THEATER

BRECHT-JOHANNA

„Und es verfärbte sich . . .“

Im Hungerjahr 1948 erhielt Gustaf Gründgens, damals vom Ostberliner Deutschen Theater nach Düsseldorf übergesiedelt und Intendant am dortigen Schauspielhaus, ein Telegramm aus Zürich, in dem er an eine Verabredung erinnert wurde, die er 1932 getroffen hatte. Absender des Telegramms war der Dramatiker Bertolt Brecht. Stückeschreiber Brecht hatte 500 Jahre nach dem Flammentod der französischen Nationalheldin Jeanne d'Arc, die 1431 als Ketzerin verbrannt und 1920 von den Amtsnachfolgern ihrer Richter heiliggesprochen worden war, ein Johanna-Schauspiel verfaßt und dem Schauspieler-Regisseur Gründgens das Recht der Uraufführung überlassen. Brecht meinte 1948, die Zeit sei nun gekommen, von diesem Vorrecht auch Gebrauch zu machen.

Gründgens, „zu Tode erschrocken“, wie er erzählt, bat um Fristverlängerung. Brechts „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ war bis dahin nur vorgelesen worden, zum ersten Male 1932 als Hörspiel im Berliner Rundfunk, mit Fritz Kortner in einer Sprechrolle. Daß Gründgens während des Dritten Reiches seine Option auf das Johanna-Schauspiel des in die Vereinigten Staaten emigrierten, prokommunistischen Autors nicht ausnutzen konnte, verstand sich von selbst. Aber auch 1948 schien es ihm noch immer nicht opportun, das klassenkämpferische Stück zu inszenieren.

Erst in der vorletzten Woche, drei Jahre nach dem Tode des Autors Brecht und 27 Jahre nach der Niederschrift, hielt Gründgens die Zeit für reif, die alte Abmachung zu erfüllen. Er verschaffte seinem Hamburger Deutschen Schauspielhaus den — wie es die „Frankfurter Allgemeine“ nannte — „größten Theaterabend der Saison“: mit der Uraufführung der „Heiligen Johanna der Schlachthöfe“, deren Handlung, nach Meinung der „Welt“, inzwischen „weiter von uns entfernt ist als das Steinzeitalter“.

Die bewußt satirische „Steinzeit“-Bemerkung des „Welt“-Rezensenten Willy Haas bezieht sich auf eine in der Tat antiquierte Voraussetzung des Stücks, der zufolge es Kapitalisten möglich ist, ihren eigenen Gewinnchancen zuliebe von einem Tag zum anderen Tausende von Arbeitern dem Hungertod nahe zu bringen oder die Arbeiter wieder in — nach Kapitalisten-Ermessen willkürlich festgesetzten — Lohn zu nehmen. Wie unmöglich solche Manipulationen heute sind, ist auch dem flüchtigsten Zeitungsleser bekannt und jedem Unternehmer in die Seele gebrannt, der einmal mit Gewerkschaftsfunktionären über Tarife verhandelt hat.

Für die künstlerische Qualität von Theaterstücken gelten aber, wie in der Theorie spätestens seit Lessing bekannt, andere Maßstäbe als simpler Realismus: Ein historisches Schauspiel braucht, wenn es nur in sich stimmt, auf den tatsächlichen Verlauf der Geschichte keine Rücksicht zu nehmen, und etwa Schillers Trauerspiele wie „Kabale und Liebe“ haben an dramatischem Wahrheitsgehalt nichts dadurch eingebüßt, daß es in Deutschland keine Fürstenwillkür mehr gibt.

Im Hinblick auf die innere Wahrheit und Folgerichtigkeit aber war Brechts nachgelassenes Schauspiel perfekt und vollkommen schlüssig. Zudem hatte es Gründgens aus offenbar präziser Kenntnis der Brechtschen dramaturgischen Theorie inszeniert, der zufolge den Zuschauern jederzeit vollkommen klar sein soll, warum die Handlung nur so und nicht anders vorangehen kann; so brauchte der Intendant, der die besten Kräfte seines Hauses aufgeboten und das Bühnenbild bei Brechts künstlerischem Kompagnon Caspar Neher bestellt hatte, weder die hanseatischen Premierengäste zu fürchten noch das fachkundige Publikum, das aus dem Osten herangereist war: Im Parkett saßen die mit einer Nerzstola geschmückte Brecht-Witwe Helene Weigel, der trotz vorgeschrittenen Alters unermüdliche Arbeitersänger Ernst Busch und der von seiner Partei kürzlich abermals hart getadelte Intendant des Ostberliner Deutschen Theaters Wolfgang Langhoff.

Die Hauptrolle hatte Gründgens obendrein mit einer Tochter aus Brechts erster Ehe besetzt, mit der als Stieftochter Theo Lingens (der Brechts erste Frau Marianne Zoff später geheiratet hatte) aufgewachsenen Schauspielerin Hanne Hiob, der von ihrem leiblichen Vater Brecht in dessen „Berliner Ensemble“ freilich nie eine Rolle anvertraut worden war. Tochter Hanne, 32, war denn auch als „Heilige Johanna der Schlachthöfe“ mit einem solchen Feuereifer bei der Sache, als spiele sie die Hauptrolle in einem „Bernadette“-Film; sie war von allen Mitwirkenden am meisten unbekümmert um die von ihrem Vater so strikte geforderten Regeln der „Verfremdung“: Ihnen zufolge sollen Bühnendarsteller (Brecht: „Ich wünsche mir die Schauspieler so schlecht wie möglich“) gewissermaßen neben ihrer Rolle stehen, als gelte es, sich selbst bei dem Experiment zu beobachten, wie sich ein Mensch, Produkt seiner Umwelt, unter bestimmten Bedingungen verhält.

Zur Erprobung in einem solchen Experimentalfall, zu einer Übung unter den Bedingungen einer ökonomischen Mustersituation hat Brecht auch seine Johanna bestimmt; sie unterscheidet sich grundlegend von allen vorangegangenen Jeanne-d'Arc-Dramatisierungen, die von Shakespeare — im Königsdrama „Heinrich VI.“ tritt das Bauernmädchen aus Domremy als Hexe auf — über Schiller („Jungfrau von Orleans“), Shaw („Die heilige Johanna“), Anouilh („Die Lerche“) bis zu Claudel-Honegger („Johanna auf dem Scheiterhaufen“) reichen.

Brechts „Johanna Dark“ wirkt um die Zeit der Weltwirtschaftskrise — die den Marxisten so große Hoffnung gemacht hatte, der von ihnen theoretisch errechnete Zusammenbruch des Kapitalismus finde nun endlich statt —, um 1929, in Chicago; sie ist „Leutnant der Schwarzen Strohhüte“, einer Organisation, deren Uniform und deren Methoden denen der Heilsarmee zum Verwechseln ähnlich sehen.

Brechts Johanna Dark bekehrt zwar mit ihren Predigten nicht einen der Fleisch-



Brechts **„Johanna der Schlachthöfe“***: O folgenlose Güte!

fabrikanten und ebensowenig einen Schlachthof-Arbeiter. Aber von dem, was sie beobachtet, wird sie allmählich selbst bekehrt: zur Gottesleugnerin und Klassenkämpferin. Anfangs hatte sie noch Gott als „der Untersten einzige Rettung“ gepriesen. Die letzten vernehmbaren Worte der an Lungenentzündung sterbenden Johanna aber sind ein Schlachtruf wider die Ausbeuter: „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und es helfen nur Menschen, wo Menschen sind.“

Zu dem Resultat, daß nur eine gewaltsame Veränderung der ökonomischen Bedingungen den Arbeitern helfen könne, ist Johanna Dark, die Heilige der Schlachthöfe, durch ihre Erfahrungen mit dem Fleischkönig Pierpont Mauler gekommen. Mauler ist der reichste und raffinierteste unter den Chicagoer Fleischmillionären. Er stellt sich,

* Mitte: Brecht-Tochter Hanne Hiob.

wenn er einen besonderen und überraschenden Coup landen möchte, als gebe er geschäftsschädigenden humanitären Regungen nach, und es gelingt ihm zunächst, Johanna damit zu täuschen: Sie triumphiert am lautesten immer dann, wenn sie tatsächlich am übelsten hereingelegt und die von ihr vertretene Sache der Armen am bittersten geschädigt worden ist.

Pierpont Mauler hat zum Beispiel von seinen Wallstreet-Freunden den Wink bekommen, sich des verstopften Marktes wegen aus dem Fleischhandel zurückzuziehen. Öffentlich aber behauptet er, seine zarte Seele könne das Fleischgeschäft nicht weiter ertragen, er müsse aus dem blutigen Handel heraus und wolle seinen Anteil billig losschlagen.

Im klassischen — fünffüßig endreimlosen — Blankvers der Shakespeareschen Königsdramen klagt Fleischkönig Mauler seinem Kompagnon Cridle:

> Erinnere, Cridle, dich, wie wir vor Tagen —
> wir gingen durch den Schlachthof, Abend war's —
> an unsrer neuen Packmaschine standen.
> Erinnere, Cridle, dich an jenen Ochsen,
> der blond und groß und stumpf zum Himmel blickend
> den Streich empfing: mir war's, als gält er mir.

Maulers Rückzug wird der ohnehin stagnierenden Fleisch-Industrie samt angeschlossenen Viehhändlern, Konservenfabrikanten und Spekulanten zur Katastrophe: Die Fabriken schließen. In diesem Moment muß es jedem Uneingeweihten, aber auch den Branchefachleuten als eine Wahnsinnstat erscheinen, auch nur einen Dollar im Fleischgeschäft zu investieren. Aber als Johanna Dark dem Pierpont Mauler mit einem Elendszug verhungerter, von den Maschinen verkrüppelter Arbeiter



Stückeschreiber **Brecht**
Gegen schwarze Strohhüte

unter die Augen rückt, fällt der sensible Millionär zunächst in Ohnmacht; dann erklärt er sich stohnend, von Krämpfen des Mitgefühls geschüttelt, bereit, sein Geld wieder in die Branche zu geben, nur um — wie er sagt — den Elendsanblick nicht weiter ertragen zu müssen. Tatsächlich haben ihm seine Lobbyisten mitgeteilt, daß es ihnen gelungen sei, ein hemmendes Zollgesetz zu beseitigen, so daß die Fleischbranche in nächster Zeit wieder mehr als lukrativ werden wird.

Ehe er aber die Geschäfte wieder in Bewegung bringt, unterwirft er sich brutal seine geschwächten Konkurrenten; ein Gigantenkampf, während dessen die Arbeiter, weiter ausgesperrt, bis an die Grenze des physisch Möglichen verelenden. Es ist die Zeitspanne, in der Johanna die Tricks Maulers endlich durchschaut, aber wegen ihres radikalen Verhaltens gegen den potentiellen Geldgeber Mauler von den „Schwarzen Strohhüten" verstoßen wird.

Erst die sterbende Johanna, der die Wirksamkeit unter den hungernden Arbeitern eine Schlagzeilen-Prominenz eingebracht hatte, wird von der frommen Organisation wieder als willkommenes Propagandamittel aufgenommen, gegen Johannas Willen. Im Gejaul der Hymnen gehen ihre Proteste unter. Johannas Resümee: „O folgenlose Güte! Unmerkliche Gesinnung! Ich habe nichts geändert!" Und: „Den Geschädigten war ich ein Schaden, nützlich war ich den Schädigern."

Die Herren des Fleischmarkts aber rufen Johanna zur Heiligen aus. Die erfolglose Fürsprecherin der Armen ist den Ausbeutern ein willkommenes Alibi. Sie zeugt vom menschlichen Sinn ihrer Beschützer.

Der Umstand, daß die Amerikanerin Johanna Dark von den Instanzen, von denen sie verstoßen worden ist, nachträglich — nämlich nach ihrem Tode — sanktioniert wird, nähert Brechts Johanna auf eine so überraschende wie berechnete Weise wieder ihrem historischen Vorbild an. Dr. Siegfried Unseld, Haupterbe des Suhrkamp Verlags, hat auf diese Parallele vor Zei-

HANDELSUNION

AKTIENGESELLSCHAFT · DÜSSELDORF

KAPITAL DM 46 MIO

Heinr. Aug. Schulte Eisen-AG, Dortmund
Eisen- und Stahlhandel AG, Frankfurt/M.
Berliner Eisen- und Stahl-AG, Berlin
Röhren- und Roheisen-Großhandel GmbH, Frankfurt/M.
Stahlunion-Export GmbH, Düsseldorf
Schrotthandel vorm. Albert Sonnenberg GmbH, Düsseldorf
Stückblechkontor GmbH, Düsseldorf
Bicker & Co. AG, Essen

ten hingewiesen: „Die historische Jungfrau scheiterte, weil sie kirchliche und feudale Prinzipien verletzt und weil sie für gewisse Leute ihre Funktion erfüllt hatte. Die Johanna der Schlachthöfe scheitert an der Verletzung kapitalistischer Prinzipien. Hier wie dort, der Mohr hat seine Schuldigkeit getan."

Brecht hat freilich nicht nur — inhaltlich — die Tragödie der Jeanne d'Arc aktualisieren wollen, er hat auch — formal — Hinweise darauf gegeben, daß er mit seinem Schauspiel vorangegangene, weniger zeitgemäße Literaturprodukte ersetzen möchte, die er nämlich bei dieser Gelegenheit komisch parodierte.

Das Schlußbild des Dramas zum Beispiel — „Tod und Kanonisierung der heiligen Johanna der Schlachthöfe" — ist streckenweise eine kombinierte Parodie auf den zweiten Teil des Goetheschen „Faust" und auf Schillers „Jungfrau von Orleans". Die Heilsarmee-Verpflegung verhöhnt Brecht im Metrum von Homers Versepen:

Karglich schwimmt das Fett in dem Süppchen,
aber viel gesundes Wasser enthalt sie und
nicht gespart ist die Warme.

Die Verstopfung des Fleischmarkts beklagt der Chor der Aufkäufer sogar im Ton der lutherischen Bibelübersetzung:

Und ein Schweigen ward über den Bergesgipfeln
Und die Hotelküchen verhullten ihr Haupt
Und die Läden wandten sich schaudernd ab
Und es verfärbte sich der Zwischenhandel!

Daß Brecht seine Schlachthof-Realitäten und -Banalitäten mit klassischem Vers-Prunk verkleidet, gilt dem marxistischen Literaturprofessor Hans Mayer als „Soziologie der Form". Brecht, erläutert Mayer, „übernimmt sogenannte klassische Formen, Ausdrucksmittel idealistischer Dichtung des bürgerlichen Zeitalters, um sie in ihrer gesellschaftlichen Bezogenheit sichtbar zu machen. Er liefert die alte Form mitsamt ihrer soziologischen Deutung oder Entlarvung — und damit eine eigene neue künstlerische Form".

„Die heilige Johanna der Schlachthöfe" ist aber seitens der marxistischen Literaturkritik auch getadelt worden. Ernst Schumacher, der bei Professor Mayer in Leipzig mit einer Arbeit über Brechts Dramen bis 1933 promoviert hat, bemängelt in dieser Dissertationsschrift, daß die Beherrscher des Fleischmarkts dem Autor plastischer geraten seien als die Arbeiter. Der Augsburger Fabrikantensohn Brecht sei, meint der Doktorand Schumacher, „mit der Praxis dieses Proletariats und seiner kämpferischen, revolutionären Partei noch nicht in dem gleichen Maße vertraut wie mit der ‚vertrauten Welt', die er verlassen hat. Darum kann er auch noch nicht die ganze gesellschaftliche Wirklichkeit von dieser neuen Position aus sehen und analysieren".

Tatsächlich war die besondere Geschäftsraffinesse, die Brechts Fleischkönige praktizieren, für das hanseatische Publikum Anlaß zu anhaltendem, kennerischem Vergnügen, das durch die hier allzu offensichtlich inaktuellen Klassenkampfthesen nicht beeinträchtigt wurde. Die Passagen, in denen „Bolschewisten" und „Kommunisten" genannt und gelobt werden, waren vom Regisseur Gründgens vorsorglich gestrichen, und der Chefdramaturg des Hauses, Dr. Günther Penzoldt, erläutert: „Es ist ein Unterschied, ob ein Autor im Osten lebt oder ob er uns sein dichterisches Werk hinterläßt." Penzoldt bekennt: „Wir spielen es heute, *weil* es nicht mehr aktuell ist."

Ein Zuschauer, der das Stück offenbar anders ansah, warf — während des für Hamburger Gewohnheiten ungewöhnlich langen Schlußbeifalls bei der Premiere — eine rote Nelke auf die Bühne.

FERNSEH-SPIEGEL

Quiz-Geschick / Von Telemann

Der Sender Köln ist ein überaus höflicher Sender. Jedesmal, wenn er argwöhnt, daß ihn die Mißlichkeiten der Programmgestaltung zu einer ethischen Unbesonnenheit verleitet haben, entschuldigt er sich oder läßt mögliche Bedenken, noch ehe sie aufgekommen sind, von einem Fachmann zerstreuen (siehe die Vorrede des Linkskatholiken Walter Dirks zu Jean Anouilhs „Der Herr Ornifle" am 28. April).

Wenn er aber wirklich Grund hätte, sich zu entschuldigen, der NWRV Köln, dann tut er's nicht. Dann schweigt des Senders Höflichkeit. Und dieses Versäumnis erleichtert Telemann ein wenig die schmerzliche Aufgabe, ihm schon wieder am Zeuge zu flicken.

Ob die Belustigung, die seine Unterhalter am vorletzten Sonnabend unter dem Titel „Das ideale Brautpaar" verschickten, durch eine vorgeleistete Abbitte an Reiz gewonnen hätte, erscheint allerdings fraglich. Stellte sie sich wachen Sinnen doch etwa so dar: Teerosen, Tulpen, Narzissen — ein ganzes Düsseldorfer Apollo-Theater voll — und inmitten dieser grauweißen Blütenpracht, auf einem Bänkchen in kunstgeschmiedetem Wintergarten-Empire geschickt verteilt, der Versicherungsgeneralagent Jacques Königstein aus Aachen.

Er, den Europens deutschsprachiges Fernsehpublikum schon in seiner Eigenschaft als letzter Schelm des „Aachener Karnevalsvereins von 1859 e. V." kennen und fürchten gelernt hatte, sollte mit seinem linksrheinischen Frohsinn den Aufwand rechtfertigen, der da in der Absicht getrieben wurde, Bräute nach den Manschettenknöpfen und Bräutigame nach der Haartracht ihrer Anverlobten zu fragen.

Daß sich die Kölner seines frohsinnigen Fluidums nicht ganz sicher waren, bewies ihr Bemühen, den Zuschauer wenigstens mit bühnentechnischen Extras, wie Geisterbahn-Rollstühlen, und den ungebärdigen Kabarett-Einlagen eines Wolfgang Neuss bei Stimmung zu halten. Selbst das Orchester Kurt Edelhagen mußte sich, zur Ablenkung, übertrieben scherzhaft benehmen. Doch es fruchtete wenig. Schunkelbruder Jacques bot zu viel Fläche, um übersehen, und zu viel Stimme, um überhört zu werden. Aber er bot niemandem Anlaß, ihn für einen Fernseh-Quizmaster zu halten.

Warum sein „Ideales Brautpaar", nachdem es acht Jahre lang die Hörfunk-Anstalten von Köln, Wien und München, ja sogar einen gleichnamigen Film (Drehbuch: R. A. Stemmle) mit eheförderndem Naschwerk gefüttert hatte, seine alten Tage auf dem Bildschirm verbringen soll, weiß Telemann nicht. Er weiß nur, warum dieses Quiz-Geschick gerade den Sender Köln ereilt: weil der Bayerische Rundfunk gleichfalls Mühe hat, seine Kanäle vollzukriegen, und darum bereits mit dem frivolen Gedanken gespielt hatte, den Aachener Feuerversicherer in einen Fernsehstar zu verwandeln. Dies aber konnte der Westdeutsche Rundfunk nicht zulassen. Schließlich war er es doch, der das Idealpaar treulich zum Hörfunk-Erfolg geführt hatte. Die Münchner fügten sich. Und so kam denn an jenem Brautabend genau das zu Schaden, worüber der WDR so eifersüchtig wachte: sein Renommee.

Hätte die Zuschauerschaft dem kölnischen Anstaltsehrgeiz nur dieses eine Opfer bringen müssen, wäre in ihre Herzen längst wieder Sonne eingekehrt. Aber da ist noch das „Pfennig-Quiz".

Es wird seit 1950 im Hörfunk der BBC gesendet („What do you know?"), seit kurzem auch im BBC-Fernsehen („Ask me another"), und stammt von dem Briten John Pwynn. Daß Köln es in seinen Hörfunk übernahm, wo es drei Jahre auf dem Programm stand („Wissen Sie was?"), kann man darum kaum als leichtfertig bezeichnen. Der Leichtsinn begann erst mit dem Fernseh-Debüt. Genauer: mit dem Irrtum, in jedem Conférencier gleich einen Fernseh-Quizmeister zu vermuten. Noch genauer: mit Helmuth M. Backhaus.

Zugegeben, Backhaus ist intelligent, schlagfertig, hat Witz und vielleicht noch viele andere Vorzüge, von denen Telemann nichts ahnt. Aber die Gabe, den Zuschauer auch vor dem Schirm festzuhalten, wenn es im Studio um die Fragen geht, was ein „Umiak" ist oder zu welcher Tageszeit man einen Cutaway trägt, die Gabe hat er nicht. Und weil er diesen Mangel selber empfindet, drum versucht er zu witzeln. („Eine Mark sind hundert Pfennig-Quize.") Und macht es nur noch schlimmer.

Ratlos sitzt dann das Fernsehvolk vor seinen Guckkästen, und die Urteils-Indizes lauten unbarmherzig: absolut: + 1, relativ: 0, bei immerhin 90 Prozent Beteiligung (erstes Pfennig-Quiz).

Daß es bei Fragespielen weder auf die Fragen (es sind ohnehin immer die gleichen) noch auf die Spielregeln, ja nicht einmal auf den Liebreiz der Assistierenden (Uschis), sondern einzig auf den Quizmeister ankommt, ist eine Erkenntnis, die den NWRV Köln so jäh wie möglich überfallen sollte. Vielleicht würde er dann von seiner unglücklichen Liebe zum Fernseh-Quiz geheilt. Oder er entdeckt einen neuen Kulenkampff. Dann könnte er es sogar „Hart auf hart" wieder aufnehmen.

Leider ist zu befürchten, daß er sich dieser Erkenntnis nur sehr zögernd erschlösse. Denn von den 46 Prozent des Gemeinschaftsprogramms, die der Nord- und Westdeutsche Rundfunkverband zu bestreiten hat, muß Köln demnächst die Hälfte übernehmen. Und in diesen 23 Prozent stecken mehr Unterhaltungsobliegenheiten, als ihm lieb ist. Er wird also eines Denksports nicht entraten wollen.

Eine Erkenntnis scheint ihm jedoch schon gekommen zu sein: daß das betagte „Brautpaar" kaum noch drei weitere Runden schafft. Auch nicht auf Rollstühlchen. Jacques Königstein, der „kleine rheinische Kuppelvater" (Wolfgang Neuss), wird sich, wenn kein günstiges Umfrage-Ergebnis dazwischenkommt, wohl bis zum nächsten Karneval gedulden müssen. Dann freilich stehen ihm wieder alle Röhren offen.

Aber wir schreiben ja erst Mai.

Merke: „Das Publikum ist besser als sein Ruf" (Jacques Königstein in seinem Buch „Das ideale Brautpaar").