
***DAS LEBEN AUF DEM LANDE* IN DER DRAMATIK
DER DDR DER FÜNFZIGERJAHRE.
ZU FORMALEN UND INHALTLICHEN ASPEKTEN IN ERWIN
STRITTMATTERS *KATZGRABEN*, BERTOLT BRECHTS
KATZGRABEN-NOTATEN UND HEINER MÜLLERS *DIE
UMSIEDLERIN*.**

SYLVIA FISCHER
OHIO STATE UNIVERSITY

**1. EINFÜHRUNG: VON ERWIN STRITTMATTERS *KATZGRABEN* ZU
HEINER MÜLLERS *DIE UMSIEDLERIN***

Die Theaterliteratur der DDR des Zeitraums 1949 - 1961 war von zwei wichtigen Merkmalen geprägt: in Dramaturgie und Schreibweise ist sie inspiriert von Bertolt Brecht, ihren (neuen) Stoff entnimmt sie zumeist unmittelbar den neuen Produktions- und Lebensverhältnissen in Stadt und Land. „Fast jeder wichtigere Theaterautor hat in dieser Zeit sein ‚Agrodrama‘ (D. Bathrick) geschrieben.“ Kein eigentlicher Theaterautor, jedoch über jenes Landleben schreibend, war der junge Erwin Strittmatter, dessen Stück *Katzgraben* in Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht und dessen Ensemble realisiert wurde und am 23.5.1953 im Theater am Schiffbauerdamm zur Uraufführung kam. Die Handlung des Stückes spielt in den Jahren 1947/48 im Dorf Katzgraben, in der sowjetischen Besatzungszone, und behandelt den Konflikt zwischen Klein-, Mittel- und Großbauern um eine Straße, die zwischen dem Dorf und der Stadt neugebaut werden soll.

Neben Friedrich Wolfs *Bürgermeister Anna* (1950) und Helmut Baiers *Frau Flinz* (1961), gehört *Katzgraben* zu jenen ‚Agrodramen‘, die in den Anfangsjahren der DDR die Perspektiven und Probleme beim sozialistischen Aufbau kritisch, jedoch humorvoll und mit grundsätzlichem Optimismus diskutieren sollten. Es ging um neue Helden, neue Konflikte und ein neues Bewusstsein vom Zusammenfall individueller Interessen und Ziele mit den Interessen und Zielen der

Gemeinschaft. Letzteres gab dem (erwünschten) neuen Lebensgefühl von Verantwortung der neuen Gesellschaft gegenüber sowie dem Bewusstsein, durch eigenes Tun etwas Entscheidendes zum Gelingen dieser Gesellschaft beitragen zu können, seinen Ausdruck. Für die Literaturgeschichtsschreibung und -kritik der DDR war das Stück ein gelungenes Beispiel für den sozialistischen Realismus, Brecht sah die durchaus vorhandenen schematischen Züge in *Katzgraben* jedoch schon während der dramaturgischen Umarbeitung kritisch. Er bescheinigt dem Stück zwar den sozialistischen Realismus als Darstellungsweise sowie „ausgeprägte Individualitäten, echte Rollen“, warnt jedoch davor, dass der sozialistische Realismus in eine schematische Richtung gehen könnte. Brecht meinte, er

wird viele Spielarten haben oder ein Stil bleiben und bald durch Monotonie [sic!] eingehen [...]. Wir müssen aufmerksam verfolgen, was entsteht. Was entsteht, müssen wir entwickeln. Es hat keinen Sinn, eine Ästhetik aufzustellen [...] und zu erwarten, die Stückeschreiber liefern dann, was die Ästhetiker ausgedacht haben. Besonders schlimm ist es, sich am Schreibtisch ein Modell des Kunstwerks zusammenzubrauen. Dann untersucht man Kunstwerke nur noch daraufhin, ob sie das Modell verkörpern.

Heiner Müllers Stück *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande* (in späterer Fassung: *Die Bauern*) sollte weder ein Modell bedienen, welches Ästhetiker am Schreibtisch erdacht hatten, noch wollte es ungebrochene, positive, geradlinige Charaktere oder gar ‚Helden‘ darstellen. Das Stück, entstanden zwischen 1956 und 1961, wurde zunächst nach seiner Uraufführung am 30.9.1961 in Berlin von den Behörden abgesetzt. Dies führte zum Ausschluss Heiner Müllers aus dem Schriftstellerverband der DDR sowie dazu, dass er fast ein ganzes Jahrzehnt in der DDR nicht aufgeführt wurde. Da sich diese Arbeit auf den Vergleich von inhaltlichen und ästhetischen Aspekten der Stücke konzentriert, sei in Bezug auf den Theaterskandal um Heiner Müllers Stück und dessen (kultur-)politischen Kontext auf die weiterführende Literatur verwiesen. Das Stück skizziert in 15 Bildern (in einem Bilderbogen des ‚Lebens auf dem Lande‘) die Jahre zwischen 1946 und 1960 auf einem Dorf der DDR. Beginnend mit der Enteignung der Großgrundbesitzer und der Verteilung des Bodens an ehemalige Landarbeiter und Umsiedler aus dem Osten, endet es schließlich mit der Kollektivierung des Landes. Müller beschreibt diesen Prozess „[g]egen

jede harmonisierende Sichtweise [...] als widerspruchsvollen Kampf zwischen altem und neuem Bewusstsein, alten und neuen Verhaltensweisen [...].“

Beide Stücke ähneln und unterscheiden sich gleichermaßen. Als thematischen Rahmen haben sie das Leben auf einem Dorf sowie die Probleme der Menschen nach der Bodenreform bis hin zur (und bei der) Kollektivierung. Weitere wichtige Anknüpfungspunkte bestehen zum einen in der „Umfunktionierung des im Laufe der bürgerlichen Theaterentwicklung heruntergekommenen Genres ‚Bauernstück‘ zum revolutionären Schauspiel“, zum anderen in der Verarbeitung des ‚Jambus‘ als Versmaß. Verbindungsglied zwischen *Katzgraben* und der *Umsiedlerin* sind Brechts *Katzgraben-Notate*. Müller suchte für sein Vorhaben, eine moderne Bauernkomödie zu schreiben, eine Idee bzw. Anregung. Zunächst fand er diese in Anna Seghers' Erzählung *Die Umsiedlerin* von 1953, die er rezensiert hatte. Er arbeitete bereits seit 1956 an seinem Stück, als er auf die *Katzgraben-Notate* traf, die in der Nummer 1 der Zeitschrift *Junge Kunst* im Jahr 1958 erschienen waren. Die 1958 entstandene Fassung von Müllers Stück orientierte sich noch stark an Brechts Methode, selbständige Teile der Wirklichkeit zu präsentieren, einzelne Szenen mit Überschriften zu versehen, die die Vorgänge (an)deuten und eine Gliederung der Fabel erreichen sollten. In der Fassung von 1961 (der verbotenen) hatte sich das bereits deutlich geändert. Müller führte nicht nur den „Umsiedlerin-Jambus“ ein; er brach außerdem z.B. durch die Präsentation der Kontrastfigur Fondrak die einheitliche Fabelführung auf. *Die Umsiedlerin* wird somit in ihrem Prozess des Entstehens und der verschiedenen Fassungen, die Müller bis 1964 schrieb, zur ästhetisch-poetologischen Auseinandersetzung mit Brechts dialektischem Theater. Brechts Feststellung: „Unser Stück ist ein dialektisches Stück. Wir müssen die Widersprüche, Gegensätze, Konflikte gesellschaftlicher Art [...] herausarbeiten.“, diese jedoch einhergehend mit „behebaren Schwierigkeiten, [...] korrigierbaren Ungeschicklichkeiten“, also deren erfolgreiche Überwindung zeigend, setzt Heiner Müller in seinem Stück gerade eine Feststellung dieser Widersprüche entgegen. Versuchen Brecht und Strittmatter den Zuschauer zur tätigen Veränderung anzuregen, zwingt Müllers Stück zum schmerzhaften Hinsehen; dem Erkennen und „vergnüglichen Überwinden“ von Konflikten bei Brecht steht das schmerzhaft

Aushalten, das rohe und harte Ausgeliefertsein an die Widersprüche bei Müller gegenüber.

Müller bietet in seinem Stück außerdem Gegenentwürfe und Varianten des Scheiterns an, wie z.B. in den Figuren der Umsiedlerin Niet oder der des Säufers und Arbeitsverweigerers Fondrak. Niet assoziiert das russische „njjet“ für „Nein“, womit sie sich dem Heiratsantrag von Mütze zunächst verweigert -„Ich wills nicht.“-, dies jedoch dann in ein „Vielleicht“ ändert, nachdem Mütze mit einem Entwurf wirklicher Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau durch gemeinsame Arbeit antwortet. In der Figur des Fondrak geht Müller sogar so weit, eine individualistische Utopie des Kommunismus zu artikulieren, die, wie der Verlauf des Stückes zeigt, (noch) nicht in die neue Gesellschaft integrierbar ist. Somit scheint auch die Frage berechtigt, ob die harmonische Lösung in Strittmatters Stück ebenso eine Utopie darstellt, gegen die Müller in seinem Stück anspricht.

2. KATZGRABEN, KATZGRABEN-NOTATE UND DIE UMSIEDLERIN. FORMALE UND INHALTLICHE ASPEKTE UNTERSCHIEDLICHER DARSTELLUNGEN DES ‚LEBENS AUF DEM LANDE‘

2.1. Brechts Katzgraben-Notate

Die Inszenierung von *Katzgraben* hat eine gewisse Sonderstellung in Brechts Arbeit. Aus der dramaturgischen Überarbeitung des Strittmatters Stückes resultieren seine *Katzgraben-Notate*, in denen er zum letzten Mal, v.a. in dialogischer Form, eine neue zusammenhängende Theorie des Theaters zu entwickeln versuchte. Die *Notate* sind eine Art Regiebuch, das „am konkreten Modellfall alle Fragen der bildkräftigen Versinnlichung von gesellschaftlicher Dialektik auf dem Theater durchspielt“: die Konstruktion der Fabel, die Anordnung der Szenen, die Figurengestaltung, Gruppenarrangements, Tänze, Dialogführung, Gestik, usw. Nach dem „Kleinen Organon“ von 1948 bezeichnen die *Katzgraben-Notate* einen „weiteren pragmatischen Schritt an die Realität des Theaterpublikums heran.“ Brecht hatte erkannt: „Das Theater ist ein Schwimmer, der nur so schnell schwimmen kann, wie es ihm die Strömung und seine Kräfte erlauben.“ Er war der Meinung, dass die Zeit (oder die Strömung) dem „echten, radikal epischen Theater“ nicht günstig sei und die Fähigkeit des Publikums, aus ihm zu lernen, begrenzt. Deshalb nutzt er im Stück auch keinerlei Verfremdungstechniken, wie er

sie im *Kleinen Organon* vorschlägt, und gibt dazu in den *Notaten* nur einen knappen Kommentar: „Nein. Wir sind nicht weit genug.“ Er entschied sich für eine Bearbeitung und Inszenierung von Strittmatters Stück und trotz anfänglicher Skepsis faszinierten und interessierten ihn „die neuen Menschen“ und ihre „Tugenden neuer Art“. Das Thema des Neuen in all seinen Facetten und Möglichkeiten - über neue Helden, eine neues Publikum, neue „Abbildungen der Wirklichkeit“ sowie Möglichkeiten der Vermittlung von Einsichten, wird zu einem zentralen Thema in den *Notaten*.

2.2. „Abbildungen der Wirklichkeit“

Einen der grundsätzlichen Unterschiede zwischen Strittmatter/Brecht und Müller machen die „Abbildungen der Wirklichkeit aus“, die nach Brecht „Bildcharakter“ haben müssen, also erkennbar, erfassbar sein müssen. Zugespitzt könnte man sagen, Brecht will dem Zuschauer zeigen: *Sieh, so ist es wirklich, und so kann oder könnte es verändert werden. Lerne daraus.* Müller hat den Anspruch zu sagen: *Sieh, so sollte es sein, aber so ist es nicht. Es ist widersprüchlich, vielleicht lösbar, vielleicht nicht. Setze dich dieser Erkenntnis aus.*

Brechts Grundziel war, die Vorgänge in dem Dorf *Katzgraben* (bzw. auf dem Theater) so darzustellen, „dass der Zuschauer instand gesetzt wird, an den Veränderungen tätig mitzuwirken.“ Er will durch „unsere künstlerischen Abbildungen der Wirklichkeit auf dem Dorfe dem Zuschauer Impulse verleihen, und zwar sozialistische.“ Für ihn ist die realistische Kunst ein Kampf, „und zwar gegen unrealistische Vorstellungen. Wir müssen nicht nur schildern, wie die Wirklichkeit ist, sondern wie die Wirklichkeit wirklich ist.“ Auf sprachlicher und inhaltlicher Ebene geschieht dies vor allem durch den Wechsel von Frage und Antwort zwischen zwei Figuren (oft ist eine davon der Parteisekretär Steinert), wodurch die ‚wirkliche Wirklichkeit‘ ans Tageslicht geholt und schließlich ausgesprochen wird. Dann liegt sie klar vor Augen. Die Sprache ist einfach, didaktisch, assoziativ. *Steinert*: „Du siehst nicht weiter, als ein Mausbock schießt. / Wozu habt ihr die gegenseitige Bauernhilfe? / Damit der Großmann drin die größten Bogen spuckt? *Kleinschmidt*: Der Großmann ist längst draußen aus dem Vorstand. *Steinert*: Aber / du bist nicht drin. Um jedes Fliegenbein / wird er befragt. – Kauft doch das Heu miteinander; / vom Spreewald, wenn ihr wollt, doch tut’s gemeinsam!“

Auch auf privater Ebene, im Gespräch zwischen Steinert und der jungen Elli, trifft dieses Rede-Modell zu: *Steinert*: „Wen sollst du nehmen? *Elli*: Alle sagen: Günter. [...] *Steinert*: Nimm den Hermann. *Elli*: Der ist nicht so, wie er sein soll. *Steinert*: Aber den willst du doch. [...] *Elli*: Ich könnt nicht leben mit dem Hermann. *Steinert*: So wie er ist, kannst du es freilich nicht. / Du musst ihn umbauen [...]“ Brecht bezeichnet dieses Gespräch als „eines der schönen neuen Gespräche sozialistischer Art.“, und im Hin und Her der Fragen und Antworten, in der Lehrer-Schüler-Konstellation des Dialogs zeigt sich schließlich die Wirklichkeit, wie sie ‚wirklich‘ ist.

Müllers Stück will keine ‚wirkliche Wirklichkeit‘ als etwas Ganzheitliches, vollkommen Erfassbares, darstellen, ja, es glaubt nicht mehr an die (Wirkungs-)Möglichkeit eines solchen Unterfangens. Der *Umsiedlerin* liegt durchaus die Utopie des „wirklichen“ Sozialismus zugrunde, und diese „Utopie steht als intaktes und verbindlich gemeintes Wertesystem“ hinter einer „missgestalteten Wirklichkeit“, hinter den komischen Übertreibungen, setzt diese aber in Gegensatz zum „realen“ (d.h., ästhetisch und politisch verordneten) Realismus.

Die Figur des Parteisekretärs Flint ist ein Wanderer zwischen diesen beiden Welten (der missgestalteten Wirklichkeit und der verordneten Realität) und wird somit, wie Streisand treffend beschreibt, zum „närrischen Revolutionär“, da er gleichzeitig Clown und Realist sein muss: („Und im Kommunismus / Hängt sich der Traktorist auch an den Nagel / Der Bauer legt die Technik an die Leine / Setzt sich ans Schaltbrett wie ein Ingenieur / *Traktoristen lachen*. / Und schaltet ein früh, abends aus [...]“). Müllers Stück „transportiert so die allgemeine soziale Erfahrung des Kontrastes zwischen Name und Realität“, zwischen dem, was wirklich ist, und dem, was ‚verordnet‘ ist. „Kolchos ist Feindparole“, sagt Flint z.B. der von der Kollektivierung schon lange weiß, es jedoch nicht laut sagen darf, „bis auf weiteres“, oder an späterer Stelle: „Die wir geschunden haben und die uns / geschunden hat, die alte Erde: unser. / Die neue Technik, die uns auch nicht grün war / Mit Tanks und Bombern, unser jetzt und friedlich. / In einer Hand, was nicht zusammenging / Die alte Erde und die neue Technik. Kein Blutvergießen mehr, kein Schweiß mehr morgen.“ In jeder einzelnen Zeile wird hier die Gegensätzlichkeit, die Widersprüchlichkeit betont, aber auch die Erfahrung, „eine rasante geschichtliche Bewegung zu erleben und zu durchleben, aus der der einzelne keine Chance hat auszusteigen.“ Der

Ausdruck dieser Erfahrung dreht sich für Flint zuweilen ins Müde, Resignative: „Fürs bessre Leben, das vielleicht zu spät kommt / Was mich betrifft, und immer morgen, morgen [...]“; oder: „Der beste Staat / ist machtlos auf die Länge, wenn das Volk / sich hinter seinem Rücken aufhängt [...]“, zuweilen auch ins Übertriebene: „Revolution ist eine Kleinigkeit mit Vollmacht. Wenn du / ein Gesetz hast beispielsweise: mit Zuchthaus wird bestraft, / wer die Mütze abnimmt vor einem Kulaken. Oder kannst /den Bürgermeister an die Wand stelln einfach, der nicht funktioniert.“ In diesen Sätzen steckt ein verzerrtes Lachen, eine satirische Komik, auch Grotteskes. Sie hat keineswegs den versöhnlichen Humor des Brecht-Strittmatterschen Stücks. Brecht allerdings wollte „die großen Klassenkämpfe auf dem Lande“ weder „rein komisch' darstellen“, da er befürchtete, dass diese dann „leicht als zu leicht aufgefasst werden“ könnten, noch hätte er eine komisch-übertriebene Abbildung der Wirklichkeit favorisiert, wie Müllers Stück es später macht, denn diese hätte Brechts Anspruch auf Impulsgebung zur Einsicht und Änderung nicht entsprechen können.

2.3. *Der positive Held*

Brecht stand lebenslang sowohl der Konzeption des makellos positiven Helden als auch der „Einfühlung“ in ihn skeptisch gegenüber. Nach seiner Meinung könne die „bloße Einfühlung [...] den Wunsch erzeugen, es dem Helden gleichzutun, aber kaum die Fähigkeit.“ In Strittmatters Stück geht Brecht jedoch mit der Figur des Parteisekretärs Steinert sowie der Kleinschmidtin (seiner Lieblingsfigur) einen offensichtlichen Kompromiss ein. Denn: „zu der Geschichte, die unser Stück erzählt, gehört es, dass ohne Steinert die großen, günstigen Veränderungen in *Katzgraben* nicht hätten zustande kommen können.“ Steinert soll jedoch kein Held sein, „der dann die und die Heldentaten verrichtet.“ Nein, er würde sich gleichsam durch seine Taten als Held herausstellen. Brecht war bereit, „wenn auch im bescheidensten Maß, etwas Vorbildliches zu geben“, auch an anderer Stelle betont er, dass Steinert Züge von echter Bescheidenheit haben müsse, vor allem „beim Belehren anderer Figuren“. Brecht steht hier dem Dilemma gegenüber, dass Steinert Vorbild sein muss und sein soll, um die entsprechenden erwünschten Impulse in den Figuren (und damit auch im Zuschauer) auszulösen, seine Vorbildfunktion jedoch nur bescheiden bzw. „beinahe [mit] Scheu“ zeigen darf. Brechts Auseinandersetzung mit diesem

Problem lässt sich durch die gesamten *Notate* hindurch verfolgen. An späterer Stelle betont er noch einmal, Steinert solle ein Vorbild, sowohl als Bergmann als auch als Parteifunktionär sein, um bei seinen Zuhörern etwas zu bewegen: „Er spricht nicht nur zu ihnen, sondern auch aus ihnen heraus [...]. Er macht seine Zuhörer schöpferisch.“ Er darf jedoch auch nicht nur mehr „der“ Parteisekretär sein, er ist „durchaus individuell komponiert“ und soll auch „echte Ratlosigkeit zeigen“.

Heiner Müller löst dieses Dilemma, indem es in der *Umsiedlerin* keine Zentralfigur mehr gibt, deren Tun die Geschichte bewegt und nach vorn bringt. „Der historische Prozess selbst ist die eigentliche Fabel des Stücks [...]“, und die Figuren bilden nur Koordinaten, Bewegungspunkte in diesem Prozess. In Müllers Stück (sowohl in den früheren Fassungen als auch in der 1961 uraufgeführten) existieren die Figuren vorwiegend in ihrer sozialen Repräsentanz, nicht als individuelle, besondere Charaktere. Dennoch gibt es bei Müller Figuren, die aus dem Stück hervortreten, wie der Parteisekretär Flint, oder auch Fondrak, der Parasit und Säufer mit seinem individualistischen Glücksanspruch, der somit oft als Gegenpart und Gegenpol des Vermittlers zwischen den Welten, Flint, fungiert. Flint wird gleich zu Beginn als ein vom Erbe der Vergangenheit (Nationalsozialismus (Hitler), Preußen (Friedrich II) belasteter Mann eingeführt, welches er nicht von seinem Rücken abschütteln kann, wie Müller es in den Regieanweisungen des ersten Bildes beschreibt. Er trägt diese Last mit sich durch das gesamte Stück, stellvertretend für alle; dadurch erscheint er wie „Jesus“. Flint kann jedoch kein Erlöser mehr sein, er ist nur mehr ein Begleiter und Kommentator und zuweilen Motivator durch die widersprüchlichen Zeiten. Er ist keine „neue Art Lehrer, der lernt“, wie es Steinert ist, sondern ein Zerrissener und von der Last Bedrückter, zugleich „Satan“ und „Jesus“, und einer, der Parteiarbeit leisten soll und „den Klassenkampf ankurbeln in drei Dörfern.“ Die *Umsiedlerin* offenbart, so Streisand, „historische Widersprüche“ und provoziert neue, „die weder in der Realität noch im Drama zu lösen waren.“ Steinert in *Katzgraben* dagegen wird in seinem ersten Auftritt im Stück sogleich in seiner Funktion als Lehrer und „Macher“ eingeführt: „Wenns schlimm kommt, machen wir auch das. / Soll das so bleiben hier: / Das Krötendasein in den Ackerfurchen / in eurem Hinterm-Mond-Loch?“

2.4. Neue Auseinandersetzungen. Neue Ausdrucksmöglichkeiten

Eine von Brechts zentralen Hypothesen ist es, dass dialektisches Theater (was er in seinen letzten Lebensjahren für einen besseren Begriff als ‚episches‘ Theater hielt) „die Erscheinungen in ihre Krise“ bringen müsse, „um sie fassen zu können“. Nur aus dem Erfahren und Begreifen von Krisen, Widersprüchen, Konflikten könne man lernen. Voraussetzung für das Lernen ist das Erkennen bestimmter Gesetzmäßigkeiten, das Assoziieren bestimmter (von Brecht und Strittmatter antizipierter) Lösungsmöglichkeiten.

In Müllers früher Fassung der *Umsiedlerin* finden wir diese Strategie noch vor. Die Vorgänge werden „im wesentlichen *sprachlich* entwickelt. Die dramatische Bewegung findet im Dialog und nur dort statt. Was das spätere Stück gerade interessant macht [...] fehl[t] [...] in den frühen Entwürfen [...] noch weitgehend.“ Die frühen Fassungen sind eher Texte mit dem „Zwang, dass die Figuren sich ausreden“ (B.K. Tragelehn). Die späteren Fassungen zeigen sprachliche Auslassungen, die Kontradiktion, die zwischen Rede und Gegenrede besteht, die Textlücken, in denen körpersprachliche Aktion den Dialog ersetzt oder einfach Leerstellen entstehen; die Widersprüche zwischen Vorgang und Gespräch. Durch das Ablegen jenes Sprachzwangs entstehen eine größere Vielfalt an dramatischen Ausdrucksmöglichkeiten, wie z.B. körpersprachlicher Ausdruck - die Last in Form von Hitler und Friedrich dem II, die Flint auf dem Rücken trägt; die Ohrfeigen zwischen Flinte 1, Flinte 2 und Flint; Fondrak „pißt“ als Kommentar zu Niets Weigerung, ihn weiter auszuhalten –; hinzu kommt das Verstummen von Figuren, wie beispielsweise bei der Umsiedlerin Niet. In den früheren Fassungen redet sich diese noch aus, z.B. in einem Dialog mit ihrem Sohn. Dieser, noch in jener Brechtschen Lehrer-Schüler-Konstellation geschrieben, wurde später mitsamt der Figur des Sohnes gestrichen. In der späteren Fassung bleibt Niet fast bis zum Ende des Stückes stumm. „Diese Frauenfigur kommt ohne Sprache aus. Ihre Lebensumstände sprechen für sich. [...]. Ihre Ausdrucksform ist fast ausschließlich die Körpersprache geworden.“ Mithin geht auch ihre Vergangenheit, ihre Vorgeschichte verloren, Textlücken und Auslassungen werden in Kauf genommen. Ihre Funktion im Stück, wie sie Streisand beschreibt, ist es, der „Maßstab allgemeinen Fortschritts zu sein“. Als sie anfängt zu sprechen, als sie durch die Übernahme von Ketzers Hof den anderen Figuren im Stück ökonomisch gleichgestellt wird, siedelt sie nicht nur, zusammen mit Flinte 1, in ihre neue Existenz um, sondern stellt, indem sie Mützes

Heiratsantrag ‚vielleicht‘ ablehnt, auch „das bisher Erreichte als Zustand allgemeiner Harmonie wieder in Frage, indem sie auch auf außerökonomische Bedingungen fortdauernder menschlicher Unterdrückung stößt“. Dennoch eröffnet Mütze, wie in Kapitel 1 beschrieben, mit seinem Angebot „Wenns nicht fürs Leben ist, ists in der Arbeit“ eine Möglichkeit von Gleichberechtigung durch gleichberechtigte Arbeit.

Der Wegfall des ‚Sprachzwangs‘ der Figuren, ja auch ganzer Dialoge (z.B. zwischen Niet und Flint) führt - neben körpersprachlichem Ausdruck und Verstummen - in späteren Fassungen noch zu einer dritten bedeutsamen Veränderung. Der Assoziationsspielraum des Zuschauers wird im Gegensatz zum Brecht-Strittmatter’schen Stück stark erweitert. Das bedeutete auch, dass bestimmte Figuren nun nicht mehr im Stück aufeinander trafen. Müller wollte damit erreichen, dass „Strukturprobleme“, die er darstellen wollte, nicht „als Probleme zwischen Personen erscheinen. Was ja das Typische ist gerade für die neuere sowjetische Dramatik. Dass Strukturprobleme immer Probleme zwischen Leuten sind auf der Bühne.“ Gerade dies wollte er vermeiden; er nennt seine frühere Fassung (u.a. mit dem Dialog zwischen Flint und Niet) falsch, in dem er den Konflikt „zu einem persönlichen Duell zwischen dem Parteisekretär und dieser Umsiedlerin“ machte. In Bezug auf Erik Neutschs Roman *Spur der Steine* (1964) beklagt Müller z.B. jenes „Schema“, welches auf persönliche Duelle zwischen bestimmten Figuren hinausläuft, sowie „dass es nur auf die Qualität der Überzeugungsarbeit ankommt. Als ob es keine historischen Probleme gäbe [...] Das war der ganze Arbeitsprozeß [an der *Umsiedlerin*, d.A.]. Dass man immer weiter von Personenbeziehungen auf Strukturprobleme kam.“

Auch Brecht widmet sich in den *Katzgraben-Notaten* diesem Gedanken. Er stellt fest, dass sich auf dem neuen Theater sowohl die Ausdrucksformen geändert haben, als auch die Form der Auseinandersetzungen. Dennoch geht es Brecht noch immer um die „Auseinandersetzungen zwischen Menschen, und auf diese Auseinandersetzungen kommt es im Drama ja an [...]“. Diese neuen Auseinandersetzungen sind für Brecht eng verknüpft mit neuen Leidenschaften, wie z.B. denen, die „die Menschen zu tätigen Kollektiven zusammenschweißen“, oder dem Willen, „dem Ackerboden mehr Früchte zu entreißen.“ Es geht nicht mehr um die alten

Leidenschaften wie Eifersucht, Machtgier oder Geiz als Konstituenten eines Dramas, und folgerichtig werden auch Auseinandersetzungen anders ausgetragen und gelöst. Brecht sieht hier eine Entwicklung, welche von einer Lösung auf persönlicher Ebene wegführt, hin zu einer gesellschaftlichen Dimension, in welcher Konflikte mit politischen Mitteln ausgefochten werden. So regieren eben nicht jene alten Leidenschaften des herkömmlichen Theaters - d.h., dass z.B. ein Großbauer einem Neubauern die Scheune nicht in Brand steckt (um seine Machtgier zu befriedigen), sondern dass er stattdessen (in *Katzgraben*) dem Neubauern die benötigten Leihpferde entsagt, oder dass er dem Mittelbauern bereitwillig Saatkartoffeln überlässt und dem Neubauern nicht. Dies mag zwar für das Publikum weniger erregend oder „typisch“ erscheinen, denn „der politische Blick unseres Publikums schärft sich nur langsam“, jedoch ist Brecht hier bereits auf dem Weg zu Müllers Anspruch, Strukturprobleme anstatt persönlicher Fehden darzustellen.

2.5. Impulse, Einsichten. Überwindung von Widersprüchen

Das von Müller bemängelte Schema der ‚Überzeugungsarbeit‘ ist durchaus in Strittmatters Stück und Brechts *Notaten* verankert. Dies hat u.a. seinen Grund in Brechts Anspruch, bestimmte Impulse zu setzen und bestimmte Assoziationen, die zu bestimmten Einsichten führen, beim Zuschauer zu erwecken. Dies konnte nur durch das ‚Sich-Ausreden‘ der Figuren bewerkstelligt werden, und in einem Stück, in dem die Widersprüche und deren Überwindung im Mittelpunkt stehen sollen, muss es zwangsläufig um gegenseitige Überzeugungsarbeit, aber auch gemeinsames Lernen gehen, Letzteres im Übrigen ein Aspekt, den es dann bei Müller gar nicht mehr gibt.

Für Brecht kommt es außerdem darauf an, nicht nur den Impuls zu übernehmen (wie es möglicherweise Müllers Intention war), sondern auch verstandesmäßig zu begreifen: „Damit ein richtiges Verhalten nachgeahmt werden kann, muss es so verstanden worden sein, dass das Prinzip auf Situationen angewendet werden kann, die der vorgeführten nicht ganz gleichen.“ Damit versuchte Brecht, sein großes, neues und altes Ziel zu erreichen: „Der Bereich der Einsichten und Impulse erfährt dann auch eine große, entscheidende Änderung in der Kunst, indem das Vergnügen an den Einsichten über das Vergnügen an deren Nutzen hinaus gesteigert wird.“ Die Übernahme von Impulsen, die das

Nachahmen des Verhaltens nach sich ziehen soll, wird in Strittmatters Stück vor allem durch die Überwindung von Widersprüchen und Problemen im täglichen Leben der Bauern erreicht, was zumeist in harmonischer, organischer Weise geschieht. Das Vergnügen an den Einsichten und deren Nutzen drückt sich vor allem in einem Vergnügen an der gemeinsamen Arbeit aus. Die Funktion des „Anleiters“ oder Lehrers übernehmen dabei der Parteisekretär Steinert sowie die Bäuerin Kleinschmidt.

Eine Szene, die diese harmonische und mithin erfolgreiche Überwindung von Widersprüchen exemplifiziert, ist z.B. die dritte Szene im ersten Bild des zweiten Aktes. Als der Bauer Mammler sich einen Ochsen von Kleinschmidts ausleihen will, lehnt die Bäuerin Kleinschmidt die Bitte zunächst ab. Im weiteren Verlauf der Szene wird erst der wahre Grund für die Weigerung deutlich, dass nämlich die Bäuerin Kleinschmidt den Ochsen nicht aus Eigensinn nicht ausleihen will (oder gar nur gegen eine Bezahlung, wie Müllers Figur Henne), sondern dass sie der Meinung ist, der Ochse würde die Arbeit wegen des Hungers gar nicht bewältigen können. Steinert weist sie jedoch auf ihre gesellschaftliche Pflicht hin, den Ochsen zu verleihen, was die Bäuerin Kleinschmidt genauso sieht: „Drum eben, weil er so politisch ist, / muss er auch Fleisch an den Knochen haben.“ Schließlich einigt man sich darauf, dem Ochsen Baumlaub zu geben, bzw. „gemeinsam“ und „miteinander“ Heu zu kaufen. Um schließlich die Ochsen nicht mehr zu benötigen, sondern mit Traktoren wirtschaften zu können, muss die Straße im Dorf gebaut werden. Die Bäuerin Kleinschmidt hat eine Idee – sie schlägt vor, dafür die Steine aus der Mauer des alten Gutes zu nutzen, und Mammler schlägt vor (anstatt beleidigt zu sein wegen des Ochsen), Steine aus seinen Äckern herauszuholen. Zwei Dinge sind an dieser Szene wichtig. Einerseits geht es um den Abbau des „Alten“ (der Mauer des alten Gutes), zugleich Symbol für die Eingeschränktheit oder Kurzsichtigkeit der Bauern, andererseits auch Symbol für alte, überholte Werte. Diese müssen jedoch nicht geopfert und zerstört werden, sondern fließen organisch in den Erneuerungsprozess ein – jegliche Entwicklung ist immer nach vorn gerichtet. Von Steinert wird dann wiederum die Wichtigkeit des gemeinsamen Handelns und Tuns betont: „Ja, meine Steine – deine Steine“, denn nur dies führt letztendlich zum Erfolg.

In der zweiten Szene des zweiten Bildes im dritten Akt geht es abermals um das Suchen nach Lösungen, dieses Mal für das

Grundwasserproblem. Steinert ist auch hier wieder der Moderator und Stichwortgeber. Er sagt: „Dann macht es nach. [...]. Verdammt, was kann man machen? [...] Kann man das Wasser nicht vom Fluss herleiten [...]. Dann brauchen wir Maschinen [...].“ Wurde in der vorher besprochenen Szene v.a. die Gemeinsamkeit des Handelns betont, so steht hier das ‚Machen‘, das Handeln selbst, im Vordergrund. Nicht die Resignation soll Oberhand über das Leben der Bauern gewinnen, sondern eine „Jetzt erst recht“ – Haltung soll erreicht werden: *Steinert*: „Gerade. Ohne Straße gibt’s kein Wasser.“

Eine Synthese erfährt das ‚Gemeinsame‘ und das ‚Machen‘ dann in der letzten Szene des dritten Aktes. Es präsentiert sich als Lösung, nachdem Steinert *Katzgraben* resigniert aufgeben und verlassen wollte, also im Moment der größten Krise. „Ich sitz hier fest,“ stellt er fest, nachdem eine Abstimmung zum Wasser- und Straßenproblem gescheitert ist. Die junge Elli rät ihm, nun gerade nicht aufzugeben, da etwas nicht so ist, wie es sein sollte. Er müsse für Veränderungen auch kämpfen, „weil Katzgraben / nicht gut genug ist, um es zu verlassen.“ Schließlich verkünden die Kleinschmidtin und Frau Weidling mit einem „Na, wir,“ dass sie die Straße bauen werden. In dieses ‚Wir‘ stimmen auch Günter und Erna als Vertreter der beiden Jugendgruppen im Dorf ein. Das gemeinsame Handeln (das Wir und das Machen) ist erreicht und somit Brechts Intention, „das Zusammenleben der Menschen so zu zeigen, dass es verändert werden kann, verändert in einer ganz bestimmten Weise, umgesetzt. Steinerts wichtige Funktion in diesem Gefüge, gerade in der Situation der Krise um den Grundwassermangel, beschreibt Brecht in den *Notaten* wie folgt: „[...] wie er dann zum Handeln kommt und jeden, dem es nötig ist, zum Handeln bringt, und dann haben wir unseren proletarischen Helden.“

In Müllers Stück gibt es keine „automatisch ablaufenden Gesetzmäßigkeiten, die den Prozess befördern und ein Happy end garantieren“, es sind die „auf Destruktion und negativ gegeneinander wirkenden Kräfte[n], von denen der Aufbauprozess vorwärts getrieben wird.“ Widersprüche werden *gesetzt*, und die Überwindung dieser Widersprüche ist schmerzhaft, quälerisch, destruktiv, zuweilen scheiternd. Müller weigerte sich, so Bathrick, „anders als auf dem Wege der Negation zu bestimmen, was ‚der Mensch‘ sei“.

Eine Szene, die dies untermauert, ist z.B. der Eintritt des Großbauern Treiber in die LPG im 15. Bild. Dieser ‚inszeniert‘ seinen Eintritt als

Selbstmord und wird von einem Arbeiter rechtzeitig wieder vom Strick abgeschnitten. Eine Sequenz aus dem zweiten Bild, in welcher sich der Bauer Ketzler erhängt hatte, da er nicht an den Fortschritt in Form der zwei sowjetischen Traktoren glaubte, wird wieder zitiert. *Henne*: „Wer hat Ketzler abgeschnitten Neunundvierzig / Dem der den Strick gedreht hat. Alle Schuld / Rächt sich auf Erden und ich schneid ihn nicht ab [...]“. Nicht nur die Mitschuld Treibers an Ketzlers Tod wird hier betont (er wollte Schulden eintreiben, die Ketzler nicht bezahlen konnte), auch Treibers Unglauben an den Fortschritt (die LPG) wird hier verdeutlicht. Der Eintritt Treibers wird mit einem ironischen Unterton kommentiert. *Siegfried*: „Bei uns ist Platz, Treiber. Du bist der erste / Der über seine eigne Leiche eintritt./ Hier ist der Antrag.“ Das Schmerzhaftes des Schrittes wird betont, welches hier im Sterben seinen höchsten Ausdruck findet. Erst die Selbstaufgabe (das Sterben des Mittelbauern Treiber) ermöglicht den Fortschritt (Eintritt in die LPG). Auch auf der sprachlichen Ebene werden die Widersprüche und Gegensätze gesetzt: (eigne – Leiche; Himmel/ Hölle – LPG). Die Feier zur Kollektivierung ist dann der Krankenschein, den sich Treiber und Treiberin holen wollen. Für sie bedeutet der Schritt in die LPG ausschließlich Zwang, eben Selbstaufgabe. Darum gehen sie zwar den Schritt, da es keinen anderen gibt, verweigern sich jedoch der Zukunft. Flint kommentiert und wirft die Frage der Sinnhaftigkeit dieses Schrittes implizit auf: „Er hat gearbeitet wie wir. Sein Leben / War wenig leichter, schwer genug wirds bleiben.“

Einen weiteren wichtigen Aspekt in der Bewältigung von Widersprüchen in Müllers Drama - der des eigenen Unvermögens - beleuchtet die Einwohnerversammlung im 13. Bild. Es geht um die Nutzung der beiden verfügbaren Traktoren. Erst ein plötzlich angereister Landrat, ein *deus ex machina*, bringt die Bauern mit einem Trick zur Einsicht, das Land gemeinsam, kollektiv zu bewirtschaften. Weder Flint, der Parteisekretär und Vermittler, kann die Bauern zu einer Lösung des Konflikts tragen, noch können es die Bauern aus eigener Kraft. Erst der *deus ex machina* führt ihnen die negative Variante, das Scheitern vor (das Zurückkehren in Abhängigkeiten), um sie zu einer Einsicht zu bringen, die jedoch auch wieder die negative Seite betont: „Das hab' ich nicht gewollt.“ In Bürgermeister Beutlers Kommentar über den Entschluss zur Kollektivierung: „Der Kommunismus ist das Paradies. [...] / Der Kommunismus braucht den ganzen Menschen / Und was der Kopf nicht fasst, begreift der Hintern. / Gott hat euch aus dem Paradies geprügelt /

Wir prügeln euch ins Paradies zurück“ wird außerdem nicht die Sinnhaftigkeit des Schritts betont, sondern das Scherzhafte, Unausweichliche daran. Im Fokus steht der Widerspruch (Paradies – prügeln), das Destruktive des Vorgangs, nicht der damit verbundene optimistische Blick in die Zukunft.

In Müllers Stück kann also Neues nur durch Selbstaufgabe oder dadurch, etwas „aus sich herausreißen“ zu müssen, entstehen. Produktivität und Handlungsfähigkeit können nur aus schmerzhaften Erfahrungen oder schmerzhafter Aufgabe alter Lebensweisen erwachsen, sie haben den Charakter eines Entweder-Oder, einer Aufopferung, ohne die etwas anderes nicht zu haben ist. Das Neue, was danach entsteht, ist demzufolge selbst nicht widerspruchsfrei, sondern gleichsam nur eine erzwungene Lösung oder gar ein Scheitern, da es keine Alternative für das Leben in der DDR gibt. Nicht zuletzt - wie bereits an Flints preußischer und nationalsozialistischer Last verdeutlicht - ist sie außerdem durch „Reste“ des Faschismus (vor)belastet. *Flint*: „Und so sieht er aus, unser Staat: / zusammengeflickt mit eigenen Resten aus zwölf Jahren / Heil und zwei Kriegen, nach einer Vorlage, die nicht auf / unserem Mist gewachsen ist. Und wir haben ihn nicht selber / demontiert, da haperts bei der Montage.“ Neben der Setzung von Widersprüchen werden hier auch noch einmal jene „Strukturprobleme“ resümiert, um die es Müller hauptsächlich ging.

Anders Strittmatter und Brecht, die ebenfalls auf Strukturprobleme hinweisen, diese jedoch als jene „behebaren Schwierigkeiten“ und „korrigierbaren Ungeschicklichkeiten“ charakterisieren: „Mach Du's dort! Ich mach es hier. / Handschlag, Kumpel, wetten wir: / Besser machen! / Schneller schalten! / Alten Dreck weg! Los!“, die dann im gemeinsamen ‚Machen‘ überwunden werden.

2.6. Sprache und Versmaß

Ein letzter, jedoch sehr wesentlicher Aspekt, der die drei Werke miteinander verbindet, soll noch diskutiert werden – das Versmaß. Brecht schreibt in *Sinn und Form* über *Katzgraben*: „Wie man sieht, ist das Stück in Jamben geschrieben. Wohl zum erstenmal in der deutschen Literatur finden wir eine jambisch gehobene Volkssprache. [...] Die Verse sind nicht durchwegs fünffüßig wie im klassischen Drama: sie werden dadurch erstaunlich beweglich.“ Er nennt die Sprache des Stücks „außerordentlich plastisch, bilderreich und kräftig, voll von neuen

Elementen.“ Beispiele für beide Aspekte sind u.a. *Kleinschmidtin über den neuen Ochsen*: „Der fällt bald um. ‚Nun danket alle Gott‘, / kannst du auf seinen Rippen harfen. / Mit solchem Dürrvieh werden wir beliefert“, oder *Steinert*: „Ist so ein Vieh der Mittelpunkt der Welt? / Denkt doch daran, wir schaffen jetzt Stationen, / wo man sich einen Traktor leihen kann, / und ihr, ihr klammert euch an Ochsenchwänze. / Warum nicht mit der Nase Furchen ziehen!“

In den *Katzgraben-Notaten* schrieb Brecht: „Die Verssprache hebt die Vorgänge unter so einfachen, ‚primitiven‘, in den bisherigen Stücken nur radebrechenden Menschen wie Bauern und Arbeitern auf das hohe Niveau der klassischen Stücke und zeigt das Edle ihrer Ideen. Diese bisherigen ‚Objekte der Geschichte und Politik‘ sprechen jetzt wie Coriolan, Egmont, Wallenstein.“ Mit der „jambisch gehobenen Volkssprache“ wollen Strittmatter und Brecht demnach demonstrieren, „dass die Kunst nicht mehr Privileg einer Klasse sein muss“. Damit wird erreicht, wie Brecht in der Zeitschrift *Sinn und Form* 1953 anmerkt, dass die deutschen Bauern, die bislang nur „in Dialektstücken, die nur lokal bekannt sind“, repräsentiert wurden, zum ersten Mal in einem Stück auftreten, „das den modernen Klassenkampf auf dem Dorf auf die deutsche Bühne bringt“.

Während Müllers frühere Entwürfe der *Umsiedlerin* sämtlich in Prosa geschrieben wurden, so benutzt er in dem 1961 uraufgeführten Stück den Wechsel von Blankvers und rhythmischer Prosa. Dieser Umbau geschah, so Marianne Streisand, ab 1958 im Anschluss an die Beschäftigung mit den *Katzgraben-Notaten*. Im Herstellen von Müllers Versfassung fiel alles Überflüssige, Private heraus, die Beziehungen zwischen den Figuren verloren somit ihre private Dimension, und wurden, wie bereits beschrieben, ganz auf ihre soziale repräsentative Rolle reduziert. Mit dem Vers wurden sowohl die Bauern als auch die Vorgänge auf dem Land „groß“ und bedeutend, so wie es ihnen nach Müllers Meinung zukam. Sein besonderer „Umsiedlerin-Jambus“ ist gekennzeichnet durch die „Nicht-Identität von Metrum und Rhythmus, also das häufige Abweichen vom Blankvers-Schema, [...] die gegenseitige Verfremdung von dramatischem Jambus und rhythmischer Prosa [...] und Versuche, im Vers hoch- und umgangssprachliche Elemente einzufügen“. Beispiele sind etwa *Flinte I* zu *Flint, der auf sein Parteiabzeichen verweist*: „Ja, du schießt drauf, ich solls blankreiben.“, oder *Flint*: „Der Kommunismus ist, was Spaß macht, sonst / Wozu den langen Weg mit Blut und Schweiß.“

Die Figuren wurden „literarisiert“, doch „trotz der gehobenen Versform ist der besondere Sprachgestus der Bauern stets erhalten“, der Müller vor allem aus seiner Arbeit auf dem Landratsamt Waren in den Vierzigerjahren bekannt gewesen sein dürfte. Dies bewirkt zugleich die Authentizität der Sprache als auch deren literarische Überhöhung, die bei Müller, wie schon erwähnt, oft ins Komische, Grotteske übergeht.

3. FAZIT

Müller schrieb 1953 anlässlich einer Rezension ungarischer Erzählungen: „Mit der Veränderung der Verhältnisse geht die des Verhaltens nicht parallel. Die das Neue schaffen, sind noch nicht neue Menschen. Erst das von ihnen Geschaffene formt sie selbst.“ – Dagegen setzen Strittmatter und Brecht im Vorspruch zum vierten Akt: „Ihr seht Veränderung durch vorbedachtes Handeln / und Menschen Dinge und Dinge Menschen wandeln.“ Steinerts „Recht eure Rücken, und der Blick wird frei sein. / Die Körperkraft, die das verkrampte Tun verzehrte, setzt um in Denkkraft, in Projekt und Plan.“ steht Flints gebeugter, unfreier, an schwerer Last tragender Rücken gegenüber. Der Aufbau des Sozialismus in der SBZ / DDR wird bei Müller nicht nur in seinen (realen) Mühen und Qualen dargestellt, sondern ist auch „von einer kaum abzutragenden Hypothek belastet, von der nazistischen wie von der preußischen Vergangenheit“. Trotzdem die Kollektivierung schließlich gelingt (der optimistische Moment im Stück), werden jedoch „die von Müller beleuchteten Widersprüche und ihre Geschichte [...] nicht aufgehoben, vielmehr wirken und hemmen sie weiter“. Müller spricht mit seiner Widersprüchlichkeit, mit der offenen Form des Stücks, mit seinen Textlücken und Leerstellen das „Publikum nicht nur als Objekt, sondern (auch) als Ko-Produzent“ an.

Nun wäre es vollkommen verfehlt, aufgrund von Brechts Intention, dem Publikum Einsichten zu verschaffen, dieses als Objekt zu bezeichnen. Dessen tätige Anteilnahme am Stück ist genauso wie bei Müller herausgefordert. Brechts epische/dialektische Strukturen wollen jedoch auch viel klarere Bewertungen vermitteln. Der optimistische Grundton des Stückes entspringt demnach aus der „Prämisse von der Entbehrlichkeit der Selbstaufopferung unter den Bedingungen einer menschlichen Gemeinschaft“, einem Gedanken, dem Brecht besonders nahe stand, und den er auch in den *Notaten* formuliert hat: „[...] der Blick ins Innere der Menschen und der Appell an sie, eine

menschenwürdige Gesellschaft aufzubauen, steht der Poesie wohl an.“ Folgerichtig wird in Strittmatters Stück gerade die Möglichkeit des Abnabelns von der Vergangenheit (nicht die fortdauernde Belastung durch sie), gerade das Nach-Vorn-Schauen in die Neue Zeit betont. „Der Pest enteilt man,“ sagt Steinert zu Grossmann, dem Großbauern und ehemaligen Nazi, und: „Dass du gewinnst – grad das muss man verhindern.“; oder, wie die Kleinschmidtin mit Bezug auf das Agronomie-Studium ihrer Tochter sagt: „Studier ihn tot, den Hund!“. Brecht selbst fordert: „Was wir erreichen müssen, ist, dass im Publikum ein Kampf entfacht wird, und zwar ein Kampf des Neuen gegen das Alte.“ Das optimistische In-die Zukunft-Schauen und das bewusste Mittun macht schließlich alles möglich. Die Schlussequenz, eine kühne Zukunftsvision sowie deren unbedingte Verteidigung, wird von den drei Jugendlichen des Dorfes gesprochen, die die Zukunft der DDR repräsentieren, die laut Brecht „ermächtigt“ sind, „die Züge der jungen Menschen zur Schau und zur Beurteilung zu stellen, die den Sozialismus aufbauen sollen“. *Elli*: „[...] die Flüsse ändern / den Lauf, das Wasser fließt bergan./ Die Menschen meistern den Planeten Erde;“ *Erna*: „Und diese Zukunft kann man wie sein Leben lieben; für solch ein Leben wird man alles wagen.“; *Günter*: „Und jede Tatze, die es ankrallt, niederschlagen.“

LITERATURVERZEICHNIS

1. Brecht, Bertolt: „Katzgraben“-Notate 1953. In: *Bertolt Brecht Werke, Große kommentierte*
 2. *Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Band 25. Berlin und Weimar: Aufbauverlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1994, S. 399 – 490.
 3. Müller, Heiner: *Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande*. Berlin: Rotbuch Verlag, 1975
 4. Strittmatter, Erwin: *Katzgraben. Szenen aus dem Bauernleben*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1966
 5. 2. Sekundärtexte
 6. Bathrick, David: „Agitproptheater in der DDR. Auseinandersetzung mit einer Tradition.“
 7. In: Profitlich, Ulrich (Hrsg.): *Dramatik der DDR*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987, S. 128-149.
-

-
8. Braun, Matthias. *Drama um eine Komödie*. Berlin: Ch. Links Verlag, 1995
 9. Brecht, Bertolt: „Erwin Strittmatters 'Katzgraben'“. In: *Sinn und Form* 3/4 (1953), S. 97-101.
 10. Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2007
 11. Hoefert, Sigfrid. „Aspekte der Nachwirkung Brechts in der Dramatik der DDR (anhand von
 12. Baierl, Hammel und Strittmatter).“ In: *Proceedings - Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*. 26.1 (1975), S. 106-110.
 13. *Kindlers Neues Literaturlexikon, Studienausgabe*. Hrsg. von Walter Jens. Bd. 12, 1996, S. 28-36 (Heiner Müller) sowie Bd. 16, 1996, S.127-130 (Erwin Strittmatter). München: Kindler.
 14. Müller, Heiner. *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1992.
 15. Philpotts, Matthew. „'Aus so prosaischen Dingen wie Kartoffeln, Straßen, Traktoren werden
 16. poetische Dinge.' Brecht, *Sinn und Form*, and Strittmatter's *Katzgraben*.“ In: *German Life and Letters* 50.1 (2005), 56-71.
 17. Profitlich, Ulrich: „Beim Menschen geht der Umbau langsamer. Der 'neue Mensch' im
 18. Drama der DDR.“ In: Profitlich, Ulrich (Hrsg.): *Dramatik der DDR*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1987, S. 297-326.
 19. Silberman, Marc. „Bertolt Brecht.“ In: Lehmann, Hans-Thies und Patrick Primavesi (Hrsg.).
 20. *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003, S. 136-146.
 21. Streisand, Marianne (a): „Erfahrungstransfer. Heiner Müllers 'Die Umsiedlerin oder Das
 22. Leben auf dem Lande'“. In: *Der Deutschunterricht* 5 (1996), S. 18-28.
 23. Streisand, Marianne (b): „Heiner Müllers „Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande“ Entstehung und Metamorphosen des Stücks.“ In: *Weimarer Beiträge* 8 (1986), S. 1358-1384.
-