

DAVID DREW

Weill, Borchardt und Kaiser – Notizen zu dem Problem: Deutsche Dramatiker in Amerika

Der Katalog der Ausstellung THEATER IM EXIL 1933–1945, mit der diese Konferenz verknüpft ist, enthält die Namen von nur wenigen Komponisten. Obwohl sie von Strawinski bis Benatzky reichen, handelt es sich natürlich nicht um eine repräsentative Auswahl; eine solche ist auch nicht angestrebt, ist doch ›Theater im Exil‹ das Thema und nicht ›Musik im Exil‹. Der Gund jedoch, weshalb ich hier über Musik sprechen will, findet sich dennoch in den im Katalog angeführten Namen der Komponisten. Der einzige, wiederholt auftauchende Name ist der Kurt Weills – warum, ist offensichtlich. Anders als Schönberg oder Strawinski, Bartók oder Hindemith spielte Weill in der Entwicklung des modernen Theaters eine aktive Rolle, dies gilt für seine ›ernsten‹ wie populären Formen. Obwohl die Emigration, wenn dieser Ausdruck überhaupt anwendbar ist, das Wesen dieser Rolle radikal veränderte, ließ Weill es sich doch nicht nehmen, sie weiter zu spielen.

Das Theater hatte ihm innerhalb und außerhalb der deutschen Musikwelt manche Feinde gemacht; das Theater war es aber auch, das ihm die meisten neuen Freunde in Amerika gewann. Er war wirklich ein Komponist ›des‹ Theaters, auch wenn er in Europa viele Erfolge außerhalb des Theaters hatte. Während seiner letzten Jahre als amerikanischer Bürger gab ihm das Theater ein hohes Maß an Sicherheit, das viele andere bedeutende Immigranten aus Europa leider nie erfahren sollten. Doch um was für eine Art von Theater handelte es sich? Die Antwort ist in dem umfangreichen Vortrag von Henry Marx bereits implizit enthalten. Ich möchte über einige Erfahrungen Weills berichten, von denen ich hoffe, daß sie hilfreich sein können, um die gesamte Problematik der europäischen Künstler gegenüber dem amerikanischen Theater zu beleuchten.

Das Werk, das Weill im Jahre 1935 nach Amerika brachte, war ein Produkt des Exil-Theaters par excellence – Werfel-Weills biblisches Drama DER WEG DER VERHEISSUNG oder, wie es in

Ludwig Lewisohns Übersetzung für Max Reinhardts Produktion in New York hieß, *THE ETERNAL ROAD*. Aber das erste Stück, an dem Weill in Amerika mitarbeitete, *JOHNNY JOHNSON* (1936), war ein ganz bodenständiges Werk oder schien es jedenfalls zu sein: Ein Musical über ein amerikanisches Thema, von einem amerikanischen Autor, Paul Green, für eine amerikanische Truppe, ›The Group Theatre‹, geschrieben. Dennoch war die Form des Werkes und bis zu einem gewissen Grade auch sein Inhalt wie auch seine Atmosphäre unzweifelhaft europäisch; und dafür war Weill verantwortlich.

Während das ›Group Theatre‹ Weill die – wenn auch begrenzten – Mittel bot, den Typus von Musiktheater fortzusetzen, den er und Brecht am ›Theater am Schiffbauerdamm‹ skizziert hatten, versprach das ›Federal Theatre Project‹, an dem Weill sehr interessiert war, eine weit größere Skala von Möglichkeiten. Während er für das ›Federal Theatre Project‹ selbst zwei Werke vorbereitete, von denen keines vollendet wurde, tat er alles nur Mögliche, um die Beteiligung anderer europäischer Dramatiker, unter ihnen Toller und Kaiser, anzuregen oder zu unterstützen. Im Laufe des Jahres 1937 zog er in Erwägung, die Musik für Bruckners *THE ENCHANTER* zu schreiben, an dem sein Freund Burgess Meredith, der Schauspieler und Regisseur, großes Interesse zeigte. Obwohl Weill Bruckner mehrfach traf und mit ihm korrespondierte, wurde nichts aus dem Plan. In dieser Hinsicht war die Angelegenheit leider nur allzu charakteristisch für viele Theaterunternehmungen bedeutender Emigranten in der Neuen Welt und ein Vorzeichen für die beiden Episoden, von denen ich in erster Linie berichten möchte.

Denken wir zunächst an den Fall von Hans Hermann Borchardt (1891-1951). Bevor er 1933 Deutschland verließ, hatte Borchardt, der damals Studienrat an einem Gymnasium in Berlin-Neukölln war, mit Brecht, an dessen *DIE HEILIGE JOHANNA DER SCHLACHTHÖFE* er mitgewirkt hatte, und mit Piscator zusammengearbeitet. Piscator wollte Borchardts *DIE BLUTTAT VON GERMERSHEIM* herausbringen und das Stück, wie Sie in *DAS POLITISCHE THEATER* nachlesen können, in das künftige Repertoire eines neuen Theaters aufnehmen. Zu jener Zeit war Borchardt Marxist; er emigrierte nach Rußland, wo er zwei Jahre lang als Universitätsdozent arbeitete. Aber, ähnlich wie es André Gide

bei einem späteren Besuch erging, änderten sich Borchardts politische Auffassungen aufgrund dessen, was er im stalinistischen Rußland erlebte. Seine Frau überredete ihn, nach Deutschland zurückzukehren, wo er sofort in ein Konzentrationslager kam. Nachdem er verschiedene Mißhandlungen und einen andauernden Trommelfellschaden erlitten hatte, wurde er entlassen. Er konnte dann nach Amerika – besser nach Ellis Island – emigrieren, wo er dank der guten Dienste seines Freundes George Grosz und dessen Mäzens, eines Millionärs, ein Einreisevisum erhielt. Borchardt hatte drei Kinder zu ernähren und verfügte über so gut wie gar keine Möglichkeiten, seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Aber außer Grosz hatte er in Amerika noch weitere Freunde, unter ihnen Rudolf Kommer, der lange Zeit Assistent von Max Reinhardt war. – Reinhardt hatte offenkundig kurz vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten eine Inszenierung der *BLUTTAT VOM GERMERSHEIM* in Erwägung gezogen. – Als Kommer von Borchardts unglücklicher Lage hörte, sprach er mit Weill darüber; Weill hatte um 1929 *DIE BLUTTAT VON GERMERSHEIM* gelesen und bewundert. Jetzt erhielt er die Texte von zwei neueren Stücken von Borchardt: *DIE BRÜDER VON HALBERSTADT*, das den Kampf der Kirche gegen den Nationalsozialismus zum Gegenstand hatte, und *DER VERLORENE HAUFE*, die Geschichte einer Revolte gegen die Nationalsozialisten im böhmischen Reichenberg. Von beiden Stücken war Weill beeindruckt, besonders von *DER VERLORENE HAUFE*, nicht nur wegen der inhärenten Qualitäten des Stückes, sondern auch weil es bemerkenswerte musikalische Möglichkeiten bot. Daher stellte er eine Rohübersetzung her und zeigte sie dem Dramatiker Maxwell Anderson in der Hoffnung, daß dieser bereit sein würde, eine Bühnenfassung vorzubereiten. Aber Anderson fand das Stück im Aufbau und Ton befremdlich, vor allem meinte er, mangle es ihm an Wärme und erkennbaren Charakteren, womit er solche Charaktere meinte, die für das durchschnittliche Broadway-Publikum erkennbar wären. Er teilte Weill mit, daß er keine Hoffnung für eine Broadway-Aufführung habe, es sei denn, der amerikanische Bearbeiter würde es vollständig umschreiben; dies sei aber eine Aufgabe, die er aus Respekt vor Borchardts Ernsthaftigkeit ablehnen würde.

Weill ließ sich von dieser Abfuhr nicht entmutigen und machte

Borchardt mit Ernst Josef Aufricht bekannt, dem früheren Direktor des ›Theaters am Schiffbauerdamm‹, der gerade versuchte, sich als Broadway-Produzent einzuführen, und nach deutschen Dramatikern suchte. Überdies schrieb Weill im Juli 1941 einen langen Brief an die ›Guggenheim Foundation‹, in dem er Borchardt als Nachfolger von Büchner und Wedekind beschrieb, als »einen der großen Schriftsteller, den Deutschland in den letzten zwei Jahrzehnten hervorgebracht hat.« Der Brief endete mit einer dezidierten Empfehlung, die ›Guggenheim Foundation‹ möge Borchardt ein Stipendium gewähren, »das es ihm ermöglichen würde, nach all den mühseligen Jahren seine Zeit ganz seinem eigenen Werk zu widmen.« Der Empfehlung wurde nicht entsprochen.

Kommer schickte 1942 *DER VERLORENE HAUFE* an Thornton Wilder, der mit der deutschen Sprache wie mit dem deutschen Theater vertraut war. Obwohl Wilder, wie vorherzusehen war, das Stück auf einem höheren Niveau als Anderson anging, kam er zu demselben Ergebnis: Es sei ungeeignet für das Broadway-Publikum. Inzwischen war es Aufricht auch nicht gelungen, genügend finanzielle Unterstützung für *DIE BRÜDER VON HALBERSTADT* aufzubringen. Der einzige Trost für Borchardt war recht ambivalent: Sein Roman *DIE VERSCHWÖRUNG DER ZIMMERLEUTE* erschien unter dem Titel *THE CONSPIRACY OF THE CARPENTERS* in einer derart gekürzten Übersetzung, daß manche Teile nahezu sinnlos wurden. Im *ARBEITSJOURNAL* schrieb Bertolt Brecht, daß das Buch, obwohl von einigen Kollegen für geradezu schändlich erachtet – »konfus, religiös, reaktionär« –, das Werk eines bemerkenswerten Schriftstellers und Sozialkritikers sei.

Als Thornton Wilder seine Eindrücke von *DER VERLORENE HAUFE* schilderte, hatte er bemerkt, das Stück enthalte die »spezifischen, autorisierten, konkreten Details«, die in kommerziell erfolgreichen antifaschistischen Werken wie John Steinbecks *THE MOON IS DOWN* so sehr fehlten. In Borchardts Fall war, wie auch bei Brecht und eigentlich allen bedeutenden mitteleuropäischen Schriftstellern, die in Amerika Asyl suchten, der Anspruch auf Authentizität auf jenem Markt zweifellos hilfreich, der für antifaschistische Bücher, Stücke und Filme existierte. Aber dieser Markt war naturgemäß kein intellektuell oder poli-

tisch entscheidungsfähiger, und er konnte schon gar nicht zwischen Nationalsozialisten und dem deutschen Volk unterscheiden. Der Umstand, daß der Protagonist in DIE BRÜDER VON HALBERSTADT ein deutscher General war, der versucht, Menschen vor der ›Gestapo‹ zu retten, war unter den amerikanischen Bedingungen von 1942 ein ernstes, wenn nicht ein gänzlich hinderliches Manko. Borchardt kehrte nach dem Krieg nach Europa zurück und starb in Paris.

Während der gleichen Zeit, in der Weill versuchte, Borchardt zu helfen, korrespondierte er auch mit Paul Gordon, Georg Kaisers amerikanischem Agenten. Gordon, der wußte, daß Weill noch in Deutschland zwei Opern und ein »Stück mit Musik« gemeinsam mit Kaiser geschrieben hatte, bot ihm die Rechte für DER SOLDAT TANAKA an, ein Drama, das Kaiser zu Beginn seines Exils in der Schweiz geschrieben hatte. Ein Blick in das Stück, das eines der wichtigsten und typischen Werke von Kaiser ist, hätte genügt, um jeden, der einigermaßen mit dem Broadway der Vierziger Jahre erfahren oder bekannt war, davon zu überzeugen, daß es dort nie eine ernsthafte Chance gegeben hätte und schon ganz gewiß keine, die Weill wirklich hätte ergreifen können. Die Verbindung zwischen dem amerikanischen Theater und dem deutschen Expressionismus, die von der ›Theatre Guild‹ mit der Inszenierung von Kaisers VON MORGENS BIS MITTERNACHTS eingesehnet worden war, und die Folgen für das Werk von O'Neill, Elmer Rice und John Howard Lawson hatte, konnte die Dreißiger Jahre nicht überdauern. In der Diktion, im Aufbau und in der Konzeption war DER SOLDAT TANAKA von dem damaligen Broadway-Theater noch weiter entfernt als DER VERLORENE HAUFE oder etwa FURCHT UND ELENDE DES DRITTEN REICHES. Trotz oder gerade wegen Pearl Harbour wurde selbst sein antimilitaristisches Thema in Frage gestellt. Wäre das Stück vier oder fünf Jahre früher geschrieben worden, dann hätte DER SOLDAT TANAKA durchaus den Zwecken des ›Group Theatre‹ oder des ›Federal Theatre Project‹ dienen können, denen Weill einige Stücke von Kaiser empfohlen hatte, darunter DER SILBERSEE. Aber ›Group Theatre‹ und ›Federal Theatre Project‹ gab es nicht mehr.

Dennoch gab es ein Stück von Kaiser, um dessen Aufführung sich Weill selbst noch nach Ausbruch des Zweiten Weltkrieges

bemühte – und sogar mit mehr Erfolg als bei irgendeinem anderen deutschen Drama, dessen Fürsprecher er in Amerika gewesen war. Obwohl Kaiser selbst in der Schweiz blieb – er hoffte immer noch, nach Amerika zu kommen, vielleicht durch Weill – scheint es mir, die mißliche Lage der deutschen Dramatiker in Amerika zu kommentieren, da das fragliche Stück keineswegs eines von Kaisers wichtigen und charakteristischen Werken war. Es war KOLPORTAGE, die ironische Parodie auf das Boulevard-Theater. Da es für das Wort ›Kolportage‹ keine genaue englische Entsprechung gibt, nannte Weill das Stück TRASH (Abfall, Schutt). Obwohl Weill auch in diesem Fall letztlich erfolglos war, mag er sich kaum gewundert haben, daß mehr Leute vom Broadway bereit waren, Geld und Talente in TRASH zu investieren als in DER VERLORENE HAUFE.