

Theater im Exil

Einleitung:

Ab 1933, und bei manchen schon ein paar Jahren früher, hat die NS-Regierung etliche deutsche Intellektuellen in das Exil vertrieben. Unter ihnen waren Schriftsteller, Dichter, Maler, Filmregisseure, Schauspieler, Dramatiker. Es ist sehr schwierig zu bestimmen, um wie viele Personen es sich handelt: zuerst, weil sie sich während dieser Zeit versteckt hielten, oft das Land gewechselt haben, aber auch weil es schwierig ist, eine homogene Kategorie der Flüchtlinge abzugrenzen. Manche waren Juden, die versuchten, vor einer direkt gegen sie gerichtete Bedrohung zu fliehen, andere waren Kommunisten, Anarchisten, oder einfach Pazifisten. Noch andere hätten nicht soviel gegen den Nationalsozialismus gehabt, wenn ihre Kunst nicht als „entartet“ betrachtet worden wäre. Nun war es aber so, dass fast alle Künstler, die vorher in Deutschland lebten, sich in Frankreich, in England, in der Schweiz, in den USA und in URSS (unter anderen) befanden. Was für eine Kunst haben sie denn unter diesen besonderen Bedingungen entwickeln können? Zwar ist es immer möglich, im Exil zu schreiben; schreiben kann man sozusagen überall, wo Papier und Stifte zu finden sind. Malen kann man auch, wie der Maler Beckmann es bemerkt: „Man kann auch woanders anständige Bilder malen und sie ausstellen, und manchmal kann man sie sogar verkaufen“¹... Wie läuft es aber für jene, die von den Institutionen total abhängig sind, nämlich die, deren Kunst darin besteht, Theaterstücke zu schreiben, zu inszenieren und zu spielen? Viele von ihnen waren auf dem Weg ins Exil; sind sie im Ausland tätig gewesen, hat das deutsche Theater während der NS-Zeit gelebt, und um was für ein Theater handelte es sich, Theater des Exils oder Theater im Exil? Diese Fragen genau zu beantworten wäre eine sehr ausführliche Forschungsarbeit,

– 1 Mann, Erika und Klaus, *Escape to life*, Deutsche Kultur im Exil, Edition Spangenberg, München, 1938/1992, s. 65

aber sich den Antworten anzunähern sollte erlauben, die Besonderheit des Theaters durch sein Schicksal im Exil besser zu verstehen.

I. Besonderheiten des Theaters im Bezug zum Exil

1 Eine „entartete Kunst“

Die 30er Jahre sind auf den deutschen Bühnen, so wie in den anderen europäischen Ländern, eine Zeit der Veränderung, der Avantgarde. Symbolismus, Dadaismus, engagiertes oder episches Theater, es fehlen weder die neuen Vorstellungen dieser Kunst noch die Dramatiker und Regisseure, die sie anwenden wollen. Viele von diesen Leute waren zwar jüdischen Ursprungs oder politisch engagiert (oder natürlich beides), aber auch die, die nichts mit dem Judentum oder mit der Politik zu tun hatten, haben es ab der Machtergreifung Hitlers nicht leicht gehabt. Der Dramatiker Georg Kaiser hat sich zum Beispiel 1933 mit diesen Worten geäußert:

„Was ist schon weiter passiert? Ein Kegel-Club hat seinen Vorstand geändert – das ist alles. Was geht’s mich an?“²

1937 sollte er in die Niederlande ziehen, nach einigen mageren Jahren, in denen seine Stücke nicht mehr in Deutschland gespielt werden durften. Entartete Kunst... Dieser Begriff sollte die wenigen Künstler, die vielleicht sonst in dem Heimatland geblieben wären, und weitergearbeitet hätten, zur Flucht verleiten.

Ein Wort noch, zu denen, die geblieben sind: Manche haben weiter in Deutschland gearbeitet, und akzeptiert sich bloßzustellen, indem sie sich an die Kunstvorstellung des dritten Reiches angepasst haben. Diese sind meistens nach dem Krieg nicht mehr erfolgreich gewesen. Andere

– 2 Mann, Erika und Klaus, *Escape to life*, Deutsche Kultur im Exil, Edition Spangenberg, München, 1938/1992, s. 68

haben die Gefahr nicht früh genug richtig eingeschätzt. So der junge Schauspieler Hans Otto, der das deutsche Schönheitsideal und die deutsche klassische Kultur doch perfekt darstellte, der aber Kommunist war. 1933 wurde er gefoltert und aus dem Fenster gestürzt.



2 Eine gesprochene Kunst

Im Gegensatz zu der Musik oder zu der Malerei, ist das Theater eine Kunstform, die ein linguistisches Verständnis voraussetzt. Diese Eigenschaft wird natürlich im Exil eine wichtige Rolle spielen: wie kann man ein Theaterstück aufführen, wenn das Publikum und die Schauspieler nicht die gleiche Sprache sprechen? Theater ist eine Kunstform, die in zwei Schritten erfolgt: zuerst schreibt der Dramatiker einen Text und dann wird dieser Text auf die Bühne umgesetzt. Es ist also wichtig unter den Emigranten zwischen den Dramatikern und den Schauspielern zu unterscheiden. Die Ersten sind von dem Sprachproblem direkt betroffen: die Meisten konnten allerdings nur Texte schreiben, die Jahre später in Deutschland ausgeführt wurden. Die Zweiten haben es aber nicht viel besser: im Exil hatten sie oft keine Gruppe mehr, durften meistens nicht arbeiten, und auch wenn, beherrschten sie nicht immer die französische Sprache gut genug, um in französischen Stücken zu spielen.

Klaus und Erika Mann suchten 1938 deutschen Emigranten des Theaters in New-York; sie waren noch sehr wenig, und zwar wegen dieses Sprachhindernisses. Welch ein Glück die Musiker und die Tänzer hatten, bemerkten sie! Die Stücke der „Pfeffermühle“, der Gruppe von Erika, fanden dort kein richtiges Publikum, obwohl sie übersetzt worden sind: der Humor der Sprache hat daran gelitten.³

Alle diese Schauspieler werden oft im Filmgeschäft die Möglichkeit finden weiter zu spielen und ihr Geld zu verdienen: 1933 sind sehr viele deutsche Filmregisseure und Techniker in

– 3 Mann, Erika und Klaus, *Escape to life*, Deutsche Kultur im Exil, Edition Spangenberg, München, 1938/1992, s. 348

Frankreich und die viele Filmen, die das Thema Krieg und Spionage behandeln, brauchten Schauspieler, die mit einem deutschen Akzent sprechen... natürlich um Rollen von Nazis zu spielen. Der Schauspieler Erich von Stroheim wurde paradoxerweise dadurch sehr berühmt, dass er die, vor denen er floh, besonders realistisch verkörperte. Von ihm sagen Klaus und Erika Mann in ihrem Buch „Escape to life“: „Der geniale Schauspieler wird zum wandelnden schlechten Gewissen der Klasse, aus der er stammt.“⁴. Die Sprache ist also in diesem Fall nicht nur ein Hindernis, sondern sie öffnet auch Türen die anderen verschlossen geblieben wären.

3 Wichtigkeit der Anwesenheit: Paradox des Exils

Ein Aspekt, das das Theater radikal von den anderen Kunstformen unterscheidet, ist die notwendige Anwesenheit des Künstlers und des Zuschauers. Eine Theateraufführung kann schließlich nur stattfinden, wenn diese Begegnung erfolgt. Wo ist aber das Publikum dieses deutschen Theaters? Intellektuelle, die gegen Faschismus kämpfen und die die deutsche Sprache perfekt beherrschen? 1933 sind manche in Paris oder in Südfrankreich.

Die Soziologin Nathalie Heinich bezeichnet die Kunst als die Interaktion von drei „Acteurs“: der Künstler, das Publikum und die Institution⁵. Im Allgemeinen erfolgt die Erstellung eines Kunstwerkes in drei Schritten: zuerst schafft der Künstler; dann reagiert das Publikum – Meistens negativ-, schließlich erklärt die Institution das Werk als Kunst und das Publikum folgt. Im Fall des Theaters stellt sich ein erstes Problem: die Anwesenheit des Künstlers und des Publikums ist unentbehrlich, denn das Werk selber besteht aus der Interaktion zwischen Bühne und Saal. Wo ist aber im Exil das Publikum zu finden? Die, die die Sprache verstehen können, sind entweder in Deutschland oder irgendwo auf der Reise. Zweites Problem: die Institution ist die eines fremden Landes, die nicht besondere als Ziel hat, es der deutschen künstlerischen Produktion leicht zu machen. Im Exil darf man nicht arbeiten. In schwierigen Zeiten sorgt man sich mehr um das Geld als um Theater. Trotz Allem haben ein paar Dramatiker und Schauspieler in Frankreich gelebt; oft nicht sehr lange, die Meisten sind

– 4 Mann, Erika und Klaus, *Escape to life*, Deutsche Kultur im Exil, Edition Spangenberg, München, 1938/1992, s. 93

– 5 Heinich, Nathalie, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des Arts Plastiques*, Paris, Editions de Minuit, 1998

besonders schnell in die USA geflohen. Anfang der 30er Jahre waren Brecht und manche seiner Mitarbeiter in Paris. Im Winter 1939 waren ein paar deutsche Dramatiker in Nizza. Diese flüchtige Anwesenheit wird kaum in den Biografien erwähnt: wie haben diese Leute und insbesondere ihre Kunst in jener Zeit in Frankreich gelebt?

II Die deutsche Bühne in Frankreich: einige Beispiele

1 Brecht and Co

„Brecht avait été de tout temps à l'abri d'une quelconque passion pour la France. Dès l'école il avait rencontré des difficultés avec l'apprentissage du français; une fois à Paris, il ne réussit pas à s'intégrer dans le monde du théâtre. Sa nature ne le prédisposait pas à être un flâneur.“⁶

1933 wird eine Aufführung des Stückes *Die Maßnahme* von der Polizei unterbrochen und die Veranstalter werden wegen Hochverrats angeklagt. Brecht muss fliehen. Frankreich wird nie seine Wahlheimat werden. Nach Manfred Flügge, passt Brechts Persönlichkeit einfach nicht zum französischen Temperament. Dennoch schrieb der Dramatiker mehrere Stücke auf französischem Boden und verdient es also zu den Vertretern der deutschen Literatur in Frankreich gezählt zu werden.

1928 hielt er sich im Lavandou auf, wo er mit Kurt Weill, Helene Wiegel und Lotte Lenya an der Dreigroschenoper arbeitete. 1930 kam er zurück zum Lavandou mit Elisabeth Hauptman und beide empfangen den Besuch von Kurt Weill, Lotte Lenya und Walter Benjamin. Als seine Frau Helene Wiegel 1933 das neue Haus in Dänemark einrichtete, besuchte Brecht seinen Freund Lion Feuchtwanger in Sanary. Dort traf er zum ersten Mal Arnold Zweig.

1933 fing er mit Kurt Weill in Paris *Gewehre der Frau Carrar*, *Die sieben Todsünden*, und

– 6 Flügge, Manfred, *Exil en paradis, Artistes et écrivains sur la Riviera (1933-1945)*, Übersetzung Josie Mély, Editions du félin et Arte éditions, Collection A la croisée, 1996, s. 146

eine erste Version von *Furcht und Elend des dritten Reiches* an.



Bertolt Brecht und Kurt Weill

Wie schon gesagt, schreiben kann man immer im Exil. Zu bemerken ist aber, dass jene Stücken nie zu dieser Zeit in Frankreich aufgeführt worden sind: das Exil-Land war sozusagen nur ein Rahmen, ein Ort der Inspiration.

2 Erwin Piscator

Bertolt Brecht war ein Dramatiker, aber auch ein Dichter, ein Schriftsteller. Er hat sogar auch bei manchen Kinoproduktionen mitgewirkt. Wie hat das Exil aber auf jene gewirkt, die im Bereich der Bühnenpraxis tätig waren, nämlich die Schauspieler und die Regisseure? Erwin Piscator hat keinen Text geschrieben: er hat ein Theater geleitet, Stücke inszeniert und seine eigenen Vorstellungen dieser Kunst entwickelt, die Brecht zu großen Teilen beeinflussen sollten. Er hat auch in Frankreich gelebt und zwar 3 Jahre lang in Paris. Diese Zeit stellt in allen Biografien, in allen Enzyklopädien eine Lücke dar: erwähnt wird nur, dass er 1933 Deutschland verlassen hat und 1938 in den USA angekommen ist. Zwischenzeitlich war er in USSR und in Frankreich.

In Paris ist ihm das Exil sehr schwierig gefallen: drei Jahre lang hat er Projekte geplant, die nie durchgeführt wurden. Diese Projekte waren ebenso unterschiedlich wie ambitiös: Ein Umorganisationsprojekt des mexikanischen Kinos, eine filmische Bearbeitung seines Stückes *Schweyk*, die theatralische Aufführung von *Krieg und Frieden*, Inszenierungsprojekte

in mehreren Pariser Theatern... er zog sogar in Betracht, in Paris Stücke von Emigranten spielen zu lassen: Fritz Kortner, Homolka, Albert Bassermann und Elisabeth Bergner wollte er im Théâtre des Champs-Élysées vorschlagen. Alle diese Projekte sind gescheitert. Woran liegt es? Piscator hat es offenbar weder an Ideen noch an Dynamik gefehlt, dennoch war es ihm völlig unmöglich, die geringste theatralische Tätigkeit in Paris zu haben. Am 27. April 1938 schrieb ihm J.B.L. Corolla, Impresario:

„Cher Monsieur Piscator,

Comme suite à notre conversation d'hier j'ai l'avantage de vous dire que le projet que vous avez conçu ensemble avec M. Reinhardt d'organiser des Fêtes à l'instar de Salsburg à Paris ou à Versailles me parait difficilement réalisable en France pour des raisons multiples. Autre chose si vous organisez cela en Belgique comme Fêtes Flamandes etc.“⁷

Belgien als Ersatzlösung. Auf diese Idee sollten auch Sam Spiegel, Filmproduzent, und Alfred Huysmann, belgischer Kulturminister, kommen. Die Stadt Ypern wäre der perfekte Ort, um ein jährliches Festspiel des Friedens zu organisieren, ideale Gelegenheit für Piscator, sein engagiertes Theater fortzuführen. Ypern ist eine symbolische Stadt: völlig von dem Krieg zerstört, an der Kreuzung der Wege zwischen London, Paris, Belgien, Deutschland... Piscator hat vor, dort *Krieg und Frieden* aufzuführen. Auf dem Weg zwischen Brüssel und Ypern sieht sich Piscator in den selben Landschaften, in denen er als Soldat im ersten Weltkrieg war, diesem Krieg, der ihn solch ein Trauma versetzt hatte, dass er in seinem Buch *Das politische Theater* erklärte: „Ich wurde am 4. August 1914 geboren“⁸. In einem Andenkengeschäft, wo Zinnsoldaten und Postkarten aus dem Krieg verkauft werden, bekommt er einen Wutanfall. Seine Frau Maria und Sam Spiegel bringen ihn mit Mühe in den Wagen. Sie fahren nach Paris, und am selben Abend nach New-York. Für Erwin Piscator, endet das Exil in Europa, und ein anderes Exil fängt an, in dem er wieder seine Kunst üben können wird.

3 Andere Beispiele

Während Bertolt Brecht und Erwin Piscator immer noch zu den bekanntesten Regisseuren des

– 7 Zitiert in: Piscator, Maria und Palmier, Jean-Michel, *Piscator et le théâtre politique*, Payot, Paris, 1983, s. 120

– 8 Piscator, Erwin, *Le théâtre politique*, L'arche, Paris, 1972

zwanzigsten Jahrhundert zählen, sind einige andere schon nahezu in Vergessenheit geraten, nachdem sie zu ihrer Zeit sehr bekannte und polemische Prominente gewesen sind. Es gibt zum Beispiel den Fall Ferdinand Bruckners, der für unser Thema besonders interessant ist: er ist eigentlich vielleicht der einzige dem es gelungen ist, 1933 in Frankreich ein Theaterstück zu inszenieren. Ferdinand Bruckner wurde 1881 als Theodor Tagger in Sofia geboren. Sein Vater war ein österreichisch-jüdischer Geschäftsmann, seine Mutter eine französische Übersetzerin. Die Verbindung Bruckners zu Frankreich kommt also nicht nur daher, dass er 1933 ins Exil musste: als Kind lebte er in Wien, Graz, Berlin und verbrachte lange Zeiten in Paris. Dort studierte er Musik im Conservatoire und veröffentlichte zur gleichen Zeit schon Aufsätze, Rezensionen und Gedichte in Zeitschriften. 1922 gründete er zusammen mit seiner Frau Bettina Neuer das noch heute existierende Renaissance-Theater in Berlin. Bei seinen ersten Stücken, nahm Theodor Tagger das Pseudonym „Ferdinand Bruckner“ an, das er 1946 als offiziellen bürgerlichen Namen auswählte. Als berühmter Autor der Weimarer Republik, war Bruckner einer von diesen Scharfsichtigen, die weit im voraus die Katastrophe geahnt haben: in seiner Trilogie bestehend aus *Krankheit der Jugend* (1924), *Die Verbrecher* (1928) und *Die Rassen* (1933) beschreibt er die Atmosphäre jener Jahren in Deutschland und die Steigerung des Rechtsextremismus. Das letzte Stück wurde nicht in Deutschland gespielt : Bruckner musste ins Exil gehen, durch Österreich und die Schweiz fuhr er mit seiner Familie nach Paris, wo er schon ein Netzwerk hatte und sozusagen auch ein wenig zur Hause war. Dies kann vielleicht erklären, wieso Bruckner eine solche Ausnahme im Bereich Theater im Exil darstellt: schon in seinem ersten Aufenthaltsjahr in Paris wurde sein Stück aufgeführt, in dem *Theatre de l'Oeuvre*.



Ferdinand Bruckner

1936 fuhr er in die USA. Hatte er schon verstanden, dass Frankreich nicht mehr lange ein

Asylland sein wurde? In den USA stieß er aber auf viele Schwierigkeiten und kriegte nie den Erfolg, den er in Europa gekannt hatte.

Als Erika und Klaus Mann 1938 das Buch *Escape to life* verfassten, waren sie mit einem berühmten Schauspieler in Kontakt, der im Begriff war, in Frankreich ein Theaterstück zu spielen. Albert Bassermann, Theater- und Kinoschauspieler, hatte ihnen sein Projekt erklärt, in Paris Ibsens Stück *Gespenster* mit den Schauspielern Tilla Durieux und Ernst Deutsch aufzuführen⁹. Sicher war es 1938 in Paris schon zu spät, um solch einen Projekt auf die Füße zu stellen. Außer bei den Geschwistern Mann, ist keine Spur mehr davon zu finden.



Albert Bassermann

Der Dramatiker und Dichter Franz Theodor Csokor blieb einige Wochen in Nizza während des Sommers 1934. Dort war er sozusagen im Urlaub; dennoch konnte er die Atmosphäre des Exils spüren, und schrieb über die Gesellschaft der Emigranten, mit denen er zu verkehren

– 9 Mann, Erika und Klaus, *Escape to life*, Deutsche Kultur im Exil, Edition Spangenberg, München, 1938/1992, s. 90

mochte:

„Il faut avouer qu'ici, on ne rencontre pas des rats, ni des gens de peu, mais des personnalités qui ont un nom et une renommée dans le métier des lettres.“¹⁰

Er nahm sogar eine gewisse Idealisierung des Exils teil:

„Je dois te dire que cette émigration me fascine. Non pas parce que j'ai consacré deux de mes pièces à ce sujet, mais parce que, étant plutôt casanier, je suis fort séduit par l'idée de ne pouvoir avoir un jour qu'une table de bureau comme seule patrie!“¹¹

1934 schien er vom Exil beinahe begeistert zu sein. Hätte er das selbe 4 Jahre später noch schreiben können, als er immer noch regelmäßig von Land zu Land fliehen musste, bestimmt sogar ohne ein Mal einen Schreibtisch zu besitzen?

Dieses intellektuelle Leben im Exil, das Csokor 1934 beobachtet, ist vermutlich schon ausgestorben als Otto Zoff, Dramatiker, Schauspieler und Direktor eines Theaters sich 1939 im Nizza aufhielt. In einem Brief schrieb er am 24 April:

„Ce qui est tuant, c'est l'absence totale de vie intellectuelle.“¹²

Das Exil ertrug er sehr schwer: es wird für ihn zu einer fürchterliche Realität: „Armut, Krankheit, Verlassen, nervliche Anspannung, unwürdige und demütigende Umgebung, fehlende Bindungen zu dem Land in dem man lebt“¹³. In seinem Tagesbuch schrieb er am 26 August 1940:

„ Peu importe ce qui se passe au pays natal, on devrait y rester à tout prix. Le pire des régimes

-
- 10 Zitiert in: Flügge, Manfred, *Exil en paradis, Artistes et écrivains sur la Riviera (1933-1945)*, Übersetzung Josie Mély, Editions du félin et Arte éditions, Collection A la croisée, 1996, s. 150
 - 11 Zitiert in: Flügge, Manfred, *Exil en paradis, Artistes et écrivains sur la Riviera (1933-1945)*, Übersetzung Josie Mély, Editions du félin et Arte éditions, Collection A la croisée, 1996, s.151
 - 12 Zitiert in : Flügge, Manfred, *Exil en paradis, Artistes et écrivains sur la Riviera (1933-1945)*, Übersetzung Josie Mély, Editions du félin et Arte éditions, Collection A la croisée, 1996, s.152
 - 13 Zitiert in: Flügge, Manfred, *Exil en paradis, Artistes et écrivains sur la Riviera (1933-1945)*, Übersetzung Josie Mély, Editions du félin et Arte éditions, Collection A la croisée, 1996, s.153

vaut mieux que l'émigration. L'émigration est terrible, parce qu'elle condamne à l'impuissance. On est toléré, et encore qu'à moitié, voire à peine, on n'a ni le droit d'ouvrir la bouche, ni celui de bouger le petit doigt.“¹⁴

III Deutscher Theater im Exil

1 Frankreich, USA, Sowjetunion

Sanary war vielleicht, nach Ludwig Marcuse, die Hauptstadt der deutschen Literatur, sie war offenbar nicht die des deutschen Theaters; selbst in Paris hat man nur ein einziges deutsches Stück des Exils sehen können, nämlich *Die Rassen* von Ferdinand Bruckner. Frankreich war zu dieser Zeit kein Ort des Theaters im Exil: es war den Emigranten verboten auf französischem Boden zu arbeiten, es fehlte an Geld und auch natürlich an Lust daran, den Unglückspropheten zu lauschen. Jenseits der technischen Probleme, war also das Haupthindernis des deutschen Theaters in Frankreich die Tatsache, dass Franzosen einfach keine Lust hatten, die Stimme der Emigranten zu hören. In den USA und in der Sowjetunion war die Lage anders: je tiefer man in den Krieg sank, desto dringender wurde es, Propaganda gegen das Reich zu produzieren. Das Kino wurde vor allem dafür verwendet. Diese Konzeption öffnete aber auch jenen weit die Türe, die engagiertes Theater zu machen pflegten.

1937 schrieb Erwin Piscator aus Paris Willi Bredel über seinen Projekt, sein Stück *Schwejk* in Paris filmisch zu bearbeiten:

„Ich soll den SCHWEJK hier verfilmen, und die Sachen werden gebraucht, um die Ausgaben

– 14 Zitiert in: Flügge, Manfred, *Exil en paradis, Artistes et écrivains sur la Riviera (1933-1945)*, Übersetzung Josie Mély, Editions du félin et Arte éditions, Collection A la croisée, 1996, s.153

und das gesamte Material für die Propaganda zu verwenden.“¹⁵

In Frankreich wird dieses Projekt nie erfolgen. Als er in New York ankam, warteten auf ihn mehrere Journalisten. Einer von ihnen fragte ihn, wie es in Deutschland mit dem Theater läuft. „Es gibt kein Theater in Deutschland mehr“, antwortete Piscator und erklärte, dass es bald einen Krieg geben würde. „Sie sind doch nicht jüdisch, Herr Piscator, es ist nicht ihre Krieg!“, erwiderte lächelnd der Journalist¹⁶.

In den USA war es aber nicht so einfach, vom Theater zu leben. Nach dem Scheitern einiger Projekte, sollte Piscator die Hilfe des Präsidenten der *New School* annehmen. Er wurde offiziell Theaterlehrer, und erhielt dafür ein Theater, der Hörsaal der Schule, wo er, mit geringem Erfolg, aber mit einer gewissen Freiheit, seine Arbeit fortsetzen konnte.

Ferdinand Bruckner erlebte einen vergleichbares Schicksal und unterrichtete auch Theater in New York von 1937 bis 1947. Otto Zoff kam erst 1941 in den USA an.

Eine der Schwierigkeiten, auf die die Emigranten in den USA stießen, ist die Gesetzgebung, die sie verpflichtete, immer 6 Monate zwischen zwei Produktionen zu warten. Das Problem der Sprache, das wir schon erwähnt haben, ist natürlich immer noch da. Im Vergleich zum Frankreich, kann man aber zumindest sagen, dass die Schauspieler in den USA eine Chance hatten, wieder Karriere zu machen. Sie sollten sozusagen alles wieder anfangen, wie Erika und Klaus Mann es empörend bemerken:

„Hoffnungen zu Beginn einer Karriere! Wie achtzehnjährig das klingt, wie anfängerhaft, wie „eben der Schule entronnen“! Aber es sind Meister unter denen, die heute da stehen wo sie vor zwanzig Jahren standen, und nichts ist ihnen geblieben als die Hoffnung, es auf dieser Welt „noch einmal zu etwas zu bringen.““¹⁷

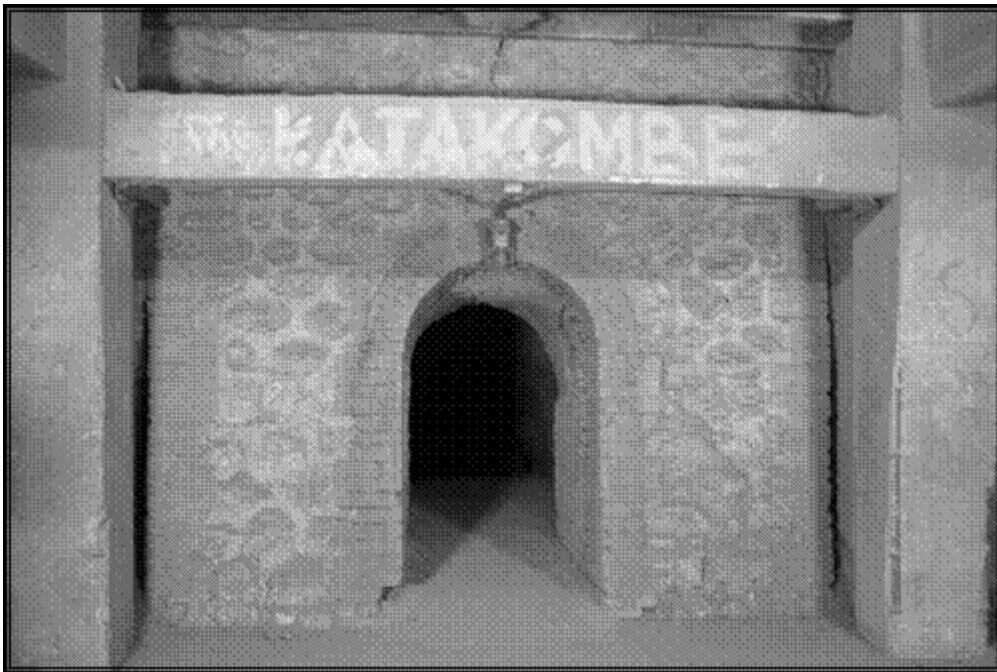
2 Theater im Lager

15 Erwin Piscator, Brief an Willi Bredel, 26.03.1937, zitiert in: Piscator, Maria und Palmier, Jean-Michel, *Piscator et le théâtre politique*, Payot, Paris, 1983, s. 121

– 16 Piscator, Maria und Palmier, Jean-Michel, *Piscator et le théâtre politique*, Payot, Paris, 1983, s. 123

– 17 Mann, Erika und Klaus, *Escape to life*, Deutsche Kultur im Exil, Edition Spangenberg, München, 1938/1992

Wir haben viel über das Exil derjenigen geschrieben, die zwischen 1933 und 1939 in Frankreich gelebt haben. Nach 1939 haben aber nicht alle die gute Vorahnung gehabt, in die USA zu reisen; es ist auch nicht allen, die es versucht haben, gelungen, dort anzukommen. 1939 fiel in Frankreich der Befehl, alle Angehörigen fremder Länder in Konzentrationslager einzusperren. Man weiß jetzt, dass Kunstwerke in Les Milles, in Gurs, in Nîmes hergestellt worden sind, vor allem Bilder. Theater hat man auch dort gespielt, oder zumindest darstellende Kunst. In Les Milles hatten die Häftlinge das Kabarett „Die Katakombe“ eingerichtet. Die Bedingungen waren prekär, und das Ziel war vor allem, sich von den Sorgen abzulenken.



„C'est en commun toujours que les artistes aillaient tuer le temps aux „catacombes“ (un des fours à brique) où Bellmer voyait l'antre du vice; car là, tous les débordements étaient permis, au bar Die Katakombe, où le patron rhénan fournissait à prix d'or tout ce qu'on voulait, dans une ambiance berlinoise où l'on essayait d'oublier les privations dans l'alcool, le travestissement et les hurlements.“¹⁸

Kann man immer noch von Theater sprechen? Diese Art von Kabarett stellt uns auf jeden Fall

– 18 Laurence Bertrand Dorléac, in : Galerie d'art, Espace 13, *Des peintres au camp des Milles, Septembre 1939-été 1941*, Actes Sud, Aix-en-Provence, 1997, s. 26

die Frage...

3 Jahre später: Rezeption dramatischer Exiltexte nach dem Krieg

Manche Dramatiker haben die Schwierigkeit, im Exil Stücke aufzuführen nicht überwunden, aber haben dennoch immer Texte geschrieben und gewartet, bis sie diese Texte in Deutschland wieder zeigen konnten. Dabei haben sie aber auch Probleme gehabt: zuerst hatten die Deutschen überhaupt keine Lust mehr, von dem was passiert war zu hören. Die Gewissensbisse waren ihnen ebenso unangenehm, wie die Unglückspropheten vorher gewesen waren. Dazu kommt auch, dass sehr viel Zeit gelaufen war: wie kann ein Stück, das 1933 geschrieben worden ist, 1946 aufgeführt werden, als wäre es gerade verfasst worden? Diese Stücke haben fast alle von der Aktualität gehandelt, haben fast alle als Ziel gehabt, den Leuten bewusst zu machen, was sich in Deutschland gerade abspielte. Auch für die, die das Bedürfnis empfanden, die neuen Ereignisse aufzuarbeiten, waren diese Texte nicht geeignet: sie waren von Leuten geschrieben, die nicht wussten konnten, was genau in Deutschland passierte.

Schließlich kam das größte Hindernis: nach 10 Jahren eines Theaters, das von den Nazis gefördert und geregelt war, hatten die Leute ihren Geschmack, ihre Erwartungen geändert. Die Avantgarde gehörte der Vergangenheit an. Das Publikum, das vor 1933 Brecht und Piscator applaudierte, war nun an die „peinlichen theatralischen Produktionen des dritten Reiches“¹⁹ gewöhnt. Klaus und Erika Mann waren der Meinung, die deutsche Kultur sei das erste Opfer des Nationalsozialismus gewesen; der Regime hat tatsächlich nicht nur die Künstler zum Exil getrieben, sondern auch dem Geschmack des Publikums tief verändert.

Der Schauspieler und Regisseur Fritz Kortner erzählt in seinen Memoiren seine Rückkehr nach Berlin:

„Je me promenais à travers la ville en ruines, les pieds lestés de plomb, et j'étais souvent reconnu et salué avec étonnement. Il y avait de quoi hocher la tête en voyant quelqu'un venir se fourrer de son plein gré dans cet enfer où régnait la faim. Quand je me rendis au théâtre pour la première fois – c'était au Kurfurstendamm-Theater- le public me salua par des applaudissements (...) mais la représentation, que je dus subir jusqu'au bout, était inimaginablement mauvaise. (...) Je voulus me lever après quelques instants et retourner en

– 19 Mann, Erika und Klaus, *Escape to life*, Deutsche Kultur im Exil, Edition Spangenberg, München, 1938/1992

Amérique.“²⁰

Der Schauspieler Ernst Ginsberg beschreibt seinerseits die Gefühle, die bestimmt jeder unter diesen Emigranten empfunden hat, als die Zeit gekommen war, wieder in Deutschland auf die Bühne zu treten:

„Je me tenais dans l'ombre, avant d'entrer en scène, lorsque soudain, comme dans un film, toutes les années défilèrent dans mon esprit, et que je me dis: qu'est-ce que tu fais là? Tel ami est mort, tel autre a été assassiné, et celui-là aussi, et cet autre, ils l'ont laissé crever au camp de concentration. Tu ne peux tout de même pas te montrer, à visage découvert, devant ce public où peut-être se trouvent les coupables!“²¹

Dies ist nicht das letzte Paradox: diejenigen, die sich so lange versteckt haben, sollen jetzt ohne Maske vor dem Publikum stehen, in dem sicher auch jene sitzen, vor denen sie sich versteckt hatten...

-
- 20 Zitiert in: François, Jean-Claude, *Le théâtre allemand contre le nazisme, De l'exil à l'après-guerre*, Presses de l'université de Nantes, Nantes, 1992, s. 28
 - 21 Zitiert in: François, Jean-Claude, *Le théâtre allemand contre le nazisme, De l'exil à l'après-guerre*, Presses de l'université de Nantes, Nantes, 1992, s. 29

Schluss:

Theater im Exil oder Theater des Exils? Beides ist problematisch: im Exil kann man kaum spielen und das Exil lässt sich nicht so einfach beschreiben. Das Exil ist vor allem eine Erfahrung des Alleinseins. Es stellt natürlich dem Theater ein neues Problem: Theater macht man nicht allein, man braucht dafür eine Gruppe. In der NS-Zeit waren die vorherigen Gruppen völlig zerstreut. Der Emigrant ist ein Einzelgänger; noch einsamer ist er, wenn sein Beruf vor der Zeit des Exils ihn immer in Verbindung mit anderen gestellt hatte. Also lernen wir nicht nur durch das Problem des Exils etwas über das Theater, sondern auch umgekehrt, durch das Problem des Theaters vertiefen wir unser Verständnis des Exils.