielle Recht des Verfassers der Urschrift, bzw. Brechts. Außerhalb des Produktionsprozesses, der ganz auf Profit ausgerichtet ist, gibt es kein immaterielles Recht. Man kann dieses Recht sogar nicht messen, wenn man auf Schadensersatz klagen will, weil nur materielle Schäden berechnet werden können.

3. Fazit

Abschließend kann man sagen, wenn alles zusammengefasst wird, dass es eine ziemlich komplexe Aufgabe war, den *Dreigroschenprozeß* zu interpretieren und einen umfassenden Sinn daraus zu ziehen. Der erste Teil der Arbeit dient als eine notwendige Einführung und Illustration des Hauptthemas. Wenn man den Theaterjargon benutzen will, was wegen des Themas auch angebracht wäre, sollte es als eine Art Szene oder Kulisse dienen, auf bzw. vor der sich die Handlung des zweiten Teils abspielt. Der Zweck war nämlich, die Zeit und den Ort der Handlung, nämlich die Weimarer Republik an der Wende der 1920er und 1930er Jahre vorzustellen. Der breitere Kontext des Themas ist eigentlich die Beziehung zwischen dem Theater und dem Film in der frühen Ära des Tonfilms.

Darüber hinaus wurde Brechts Filmtheorie und Dramentheorie vorgestellt als Kontext für den *Dreigroschenprozeß*, wo viel über Film und Theater diskutiert wird. Ein anderer wichtiger Theoretiker, der kurz behandelt wurde, war Walter Benjamin und seine Theorie über die Aura eines Kunstwerks, welche sich mit Brechts Theorie der Kunst vergleichen lässt, und man kann den Schluss ziehen, dass die beiden eine ähnliche Auffassung über Kunst hatten.

Im Kapitel 1.2 wird erläutert, wie Brecht das Potenzial des Films als eines neuen Mediums sah und eigentlich von Anfang an nie Glück mit dieser medialen Form hatte, die Verfilmung seiner *Dreigroschenoper* ist nur ein bekanntes Beispiel dafür. Trotzdem sah er im Film eine Möglichkeit, sein episches Theater in eine neue Ära einzuführen und einem breiteren Publikum näherzubringen. Brecht kritisiert im *Dreigroschenprozeß* nicht den Film und die neuen technischen Mittel als solche, sondern er kritisiert, wie sie missbraucht werden und wie der Autor oder Schriftsteller von den Besitzern dieser Technik ausgenutzt wird.

Die Quellen zur Weimarer Republik und zu Brechts epischem Theater sind einfach zu lesen und auszuwerten. Sie sind auf jeden Fall einfacher als Brechts *Dreigroschenprozeß*, wo der Autor an manchen Stellen philosophisch so tief greift, dass es schwierig ist, einen Sinn daraus zu ziehen.

Schließlich aber war der *Dreigroschenprozeß* die wichtigste Quelle für diese Arbeit und am Ende fast die einzige, die im zweiten Teil der Arbeit nötig war. Das *Brecht Handbuch* wurde

an ein paar Stellen zitiert, aber größtenteils, wenn es um den Fall ging, wurde im Kapitel 2.3 aus Brechts *Dreigroschenprozeß* zitiert und es wurden Schlüsse gezogen, die man direkt aus der Primärquelle ziehen kann. Deswegen wurde größtenteils diese Primärquelle von Brecht genutzt.

Das endgültige Ziel der Analyse dieses Texts war zu untersuchen, warum es zwischen Brecht und dem Regisseur Pabst, bzw. der Firma Nero-Film AG, bei der Verfilmung der *Dreigroschenoper* zu Meinungsverschiedenheiten kam und was Brecht mit diesem Prozess eigentlich erreichen wollte. Neben den Diskussionen über Film, Theater und Kunst im generellen Sinne, war für Brecht das eigentliche Ziel dieses Verfahrens herauszufinden, was eigentlich Recht sei. Brecht wollte anhand des Rechtsverfahrens um die Verfilmung seiner *Dreigroschenoper* klären, was das Recht im Allgemeinen und der Schutz von Autorenrechten in der bürgerlichen, kapitalistischen Gesellschaft im Besonderen bedeutet.

Brecht war offensichtlich nicht glücklich, dass Pabst den Film ohne ihn und ohne seine Genehmigung drehte, und außerdem war er unzufrieden, weil der Film nicht seiner Vorstellung entsprechend gemacht wurde. Deswegen trugen Brecht und Weill den Fall vors Gericht, aber wie Brecht angedeutet hat, war der Zweck hier nicht, den Fall zu gewinnen. Im Gegenteil, es war erwünscht, dass sich der Rechtsstreit in die Länge zog und die Presse darüber berichtete, weil der *Dreigroschenprozeß* somit in der Öffentlichkeit eine größere Aufmerksamkeit erlangte.

Ein verlorener Gerichtsprozess sollte zeigen, dass für den Bereich der Kunst eine falsche, korrupte Auffassung und Interpretation des Rechts vorherrschte. Die Schuld daran trug nach Brechts Auffassung in erster Linie das kapitalistische System, welches ein Kunstwerk als eine bloße Ware betrachtete. Das Kunstwerk, oder das Werk eines Autors, wird so nur zu einem Teil des Produktionsprozesses und es verliert seinen geistigen Wert.

Der Dreigroschenprozeß ist im Grunde ein satirischer Text über die Funktion der neuen Medien innerhalb der Gesellschaft und der Kultur in der Weimarer Republik. Manche Aspekte dieser Medienproblematik sind nicht nur für diese Periode spezifisch, so etwa die Tatsache, dass es der Filmindustrie vielmehr darum geht, viel Geld zu verdienen und dass die Kunst in diesem Kontext fast kein relevanter Faktor mehr ist. Das sieht man vor allem heutzutage bei den meisten großen Blockbustern, die nur eine Ansammlung von Spezialeffekten darstellen.

Wenn man am Ende das Wichtigste oder die Kernidee in einem Satz zusammenfassen will, lässt sich sagen, dass Brecht eine offene Kritik vorstellen wollte über die Filmindustrie, die Gerichte und das kapitalistische System, die mehr den Profit und die materiellen Rechte schätzen und schützen als die geistigen Werte und Autorenrechte.

Brecht sah im Medienwandel ein großes Potenzial, er erkannte, wie sich das Theater und der Film gegenseitig beeinflussten, konnte aber wegen der politischen Umstände in der Weimarer Republik und des Aufstiegs der Nationalsozialisten dieses Potenzial nicht weiter realisieren. Der Fall der Verfilmung der *Dreigroschenoper* ist medienhistorisch interessant, weil es ein klassisches Beispiel dafür ist, wie die gesellschaftlichen Umstände das Potenzial eines Medienwandels einschränken. Hier ist schwer festzustellen, wer Recht hatte, Brecht oder Pabst, weil jeder seine eigene Vorstellung von dem Film hatte. Pabst wollte den Film politisch nicht so radikalisieren, weil dies den Erfolg riskiert hätte. Tatsächlich war der Film erfolgreich, weil er unterhaltsam ist; die Fabel, die Songs und die Darsteller haben dazu beigetragen, dass er vom Publikum und den meisten Kritikern sehr gut aufgenommen wurde.

Brecht wollte aber mehr mit dem Film erreichen, er wollte einen ideologischen Effekt auf die Massen hervorbringen, damit sie sich über ihre unsichere politische und ökonomische Situation ernsthaft Gedanken machen. In dieser Hinsicht sind die Verfilmung der *Dreigroschenoper* und *Der Dreigroschenprozeß* ein Fall, der viel über die Zeit und den Ort ihrer Entstehung aussagt. Er illustriert die besondere Beziehung zwischen Theater und Film in der Weimarer Republik. Darüber hinaus werden Brechts Einstellung zur Filmindustrie und zur Kunst in dieser Gesellschaft, seine diesbezüglichen Erwartungen und Enttäuschungen gezeigt. *Der Dreigroschenprozeß* ist viel mehr eine Gesellschaftskritik als eine Medienkritik, denn die Gesellschaft, die Brecht so dringend ändern und retten wollte, hatte sich, seiner Meinung nach, gegen ihn als Künstler und Autor gerichtet.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Brecht, Bertolt (1963) [1930–1933]: *Versuche 1–12: Heft 1–4*. Aufbau-Verlag. Berlin.

Sekundärquellen

Benjamin, Walter (2012): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp Verlag. Berlin.

„Die Dreigroschenoper“. In: *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*.

https://de.wikipedia.org/wiki/Die_Dreigroschenoper. Seite aufgerufen am 1. September 2019.

Eckhardt, Juliane (1983): *Das epische Theater*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt.

Freese, Wolfgang (1979): „Benjamin und Brecht: Aspekte ihres Verhältnisses“. *Colloquia Germanica*, Vol. 12/1979, No. 3, S. 228.

Hecht, Werner (1986): *Brechts Theorie des Theaters*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main.

Hecht, Werner (1973): *Brecht Woche der DDR 9.–15. Februar 1973*. Henschelverlag. Berlin.

Kluge, Ulrich (2006): *Die Weimarer Republik*. Schöningh. Paderborn.

Krabiell, Hans-Dieter (2002): *Die Beule. Ein Dreigroschenfilm*. In: *Brecht Handbuch in fünf Bänden: Band 3*. Hg. von Jan Knopf. Metzler. Stuttgart, Weimar. S. 123–127.

Lindner, Burkhardt (2003): *Zu Film und Radio und Der Dreigroschenprozeß*. In: *Brecht Handbuch in fünf Bänden: Band 4*. Hg. von Jan Knopf. Metzler. Stuttgart, Weimar. S. 109–110 und 135–140.

Mueller, Roswitha (1987): „Montage in Brecht“. *Theatre Journal*, Vol. 39, No. 4, Dec. 1987, S. 473. *JSTOR*, [https://www.jstor.org/p.vb/ffzg/hr](https://www.jstor.org/p/vb/ffzg/hr)

Schanze, Helmut (2001): *Das Handbuch der Mediengeschichte*. Alfred Kröner. Stuttgart.

Izjava

Ja, Filip Brdar, student diplomskog smjera na Odsjeku za germanistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu, ovime izjavljujem pod stegovnom odgovornošću da sam ovaj diplomski rad izradio samostalno, koristeći se isključivo navedenom literaturom te poštujući tuđe intelektualno vlasništvo, prema uzusima znanstvenog rada.