



Jürgen Hillesheim

 <https://orcid.org/0000-0003-4087-9454>

Universität Augsburg

## **Strategische Grenzgängereien: Bertolt Brechts Arbeitsbeziehungen zu Künstlern mit NS-Vergangenheit**

Mehrdeutigkeit, Vielschichtigkeit, Ambivalenz, Widersprüchlichkeit, provokante Grenzüberschreitungen – das sind Begriffe, die für das Werk Bertolt Brechts charakteristisch sind, es über alle Schaffensperioden und politischen Systeme, in denen er lebte, hinweg prägen. Liest man selektiv, so ist Brecht, um dies als vielleicht wichtigstes Beispiel zu nennen, ebenso gut als sozialistischer Dichter auszuweisen wie als dessen Gegenteil, als Mahner und Warner vor dem marxistischen Barbarismus, der das Individuum zu verschlingen droht; letzteres sogar eindeutiger und überzeugender. Das spiegelt sich bis hin zu Brechts Kleidung, sein bewusst inszeniertes „Outfit“, das eine Mischung aus allem Möglichen, aus Requisiten der Arbeiterklasse ebenso wie des Kapitalismus bestand: Schiebermütze, Ledermantel, dicke Virginia-Zigarre, gelegentlich ergänzt mit einem teuren Sportwagen.

Dieses Changieren zwischen den Welten hat seine Ursache in Brechts unbedingtem und unbeirrbarem Streben „nach Oben“, das ihn seit seinen Anfängen prägte. Schon in seiner Jugend wollte er ein berühmter Schriftsteller werden, das heißt Außergewöhnliches schreiben, dichten können. Untrennbar damit verbunden war aber auch sein Streben nach Erfolg, Geld und Ansehen. Schreiben für die Schublade, Dichten um seiner selbst willen schien ihm von jeher sinnlos und wunderlich. So provokant schon die Werke des jungen Brecht waren; ebenso kompromissbereit war er, wenn es darum ging, diese zu vermarkten. Fand er keinen Verlag für seine Werke, schrieb er sie um, kamen seine Dramen nicht zur Aufführung, überarbeitete er sie und machte sie „harmloser“, wurde Kritik von Menschen geübt, von denen Brecht sich Vorteile versprach, kam er ihnen entgegen und nahm Änderungen vor. Das frühe Drama *Baal* ist hierfür ebenso ein Beispiel wie Brechts und Paul Dessaus Oper *Die Verurteilung des Lukullus* aus dem Jahr 1951.

Um es auf einen Nenner zu bringen: Brecht fühlte sich als „unabhängiger Unabhängiger“<sup>1</sup>, der danach strebte, „sich einzurichten in Deutschland“<sup>2</sup>, und zwar in dessen kultureller Elite. Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass das Taktieren und, wie er es selbst nennt, „Lavierern“<sup>3</sup>, sich auch in den persönlichen Beziehungen Brechts widerspiegelte, seien dies freundschaftliche oder eher arbeitsbedingte. Er „vernetzte“ sich mit allem und jedem, der ihn inspirierte, helfen, dienlich sein konnte, gleich, welcher politischer Couleur. Dass er selbst aufgrund seiner strategischen Uneindeutigkeit und seiner Lippenbekenntnisse dem neuen deutschen Staat gegenüber der Tatsache Vorschub leistete, dass er zunehmend zum ideologischen Aushängeschild der DDR, auch im Westen, wurde, ist eine Seite dieser Medaille. Die andere ist, dass er nach dem Niedergang des Nationalsozialismus auch mit Künstlern zusammenarbeitete, die im nationalsozialistischen Deutschland außergewöhnliche Karriere gemacht bzw. diesem gesellschaftlichen System sogar ihre Karrieren zu verdanken hatten. Dies hätte auf Basis der Forschungs- und Quellenlage längst bekannt sein können, ist aber erst in neuerer Zeit ausführlicher beschrieben,<sup>4</sup> aber noch nicht in seinem vollen Ausmaß wahrgenommen worden.

Um Missverständnisse zu vermeiden: Es geht nicht um eine moralische Verurteilung Brechts. Seine Kunst zu vermarkten, Geld mit ihr verdienen zu wollen, ist legitim, persönliche Entscheidungen Brechts zu kritisieren hat sich niemand anzumaßen. Der Erfolg des einen oder anderen seiner Werke wäre ohne seine Ambiguität, Flexibilität und Zielstrebigkeit möglicherweise geringer gewesen, seine Bühnenpräsenz im Westdeutschland der Nachkriegszeit mit Gewissheit. Diejenigen jedoch, die Brecht nach wie vor als sakrosankte sozialistische Projektionsfläche eigener Befindlichkeiten wahrnehmen, feiern und missbrauchen, sollten angesichts seiner Seilschaften auch mit NS-belasteten Künstlerpersönlichkeiten ins Grübeln geraten. Anders ausgedrückt: Macht man sich hohe moralische Maßstäbe

<sup>1</sup> Vgl. W. Frisch, K.W. Obermeier: *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos*. 2. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau, 1986, S. 134.

<sup>2</sup> B. Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. W. Hecht, J. Knopf, W. Mittenzwei, K.D. Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main: Aufbau, Suhrkamp, 1988–2000 (Im Folgenden abgekürzt: GBA), Bd. 26, S. 130.

<sup>3</sup> Ebd., S. 152.

<sup>4</sup> Vgl. Z. Feliszewski: „...Manches mal fragt man sich welchen tieferen Sinn es hat hierzu bleiben...“ *Caspar Neher und Bertolt Brecht*. In: *Bertolt Brecht in Systemkonflikten. Produktion – Rezeption – Wirkung*. Hg. Z. Feliszewski. Göttingen: V&R unipress, 2023, S. 289–311, hier vor allem S. 301–302, 306–310; J. Hillesheim: „Meine Antwort ist ja!“. *Keine Berührungsängste: Nach seiner Rückkehr aus dem Exil arbeitete Bertolt Brecht mit zahlreichen früheren Günstlingen des NS-Regimes zusammen*. „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 5.9.2022, S. 13.

zu eigen, wie es innerhalb der heutigen Wokeness-Debatten immer opportuner erscheint, und unterstellt solche auch Brecht, dann handelte es sich bei seiner beinahe schon systematischen Zusammenarbeit mit ehemaligen NS-Künstlern um nichts weniger als fürchterliche Grenzüberschreitungen. Wäre man konsequent, müsste man den Nimbus des heiligen Linken, den man Brecht unterstellt, aufgeben.

Derartige Kontakte Brechts ergaben sich in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg nicht spontan, aus einer konkreten Situation oder künstlerischen Notlage heraus, sondern waren in gewisser Weise absehbar. Für die Zusammenarbeit mit Künstlern mit nationalsozialistischer Vergangenheit gibt es nämlich in Brechts früher Schaffensphase, in der Zeit der frühen Weimarer Republik, eine Art Modell.

Die früheste Fassung von Brechts *Baal* von 1918 ist ein Gegenentwurf zu dem Grabbe-Drama *Der Anfang* des expressionistischen Dichters Hanns Johst. Dieser war in den zwanziger Jahren hochangesehen. Schon immer von stramm nationalistischer Gesinnung, näherte Johst sich rasch der NS-Bewegung an, wurde Parteimitglied, war im „Dritten Reich“ einer der bekanntesten Dichter, Präsident der Reichsschrifttumskammer und zudem Freund Heinrich Himmlers, dem Johst den Rang eines SS-Gruppenführers zu verdanken hatte.<sup>5</sup> Es ist völlig klar, dass Brecht dies kurz nach dem Ersten Weltkrieg nicht erahnen konnte; vermutlich ebenso wenig wie Johst selbst. Aber dass dieser politisch zu äußersten Rechten gehörte, war Brecht und vielen anderen sehr wohl bekannt.

Sein Ziel erreichte Brecht zunächst: Er erregte Aufsehen mit seinem frühesten größeren Theaterstück, provozierte. Doch: Trotz aller Aufmerksamkeit, allem einkalkulierten Ärger: Weder einen Verlag konnte Brecht zunächst finden, noch ein Theater, um es zur Aufführung zu bringen. Also überarbeitete er das Drama, sehr wohl wissend, dass es dadurch an Qualität verlieren würde: *Baal*, so Brecht, sei „zu Papier geworden, verakademiert, glatt, rasiert [...] Anstatt erdiger, unbedenklicher, frecher, einfältiger!“<sup>6</sup>

Bei der Bearbeitung half Brecht niemand anderer als Johst, mit dem er sich gut verstand trotz der bewusst herbeigeführten Kontroversen. Brecht besuchte ihn in seinem feinen Haus in Oberallmannshausen am Starnberger See, knapp hundert Kilometer von Augsburg entfernt; und dies nicht nur einmal. Er fragte den älteren und wesentlichen bekannteren Schriftsteller um Rat; nicht zuletzt bezüglich *Baal*, dessen früheste Fassung er zum

---

<sup>5</sup> Vgl. hierzu: U. Wittstock: *Februar 33. Der Winter der Literatur*. München: Beck, 2021, S. 265–266.

<sup>6</sup> GBA 26, S. 129.

Teil nach Vorschlägen Johsts umarbeitete: Brecht schreibt ihm im September 1919:

Lieber Hanns Johst,  
 ich möchte noch einmal danken für den Tag bei Ihnen und Ihrer lieben Frau. Ich habe Sie sehr lieb gewonnen und einen starken Klang heimgenommen.  
 Nun wird *Baal* neu getippt [...] Hoffentlich kommen Sie bald nach Augsburg! Darauf freue ich mich richtig.<sup>7</sup>

Weil Brecht sich für seine Karriere als Dichter auch von Johst Vorteile erhoffte und ihn sich gewogen halten wollte, versuchte er, bei seiner Überarbeitung all das zu tilgen, womit er dessen Drama *Der Einsame* aufs Korn genommen hatte. Im Januar 1920 schreibt er Johst:

Inzwischen habe ich mein Stück bearbeitet und z.B. alle Szenen mit der Mutter rausgeschmissen. Dadurch verscheuche ich das Gespenst des *Einsamen* ziemlich an die Peripherie. Ungeheuer gern würde ich mit Ihnen über Dramaturgisches reden und ich werde auch, sobald ich kann, nach Oberallmannshausen herauskommen.<sup>8</sup>

Es ist fast lustig: Brecht wollte sogar seine Freundin Paula Banholzer, die von ihm ein uneheliches Kind hatte und nicht so recht wusste, wie es beruflich mit ihr weitergehen sollte, bei Johst als Haushaltsgelhilfin unterbringen.<sup>9</sup>

Ungefähr dreißig Jahre später: Der nationalsozialistische Barbarismus war niedergedrungen, Brecht aus dem Exil zurückgekehrt. Eines war ihm 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.“<sup>10</sup> Um das zu verhindern oder sich zumindest Freiräume zu schaffen, tat er fast alles. Von der Forschung wurde über Jahrzehnte vernachlässigt, 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,

<sup>7</sup> Ebd. 28, S. 88.

<sup>8</sup> Ebd., S. 96.

<sup>9</sup> „Du würdest was lernen und es wäre auch nicht zu fad“, schreibt Brecht in diesem Zusammenhang Paula Banholzer am 28. Januar 1920; ebd., S. 97.

<sup>10</sup> Ebd. 29, S. 511–512.

dass es im Nachkriegsdeutschland fast nur exponiertere Künstlerpersönlichkeiten gegeben 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 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 wohl schwergetan hätten, 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 schon 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 seine Bitte von ehemals. Er wollte auf dessen enormes künstlerisches Potenzial als Regisseur nicht verzichten und sagte ihm die Inszenierung der *Johanna* zu.<sup>11</sup> Auch wusste man, dass Brecht nach dem Exil 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 in der Praxis bewährt war?

Wertet man die vorliegenden Quellen genauer aus, wird deutlich, dass das keine Einzelfälle sind und Brecht keinesfalls private Bindungen brauchte, um sich mit politisch belasteten Künstlern zu arrangieren. Er hat sich seit den späten vierziger Jahren geradezu 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.

Betrachtet man Brechts Briefkorrespondenz dieser Zeit näher, wird deutlich, dass er permanent „zwischen den Welten“ changiert: Repräsentanten des DDR-Staates und dessen Kultur gegenüber gibt er sich „sozialistisch“, Richtung Westen hält er sich alle Optionen offen und versucht, auch hier Fuß zu fassen. Das wird besonders deutlich in der zweiten Hälfte des

---

<sup>11</sup> Vgl. ebd., S. 487.

Jahres 1949: So will Brecht zum Beispiel die „Genossen“ Albert H. Schreiner<sup>12</sup> und Paul Wandel<sup>13</sup> für sich und seine Arbeit einnehmen, und in einer Art Ergebnisnote eignet er Wilhelm Pieck, der gerade zum Präsidenten der DDR ernannt wurde, ein Gedicht zu: „darf ich Dir, um meine Freude über Deinen Amtsantritt auszudrücken, ein kleines Gedicht schicken, dessen Sprecher Du noch viel besser sein könntest als der Dichter?“<sup>14</sup> Nur fünf Wochen später legt er Wieland Herzfelde ans Herz, Verlagsleiter zu werden, um Bücher Brechts „auch nach Westdeutschland hinein“<sup>15</sup> zu bringen. „Und das wäre im Augenblick eine der wichtigsten Angelegenheiten, wie mir scheint.“<sup>16</sup> Heute mag dies als verstörende „Grenzgängereien“ im eigenen Interesse wahrgenommen werden. Doch dass Brecht dies bewusst war, ist mehr als fraglich. Für ihn war es selbstverständlich, aus seiner nicht einfachen Situation nach dem Krieg für sich und sein Werk das Beste zu machen.

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“<sup>17</sup> denken, speziell seiner *Courage*. Den Theatergränden im Westen wiederum kam das in ihrem „postnationalsozialistischen Selbstreinigungsprozess“<sup>18</sup> 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 in die Spielpläne würde sie fast adeln und für intellektuelle Offenheit stehen. Vielfach ging dies allerdings, es wird noch zu zeigen sein, zulasten des Brechtschen Werkes und des Epischen Theaters.

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, Brechts alter Freund, eine Art Bindeglied zwischen ihnen darstellte. Sie sollten ihre Effizienz bis über den Tod Brechts hinaus behalten. Schwerpunkte waren das engere Umfeld von Gustav Gründgens und die Münchner Kammerspiele.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., S. 558

<sup>13</sup> Vgl. ebd., S. 568f.

<sup>14</sup> Ebd., S. 560.

<sup>15</sup> Ebd., S. 569.

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Ebd., S. 492.

<sup>18</sup> Vgl. J. Hillesheim: „*Meine Antwort ist ja!*“..., S. 13.

Zunächst zu Neher, dessen Engagement im nationalsozialistischen Deutschland erst während der letzten Jahre in den Blick 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;<sup>19</sup> selbst, wenn er sich stets seinen eigenen Stil bewahrte. Bisweilen hatte Neher dabei ein un gutes Gefühl, dachte hin und wieder auch zögerlich darüber nach, Deutschland zu verlassen und räumte später selbst „eine gewisse Mitschuld“<sup>20</sup> 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. Intellektuell allerdings waren sie bestenfalls mittelmäßig. Ihre literarischen Werke lassen daran kaum einen Zweifel.

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 Gal.  
Knechte des Führers, Hüter und Rächer zugleich.  
In ihnen brennt, in ihnen wächst das Reich.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Vgl. hierzu ausführlich: Z. Feliszewski: „...Manches mal fragt man sich...“..., S. 301–302.

<sup>20</sup> Zitiert nach: Ch. Tretow: *Caspar Neher. Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003, S. 308.

<sup>21</sup> G. Schumann: *Die Lieder vom Reich*. München: Labert Langen/Georg Müller, 1935, S. 46.

Erst Loewy zählt Schumanns Dichtung „zu dem Makabersten, was das Nazi-Schrifttum hervorgebracht hat“<sup>22</sup>. Es sollte makaber bleiben: In seiner Rechtfertigungsautobiografie aus dem Jahr 1974 feiert Schumann Hitler völlig unverblümt als einen der „großen Männer der Weltgeschichte [...] jenseits bürgerlicher Moralbegriffe“<sup>23</sup>, die deutschen Bühnen seien geprägt von „belanglosen Ausländereien“<sup>24</sup>, und Germanisten, die sich mit Schumanns Werk kritisch auseinandersetzten, seien Pseudowissenschaftler und, ihrer Tendenz nach, „umerziehend“.<sup>25</sup>

Zurück zu Neher, der 1943 am Deutschen Theater in Berlin für Schumanns Drama *Gudruns Tod* das Bühnenbild schuf;<sup>26</sup> etwa zur Zeit, in der Neher Sohn Georg an der Front als vermisst gemeldet wurde und auch nie mehr zurückkehrte. Neher Bruder Ernst war bereits 1941 an der Ostfront gefallen. Überraschend war es nicht, dass Neher seit 1934 bereitwillig Werke von NS-Autoren 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 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?“<sup>27</sup> 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 Frau Erika ein lang-

<sup>22</sup> E. Loewy: *Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation*. Frankfurt/Main: Fischer, 1983, S. 322.

<sup>23</sup> G. Schumann: *Besinnung. Von Kunst und Leben*. Bodman: Hohenstaufen, 1974, S. 150.

<sup>24</sup> Ebd., S. 164.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 156.

<sup>26</sup> Vgl. *Caspar Neher*. Hg. G. von Einem, S. Melchinger. Velber: Friedrich, 1966, S. 206. Der Vollständigkeit halber: Siegfried Melchinger, einer der Herausgeber dieses umfangreichen Bandes über Neher, war ein nationalsozialistischer und antisemitischer Theaterkritiker, Zeitungsredakteur und Korrespondent des „Völkischen Beobachters“. Nach dem Krieg war Melchinger einer der einflussreichsten deutschen Theaterkritiker überhaupt, auch Chefdramaturg und stellvertretender Direktor des Theaters in der Josefstadt in Wien und Professor der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Stuttgart.

<sup>27</sup> *Lotte Lenya. Eine Autobiographie in Bildern*. Hg. D. Farneth. Köln: Könnemann, 1999, S. 82.

jähriges Liebes- und Vertrauensverhältnis hatte. Nicht ausgeschlossen ist, dass bei Neher antisemitischer Verbalinjurie Weill gegenüber auch dies eine Rolle gespielt haben könnte.

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.<sup>28</sup> 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 Weills *Dreigroschenoper* inszeniert. 1948, kaum Intendant, sollte sich Schweikart um Brechts als Schauspielerin eher erfolglose Tochter Hanne Hiob, wie er sich ausdrückte: „kümmern“.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> Brecht-Chronist Werner Hecht zieht diese Treffen mit Mühr in Zweifel.<sup>31</sup> Dieser aber verfügt über derart detailliertes Wissen, auch über den zeitlichen Ablauf der Probenarbeiten in München, dass diese Begegnungen als faktisch vorausgesetzt werden können. 1955 folgte

<sup>28</sup> Vgl. hierzu: Z. Feliszewski: „...Manches mal fragt man sich...“, S. 304–305.

<sup>29</sup> Vgl. GBA 29, S. 466.

<sup>30</sup> Vgl. A. Mühr: *Deutschland, Deine Söhne*. Wien: Langen-Müller, 1977, S. 307–320.

<sup>31</sup> Vgl. hierzu: K. Greisinger: *Einiges zu Brecht. Texte aus 25 Jahren Spurensuche*. Gerolzhofen: Wiesenburg, 2023, S. 46.

bei den Kammerspielen dann 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.<sup>32</sup> 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: diesmal 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 Chef dramaturg gearbeitet hatte. Auch Schäfer hatte in der NS-Zeit eine herausragende Karriere gemacht und galt als „wichtiger Aktivposten nationalsozialistischer Theaterpolitik“.<sup>33</sup> 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.

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 der Weimarer Republik 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 Staatsoper. Diese eröffnete nach dem Zweiten Weltkrieg mit *Fidelio* unter der Regie Rennerts und mit der Bühnenausstattung Neher. Es ist beinahe grotesk und wäre sogar ein bisschen witzig, 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 moralisierender „Befreiungsoper“.

<sup>32</sup> Vgl. hierzu ausführlich: Z. Feliszewski: „...Manches mal fragt man sich...“, S. 304–308.

<sup>33</sup> E. Klee: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*. Frankfurt/Main: Fischer, 2007, S. 513.

Wir bleiben in München und schauen in die jüngere Vergangenheit auf ein höchst ehrbares Projekt. Auf Veranlassung Nikolaus Bachlers, von 2008 bis 2021 Intendant der Bayerischen Staatsoper, wurde die wissenschaftliche Aufarbeitung deren NS-Vergangenheit veranlasst. Das Ergebnis ist beeindruckend, verstörend. Günther Rennert allerdings, der ehemalige Intendant, der von der amerikanischen Besatzungsbehörde als NS-belastet zeitweilig Berufsverbot erhielt, wird als progressiver Neuerer der Oper gefeiert; dies mit Hinweis darauf, dass Rennert mit Caspar Neher zusammenarbeitete, der ja schließlich der Bühnenausstatter des vermeintlichen Kommunisten Brecht war.<sup>34</sup> Noch 2017 also genügte alleine der Name Brecht, um die Arbeit der ehemaligen Nazi-Künstler Rennert und Neher als über alle Zweifel erhaben erscheinen zu lassen.

1954 hatte Brecht Rennert, damals Intendant der Hamburger Staatsoper, angeboten, die *Dreigroschenoper* zu inszenieren. „Ich wüsste niemanden, dem ich das Stück lieber übergäbe.“<sup>35</sup> Dies kam nicht zustande. Dann aber, 1957 in Stuttgart, inszenierte Rennert *Galilei* und verzichtete auf Verfremdungseffekte, umging ganz offen Brechts Theatertheorie, gerade das, was sein Theater vermeintlich 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, bleiben aber bei der *Dreigroschenoper*, Brechts und Weills erfolgversprechendstes Stück, 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.<sup>36</sup> Brecht kümmerte das wenig. Sie sollte wieder auf die Bühne, gerade auch im Westen, egal wie, am liebsten prominent, d.h. publikumswirksam besetzt. Ideologische Debatten interessierten ihn nicht, solange sie für ihn nicht bedrohlich wurden. 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

<sup>34</sup> Vgl. *Wie man wird, was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*. Hg. J. Schläder, R. Cromme, D. Frank, K. Frühinsfeld. Leipzig: Henschel, 2017, S. 400.

<sup>35</sup> Vgl. W. Hecht: *Brecht-Chronik. 1898-1956*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997, S. 1101.

<sup>36</sup> Vgl. ebd., S. 761–762.

spielte in Propagandafilmen für die UFA. Albers' Vergangenheit 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 teilte 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“.<sup>37</sup> Diese Fassung kam am 27. April 1949 bei den Münchner Kammerspielen zur Aufführung, mit Albers als Macheath und der Bühnenausstattung Caspar Neher. Brecht selbst konnte in der Zeitung lesen, dass diese Inszenierung nicht „im Geist des Originals“<sup>38</sup> gewesen sei, was ihn nicht weiter störte.

Einzelfälle? Keineswegs. Zurück nach Düsseldorf, der alten Wirkungsstätte Gründgens', Badenhausens und Neher. 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 anspielte<sup>39</sup> – 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 Exfrau Elisabeth Flickenschildt, die nach dem Krieg wegen ihrer NS-Vergangenheit sogar kurz im Gefängnis war und dann einen gewissen Bekanntheitsgrad durch ihre Auftritte in drögen Edgar-Wallace-Verfilmungen der sechziger Jahre erreichte.

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,

<sup>37</sup> GBA 29, S. 481. Brecht einige Tage zuvor auch an Weill, den Komponisten, über diese Neufassung: „Die tatsächlichen Veränderungen sind klein. Die Krüppelszenen sind in den Hintergrund gedrängt, da für Deutschland im Augenblick nicht möglich.“; ebd., S. 478.

<sup>38</sup> Ebd., S. 541.

<sup>39</sup> Vgl. *Brecht-Handbuch*, Bd. 1. Hg. J. Knopf. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001, S. 398.

bevor sie linke Friedensaktivistin mit höchsten moralischen Ansprüchen wurde, u.a. in einer Nebenrolle in *Der Kommissar* bewundern. Dies ist eine Fernsehserie, die in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren eine der reaktionärsten im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland war. Im *Kommissar* wiederum trat auch Hans Schweikart als Schauspieler recht gerne auf, gleich in mehreren Folgen, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass er es war, der Hiob hier protegierte; die Kreise schlossen sich.

Eine Ausstellung von Werken Neher's kuratierte Rolf Badenhausen 1960 für das renommierte Wallraff-Richartz-Museum in Köln. Und wieder schloss sich ein Kreis: 1964 gab es in Augsburg die erste große städtische Neher-Ausstellung. Arbeiten zu Brechts Theater waren reichlich vertreten, Neher's Produktionen für NS-Werke und damit sein Anteil an der Visualisierung des Nazi-Barbarismus auf der Bühne wurden hingegen komplett ausgespart.<sup>40</sup> Getreu seinem eigenen Leitsatz bzw. Wunsch: „Wollen wir jedoch das Gewesene so rasch wie möglich vergessen.“<sup>41</sup> Kurator der Ausstellung war abermals: Rolf Badenhausen, inzwischen Ordentlicher Professor für Theaterwissenschaft an der Universität Köln und nach seiner Emeritierung noch lange gefeiert als große Autorität 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.

Was kann man aus all dem lernen? Vielleicht nicht viel Neues. Systemübergreifende Allianzen von Künstlern schroffster Gegensätze waren nicht selten. Man denke, um in Brechts Umfeld zu bleiben, nur daran, dass ja auch die berühmte Courage-Darstellerin Therese Giehse, Jüdin, Linke, Exilantin, nach 1945 bei den Münchner Kammerspielen mit jenem Hans Schweikart zusammenarbeitete. Von den politischen Karrieren ehemaliger Nationalsozialisten in beiden neuen deutschen Staaten ganz zu schweigen. Doch auf Brecht bezogen, der, wenn es um die Belange seiner Kunst gilt, stets zwischen Zielstrebigkeit und Skrupellosigkeit wandelte, ist es überfällig, diese Zusammenhänge und Hintergründe offenzulegen und zu dokumentieren. So kann sich in der sog. „Brecht-Szene“ jeder seine eigenen Gedanken machen und – es sei zum Schluss wiederholt: Eher Außenstehende werden nicht gleich dem Ideal Brechts als eines beinahe heiligen Klassenkämpfers erliegen.

<sup>40</sup> Vgl. Caspar Neher. *Ausstellung im Schaezler-Palais zu Augsburg*. Augsburg 1964.

<sup>41</sup> Zitiert nach Ch. Tretow: *Caspar Neher...*, S. 308.

## Bibliografie

- Bertolt Brecht: *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hg. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main: Aufbau, Suhrkamp, 1988–2000.
- Brecht-Handbuch*. Bd. 1. Hg. Jan Knopf. Berlin, Weimar, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2001.
- Caspar Neher. *Ausstellung im Schaezler-Palais zu Augsburg*. Augsburg 1964.
- Caspar Neher*. Hg. Gottfried von Einem, Siegfried Melchinger. Velber: Friedrich, 1966.
- Zbigniew Feliszewski: „...Manches mal fragt man sich welchen tieferen Sinn es hat hierzubleiben...“ *Caspar Neher und Bertolt Brecht*. In: *Bertolt Brecht in Systemkonflikten. Produktion – Rezeption – Wirkung*. Hg. Zbigniew Feliszewski. Göttingen: V&R unipress, 2023, S. 289–311.
- Werner Frisch/Kurt W. Obermeier: *Brecht in Augsburg. Erinnerungen, Dokumente, Texte, Fotos*. 2. Aufl. Berlin, Weimar: Aufbau, 1986.
- Karl Greisinger: *Einiges zu Brecht. Texte aus 25 Jahren Spurensuche*. Gerolzhofen: Wiesenburg 2023.
- Werner Hecht: *Brecht-Chronik 1898-1956*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997.
- Jürgen Hillesheim: „Meine Antwort ist ja!“. *Keine Berührungsgängste: Nach seiner Rückkehr aus dem Exil arbeitete Bertolt Brecht mit zahlreichen früheren Günstlingen des NS-Regimes zusammen*. „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 5.9.2022, S. 13.
- Ernst Klee: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich*. Frankfurt/Main: Fischer, 2007.
- Ernst Loewy: *Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation*. Frankfurt/Main: Fischer, 1983.
- Lotte Lenya. *Eine Autobiographie in Bildern*. Hg. David Farneth. Köln: Könemann, 1999.
- Gerhard Schumann: *Die Lieder vom Reich*. München: Albert Langen/Georg Müller, 1935.
- Gerhard Schumann: *Besinnung. Von Kunst und Leben*. Bodman: Hohestaufen, 1974.
- Christine Tretow: *Caspar Neher. Graue Eminenz hinter der Brecht-Gardine und den Kulissen des modernen Musiktheaters. Eine Werkbiographie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2003.
- Wie man wird, was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*. Hg. Jürgen Schläder, Rasmus Cromme, Dominik Frank, Katrin Frühinsfeld. Leipzig: Henschel, 2017.
- Uwe Wittstock: *Februar 33. Der Winter der Literatur*. München: Beck, 2021.

**Strategische Grenzängereien:**

**Bertolt Brechts Arbeitsbeziehungen zu Künstlern mit NS-Vergangenheit**

**Zusammenfassung:** Bertolt Brecht wollte von seiner Jugend an ein bedeutender Schriftsteller werden. Dazu gehörte in seinem Selbstverständnis unbedingt der Erfolg: Ansehen, Berühmtheit, Geld, das er mit seiner Dichtung verdienen wollte. Geradezu strategisch plante er seine Karriere. Dabei war eine gewisse moralische Biegsamkeit von Vorteil, die u.a. dazu führte, dass er stets Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten suchte, ohne sich besonders um deren politische Verortung zu kümmern. Besonders bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang seine Kontakte zu Vertretern der nationalsozialistischen Kulturelite, die Brecht seit den späten vierziger Jahren suchte und pflegte. Dem wurde in der Forschung bisher nicht in angemessener Weise nachgegangen. Vielleicht um das Bild Brechts als eines sozialistischen Säulenheiligen nicht in Frage zu stellen?

**Schlüsselwörter:** Bertolt Brecht, Nationalsozialismus, Kontakte, Strategie, Karriere

**Strategic Border Crossings:**

**Bertolt Brecht's Working Relationships with Artists with a Nazi Past**

**Abstract:** Bertolt Brecht wanted to become an important writer from his youth. In his self-image, success was an essential part of this: reputation, fame, money that he wanted to earn with his poetry. He planned his career almost strategically. A certain moral flexibility was an advantage, which led, among other things, to the fact that he always sought contacts with influential personalities without paying particular attention to their political position.

Particularly noteworthy in this context are his contacts with representatives of the National Socialist cultural elite, which Brecht had sought and cultivated since the late forties. So far, this has not been adequately investigated in research. Perhaps in order not to question Brecht's image as a socialist pillar saint?

**Keywords:** Bertolt Brecht, nationalsozialism, contacts, strategy, career

**Strategiczne przekraczanie granic:**

**Relacje Bertolta Brechta z artystami o nazistowskiej przeszłości**

**Streszczenie:** Bertolt Brecht już w młodości chciał zostać ważnym pisarzem. W jego rozumieniu warunkiem koniecznym, by to osiągnąć, był sukces: reputacja, sława, pieniądze, które chciał zarobić swoją twórczością. Zaplanował swoją karierę niemal strategicznie. Zaletą była pewna elastyczność moralna, która prowadziła między innymi do tego, że zawsze szukał kontaktów z wpływowymi osobistościami, nie przejmując się zbytnio ich postawą polityczną. Na szczególną uwagę w tym kontekście zasługują jego kontakty z przedstawicielami nazistowskiej elity kulturalnej, o które Brecht zabiegał i które kultywował od późnych lat czterdziestych, co nie zostało jeszcze odpowiednio zbadane. Być może po to, by nie kwestionować wizerunku Brechta jako socjalistycznego świętego?

**Słowa kluczowe:** Bertolt Brecht, narodowy socjalizm, kontakty, strategia, kariera

**Jürgen Hillesheim** leitet die Brecht-Forschungsstätte Augsburg, ist Professor der Universität Augsburg und Professor h.c. der Staatlichen Iwan-Franko-Universität in Zhytomyr (Ukraine). Er ist Autor bzw. Herausgeber von mehr als dreißig Büchern und weit über hundert Beiträgen zu Themen der Neueren deutschen Literaturwissenschaft mit einem Schwerpunkt auf Bertolt Brecht.

**Jürgen Hillesheim** manages the Brecht Research Center Augsburg and is Professor at the University of Augsburg. He also holds the position of Professor h.c. at the Zhytomyr Ivan Franko State University in Ukraine. He has authored or edited more than thirty books and more than one hundred articles of modern German Literature, with a particular focus on Bertolt Brecht.

**Jürgen Hillesheim** jest kierownikiem Pracowni Badań nad Twórczością Bertolta Brechta (Brecht-Forschungsstätte) w Augsburgu, profesorem Uniwersytetu w Augsburgu oraz profesorem honoris causa Uniwersytetu Państwowego im. Iwana Franki w Żytomierzu (Ukraina). Jest autorem oraz redaktorem ponad trzydziestu książek i ponad stu artykułów z zakresu literaturoznawstwa, poświęconych w większości Bertoltowi Brechtowi.

---