

Aleksandra V. Eliseeva

## Dialog zweier Dramatiker: R.W. Fassbinder und B. Brecht (anhand von *Fontane Effi Briest*)

Bertolt Brecht (1898-1856) ist zweifellos eine der Leitfiguren der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die Rezeptionsgeschichte von Brechts Ideen und Werk ist nicht gleichmäßig und kennt ihre Höhepunkte. Zu solchen Höhepunkten gehört in der BRD auch die Periode der 1960er Jahre mit ihrer Hinwendung zur Politik, sozialen Problemen, mit ihrem revolutionären Optimismus. Forscher, die sich mit der Lyrikgeschichte befassen, stellen Ende der 1950er Jahre den Paradigmenwechsel fest – anstelle der Poetik von Gottfried Benn (1886-1956) mit ihrem Kult der Artistik und selbstgenügsamer Schönheit treten oft Brechtische Ideale der realitätsbezogenen, politisch engagierten Kunst (Korte 1989: 66 ff.). Der Einfluss von Brecht ist auch im Drama der 1960er Jahre nicht zu leugnen. Das politische Stück dieser Zeit, darunter auch das Dokumentardrama, obwohl Dramatiker auf die Abstraktheit von Brechtschen Parabeln oft verzichten und sich dem aktuellen Stoff hinwenden, setzt auf moralische und politische Erziehung der Zuschauer, auf Möglichkeiten der sozialen Veränderungen und verwendet viele Mittel des epischen Theaters – solche, zum Beispiel, wie Verfremdungseffekte, Kommentare zur Bühnenhandlung, Beurteilung der dramatischen Geschehnisse durch Autor und Schauspieler, intellektuelle Einbezogenheit der Zuschauer in die Handlung, Montage, Unterbrechung der Handlung durch Einschübe aus anderen Medien – Filmen, Fotografie usw. Sogar die Gattung des Volksstücks, die sich ab Mitte der 1960er Jahre entwickelt hat und die teilweise der “Brechtmüdigkeit” entsprungen ist (Staehele: 139), konnte nicht umhin, sich mit Brechts Ästhetik auseinanderzusetzen. So, zum Beispiel, spielt Brecht eine bedeutende Rolle für das Werk von Martin Sperr (1944-2002) (Schmitz 1990: 70).

In den politisierten, unruhigen 1960er Jahren beginnt auch der Schaffensweg von Rainer Werner Fassbinder (1945-1982), dem stürmischen Genie des deutschen Films. Fassbinder fängt als Theaterregisseur an, in der Sphäre also, die in den 1960er Jahren ohne Brechts Einfluss unvorstellbar ist. Er tritt ab 1967 im Action-Theater erst als Schauspieler auf und wird dann zum Regisseur dieser alternativen Münchener Bühne. Als dieses Theater 1968 geschlossen werden sollte, gründeten der angehende Regisseur und seine Mitarbeiter Irm Hermann, Peer Raben und andere das “antiteater”. Ab Juli 1968 bis Dezember 1969 hat Fassbinder mehrere Uraufführungen für das neue Theater inszeniert, nicht zu übersehen sind in seiner Theatertätigkeit Schnittpunkte, in denen sich sein Schaffen mit dem Brechtschen kreuzt. So hat der Regisseur 1968 das Stück von Marieluise Fleißer (1901-1974) *Pioniere in Ingolstadt* (es gibt drei Fassungen des Stücks: 1928, 1929, 1968) mit dem Titel *Zum Beispiel Ingolstadt* inszeniert. Die

Aufführungsgeschichte dieses Stücks ist eng mit Brecht verbunden, der das Werk 1929 in Berlin inszeniert hat. Indem Brecht Fleißers Werk verschärft hat, ist die Premiere zum Skandal geworden, was auch zu einem der Gründe geworden ist, dass die junge Dramatikerin mit dem Regisseur gebrochen hat. Nach fast 40 Jahren hat sich Fassbinder dem Stück zugewandt (Töteberg 2002: 34 ff., 63). 1970 hat er das Werk von Fleißer auch verfilmt (*Pioniere in Ingolstadt*). Der andere Anknüpfungspunkt an Brechts Oeuvre ist Fassbinders Aufführung *Die Bettleroper* (*The Beggar's Opera*, 1728) von John Gay im Jahre 1969, des Werks, das bekanntlich auch Brecht zu seinem Stück *Die Dreigroschenoper* (1928) inspiriert hat.

Aus den Beschreibungen der Inszenierungen von Fassbinder, kann man auf die Verwendung der Verfremdungseffekte, auf soziale Kritik und andere Brechtsche Verfahren schließen.

Trotz seiner intensiven Tätigkeit am Theater war es das Medium Film, das für Fassbinder immer ein Traumbereich blieb. Nachdem er 1966 und 1967 zwei Kurzfilme gedreht hat, beginnt mit dem ersten Spielfilm *Liebe ist kälter als Tod* (1969) die umfangreiche Geschichte des filmischen Schaffens von Fassbinder. Sein Phänomen, in kaum mehr als 10 Jahren über 40 Filme gemacht zu haben, bestürzt bis jetzt Zuschauer, Kritiker, Filmwissenschaftler. Dabei hat das Thema der Beziehung zwischen Fassbinders Filmen und Brechts Ästhetik schon mehrere Wissenschaftler beschäftigt – vor allem sei an das 4. Kapitel der Monographie von Gerd Gemünden gedacht (Gemünden 1998: 89 ff.), auch an die Abhandlung von H. B. Moeller (Moeller 1990) und einige andere Beiträge zur Fassbinder-Forschung. Zu Brechts Erbe greifen auch andere deutsche Regisseure der 1960er Jahre, die die Erneuerung der Filmkunst in der BRD zum Ziel und den Tod des alten Films mit seinen Konventionen im Oberhausener Manifest 1962 verkündet haben. In den neuen Filmen der 1960er Jahre wurde oft auf die Illusion der Realität verzichtet. Es wäre angebracht, sich in diesem Zusammenhang an die Thesen von Juri Lotman zu erinnern, der die ganze Filmgeschichte als den Wechsel von illusionistischen und antiillusionistischen Tendenzen versteht (Lotman 1998: 295 ff.).

Bei der Behandlung vom Problem Brecht-Fassbinder weist man auf ein Paradoxon hin: offensichtliche Affinitäten zwischen Brechts Ästhetik und Fassbinders Filmen koexistieren mit der Tatsache, dass der Regisseur seine Nähe zu Brecht geleugnet hat, wovon seine Interviews zeugen. Brecht sei ihm zu rational, seine eigenen Filme seien aber auf Emotionen ausgerichtet (Gemünden 1998: 92; Shattuc 1994: 43). Für den echten Nachfolger von Brecht hat Fassbinder eher Alexander Kluge gehalten (Shattuc 1994: 43). Indem man die Absage des Regisseurs an das Brechtsche Erbe reflektiert hat, ging man davon aus, dass Brecht bereits Mitte der 1960er ein Klassiker geworden ist, dessen Dramen in großen Staatstheatern aufgeführt wurden, sein ehemals provokatives Werk war zur Zeit des Einstiegs von Fassbinder in die deutsche Kunstszene schon teilweise vom Establishment absorbiert, was die Abneigung der linken Künstler ihm gegenüber hervorgerufen hat (Gemünden 1998: 92; Shattuc 1994: 87 f.). Eine Ablehnung

von Brecht habe damit auch dem offiziellen Kulturbetrieb gegolten. Gerd Gmünden vermutet hinter Fassbinders Leugnung von dessen Einfluss auch eine Missdeutung der Ästhetik Brechts, die Emotionen gar nicht ausschließt.

Trotz dieser Kontroverse um die Anerkennung der Brechtschen Einflüsse von Fassbinder selbst, sind sich viele Forscher einig, dass Brechts ästhetische Prinzipien in Filmen des großen deutschen Regisseurs unübersehbar sind. Dabei darf die vergleichende Analyse von Fassbinders Filmen und Brechts Theorie und Praxis natürlich nicht als unproblematisch gelten, weil zwei verschiedene Kunstarten – Theater und Kino – behandelt werden. Dieser Beitrag bezieht sich, ohne auf die Spezifik und das Gemeinsame des Films und des Dramas einzugehen, auf den Begriff des Brechtschen Films, wie er schon von Forschern im Allgemeinen ausgearbeitet ist. So formuliert H. B. Moeller ästhetische Merkmale eines Brechtschen Films, das heißt eines solchen, der mit Grundlagen des epischen Theaters korrespondiert. Einen ähnlichen Versuch unternimmt auch Jane Shattuc. Beide Forscher sprechen über die verfremdenden Effekte solcher Filme, über ihre ausdrückliche Selbstkennzeichnung als gemachtes Kunstwerk mit der Akzentuierung der Machart, über die Aufdeckung der Struktur, über die Diskrepanz der Elemente – solcher wie Aktion, Ton, Musik und anderer. H. B. Moeller analysiert die Realisierung dieser Prinzipien anhand der späten Filme von R. W. Fassbinder *Die Ehe der Maria Braun* (1979), *Lola* (1981) und *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982). Jane Shattuc behandelt in diesem Kontext den Film aus dem Jahr 1974 *Angst essen Seele auf* und Gerd Gmünden findet ästhetische Verfahren Brechts im Film *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) verwirklicht, mit seinem Antiillusionismus und der feinen Stilisierung der Szenen als Theater und Kunstgemälde.

Unter Fassbinders zahlreichen Filmen nehmen auch Adaptionen von literarischen Werken einen großen Platz ein. Es fällt auf, dass bei der Behandlung der Brechtschen Elemente in Fassbinders Filmen bisher die Verfilmungen des Regisseurs wenig berücksichtigt wurden, dabei sind sie von großem Interesse, weil in ihnen an der Grenze von zwei Kunstarten – Kino und Literatur – Verfremdungseffekte, Kommentare und antiillusionistische Methoden besonders markant und aufschlussreich werden. Gerade um eine Verfilmung geht es in diesem Beitrag, um solch eine, in der Brechtsche Einflüsse besonders auffällig zu sein scheinen – und zwar um *Fontane Effi Briest* (1974) nach dem Roman von Theodor Fontane (1819-1898) *Effi Briest* (1895). Der begrenzte Rahmen dieses Beitrags lässt es nur zu sich auf ein einzelnes Werk zu konzentrieren, obwohl ähnliche Verfahren auch in anderen Adaptionen festzustellen sind, so, zum Beispiel, in der späteren Verfilmung des Romans von Alfred Döblin (1878-1957) *Berlin Alexanderplatz* (1929) mit dem gleichnamigen Titel, dem Fernsehfilm in 13 Teilen und einem Epilog (1979-1980). Die Frage ist: inwieweit *Fontane Effi Briest* mit Brechts Kunstprinzipien zu tun hat, wie verhält es sich in der Praxis mit der Nähe bzw. Distanz zu Brechts epischem Theater?

Am Film *Fontane Effi Briest*, der ein ziemlich großer Erfolg beim Publikum wurde, haben viele Zuschauer seine angebliche Nähe zum Original betont, die

darin bestehen soll, dass keine Abweichungen vom Sujet vorliegen. Inzwischen haben einige Forscher darauf hingewiesen, dass der Film bewusst auf die glaubwürdige, realitätsnahe Darstellung der Story verzichtet und weniger eine Verfilmung des Romans als Lektüreersatz darstellt, sondern zu einem Werk über den Roman von Theodor Fontane wird, was schon der Titel besagt (Thomsen 2004: 146). Der Film ist auf solche Weise durch eine viel größere Distanz zur erzählten Geschichte gekennzeichnet als die literarische Vorlage, die trotz der manchmal beschränkten Kompetenz des heterodiegetischen Narrators die künstlerische Illusion der Realität nicht durchbricht. Dem Zuschauer von *Fontane Effi Briest* fällt es schwer, sich mit Figuren des Films zu identifizieren. Die Verfremdung im Film beginnt schon mit dem Titel, dem Zuschauer wird nicht einfach eine tragische Frauengeschichte angeboten, sondern die Lektüre eines Romans darüber mit dem Regisseur zusammen. Diese ausdrückliche Hinwendung zu fremden Stoffen erinnert an Brechts Interesse für Werke der Weltliteratur und ihre Bearbeitung für die Bühne – es sei an *Dreigroschenoper*, *Antigone des Sophokles* (Uraufführung 1948) oder an die Bearbeitung des Stücks *Der Hofmeister* von Jakob Michael Reinhold Lenz und mehrere andere erinnert. Die betonte Positionierung des Films als eines Werks über das andere, literarische, Werk unterscheidet ihn markant von den früheren Verfilmungen desselben Stoffs – vom Film des berühmten Regisseurs Gustav Gründgens *Ein Schritt vom Wege* (1939), von *Rosen im Herbst* (1955, Regisseur Rudolf Jugert) und von der aus dem Jahre 1968 stammenden DDR-Produktion *Effi Briest* von Wolfgang Luderer. In diesen Filmen wird die Literarizität als Eigenschaft kaum bewusst gemacht. Dagegen arbeitet Fassbinder mit Mitteln, die bei weitem nicht als filmisch gelten.

Zur Verfremdung der Story trägt vor allem die Stilisierung des Films bei, er bekommt vieles von frühen Stummfilmen, so wurde er als Schwarzweißfilm gedreht, eine bedeutende Rolle spielen im Film Zwischentitel (oder Inserts) – das Merkmal des früheren Stummfilms, sie werden aber in diesem Fall neben dem Ton verwendet. Die Zwischentitel sind in Fassbinders Werk auch stilisiert in ihrer Gestaltung – gotische Buchstaben verleihen dem Film die Aura eines alten Buchs. Die Zwischentitel stellen meistens Fragmente aus dem Roman dar, charakterisieren Gedanken, Emotionen der Figuren, die Umstände, Ereignisse usw. Insgesamt weist der Film 15 solcher Aufschriften auf. Zu der Verfremdung durch Stilisierungsmittel kommt auch die durch die Off-Stimme hinzu – Fragmente des Romans von Fontane werden vom Regisseur selbst vorgelesen. Die Off-Stimme und das Bild kommen dabei in komplizierte vielschichtige Beziehungen zueinander – bald überschneiden sie sich teilweise wie in der Eingangseinstellung des Films, in der das Haus und der Garten von den Briests gezeigt werden und gleichzeitig der Text mit der einschlägigen Beschreibung vorgelesen wird. In derselben Sequenz aber, während der Zuschauer die Totale sieht, wird im Ton off über verschiedene Einzelheiten des Hauses und des Gartens berichtet – so über das Rondell oder die Sonnenuhr, die auf der Leinwand gar nicht vorkommen. Am Anfang des Films also wird schon die Wort-Bild-Schere eingesetzt. Dasselbe Mittel ist in der Szene verwendet, als Effi der Heiratsantrag des Barons verkündet

wird. In mehreren anderen Szenen des Films fällt auch die Diskrepanz zwischen dem Vorgelesenen und dem Bild auf – so in der Bekanntschaftsszene von Effi und dem Apotheker Gieshübler: es wird das Fragment des Romans vorgelesen:

Gieshübler hätte nun am liebsten gleich eine Liebeserklärung gemacht und gebeten, dass er als Cid oder irgend sonst ein Compeador für sie kämpfen und sterben könnte. Da dies alles aber nicht ging und sein Herz es nicht mehr aushalten konnte, so stand er auf, suchte nach seinem Hut, den er auch glücklicherweise gleich fand, und zog sich, nach wiederholtem Handkuss, rasch zurück, ohne ein Wort gesagt zu haben,

in dieser Zeit wird aber gezeigt, wie sich Gieshübler und Effi einander gegenüber sitzen und schweigen. Der Abgang des Apothekers ist im Film ausgespart. Die Handlungen, die im vorgelesenen Fragment geschildert wurden, kommen also auf der Leinwand gar nicht vor. Dasselbe gilt für die Szene, die Effis Spaziergang im Tiergarten darstellt: der vorgelesene Text, der sich im Roman auf den Aufenthalt der Hauptfigur in Hohen-Cremen bezieht, behandelt Schuldgefühle und Ängste von Effi, am Ende heißt es: “Und sie legte den Kopf in die Arme und weinte bitterlich”. Dieser Auszug erklingt im Film, während die Heldin des Films nachdenklich durch den Park geht. Solche Diskrepanz zwischen visueller und audialer Darstellung akzentuiert unter anderem in Brechts Sinn das “Gemachtsein”, die Künstlichkeit des Films. Sie korrespondiert deutlich mit Brechts “Spaltung von Sprach- und Aktionsverlauf”, die Marianne Kesting beispielsweise im *Kaukasischen Kreidekreis* feststellt (Kesting 1989: 55). Manchmal wird die Diskrepanz von Bild und Ton auch durch Einbeziehung der Intermedialität verstärkt – so wird von der Off-Stimme die Romansequenz vorgelesen, die über Effis Reise nach Berlin berichtet, wo sie mit ihrer Mutter Vorbereitungen zur Hochzeit trifft, auf der Leinwand wird in dieser Zeit etwa eineinhalb Minuten lang statisch das Photo von Effi gezeigt – Photographie, Film und der literarische Text wirken auf solche Weise zusammen, offenbaren dabei ihre Divergenz, Nichtübereinstimmung, decken die Fugen ihrer Überlagerung auf.

Zum Effekt der Verfremdung tragen auch zahlreiche Spiegelungen bei – Figuren werden nicht direkt, nicht “naturgemäß” gezeigt, sondern durch Spiegel gebrochen, manchmal auch metonymisiert – nur Köpfe, Gesichter kommen gespiegelt vor, so in der Dialogszene von Effi und Gieshübler oder im Gespräch von Effis Eltern nach ihrer Heirat. Obwohl Spiegel bestimmt auch andere Funktionen im Film erfüllen – so schaffen sie beispielsweise eine in sich geschlossene, ausweglose Welt, aktualisieren das Problem der sozialen Maske, beziehen sich auf Ästhetik von fin de siècle usw. – dienen sie auch dem Zweck der Verfremdung – gespiegelte Szenen machen die Darstellung künstlich, korrelieren auch semantisch mit dem Problem der Spiegelung einer Kunstart in der anderen. Verfremdend wirkt auch das Mittel der Weißblende, das ziemlich unkonventionell in der Filmkunst ist. Die Weißblende trennt und verbindet zugleich einzelne Szenen. Helmut Wagenpfeil kommentiert dieses filmtechnische Mittel auf folgende Weise:

Am Übergang von einer Szene zur nächsten wird die Blende beim Ausgangsbild so lange erhöht, bis nur noch weiß zu sehen ist. Bei der anschließenden Szene geht man dann umgekehrt vor: Die ganz geöffnete Blende wird kontinuierlich geschlossen, bis die richtige Belichtung des Motivs erreicht ist. Dazwischen ist etwa zwei Sekunden ausschließlich weiße Fläche zu sehen. (Wagenpfeil 2003: 63)

Der Forscher sieht darin einerseits ein Mittel, das Werk zu strukturieren, andererseits eines, um den Eindruck von etwas Altem, Verblasstem hervorzurufen, Erinnerungen darzustellen. Man könnte hinzufügen, dass die Weißblende auch Assoziationen mit weißen Seiten eines Buchs suggeriert, in dem geblättert wird, und so den Film als Buchlektüre noch stärker empfinden lässt.

Verfremdend wirkt im Film auch die Schauspielermanier – sie ist bei weitem nicht mimetisch, elegant gekleidete Figuren bewegen sich mit fast choreographischen Bewegungen in schönen Interieurs vom Ende des 19. Jahrhunderts oder in der Natur, Gesichter bleiben oft kühl und ausdruckslos. Manchmal hat man darin sogar einen Mangel des Films gesehen (Lohmeier 1989: 240). Es gibt im Film auch ganz subtile Mittel der Verfremdung, die nur wenige Zuschauer merken können – so sprechen Schauspieler nicht mit ihren eigenen Stimmen, sondern Fassbinder hat einige Darsteller von anderen nachsynchronisieren lassen, obwohl jene auch gute Stimmen hatten, so wurde Irm Hermann von Margaret Carstensen nachsynchronisiert, Hark Bohm von Kurt Raab und Lilo Pempeit von Rosemarie Fendel (Thomsen 2004: 146).

Zu den Brechtschen Mitteln von *Fontane Effi Briest* gehört auch zweifellos die kommentierende, deutende Instanz, die schon im vollständigen Titel des Films präsent ist. Dieser lautet: *Fontane Effi Briest oder Viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und ihren Bedürfnissen und dennoch das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit festigen und durchaus bestätigen*. Dieser für einen Film eher ungewöhnliche Titel enthält schon die Interpretation der Geschichte – die Titelheldin wird sowohl als Opfer als auch als Mitschuldige an ihrem Schicksal hingestellt, die das Wertesystem der Gesellschaft nicht anzweifelt und sich ihm unterordnet. Effi Briest verschuldet laut dieser Interpretation selbst ihr Ende, indem sie von Anfang an unreflektiert den Normen des Soziums folgt – der Forderung einer Heirat mit einem gutsituierten Mann, Hochschätzung des sozialen Aufstiegs, der Genderrolle von Hausfrau und Mutter usw. Der Filmtitel kritisiert auch im Brechtschen Sinne das gesellschaftliche System, das “Möglichkeiten und Bedürfnisse” der einzelnen Menschen ignoriert und sie unterwirft.

Die kommentierende Instanz und die von ihr ausgeübte gesellschaftliche Kritik äußern sich auch in den Zwischentiteln des Films. Sie steuern offensichtlich die Rezeption des Films, geben seine Interpretation an. So erfolgt der Hinweis auf hierarchisches Denken der Hauptfiguren: “Es muß doch außer kleinen Leuten auch eine Elite geben”. Die Karriere wird als Hauptlebensaufgabe hingestellt: “Freilich ein Mann in seiner Stellung muß kalt sein”, “Woran scheidert man denn im Leben überhaupt? Doch nur an Wärme.” Es werden dadurch die moralischen Werte der Helden hervorgehoben, die ihr Schicksal mitverschulden: “Eine Ge-

schichte mit Entsagung ist nie schlimm". Die rigide, inhumane Moral der Gesellschaft, die die Figuren prägt, ist auch im Insert zum Ausdruck gebracht, das auf der Leinwand erscheint, nachdem Insetten die fatalen Briefe von Effi an ihren Liebhaber gefunden hat: "Schuld verlangt Sühne, das hat einen Sinn. Aber Verjährung ist etwas Halbes, etwas Schreckliches". So wird die Verzeihung und Verständnis sogar einer vergangenen angeblichen Schuld als etwas Unwürdiges und Falsches vom Sozium gedeutet. Einige schriftliche Mitteilungen betonen auch den Genderaspekt des Films und der Story, so das Bedauern, dass Effi ein Mädchen zur Welt gebracht hat. Eine andere Mitteilung hebt die Unterwerfung der Titelheldin hervor, ihre Abhängigkeit vom Mann und die Absicht in Zukunft seinen Willen zu erfüllen: "Nun bricht eine neue Zeit an, und ich fürchte mich nicht und will auch besser sein als früher und Dir mehr zu Willen leben". Aus diesen Mitteilungen auf der Leinwand bildet sich der kommentierende, interpretatorische, deutende Ansatz des Films: Effi geht in der patriarchalen Gesellschaft zugrunde, deren Hauptwert der soziale Aufstieg des adligen Manns ist, wo alles diesem Zweck dienen soll: Anerkennung seitens der Vertreter derselben sozialen Schicht, Auferhaltung der Hierarchie, menschliche Kälte, Verzicht auf Mitleid und Verständnis, Unterwerfung und Verängstigung der Frau.

Ein Zwischentitel wiederholt sich und hebt die Sinneinheit hervor, das sind die Worte aus dem Roman "Angstapparat aus Kalkül", die zum Unterschied zum Roman zweimal im Film vorkommen und darauf hinweisen, dass Insetten bewusst Ängste von Effi fördert, um sie besser unterwerfen und kontrollieren zu können. Das erste Mal erscheint diese Aufschrift in der Szene des Gesprächs zwischen Effi und Crampas, das zweite Mal in der Episode mit Effi und Insetten.

Diese Mittel – Kommentare, Kritik der sozialen Ordnung mit ihren Normen und Regeln, Verfremdungseffekte, die die Illusion der Realität aufheben und den Film als gemachtes Kunstwerk aufnehmen lassen – all das macht die Verfilmung Fassbinders mit der Brechtschen Ästhetik verwandt. Bei der vergleichenden Analyse fällt allerdings auf, dass mehrere Mittel, die sich mit Brecht leicht verbinden lassen, manchmal ihre Brechtsche Funktion vermissen lassen. So zum Beispiel einige Zwischentitel. Während viele davon ihre kommentierende, kritisierende, ausdeutende Funktion erfüllen, worauf schon hingewiesen wurde, bleiben andere scheinbar leer, funktionslos, so wie zum Beispiel die schriftliche Mitteilung: "Es war ganz still im Haus". Solche Aufschriften, die weder zur Handlung noch zur Interpretation beitragen, lassen sich, so könnte man annehmen, als eine Art Ironie auf Brechtsche Prinzipien und Kunstmittel interpretieren. Sie verletzen den Erwartungshorizont der Zuschauer, der schon durch den sozialkritischen Titel geformt ist. Statt der Kritik, Didaktik und Erläuterung kommt aber nur ein Hinweis auf Stille im Haus usw. Dasselbe könnte für die schriftliche Mitteilung gelten: "Dann kam die erste Trennung fast auf 12 Stunden". Diese Aufschrift berichtet über die erste längere Abreise von Insetten aus seinem Haus in Kessin nach der Heirat mit Effi. Daran ist schwer eine didaktische Absicht zu sehen. Diese Information hätte der Regisseur auch mit filmischen Mitteln geben können. Andere Inserts im Film markieren narrative Momente der Geschichte,

haben dabei keine kritische Intention. So kommt auch im anderen Fragment das Zitat aus Fontanes Roman: "Es verging kein Tag, wo sie nicht ihren vorgeschriebenen Spaziergang gemacht hätte", das auch zur Interpretation der Handlung kaum beiträgt, es sei denn, dass es die indirekte Manier Fontanes, ein Liebesverhältnis von Effi und Crampas zu schildern, hervorhebt.

Die Analyse von Fassbinders Film *Fontane Effi Briest* im Zusammenhang mit der Brechtschen Ästhetik lässt also auf eine gewisse Ambivalenz schließen – einerseits arbeitet der Regisseur sehr aktiv mit Verfremdungsmitteln, Illusionsbrüchen, deutenden Kommentaren zur Geschichte, sozialer Kritik. Andererseits kommt eine gewisse Parodierung der Kunstmittel von Brecht vor: sie werden entleert und ihrer sozialkritischen und belehrenden Funktion beraubt, wie die genannten Zwischentitel belegen. Die Vermutung liegt nah, dass sich solche Verfahren möglicherweise als Ironie Brecht gegenüber verstehen lassen. In diesem ironischen Verhältnis zu Brechts Ideen äußert sich wohl das, was die beiden genialen Regisseure trennt: unterschiedliche Einschätzung der Wandlungsmöglichkeit von Sozium und menschlicher Natur. Brecht hat auf die Idee von der Veränderlichkeit der Welt und des Menschen als Charakteristikum des epischen Theaters in seinen *Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘* (1929-1930) ausdrücklich hingewiesen. Laut Brecht befasst sich die dramatische Form des Theaters mit dem unveränderlichen Menschen, während in der epischen Form der veränderliche und verändernde Mensch fungiert (Brecht 1967: 1010). Im Unterschied zu Brecht, dessen einer der wichtigsten Grundsätze die Vorstellung von der Veränderlichkeit der Welt und des Menschen ist, kann man das kaum über den Regisseur von *Fontane Effi Briest* behaupten. Da wäre der Meinung von Helmut Schanze zuzustimmen, dass der lange Untertitel des Films auch Ironie beinhaltet: seit Fontanes *Effi Briest*, dem Roman, in dem es um den Terror des "herrschenden Systems" geht, hat sich bis zum Entstehungsmoment des Films wenig in dieser Hinsicht verändert (Schanze 1984: 21). Die Kritik der Gesellschaft bleibt also folgenlos und fruchtlos. Diese Kritik verbindet sich in Fassbinders Filmen mit Zweifeln an Veränderungsmöglichkeiten, mit Vorstellungen von Gewalt- und Unterwerfungslust, die der menschlichen Natur seit jeher innewohnen. Die Skepsis den gesellschaftlichen Änderungen und denen der menschlichen Natur gegenüber offenbart sich im Kontext des ganzen filmischen Werks des Regisseurs. Wenn sozialer Druck nachlässt, beginnen erst sadistische Machtausübungen, Unterwerfungsbeziehungen zwischen Menschen: so etwa oft zwischen Liebes- oder Ehepartnern. Beispiele wären *Angst essen Seele auf*, *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Marta* (1974) usw. Besonders der letztgenannte Film, der viel Gemeinsames mit dem Roman *Effi Briest* hat und den der Autor selbst als seine persönliche Version von *Effi Briest* verstanden hat, lässt daran zweifeln, dass Effis Schicksal nur durch das schlechte Sozium verursacht ist und nicht auch durch ihre Opferlust. Fassbinders Filme geben, wie es scheint, keine eindeutige Antwort darauf, sie schwanken zwischen der sozialen Kritik und der Aufdeckung der nichtzeitgebundenen Mechanismen von Gewalt- und Leidenslust. Der Vergleich von *Fontane Effi Briest* mit *Martha*, der überraschend

viele Gemeinsamkeiten im Sujet, Figurenkonstellation, Raum- und Zeitgestaltung usw. zeigt, lässt auch die Beziehungen von Effi und Insetten als sadomasochistisch erscheinen.

So kann man schließen, dass zwischen der begeisterten Rezeption des fremden Werks – in diesem Falle geht es um das Erbe von Brecht – und der Absage daran mehrere Zwischenformen der künstlerischen Aneignung existieren – die sich zwischen Akzeptanz und Ironie bewegen. Zu solchen Formen der Brecht-Rezeption gehört auch *Fontane Effi Briest*, wo man beides gleichzeitig feststellen kann – Verwendung von Brechtischen Kunstmitteln, zum Beispiel von Verfremdungsmitteln wie Stilisierung, Trennung der Elemente, Aufdeckung der Struktur und ihrer Fugen, von deutenden und didaktischen sozialkritischen Kommentaren und gleichzeitig deren Parodierung, die in der Benutzung der Verfahren ihren Ausdruck findet, die ihres Brechtschen Zwecks schon beraubt sind.

#### Literatur

Brecht, Bertolt (1967): *Gesammelte Werke. Bd.17*. Frankfurt/M.

Gemünden, Gerd (1998): *Framed visions. Popular Culture, Americanization, and the contemporary German and Austrian Imagination*. Michigan.

Kesting, Marianne (1989) [1959]: *Das epische Theater*. Stuttgart / Berlin u. a.

Korte, Hermann (1989): *Geschichte der deutschen Lyrik seit 1945*. Stuttgart.

Lohmeier, Anke -Marie (1989): Symbolische und allegorische Rede im Film. Die "Effi Briest" - Filme von Gustav Gruendgens und Rainer Werner Fassbinder. In: Arnold Heinz Ludwig (Hrsg.) (1989): *Theodor Fontane. Text + Kritik. Sonderband*. München. 229-241.

Lotman, Juri M. (1998) [1973]: Semiotika kino i problemy kinoestetiki. In: Lotman, Juri M. (1998): *Ob iskusstve*. St. Petersburg.

Moeller, H. B. (1990): The Marriage of Maria Braun. Veronika Voss. Lola. Fassbinder's use of Brechtian aesthetics. In: *Jump Cut*, Nr. 35, April 1990. 102-107.

Schanze, Helmut (1984): "Fontane Effi Briest". Bemerkungen zu einem Drehbuch von Rainer Werner Fassbinder. In: Adam, Gerhard (1984): *Literaturverfilmung*. München. 17-21.

Schmitz, Thomas (1990): *Das Volksstück*. Stuttgart.

- Shattuc, Jane (1994): *Television, Tabloids and Tears. Fassbinder and popular culture*. London.
- Staehle, Ulrich (1983): Das Volksstück. In: Bark, Joachim / Steinbach, Dietrich / Wittenberg, Hildegard ( Hrsg.) (1983): *Geschichte der deutschen Literatur. Von 1945 bis zur Gegenwart*. Bd. 6. Stuttgart. 138-146.
- Thomsen, Christian Braad (2004): *Fassbinder. The Life and Work of a Provocative Genius*. Minneapolis.
- Toeteberg, Michael (2002): *Rainer Werner Fassbinder*. Reinbek bei Hamburg.
- Wagenpfeil, Helmut (2003): *Modelle der Literaturverfilmung im neuen deutschen Film: Fassbinders "Fontane Effi Briest" und Schlöndorffs "Homo Faber"*. Magisterarbeit. Norderstedt.