

FILM



Defa-Film „Mutter Courage“ (rechts Helene Weigel): Berliner Kindl

BRECHT

Braun eingefärbt

Die Szenerie, die Bühnenarbeiter in der Südhalle der Filmatelierstadt Babelsberg errichtet hatten, ähnelte mehr einer Bühnendekoration als einer Filmkulisse. Der Boden war, wie es das Drehbuch vorschrieb, „bis zur deutlich markierten Horizontlinie mit grobem, hellem Ruffen ausgelegt“, der gemalte Rundprospekt deutete eine Pappelallee an. Eine große Drehbühne bildete den Mittelpunkt der Spielfläche.

Ebenso ungewöhnlich war die Arbeitsweise; in der die Filmleute während der letzten Wochen in dem Babelsberger Südatelier drehten. Etwa: Gezogen von zwei Landsknechten im Kostüm des Dreißigjährigen Krieges, nähert sich über die ferne Pappelallee ein Planwagen der Mitte des Bildes. Dann beginnt sich die Drehbühne unter den marschierenden Burschen und unter dem rollenden Karren hinweg in Bewegung zu setzen. Der Wagen fährt scheinbar endlos weiter (obschon er sich dabei nicht einen Meter von der stationären Aufnahmekamera entfernt); auf ihm hockt eine Marketenderin, die sich singend vorstellt:

Ihr Hauptleut, laßt die Trommel ruhen
Und laßt eur Fußvolk halten an:
Mutter Courage, die kommt mit Schuhen
In denens besser laufen kann ...

Die Szene, die bis ins Detail der vom Autor fürs Theater vorgeschriebenen Spielweise entspricht, soll einen Film einleiten, an dem sich die staatliche ostdeutsche Filmfirma Defa nun schon zum drittenmal versucht: die Lichtspielversion der von Bertolt Brecht geschriebenen „Geschichte vom Aufstieg und Niedergang der Anna Fierling genannt Mutter Courage“.

Den ersten Versuch, den „Mutter Courage“-Stoff für das Kino herzurichten, hatte der sozialistische Bühnenreformer Brecht im Jahre 1954 selbst unternommen. Zusammen mit dem Berliner Filmregisseur Wolfgang Staudte („Die Mörder sind unter uns“, „Der Untertan“, „Rosen für den Staatsanwalt“) schrieb Brecht damals ein Drehbuch. Die Realisierung scheiterte jedoch, weil der Dichter hartnäckig darauf bestand, das gesamte „Berliner Ensemble“, die auf Brecht spezialisierte und von der Brecht-Gattin Helene Weigel angeführte Ostberliner Theatergruppe, vor die Kamera zu holen und die Anti-Kriegs-Chronik wie ein Bühnenspiel abzufilmen — ein Plan, den Brechts filmerfahrene Partner ebenso kategorisch ablehnten.

Ein Jahr später übernahm dann der Regisseur Wolfgang Staudte den Defa-Auftrag, die Story von der am Krieg verdienenden und am Krieg zerbrechenden Marketenderin nach seinen Vorstellungen zu inszenieren. Die Defa war entschlossen, aus „Mutter Courage“ einen „Großfilm“ zu machen, und stellte einen auch für östliche Staatsfilmbetriebe enormen Etat bereit: drei Millionen Mark. Die Titelrolle übernahm Helene Weigel; für die Rollen des Lagerliebchens Yvette und des Küchenbullen engagierte die Defa die französischen Stars Simone Signoret (Gage: 120 000 Mark) und Bernard Blier (80 000 Mark).

Der Aufwand war vertan, denn Differenzen zwischen dem Dichter und dessen eingeschworenen Anhängern auf der einen und den Filmleuten auf der anderen Seite unterminierten bald das Vorhaben. Brecht hielt sich zwar, gemäß einer Übereinkunft mit Staudte, von den Filmarbeiten fern, deckte aber den Defa-Stab mit einer Unmenge telephonischer Ratschläge und handgekratzelter Verbesserungsvorschläge ein. Helene Weigel forderte Drehpause für jeden Tag, an dem sie in Ostberlin auf der Theaterbühne auftreten mußte, mäkelte

ständig an den Filmkostümen herum und konnte sich nicht damit abfinden, daß Staudte der von der Signoret gespielten Yvette-Rolle wesentlich mehr Raum gab, als die Bühnenfassung vorsah.

Schließlich schaltete sich sogar SED-Chef Walter Ulbricht, dem der „Courage“-Streit hinterbracht worden war, in das Projekt ein. In einer von ihm einberufenen Konferenz beschwor er die Defa-Leute, nicht wegen des Eigensinns einer Schauspielerin volkseigenes Geld zu verschleudern. Wenn die Genossin Weigel ihren Vertrag nicht einhalte, müsse der Film eben in anderer Besetzung gedreht werden.

Gerade einer Umbesetzung glaubte aber der Ostberliner Dichterstar unter keinen Umständen zustimmen zu können, und zwar weniger aus persönlichen als aus theaterideologischen Gründen. Er ließ sich dabei von denselben Gedanken leiten, die ihn auch veranlaßten, Aufführungen seiner Stücke nur zu gestatten, wenn das jeweilige Theater bereit war, die von Brecht erarbeitete Modellinszenierung strikt einzuhalten.

Nach Brechts Thesen von der Theaterarbeit, die er in seinen Modellinszenierungen veranschaulichte, soll nämlich das Spiel den gesellschaftskritischen Standpunkt verdeutlichen. Die Aktion des Schauspielers wird bei Brecht zum Kolloquium über die „gesellschaftlichen Zustände“. Der Spieler wendet sich an den Zuschauer „und legt ihm nahe, je nach seiner Klassenzugehörigkeit diese Zustände zu rechtfertigen oder zu verwerfen“.

Bertolt Brecht lehnte das (im „üblichen Theater“) psychologisierende Einfühlen des Darstellers in die Rollenfigur ab und erstrebte statt dessen die zur Kritik anregende „Verfremdung“ eines bekannten Sachverhalts. Wenn beispielsweise Helene Weigel als Mutter Courage auftritt,



Callot-Stich „Die Übel und Unglücke des Krieges“ (1633): Im Rahmen des Sieben-Jahr-Plans

darf sie nach den Brechtschen Grundsätzen nicht so tun, als sei sie selbst die Mutter Courage, sondern sie muß zeigen, daß sie die Mutter Courage für einen begrenzten Zeitraum spielt.

Nur Helene Weigel, meinte nun Brecht während der „Courage“-Streitigkeiten, biete Gewähr dafür, daß die Filminszenierung sich nicht gar zu weit vom Brecht-Stil entferne. Doch obwohl der Theaterreformer sogar drohte, er werde die DDR verlassen, wenn seine Frau die Filmrolle nicht behalten dürfe, begann die Defa über die schwierige Frage einer Neubesetzung zu verhandeln. Aber die Münchner Schauspielerin Therese Giehse wollte und die Westberliner Aktrice Berta Drews konnte den angebotenen Part nicht übernehmen.

Terminschwierigkeiten zwangen die Defa schließlich, die Arbeit an dem „Großprojekt“ einzustellen. 800 Meter kolorierten Negativ-Materials, die Regisseur Staudte bis dahin mit den französischen Darstellern, aber ohne Helene Weigel belichtet hatte, verschwanden im Archiv-Bunker der Filmstadt Babelsberg; Staudte wechselte wenig später endgültig ins westliche Filmager über.

Zuvor hatte der Regisseur während eines besonders heftigen Atelierstreits noch seinen Assistenten gefeuert: den 30jährigen Brecht-Schüler Manfred Wekwerth („Ich war gewissermaßen Brechts Interessenvertreter im Atelier“).

Als die Defa-Direktion sich drei Jahre nach Brechts Tod des einst gescheiterten Unternehmens entsann, engagierte sie eben diesen Wekwerth sowie einen weiteren Brecht-Eleven, den 41jährigen Peter Palitzsch, der wie Wekwerth zum „Berliner Ensemble“ gehört, für Drehbuch und Kollektiv-Regie eines dritten „Courage“-Experiments. Sagt Defa-Presseschef Kiesling: „Es gilt,



Palitzsch

im Rahmen des Sieben-Jahr-Plans gerade diesen Stoff dem großen Massenpublikum nahezubringen.“

Mit ihrer Wahl hatte die Defa zugleich über die Form des Films entschieden: Wekwerth und Palitzsch kleiden und gebärden sich nicht nur in der Manier ihres Meisters, sondern halten sich auch für die wahren Verwalter des Brechtschen theatertheoretischen Nachlasses. Sie vertreten die Auffassung, daß „die Stilmittel Brechts nicht ohne weiteres mit den normalen filmischen Mitteln aufgelöst und übertragen werden können“, und verdammen deshalb die Arbeit ihres Vorgängers Staudte, der sich „normaler filmischer Mittel“ bediente.

Nach der Kollektiv-Meinung des Regisseur-Paares wäre Staudtes „Courage“-Film bestenfalls „ein Sittenbild des Krieges“ geworden. Die Wekwerth-Palitzsch-Fassung dagegen soll nun, getreu den Thesen Brechts, „den Krieg entlarven“. So lehnten die beiden Brecht-Schüler auch ab, die Überbleibsel der Staudte-Version, für die man in Babelsberg immerhin 1,2 Millionen Mark ausgegeben hatte, in ihren Film einzubauen: „Seine ‚Courage‘ war ein farbiger Kostümschinken... Der Marktenderwagen beispielsweise, der bei Brecht eine wichtige dramaturgische Funktion hat, sah (bei Staudte) aus wie ein ‚Berliner Kindl-Bierwagen.“

Ihre Suche nach Möglichkeiten, das Brechtsche Theater in den Kinosaal zu verpflanzen, spielte sich hauptsächlich in den Vorführräumen der Defa ab, wo Wekwerth und Palitzsch Dutzende von Stummfilmen studierten: „Von Griffiths Kolossalfilm ‚Intoleranz‘ (1916) bis zu Robert Wienes ‚Kabinett des Dr. Caligari‘ und natürlich Pabsts berühmter ‚Dreigroschenoper‘.“

Außerdem probierten die beiden, ehe sie im Turmzimmer des Theaters am Schiffbauerdamm, dem Domizil des „Berliner Ensembles“, ihr Drehbuch niederschrieben, wochenlang Beleuchtungs- und Farbtricks, mit denen sie den Brechtschen Verfremdungseffekt zu erzielen gedenken. Etwa:

▷ Bestimmte Bildfolgen sollen durch „Viragieren“ (eine chemische Behandlung) bräunlich — „wie Pergament“ — eingefärbt werden. Wekwerth: „Das ergibt Chronik-Charakter.“

▷ Andere Aufnahmen sollen „steiler entwickelt“ werden, wodurch ein größeres Korn und härtere Kontraste entstehen.

▷ Durch „härteres Ausleuchten“ besonders im Vordergrund sollen die Bilder „stimmungslos“ erscheinen.

▷ Eine „beruhigte Kamera“ soll ungewöhnlich langdauernde — im Grunde also unfilmische — Einstellungen aufnehmen; die Zahl der Schnitte soll gegenüber dem filmisch üblichen Maß stark reduziert werden. „Wir werden nur dann schneiden, wenn es dramaturgisch notwendig ist.“



Wekwerth

Einen „neuen und originellen Weg“ glauben Wekwerth und Palitzsch für die filmische Darbietung der Brecht-Songs und der Zwischentitel gefunden zu haben, die bei den Theateraufführungen gewöhnlich auf den Bühnenvorhang projiziert werden. „Wenn es dramaturgisch gerechtfertigt ist“ — also zum Beispiel bei den Songs —, soll das Breitwand-Bild zu Porträt-Format verengt werden. Zwischen die gefilmten „Courage“-Szenen wollen die Brecht-Filmer Stahlstiche aus der Serie „Die Übel und Unglücke des Krieges“ einblenden, die der Franzose Jacques Callot 1633 anfertigte. Ein unsichtbarer Sprecher soll dazu die Brechtschen Zwischentexte deklamieren. Meint Wekwerth: „Callot hat im Format seiner Stiche genialerweise das Cinemascope vorausgeahnt.“

Erinnert sich „Courage“-Verfilmer Staudte: „Genau mit den gleichen Vorstellungen kam Brecht damals zu mir. Ich habe ihm geantwortet, daß wir dann den Ton auch auf alten Edison-Walzen aufnehmen müßten.“