

Günter Agde

Der moderne Klassenkampf auf dem Dorf und die Verkümmern der Dialektik. Die Verfilmung von Bertolt Brechts Katzgraben-Inszenierung von 1953/54 durch die DEFA

2015

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21496>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Agde, Günter: Der moderne Klassenkampf auf dem Dorf und die Verkümmern der Dialektik. Die Verfilmung von Bertolt Brechts Katzgraben-Inszenierung von 1953/54 durch die DEFA. In: *Filmblatt*. Filmblatt 57, Jg. 20 (2015), Nr. 1, S. 28–35. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21496>.

Nutzungsbedingungen:

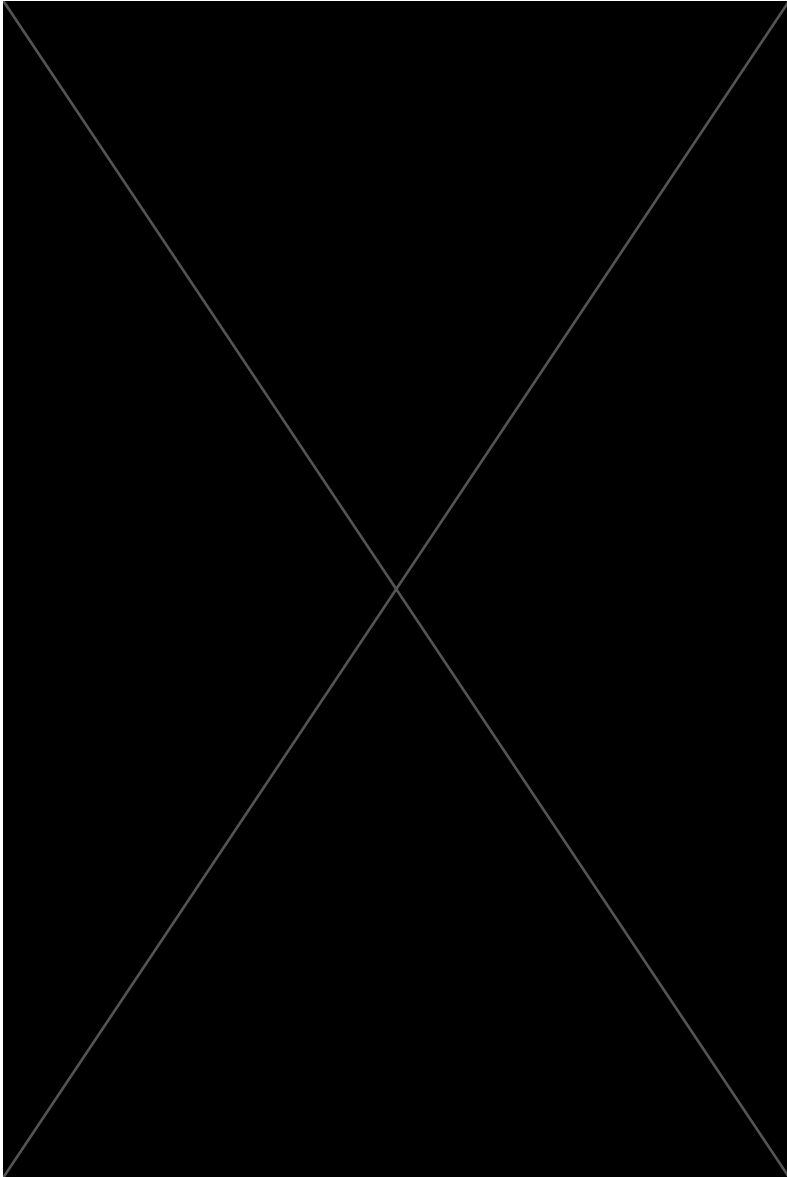
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>



Szenenbilder aus KATZGRABEN : Der Vorhang mit Picassos Friedenstaube, der Kinderchor davor, Szenen u.a. mit Friedrich Gnaß und Erwin Geschonneck (Bundesarchiv-Filmarchiv)

Günter Agde

Der moderne Klassenkampf auf dem Dorf und die Verkümmerng der Dialektik

Die Verfilmung von Bertolt Brechts *Katzgraben*-Inszenierung von 1953/54 durch die DEFA

Wiederentdeckt 216, 1. August 2014

Mit der Verfilmung der Theaterinszenierung *Katzgraben* eröffnete das DEFA-Studio für Dokumentarfilm 1957 ein Langzeitprojekt des Berliner Ensembles. Helene Weigel, die Theaterleiterin und Witwe des im Jahr zuvor gestorbenen Bertolt Brecht, hatte angeregt, Inszenierungen des Hauses, an denen Brecht noch selbst gearbeitet hatte, zu verfilmen, damit sie als Dokumente seiner Theaterarbeit erhalten blieben. Auf diese Weise wollte Weigel fortführen, was Brecht in den 1940er Jahren, noch im Exil, mit großen Schwarz-Weiß-Fotoserien begonnen hatte: authentische und haltbare Dokumente seiner Theaterarbeit als schnell verfügbare Modelle für weitere Inszenierungen an anderen Theatern im In- und Ausland herzustellen. Das mit *KATZGRABEN* begonnene Filmprojekt wurde mit der Verfilmung von *Die Mutter* (1958) fortgesetzt und versickerte dann im DDR-Filmbetrieb; hinzu kamen interne Auseinandersetzungen im Berliner Ensemble. So wurden auch die geplanten Verfilmungen von *Der kaukasische Kreidekreis* und *Winterschlacht* nicht mehr realisiert.

Brechts Suche nach neuen Stoffen. Anfang der 1950er Jahre suchte Brecht für sein Theater nach Stoffen, die die neue Wirklichkeit in der jungen DDR abbilden sollten. Er selbst probierte, die Arbeit eines Industrie-Ofenbauers zu gestalten, blieb aber in einer groben Materialsammlung stecken.¹ In dieser Situation stieß er auf Erwin Strittmatters Stück *Katzgraben*. Gemeinsam arbeiteten Brecht, Strittmatter und einige der jungen Mitarbeiter Brechts an dem Manuskript und entwickelten eine Textfassung, die Brecht inszenierte und die am 23. Mai 1953 ihre Uraufführung am Berliner Ensemble erlebte, wenige Wochen nach Stalins Tod und kurz vor dem Volksaufstand vom 17. Juni 1953.

Brecht wollte mit dem Projekt neue gesellschaftliche Entwicklungen der frühen DDR als Stoff für die Bühne gewinnen. Dafür übernahm er, angeregt durch Strittmatters Stück, soziale Widersprüche eines kleinen Wirklichkeitsausschnittes, eines Dorfes in der Lausitz. Im Abstand mehrerer Jahre zeigt die Story, wie die

¹ Vgl. Günther Rühle: *Theater in Deutschland 1945–1966. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt am Main 2014, S. 462 ff.

Dorfbewohner um den Bau einer Straße in die nächste Stadt ringen und welche Widerstände und Befürwortungen den Bau begleiten.

Brecht pries das Stück mit ungewöhnlichem Enthusiasmus: „*Katzgraben* ist meines Wissens das erste Stück, das den modernen Klassenkampf auf dem Dorf auf die deutsche Bühne bringt. Es zeigt Großbauern, Mittelbauer, Kleinbauer und Parteisekretär nach der Vertreibung der Junker in der Deutschen Demokratischen Republik. Die Gestalten des Stücks sind voller Individualität, mit köstlichen Einzelzügen, liebens- oder hassenswert, widerspruchsvoll und zugleich eindeutig, Gestalten, die sich den bekannten Gestalten der dramatischen Literatur würdig gesellen [...]. Das Wichtigste freilich sind Strittmatter die neuen Menschen seines Stücks. *Katzgraben* ist ein Hohelied ihrer Tugenden, ihres erfinderischen Mutes, ihrer praktischen Freundlichkeit zueinander, ihres kritischen Humors. Sprunghaft verändert im Laufe des Stückes das soziale Sein ihr Bewußtsein. ... Lernt und verändert, lernt daraus aufs Neue! Und ändert wieder!“²

Diese außerordentlich hohe Wertschätzung schlug sich auch in der Intensität nieder, mit der Brecht selbst an dem Werk arbeitete. Die komplizierten und umfangreichen Arbeiten an Stück und Inszenierung hielt Brecht und seine Mitarbeiter in zahlreichen Notizen fest, die als „*Katzgraben*“-Notate veröffentlicht und als Texte Brechts deklariert wurden, obwohl alle Mitarbeiter daran mitgeschrieben hatten.³ Die Notate haben – jenseits von Urheberchaften – in sich eine verblüffende ästhetische und theoretische Schlüssigkeit und strahlen – auch dank der Formulierungskunst Brechts – große Überzeugungskraft aus. Vor allem die genauen Beschreibungen szenischer Vorgänge und szenischer Veränderungen durch Details und die diversen Schauspieleranalysen haben in Methode und Präzision auch jenseits des konkreten Anlasses *Katzgraben* Bestand.

In ihrem eifrigen Engagement für den neuen Stoff und das neue Stück gerieten Brecht und seine Mitarbeiter in einen solchen ideellen Überschwang, dass sie die tatsächlichen Veränderungen in der damaligen DDR-Gesellschaft – und auch die Möglichkeiten des Theaters darin – verkannten und überschätzten. So näherten sie sich einer Utopie und gerieten auf ein weithin idealistisches Feld – sozusagen neben den Tatsachen. Einer der damaligen Mitarbeiter, Manfred Wekwerth, erinnerte sich so: Er müsse gestehen, „wenn Brecht sich von Dialektik hinreißen ließ, [...] daß man mitgerissen wurde.“ „Aber“, so ergänzte er, „immer blieb da ein Rest von Verdacht, daß alles nicht ganz so stimmen könne, wovon man da mitgerissen wurde.“⁴

Wekwerth teilte auch mit, dass es – trotz des Enthusiasmus – interne Misshelligkeiten bei der Textarbeit gegeben habe und zitierte Brecht: „Die Diskussion der *Katzgraben*-Bearbeitung im erweiterten Kreis war beschämend. Die Mehrzahl

² Bertolt Brecht: „*Katzgraben*“-Notate. In: Ders.: *Schriften zum Theater*. Red. v. Werner Hecht. Bd. VII. Berlin, Weimar 1964, S. 77 ff.

³ Vgl. ebd.

⁴ Manfred Wekwerth: *Erinnern ist Leben. Eine dramatische Autobiographie*. Leipzig 2000, S. 93.

stand diesem wichtigen Versuch, dem Theater eine dichterische Lösung seiner neuen politischen Aufgaben zu geben, hochmütig, d. h. hilflos gegenüber. Die politischen Interessen zeigten sich so schwach wie die künstlerischen.“⁵

Ungeachtet dieser kurzzeitigen inneren Widersprüche führte die Begeisterung der Beteiligten vor allem zu einer starken Typisierung, zu einer Klischerierung der handelnden Figuren. Die Personen des Stücks repräsentieren soziologisch die verschiedenen Klassen im dörflichen Kosmos: Großbauer, Kleinbauer, Mittelbauer, Dorfarmut. Und Strittmatter hatte ihnen außerdem passgenaue Schablonen-Namen gegeben: Großmann, Kleinschmidt, Mittelländer.

Knapp 40 Jahre später erinnerte sich Strittmatter an Brechts Selbsttäuschung: „Brecht hat das Arbeitermilieu sehr romantisch gesehen und vergottet. Ich habe ihm immer gesagt: so sind die Arbeiter nicht. [...] Wenn er aber seine Schüler um sich versammelt hatte, wollte er der große Lehrer sein. In gewisser Weise war er es ja auch.“⁶ Solange Brecht lebte, hat Strittmatter nicht gegen dessen Interpretationen in den „Katzgraben“-Notaten protestiert, sondern sie hingenommen und somit akzeptiert, obwohl er intern zu der Arbeit auf Distanz ging. Er hospitierte bei den Dreharbeiten und notierte am 21. Juni 1957 in seinem Tagebuch: „*Katzgraben* kann ich nicht mehr aushalten. [...] Immer wieder packt mich die gleiche Angst wie bei der Premiere. Jetzt weiß ich dazu, was ich hätte besser machen können. Ich muß ein neues Stück schreiben, um diesen Alpdruck loszuwerden.“⁷

Die Aura des hohen Anspruchs der *Katzgraben*-Arbeit und besonders der „Katzgraben“-Notate hielt in der DDR lange an, obwohl das Stück keinen Eingang ins Repertoire der DDR-Theater fand und bald aus dem kulturellen Gedächtnis verschwand. Nur Theaterhistoriker erinnerten sich seiner, so etwa Manfred Nösig, der das Stück und seine Inszenierung noch 1972 ohne historische oder ästhetische Relativierung pries. Für ihn gelang mit *Katzgraben* der „*entscheidende Vorstoß* [...] in der sozialistischen Gegenwartsdramatik der DDR und bei der Entwicklung einer sozialistisch-realistischen Theaterkunst“.⁸

Das unübersichtliche Umfeld. Die Arbeit an Stück und Inszenierung bewegte sich in einem sehr widersprüchlichen und sich schnell entwickelnden gesellschaftlichen Umfeld. Mehrere Komponenten dieser Prozesse wirkten unmittelbar in die aktuelle Arbeit Brechts hinein: In der Formalismus-Kampagne 1951, der Auseinandersetzung um die Oper *Lukullus* von Brecht und Dessau im gleichen Jahr und im Streit um Hanns Eislers Oper *Faustus* war Brecht immer wieder mit Vorwürfen

⁵ Ebd., S. 96.

⁶ Erwin Strittmatter: Die Masse schrie Hurra! In: *Der Spiegel*, Nr. 45, 1992.

⁷ Erwin Strittmatter: *Nachrichten aus meinem Leben. Aus den Tagebüchern 1954–1973*. Hg. v. Almut Giesecke. Berlin 2012, S. 81.

⁸ Manfred Nösig: Gegenwart und Vergangenheit im sozialistischen Drama. In: *Theater in der Zeitenwende*. Hg. v. Institut für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED Berlin unter Leitung von Werner Mittenzwei. Berlin 1972, S. 249 (Hervorhebung G.A.).

von DDR-Offiziellen konfrontiert worden, seine Arbeiten enthielten formalistische Elemente. Brecht verteidigte seine Positionen und wies die Vorwürfe vehement zurück. Aber die Angriffe wurden nicht eingestellt, sodass Brecht sich stets in einer Verteidigungsposition befand. In diesen Auseinandersetzungen gehörte zu seinen wenigen Verbündeten auch der prominente DEFA-Regisseur Kurt Maetzig, der zwar nicht direkt in den Streit um Brecht eingriff, jedoch ästhetische Forderungen formulierte, die dessen Auffassungen flankierten. Maetzig äußerte sich dazu nicht öffentlich, sondern intern in der Akademie der Künste, aber dort kräftig und unmissverständlich.⁹ Auch die sogenannte Stanislawski-Diskussion in jenen Jahren band Brechts Kräfte. Alle Beteiligten, auch Brecht, wussten, dass die Stanislawski-Methode, die als verbindlich für die DDR-Theater erklärt worden war, auch Ausdruck der Dominanz sowjetischer Einflüsse auf das Kulturleben der DDR war.¹⁰

Den an *Katzgraben* Beteiligten wurde schnell klar, dass die Ereignisse keine kurzzeitigen Irritationen bedeuteten, sondern tiefgreifende Veränderungen ankündigten. Das zeigte sich deutlich, als im Juni 1953 kurzerhand das Ulbricht-Konzept vom Aufbau der Grundlagen des Sozialismus aus dem Jahr 1952 durch den „Neuen Kurs“ korrigiert wurde. Der feste Glauben der an *Katzgraben* Beteiligten an die Dauerhaftigkeit und Festigkeit der neuen Ordnung, der ja auch ihre Arbeit am Stück getragen hatte, wurde erschüttert.¹¹ In seinem privaten „Arbeitsjournal“ notierte Brecht am 20. August 1953, der 17. Juni habe „die ganze Existenz verfremdet“.¹² Drei Jahre später beklagte er intern „die Verkümmern der Dialektik“ als „eine der schlimmen Folgen des Stalinismus“.¹³ Und Strittmatter notierte, wiederum knapp 40 Jahre später: „Daß er, der kluge Brecht, sich in seiner Stalin-Beurteilung so furchtbar täuschte, hat ihn schwer belastet und, davon bin ich überzeugt, seinem frühen Tod ein Stückchen näher gebracht“.¹⁴

Welche tatsächlichen Auswirkungen alle diese Komponenten im Einzelnen auf die *Katzgraben*-Arbeiten hatten, lässt sich von heute aus nicht mehr sicher feststellen.

⁹ Vgl. Kurt Maetzig: Zehn Thesen zum Neuen Kurs in der Filmkunst. In: Ders.: *Filmarbeit*. Hg. v. Günter Agde. Berlin 1987, S. 249. Außerdem zu Maetzigs Position in der Formalismus-Auseinandersetzung Günter Agde: Ambivalenzen zuhauf. Kurt Maetzigs Spielfilm ROMAN EINER JUNGEN EHE (1952). In: *Filmblatt*, Nr. 51, Frühjahr 2013, S. 23–35.

¹⁰ Ausführlich dazu Werner Hecht: *Die Mühen der Ebenen. Brecht und die DDR*. Berlin 2013, S. 147 ff.; Rühle: *Theater in Deutschland*, S. 367 und Joachim Werner Preuß: *Theater im ost-westpolitischen Umfeld. Nahtstelle Berlin 1945–1961*. München 2004, S. 580 ff.

¹¹ Ein authentisches Zeugnis dafür bildet das Wortprotokoll einer Betriebsversammlung des Berliner Ensembles am 24. Juni 1953 – herausgegeben von Manfred Wekwerth: Um die große Aussprache. In: *Junge Welt*, 14./15.8.2006.

¹² Bertolt Brecht: *Arbeitsjournal 1938–1955*. Red. Werner Hecht. Berlin, Weimar 1977, S. 515.

¹³ Der Text wurde erst nach Brechts Tod veröffentlicht. Bertolt Brecht: Über die Kritik an Stalin. In: Ders.: *Schriften zu Politik und Gesellschaft*. Red. Werner Hecht. Bd. II. Berlin, Weimar 1968, S. 223.

¹⁴ Strittmatter: Die Masse schrie Hurra!

Die Fassung der Uraufführung von 1953 erlebte nur eine begrenzte Resonanz bei den Berliner Zuschauern, gewiss auch infolge der aktuellen Umstände in der Stadt nach dem 17. Juni. Sie wurde jedenfalls bald überarbeitet und hatte in der neuen Fassung am 12. Mai 1954 Premiere. Das Darstellerensemble blieb unverändert. Diese Theaterfassung bildete die inszenatorische Grundlage für die Verfilmung.

Die Verfilmung. Die Verfilmung, treffender: die Abfilmung, setzt auf die Qualitäten der Aufführung, ohne eigene filmische Ambitionen. Kameramann Harry Bremer, ein erfahrener Wochenschau-Kameramann, drehte von der Mittelloge des Berliner Ensembles aus in leichter Obersicht direkt zur Bühne hin. Lange, starre Einstellungen folgen dem szenischen Verlauf auf der Bühne, durchweg Totale, keine Halbnahe, keine Großaufnahmen oder Schwenks.

Wekwerth und sein Co-Regisseur Max Jaap, der über große Erfahrung beim Kulturfilm verfügte, behielten die Akt-Einteilung der Aufführung bei, also die Trennung durch die Vorhänge und durch Lieder vor dem Vorhang. Die Aktschlüsse werden als Schnitte genommen: ein Akt endet, Vorhang – dann das Lied vor dem Vorhang, gesungen von einem kleinen Kinderchor, dann dessen Abgang – und Vorhang auf für den folgenden Akt. Die Ausleuchtung des Generalvorhangs des Theaters, mit der aufgemalten Friedenstaube Picassos, bereitete allerdings technische Probleme bei der Abstimmung der Farbtöne: Die originalen Sepiafarben ließen sich nur schwer in adäquates Schwarzweiß umsetzen, wie der Produktionsleiter festhielt.¹⁵

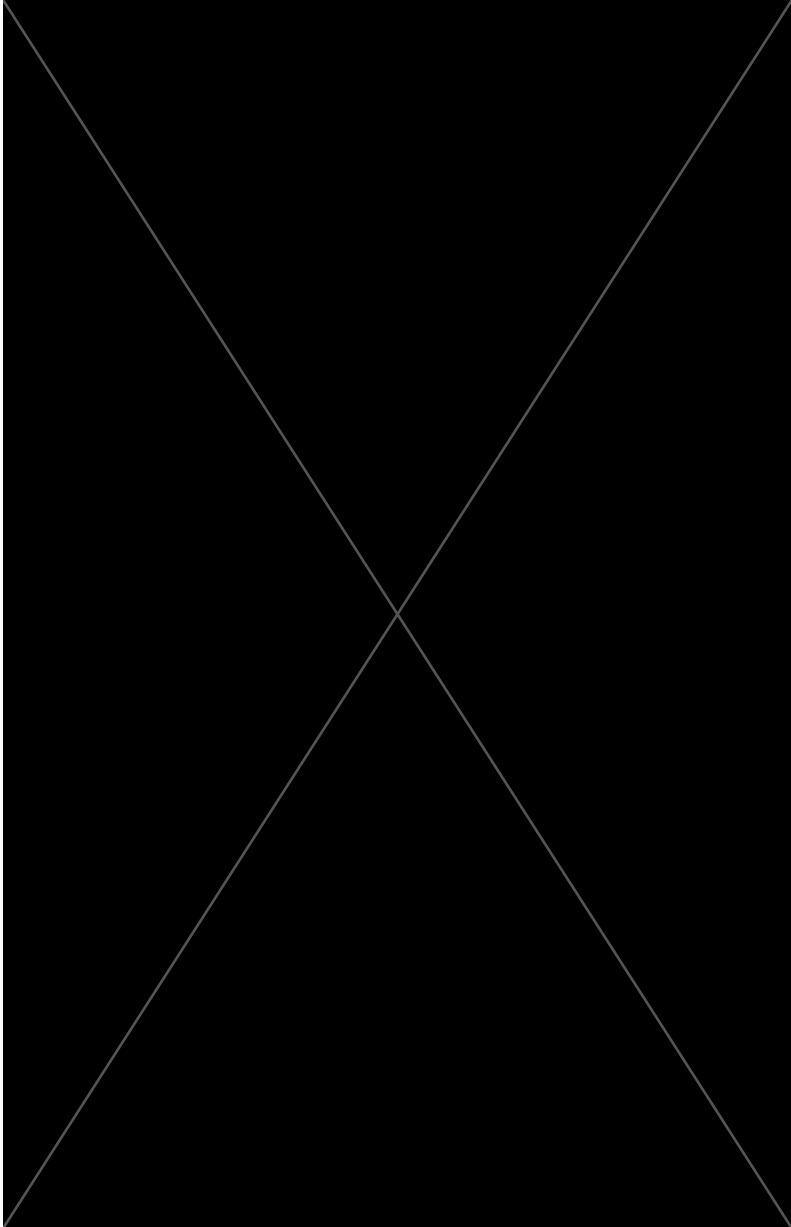
Die Dreharbeiten fanden in den Monaten Juni und Juli 1957 statt und reichten bis in die Theaterferien. Sie verliefen problemlos, wenn man davon absieht, dass es wegen des Urlaubs einzelner Schauspieler kurzfristige Terminveränderungen gab. Die Schauspieler wurden nach geltenden Spielfilmhonoraren bezahlt.¹⁶

Die Irritationen und Verunsicherungen im Umgang mit *Katzgraben*, die in den Ambivalenzen zwischen Brechts Enthusiasmus und den Umbrüchen im politischen Umfeld von 1953 wurzelten und nie aufgelöst wurden, färbten auch auf den Umgang mit dem Film ab. Günter Klein, Leiter des DEFA-Dokumentarfilmstudios, gab am 28. August 1957 – noch vor der Zulassung der Films – der HV-Film im Ministerium für Kultur seine Sicht vor. Er prognostizierte, dass „der Film in interessierten Fachkreisen große Beachtung finden wird“. Er ließ freilich offen, welche Kreise er tatsächlich meinte. „Wir sind allerdings nicht der Meinung, daß er sich zum Einsatz in das allgemeine Spielprogramm eignet“, schränkte Klein ein.¹⁷ Damit war der Kinoeinsatz abgebremst: Der Film lief dann auch nicht im Repertoire der DDR-Kinos, sondern nur in internen Extra-Vorführungen, die das

¹⁵ Aktennotiz der Produktionsleitung, undatiert, SAPMO Bundesarchiv Berlin, Produktionsakte „Katzgraben“, DR 118 / 2188, ohne Paginierung.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Günter Klein an HV Film, 28.8.1957, SAPMO Bundesarchiv Berlin, Produktionsakte „Katzgraben“, DR 118 / 2188, ohne Paginierung



Szenenbilder aus KATZGRABEN (Bundesarchiv-Filmarchiv)

Berliner Ensemble zu Studienzwecken veranstaltete, in Informationsvorführungen einiger DDR-Auslands-Kulturzentren und ein Mal im DDR-Fernsehen.

Die Abteilung Agitation im ZK der SED nahm diesen gedämpften Ton auf. In der undatierten Argu Nr. 64 hieß es: „Das Schauspiel schildert die Entwicklung des neuen Lebens auf dem Dorfe. Wir bitten, daß die Redaktionen diese Aufführung würdigen und anregen, den Film auf dem Lande und in den Städten der Republik vorzuführen.“¹⁸ „Argu“ war die parteiinterne Abkürzung für „Argumentation“, eine wöchentlich erfolgende direkte Anleitung für Richtung und Sprachregelung der DDR-Presse und bildete ein massives Instrument der SED-Parteiführung zur Steuerung ihrer gesamten Öffentlichkeitsarbeit. Gezeichnet war das Papier mit „Si“; nach Lage der Dinge war dies Horst Sindermann, Mitglied des SED-ZK und Leiter der dortigen Abteilung Agitation und Propaganda. Diese Anregung wurde jedoch nicht realisiert.

Für Co-Regisseur Manfred Wekwerth war KATZGRABEN seine erste praktische Begegnung mit dem Medium Film. Wekwerth arbeitete in den folgenden Jahren noch mehrfach für den Film und realisierte auch eigenständige Spielfilme als Auftragsproduktionen des DDR-Fernsehens bei der DEFA. Sein Quasi-Debüt mit KATZGRABEN erwähnt er im Werkverzeichnis seiner Autobiographie jedoch nicht.¹⁹ Hans Bunge, Leiter des Bertolt-Brecht-Archivs, erhielt eine Kopie des Films für Arbeitszwecke.

So ist der *Katzgraben*-Film ein medialer Zwitter und ein Dokument besonderer Art in einem, da er eine frühe, historisch bald überholte Kunstleistung und insbesondere hervorragende Schauspielerleistungen fixierte. Andererseits gewann er jedoch keine eigenständigen künstlerischen Werte.

KATZGRABEN

DDR 1957 / Regie: Manfred Wekwerth (Berliner Ensemble), Max Jaap (DEFA) / Produktion: DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme Berlin-Johannisthal im Auftrag des Deutschen Fernsehfunks (DFF) / Eine Verfilmung des Stücks *Katzgraben* von Erwin Strittmatter in der Regie Bertolt Brechts am Berliner Ensemble von 1954 / Bauten: Karl von Appen / Musik: Hanns Eisler (dirigiert von Hans-Joachim Geisthardt) / Kamera: Harry Bremer / Dramaturgie: Käthe Rüllicke / Schnitt: Ella Ensink / Ton: Rolf Rolke / Darsteller: Friedrich Gnaß, Angelika Hurwicz, Harry Gillmann, Bella Waldritter, Erwin Geschonneck, Norbert Christian, Regine Lutz, Sabine Thalbach, Heinz Schubert, Ekkehard Schall, Wolf Kaiser, Josef Kamper, Else Wolz, Horst Wünsch, Ewald Wolf, Peter Kalisch, Horst Kube, Edgar Schrade, Erik S. Klein, Axel Triebel, Barbara Brecht-Schall, Alfred Land, Fritz Hollenbeck, Peter Voigt, Edith Trecker / Produktionsleitung: Willi Müller / Länge: 2.614 m, 95 Min. / Format: 35mm, l:l,33, s/w, Ton / Uraufführung: 20.10.1957, DFF. Kopie Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, 35mm, s/w, 2.614 m, 95 Minuten.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. Wekwerth: *Erinnern ist Leben*, S. 346 ff.