

Jörg Metelmann

Michael Haneke's ›Episches Kino‹

Über Verfremdung, Gestus und Gesellschaftskritik
im Anschluß an Bertolt Brecht

I. Haneke & Brecht: Hinführung

Der österreichische Filmregisseur Michael Haneke (*1942) ist mit seinem bisher letzten Spielfilm *Funny Games*, den er 1997 wie seine drei vorherigen Spielfilme *Der Siebente Kontinent* (1989), *Benny's Video* (1992) und *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* (1994) in Cannes präsentierte, einer breiteren Öffentlichkeit bekannt geworden. Auf fast allen Feuilleton-Seiten wurde der umstrittene Versuch diskutiert, mit Verfremdungsmitteln die narrativen Strukturen des Thriller-Genres und die ihnen korrelierenden Erwartungen der Zuschauer zu desavouieren. Das direkte Sprechen in die Kamera des Protagonisten Peter sowie die Sequenz, in der er sich als Figur des Films selbst über den Film erhöht und an eine für ihn passende Stelle mittels der Fernbedienung zurückspult, wurden von der Kritik dabei teilweise explizit auf Brecht bezogen.¹ These dieses Beitrags ist, daß sich über solche offensichtlichen Bezüge zur Verfremdung eine gesamtkonzeptuelle Parallelität der Ästhetik Haneke's mit der Bertolt Brecht's zeigen läßt. Dies bedeutet, daß über filmisch-künstlerische Praktiken hinaus eine gemeinsame gesellschaftskritische Intention gegeben sein muß, denn die Brechtsche Errungenschaft für das Theater war gerade seine sozial ausgerichtete Reformulierung der schon älteren Verfremdungstechniken. Eine solche kritische Dimension ist für Michael Haneke bisher, geleitet von Selbstaussagen des Regisseurs, oft in Anknüpfung an Adorno erarbeitet worden.² Dabei herrscht das genuin philosophische Moment der Negativität vor, während direkte Aussagen Adornos zu Theater und Film kaum angewendet werden. Mein Versuch ist dagegen, durch eine Deutung Brechts im Sinne einer ›offenen Dialektik‹ bzw. einer ›Ästhetik des Widerspruchs‹ seine ästhetische Theorie und damit auch die reichhaltigen Beobachtungen zu Theater und partiell Film für die 90er Jahre zu öffnen.

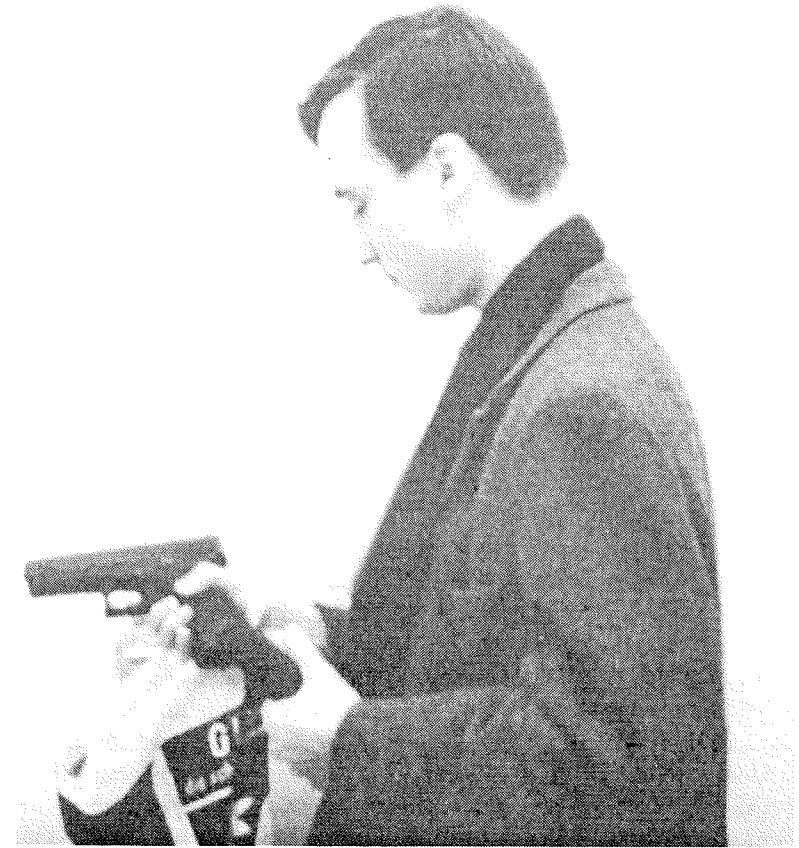
Ausgangspunkt dieser Überlegungen waren dabei ebenfalls Selbstbeschreibungen Hanekes, die auf frappierende Weise der Kontrastierung von ›dramatischem‹ und ›epischem‹ Theater gleichen.³ Es gilt zu erarbeiten, welche Gedanken Brecht selber zu Theater und Film entwickelte, und wie diese Überlegungen für den fortgeschrittenen gesellschaftlichen und ästhetischen Rahmen fruchtbar gemacht werden können.

II. Theater und Film bei Brecht: *Gesellschaftstotalität und Kritikfunktion der Kunst*

Wolfgang Gersch hat in einer der wenigen Analysen, die ausdrücklich dem Verhältnis Brechts zum Film gewidmet sind, konstatiert, daß Brecht nichts hinterlassen habe, was »dem ›epischen Theater‹ vergleichbar auf den Begriff gebracht werden könnte« (Gersch 1998, S. 207). Trotzdem ging er davon aus, daß man ästhetische Konzepte, die Brecht für das Theater entwickelte, auch auf den Film übertragen könne, weil Brecht alle Medien stets in ihrer Beziehung zur Gesellschaft als den Fokus dieser Medien betrachtet habe. Kunstwerke und das Leben der Menschen, auf die diese Kunstwerke rückwirken sollen, bilden eine gesamtgesellschaftliche Analysetotalität.

Die Übertragungsmöglichkeit beruht also auf der These, daß Brechts Ästhetik nicht ohne seine Gesellschaftstheorie zu haben sei, wie das Klaus-Detlef Müller in seiner grundlegenden Untersuchung zur »Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts« formuliert hat. (Müller 1972, S. 219) Brechts Überlegungen zur Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse gehen von seiner marxistischen Sicht dieser Verhältnisse aus.

Mit dieser Feststellung ist für viele Denker und Begleiter der postmodernen Fahrten in kleineren Gewässern der eiserne Wahrnehmungs-Vorhang heruntergefallen, denn marxistisches Denken ist weithin widerlegt und wird für obsolet gehalten. Doch bedarf es auch bei diesem Thema m.E. der allgemein so vehement geforderten Fähigkeit der Differenzierung. Deshalb ist zunächst zu fragen: Was heißt denn ›Marxismus‹ in unserem Brecht-Zusammenhang überhaupt? Wenn man die Assoziationen ›Gulag‹, ›mehrfacher Staatenruin‹ und ›Parteidoktrin‹, die sich dem heutigen Betrachter natürlich einstellen, für einen theoretischen Moment suspendiert, dann heißt



Szenenphoto 71 Fragmente eine Chronologie des Zufalls

Marxismus derart unvoreingenommen gesehen einfach ›Methode‹. Für Brecht, der sich seit Mitte der 20er Jahre mit Marx beschäftigt, ist er kein abgeschlossenes Wissen, sondern die auf die Gegenstände Geschichte und Gesellschaft bezogene Methode der Dialektik, die der Erkenntnis bisher noch nicht erfaßter sozialer Wirklichkeit dient. (Müller 1972, S. 35) Dieses anti-ideologische Verständnis gründet in der Umstrittenheit der Marx-Interpretationen zu jener Zeit. Diese entfalteten sich an der Unvereinbarkeit der marxistischen Revolu-

tionstheorie mit der gesellschaftlichen Praxis der neugegründeten Sowjetunion und nährten sich aus den gerade wieder aufgetauchten Frühschriften Marxens, die unter starkem Hegel-Einfluß standen. Brechts Lehrer Karl Korsch, der um 1926 Fritz Sternberg als wichtigsten Ideengeber ablöst, argumentierte in diesem Sinne gegen eine starre Widerspiegelung des Seins im Bewußtsein mit der Betonung der lebendigen Einheit von Theorie und Praxis. Dabei stand Korsch mit seiner Marx-Lektüre ebenso auf verlorenem Posten wie Georg Lukacs, der mit »Geschichte und Klassenbewußtsein« zu ähnlichen Ergebnissen kam. Mit dem Unterschied, daß Lukacs seine Thesen widerrief, während Korsch zu seiner Deutung stand und dafür 1926 aus der Kommunistischen Partei ausgeschlossen wurde. (Müller 1972, S. 26f.)

Brecht übernahm die anti-dogmatische Lesart Korschs. Brecht versteht Marxismus als lebendige Wechselbezüge zwischen theoretischem Bewußtsein und gesellschaftlicher Realität, als die »Große Methode« der Dialektik, die sich in der Geschichte entfaltet. Er ist für ihn keine Weltanschauung, die von einem Parteikader sanktioniert wird, sondern eine Methode des Erkenntnisgewinns im Sozialen. Der starke Zeitkern der Dialektik impliziert, daß es keine endgültigen Formulierungen in der philosophischen oder künstlerischen Beschreibung der gesellschaftlichen Zustände geben kann. Ein Beispiel für eine solche zeitbedingte Neukonzeptualisierung ist etwa das »Kleine Organon für das Theater« von Brecht selbst, in dem er 1948 im Gegensatz zu Ideen aus den 30er Jahren z.B. doch wieder eine stärkere Autonomie des Ästhetischen andenk. (Müller 1972, S. 55)

Diese Selbst-Historisierung macht Brecht explizit in einem Gedicht aus dem Jahr 1936. Es heißt »Einst dachte ich« (GBW XIV, S. 321) und wendet am Ende den Anfangsglauben an ein ewiges Bestehen des Namens in sein Gegenteil:

*»Aber heute bin ich einverstanden, daß er vergessen wird.
Warum soll man nach dem Bäcker fragen,
wenn genügend Brot da ist?
Warum soll der Schnee gerühmt werden, der geschmolzen ist,
wenn neue Schneefälle bevorstehen?*

*Warum soll es eine Vergangenheit geben,
wenn es eine Zukunft gibt?
Warum soll mein Name genannt werden?«⁴*

Brechts Ästhetik des Widerspruchs

Von den Interpreten des Augsburgers hat eine solche Reformulierung der lebendigen Dialektik zuletzt Fredric Jameson mit seinem Buch »Brecht and Method« unternommen, daß vor kurzem auch auf Deutsch unter dem schönen barocken Titel »Lust und Schrecken der unaufhörlichen Verwandlung aller Dinge: Brecht und die Zukunft« erschien. Jameson deutet die »Große Methode« als die Suche und das Entdecken, vielleicht, wie er vorsichtig sagt, sogar als Konstruktion von Widersprüchen, denn Brechts »eingreifendes Denken« sei zu verstehen als »die Neustrukturierung von Parallelisierungen, Dissonanzen, Trennungen, Distanzen aller Art im Sinne des Widerspruchs« (Jameson 1999, S. 75).

Jameson erprobt anhand dieser »Ästhetik des Widerspruchs« auch, wo Brecht in der Debatte um Moderne oder Post-Moderne zu positionieren ist. Brecht ist, so Jameson, nämlich durchaus im Rahmen der postmodernen Schlagwörter von Differenz, Heterogenität, Autonomisierung und Primat des Besonderen zu sehen. Doch ist er insofern ein Moderner, als er diese Vielheiten, die ihm in Gesellschaft und ihrer Theorie begegnen, in Widersprüche zu fassen versucht.

Dieser Zuschnitt des Materials auf Widersprüche ist dabei Ausfluß einer dem dialektischen Denken eigenen utopischen Energie. Diese Energie projiziert die gegenwärtigen Umstände auf eine Zukunft, von der aus dann die Gegenwart zu kritisieren ist. Darin läßt sich laut Jameson noch nicht die vielgeschmähte teleologische Unausweichlichkeit der Geschichtsereignisse sehen. Vielmehr betont er, daß Brechts Herangehen eine Form der Handlungsermöglichung sei, die einer in »rasendem Stillstand« sich entfaltenden Globalgesellschaft produktives Potential eröffne. Denn »in jedem Fall besteht Brechts höchst zeitgemäße Lektion für ein Zeitalter, das in bezug auf das Wort vorsichtig geworden ist, darin, daß »progressiv« nicht auf eine schrittweise Entwicklung in Richtung auf eine bessere Gesellschaft beschränkt werden kann, sondern immer dann angemessen ist, wenn es um Produktion und Produktivität geht« (Jameson 1999, S. 167).

Diese Deutung kann, was die Funktion der Utopie für die Kritik der Gegenwart anbelangt, durchaus mit Brechts Verständnis dieser Geschichtskonzeption vereinbar sein. (Müller 1972, S. 42) Was sich durch den Wegfall der Gewißheit, daß sich geschichtliche Abläufe nach gewissen Gesetzen vollziehen, natürlich ändert, ist die Möglichkeit, konkretes, in sich geschlossenes und stimmiges Handlungswissen in Form eines revolutionären Programms zu vermitteln. Von diesem Wandel bleibt aber die grundlegende Position des Zuschauers unbeeinträchtigt: Er ist mit oder ohne Teleologie als rational und emotional aktiv konzipierter Rezipient die entscheidende Dimension dieser Wirkungsästhetik. Zudem kann man wohl noch über Jamesons Argumentation hinausgehen und behaupten, daß auch ohne die ›Große Erzählung‹ des Histomat, also ohne die Utopie, die Kritikfunktion des marxistischen Denkens, wie es Brecht aufnahm und mit den Zentralbegriffen ›Verfremdung‹ und ›Gestus‹ ästhetisch wendete, für aktuelle Kontexte fruchtbar zu machen ist. Diese Kritikfunktion ist dann in Verbindung mit einer wesentlich offenen Dialektik zu verstehen, was etwa schon Hans Mayer in Anknüpfung an die dargestellte Selbst-Historisierung Brechts anregte, als er ausführte, daß Brechts Theater auch außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft Zukunft habe, denn jede Gesellschaft produziere Widersprüche, deren Erkenntnis provoziert werden müsse.⁵

Totalität und Offenheit

Dialektik kann dann nicht mehr als ›vorläufige‹ Offenheit der Vermittlungsprozesse beschrieben werden, wie dies in der Nachfolge Hegels und Marxens geschah. Es geht nicht mehr um ein dreifaches Noch-Nicht des Zusammenkommens von erstens Einzelmoment und Ganzem, zweitens Einzelphase und Gesamtprozeß und drittens Subjekt und Objekt bzw. Mitsubjekt. An die Stelle einer vorläufigen Offenheit tritt eine »*Offenheit im Sinne einer wesentlichen Unbestimmtheit als Kehrseite der Bestimmtheit*«, so Bernhard Waldenfels. Er hat die ›Möglichkeiten einer offenen Dialektik‹, so sein Aufsatztitel, im Hinblick auf die drei genannten Gesichtspunkte formuliert:

»a) Die Ganzheit, auf die sich die Einzelmomente beziehen, ist ein beweglicher Horizont (entgegen einer totalen Bestimmbarkeit).

b) Das Gesamtgeschehen, dem sich die Einzelphasen zuordnen lassen, ist ein vieldeutiges Geschehen (entgegen einer eindeutigen Ausrichtung).

c) Der Wechselbezug von Subjekt und Objekt, von Subjekt und Mitsubjekt gestaltet sich zu einer ständigen Auseinandersetzung (entgegen einer endgültigen Versöhnung).

Es bliebe somit bei einem inneren Zusammenhang der Einzelmomente und Einzelphasen; doch dieser Zusammenhang ließe Brüche, Einbrüche, Wendungen, Neuanfänge zu, deren Kontingenz nicht durch eine vorgegebene oder vorentworfenen Rationalität aufzufangen wäre.« (Waldenfels 1977, S. 145f.)

Verhält es sich so, könnte man auch Brecht nicht einfach als ideologisch streckenweise in die Irre gelaufenen Klassiker abtun, wie dies in den Rühmungen des Jubiläumsjahres '98 manchmal geschah. Vielmehr müßte man als Ertrag dieser längeren Ausführungen zu Marxismus, Dialektik und Geschichte festhalten: Brechts Marxismus, verstanden als dialektische ›Große Methode‹, ist ein offener Denkprozeß, der je historisch weitergedacht und der gesellschaftlichen Entwicklung entsprechend aktualisiert werden muß. Auch nach dem Zusammenbruch alter Klassenmodelle läßt sich eine Ästhetik des Widerspruchs entfalten, die eine zunehmend ausdifferenzierte Gesellschaft auf Konfliktkonstellationen hin zuspitzt und somit Angriffsflächen aufscheinen läßt. Diese Rückgewinnung kritischer Produktivität wurzelt in der Ausstellung der Geschichtlichkeit von Geschichte und Gesellschaft, also ihrer Gemachtheit im Gegensatz zur immer noch oder vielleicht auch immer weiter verbreiteten Einschätzung als ›zweiter Natur‹.⁶ Zentrales Mittel dieses Ausstellens und zugleich der Zweck des methodischen Denkens ist die Verfremdung mit dem wesentlich verbundenen Begriff des Gestus.

Bevor ich nun zur Erörterung des Verfremdungsbegriffs komme, möchte ich zwei Konsequenzen aus dem Gesagten für unseren Medienkontext benennen:

Erstens kann es bei der Frage nach einem ›epischen Kino‹ nicht darum gehen, die im Vergleich zum Theater spärlichen Aussagen Brechts zum Film im Allgemeinen und Besonderen – etwa zum Film *Kuhle Wampe* – zusammenzutragen und auf den heutigen Film anzuwenden.⁷ Vielmehr folgt aus dem von Brecht selbst zu Grunde gelegten Denkmodell die Aufgabe zu ermitteln, wie ein solches »eingreifendes Denken« als ›episches Kino‹ beim jetzigen Stand gesellschaftlicher Verfaßtheit aussehen könnte. (ebenso: Gersch 1975, S. 94)

Soweit die erste Implikation. Eine zweite bezieht sich konkreter auf die beiden Medien Theater und Film, die ihrerseits in einer dialektischen Beziehung zu begreifen sind. Walter Hinck etwa beschreibt die Entwicklung beider in diesem Jahrhundert wie folgt:

»Der Film, der sich vom Theater ablöst und zur eigenen Kunst wird, treibt die Gestaltungsprinzipien der vorgefundenen (naturalistischen Illusions-) Bühne heraus, übersteigert sie und wirkt im Sinne einer Reinigung (Befreiung) auf das Theater zurück.« (Hinck 1966, S. 337)

Bei dieser Entwicklung zum ›epischen Theater‹ und zum ›dramatisch-naturalistischen Film‹ dürfen allerdings, so Hinck, die epischen Elemente des Films, also etwa die bloße Vermitteltheit der so real scheinenden Abbildung, das Dirigieren der Aufmerksamkeit durch die Kamera, die Montage usw., nicht hervortreten.

Aber natürlich wird in der Entwicklungsgeschichte auch beim Film auf diese Gemachtheit der Bilder, auf die Konstruiertheit von Wirklichkeit hingewiesen. Man denke nur an die russische Stummfilmkunst oder die Nouvelle Vague, die sich gegen das ›Kino der weißen Telefone‹ der Kriegs- und Nachkriegszeit wandte.⁸ Oder – als deutsches Beispiel – den ›Autorenfilm‹ etwa der Couleur Alexander Kluges, der ja so ziemlich alles problematisiert hat, was man an filmischer Realitätserzeugung problematisieren konnte. Dabei nehmen neben den dominierenden Anregungen seines Lehrers Adorno

auch Gedanken von dessen Antipoden Brecht ihren Platz ein. (Jameson 1999, S. 113f.)

Der Film also geht den gleichen Weg, den zuvor das Theater unter dem Einwirken des Mediums Film gegangen war: Er wird selbstreflexiv, stellt seine eigene Gemachtheit und die medienspezifische Gemachtheit der Realität heraus. (Stam 1992)

Die Beziehung zwischen Film und Theater ließe sich im Rahmen eines dialektischen Verständnisses dann so beschreiben, »daß sich die Prinzipien des epischen Theaters und eine potentielle Filmästhetik weitgehend decken: Das epische Theater ist gewissermaßen eine Antizipation der künstlerischen Möglichkeiten des Films [...]«. (Müller 1985, S. 13)

III. Verfremdung

Verfremdung ist nicht erst in der letzten Zeit zu einem ›Feld-Wald & Wiesen‹-Begriff geworden, unter dem sich jeder irgendetwas vorstellen kann. Diese allgemeine Vorstellung von Verfremdung verbindet damit all' das, was auf irgendeine Art und Weise ›unerwartet‹ kommt, was meine Erwartungen sprengt, was die etablierten Konventionen unterläuft. Ein solches Verständnis von Verfremdung kann sich auf mehrere Stichwortgeber beziehen, nicht nur auf Bert Brecht.

Michael Haneke etwa hat in einem Interview zum Thema Verfremdung genau diese Ansicht geäußert. Es ging um die Brechtschen Unterbrechungen in *Funny Games*:

»Na ja, mit dem gleichen Recht könnte man diese Unterbrechungen auch von Adorno ableiten. Adorno ist weniger dogmatisch als Brecht. Es gibt viele Formen der Verfremdung vor Brecht, zum Beispiel den Chor in der griechischen Tragödie. Man muß sich nicht zwanghaft auf ihn berufen, wenn es um Verfremdung und Distanzierung geht.« (Haneke 1998, S. 61)

Kontext: Die ›Wisconsin-School‹

Ein für die Filmwissenschaft zentraler Diskurs, der sich dieser Bedeutung von Verfremdung bedient, ist die sogenannte ›Wisconsin-

School um David Bordwell und Kristin Thompson. Folgt man Hans J. Wulff und Britta Hartmann (Hartmann/Wulff 1995, S. 10) in ihrer Darstellung der Theorieschule, dann ist das Verfremdungskonzept sogar das zentrale Element, welches den Neo-Formalismus gegen die so vehement bekämpften linguistischen und Kommunikations-Modelle einerseits, gegen die als zu global diffamierten marxistischen und psychoanalytischen Filmtheorien andererseits immunisieren soll. Was wird unter ›Verfremdung‹ nun genau verstanden?

»Kunstwerke«, schreibt Kristin Thompson in ihrem grundlegenden Einleitungskapitel zu »Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis«, *»fordern den Betrachter [...] vielmehr auf allen Ebenen und verändern unser Wahrnehmen, Fühlen und Denken. [...] Die nicht praktisch orientierte Wahrnehmung ermöglicht es uns, innerhalb eines Kunstwerks alles anders zu sehen als in der Realität, da die Dinge in diesem neuen Kontext fremd erscheinen. [...] Mit dem Begriff der Verfremdung bezeichnet der Neoformalismus also den grundlegenden Zweck der Kunst in unserem Leben.«* (zit. nach Thompson 1995, S. 30f.)

Die neo-formalistische oder auch neo-kognitivistische Theorie, wie sie Thompson hier formuliert, rekurriert dabei auf den Begriff von Verfremdung, den zuerst Viktor Sklovskij in seinem Aufsatz ›Kunst als Verfahren‹ von 1916 entwarf. Dabei wird eine Vielfalt von Begriffselementen in der Rezeption zugunsten einer Leitunterscheidung reduziert. Wie Frank Kessler herausgearbeitet hat, ist Verfremdung bei Sklovskij einerseits das ästhetische Verfahren innerhalb eines Textes, dann das allgemeine Gesetz der historischen Formentwicklung und schließlich das Mittel, um Kunst und Nicht-Kunst zu unterscheiden (Kessler 1996, S. 56). Diese letztere Unterscheidung wird von Thompson, wie wir hörten, in den Vordergrund gespielt und dient vor allem der Konstruktion des Gegenstandsbereichs. Es bleibt jedoch fraglich, ob man mit einer Erweiterung dieses rigorosen Ansatzes in Richtung der pragmatischen Dimensionen von Filmen viel verlieren oder nicht eher im Gegenteil einiges gewinnen würde. Thompson vergleicht etwa einen Lehrfilm über eine Bibliothek mit Alain Resnais' Film über die Pariser Bibliothèque Nationale, in dem bewußt verfremdende Mittel eingesetzt werden. Kessler moniert m. E. zu Recht, daß mit dieser Leitunterscheidung auch ein Werbefilm ungewohnte Einblicke gewähren könnte, ohne daß deshalb schon von Kunst die Rede wäre. Damit ist man auch teilweise bei dem anderen

zentralen Kritikpunkt am Neo-Formalismus angekommen, dem Zuschauerkonzept¹⁰ und fast vollständig bei Brecht, dem es ja gerade zentral um die pragmatische Dimension von Kunst ging. Zuvor aber noch zwei abschließende Anmerkungen zur ›Wisconsin-School‹:

Interessant für unseren Zusammenhang ist zunächst noch, daß Thompson und Bordwell ihren explizit filmwissenschaftlichen Ansatz auf einer auf die Literatur ausgerichteten Theorie aufbauen. Denn die von den russischen Formalisten ebenfalls bereitgestellten Überlegungen zum Film bzw. Kino, die im Deutschen von Beilenhoff herausgegebene Sammlung »Poetik des Films« von 1927, behandeln den Film als Sprache. Dies lehnt die neo-formalistische Theorie in ihrem anti-linguistischen Approach ja aber energisch ab und verwirft deshalb diesen Zugang komplett.

›Verfremdung‹: Terminologisches

Außerdem muß natürlich auch etwas zur Terminologie gesagt werden. Ich habe bisher wie selbstverständlich von ›Verfremdung‹ gesprochen. Das impliziert die Nähe zu dem hier erörterten Zusammenhang der Brechtschen Ästhetik, der aber gar nicht so leicht herzustellen ist. Ins Englische wird der russische Original-Begriff ›Ostranenie‹ etwa mit ›making strange‹ oder auch ›estrangement‹ übersetzt, die Neoformalisten verwenden ›defamiliarization‹. Dieser Aspekt des ›Fremd-Machens‹ findet sich z.B. auch noch in der französischen Übersetzung ›singularisation‹, womit auf das Herausheben aus den bekannten Umständen zwecks produktiver Neuaneignung abgehoben wird. Im Deutschen von ›Verfremdung‹ zu sprechen, bedarf daher strikter Weise der Unterscheidung in zwei Komponenten, wie sie etwa Hermann Helmers in seiner Einleitung zum Band »Verfremdung in der Literatur« vorgenommen hat. (Helmers 1984, S. 1f.) Einerseits läßt sich von Verfremdung im weiten Sinn sprechen, wenn, wie bei den Formalisten, aber eben auch in der ganzen langen Tradition zuvor, von der produktiven Sprengung der Konventionen die Rede ist. Andererseits geht es um Verfremdung im engen Sinne, wenn dieses Fremdmachen einem konkreten gesellschaftspolitischen Bestreben unterliegt, wie Bert Brecht dies in der Aneignung und Neuformulierung der Tradition getan hat. Diese Unterscheidung findet sich interessanterweise auch in den wechsel-

seitigen Übersetzungen zwischen dem Russischen und dem Deutschen. Wird ›Ostranenie‹ eben nicht ganz unproblematisch mit ›Verfremdung‹ übersetzt, so wird die spezifisch Brechtsche »Verfremdung«, wie Renate Lachmann ausführt, mit ›Oczuzdenie‹ übersetzt, ein Terminus, der dem philosophischen Konzept der Entfremdung, auf Russisch ›Otcuzdenie‹, nahesteht. Damit reflektiert dieser Übertrag genau den Unterschied zwischen formalem Konzept und der gesellschaftstheoretischen Rahmung des Begriffs, wie sie Brecht leistete.

Der gesellschaftliche Standpunkt

Dazu zunächst eine Definition aus der Abhandlung ›Die Strassenszene‹ von 1938 (GBW XXII, S. 377):

»Es handelt sich hierbei, kurz gesagt, um eine Technik, mit der darzustellenden Vorgängen zwischen Menschen der Stempel des Auffallenden, des der Erklärung Bedürftigen, nicht Selbstverständlichen, nicht einfach Natürlichen verliehen werden kann.«

Soweit schon angesprochen, nun aber kommt:

»Der Zweck des Effekts ist, dem Zuschauer eine fruchtbare Kritik vom gesellschaftlichen Standpunkt zu ermöglichen.«

Auf diesen »gesellschaftlichen Standpunkt« ist im Hinblick auf die Eigenart des Brechtschen Verfremdungskonzepts alle Betonung zu legen. Bei Brecht geht es um die Kritik an der bürgerlichen Klasse für eine konstituierte oder sich eben über die ästhetische Rezeption mitkonstituierende Arbeiterklasse. Diese Bezugsgröße ist natürlich heute so nicht mehr abrufbar: Neben vielen anderen Dichotomien hat sich auch ein starres, antagonistisch gedachtes Klassenmodell überlebt. Was allerdings nicht heißt, daß nicht gruppen- und schichtenspezifische Verhaltensweisen nach wie vor zu kritisieren sind. Wir haben bereits erörtert, wie eine solche Form der Kritik auch und vielleicht gerade mit Brecht zu formulieren ist.

Wie und zu welchem Zweck ist dann aber eine schichtenspezifische Kritik zu denken?

Ich meine im Sinne einer fortgesetzten Selbstaufklärung des ›bürgerlichen‹ Zuschauers, dem dadurch Möglichkeiten alternativen Handelns aufgezeigt werden. Diese haben natürlich nichts mit dem kategorischen »Muß! Muß! Muß!« zu tun, das dem Angestellten im Abo auf Staatstheatersamt die Überwindung seiner selbst durch Aufgehen im LPG-Kollektiv befiehlt. Andererseits werden ihm aber – um aufs Kino zu sprechen zu kommen – auch keine vorschnellen Konfliktbewältigungen und Beruhigungsfilmchen vorgeführt, wie das ein Großteil des heutigen Mainstream-Kinos tut, das sich diese 90minütige Bewältigungs-Tour de force auch teuer bezahlen läßt.

Vielmehr wird ihm gezeigt, wie er lebt und was er ist. Vor allem: Daß er wurde, was er ist. Ein Kunstwerk, das das zu leisten versucht, nimmt den Zuschauer als Dialogpartner ernst und degradiert ihn nicht zum Konsumenten von Botschaften, die er am Kino-Ausgang sowieso schon wieder vergessen hat. Die Zumutung, ihn durch den Schrecken von Inhalt und Form gehen zu lassen,¹¹ ohne ihm am Ende zu suggerieren, daß doch alles halb so wild sei, ist eine Form der Belehrung, die nicht mehr schon im voraus die richtige Antwort weiß, aber den Glauben an das Lernen nicht aufgegeben hat.

Ein solcher »zur Selbständigkeit vergewaltigter Zuschauer« – um mit einer sehr treffenden Formulierung Michael Hanekes zu sprechen (Haneke 1991, S. 213) – muß sich der Herausforderung stellen, mit einer nüchtern-radikalen Beschreibung gesellschaftlicher Abläufe konfrontiert zu werden: Mit sozialer Kälte, Kommunikationslosigkeit, Zeitnot und Gefühlsarmut bis zur Indifferenz dem Leid anderer gegenüber.

Michael Haneke hat in seinen vier Kinofilmen einen sachlich-konstatierenden Blick auf diese Spuren der Gewalt in ihren mannigfaltigen Ausprägungen gelegt, er selber faßt sie als »emotionale Vergletscherung« zusammen. Dieses Bild der Erstarrung beschreibt sehr genau den Zustand eines vermeintlich an sein Ende gekommenen Geschichtsprozesses, dem im liberalen Marktmodell die Lebendigkeit und Intensität der Kommunikationsverhältnisse verloren gehen. In Hanekes Blick auf die westlichen Industriegesellschaften – Österreich ist pars pro toto zu sehen – erscheint diese Abstumpfung als charakteristische Verhaltensweise großer Teile der Gesellschaft

tragenden Bevölkerung. Es ist die gehobene Mittelschicht mit ihren kleinbürgerlichen Einstellungen, jene Schicht, die am oberen Rand des breiten Bauchs der Einkommensverteilungszwiebel lebt. Michael Haneke konstatiert bei 80% der Deutschen und Österreicher eine kleinbürgerliche Mentalität – eine wahrhaft kritikwürdige Größe! Indem er ein Psychogramm dieser Menschen erstellt, zeigt uns Haneke so den dominanten Gestus unserer Zeit, den Gestus der »emotionalen Vergletscherung«.

IV. Gestus

Mit diesem weiteren Zentralbegriff läßt sich die gesamtgesellschaftlich gedachte Ästhetik plausibel machen. Der Gestus-Begriff ist natürlich wie der Verfremdungsbegriff in seinem Gehalt umstritten, ich möchte hier wiederum mit einem Brecht-Zitat meine Deutung einleiten. Es stammt aus dem Jahr 1937 (GBW XXII, S. 329):

»Unter Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein, es handelt sich nicht um unterstreichende oder erläuternde Handbewegungen. Es handelt sich um Gesamthaltungen.«

Diese Gesamthaltung, der Gestus, setzt sich zusammen aus einem Komplex von Einzelgesten, die jeweils für eine bestimmte historische Gesellschaftsformation typisch sind. Solche Gesten sind etwa eine bezeichnende Art zu sprechen, ein bestimmtes Vokabular, ausgeprägte Körperhaltungen und besondere Bewegungen. Dazu ein Beispiel, das ich in Abwandlung Brechts ein wenig lokalisiere:

Nach seiner Ansicht ist Ausrutschen oder Stolpern per se noch keine Geste. Wenn aber z. B. ein angesehener Bürger der Hansestadt am Eingang der Staatsoper vor den Augen des Straßenpublikums ausrutscht und in Abendgarderobe hinfällt, dann verliert er sein Gesicht. Was heißt: Er handelt nicht gemäß dem Gestus der Teilnahme an einem »kulinarischen« Kunstereignis, bei dem sich ja – um im Bild zu bleiben – aufrechte Menschen und keine Stolperer ein Stelldichein geben. Das Stolpern wird also ex negativo zur Geste, die als Teil des Gestus einer bestimmten Gruppe Mensch deutlich wird, wie er sonst an diesem Ort gesellschaftlichen Gesprächs und Tausches praktiziert wird.

Gesten sind für Brecht keine Konventionsbewegungen wie etwa Kopfnicken, keine illustrierenden Bewegungen wie das Beschreiben einer Form, z. B. die einer Gurke oder Kurve, und auch keine expressiven Handlungen wie etwa Verachtung-Zeigen. »Es handelt sich«, wie Hans Martin Ritter in seiner Abhandlung »Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht« ausführt, »kurz gesagt also nicht um einen Katalog von Kommunikationsmitteln, sondern um die konstituierenden – und damit isolierbaren Bestandteile (Partikel) von Gesamthaltungen, die Menschen Menschen gegenüber einnehmen.« (Ritter 1986, S. 19)

Dieser Aspekt des Isolierens und damit Hervorhebens, Kenntlich-machens, verbindet das gestische Prinzip mit der Verfremdungstätigkeit. Durch Verfremdung werden einzelne Handlungsmomente aus dem vermeintlich natürlichen Fluß der gesellschaftlichen Zirkulation herausgehoben, als typische markiert und zu einem größeren Komplex zusammengefügt. Dieser ist dann der Gesamtgestus, der unter sich auch widersprüchliche Gesten vereinen kann, wiewohl ein dominierender Gestus, der Grundgestus, sozusagen das Erkenntnisinteresse leitet. (Ritter 1986, S. 30)

Einzelgeste, Gesamtgestus, Fabel

Denn das ist natürlich auch hier der entscheidende Punkt: Die zuvor isolierten Teile werden von einem gesellschaftlichen Standpunkt aus zwecks ästhetischer Aneignung praktischen Handlungswissens montiert. Die Gesamtkomposition dieser verschiedenen gestischen Komplexe ist dann die Fabel, und Brecht hat stets an diesem aristotelischen Begriff festgehalten, wenngleich er ihn entscheidend, nämlich dialektisch, modifiziert hat. Im Rahmen seiner Ablehnung der Einfühlungs- und Katharsisästhetik versteht Brecht auch die Fabel, d. h. den Ablauf der Erzählung, nicht als einen vor Spannung anschwellenden Fluß, in welchem der Zuschauer immer vollständiger versinken kann, sondern als ein verschachteltes System von Stau- und Wehranlagen, die stets aufs neue eine mitdenkend-manövrierende Tätigkeit fordern. Dieses Bild des von ähnlichen Prozeduren unterbrochenen Fließens kann recht gut einen vermeintlichen Widerspruch veranschaulichen, der sich im Zusammenhang von Fabel, Einzelgeste und Gestus ergibt: Die Einzelgesten alleine bedeuten nämlich nichts, solange sie nicht auf einen gestischen Komplex, einen Gesamtgestus bezogen sind, der

sich in der Fabel sukzessive konstituiert. Umgekehrt, darauf hat Roland Barthes, der wichtigste Brecht-Fortdenker in Frankreich,¹² hingewiesen, »[steckt] *im epischen Theater* [das mit aufeinanderfolgenden Bildern arbeitet] *der gesamte signifikante und reizvolle Gehalt in jeder Einzelszene [...], nicht im Ganzen; auf der Ebene des Stücks gibt es keine Entfaltung, kein Heranreifen, zwar einen gedanklichen, in jedem Bild enthaltenen Sinn, aber keinen letzten Sinn, nichts als Ausschnitte, von denen jeder ein hinreichendes Demonstrationsvermögen besitzt.*« (Barthes 1990, S. 96f.)

Die spezifische Spannung, die dieses dialektische Denken aufbaut, besteht also darin, daß die Einzelgesten nur etwas sind in bezug auf das Ganze, ohne dieses Ganze allerdings erst zum Ende hin zu konstituieren. Vielmehr sind die Einzelgesten in jedem Moment alles, das Ganze eines spezifischen Gesamtgestus des Stücks. In dieser zuge-spitzten Formulierung klingt der Gestus-Begriff ein wenig wie die Benjaminsche »Dialektik im Stillstand«. Und in der Tat hat der enge Brecht-Freund und -Kenner das epische Theater so zu deuten versucht:

»Der Zustand, den das epische Theater aufdeckt, ist die Dialektik im Stillstand. [...] Die Stauung im realen Lebensfluß, der Augenblick, da sein Ablauf zum Stehen kommt, macht sich als Rückflut fühlbar: das Staunen ist diese Rückflut. Die Dialektik im Stillstand ist sein eigentlicher Gegenstand.«¹³

Der Benjamin-Herausgeber Rolf Tiedemann merkt dazu an, daß diese Deutung, die tief im Benjaminschen Denken wurzelt und in dieser Form dann die Baudelaire-Lektüre des Passagenwerks strukturieren wird, kaum mit den Ansichten Brechts vereinbar ist. Wo für Benjamin die Stillstellung des Denkens elementarer Bestandteil desselben ist, da versteht Brecht Theorie und Praxis als unaufhörlichen Prozeß und Widerspruch – was ihn auch vom Denken der Negativität bzw. der Ästhetischen Theorie Adornos unterscheidet. Nur in der Prozessualität scheint ja eine verfestigte Gesellschaftsstruktur im Kapitalismus überhaupt auflös- und überwindbar.¹⁴ Diese »Verflüssigung« bedeutet konkret ästhetisch – und hier sei der Brechtschen Verteidigung der Fabel gedacht –, daß sich eine Geschichte, ein Thema, ein

Gegenstand über die Länge eines Theaterstücks oder Films durchaus entwickeln kann, doch wird sich der eingeschriebene soziale Gestus, durch den die prinzipiell beliebigen Inhalte, die Sujets erst eigentlich aussagekräftig werden (Barthes 1990, 100), in seiner immanenten Bedeutung¹⁵ nicht ändern – eine Veränderung auf Rezipientenseite ist dagegen intendiert.

Den sozialen Gestus einer Gruppe, Schicht oder Klasse durch Verfremdung kenntlich zu machen und damit als gewordene und veränderbare Ausprägung menschlichen Handelns in der Geschichte zu zeigen, das ist die Aussagekraft eines solchen »eingreifenden Denkens«, einer Denk- und Handlungsspielräume öffnenden Ästhetik.

Mit diesen Erläuterungen zum Gestus-Begriff, die meine natürlich zu knappe Darstellung der Brechtschen Ästhetik beschließen, denke ich trotzdem, ein ausreichendes Fundament für die Anwendung dieser Zentralkategorien auf das Kino insgesamt wie auf Hanekes Filme im besonderen gelegt zu haben. Daher will ich nun versuchen, einzelne Gesten des für die Filme insgesamt behaupteten »Gestus der »emotionalen Vergletscherung« aufzuzeigen.

V. Anwendung auf Haneke

Dabei greife ich lediglich auf drei Beispiele der von Haneke selbst so benannten »Bürgerkriegstrilogie« (Haneke 1994) zurück, da *Funny Games* zwar die Kritik am Bürgertum in seiner Basisform der Kleinfamilie ebenfalls beinhaltet, aber aufgrund seiner Genre-Kritik-Struktur nach eigenen dramaturgischen Gesetzen funktioniert.

71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls

In der Tischtennissequenz aus *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* sehe ich in dem nunmehr dargelegten Kontext den beklemmend genauen Ausdruck der Monotonie vieler Bereiche unseres Alltags und Lebens, in die uns eine zweckrationale Zurichtung der Welt, die unser Körper ist, und der Welt, die uns umgibt, gebracht haben. Max, der Student, der am Ende des Films Amok laufen und drei Menschen mit sich in den Tod nehmen wird, kann an vielen Punkten schon nicht mehr, sein Körper scheint sich zu wehren, doch ist er andererseits so gut trainiert, man könnte sagen: abgerichtet, daß ihn die Mechanik

seiner Bewegungen über die organische Schwäche hinwegträgt. Dabei ist diese Geste anfangs durchaus widersprüchlich innerhalb ihres Grundgestus ›Monotonie‹. Denn sportliche Aktivität, Training konnotiert durchaus positiv, ebenso wie Erschöpfung, ›Sich-Auspowern‹ eher etwas sich Veränderndes, wiewohl Abnehmendes hat, so daß man nicht unmittelbar auf einen doch sehr negativ berührenden Eindruck kommen würde. Doch meiner Lesart zufolge gelingt es Haneke durch das formale Mittel der extremen Länge der Einstellung sowie ihrer Vereinzelung zwischen zweimal Schwarzfilm, der noch recht offenen Szene den sozialen Gestus der Verdinglichung bzw. »Vergletscherung« einzuschreiben. Dem relativ beliebigen Inhalt – man könnte auch andere Alltagsszenen, wie etwa Einkaufen (siehe unten), nehmen – wird durch Verfremdung sein Kritikpotential eingeschrieben. Dadurch erhält die Geste dieser Einstellung ihr spezifisches Gewicht für den »Vergletscherungs«-Gestus des Films wie der ganzen Trilogie. Aus diesem Blickwinkel fällt auch ein etwas anderes Licht auf die Fragment-Ästhetik Hanekes, die bisher eher im Sinne Kafkas einerseits, Adornos andererseits interpretiert wurde: 71 *Fragmente* stehen natürlich für den Zerfall des modernen Weltbilds und die subversiv bewahrende Kraft des Inkommensurablen. Doch sind sie im Kontext einer offenen Dialektik auch 71 Totalitäten, die in nuce den Grundgestus tragen und mitkonstituieren. Die narrative Konsequenz dieser dialektischen Ästhetik ist, daß in Hanekes Kino streng genommen nichts mehr erzählt wird. In seinen Filmen, die er – wie gesagt – selber auch als »Versuchsanordnungen« und »Modelle« bezeichnet hat, ist von Anfang an in jeder Sequenz alles da – insofern ist es auch nur folgerichtig und genuin brechtisch, an den Anfang des Streifens 71 *Fragmente einer Chronologie des Zufalls* in einer Schrift-einblendung die knappe Schilderung des kommenden Amoklaufs zu stellen, um von vornherein zu signalisieren: ›Hier geht es nicht um Spannungsaufbau!‹

»Der Siebente Kontinent«

Die schon angesprochenen Einkaufssequenzen aus *Der Siebente Kontinent*, ein weiterer beliebiger Inhalt, fächern den Gestus der »emotionalen Vergletscherung« weiter auf, indem sie den Umgang mit sogenannten Lebensmitteln thematisieren, oder allgemeiner gefaßt: mit

der außerkörperlichen Umwelt generell. Die Dinge des täglichen Lebens sind erfolgreich zu Tode gebracht, verpackt, und werden von ebenso lieblos betrachteten Menschen, im heutigen Jargon: Dienst-Leistern, verkauft. Die Kamera reproduziert stechend genau diesen ›zu Tode schauenden Blick‹, den wir in der Routine unseres Alltags auf die für unser Überleben notwendigen Sachen und zwischenmenschlichen Beziehungen werfen. Diese ästhetische Reproduktion, wie ich es nannte, bringt einen wichtigen Aspekt der Verdinglichung mit ein: Ihr Status ist nämlich zum Zeitpunkt der Kritik, in der sich Brecht und nun auch Haneke befinden, ein ambivalenter. Einerseits ist sie das lebensweltlich Kritisierte und zu Überwindende, andererseits ist die verdinglichende Darstellung der verdinglichenden Wahrnehmungs- und Lebensweise das ästhetische Mittel der Kritik.¹⁶ Kameratechnisch leistet Haneke dies vor allem durch die Naheinstellung, die einzelne Objekte aus dem Zusammenhang ihrer Umwelt isoliert. Diese Reproduktion ist aber, das ist entscheidend, keine Widerspiegelung der Realität im (vulgär)marxistischen Sinne. Durch Unterbrechung der »Zirkulation sozialer Energie« (Greenblatt) und Verfremdung des Besonderen wird vielmehr das Funktionieren dieses Alltags erst deutlich. Ein solches Verständnis von Realismus, das Brecht¹⁷ und Haneke zu teilen scheinen, war niemals Naturalismus, sondern immer eher kubistisch.

Benny's Video

In bezug auf meinen dritten Filmausschnitt möchte ich nun abschließend noch auf eher formaler Ebene die Nähe Hanekes zu Brecht erläutern. Die Trennung der Elemente Ton und Bild in der Mord-Sequenz aus *Benny's Video* entspricht einer Zentralforderung Brechts, die er schon in den Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« (GBW XXIV, S. 79) für das Theater formulierte und in den Thesen »Über Filmmusik« (GBW XXIII, S. 12) von 1942/43 dann explizit auf den Film übertragen hat. Der Ton wird Leitmedium, der Todeskampf des nicht namentlich eingeführten Opfers läuft über die Tonspur. Das hat hier zweierlei Funktion:

Zunächst polemisiert es gegen eine ästhetisierende Darstellung von Gewaltakten in der Mehrzahl der Mainstream-Filme, die vom Leid der Opfer absehen, indem sie den Tod oder die Verletzung nur

kurz im Bild zeigen und den verbalen Ausdruck des Schmerzes im wahrsten Sinne des Wortes durch Off-Musik oder Bombast-Atmosphäre überspielen.

Des weiteren, und hierin sehe ich ein Element des zu bestimmenden Gestus der »emotionalen Vergletscherung«, macht uns die Eindringlichkeit des Tons deutlich, daß wir von Natur aus zum Hinhören genötigt sind. Wir können uns zwar die Ohren zuhalten, aber wie bei den Augen die Reize durch Lidschluß abstellen, das können wir nicht. Die Sequenzen verdeutlichen damit unsere gesellschaftlich weitestgehend genutzte Möglichkeit, bei vielen Greueln wegzuschauen, und beharren auf dem, was Leid ist: nicht einfach hinzunehmen, nicht konsumierbar, eine qualvolle Zeit des Schmerzes.

VI. Fazit

Michael Haneke beschreibt unsere westlichen Wohlstandsgesellschaften, die er mentalitätsmäßig kleinbürgerlich fundiert sieht, als »emotional vergletscherte« Gebilde. Die Gesamthaltung einer Gesellschaft, die sich im Kern in der von Haneke vor allem destruierten Kleinfamilie reproduziert, krankt an der Verdinglichung der inner- und intersubjektiven Beziehungen. Diese Verdinglichung entfremdet die Menschen von den vitalen emotionalen und vernünftigen Kräften, die das Zusammenleben gestalten könnten. Dabei, und das muß betont werden, gibt es bei Hanekes Modellanordnungen keinen Schuldigen, dem man in einem Sündenbockmechanismus alle Probleme anlasten und sich so ihrer entledigen könnte. Er gibt Hinweise, aber die Lösungsvorschläge für die beschriebenen Umstände fallen dem Zuschauer zu.

Den Gestus der »emotionalen Vergletscherung« durch Verfremdung der filmischen Konventionen präzise zu beschreiben und ihn in der Ausstellung als veränderlich zu zeigen, das ist das Verdienst und die Besonderheit der Filme Hanekes, das ihn meines Erachtens in die Nähe Bertolt Brechts rückt.

Sicherlich nicht des überzeichneten sozialistischen Eiferes Brecht, dem es »ein gutes Ende geben muß! muß! muß!«, sondern in die Nachfolge des Aufklärers Brecht, der aus dem Erbe der ästhetischen Tradition schöpft und es zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt gesellschaftstheoretisch reformuliert.

Anmerkungen

- 1 Z. B. Michael Althen in der »Süddeutschen Zeitung« vom 10.9.1997: »In der Strafkolonie«, Peter Körte in der »Frankfurter Rundschau« vom 11.9.1997 »Menschenversuch«.
- 2 Etwa von Meindl (1996); die deutlichste Formulierung des persönlichen Verhältnisses Hanekes zu Adorno ist wohl das Interview mit Horwath und Spagnolletti: »La negazione è l'unica forma d'arte che si possa prendere sul serio« (Die Negation ist die einzige Kunstform, die man ernst nehmen kann), Haneke (1998)
- 3 Wenn Haneke etwa von seinen Filmen als »Modellen« spricht, die die »Struktur, die Verhältnisse der Dinge« zeigen sollen (Haneke 1993); wenn er gegen die »Entmündigung des Zuschauers« im »amerikanischen Überraschungskino« polemisieren und »den Zuschauer zur Selbständigkeit vergewaltigen will« (ebd.), wenn er auf der »Identität von Form und Inhalt« und der »Dialogfähigkeit des Kunstwerks« besteht (Haneke 1991), dann zeigt sich darin ein genuin wirkungsästhetischer, Brecht-naher Ansatz. In diesem Zusammenhang – »Erfindung der Zuschauerkunst« – habe ich auch den bisher einzigen Hinweis der jungen Haneke-Forschung auf Verbindungen zu Brecht gefunden, vgl. Suppan (1996), S. 87
- 4 Diese Einsicht in die Vergänglichkeit der eigenen »Fackelträger«-Position, die in ein Lob des Vergessen-Könnens mündet, steht allerdings in einer Spannung zu dem leicht melancholischen Aufruf zu erinnern, der etwa in »An die Nachgeborenen« (GBW XII, S. 87) formuliert wird, wo es bekanntlich am Ende heißt: »Gedenkt unsrer mit Nachsicht«.
- 5 Mayer (1996), S. 294/295, »Verfremdung hingegen müßte dazu führen, daß der neue Zuschauer im sozialistischen Theater stets kritisch bleibt und wachsam, auch keiner revolutionären Legende erliegend. Darum blieb Brechts Dialektik auf dem Theater so bedrohlich. Sie sah immer noch Entfremdung, wo offiziell Befreiung behauptet wurde. Nicht ohne Grund las Brecht in seiner letzten Lebenszeit voller Zustimmung die Betrachtungen Mao Tse-Tungs über das Weiterbestehen antagonistischer Strukturen: auch nach der Beseitigung der bürgerlichen Gesellschaft.«
- 6 Wahrscheinlich ist dies mit Jameson (1999), S. 40/41, nur als Frage zu formulieren: »Aber der Abschluß der großen politischen Strategie der Aufklärung – mit ihrer Polemik gegen die Religion, für die die elementare Waffe des V-Effekts in erster Linie entwickelt wurde – wirft die Frage nach der Zeitgemäßheit von Verfremdung in der säkularen Welt des zwanzigsten Jahrhunderts auf. Glauben wir immer noch, daß unsere Institutionen und ihre Auswirkungen auf unser Verhalten irgendwie zeitlos und ewig sind?« Jameson antwortet: Der Barthes der »Mythen des Alltags« etwa glaubte dies, was im Hinblick auf die Brecht-Rezeption und –Fortentwicklung durch Barthes interessant ist (siehe unten).
- 7 vgl. Brecht (1969), Gersch (1975)/(1998) und Witte (1972), Witte resümiert, S. 95: »Brechts immanenter Beitrag zur Filmästhetik läuft auf die These hinaus, die Gersch als durchgängiges Prinzip von den ersten Versuchen bis zum letzten Filmtext reklamiert: »In Wirklichkeit braucht der Film äußere Handlung und nichts introspektiv Psychologisches. [...] Das Vonaufsehen ist dem Film gemäß und macht ihn wichtig.« [Brecht-Zitat!] Und dies Vonaufsehen muß ungeschminkt und kunstlos sein.«

- 8 vgl. dazu z. B. die Rezeption Brechts im Kreis der »Cahiers du Cinéma« anhand der Artikel von Louis Marcorelles und Bernard Dort in der Sondernummer Dezember 1960 (Nr. 114)
- 9 Ich beziehe mich auf Thompson, weil sie weniger dogmatisch als Bordwell die neo-formalistisch-neokognitive Filmtheorie entfaltet. So laufen in bezug auf ihre Ausführungen verschiedene Kritikpunkte – fehlende Emotionen (Lowry 1992, S. 114/Wuss 1993, S. 96); Ahistorizität (Nichols 1989, S. 500); Personifikation der »narration« als Wiederkehr des ausgeschlossenen Sender-Empfänger-Modells (Gaudreault/Jost 1990, S. 61) – der Debatte m. E. weitgehend ins Leere.
- 10 vgl. dazu Wulff (1991), S. 394f. und Lowry (1992), S. 114–117
- 11 Dies in Abwandlung der Formulierung »Schrecken und Utopie der Form«, die Haneke selber für sein von Bresson inspiriertes Kino wählt (Haneke 1995), im Prinzip ist dies die Kurzformel für die hier vorgeschlagene Reformulierung des dialektischen Zusammenhangs mit Bertolt Brecht anstelle der bisher ausgearbeiteten Gedanken mit Adorno. Dies ist ausführlicher in meiner Dissertation zu klären.
- 12 Jameson (1999), S. 161: »[...] Roland Barthes, dessen tiefer Brechtianismus oft nicht anerkannt worden ist, obwohl dieser für die meisten originellen Interventionen verantwortlich ist, die Barthes' historische Bedeutung in den fünfziger Jahren bestimmt und die Bildung dessen beeinflusst hat, was man manchmal für die poststrukturalistische Doxa der sechziger und siebziger Jahre hält.«
- 13 Benjamin in »Was ist das epische Theater« von 1931, zitiert nach Tiedemann (1983), S. 65
- 14 Rolf Tiedemann (1983), S. 66, bemerkt pointiert: »Benjamins desperater Versuch, den Schock als Dialektik im Stillstand aus der Ästhetik in die Theorie der Gesellschaft zu überführen, um die Erscheinungen dennoch auf ihr Wesen als Unwesen transparent zu machen, ist nicht derjenige Brechts gewesen. Brecht ist nie daran irre geworden, daß auch die heutige Welt auf dem Theater, durch die Kunst wiedergegeben werden könne: »aber nur wenn sie als veränderbar aufgefaßt wird.«
- 15 Allerdings wird diese Bedeutung – wie schon erwähnt – oftmals nur als widersprüchlich-vieldeutige zu fassen sein, wie Brecht in einem späten Statement (GBW XXIII, S. 188, 1951) zum Gesamtgestus anmerkt.
- 16 So Jameson (1999) in bezug auf Brecht und Adorno, S. 45
- 17 Ritter (1986), S. 120, hat dazu eine recht umfassende Bestimmung geleistet: »Die Ähnlichkeit, aber auch die Abweichung des Kunstvorgangs vom realen Vorbild, die »willkürliche« oder gezielte Neuordnung von Elementen der Realität, die deutliche Trennung und durchbrochene Verknüpfung dieser Elemente, so daß man »mit dem Urteil dazwischen kommt«, die Abstraktion des Konkreten und im Konkreten, den Blick auf die brennenden Fragen und deren Lösungen, den Eingriff, die Verknüpfung der eigenen (ästhetischen) Praxis mit anderer Praxis.«

Literatur

- Bei den drei Filmbeispielen handelt es sich um folgende Sequenzen: Shot 88–125 aus *Der Siebente Kontinent*, Shot 135–140 aus *Benny's Video* und Shot 113 aus *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, diese Angaben beziehen sich auf den Filmprotokollband, den Grabner/Larcher/Wessely (1996a) zu ihrer Aufsatzsammlung veröffentlicht und zur weiteren Verwendung freigeben haben.
- Bertolt Brecht wird – so nicht anders angegeben – zitiert nach der großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe (GBW), hrsg. von Hecht/Knopf/Mittenzwei/Müller, Berlin/Weimar/Frankfurt, Bandangabe und Seitenzahl.
- Barthes, Roland, »Diderot, Brecht, Eisenstein« (Original: 1973), in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn, Kritische Essays III*, S. 94–102, Frankfurt/M. 1990
- Brecht, Bertolt, *Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*, ediert von Wolfgang Gersch und Werner Hecht, Frankfurt/M. 1969
- Gaudreault, André/Jost, François, *Le récit cinématographique. Cinéma et récit-II*, Nathan 1990
- Gersch, Wolfgang, *Film bei Brecht*, Berlin 1975
- »Brechts Auffassungen vom Film«, in: Hecht, Werner (Hrsg.): *Alles was Brecht ist*, Frankfurt/M. 1998, S. 207–211
- Grabner, Franz/Larcher, Gerhard/Wessely, Christian (Hrsg.), *Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk*, Thaur 1996
- *Tabellenband* zu Grabner/Larcher/Wessely, Thaur 1996 (1996a)
- Haneke, Michael, »Herr Haneke, wo bleibt das Positive?« – im Gespräch mit Stefan Grisseemann und Michael Omasta«, in: Horwath, Alexander: *Der Siebente Kontinent. Michael Haneke und seine Filme*, S. 193–213, Wien/ Zürich 1991
- »Michael Haneke im Gespräch mit Roland Vogler«, in: *Presseheft zu »Benny's Video«*, Hrsg.: Filmpresse Gisela Meuser für Pandora-Film, 1995
- »Notizen zum Film »71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls«, in: *Stadtkino-Programm Wien*, Nr. 255, 1994
- »Schrecken und Utopie der Form. Süchtig nach Wahrhaftigkeit: Eine Kinoerzählung über Robert Bressons »Au Hasard Balthazar«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 7. 1. 1995
- »La negazione è l'unica forma d'arte che si possa prendere sul serio«. Colloquio con Michael Haneke, a cura di Alexander Horwath e Giovanni Spagnoletti, in: Horwath/Spagnoletti (Hrsg.): *Michael Haneke*, S. 41–62, Torino 1998
- Hartmann, Britta/Wulff, Hans J., »Vom Spezifischen des Films. Neoformalismus – Kognitivismus – Historische Poetik«, in: *montage/av*, 4/1/1995, S. 5–20
- Helmers, Hermann (Hrsg.): *Verfremdung in der Literatur*, Darmstadt 1984

- Hinck, Walter, »Die Dramaturgie des späten Brecht«, in: *Grimm, Reinhold: Episches Theater*, S. 316–347, Köln/Berlin 1966
- Kessler, Frank, »Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus«, in: *montage/av*, 5/2/1996, S. 51–65
- Lowry, Stephen, »Film – Wahrnehmung – Subjekt. Theorien des Filmzuschauers«, in: *montage/av*, 1/1/1992, S. 113–128
- Mayer, Hans, »Brecht und die Tradition«, in: Ders., *Brecht*, S. 242–305, Frankfurt/M. 1996
- Meindl, Harald, »Zum Erhabenen in der Kinotrilogie Michael Hanekes«, in: Grabner, Franz/Larcher, Gerhard/Wessely, Christian (Hrsg.), *Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk*, S. 55–80, Thaur 1996
- Müller, Klaus-Detlef, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik*, 2., erweiterte Auflage, Tübingen 1972
- (Hrsg.), *Bertolt Brecht. Epoche – Werk – Wirkung*, München 1985
- Nichols, Bill, »Form Wars: The Political Unconscious of Formalist Theory«, in: *South Atlantic Quarterly* 88/2, S. 487–515
- Ritter, Hans Martin, *Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht*, Köln 1986
- Stam, Robert, *Reflexivity in Literature and Film: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*, New York 1992
- Suppan, Karl, »Der wahre Horror liegt im Blick«, in: Grabner, Franz/Larcher, Gerhard/Wessely, Christian (Hrsg.), *Utopie und Fragment. Michael Hanekes Filmwerk*, S. 81–99, Thaur 1996
- Thompson, Kristin, »Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden«, in: *montage/av*, 4/1/1995, S. 23–62
- Tiedemann, Rolf, »Brecht oder Die Kunst, in anderer Leute Köpfe zu denken«, in: Ders., *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins*, S. 42–73, Frankfurt/M. 1983
- Waldenfels, Bernhard, »Möglichkeiten einer offenen Dialektik«, in: Ders./Jan M. Broekman/Pazanin, Ante, *Phänomenologie und Marxismus 1 – Konzepte und Methoden*, S. 143–158, Frankfurt/M. 1977
- Witte, Karsten, »Brecht und der Film«, in: *Bertolt Brecht I, Sonderband Text + Kritik* 2, S. 81–99, München 1978
- Wulff, Hans J., »Das Wisconsin-Projekt: David Bordwells Entwurf einer kognitiven Theorie des Films (1)«, in: *Rundfunk und Fernsehen*, 1991/3, S. 393–405
- Wuss, Peter, *Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß*, Berlin 1993

SONDERDRUCK AUS:

Christian Maintz, Oliver Möbert,
Matthias Schumann (Hrsg.)

SCHAULUST

Theater und Film –
Geschichte und Intermedialität