Joachim Paech, Konstanz:

Der Prozeß als Ereignis: Die **Dreigroschenoper** zwischen Theater und Film als Medienspektakel. Reflexive Aspekte medialer Transformation.

Abstract: Am 31.August 1928 wurde die Premiere der 'Dreigroschenoper' im Berliner Schiffbauerdamm-Theater zu einem großen populären Theatererfolg für den Produzenten Ernst Josef Aufricht, für Bert Brecht (Text), Kurt Weill(Musik), Erich Engel (Regie) und das Ensemble. Am 19.Februar 1931 sollte die Premiere des gleichnamigen Films (Produktion Seymour Nebenzahl, Regie G.W.Pabst, Buch Leo Lania, Béla Balázs, Ladislaus Vajda, frei nach Brecht, Musik Kurt Weill) im Berliner Filmpalast 'Atrium' diesen Erfolg wiederholen. Dazwischen fand parallel zur Filmproduktion die 'Inszenierung' einer Medienkampagne statt, die Brecht später unter dem Titel 'Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment' kommentiert veröffentlichen wird. Es handelt sich um ein vielschichtiges Ereignis einer mediatisierten Öffentlichkeit, das zeitgenössisch als Propagandafeldzug interpretiert und mit einem Roman oder sogar Film im Übergang vom Theater zum Tonfilm verglichen wurde. Die Auseinandersetzung um die Verfilmung der 'Dreigroschenoper', die in der Medien-Öffentlichkeit breites Interesse fand und in einem Gerichtsverfahren gipfelte (das teilweise im Theater stattfand) figuriert zwischen Theater und Tonfilm als Transformations-Prozeß zwischen einem handwerklich-künstlerischen Medium Theater und einem industriellen Medium Film, das als Tonfilm gerade völlig neue Anforderungen an seine Produzenten und die juristischen Interpreten künstlerischer und medialer Produktion stellte. Daß diese intermediale Transformation als öffentlicher Prozeß zum Ereignis wird ist in dieser Form neu (sie beginnt, den Skandal als personalisierte Form integrierter Ereignishaftigkeit abzulösen): Mit ihm werden die intermedialen Beziehungen traditioneller Künste zu den technischen Medien neu defniniert; mit ihm beginnt auch die Geschichte der Autorenpolitik und die öffentliche Diskussion um den 'Autor als Produzent', die als 'politique des auteurs' in den 50er Jahren in Frankreich und grundsätzlich im Zusammenhang mit Bewegungen des 'nouveau cinéma' fortgesetzt werden wird. Mit ihr beginnt sich eine reflexive Sphäre in einer kulturellen Öffentlichkeit der Moderne zu etablieren, deren Ereignishaftigkeit die kulturellen oder künstlerischen Ereignisse bisweilen in den Schatten stellen wird, zu denen sie als Medienereignisse ursächlich in Beziehung stehen.

I. Ich muß gestehen, daß ich über die Tatsache des 100jährigen Geburtstags von Bertolt Brecht einigermaßen überrascht war, obwohl er sich ja lange genug angekündigt hatte. Ich habe mit Brecht zu diesem Zeitpunkt nicht gerechnet. Ich kann nicht sagen, daß

ich überhaupt nicht mehr mit Brecht gerechnet hätte, aber jetzt, Ende der 90er Jahre ist er mir einfach nicht in den Sinn gekommen. Natürlich wurde Brecht hier und da gespielt, die Aufführung von Hans Hollmann in Frankfurt 1995 hatte endlich Mackie Messer und Al Capone zusammengeführt, ich hatte davon gehört und im Fernsehen habe ich es im Centenar-Programm gesehen. Vielleicht hat diese merkwürdige Abwesenheit Brechts daran gelegen, daß gerade erst der 100ste Geburtstag des Films ausführlich gefeiert worden war, mit dem Brecht dann doch nicht allzu viel zu tun hatte (obwohl er selbst gerne viel mehr damit zu tun gehabt hätte). Und schließlich ist mit der Vereinigung der beiden deutschen Staaten ein weiterer Grund weggefallen, den Dichter für die eine oder andere Seite zu reklamieren, in den 90er Jahren gehörte er unwidersprochen, aber auch unbesprochen zum kulturellen Gemeingut aller vereinigten Deutschen.

In den 60er Jahren mußte man in West-Berlin, wo ich damals an der Freien Universität Theaterwissenschaft studierte, für Bertolt Brecht kämpfen. Eine Einladung zum Berliner Ensemble ans Schiffbauerdamm-Theater nach Ost-Berlin befolgen war ein subversiver Akt. Unsere Aufführungen der Lehrstücke Brechts an der Studentenbühne waren langweilig, aber wir haben dabei viel gelernt, was Brecht damit auch wollte. Dann haben wir uns in der Engagement-Debatte, Sie wissen, es ging zwischen Sartre und Adorno um Brecht oder Beckett, für das absurde Theater entschieden und Ionesco aufgeführt. Weder der 'Kaukasische Kreidekreis' noch 'Die kahle Sängerin' haben ernsthafte Reaktionen bei unserem studentischen Publikum hervorgerufen; wir, die Theatermacher haben bei Brecht gedankliche Disziplin gelernt und bei Ionesco Spaß am Theater gehabt. Danach, 1969, hat das Theater dann auf der Straße in Demonstrationen stattgefunden, wovon Brecht nie sehr viel gehalten hat.

Ich hatte mich inzwischen mit einer Dissertation über das Theater der russischen Revolution vom Theater verabschiedet und den Medien, d.h. Film und Fernsehen zugewandt und in genau diesem Zusammenhang ist Brecht präzis im Sommer 1974 wieder in meiner Wahrnehmung aufgetaucht und zwar in einem Sonderheft der von uns damals besonders verehrten englischen Filmzeitschrift Screen: Brecht and a Revolutionary Cinema. Die Konstellation, in der Brecht wieder eine Rolle spielen konnte, wurde durch das Dreieck Roland Barthes, Jean-Luc Godard und eben Brecht ermöglicht, hinzukommt eine neue intellektuelle Skepsis gegenüber den Medienfreuden des Lebens, die wir bisher skrupellos genossen hatten, jetzt wurde uns klar, daß die Western und Melodramen Hollywoods (vor dem deutschen Kino hatte uns unser Hochmut bewahrt) ideologischen Programmen folgten, denen analytische Programme der 'distanciation and separation' entgegenzusetzen waren. Unser Engagement in dieser strukturalistischen Filmtheoriedebatte war enorm, wir haben

viel übersetzt und kommentiert herausgegeben und dabei immer wieder Brecht gelesen, was uns von Screen, den Cahiers du Cinéma etc. gleichsam zur Aufgabe gemacht wurde. Aber Freud mit Lacan, Foucault und Derrida, die poststrukturalistischen Diskurse haben uns Benjamin erhalten und Brecht aus dem Blick verlieren lassen. Brecht kam nicht mehr vor, weder hier noch anderswo. Sicherlich sind ähnliche Themen der ästhetischen Differenz und medialen Distanzierung auf andere Weise weitergeführt worden, sie haben für ihre Anerkennung jedoch der Brecht-Zitate nicht mehr bedurft. Die neoformalistische Debatte um kognitive Schemata der Filmkonstruktion und -rezeption, hätten, meine ich, bisweilen den Einspruch des 'Formalisten' Brecht verdient, dessen Theaterästhetik allerdings weniger für die modellhafte Konstruktion filmischer Strukturen taugt, deren narrative Ursprünge den Erfahrungen der russischen Formalisten näher waren. Auf einige der hier genannten Punkte werde ich gleich noch näher einzugehen versuchen.

Um meinen kleinen biographischen Einstieg in das Thema, für den ich mich schon jetzt entschuldigen möchte, zu beenden, so hat das Centenar-Ereignis, wie immer in solchen Fällen, den Effekt gehabt, daß uns das Fernsehen freiwillig mit willkommenem Material, Filmen und Dokumentationen, versorgt hat und wir uns in der Universität mit einem Brecht-Seminar zum Dreigroschen-Komplex revanchiert haben. Während ich einen alten Bekannten vorstellen wollte, haben die Studenten den Dichter wie üblich dem Vorlesungsverzeichnis entnommen, wo er ihnen als ein Angebot unter anderen offeriert wurde und mit interesselosem Wohlgefallen ihre Referate geschrieben. Es gab keine besonderen Vorfälle, keine Kritik und keine Begeisterung, warum auch. Mit einer Ausnahme, die ich Ihnen mit Ihrer Erlaubnis jetzt kurz zeigen möchte. Die beiden Studentinnen, die Sie gleich sehen werden, hatten die Aufgabe, in einem Referat über den Dreigroschenprozeß zu arbeiten und die Ergebnisse ihrer kritischen Analyse des publizistischen Prozesses, den Brecht gegen die Verfilmung 'seiner' Dreigroschenoper ausgelöst hatte, vorzutragen. Die beiden hatten den Eindruck, daß der Dreigroschenprozeß eher einem Streitgespräch mit verteilten Rollen aus inszenierten, festen, unverrückbaren Positionen und einem Medien-Spektakel glich. Um deutlich zu machen, warum es ihrer Meinung nach in diesem Streit ging, haben sie vor ihrem Referat das folgende Video gezeigt.

II. Ich werde im Folgenden versuchen, die 'Szene' dieses Transfromationsprozesses, der in dem publizistischen Dialog doppelt angelegt ist als juristischer Prozeß über die Umstände der Verfilmung eines Dramas oder einer Theateraufführung und als ein öffentliches 'In-Szene-Setzen' dieses Prozesses der Transformation selbst, so zu diskutieren, daß sie als Inszenierung eines öffentlichen Ereignisses zwischen dem Erfolg der

Theateraufführung der 'Dreigroschenoper' und dem Versuch der Wiederholung dieses Erfolges im Kino erkennbar wird. Es geht mir weder darum zu beurteilen, ob der Film aus welchem Grund auch immer besser oder schlechter als die Theateraufführung war und schon gar nicht darum festzustellen, ob Brecht oder die Filmindustrie aus welchen Gründen auch immer 'im Recht' gewesen sind. Wir haben offenbar nichts dagegen, den Film von G.W.Pabst 'Die Dreigroschenoper' in die Überlegungen zur Werk-Geschichte Brechts einzubeziehen. Brecht wird in seinem Kommentar zum Dreigroschenprozeß empfehlen, den Film 'Die Dreigroschenoper' ganz außer acht zu lassen, da dieses 'klägliche Resultat der Bemühunegn eines Regisseurs', der Schund, wie er es nennt (GW18,198), nur ablenken würde von grundsätzlicheren Fragen. Mir geht es zunächst um die Inszenierung der Debatte selbst als zeitgenössischem Medienereignis, die den Zwischenraum zwischen Theater und Film und deren Übergang von einem handwerklich-künstlerischen Medium zum technischen Medium Tonfilm ausgefüllt hat.

1. Die Produktion eines Theatererfolges.

Die Geschichte der Uraufführung der 'Dreigroschenoper' im Theater am Schiffbauerdamm ist bekannt: Brecht hatte damit begonnen, John Gays 'Beggar's Opera' aus dem Jahr 1728 unter dem Titel 'Gesindel' neu zu bearbeiten. Ernst Josef Aufricht übernimmt diese Bearbeitung für die erste Inszenierung an dem gerade von ihm gepachteten Theater. Der Produzent Aufricht und der Regisseur Erich Engel "sahen das Stück so, wie es geschrieben ist, als lustige literarische Operette mit einigen sozialkritischen Blinklichtern", die vor allem in den aggressiveren Songs und durch die Musik von Kurt Weill verstärkt wurden. Die Produktion des Stückes hat in der produktiven Auseinandersetzung zwischen allen Beteiligten auf der Bühne stattgefunden. Brecht und Kurt Weill haben sich gegen den Regisseur Erich Engel durchsetzen können, als es um die Trennung der Songs von der Bühnenhandlung ging, das, was später die 'stereometrische' Struktur der brechtschen Bühnenästhetik und von Herbert Ihering ein besonders 'filmisches' Montage-Verfahren genannt werden wird. Das Beharrungsvermögen des Theaters mit Regisseur und Ensemble sorgt dafür, daß am Ende eine kulinarische Operettenparodie vom Publikum, das sich an fremde Eindrücke der Verfremdung erst gewöhnen muß, begeistert aufgenommen wird. Die Tatsache, daß "der Erfolg der 'Dreigroschenoper' (auch) auf dem Mißerfolg (der) künstlerischen Intentionen beruht, ist die historische Ironie, die das Stück ereilt hat." (Knopf, Brecht Handbuch) Das Stück in der aufgeführten Fassung und natürlich die Aufführung selbst sind kollektiv auf der Bühne entstanden.

2. Ein Vertrag zwischen Theater und Film

Die Filmindustrie hatte in der Stummfilmzeit eine Ästhetik des epischen Erzählens in Bildern entwickelt und literarische Vorlagen der Adaptation des Theaters vorgezogen und seine eigene Stummfilmästhetik mehr oder weniger gegen das Theater entwickelt. Literarische Autoren im Sinne des Dramatikers für das Theater hat der Stummfilm daher kaum hervorgebracht, eine bedeutende Ausnahme in Deutschland ist der Stummfilmautor des expressionistischen Films Carl Mayer. Der Autor im Stummfilm verarbeitet in der Regel Stoffe (Plots) zu Drehvorlagen (Treatments) als Handlungsanweisungen im Set. Seit der Einführung des Tonfilms wird vom Autor nicht mehr nur die Anpassung des Stoffes an die filmischen Bedingungen verlangt, sondern der Dialog stellt spezifisch literarische Anforderungen, die zunächst vor allem vom Dramatiker erfüllt werden können. Und weil die Musik von vornherein technisch und ästhetisch Bestandteil des Films ist, werden auch der Komponist und das musikalische Theater, Operette und Musical eine wichtige Rolle spielen. Auf diese neuen Bedingungen des Tonfilms hat Lotte Eisner im März 1930, also zwischen Theaterpremiere der Dreigroschenoper und Vertragsabschluß für die Verfilmung im Mai 1930 hingewiesen und ausdrücklich Brecht/ Weill als 'neue Kräfte für den Tonfilm' gepriesen. Die Wiederholung eines populären Theatererfolges auf der Leinwand und die Mitarbeit dieser beiden Autoren mußten für den frühen Tonfilm von Interesse sein. Der Vertrag über die Abtretung der Filmrechte wird im Mai 1930 zwischen einem Theaterverlag (Felix Bloch Erben) und der Produktionsfirma Nero-Film abgeschlossen. Gegenstand des Vertrages ist das Theaterstück mit Musik, also Drama und Partitur, beide sind allerdings aufs engste mit der Theateraufführung verbunden (diese Verbindung wird Brecht in den Modellaufführungen des 'Berliner Ensembles' noch mehr verstärken). Daher war es folgerichtig, nicht nur Mitglieder des Theaterensembles in ihren Rollen, sondern auch die beiden 'Autoren' der Theateraufführung an der Verfilmung (auch vertraglich) zu beteiligen, was für die bisherige Stummfilmpraxis durchaus ungewöhnlich war. Der Film wird von Seymour Nebenzahl produziert werden, der mit 'seiner' Nero-Film bereits einige (bedeutende) Film mit G.W.Pabst hergestellt hatte, weshalb Pabst auch in diesem Projekt wieder die Regie übernehmen soll. Auf Brechts Wunsch wird als Drehbuchautor Leo Lania angestellt. Finanziert wird der Film gemeinsam von der Tobis und Warner Bros. - Soweit die einfachen Voraussetzungen für die folgenden Ereignisse, die den komplexen Charakter ihrer Bedingungen erhellen werden.

3. Rechtsaußen eröffnet

Der Drehbeginn und damit der Abgabetermin für das Drehbuch waren auf den 15.August 1930 festgelegt worden. Details über die Produktion, Regie und Besetzung der Verfilmung der Dreigroschenoper waren aus der Presse bekannt, die wiederholt über das

Filmprojekt berichtet hat. Am 20.August versucht der ultranationalistische Vorsitzende des Reichverbandes der deutschen Filmtheaterbesitzer einen Kulturkampf gegen die Verfilmung der Dreigroschenoper zu entfachen und ruft schon jetzt (bevor das Drehbuch vorlag, geschweige denn eine einzige Klappe gefallen ist) zum Boykott des besonders in den Songs vermutlich unmoralischen Films auf. Alles erinnert an die Schundfilm-Debatte vor dem Ersten Weltkrieg. Gegenstimmen in der Presse sprechen von Zensur (Ihering) und vom Film als Kampfmittel für Weltanschauungen, was der Fall 'Panzerkreuzer Potemkin' bereits bewiesen habe (Brachvogel) Ein Nebeneffekt dieser Attacke ist, daß die Frage aufgeworfen wird, ob sich die Dreigroschenoper überhaupt für die Verfilmung eignet und sich die Presse für die Umstände der Verfilmung intensiv zu interessieren beginnt.

4. Berichte von der Szene

Anfang September veröffentlicht die 'Deutsche Filmzeitung' Kommentare von Schauspielern, die sich über die schlechten Manuskripte beklagen, "diese Häufungen kitschiger Trivialitäten und sentimentalen Unsinns" wie Conrad Veidt schreibt, die den Tonfilm unmöglich machen würden, wenn es nicht Vorlagen wie die Dreigroschenoper gäbe, die in jeder Hinsicht ein Glücksfall für den Tonfilm darstellt. Schließlich meldet der Film-Kurier am 20.September 1930, daß die Arbeit am Dreigroschen-Film begonnen habe, was Anlaß gibt, die Akteure selbst 'im Set' zu befragen. G.W.Pabst betont, daß ein a-realistischer Stil angestrebt werde und die Stilisierung der Kostüme auf eine entsprechende Stilisierung des Inhalts hindeute. Der Kameramann Fritz Arno Wagner betont ebenfalls den beabsichtigten eigenwilligen Stil des Films und Theo Mackeben, der schon bei der Bühnenfassung mitgearbeitet hat und nun auch die musikalische Leitung im Film hat, spricht von der "optimistischen Grundstimmung der Weillschen Musik" als Grundstimmung des ganzen Films. Inzwischen ist der Konflikt zwischen den Autoren Brecht/Weill und der Filmproduktion bekannt geworden, G.W.Pabst sieht sich veranlaßt, die Besonderheit des Tonfilms und seiner Regiekonzeption zu betonen: "Sie wissen, ich stehe konträr zu Brecht und Weill, den Autoren. Aber gerade dieses divergierende Verhältnis trägt für mich dazu bei, meinen eigenen künstlerischen Intentionen zu folgen." Seine Dreigroschenoper soll mit dem Theater nichts mehr zu tun haben dürfen, sie muß sich ebenso vom Theater absetzen wie die Bühneninszenierung sich als Travestie vom verstaubten Theater der Operette distanziert habe. Er wolle eine völlig neue Linie für den Tonfilm entwickeln. Andere Berichte aus dem Studio interessieren sich auch für die Erfahrungen der französischen Schauspieler, die in der parallel gedrehten französischen Sprachversion mitarbeiten. Im November 1930, nachdem bereits das Urteil gegen Brecht und für die Nero-Film bekannt geworden war, wird der Bericht aus dem Studio bereits mit dem regen Interesse der

Öffentlichkeit an dem Gerichtsverfahren begründet. "Durch den Prozeß (...) ist nicht weit vor Vollendung des Films in geradezu beneidenswert propagandistischer Form das rege Interesse des Publikums entfacht." Der Autor des Artikels in der Deutschen Allgemeinen Zeitung ist fasziniert vom Studiobetrieb und unbedingt bereit, den Film gegen alle juristischen Gefährdungen zu verteidigen. Angriffen von der Seite Brechts wird implizit widersprochen: "Wirklich macht es auch gar nicht den Eindruck, als drehe Pabst da einen Rührkitsch mit ständigem Durchblick auf moralisches Happy End." Im Gegenteil, der Schluß des Films sei entschieden mutiger als Brecht im Theater, wenn Polizei und Ganoven am Ende gemeinsam eine Bank gründen. Überschriften wie 'Es wird weiter gedreht' wecken Hoffnung für und Intresse an diesem Film.

5. Der Prozeß der Autoren

Der Prozeßbeginn am 17.Oktober vor dem Berliner Landgericht war mit Spannung erwartet worden. Brecht klagt gegen die Nero-Film, die den Vertrag mit Brecht für beendet erklärt hatte, nicht ausreichend wie im Vertrag vorgesehen, an der Entstehung des Films beteiligt worden zu sein. Während unklar ist, welche Verfehlungen dem Autor Brecht eigentlich vorgeworfen werden, erhofft man sich in der Fachpresse eine Grundsatzentscheidung über Autorenrechte gegenüber dem Tonfilm. Immer wieder ist die Rede davon, daß Autoren nach den Dreharbeiten beklagen, daß ihr Werk gegen ihre Absichten verunstaltet worden seien. Die Mitarbeitsklausel für Brecht/Weill weckt Hoffnungen auf eine Grundsatzentscheidung über erweiterte Rechte für Filmautoren. Herbert Ihering, der eindeutig für Brecht/Weill Partei ergreift, hebt jedoch die besondere Situation dieser beiden Autoren hervor: Es sei der "eigenartige Stil der Dreigroschenoper" der diesen Vorbehalt der Autorenbeteiligung erfordere, beide halten sich "der Öffentlichkeit gegenüber für berechtigt und verpflichtet, die inhaltlichen und stilistischen Eigenarten der Dreigroschenoper auch bei einer Verfilmung des Werkes zu wahren." Diese inhaltlichen und stilistischen Eigenarten seien bei der Verfilmung verletzt worden. Béla Balázs, Filmtheoretiker und Autor von Filmen, der inzwischen für die Arbeit am Drehbuch hinzugezogen worden ist, spricht in einer Zuschrift an den Film-Kurier (4.10.) Brecht jedes Urteil über den entstehenden Film ab, weil er gegen etwas protestiert, "was er nicht kennt und noch gar nicht kennen kann. (...) Geist, Aufbau, Stil und Tendenz waren bereits festgelegt und sollten gar nicht geändert werden. (...) Ich kann bezeugen, daß weder vom Regisseur noch seitens der Produktion irgendwelche Konzessionen gefordert wurden und daß die geplante Linie des Films (soweit ich etwas davon zu verstehen glaube) radikaler und konsequenter ist, als es die Oper war." Die letzte Bemerkung bezog sich wieder auf den Schluß des Films, in dem kein reitender Bote mehr ein Happy End ironisch herbeiführte,

sondern die bürgerliche Form des Ganoventums, die Gründung einer Bank praktiziert wurde, ein Schluß, den Brecht auch in seinem eigenen Drehbuchentwurf 'Die Beule' vorgesehen hatte. Da zunehmend unklar war, was die zu bewahrende inhaltliche und stilistische Eigenart des Werkes war, um die es hier gehen sollte, beraumte das Gericht einen Ortstermin im Theater am Schiffbauerdamm an, um sich "von dem im Prozeß so oft erwähnten Stil der Dreigroschenoper zu überzeugen", wie es im Berliner Tageblatt am 19.10. heißt, die sich über das Spektakel im Theater lustig macht und fragt, worüber die Herrn Richter dort zu Gericht sitzen werden, über "Mackie Messer oder über den sauberen Herrn Peachum"? Die Frage, die nicht gestellt wird, ist, ob die Aufführung mit ihrer stilistischen Eigenart zum 'Werk' gehört, das die Autoren auch im Film geschützt sehen wollen oder ob der Regisseur des Films berechtigt ist, sich mit dem Drehbuch vom Theater zugunsten der Eigenart des Films zu entfernen. Die Frage wird schon deshalb nicht gestellt, weil der Regisseur des Films (in diesem Fall G.W.Pabst) im Prozeß der Autoren keinerlei eigene Stimme hat, d.h. daß er als Autor des Films noch undenkbar ist. An seiner Stelle figurieren die traditionellen Autoren des Dramas und der Partitur. Im Verlauf des Prozesses, der inzwischen von der Presse als 'Brecht-Prozeß' tituliert wird, wird auf der Seite der Filmgesellschaft zum erstenmal davon gesprochen, "es sei für den Prozeß von Seiten Brechts eine Pressepolemik eingeleitet worden." (Film-Kurier, 20.10)

6. Nach dem Urteil: Gewinner und Verlierer

Brechts Klage, nicht ausreichend wie im Vertrag vorgesehen, an der Entstehung des Films beteiligt worden zu sein, wurde abgewiesen, da er selbst der vertraglich vorgesehenen Verpflichtungen nicht nachgekommen sei, die in dem Bemühen zu sehen sei, seine Arbeit den Bedingungen des Films anzupassen, dazu gehört auch, eine möglichst rasche Herstellung des Films zu ermöglichen, da es im berechtigten Interesse der Filmproduktion liegen müsse, den aktuellen Erfolg der Theateraufführung auszunutzen. Darüber hinaus erfordert "die filmische Bearbeitung eines Bühnenwerkes erhebliche Veränderungen des Originalwerkes" für Erfolg oder Mängel des Films sei nicht mehr der Bühnenautor, sondern der Drehbuchautor verantwortlich zu machen, wodurch das Gericht eine medienspezifische Autorschaft, hier den Filmautor einführt, der aufgrund seiner neuen professionellen Kompetenz die Verantwortung und Rechte übernimmt. Der ebenfalls anhängigen Klage Kurt Weills dagegen wurde stattgegeben durch die Auflage an die Filmproduktion, nur die Musik der Theateraufführung in derselben Form verwenden zu dürfen. Dieser Auflage konnte die Nero-Film leicht nachkommen, der Sieg gegenüber Brecht war problematischer. In seiner Urteilsbegründung hat der Vorsitzende des Gerichts noch einmal ausdrücklich auf das "lebhafte Interesse der Öffentlichkeit (...) an einer prinzipiellen Entscheidung" in der

Urheberrechtsfrage für Filmautoren hingewiesen. Genau dieses Interesse mußte die Filmproduktion nun fürchten, wenn Brecht, was zu fürchten war, dieses öffentliche Interesse gegen den Film mobilisierte. Es kam zu weiteren außergerichtlichen Verhandlungen, mit dem Ergebnis, daß Brecht das volle Autorenhonorar erhielt und die Verfilmungsrechte nach 2 Jahren für eine eigene Verfilmung der Dreigroschenoper zurückbekam. Die politische Entwicklung in Deutschland hat verhindert, daß Brecht nun seinerseits seinen Dreigroschenfilm mit dem Titel 'Die Beule' realisieren konnte; daß sich Brecht von der Filmgesellschaft, die angeblich sein Werk verunstaltet hat, dafür auch noch bezahlen ließ, hat ihm Unverständnis bei seinen Freunden und hämische Kommentare bei seinen Feinden eingetragen. Im Berliner Tageblatt (6.2.1931) klagt einer der 'Filmautoren', daß sich Brecht das Recht, auf das sie alle gehofft hätten, habe abkaufen lassen. Der Rechtfertigungsdruck, der hier entstand, hat dazu beigetragen, daß Brecht den Dreigroschenprozeß aus seiner Sicht noch einmal als 'soziologisches Experiment' aufgearbeitet hat. Vor Brecht hat Siegfried Kracauer den Prozeß um die Dreigroschenoper zusammenfassend als einen vielverschlungenen und mit gesellschaftskritischen Pointen gespickten "Gesellschaftsroman" mit internationaler Beteiligung charakterisiert, in dem vor allem der Konflikt zwischen künstlerischen und wirtschaftlichen Interessen von gesellschaftlicher Bedeutung sei in einer Situation, in der mit dem Tonfilm neue Anforderungen an beide Seiten gestellt würden. In der notwendigen Transposition eines Bühnenwerkes ins Optisch-Akustische des Films ist es nicht mit einem Abklatsch des Theatralischen getan. Hier sei es Aufgabe der Bühnenautoren, das Ansehen ihres Werkes, auch im Interesse der Filmgesellschaft, zu wahren. - In dieser Lage, in der anerkannt ist, daß der Film sich einen Stoff in der Transformation vom Drama über die Theateraufführung und das Drehbuch anpassen, ihn also verändern muß, kommt alles darauf an, wie 'ansehnlich' der Film geworden ist, um auch das Ansehen der Autoren zu wahren. Die Debatte um zulässige oder unzulässige Literaturverfilmungen, um das 'Cinéma impur', wie es André Bazin rechfertigen wird, ist so alt wie der Film und mit dem Tonfilm in eine neue Phase eingetreten.

7. Licht und Schatten

In den Premierenberichten der Uraufführung der Dreigroschenoper am 19.Februar 1931 im Berliner Filmpalast 'Atrium' klingt noch die öffentliche Aufregung über die Mediendebatte nach. Der Film-Kurier leitet seine lobende Kritik mit der Bemerkung ein: "Ein filmpolitisches, wechselvolles Spiel, beinahe ein 'Film', war die Vorgeschichte dieses Films selbst - das Endergebnis hat gezeigt, daß die Mühen nicht umsonst waren." Dazu gehört, daß ausdrücklich betont wird, daß die drei Autoren des Films (Lania, Vajda, Balázs)

mit dem Filmschluß "weit über Brecht, radikaler, im Dialog scharf und aggressiv" hinausgehen. (Film-Kurier, 20.2.1931) Kurt Pinthus findet das Finale ebenfalls "klarer und eindeutiger als das [die Oper] travestierende Finale bei Brecht, das im Film unmöglich wäre." Insgesamt sei der Film ein grandioses Schaustück, das gerade deshalb seine (sozialkritische) Substanz verdecke. Für die 'Rote Fahne' (der KPD) liegen die Dinge einfach, da ist die Dreigroschenoper von Brecht/Weill zwar kein revolutionäres, aber doch ein künstlerisches Meisterwerk, die "verpabstete Dreigroschenoper hingegen nur Wassersuppe". Herbert Ihering, der sich bewußt bemüht, die den Film begleitenden 'Sensationen' auszublenden, kommt zu dem Urteil, daß das Theaterstück Brecht/Weills hundertmal mehr Tonfilm als dieser monumentale Schinken" sei (Berliner Börsen-Courier, 20.2.1931) Was er vermißt, ist die 'Brechtsche Form': Um diese Form und ihre Anwendung auf den Film und nicht mehr um die Dreigroschenoper wird es künftig in allen Diskursen um "Brecht and a revolutionary Cinema" gehen.

8. Brechts Inszenierung eines 'soziologischen Experiments' post festum

Brechts Kommentar zum 'Dreigroschenprozeß' ist inzwischen bekannt und ausführlich, zumal im Sinne einer 'Medientheorie' Brechts behandelt worden, während die Quellen, auf die Brecht reagiert, in der Regel nur in seiner eigenen Darstellung zur Kenntnis genommen wurden. Auf keinen Fall werde ich an dieser Stelle auch nur versuchen, eine Neubewertung der Position Brechts vorzunehmen. Statt dessen soll es hier nur um einige Anmerkungen zu Brechts Verfahren im Umgang mit den Medienereignissen gehen, von denen er behaupten wird, daß er sie in dieser Form gewollt, wenn nicht sogar veranstaltet habe, "zu dem Zweck, gewisse Vorstellungen am Werk zu sehen." (GW18,154) Der Prozeß habe die Möglichkeit eröffnet, "ein plastisches Bild von der Stellung der Gesellschaft (der Presse, des Films und der Gerichte) zu schaffen, also der Möglichkeiten, unter Mitwirkung sonst schwer zu engagierender Kräfte ein Experiment zu veranstalten", (GW18,150-1) mit dem Ziel, die "Wirklichkeit im Prozeß zu konstruieren." (GW18,152) Vor diesem Hintergrund wäre ein Sieg vor Gericht als Niederlage einzuschätzen gewesen, da nur die Niederlage beweisen konnte, daß die Rechtsverhältnisse der Wirklichkeit (einer kapitalistischen Gesellschaft) entsprechen. (Kurt Weill ist zugestoßen, daß er vor Gericht Recht bekam, also eine Niederlage vor Gericht erlitten hat). So problematisch Brechts Verhalten in diesem Produktionsprozeß der Herstellung eines Films und sein Verhältnis zum rechtsförmigen Prozeß, der daraus folgte, gewesen sein mögen, er hat den Ereignisraum medialer Öffentlichkeit, der in diesem Zusammenhang enstanden ist, genutzt, um ihn diskursiv zur Reflexion derjenigen Strukturen zu erweitern, die dem Produktionsprozeß gesellschaftlich, kulturell, technisch-apparativ etc. zugrundeliegen, in

der Annahme, daß die rekursive Beobachtung und Analyse der Strukturen dazu beitragen werden, die Verhältnisse, denen sie zugrundeliegen, in ihrer unreflektierten Selbstverständlichkeit fremd werden zu lassen und tendenziell aufzulösen. Ob diese Annahme zu diesem oder einem anderen Zeitpunkt berechtigt ist, steht dahin, wesentlich scheint mir zu sein, daß Brecht die Produktion der Reflexion, die er 'soziologisches Experiment' nennt, unmittelbar mit dem kulturellen Produktionsprozeß verbindet und zwar dort, wo er sich mediengeschichtlich im Übergang von traditionellen zu technischen Medien und transformationsgeschichtlich im Übergang vom Theater zum Ton-Film befindet. Die Transformation auf beiden Ebenen wird nach Brecht behindert durch gesellschaftliche Verhältnisse, die ihrer Durchsetzung im Wege stehen. Brechts historisch determinierende teleologische Vorstellung des Transformationsprozesses, der die künstlerischen von der Vollendung der gesellschaftlichen Veränderungen abhängig macht, ist inzwischen einer rein prozessualen Vorstellung einer reflexiven Moderne und ihrer ästhetischen Seite medienvermittelter Kommunikation der Gesellschaft mit sich selbst gewichen. Dennoch würde ich die These aufrechterhalten, daß der Dreigroschenprozeß exemplarisch für die Herausbildung einer medienvermittelten reflexiven Öffentlichkeitssphäre ist, in der - jetzt allgemeiner gesprochen- die gesellschaftlichen Bereiche der (kulturellen) Produktion immer zugleich auf die Reflexion ihrer Bedingungen bezogen sind. Damit ist noch überhaupt nichts über die gesellschaftskritische Funktion etwa im Sinne Brechts ausgesagt, im Gegenteil, Strukturen der Ästhetisierung der Produktion aus der Reflexivität ästhetischer Produktionsweisen (der Werbung zum Beispiel) haben zu einer endlosen Selbstbespiegelung rekurrenter Formen medialer Ereignisse geführt. Grundsätzlich jedoch ist heute jede Produktion mit dem Schein ihrer medialen, ästhetischen Reflexion verbunden, nichts kann mehr produziert werden, ohne daß es als Medienereignis mitproduziert wird, bis beides ununterscheidbar und in ihrem digitalen Programm identisch wird.

III. Figuren der Reflexivität. Wenn man die Frage stellt, ob Brechts erfolgloser Versuch, den Transformationsprozeß der Dreigroschenoper vom Bühnenstück zum Film beeinflussen und diesen Einfluß vor Gericht durchsetzen zu können, die notwendige Bedingung für die eigentliche Veranstaltung des 'soziologischen Experimentes' gewesen ist, dann fragt man auch nach dem Ort gesellschaftlicher Reflexion *von* Kunst und *durch* Kunst. Wenn das eigentliche Ereignis im gesellschaftlichen Raum mediatisierter Öffentlichkeit als veranstaltetes 'soziologisches Experiment' stattfand und Brecht seinen Kommentar zum Dreigroschenprozeß mit der Bemerkung schließt, daß auch künftig viel mehr die "Gerichte und damit die Presse (...) planvoll, in großem Maßstabe zur Veranstaltung der soziologischen Experimente herangezogen werden" müßten (GW18,209), ist dann nicht jede bloße Kunstausübung, und wenn sie inhaltlich und stilistisch noch so engagiert ist, eine Niederlage, die erst in der öffentlichen Reflexion ihres Mißlingens zur erfolgreichen Analyse ihrer Bedingungen werden kann? Eines ist Brecht ganz bestimmt nicht, ein Schwätzer, der keine Konsequenzen aus seinen Forderungen ziehen würde: Die Forderungen lauten: Kunst ("Kunst ist eine Form des menschlichen Verkehrs" und von dessen Wandlungen abhängig, GW18,181) muß ihre kulturellen Bedingungen reflektieren, ohne daß es einen außenstehenden Beobachter geben kann (was die Gefahr der Paradoxie enthält, die zum Beispiel Brechts eigene Rolle im soziologischen Experiment so schwierig macht); die Reflexion muß den öffentlichen Zustand in seiner Entwicklung, die künstlerische Praxis als dessen Bestandteil zeigen. Weder kann es darum gehen, Lösungen anzubieten, zu denen man "die Realität überreden will", noch darf man hoffen, in einem soziologischen Experiment dieser Art die Widersprüche, die erkennbar werden, aufzulösen. (GW18, 205-9)

Im Folgenden will ich einige 'Figuren der Reflexion' im Rahmen kritischer Theorie und Praxis 'des Films' daraufhin befragen, ob sie in irgendeiner Form Konsequenzen aus diesen Forderungen ziehen oder umgekehrt, ob bestimmte theoretische und praktische Strategien 'des Films' auf Brechts Konzeption der reflexiven Beobachtung transformationeller Prozesse der Kultur zurückzuführen sind.

1. Brecht selbst hat das Verfahren des soziologischen Experiments in die Theorie und Praxis seiner 'Lehrstücke' übernommen. Es handelt sich um experimentelle Situationen, die nicht nur im Sinne von Rollenspielen ausprobiert, sondern von den Schauspielern auf sich selbst angewandt und reflektiert werden sollen. Die Pädagogisierung der Reflexion in Laborsituationen schließt auch öffentliche Ereignisse und Medien ein (bes. der Lindberghflug), ist selbst aber *nicht* auf eine reflexive Öffentlichkeit bezogen, schon weil sie nicht auf bloße Zuschauer bezogen ist. Hinzukommt, daß die Form des Theaters sehr

stark zur Modellbildung neigt und ihr Funktionieren als Formalismus Bestandteil ihrer Struktur wird, ohne auf dieser Ebene infrage gestellt zu werden. Reflexivität figuriert zunehmend als Selbst-Reflexivität in Verfremdungsverfahren, die auf sich selbst als Transformationsprozeß bezogen sind. Reflexivität betrifft gerade nicht die strukturellen (inhaltlichen und stilistischen wie gesellschaftlichen etc.) Bedingungen der Möglichkeit künstlerischer Praxis, sondern ist als Selbst-Reflexivität die Möglichkeit ihrer bedingten Praxis in einer Laborsituation. Natürlich stellt sich die Frage, ob eine 'Veranstaltung' wie der 'Dreigroschenprozeß als soziologisches Experiment' überhaupt wiederholbar ist und unter welchen Bedingungen, dann allerdings ist auch zu fragen, in wieweit das Konzept der Selbst-Reflexivität an seiner Stelle verallgemeinerbar ist. Was sich hier ankündigt ist die Kontroverse zwischen der Politisierung der Kunst durch die Selbstreflexion ihrer Mittel einerseits und der (DADA-avantgardistischen, absurden) Kunst als öffentliche Provokation ihrer gesellschaftlichen Bedingungen andererseits.

2. Die Autorenpolitik der Erneuerung des französischen Films in den 50er Jahren stellt sich mir als eine widersprüchliche Reaktion auf einen beginnenden medialen Transformationsprozeß dar, ähnlich dem, den Brecht als Übergang von den traditionellen Künsten zum Film zugrundegelegt hat. Die Definition der Autorenfunktion war eine der wesentlichen Herausforderungen des 'soziologischen Experiments', das an dieser Stelle die Paradoxie seines Verfahrens am deutlichsten zu erkennen gegeben hat: Brecht hat seine Autorenfunktion eingeklagt, nicht nur um als Autor abgewiesen zu werden, sondern auch um die Transformation der Autorenfunktion von der Literatur zum Tonfilm durchzusetzen. D.h. im Dreigroschenprozeß steckt auch ein deutliches Element von Autorenpolitik, die allerdings die Hoffnungen der Dichter-Kollegen Brechts auf einen einfachen Wechsel von der Literatur zum Film enttäuschen mußte: "Die Vorstellung, daß das Kunstwerk ein Ausdruck einer Persönlichkeit sei, gilt für die Filme nicht mehr." (GW18,182) Daher war in Brechts Augen G.W.Pabst zwar für den angeblichen 'Schund', den er mit dem Dreigroschenoper-Film produziert hatte, mitverantwortlich, als Ausdruck seiner persönlichen Autorschaft würde er den Film jedoch nicht einschätzen. (Das gilt andererseits auch für 'Kuhle Wampe', den einzigen Film, an dem Brecht selbst erfolgreich mitgearbeitet hat, ohne dessen 'Autor' zu sein). In den 50er Jahren ist jungen französischen Filmpublizisten daran gelegen, den Autorbegriff an den Film zu binden, um den Film gegen oder für das erstarkende Fernsehen, das steht noch nicht fest, zu wappnen. In der phänomenologischen Filmtheorie (der sog. 'Filmologie') wird das Fernsehen vorbehaltlos diskutiert, die Nouvelle Vague ist auch stilistisch eine Vorübung für eine Fernsehästhetik des Films. André Bazin betont zwar (politisch) die Persönlichkeit des Regisseurs als Autor, sieht aber auch die Notwendigkeit, das Konzept der Autorenschaft durch andere zu

ergänzen, die dem Film allgemein den Status von Kunst verleihen. "This does not mean that one has to deny the role of the auteur, but simply give him back the presupposition without which the noun auteur remaine but a halting concept. Auteur, yes, but what of?" (zit in John Caughie,46) Der Autor ist einem Film nicht mehr vorausgesetzt, sondern Ergebnis der Analyse der Spur, die er in 'seinem' Film hinterlassen hat (oder auch nicht). Er ist eine Funktion seiner reflexiven Konstruktion im Film, die wesentlich über eine Medienöffentlichkeit verläuft, mit der Filme (mit öffentlichen Mitteln nämlich) hergestellt und durchgesetzt werden können. Film ist im Kino, auf Festivals (oder im Fernsehen noch unmittelbarer) grundsätzlich auf seine Ereignishaftigkeit des Erscheinens oder die Phänomenologie des Erfolges in der Medienöffentlichkeit bezogen. Das ist der Kern der Autorenpolitik: die öffentliche Durchsetzung in der Konkurrenz von Filmen über die reflexive Funktion des Autors, wobei der Autor allerdings politisch als konservatives Signal eingesetzt wird, eine Form, die sich (laut Brecht) mit den Veränderungen des menschlichen Verkehrs in der Medienkommunikation ändern wird.

3. "Lessons from Brecht", die Stephen Heath in Screen 1974 meint gelernt zu haben, sind fast ausschließlich auf die reflexive Funktion bezogen, die in Verfahren der distanciation and seperation angelegt sind. Es kann hier nicht darum gehen, die Screen-Theory, ihre Kritik der Positionierung des Individuums als Subjekt eines 'effet de réalité' der Repräsentation etc. zu diskutieren. Wesentlich scheint mir heute zu sein, daß Reflexivität durchweg als Selbst-Reflexivität immanenter Strukturierung des Films verstanden wurde. Der Film als Produkt sollte sich auf sich selbst als Prozeß einer Produktion incl. seiner Produktionsmittel beziehen, die den Zuschauer als Beobachter einschließt, daher sei das kritische (distanzierende) Potential von Filmen umso größer, je mehr sie ihre Produktionsmittel selbstreflexiv in ihr heterogen werdendes Verfahren einbeziehen. Das bedeutet auch, daß die filmische mise en scène zur vorfilmischen Theaterszene oder zum Schau/Spiel verfremdet werden muß, um die Unmittelbarkeit des 'klassischen' Illusionsfilms im Theater brechen zu können (wir erinnern uns, daß umgekehrt Piscator die Theaterillusion durch die Verwendung von Filmprojektionen auf der Bühne verhindern wollte). In der Theatralisierung des Films könnte das Kino den demonstrativen Gestus zurückgewinnen, den das brechtsche Theater bewahrt und in wenigen Beispielen eines brechtschen Kinos (vor allem bei Straub/Huillet) realisiert hat. Wie dem auch sei, die bloße Spiegelung der medialen Produktionsmittel im Film verhindert noch lange nicht die filmische Produktion eines illusionären 'effet de réalité, worauf Christian Metz hingewiesen hat; nur der Filmriß kann den Film so weit verfremden, daß in der Ent/Täuschung der Illusion die Materialität des Films in ihrer Zerstörung erkennbar wird (dagegen ist die 'Gefährdung des Films selbst' das ultimative Programm einer illusionären Ästhetik).

Selbstreflexivität, da stimme ich Dana Polan zu, ist ein immanentes Kunstverfahren, das sein Spiel um Täuschung und Enttäuchung, Zustimmung und Skepsis sich selbst bespiegelnd zum ästhetischen Genuß macht. Es gibt heute fast keinen Film mehr, in dem nicht einer der Protagonisten ins Kino geht, fernsieht, selbstreferenziell mit Kameras hantiert oder die Wirklichkeit als Medieneffekt entlarvt, ohne der Paradoxie entkommen zu können, mit den Medien eine andere Realität als die der Medien wahrnehmen zu können. Auch Brechts Theater hat im Theater nur 'Theater' gemacht nach den Bedingungen seiner eigenen Theaterwirklichkeit. Umso wichtiger war in Brechts 'soziologischem Experiment' die Reflexion des Films im Moment der Transformation vom Theater zum Film 'in dem anderen Medium publizistischer Öffentlichkeit als einem 'Außen' der Innenseite künstlerischer oder medialer Verfahren, die auf diese Weise als gesellschaftliche analysiert werden konnten. Heute ist zu fragen, ob es dieses 'Außen' als reflexive Öffentlichkeit und mediale Differenz noch gibt, so, daß über eine Relation zwischen Vorbild, Abbild und Einbildung noch sinnvoll für eine Analyse ihrer gesellschaftlichen Bedingungen gesprochen werden kann, eine Relation, die Brecht voraussetzen mußte, wenn er ihre Bedingungen einem 'soziologischen Experiment' unterzog.

4. Über die Reflexivität der Beobachtung

Brechts Theaterästhetik seit der 'Dreigroschenoper' folgt dem gleichen Verfahren, das er im 'Dreigroschenprozeß als soziologischem Experiment' angewandt hat. Auf der Bühne (des Theaters oder der Öffentlichkeit) wird zunächst ein (szenisches) Ereignis 'veranstaltet', das dann durch den Wechsel des Mediums der Darstellung (Song und demonstrativer Gestus statt Dialog und Handlung, Differenz Vordergrund/Hintergrund durch Beleuchtungseffekte) zum Vor/Schein bloßen Theaters verfremdet wird. Das Entscheidende an diesem transformatorischen Vorgang auf der Bühne ist der Wechsel des Beobachterstandpunktes von innen nach außen. Das bedeutet, daß eine Theateraufführung im Sinne Brechts nicht mehr nur eine Beobachtung (des nur noch immanent anwesenden Autors) gesellschaftlicher Verhältnisse repräsentiert, sondern diese Beobachtung als Selbstbeobachtung des Theaters noch einmal wiederholt und als doppelte Perspektive von Selbstreferenz für den Zuschauer wiederum als Theater beobachtbar macht. Ebenso ist Brecht als (freiwilliger oder unfreiwilliger) Initiator des Dreigroschenprozesses 'Mitspieler' in einer Szene der Öffentlichkeit, die in ihren publizistischen Diskursen Beobachtungen repräsentiert, die Brecht seinerseits auf die ihnen zugrundeliegenden Vorstellungen hin analysiert und den Beobachtungen seiner Leser aussetzt, indem er sie in den Vordergrund (s)einer Szene rückt. Ich denke, daß die beiden Studentinnen, deren Video ich eingangs gezeigt habe und die den Dreigroschenprozeß szenisch gesehen und auch so dargestellt haben, ein gutes Gespür für die Theatralität des Vorgangs gehabt haben. Indem jedoch die Veranstaltung des soziologischen Experimentes selbst als Theater verfremdet oder entlarvt wird, verliert es womöglich seine Glaubwürdigkeit, die es durch die Differenz des Theaters zur gesellschaftlichen Wirklichkeit publizistischer Öffentlichkeit behaupten konnte und die es gegenüber der Medienerfahrung heutiger Beobachter von Ereignissen, die nur noch als Medienereignisse beobachtbar sind, kaum noch voraussetzen kann.

Geblieben ist ein Text 'Der Dreigroschenprozeß', der im Seminar der Universität für die Diskursanalyse eine lebendige Auseinandersetzung mit Vorstellungen über Kunst im Moment der Transformation künstlerisch-handwerklicher zum technischen Medien Tonfilm bietet und zum Beispiel unbedingt parallel zu Benjamins 'Kunstwerk'-Aufsatz gelesen werden sollte. Im Seminar wird der Text wie in solchen Fällen üblich im Kontext seiner Entstehung diskursanalytisch oder hermeneutisch gelesen und verstanden, was in der Universität auf institutionalisierte Rituale ihrer didaktischen Inszenierung hinausläuft. Ich komme noch einmal auf das kleine Video der beiden Studentinenn zurück, das im Seminarverlauf keineswegs vorgesehen war, erwartet haben wir, wenn überhaupt, einen illustrierenden Ausschnitt aus dem Film 'Die Dreigroschenoper' von Pabst, die allerdings,

wie wir wissen, als Zeuge in diesem 'Dreigroschenprozeß' eine untergeordnete Rolle spielt. In gewisser Weise hat der Videoauftritt der beiden Referentinnen den rituellen Ablauf eines Seminars, wie er an deutschen Universitäten üblich ist, 'verfremdet', ohne reflexiv die Struktur derartiger Veranstaltunegn zu reflektieren. Seitdem denke ich, daß die beiden hätten weitergehen und die Situation selbst, in der sie über Brechts 'Dreigroschenprozeß' sprechen einem 'soziologischen Experiment' der Vorstellungen und Bedingungen, denen diese Inszenierung unterliegt, reflektieren sollen. Dann ginge es darum, weniger (diskursive, mediale etc.) Ereignisse zu beobachten, sondern das Beobachten selbst zum Ereignis seiner/ihrer Reflexion und deren Kommunikation zu machen. Ich glaube, das wäre ein Programm im Sinne Brechts.

Material:

Stiftung deutsche Kinemathek (Hg.) Photo: Casparius. Berlin 1978 (Dreigroschenoper incl. Drehbuch von Leo Lania S.165-431) -
L'avant-scène du cinéma, Nr.177, 1976 (französische Sprachenversion des Films von Pabst) -
G.W.Pabst: The Threepenny Opera, London 1984 (=Classic Film Scripts) - Wolfgang Gersch: Film bei Brecht, München 1975 -
Wolfgang Jacobsen (Hg.) G. W. Pabst, Berlin (Argon-Verlag) 1997 - Schlemmer, Riff, Haberl (Hg.) G.W.Pabst, Münster 1990 -
Staudte, Heckroth, Raguse: Die Dreigroschenoper '63. Werkbuch zum Film, München (Laokoon Verlag) -
Eva Orbanz (Red.) Wolfgang Staudte, Berlin 1977
Dieter Wöhrle: Bertolt Brechts medienästehtsiche Versuche, Köln 1988 (Kap. 7: Der Dreigroschenkomplex, S.87-156)
Csampai, Attila; Holland, Dietmar (Hg.) Bertolt Brecht, Kurt Weill: Die Dreigroschenoper. Igor Strawinsky: The Rake's Progress. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek 1987
Stephen Heath: From Brecht to Film. Theses, Problems, in: Screen, Vol 16, No 4, 1975
Stephen Heath: Lessons from Brecht, in: Screen, Vol 15, No 2, 1974
Karsten Witte: Brecht und der Film, in: Sonderheft Brecht 1, text&kritik, München 1972
Wolfgang Jeske: Bertolt Brechts Poetik des Romans, Frankfurt 1984
H.B.Moeller: Brecht and the 'epic' film medium. in: Wide Angle Vol 3, No 4, 1979
Allen Lovell: Epic Theatre and Counter Cinema. Principles, in: Jump Cut, Heft 27 (Part 1) Heft 28 (Part 2)
Doris Singermann: Brechts Dreigroschenoper. Zur Ästhetik der Montage, in: Brecht-Jahrbuch 1976
Klaus Kocks: Brechts literarische Evolution. Untersuchungen zum ästhetisch-ideologischen Bruch in den Dreigroschenbearbeitungen, 1981
John Fuegi: On Brecht's Theory of Film, in:Peter Ruppert (Hg.) Ideas of Order in Literature and Film,Talahassee 1980
Martin Walsh: The Brechtian Aspect of Radical Cinema, London 1981
Renate Fieschetti: Bertolt Brecht. Die Gestaltung des Dreigroschen-Stoffes in Stück, Roman und Film, Diss. 1971
Dana B.Polan: Brecht and the Self-reflexive Cinema, in: Jump Cut, Heft 17
Dana B.Polan: A Brechtian Cinema? Towards a Practics of Self-Reflexive Film, in: Society for Cinema Studies, March, 25, 1977
René Allio: Kann man Brecht verfilmen?, in: Film (Velber) Heft 1, 1965
Youssef Yshaghpour: D'une nouvelle esthétique théâtral et de ses implications au cinéma, in: Obliques, Heft 20-21
Youssef Yshaghpour: La théorie brechtienne et le cinéma, in ders. D'une image à l'autre, 1982
Martin Jürgens: Zum Prinzip der Montage in Bertolt Brechts 'Soziologischen Experimenten', in: LiLI 46, 12.Jg. 1982
George Lellis: Bertolt Brecht, Cahiers du Cinéma and Contemporry Film Theory, Ann Arbor 1982 (Diss)

Anthony Hozier: Empathy and Dialectics: Brecht. - Brechts epic form: the actor as narrator, in: Red letters, No 12 and 14, 1982/3
Wolfgang Gersch: Film bei Brecht, München 1976
Wolfgang Gersch: Brecht zum Film 1931. Bertolt Brechts Studie 'Der Dreigroschenprozeß' Ein Programm zur Revolutionierung des Films, in: Filmwissenschaftliche Beiträge (DDR), 15.Jg.1974
Walter Hinck: Die Kamera als 'Soziologe', in: Brecht heute - Jahrbuch 1971
Martin Walsh: The Complex Seer. Brecht and the Film, in: Sight and Sound, 1974
Colin McCabe: Realism and the Cinema. Notes on some Brechtian Theses, in: Screen, Vol 15, No 2, 1974
Bernard Dort: Pour une critique brechtienne de cinéma, in: Cahiers du Cinéma, No 114, 1960
Alexander Dymschitz: Brecht, die Ästhetik und die Filmkunst, in: Kunst und Literatur, Heft 6, 1967
Jean-Pierre Lefèbvre: Brecht et le cinéma, in: La nouvelle critique, Paris Heft 9, 1974

Filmdokumentationen zu GW Pabst

Ulrich Kasten (DDR) Georg Wilhelm Pabst. 50' (202)
Johannes Heer; Werner Schmiedel (1991) Der andere Blick: GW Pabst, 125' (506)
René Perraudin (1997) Pabst wieder sehen. 60' (961)

Pabst: Dreigroschenoper (202/927)
Brecht operiert im Dreigroschenprozeß mit doppelter Transformation:
Drama - Theater - Film
Pabst
Kapitalistsiche Gesellschaft (Drama, Theater) - Film: Sozialistische Gesllschaft (Kunst)
Die Beule: Transform

Joachim Paech, Konstanz:

(Legal) Process as Event: 'The Threepenny Opera' as a Media Spectacle Between Theater and Film. Reflective Aspects of Media Transformation

Abstract: The opening night of the 'Threepenny Opera' at Berlin's Schiffbauerdamm Theater on August 31, 1928 turned out to be a great popular success for the producer Ernst Josef Aufricht, the playwright Bert Brecht, the composer Kurt Weill, the director Erich Engel, and for the entire ensemble. On February 19, 1931, this success was to be repeated by the première of the film of the same name at Berlin's cinema 'The Atrium' (producer Seymour Nebenzahl; director G. W. Pabst; the script, loosely based on Brecht's text, by Leo Lania, Béla Balázs, Ladislaus Vajda; and soundtrack by Kurt Weill). In the meantime and parallel to the production of the film, a campaign in the media was 'staged' – a campaign on which Brecht would later publish a commentary entitled 'The Threepenny Lawsuit. A Sociological Experiment' (*Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*). This is a very complex event in the mediatized public sphere. Contemporaries interpreted it as a propaganda campaign and compared it to a novel or even to film during the transition from theater to sound film. The dispute about the making of the 'Threepenny Opera' film, which was met with much interest on the part of the media within the public sphere and culminated in legal proceedings, figures between theater and sound film as a transformation process between theater as an artisanal and artistic medium and film as an industrial medium which especially as sound film made totally new demands on its producers and on legal expertise concerned with artistic and media production. The fact that this intermedial transformation as a public process becomes an event is something of a novelty (it begins to replace scandal as a personalized form of integrated eventfulness). The intermedial relationships of the traditional arts to technical media become defined in a new way. Here is also the beginning of the history of authorial politics and the public discussion of the 'author as producer' that is continued in France during the 1950s as *politique des auteurs* and, more fundamentally, within the context of *nouveau cinéma*. Here, a reflective sphere within the culturally interested modern public begins to establish itself. It is a sphere whose own eventfulness will sometimes overshadow those cultural or artistic events which are actually causally related to the media events themselves.

I. I must admit that the 100th anniversary of Bertolt Brecht's birth caught me somewhat off guard, even though this anniversary had given notice of its impending arrival for some time. I simply was not prepared for Brecht at this particular time. I can't say that I would not be

prepared to have something to do with Brecht at all. But right now, at the end of the 1990s, he simply didn't occur to me. Of course, Brecht was put on stage here and there. Hans Hollmann's performance in Frankfurt in 1995 had finally united Mackie Messer and Al Capone, and I had heard of this and was now able to watch it on television as part of the special centennial broadcasts. Perhaps this strange absence of anything reminiscent of Brecht was related to the fact that there had just been an extensive celebration of the 100th anniversary of film, with which Brecht really did not have that much to do (although he personally would have wanted to have been more involved with it). Finally, with the reunification of the two German states a further reason for monopolizing this writer for one side or the other has been dispersed; that he belonged to the collective cultural domain of all reunified Germans in the 1990s was no matter of dispute, but also no cause for discussion.

During the 60s, one had to fight for Bertolt Brecht in West Berlin, where I was enrolled in theater studies at the university. To accept an invitation to the Berliner Ensemble and go to the Schiffbauerdamm Theater in East Berlin constituted a subversive act. Our performances of Brecht's *Lehrstücke* (didactic plays) were rather boring, but we did learn quite a bit from them, and this was one of the things that Brecht intended in writing them. Then, in the midst of the discussion about author's commitments – as you recall, the controversy between Sartre and Adorno was about Brecht or Beckett – we decided in favor of the theater of the absurd and went about performing Ionesco. Neither 'The Caucasian Chalk Circle' nor 'The Bald Soprano' evoked any serious reactions in our student audience. Those of us who worked on the performances became acquainted with a certain mental discipline thanks to Brecht and had fun performing thanks to Ionesco. Afterwards, in 1969, the theater took to the streets in demonstrations – something Brecht never regarded very highly.

In the meantime, I had said good-bye to the theater in the form of a doctoral thesis on the theater of the Russian revolution and had turned my attention to the media, that is, to film and television. Precisely in this context, I became aware of Brecht once again in the summer of 1974, this time in a special issue: 'Brecht and a Revolutionary Cinema' of the English film journal 'Screen', which we thought a great deal of at the time. The constellation that allowed Brecht to regain a certain significance consisted in the triangle formed by Roland Barthes, Jean-Luc Goddard, and, precisely, Brecht, combined with a new intellectual skepticism regarding the everyday pleasures of media consumption that we had been enjoying without any scruples up to this point. We now became aware of the fact that Hollywood's westerns and

melodramas (our arrogance had protected us from becoming interested in German cinema) were made according to ideological strategies, and that these should be counteracted by analytical strategies of (to use Stephen Heath's Althusserian terms) 'distanciation and separation'. We were extremely active within this structuralist discussion of film theory; we translated a great deal, edited annotated versions, and, in the process, continually read Brecht, a task that was more or less assigned to us by 'Screen', 'Cahiers du Cinéma, etc. But, then, Freud and Lacan, Foucault and Derrida: post-structuralist discourse has preserved Benjamin for us, but has let us lose sight of Brecht. He was simply no longer present, neither here nor anywhere else. Of course, discussions of similar themes of aesthetic difference and distancing through media were carried on in other ways, but they no longer required quotations from Brecht to be acceptable. In my opinion, the neoformalist debate and cognitive schemata of film construction and reception would have rightly earned objections raised on the part of the 'formalist' Brecht, whose theater aesthetics is in any case less suited to the model construction of film structures, the narrative origins of which were more closely related to the experience of the Russian formalists. I will presently attempt to go into more detail on some of the points just mentioned.

At this point, I would like to apologize for my short biographical approach to the topic and I wish to conclude it by mentioning that, as usual in such cases, the outcome of the centennial event was such that television voluntarily provided us with welcome material, films and documentaries, and at the university we evened the score by arranging a seminar on the 'Threepenny' project. While I wanted to introduce an old acquaintance, the students, as usual, discovered the writer as just one further item in the listings of the university catalog and worked on their papers with disinterested pleasure. There were no significant incidents, there was no criticism and no enthusiasm. Why should there have been? There was one exception, which, with your permission, I would like to demonstrate briefly. The two students you are about to see had the assignment of writing a paper about the lawsuit over 'The Threepenny Opera' and to report on the results of their critical analysis of the journalistic process Brecht had provoked with his suit against the filming of 'his' 'Threepenny Opera'. Both students had the impression that the lawsuit more or less resembled a debate with allocated parts from fixed, immovable, staged positions, and, thus, a media spectacle. In order to clarify their opinion of the point of the controversy, they showed this video before they made their report.

II. In what follows I will attempt to discuss the 'scene' of this transformation process, which is established in the journalistic dialog in a two-fold way as a legal suit about the circumstances of filming a drama or theatrical performance and as a public 'staging' of this transformation process itself, in such a way that it can be recognized as the staging of a public event between the success of the theatrical performance of 'The Threepenny Opera' and the attempt to repeat this success at the box office. Neither am I concerned with deciding if, for any reason, the film was better or worse than the theatrical performance nor am I at all interested in determining, for any reason whatsoever, whether Brecht or the film industry may have been 'in the right'. Apparently, there is no objection to considering G. W. Pabst's film 'The Threepenny Opera' within the context of reflections on the history of Brecht's works. In his commentary on the lawsuit, Brecht will recommend totally disregarding the 'Threepenny' film, since this "pathetic result of a director's efforts", trash, as he calls it (GW 18,198) could only divert attention from more fundamental issues. My starting point is the staging of the debate itself as a contemporary media event that filled up the gap between theater and film and their transition from an artisanal and artistic medium to the technical medium of sound film.

1. The Production of a Theatrical Success

The story of the original performance of 'The Threepenny Opera' at the Schiffbauerdamm Theater is well known: Brecht had begun work on an adaptation of John Gay's 'Beggar's Opera' from 1728 entitled 'Riff-Raff' (*Gesindel*). Ernst Josef Aufricht used this adaptation for the first production at a theater he had just leased. The producer Aufricht and the director Erich Engel "considered the play as it was written as an amusing literary operetta with a few elements signaling of social criticism." These were reinforced above all by the more aggressive songs and by Kurt Weill's music. The production of the play was brought about on stage by means of the productive discussion and collaboration of all persons involved. Brecht and Kurt Weill were able to assert themselves against the director Erich Engel on the issue of separating the songs from the action on stage: resulting in what was later to be called the 'stereometric' structure of Brecht's stage aesthetics, and what Herbert Ihering called an especially 'filmic' montage technique. The capacity for persistence on the part of the theater, the director, and the ensemble eventually provided for an entertaining operetta parody that was enthusiastically received by an audience that was faced with the task of getting used to the unusual alienation effects in the first place. The fact that "the success of the 'Threepenny Opera' is (also) based on the failure of the artistic intentions behind it is the historical irony that determined the fate

of the play" (Knopf, Brecht Handbuch). The performed version of the play and, of course, the performance itself originated as a product of collective efforts on stage.

2. A Contract between Theater and Film

In the silent film era, the film industry had developed an aesthetics of epic narrative in pictures and preferred literary sources to adaptations of plays; it had developed its own silent-film aesthetics more or less in opposition to the theater. Thus, silent film hardly produced any literary authors who were also theater dramatists, one significant exception being the silent film author of expressionist film Carl Meyer. The silent-film author is usually concerned with converting plots into treatments with directions for action on the set. Subsequent to the introduction of sound film, the author was no longer only required to adapt the plot to the conditions of film, but also the dialog made specifically literary demands which, at first, could above all be met by a dramatist. And since, from the outset, music was a component part of film in a technical and aesthetic sense, the composer, theater music, operetta, and musical were to play a significant role. Lotte Eisner had made note of these new conditions surrounding sound film in March 1930, that is, between the theatrical première of the 'Threepenny Opera' and the completion of the contract for the film, and she had explicitly praised Brecht/Weill as "new forces for the sound film". Repeating a popular theatrical success on the screen and the collaboration of these two authors had to be interesting prospects for the early sound film. In May 1930, a contract granting film rights is agreed upon by the theatrical publishing company (Felix Bloch Erben) and the production company Nero Film. The items negotiated in the contract are the play and its music, that is, drama and score, but both are very closely connected to the theatrical performance (in the model performances of the 'Berliner Ensemble' Brecht will even intensify this connection further). Thus, it was only logical to engage not only the members of the theater ensemble in their roles but also the two 'authors' of the theatrical performance (even per contract) in the making of the film – circumstances which had actually been quite unusual for the silent-film practice to date. The film is to be produced by Seymour Nebenzahl, who had already made several (significant) films with 'his' Nero Film Co. in collaboration with G. W. Pabst, who for this reason is also supposed to direct this project. In response to Brecht's wishes, Leo Lania is employed as a screenwriter. The film is jointly financed by Tobis and Warner Bros. – So much with reference to the simple preconditions of the subsequent events which will illuminate the complex character of their conditions.

3. The Extreme Right Makes the First Move

The date for the beginning of shooting, thus for submitting the screenplay was set for August 15, 1930. Details about the production, direction, and casting of the film were well known from the press, which had continually reported on the film project. On August 20, the ultranationalist president of the national association of German cinema proprietors attempts to start a sort of cultural war (*Kulturkampf*) against the filming of the 'Threepenny Opera' and already at this point (before the screenplay had been submitted, not to mention that no single take had yet been made on the set) calls for a boycott of the film that will – particularly with reference to the songs – presumably be immoral. All of the details remind one of the 'trash-film' debate preceding the First World War. Opposing views in the press referred to this as censorship (Ihering) and to the function of film as a weapon in the service of world-views, as had already been illustrated by the case of 'Potemkin' (Brachvogel). One side effect of this attack is that the issue of whether or not the 'Threepenny Opera' is at all suited for being filmed is raised and the press starts to become interested in the circumstances surrounding the making of the film.

4. Reports from the Scene

At the beginning of September, the *Deutsche Filmzeitung* publishes commentaries by actors who complain of the poor quality of the manuscripts, of, as Conrad Veidt writes, "these heaps of kitschy trivialities and sentimental nonsense" which would make the sound film virtually impossible if there were no such sources as the 'Threepenny Opera' that were in every respect a stroke of good fortune for sound film. Finally, on September 20, 1930, the *Film-Kurier* announces the commencement of work on the 'Threepenny' film, and this provides the occasion to directly interview those involved 'on the set'. G. W. Pabst emphasizes the attempt to achieve a non-realistic style and notes that the stylization of the costumes should signalize a corresponding stylization of the content. Cameraman Fritz Arno Wagner also stresses the intended peculiar style of the film and Theo Mackeben, who had already collaborated on the stage version and is now music director in the film, mentions the "optimistic basic mood of Weill's music" as the basic mood of the entire film. In the meantime, the conflict between authors Brecht/Weill and the production company has become known; G. W. Pabst feels compelled to draw attention to the peculiarities of sound film and of his own conception of directing: "As you know, I take a position contrary to Brecht and Weill, the authors. But, in

my opinion, it is precisely this incongruity which helps me to follow my own artistic intentions." His 'Threepenny Opera' is no longer to have any connection at all to the theater; it is supposed to distance itself from the theater in much the same way that the stage play as a burlesque set itself apart from the obsolete theater of the operetta. Pabst wants to establish a totally new approach for sound film. Other studio reports concentrate on experiences of the French actors who are working on the French version being shot simultaneously. In November 1930, after the court decision against Brecht and in favor of the Nero Film Co. has already become known, reports from the studio are already seen as a consequence of the keen public interest in the lawsuit: "Not long before the completion of the film the keen interest of the public has been sparked by the lawsuit in a propagandistic manner that is absolutely enviable." The author of this article in the *Deutschen Allgemeinen Zeitung* is fascinated by the bustling action at the studio and is determined to defend the film unconditionally against any legal attacks. He implicitly counters attacks launched by Brecht: "One does not at all get the impression that Pabst is shooting some sort of touching kitsch with a constant view of a moral happy end". On the contrary, he maintains, the conclusion of the film is definitely bolder than Brecht was in the theater, since at the end the police and the gangsters establish a bank in a joint effort. Headlines such as 'The Shooting Goes On' arouse the public's hopes for and interest in this film.

5. The Authors' Lawsuit

The beginning of the legal proceedings at the Berlin State Court on October 17th was eagerly awaited. Brecht files suit against the Nero Film Co. for not having been granted participation in the making of the film to the extent proposed in the contract. Nero Film, on the other hand, had declared the contract with Brecht to have been terminated. While it remains somewhat unclear what exactly the allegations against the author Brecht are, specialist publications hope to witness the establishment of a precedent on authorial rights regarding sound film. Time and again mention is made of authors who after the completion of shooting complain that their work has been distorted contrary to their own intentions. The clause securing collaboration rights for Brecht/Weill arouses hopes that a precedent will be established granting extensive rights to film authors. But Herbert Ihering, who is unambiguously on Brecht/Weill's side, emphasizes the peculiar situation of these two authors: the "unique style of 'The Threepenny Opera" made this condition of the authors' participation so necessary; both authors consider themselves "with regard to the public as legitimated and under obligation to preserve the

content-related and stylistic peculiarities of 'The Threepenny Opera', also in the case that a film should be made based on the work." Ihering maintains that these peculiarities of style and content had been vitiated in the making of the film. In a letter to the editors of the *Film-Kurier* published on October 4th, Béla Balázs, a film theorist and film author who in the meantime had been called in to help with the screenplay, denies Brecht's ability to judge the film now in process because Brecht is protesting against something "that he is not familiar with and cannot already be familiar with. (...) The main idea, the structure, the style, and the vantage point were already established and were not to be altered at all. (...) I can verify that neither the director nor the production company demanded any sort of concessions and that the planned line of action in the film (as far as I believe to understand it) is more radical and more consistent than the opera was." This last remark was made, once again, in view of the conclusion of the film in which there was no longer any messenger on horseback who ironically brought about a happy end, but, rather, the bourgeois form of gangsterism, the establishment of a bank, a conclusion that Brecht had also planned in his own draft of a screenplay, '*Die Beule*'. As it became increasingly unclear which of the work's stylistic and content-related peculiarities to be preserved were under discussion, the court arranged for a meeting on location in the Schiffbauerdamm Theater in order "to satisfy its own curiosity about the style of 'The Threepenny Opera' that had been mentioned so often during the proceedings." This, at any rate, is what the *Berliner Tageblatt* wrote of the meeting in its issue of October 19th; the newspaper finds this spectacle at the theater quite amusing and asks whom the honorable judges are sitting in judgment on: "Mackie Messer or smart Mr. Peachum"? The issue that is not raised has to do with the question of whether or not the performance and its stylistic peculiarities really are part of the 'work' that the authors hope to see preserved in the film or if the director is justified in using the screenplay to abandon the original stage play in favor of the particular characteristics of film. One primary reason why this issue is not subject to debate is because in the context of the authors' suit no actual rights are conceded to the director of the film (in this case G. W. Pabst), that is, it is not yet conceivable that he could be the author of the film. The traditional authors of the drama and the music score figure in his place. During the course of the proceedings, which the press has begun to call the 'Brecht-Suit' (*Brecht-Prozeß*), the film company begins to assert its view that "Brecht launched a polemical campaign in the press specifically aimed at publicizing aspects of the lawsuit" (*Film-Kurier* on October 20th).

6. After the Court Decision: Winners and Losers

Brecht's complaint about not having been allowed as much participation in the making of the film as had been stipulated by his contract was dismissed on the grounds that he himself had failed to fulfill his contract obligations which would have entailed efforts to adapt his work to the conditions of a film. This meant, among other things, assisting in a production of the film at the fastest possible pace since the production company had a legitimate interest in exploiting the present success of the theatrical performance. Furthermore, the court ruled, "the film adaptation of a stage play" necessitates "considerable alterations of the original work"; and the playwright was not to be held responsible for the success or failure of the film, but, rather, the screenwriter. In this way, the court introduced a type of authorship specific to the medium, in this case the author of the film, who, thanks to his new professional competence, is granted certain responsibilities and rights. The simultaneously pending complaint filed by Kurt Weill was upheld by the court and the condition was imposed on the production company that only the music of the theatrical performance was to be used in exactly the same form. Nero Film could easily comply; the victory over Brecht was somewhat more of a problem. In its formulation of its opinion, the court made explicit reference to the "keen interest of the public (...) in a fundamental decision" concerning the issue of copyright for authors of films. It was exactly this interest that the production company had reason to be apprehensive of, should Brecht, as one might suspect, mobilize this public interest against the film. There were, then, further negotiations out of court, and a settlement was reached according to which Brecht received the full fee due to him as an author and was granted the rights for a film adaptation following a period of two years so that he could complete his own adaptation of 'The Threepenny Opera'. The subsequent political developments in Germany were to prevent Brecht from realizing his own 'Threepenny' film project *Die Beule*. The fact that Brecht accepted monetary compensation from the production company that had allegedly distorted his work was something that his friends could not easily understand and his enemies commented on publicly with malice. One film author complains in the *Berliner Tageblatt* issue of February 6, 1931 that Brecht had allowed the right which all had been hoping to gain to be bought off. A necessity to justify his actions developed here and contributed to Brecht's decision to review the lawsuit and present his side of the story from his perspective of it as a 'sociological experiment'. Prior to this publication, Siegfried Kracauer summarily characterized the 'Threepenny' lawsuit as a complexly intertwined *Gesellschaftsroman* (society novel) full of punch lines articulating social criticism and with an international cast of characters, a novel in

which, above all, the conflict between artistic and economic interests was a matter of social significance in a situation where sound film was beginning to make totally new demands on both sides. For the necessary transposition of a stage play into the audio-visual elements of film, a pale imitation of the theatrical would not suffice. In such a case, the playwrights were obliged, also in the interest of the film company, to preserve the appearance and reputation of their work. – In this situation, where the fact is acknowledged that a film must adapt a plot in the transformation of a drama by means of the theatrical performance and the screenplay and, thus, must change it, everything depends on how good the film 'looks' in order to preserve the public image of the authors. The discussion on permissible or impermissible adaptations of literature to film, on the 'cinéma impur', as André Bazin will justify it, is as old as film itself and has entered into a new phase with the development of sound film.

7. Highlights and Shadows

In the reviews of the première of 'The Threepenny Opera' at the Berlin cinema 'Atrium' on February 19, 1931 the public consternation over the media debate still resounds. The *Film-Kurier* commences its positive critique with the following remark: "The background of this film was a complicated, checkered play of film politics, almost a 'film' itself. The result shows that the efforts have not all been in vain." Explicit mention is made of the fact that the three authors of the film (Lania, Vajda, Balázs) go "far beyond Brecht, are more radical and sharply aggressive in the dialog" at the end of the film (*Film-Kurier* on February 20, 1931). Kurt Pinthus also considers the finale to be "clearer and more unambiguous than the burlesque finale [parodying opera] in Brecht's version which would be impossible in the film." As a whole, Pinthus sees the film as a magnificent showpiece that exactly for this reason conceals its (socially critical) substance. The *Rote Fahne* (a newspaper of the German Communist Party) has no trouble evaluating the two versions: Brecht and Weill's 'Threepenny Opera' is indeed no revolutionary, but still an artistic masterpiece, while the "version contrived by Pabst amounts to watery soup". Herbert Ihering, who consciously attempts to take no account of the 'sensations' surrounding the production of the film, concludes that Brecht and Weill's play was "a hundredfold more of a sound film than this monumental, disproportionate epic" (*Berliner Börsen-Courier* on February 20, 1931). He notes the absence of the 'Brechtian form'. All future discourse about "Brecht and a Revolutionary Cinema" will be concerned with the issue of this form and its use in film.

8. Brechts Post-Festum Staging of a 'Sociological Experiment'

Brecht's commentary on the 'Threepenny' lawsuit has become well known and has been treated in detail particularly in the context of Brecht's 'media theory'. At the same time, the sources Brecht reacts to are usually only familiar from his own presentation of them. I am not at all concerned with attempting a revaluation of Brecht's position here. Instead, I simply wish to make a few remarks on Brecht's method in dealing with media events, about which he will make the assertion that he was glad they turned out exactly this way or that he even designed them himself "for the purpose of seeing certain ideas at work" (GW 18, 154). According to Brecht, the lawsuit made it possible "to create a vivid image of the position of society (of the press, film, and the courts), that is, of the possibilities of designing an experiment with the collaboration of certain forces that would be difficult to acquire for such an experiment otherwise" (GW 18, 150-1), and this is all aimed at "constructing reality within the legal proceedings" (GW 18, 152). Within this context a victory at court would have to have been considered a defeat since only defeat could prove that the legal circumstances correspond to reality (in a capitalist society). (What happened to Kurt Weill was that the court upheld his complaint, that is, he suffered a defeat at court.) Regardless of how problematical Brecht's behavior in the context of the production of this film and his relationship to the lawsuit may have been, he did in any case make use of the occasion that presented itself here in the public media and he attempted to discursively expand this sphere to the reflection of those structures which socially, culturally, and with reference to the technical apparatus are at the base of the production process. In doing so, Brecht assumes that reflective observation and analysis of such structures will help to allow the usually unquestioned social relations at their base to become defamiliarized and open to question and tend to dissolve them. It remains to be seen whether this assumption was justified or not or might be at some other point in time. What appears to be of primary significance, at any rate, is that Brecht immediately connects the production of the sort of reflection he labels a 'sociological experiment' to the cultural production process, and, indeed, precisely at the point where in the history of media the transition from traditional to technical media takes place and where in the history of transformations the transition from theater to sound film occurs. According to Brecht, the transformation is hindered on both levels by social relations that are opposed to its realization. Brecht's historically deterministic, teleological conception of the transformation process that makes artistic changes dependent upon the completion of social changes has now been

replaced by a purely process-related concept of a reflective modernism and its aesthetic aspects of society's communication with itself via the media. Nevertheless, I would still maintain that the 'Threepenny' lawsuit illustrates in exemplary fashion the development of a reflective public sphere with the media as its vehicle, a sphere in which – in a more general sense – the social fields of (cultural) production are always simultaneously related to reflection on their conditions. This does not establish anything concerning a function related to social criticism, as, for instance, Brecht may have conceived of it. On the contrary, structures of aestheticizing production stemming from reflection on techniques of aesthetic production (for example, in advertising) have led to a never-ending narcissistic self-observation of recurring forms of media events. However, today any production is fundamentally connected with the semblance of its aesthetic reflection in media; no longer can anything be produced without simultaneously also being produced as a media event, and this continues until the distinction becomes obsolete and both products become identical in their digital program.

III. Figures of Reflectivity. One is also inquiring about the social place of reflection *on* art and *by means of* art in posing the question if Brecht's unsuccessful attempt to influence the transformative process of 'The Threepenny Opera' and to have the claim to such influence upheld in court was the necessary condition for the actual design of the 'sociological experiment'. If the actual event took place in the societal sphere of a mediatized public as an arranged 'sociological experiment' and when Brecht concludes his commentary on the 'Threepenny' lawsuit with the remark that also in the future even more so the "courts and, thus, also the press (...) will have to be systematically integrated into arranging sociological experiments to a great extent" (GW 18,209), then isn't any form of artistic practice, regardless of how committed it might be in relation to content and style, a defeat that can only become a successful analysis of its preconditions within the public reflection on its failure? Brecht is certainly not a windbag with an inclination to avoid any consequences of his own demands. What he demands is as follows: Art ("Art is a form of human exchange" and thus dependent on the transformations of this exchange – GW 18,181) must reflect on its own cultural preconditions without there being any external observer (this includes the risk of paradox that, for example, makes Brecht's own role in the sociological experiment so difficult); this reflection must demonstrate public conditions in their development and artistic practice as their component part. Neither is one concerned with offering solutions of which one "intends to convince reality", nor should one hope to dissolve the contradictions that become apparent within the context of a sociological experiment of this sort (GW 18,205-9).

In what follows I wish to examine a few 'figures of reflectivity' within the framework of critical theory and practice 'of film' with regard to whether or not they in some way effect the consequences of these demands or if the reverse is true, if certain theoretical and practical strategies 'of film' are to be traced to Brecht's conception of reflective observation of transformative cultural processes.

1. Brecht himself adopted the technique of the sociological experiment in the theory and practice of his *Lehrstücke*. These are experimental situations which are not only to be tried out in the sense of role-playing, but also for the actors to reflect upon and employ in reference to themselves. Imposing pedagogical aspects on reflection in laboratory situations also includes public events and media (in particular, Lindbergh's flight), but is itself *not* related to a reflective public for the sole reason that it is not related to a mere audience. In addition, theatrical form is strongly inclined to construct models and its functioning as formalism becomes a component of its structure without being questioned at this level. Reflectivity increasingly figures as self-reflectivity in alienation techniques that refer back to themselves in the sense of a transformative process. Reflectivity is precisely not concerned with the structural (content-related, stylistic, or societal, etc.) preconditions of possibilities for artistic praxis, but, rather, as self-reflectivity is the possibility for its own conditional praxis in a laboratory situation. Of course, a question does arise as to whether or not the 'arrangement' of the 'Threepenny lawsuit as a sociological experiment' is repeatable at all and if so, under which conditions. But, then, one must also ask to which extent the concept of self-reflectivity can be generalized instead. What begins to reveal itself here is the controversy between the politicization of art by means of the self-reflection of its methods on the one hand, and, on the other, art (avant-garde Dada, art of the absurd) as a public provocation of its societal preconditions.

2. The authorial politics of the reform of French film during the 1950s seems to me to be a somewhat contradictory reaction to the beginning of a transformative process of media similar to that which Brecht had established as a basis in the transition of traditional arts to film. The definition of the author's function was one of the main challenges facing the 'sociological experiment', which, at this point, exhibited most clearly the paradoxical nature of its methodology: Brecht sued on behalf of his authorial function not only to be dismissed as an author, but also to promote the transformation of authorial function from literature to sound

film. That is, the 'Threepenny' lawsuit also entails a significant element of authorial politics which, however, was obliged to disappoint the hopes of Brecht's fellow writers for an easy transition from literature to film: "The idea that a work of art is an expression of a personality no longer applies to films" (GW 18, 182). Thus, in Brecht's view, G. W. Pabst did indeed share in the responsibility for the 'trash' he had produced with the filming of 'The Threepenny Opera', but the film was not to be considered an expression of Pabst's personal authorship. (On the other hand, this also applies to *Kuhle Wampe*, the only film that Brecht successfully collaborated on – without being its 'author'.) During the 1950s, young French film journalists are concerned with linking the concept of author to film in order to prepare film for an increasingly powerful television or to protect it against that power; the issue is still open to question at this point. In phenomenological film theory (so-called 'filmology'), television is discussed without any reservations; *nouvelle vague* is also with respect to style a preparatory exercise for a television aesthetics of film. André Bazin does indeed emphasize (politically) the personality of the director as an author, but he also notes a necessity to augment the concept of authorship with other concepts that confer the status of art on film generally. "This does not mean that one has to deny the role of the *auteur*, but simply give him back the presupposition without which the noun *auteur* remains but a halting concept. *Auteur*, yes, but what of?" (cited in John Caughie, 46). The author is no longer a prerequisite of the film, but, rather, the result of an analysis of traces he has (or has not) left behind in 'his' film. He is a function of his reflective construction in the film, a construction that is essentially established by means of public media and by which films can be made (namely publicly funded) and made successful. At the cinema or at festivals (or even more immediately on television), a film is fundamentally related to the eventfulness of its appearance or to the phenomenology of success in the public media. This is the core of the authorial politics: creating a public success in the midst of the competition of films by means of the reflective function of the author, in which case the author, however, is employed politically as a conservative signal – a form which (according to Brecht) will change along with the alterations of human exchange in media communication.

3. The 'Lessons from Brecht', which Stephen Heath thought to have learned in 'Screen' in 1974 are almost exclusively related to the reflective function established by the techniques of 'distanciation and separation'. At this point, I do not wish to discuss in detail the 'Screen' theory or its criticism of the positioning of the individual as a subject of an '*effet de réalité*' of representation, etc. What appears essential today is that reflectivity is consistently understood as self-reflectivity of the immanent structuring of the film. As a product, film should refer back

to itself as a production process including its means of production – a production that also includes the audience as an observer. Thus, the critical (distancing) potential of films would be the greater the more they self-reflectively involve their means of production in their increasingly heterogeneous process. This also means that the filmic *mise en scène* must be defamiliarized to a pre-film theater scene or to a show/play in order to disrupt the immediateness of the 'classical' illusionist film in theater (we recall that, on the other hand, Piscator was interested in preventing illusionist theater by making use of film projectors on stage). A theatricalization of film might allow cinema to regain the demonstrative gesture that Brechtian theater has preserved and realized in a few examples of Brechtian cinema (above all in Straub/Hiullet's work). In any case, as Christian Metz has noted, the simple reflection of the media-related means of production in film is not at all sufficient to prevent the filmic production of an illusory 'effet de réalité'. Only a tear in the film can defamiliarize the film to the extent that a perception of deception is brought about and the illusion generated by the materiality of the film can be recognized in its destruction (in comparison, 'the threat to film itself' is the ultimate issue on the agenda of an illusionist aesthetics).

I agree with Dana Polan that self-reflectivity is an immanent artistic method that in reflecting itself converts its play of deception and disappointment, agreement and skepticism into aesthetic pleasure. Today, there is hardly a film in which one of the protagonists does not go to the cinema, watch television, busy him/herself with cameras in a self-referential way, or expose reality to be an effect of the media without being able to escape from the paradoxical situation of perceiving a reality through media that is different from that of the media. Even Brecht's theater did, after all, consist in play-acting at the theater under the specific conditions of its own theatrical reality. All the more significant in Brecht's 'sociological experiment' was the reflection on film at the moment of the transformation from theater to film in the medium of the journalistic public sphere as an 'external' compliment to the internal side of artistic or media techniques which in this way were able to be analyzed as being societal techniques. Today, we need to ask if this 'external' compliment as a reflective public sphere and different medium still exists in such a way that we can still meaningfully speak of a relationship between model, image, and imagination with respect to an analysis of its social conditions – a relationship that Brecht had to presume in order to subject its conditions to a 'sociological experiment'.

(Translated from German by Thomas La Presti)