

"IM DICKICHT DER SEILSCHAFTEN". BRECHT, CASPAR NEHER UND DER WESTDEUTSCHE KULTURBETRIEB DER NACHKRIEGSZEIT**Ю. ГІЛЕСГАЙМ****"У НЕТРЯХ ЗВ'ЯЗКІВ". БРЕХТ, КАСПАР НЕЕР І ЗАХІДНОНІМЕЦЬКЕ КУЛЬТУРНЕ СЕРЕДОВИЩЕ ПІСЛЯВОЄННОГО ЧАСУ**

В статті йдеться про маловідомі, або й невідомі факти з творчої біографії Бертольта Брехта у перше повоєнне десятиліття, коли його починають перетворювати на ікону в мистецтві Німецької демократичної республіки. Але насправді митець, як і протягом всього життя, продовжує шукати різні шляхи для реалізації власних творчих планів та популяризації своєї творчості як в соціалістичній Східній Німеччині, так і в капіталістичній Західній. Бертольт Брехт відновлює досить активну співпрацю з Каспаром Неєром. Цей талановитий художник, з яким Бертольт Брехт товаришував ще з юнацьких років та мав низку спільних успішних театральних проєктів до вимушеної еміграції 1933 року, не тільки не поїхав з Німеччини після приходу до влади нацистів, але й продовжив працювати з театрами далі, а після 1945 року швидко став успішним у "ворожій" для культурної політики НДР Західній Німеччині. Це один з декількох прикладів неочікуваної творчої співпраці Брехта, яка виходить за вузькі рамки його рецепції як суто соціалістичного автора і демонструє важливість першочергового для нього завдання досягнення саме творчого успіху, а не ідеологічної коректності. У післявоєнні роки Брехт готовий мати справу навіть з частково скомпроментованими митцями. Це суперечить поширеному і спрощеному та ідеалізованому образу митця як прихильника комунізму.

Ключові слова: Бертольт Брехт, Каспар Неєр, Густав Грюндтєнс, рецепція, післявоєнна Німеччина, нацистський режим, "Свята Йоганна скотобоєнь", "Тригрошова опера".

Jürgen Hillesheim**"IN THE JUNGLE OF RELATIONSHIPS." BRECHT, CASPAR NEHER AND THE WEST GERMAN POST-WAR CULTURAL INDUSTRY**

The article deals with little-known or unknown facts from the biography of Bertolt Brecht in the first post-war decade, when he began to be transformed into an icon in the art of the German Democratic Republic. But in reality, the writer, as throughout his life, continues to look for different ways to realize his own creative plans and popularize his work in both parts of Germany: in socialist East Germany and in capitalist West Germany. Bertolt Brecht resumes quite active cooperation with Caspar Neher. This talented artist, with whom Bertolt Brecht had been friends since his youth and had a number of successful theater projects before Brecht's emigration in 1933, not only did not leave Germany after the Nazis came to power, but also continued to work with theaters and after 1945 quickly became successful in West Germany, which was "an enemy" to the GDR's cultural policy. This is one of several examples of Brecht's unexpected creative collaboration, which goes beyond the narrow framework of his reception as a purely socialist author and demonstrates the importance of his primary task of achieving success in theatre, rather than ideological correctness. In the post-war years, Brecht was ready to deal even with partially compromised artists. This contradicts the widespread and simplified and idealized image of the author as a supporter of communism.

Key words: Bertolt Brecht, Caspar Neher, Gustav Gründgens, reception, post-war Germany, Nazi regime, "Saint Joan of the Stockyards", "Threepenny Opera".

War Brecht nun die große kommunistische Ikone und damit "Aushängeschild" so totalitärer Staaten wie der Sowjetunion und der DDR oder nicht? Lange schien es so – mit Stücken wie *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, *Die Maßnahme* und *Die Mutter* hatte er sich vermeintlich eindeutig positioniert und seinen späteren Weg in die DDR nur allzu plausibel erscheinen lassen. Sein Episches Theater, so die weitverbreitete Ansicht, zeigte die Welt im Sinne des Klassenkampfes als "veränderbar".

Dagegen sprachen immer wieder irritierende Einzelheiten, nicht zuletzt Brechts Lavieren, wenn es um das Voranbringen seiner Kunst und um eigene Vorteile ging. Das strategische Denken und Handeln um des eigenen Werkes willen zeigte sich schon in Brechts Jugend, als er z.B. nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs für Augsburger Tageszeitungen vermeintlich nationalistische Beiträge schrieb, nur, um gedruckt zu werden – gerade aber auch in seiner Zeit in der DDR. Hier stellte man ihm ein eigenes Theaterensemble zur Verfügung, später auch eine eigene Spielstätte. Das wäre im Westen in dieser Zeit völlig ausgeschlossen gewesen. So genoss er, wie er sich ausdrückte, die "mannigfachen Privilegien", die der neue deutsche Staat "Theaterleuten"¹ einräumte. Verlangte man es ihm ab, schrieb er Kindergedichte zum Wohle des Sozialismus, überarbeitete bereitwillig eigene Werke, weil sie den Funktionären zu pazifistisch erschienen, wie seine und Paul Dessaus Oper *Das Verhör des Lukullus*. Gleichzeitig entzog er sich den totalitären Strukturen des neuen deutschen Staates, wann immer es ging. In einem Gedicht beschrieb er die DDR als einen Garten, innerhalb dessen Mauern eine freie, kreative Kunst keinen Platz habe.² Tatsächlich gelangen ihm hier – im Gegensatz zu den Jahren im Exil – keine großen Theaterstücke mehr, dafür melancholische, resignative Lyrik höchster Güte, wie die der *Buckower Elegien*.

Eines war Brecht von Anfang an klar, trotz aller Lippenbekenntnisse der DDR gegenüber: "Ich kann mich ja nicht in irgendeinen Teil Deutschlands setzen und damit für den andern Teil tot sein."³ Um das zu verhindern oder sich zumindest Freiräume zu schaffen, tat er fast alles. Von der Forschung völlig vernachlässigt wurde bisher, dass Brecht dabei auch nicht Kontakte zu ehemaligen Größen des nationalsozialistischen Kulturlebens scheute; ganz im Gegenteil. Er suchte sie gezielt, wenn sie nützlich schienen. Das Argument, dass es im Nachkriegsdeutschland fast nur exponiertere Künstlerpersönlichkeiten gegebene habe, die in der NS-Zeit geblieben waren und Karriere machten, Brecht also gar nicht anders konnte als mit solchen zusammenzuarbeiten und auf ihre Verbindungen zurückzugreifen, wollte er nicht völlig isoliert sein, wirkt ein wenig scheinheilig. Es gab andere große Autoren, die sich dergleichen im Wesentlichen versagten. Als ein sehr bekanntes Beispiel sei an dieser Stelle nur auf Thomas Mann hingewiesen und aus dem Umfeld Brechts auf Johannes R. Becher und Alexander Abusch, die sich wahrscheinlich lieber das Leben genommen hätten als mit ehemaligen NS-Größen zusammenzuarbeiten.

Als Kuriosum wurde immer wieder angeführt, dass der berühmte Gustav Gründgens, Generalintendant der Preußischen Staatstheater und Günstling Hermann Görings, Brecht 1932 gefragt hatte, ob er nicht dessen *Heilige Johanna der Schlachthöfe* inszenieren dürfe. Nun, 1949, erinnerte Brecht in einem Brief den durch seine NS-Karriere schwer belasteten Gründgens an dessen Bitte von ehemals. Er wollte auf dessen enormes künstlerisches Potenzial als Regisseur nicht verzichten und antwortete emphatisch: "Meine Antwort ist ja."⁴ Auch wusste man, dass Brecht nach dem Exil

¹ Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. (Im Folgenden abgekürzt: GBA) Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000. Bd. 29, S. 492.

² Vgl. hierzu: Hillesheim, Jürgen: Begrenzung und Ausgrenzung. Die Mauer in Bertolt Brechts Gedicht *Der Blumengarten*. In: Wortfolge 6-2022.

³ GBA 29, S. 511f.

⁴ Ebd., S. 487.

wieder die Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Caspar Neher suchte, der während der NS-Zeit in Deutschland geblieben war. Neher aber war immerhin ein enger Jugendfreund Brechts und hatte wesentlichen Anteil an dessen Erfolgen in der Weimarer Republik, z.B. durch die Bühnenausstattungen für Brechts und Kurt Weills *Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Zudem war er einer der größten Bühnenbildner des 20. Jahrhunderts. Sollte sich Brecht eine Wiederbelebung der Freundschaft und Arbeitsbeziehung von einst versagen, die zudem ja auch in der Praxis bewährt war?

Wertet man die vorliegenden Quellen genauer aus, wird deutlich, dass das keine Einzelfälle sind. Brecht hat sich seit den späten vierziger Jahren geradezu systematisch und strategisch solcher Kontakte bedient und dabei bewusst auf regelrechte Seilschaften zurückgegriffen, auf ehemalige prominente NS-Theaterleute, die allesamt eine ähnliche Vergangenheit hatten, nun "zusammenhielten" und erneut Karriere machten.

Waren sie als Künstler exponiert und einflussreich genug, drängte es Brecht nun zu ihnen: Denselben Brecht, dem die Nationalsozialisten schon Mitte der zwanziger Jahre ein Gräuelfeld waren und der durch ihren entfesselten Barbarismus mit seiner Familie und seinem Frauentross von einem Exilland ins andere getrieben wurde. Denselben Brecht, der sich in diesem Exil als Dichter dem politischen Kampf verschrieb, antifaschistische Gedichte und Lieder verfasste, auch Dramen wie *Mutter Courage und ihre Kinder*, mit denen er Krieg und Totalitarismus anprangerte. Denselben Brecht, der in Moskau seine sterbende junge Geliebte Margarete Steffin zurücklassen musste, um eine der allerletzten Gelegenheiten zu ergreifen, mit seiner Familie und der Geliebten Ruth Berlau in die USA zu kommen und so vor den Nationalsozialisten sicher zu sein.

In Brechts Augen zeichnete sich jetzt eine, wie man heute sagt, win-win-Situation ab: Würde er sich dieser Seilschaften bedienen, konnte er, wie er sich selbstironisch ausdrückte, auch an "andere Aufführungen im Reich"¹ denken, speziell seiner *Courage*. Den Theatergrößen wiederum kam das in ihrem postnationalsozialistischen Selbstreinigungsprozess sehr entgegen: Sie spielten nun Stücke des vermeintlichen Kommunisten und DDR-Aushängeschildes. Progressiver konnte man sich kaum geben. Kann jemand überhaupt ein überzeugter Nationalsozialist gewesen sein, der jetzt Werke Brechts auf den Spielplan nimmt? Und falls doch, demonstrierte man so nicht zumindest die eigene zwischenzeitliche Läuterung? Die Aufnahme eines Dramas Brechts würde sie quasi adeln, für intellektuelle Offenheit stehen. Vielfach ging dies allerdings zulasten des Brechtschen Werkes und des Epischen Theaters.

Ein weiterer Aspekt kommt hinzu: Das Berliner Ensemble wurde innerhalb kurzer Zeit zu einem der bedeutendsten und prominentesten Theaterensembles deutscher Sprache. Brechts Exildramen erlangten internationale Geltung, nicht zuletzt durch die Auslandstourneen, die das Ensemble machte. Jenseits allen politischen Kalküls konnte man sich also schmücken mit Brecht und seiner Kunst, wenn man sie zur Aufführung brachte; jenseits oder trotz aller Boykotte, die es in Westdeutschland und in Österreich gab.

Es handelt sich im Wesentlichen um zwei Seilschaften ehemaliger Größen aus dem NS-Kulturleben, die für Brecht von Relevanz waren, wobei sich diese z.T. überlappten und Caspar Neher eine Art Bindeglied zwischen ihnen darstellte. Sie sollten ihre Effizienz bis über den Tod Brechts hinaus behalten. Schwerpunkte waren das engere Gründungs-Umfeld und die Münchener Kammerspiele.

Zunächst zu Neher, dessen Engagement im nationalsozialistischen Deutschland erst während der letzten Jahre in den Fokus geriet, ohne dass die eigentliche Dimension deutlich wurde. Dokumentierbar ist, dass er sich, nach einem kurzen Berufsverbot wegen der Zusammenarbeit mit Brecht und Weill, schnell neu justierte, sich gleich 1933 in den expandierenden nationalsozialistischen Kulturbetrieb eingliederte und im Bereich der Bühnenausstattung eine dessen tragender Säulen wurde; selbst, wenn er sich stets seinen eigenen Stil bewahrte. Bisweilen hatte Neher dabei ein ungutes Gefühl, dachte

¹ Ebd., S. 492.

hin und wieder auch zögerlich darüber nach, Deutschland zu verlassen und räumte später selbst "eine gewisse Mitschuld"¹ ein. Dennoch: Kontinuierlich schuf Brechts Freund ab 1934 das Bühnenbild zu Dramen von Hans Friedrich Blunck, Erwin Guido Kolbenheyer, Hans Leip, Gerhard Schumann, wiederholt Eberhard Wolfgang Möller und anderer; zu Werken, denen, mit Thomas Mann zu sprechen, ein "Geruch von Blut und Schande" anhaftete. Diese Autoren gehörten ausnahmslos der ersten Garde der NS-Dichter an und waren im "Dritten Reich" überdies hohe Funktions- und Preisträger.

Um sich die Dimensionen konkret vorstellen zu können, sei zumindest einer dieser Autoren kurz vorgestellt: Gerhard Schumann, 1911 geboren, galt als der große Nachwuchsdichter des "Dritten Reiches", war S.A.-Standartenführer, Träger des Schwäbischen Dichterpreises, Präsident der Hölderlin-Gesellschaft und seit 1942 Chef-Dramaturg des württembergischen Staatstheaters in Stuttgart. In seiner Lyrik rechtfertigte er die Morde in Zusammenhang mit dem Röhm-Putsch 1934. Über Hitlers Gefolgschaft, zu der er sich selbst zählte, schrieb er Verse wie:

In ihrer Seele tragen sie den Gral.

Knechte des Führers, Hüter und Rächer zugleich.

In ihnen brennt, in ihnen wächst das Reich.²

Erst Loewy zählt Schumanns Dichtung "zu dem Makabersten, was das Nazi-Schrifttum hervorgebracht hat".³ Es sollte makaber bleiben: In seiner Rechtfertigungsautobiografie aus dem Jahr 1974 feiert er Hitler als einen der "großen Männer der Weltgeschichte [...] jenseits bürgerlicher Moralbegriffe",⁴ die deutschen Bühnen seien geprägt von "belanglosen Ausländereien",⁵ und Germanisten, die sich mit seinem Werk kritisch auseinandersetzten, seien Pseudowissenschaftler und, ihrer Tendenz nach, "umerziehend".⁶

Zurück zu Neher, der 1943 am Deutschen Theater in Berlin für Schumanns Drama *Gudruns Tod* das Bühnenbild schuf;⁷ etwa zur Zeit, in der Neher's Sohn Georg an der Front als vermisst gemeldet wurde und auch nie mehr zurückkehrte. Neher's Bruder Ernst war bereits 1941 an der Ostfront gefallen. Überraschend war es nicht, dass Neher seit 1934 bereitwillig Werke von NS-Dichtern ausstattete. Denn er hatte bereits 1930 – gerade einmal ein halbes Jahr nach der Uraufführung von Weills und Brechts Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* – die Bühnenausstattung für das antisemitische Drama *Panamaskandal* von Eberhard Wolfgang Möller geschaffen. Dieser war ab 1934 Theaterreferent im Reichspropagandaministerium und seit 1935 Reichskultursenator. Auch berichtet Weills Frau Lotte Lenya über antisemitische Entgleisungen Neher's ihrem Mann gegenüber: Neher habe 1933 zu Weill gesagt: "Weißt du, Kurt, das ist jetzt ganz schön, da auf dem Kurfürstendamm runterzugehen, und da sieht man also keine Juden mehr (...) Der Kurfürstendamm ist jetzt so *rein*, weißt Du, was ich meine, Kurt?"⁸ Allerdings war das Verhältnis zwischen Weill, Lenya und Neher komplex und bisweilen widersprüchlich. Es war nämlich ausgerechnet Neher, der Weill behilflich war, sich nach der "Machtübernahme" nach Paris abzusetzen. Hinzu kommt, dass Weill mit Neher's Frau Erika ein langjähriges Liebes- und Vertrauensverhältnis hatte. Nicht ausgeschlossen ist, dass bei Neher's Verbalinjurie Weill gegenüber auch dies eine Rolle gespielt haben könnte. Der Komponist hegte, trotz allem, Neher gegenüber stets eine

¹ Zitiert nach: Tretow, Christine: Caspar Neher. Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie. Trier 2003, S. 308.

² Schumann, Gerhard: Die Lieder vom Reich. München 1935, S. 46.

³ Loewy, Ernst: Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. Frankfurt/Main 1983, S. 322.

⁴ Schumann, Gerhard: Besinnung. Von Kunst und Leben. Bodman 1974, S. 150

⁵ Ebd., S. 164.

⁶ Vgl. ebd., S. 156.

⁷ Vgl. Caspar Neher. Hrsg. von Gottfried von einem und Siegfried Melchinger. Velber 1966, S. 206

⁸ Lotte Lenya. Eine Autobiographie. Hrsg. von Davis Farneth. Köln 1999, S. 82.

hohe Wertschätzung, auch wenn er einmal in einem Brief an Erika schrieb, dass Neher bisweilen "falsche, ungesunde, romantische Ideen"¹ habe.

Nachdem Brecht aus dem Exil zurückgekehrt war, nahm er die Arbeit mit Neher wieder auf, zunächst in Zürich, dann ließ er ihn nach Ostberlin nachkommen, das Berliner Ensemble war inzwischen gegründet. Neher allerdings fühlte sich in der DDR nicht wohl, deren Funktionären gegenüber er keine Zugeständnisse machen wollte, obwohl Brecht ihm das ans Herz legte. Außerdem ertrug er dessen Taktieren im neuen deutschen Staat nicht, brach mit ihm und verließ Berlin wieder Richtung Westen. Die Bindung über die Theaterarbeit blieb jedoch bestehen und wurde in der letzten Lebensphase Brechts wieder enger.

Im Herbst 1949 sollte Neher das Reisegeld nach Ostberlin bei den Kammerspielen abholen. Brecht wollte es bei Hans Schweikart, seit 1947 dort Intendant, hinterlegen. Mit ihm war Brecht in bestem Einvernehmen. Das hatte seinen guten Grund: Denn Schweikart hatte bereits 1929 an den Kammerspielen Brechts und Weils *Dreigroschenoper* inszeniert. 1948, kaum Intendant, sollte sich Schweikart um Brechts als Schauspielerin eher erfolglose Tochter Hanne Hiob "kümmern".² Schweikart, auch mit Neher gut bekannt, war im "Dritten Reich" förderndes Mitglied der SS und produzierte Propagandafilme für die UFA.

1949 konnte Brecht am Deutschen Theater in Ost-Berlin mit *Mutter Courage und ihre Kinder* einen grandiosen Theaterfolg feiern. Ein Jahr später übernahm Schweikart diese Modellinszenierung des Berliner Ensembles, Brecht selbst führte nun bei den Kammerspielen Regie. Während der Proben, im Herbst 1950, traf er sich zweimal konspirativ mit Alfred Mühr, Antisemit, Mitverfasser des Buchs *Die Kulturwaffen des neuen Reiches. Briefe an Führer, Volk und Jugend* (1933) und einst persönlicher Mitarbeiter von Gustav Gründgens. Mühr, der nun in der Nähe von Augsburg lebte, sollte in Westdeutschland ein Theaterensemble Brechts aufbauen und leiten; aus dem Plan wurde nichts. Es ist Mühr selbst, der die Begegnungen mit Brecht dokumentierte.³ 1955 folgte bei den Kammerspielen Brechts *Der gute Mensch von Sezuan*. Das Bühnenbild schuf Caspar Neher, bei den Kammerspielen seit 1954 unter Vertrag. Intendant Hans Schweikart höchstselbst führte Regie.

Neher war mit einem weiteren persönlichen Mitarbeiter Gründgens' aus der NS-Zeit bekannt: dem Dramaturgen und Theaterwissenschaftler Dr. Rolf Badenhausen. Dieser war in erster Ehe verheiratet mit der Schauspielerin Elisabeth Flickenschildt, die seit 1932 Mitglied der NSDAP war und über Jahrzehnte hinweg engstens mit Gründgens zusammenarbeitete. Sie stand auf der von Hitler genehmigten sog. "Gottbegnadetenliste" des Reichspropagandaministeriums. Nach dem Krieg war Badenhausen abermals die rechte Hand von Gründgens: als Schauspielregisseur des Düsseldorfer Schauspielhauses, dessen Intendant Gründgens nun war.

1956 wurde Badenhausen persönlicher Referent von Walter Erich Schäfer, Generalintendant des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart, an dem Jahre zuvor jener NS-Barde Gerhard Schumann als Chefdramaturg gearbeitet hatte. Auch Schäfer hatte in der NS-Zeit eine herausragende Karriere gemacht und galt als "wichtiger Aktivposten nationalsozialistischer Theaterpolitik".⁴ Wieder bewährten sich die Seilschaften, auch wenn nicht klar ist, inwieweit Brecht selbst noch in diesen Entscheidungsprozess involviert war: Badenhausen konnte Schäfer davon überzeugen, *Leben des Galilei* auf den Spielplan zu nehmen – erwartungsgemäß mit dem Bühnenbild Neher's. Regie führte Günter Rennert, der nächste Künstler mit einschlägiger nationalsozialistischer Vergangenheit: ein herausragender Opernregisseur, der in der NS-Zeit wiederholt mit Neher zusammenarbeitete und Brecht gleichfalls noch aus der Zeit

¹Zitiert nach: Hauff, Andreas: Caspar Neher und Kurt Weill. Ihre Zusammenarbeit und Freundschaft. In: Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit. Hrsg. von Christine Tretow und Helmut Gier. Opladen 1997, S. 90-124, hier S. 112.

²Vgl. ebd., S. 466.

³Vgl. Mühr, Alfred: Deutschland, Deine Söhne. Wien 1977, S. 307-320.

⁴Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Frankfurt/Main 2007, S. 513.

der Weimarer Republik gut bekannt war. Nach diversen Anstellungen wurde Rennert 1942 zum Direktor des Deutschen Opernhauses in Berlin ernannt. Er war später Träger des Bayerischen Verdienstordens und Intendant der Bayerischen Staatoper. Diese eröffnete nach dem Krieg mit *Fidelio* unter der Regie Rennerts und mit der Bühnenausstattung Nehers. Es ist beinahe grotesk und wäre sogar ein wenig lustig, gäbe es nicht den fürchterlichen nationalsozialistischen Hintergrund: Zwei prominente und bewährte Persönlichkeiten aus der NS-Kunstszene feierten den Untergang des Tyrannen Hitler und des eigenen Wirkungsbereiches, der eigenen Teilidentität mit Ludwig van Beethovens moralinsaurer "Befreiungsoper".

1954 hatte Brecht Rennert, damals Intendant der Hamburger Staatsoper, angeboten, die *Dreigroschenoper* zu inszenieren. "Ich wüsste niemanden, dem ich das Stück lieber übergäbe."¹ Dies kam nicht zustande. Jetzt aber, 1957 in Stuttgart, inszenierte Rennert *Galilei* und verzichtete auf Verfremdungseffekte, umging ganz offen Brechts Theatertheorie, gerade das, was sein Theater links, progressiv und hinsichtlich seiner Gestaltungs- und Wirkungsmittel einzigartig machte. So wurde Brecht – nicht gegen seinen Willen bzw. den seiner Erben – domestiziert, dienstbar gemacht dem westdeutschen Nachkriegstheater der Adenauer-Ära.

Wir schauen einige Jahre zurück und bleiben bei der *Dreigroschenoper*, Brechts und Weills Zugpferd auch in der Nachkriegszeit. Schon im August 1945 kam es zur ersten Inszenierung in Berlin nach dem Krieg: Am Hebbel-Theater wurde die *Dreigroschenoper* aufgeführt – mitten in der Trümmerwüste der ehemaligen Reichshauptstadt. Das Werk kam abermals gut an; der aus dem Moskauer Exil zurückgekehrte Autor und Kritiker Fritz Erpenbeck allerdings griff das Hebbel-Theater heftig an: eine Aufführung der *Dreigroschenoper* sei aus Sicht einer kommunistischen Kulturpolitik völlig unangemessen. Brecht kümmerte das wenig. Sie sollte wieder auf die Bühne, gerade auch im Westen, egal wie, am liebsten prominent, d.h. publikumswirksam besetzt. Um Ansehen und Erfolg ging es ihm, nicht um ideologische Debatten. Für die Titelrolle wollte Brecht unbedingt den berühmten Schauspieler Hans Albers, den er vor der NS-Zeit noch selbst auf der Bühne erlebt hatte, gewinnen. Dieser war 1933 in Deutschland geblieben, wurde zu einer Art "Volksidol" und spielte in Propagandafilmen für die UFA. Albers' Vergangeheit ist allerdings ambivalent zu betrachten. Man hatte ihn gedrängt, sich von seiner halbjudischen Lebensgefährtin zu trennen. Doch er lebte weiterhin mit ihr zusammen und vermied es, sich mit NS-Größen sehen und fotografieren zu lassen. Dank seiner Prominenz konnte sich Albers dies leisten.

Brecht schrieb dem Volksschauspieler selbst und teilt mit, dass er, offenbar um die "Kulinarik" des Stücks nicht zu mindern und dessen Erfolg zu gefährden, eine Fassung erstellt habe, "wo ich die Krüppel herausnahm, an denen man heut Anstoß nehmen könnte".² Diese Fassung kam am 27. April 1949 bei den Münchner Kammerspielen zur Aufführung, mit Albers als Macheath und der Bühnenausstattung Caspar Nehers. Zeitungen schrieben, dass diese Inszenierung nicht "im Geist des Originals"³ gewesen sei.

Einzelfälle? Keineswegs. Zurück nach Düsseldorf, der alten Wirkungsstätte Gründgens', Badenhausens und Nehers. 1958 wurde Mutter *Courage* inszeniert. Regie führte Hans Schalla, der während der NS-Zeit ebenfalls "in Deutschland geblieben war" und nun bewusst gegen Brechts Modellinszenierung des Stücks anspielte⁴ – ohne Einspruch von Brechts Witwe und Sachwalterin, Nationalpreisträgerin der DDR Helene Weigel, die 1949 selbst die *Courage* so beeindruckend gespielt hatte. Alles Gesellschaftsrelevante, Unverwechselbare der Kunst Brechts wurde abermals getilgt und so, um diese Formulierung zu wiederholen, dem "Geist des Originals" bewusst aus dem Wege gegangen. Was wiederum beinahe lustig ist: Die *Courage* spielte Badenhausens

¹ Vgl. Hecht, Werner: Brecht-Chronik. 1898-1956. Frankfurt/Main 1997, S. 1001.

² GBA 29, 481. Brecht einige Tage zuvor auch an Weill, den Komponisten, über diese Neufassung: „Die tatsächlichen Veränderungen sind klein. Die Krüppelzenen sind in den Hintergrund gedrängt, da für Deutschland im Augenblick nicht möglich.“; ebd., S. 478.

³ Ebd., S. 541.

⁴ Vgl. Brecht-Handbuch, Bd.1. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001, S. 398.

Exfrau Elisabeth Flickenschildt, die nach dem Krieg wegen ihrer NS-Vergangenheit sogar kurz im Gefängnis war.

1959 war Gründgens Generalintendant des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg. Nun stand er zu seiner Anfrage von einst und inszenierte Brechts *Heilige Johanna*. Bühnenbild: Caspar Neher. Was Hans Schweikart nicht gelang oder er erst gar nicht versuchte, brachte Gründgens auf den Weg: Er half Brechts Tochter Hanne Hiob als Theaterschauspielerin auf die Beine. Sie bekam die Titelrolle, spielte also die Johanna. Längerfristig aber nutzte das nichts. Die Karriere stagnierte. Man konnte Hiob noch, bevor sie linke Friedensaktivistin mit höchsten moralischen Ansprüchen wurde, u.a. in einer Nebenrolle in der reaktionären Fernsehserie *Der Kommissar* bewundern. In dieser wiederum trat Hans Schweikart als Schauspieler recht gerne auf, gleich in mehreren Folgen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er es war, der Hiob hier protegierte.

Eine Ausstellung von Werken Nehers kuratierte Rolf Badenhausen 1960 für das renommierte Wallraff-Richartz-Museum in Köln. Dann schloss sich der Kreis: 1964 gab es in Augsburg die erste große städtische Neher-Ausstellung. Arbeiten zu Brechts Theater waren reichlich vertreten, Nehers Produktionen für NS-Werke und damit sein Anteil an der Visualisierung des Nazi-Barbarismus auf der Bühne wurden hingegen komplett ausgespart.¹ Getreu seines eigenen Leitsatzes bzw. Wunsches: "Wollen wir jedoch das Gewesene so rasch wie möglich vergessen."² Kurator der Ausstellung war abermals: Rolf Badenhausen, inzwischen Ordentlicher Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Köln und nach seiner Emeritierung noch lange gefeiert als Koryphäe seiner Disziplin. Dies ist ein häufig zu beobachtendes Phänomen in dieser Zeit: die NS-Vergangenheit von Künstlern und anderen bedeutenden Persönlichkeiten wurde ausgeblendet, der Blick sollte auf die Gegenwart und die Zukunft gerichtet werden. Und dies funktioniere oft; allzu oft.

Dennoch: Die durchweg positive Rezeption Caspar Nehers in seiner Heimatstadt bis heute wurde durch diese erste, unkritische Ausstellung maßgeblich beeinflusst. Erst 1997 änderte sich dies. Anlässlich seines 100. Geburtstags fand in der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg ein Kongress statt, zu dem eine Aufsatzsammlung erschien. In einem der Vorträge wurde Nehers Vergangenheit während der NS-Zeit thematisiert und große Zweifel daran geäußert, dass es sich bei ihm um eine Art "innerer Emigration" gehandelt habe.³

Geradezu ein Rückfall in vergangene Zeiten war dann knapp zehn Jahre später zu konstatieren – nicht in Augsburg, sondern in München. 2006 erschien Susanne de Pontes Band *Caspar Neher – Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater*, herausgegeben vom Deutschen Theatermuseum München. Anlass war der Ankauf eines umfangreichen Konvoluts von Zeichnungen Nehers. Gewiss: es geht um die Zusammenarbeit Nehers mit Brecht, die ja während der NS-Zeit unterbrochen war. Doch in der Zeittafel zu den Leben beider wird für die Zeit von 1933 bis 1945 bezüglich Neher wohl Einiges an Relevantem berichtet, seine Arbeit für das nationalsozialistische Regime allerdings komplett ausgeblendet. Dies ist sogar visualisiert bzw. quantifiziert: Die Zeittafel dieser Jahre berichtet ausführlich über Brecht, bei Neher sind die Informationen spärlich,⁴ obwohl z.B. Tretow in ihrer Dissertation Manches zu dem Thema bereit hält. Bei der Aufzählung bekannter Regisseure und Intendanten, mit denen Neher zusammenarbeitete, werden keinerlei Unterschiede zwischen NS-Belasteten und Persönlichkeiten wie Max Reinhardt und Erwin Piscator gemacht,⁵ ganz knapp wird der Eindruck vermittelt, als sei Neher ein "innerer Emigrant" gewesen,⁶ und dem damaligen

¹ Vgl. Caspar Neher. Ausstellung im Schaezler-Palais zu Augsburg. Augsburg 1964.

² Zitiert nach Tretow, S. 308.

³ Vgl. Langer, Arne: Der Bühnenbildner als Librettist. Caspar Neher und Rudolf Wagner-Regeny im nationalsozialistischen Opernbetrieb. In: Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit, a. a. O., S. 125-149, hier S. 125f.

⁴ Vgl. De Ponte, Susanne: Caspar Neher Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater. Leipzig 2006, S. 19-22.

⁵ Vgl. ebd., S. 10.

⁶ Vgl. ebd., S. 108.

Bayerischen Staatsminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst Thomas Goppel wird ein wohlwollendes Grußwort untergeschoben.¹ Es ist wie beim Katalog zur Augsburger Ausstellung von 1964: Neher wird uneingeschränkt gefeiert. Der Leser erfährt so gut wie nichts über seine Rolle in der NS-Kulturwelt.

Für die Stadt Augsburg ist dies Anlass genug, sich jetzt, zu Brechts 125. Geburtsjahr, diesem Thema zu widmen und das Werk Nehers zu kontextualisieren. So wird es im Frühjahr 2023 im Graphischen Kabinett der Kunstsammlungen Augsburgs unter dem Titel "Wanderer zwischen den Welten. Die Freundschaft Caspar Neher – Bertolt Brecht" erneut eine Ausstellung geben. Sie dokumentiert auf der einen Seite anhand künstlerischer Exponate und Dokumente die einzigartige Freundschaft Nehers und Brechts, stellt sich dann aber auf der anderen Nehers Wirken in der Nachkriegszeit als ehemaliger Repräsentant der NS-Kunst und – ebenso wichtig – der Art und Weise, wie auch Brecht profitierte von dessen Beziehungen und seinen eigenen zu Künstlerpersönlichkeiten, die im nationalsozialistischen Deutschland Erfolg, Einfluss und damit zumindest eine "systemstabilisierende" Funktion hatten.

Fazit: Caspar Nehers NS-Vergangenheit ist in ihren Ausmaßen als Faktum zur Kenntnis zu nehmen. Woran dies aber nichts ändert: Neher ist und bleibt einer der bedeutendsten Bühnenbildner des 20. Jahrhunderts. Und Brecht? Kein Grund, sich moralisch aufs hohe Ross zu setzen. Für ihn standen an erster Stelle er selbst und sein Werk. Er hat sich als genialer und außergewöhnlicher Künstler für diese Art von Zusammenarbeit mit Neher und anderen entschieden, seine Erben haben den Dingen, was Verstöße gegen die sog. "Werktreue" angeht, zunächst gelegentlich freien Lauf gelassen. Die Theatergeschichte wäre ohne diese Bereitschaft Brechts, bei solchen Arbeitsbeziehungen nicht so genau hinzuschauen, was die Vergangenheit seiner Partner angeht, um Großereignisse ärmer; wenn man etwa an die *Mutter Courage und ihre Kinder* an den Münchner Kammerspiele von 1950 mit Therese Giehse in der Titelrolle denkt. Doch es zeigt sich ein weiteres Mal aus einem neuen Blickwinkel, dass das Bild Brechts als eines integren kommunistischen Lehrers und Säulenheiligen, als eines Sozialromantikers mit nur wenigen kleinen Schönheitsfehlern, schlicht und einfach realitätsfern ist.

REFERENCES

1. Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. (Im Folgenden abgekürzt: GBA) Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main 1988-2000. Bd. 29.
2. Brecht-Handbuch, Bd.1. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart, Weimar 2001.
3. Caspar Neher. Hrsg. von Gottfried von einem und Siegfried Melchinger. Velber 1966
4. Caspar Neher. Ausstellung im Schaezler-Palais zu Augsburg. Augsburg 1964.
5. De Ponte, Susanne: Caspar Neher Bertolt Brecht. Eine Bühne für das epische Theater. Leipzig 2006.
6. Hauff, Andreas: Caspar Neher und Kurt Weill. Ihre Zusammenarbeit und Freundschaft. In: Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit. Hrsg. von Christine Tretow und Helmut Gier. Opladen 1997, S. 90-124.
7. Hecht, Werner: Brecht-Chronik. 1898-1956. Frankfurt/Main 1997.
8. Hillesheim, Jürgen: Begrenzung und Ausgrenzung. Die Mauer in Bertolt Brechts Gedicht Der Blumengarten. In: Wortfolge 6-2022.
9. Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Frankfurt/Main 2007.
10. Langer, Arne: Der Bühnenbildner als Librettist. Caspar Neher und Rudolf Wagner-Regeny im nationalsozialistischen Opernbetrieb. In: Caspar Neher – Der größte Bühnenbauer unserer Zeit, a. a. O., S. 125-149.
11. Loewy, Ernst: Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. Frankfurt/Main 1983.
12. Lotte Lenya. Eine Autobiographie. Hrsg. von Davis Farneth. Köln 1999.

¹ Vgl. ebd., S. 5.

13. Mühr, Alfred: Deutschland, Deine Söhne. Wien 1977.
14. Schumann, Gerhard: Besinnung. Von Kunst und Leben. Bodman 1974.
15. Schumann, Gerhard: Die Lieder vom Reich. München 1935.
16. Tretow, Christine: Caspar Neher. Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie. Trier 2003.