



Kortner

THEATER

KORTNER

Na sowas

(siehe Titelbild)

Alle laufen sie davon, während die Kortner-Inszenierung im Gange ist; alle Zuschauer — außer dem Ehepaar, in dessen Wohnung der Fernseh-Apparat steht, und auch die beiden gehen ab und zu ins Nebenzimmer.

Auch sie, die gastgebenden wie die davonlaufenden Zuschauer, gehören zu Kortners Fernsehspiel — als Personal der Rahmenhandlung, die sich der dräuende Österreicher zu seiner „nach Motiven“ des antiken Lustspiel-Autors Aristophanes verfaßten Ehestreik-Komödie „Lysistrata“ erdacht hat.

Mit einer Aufmerksamkeit, die das „Deutsche Fernsehen“ aus eigenem hoch niemals hatte provozieren können, betrachtete die Masse der deutschen Fernseh-Dulder, vermehrt noch durch willkommene wie ungebetene Gäste, am späten Abend des vergangenen Dienstag die Sendung, deren Titel „Die Sendung der Lysistrata“ lautete. Und viele mögen — ähnlich dem von Kortner ersonnenen Publikum — wieder davongelaufen sein, nicht aus Empörung allerdings, sondern vor Langeweile.

Der „Chatterley“-ähnliche Skandal, den die mit moralischen wie politischen Bedenken begründete Aussperrung dieser „Lysistrata“ für einen Teil der Bundesrepublik erregte, hatte bei den wahrhaft nicht verwöhnten Zuschauern Hoffnungen erweckt, von denen nicht eine erfüllt wurde. Zwar hatten die Sender Köln, Stuttgart, Baden-Baden und Saarbrücken am Vorabend der Sendung ihre Bedenken fallenlassen und sich dem späten Programm angeschlossen, aber diese Schwenkung, auf mancherlei — auch anfechtbare — Weise begründet, wirkte im Nachhinein eher wie eine List: Die Intendanten führten ihren Zuschauern vor, wie wenig sie versäumt hätten, wenn die „Sendung“ nicht gesendet worden wäre.

Nur der bayrische Fernseh-Chef und Fernseh-Koordinator Dr. Clemens Münster hatte sich festgelegt: „Das sittliche Empfinden der Zuschauer wird verletzt, die Vertreter einer politischen Auffassung werden lächerlich gemacht, die Be-



Romy Schneider (als Myrrhine): Alle Gäste laufen fort

mühungen um Frieden werden in ein falsches Licht gesetzt.“

Am Vorabend der Sendung belehrte er seine abtrünnigen Kollegen, es sei an der sendefertigen Fassung „nichts geändert worden, was die Gründe unserer Ablehnung auch nur abschwächen könnte“. Münster dementierte damit indirekt, womit Stuttgart seine Schwenkung im letzten Augenblick begründet hatte — daß nämlich in einer „neuen Fassung wesentliche Teile der Stellen, die ursprünglich zu der ablehnenden Entscheidung geführt hatten, nicht mehr enthalten sind“. Ähnlich klang auch die Stuttgarter und die Baden-Badener Ansage: „Wir haben uns zur Übernahme entschlossen, nachdem uns die von Fritz Kortner endgültig geschnittene Fassung vorgelegen hat.“

Das Hamburger Haus, als Auftraggeber und Patron der Kortner-Sendung

ten, die auch für eine noch so späte Sendezeit nicht angemessen waren.

In Bayern aber erloschen die Bildschirme ohnehin um 22 Uhr, und so verblieb den Landesbewohnern nur die Hoffnung, eine vorenthaltene Delikatesse in den Lichtspielhäusern zu bekommen. Der Filmproduzent Gyula Trebitsch nämlich, in dessen Hamburger Studios Kortner seinen Fernsehfilm für rund 530 000 Mark Kosten drehen konnte, hatte eilig einige Kopien ziehen und sie den bayrischen Kinos anbieten lassen (SPIEGEL 4/1961).

Da eine beträchtliche Zusatz-Einnahme lockte, mochte sich Trebitsch wohl nicht mehr wörtlich an das halten, was er vor Beginn dieser Kollaboration mit der Konkurrenz, dem Fernsehen, zu seiner Verteidigung gegen fernsehfeindlichere Kollegen gesagt hatte: „Als Produzent wehre ich mich dagegen, für das Fernsehen einen Film zu machen, der eben-

lers Fritz Kortner wieder zu einer Konstellation geführt, die nun seit Jahren bei Diskussionen im Zusammenhang mit dem Remigranten wiederkehrt. Während es tatsächlich darum geht, ob Kortner gute oder schlechte Arbeit geleistet hat — in diesem Fall: schlechte —, werden Begriffe wie Meinungsfreiheit, politische Mündigkeit, künstlerische Freiheit, Pazifismus, Atomtod oder gar Antisemitismus und Rassenhochmut aufgeboten. Die Streiter, die das Recht auf freie Meinung und die Freiheit der Kunst gefährdet sahen, hatten Kortner fast im ganzen Land eine andere Freiheit erstritten: die Freiheit, sich zu blamieren.

Er nutzte sie weidlich — am gründlichsten in der Rahmenhandlung, die er zur Aktualisierung des berühmten antiken Lustspielstoffes zu Papier gebracht hatte. Er wollte wohl das Papier benutzen, um mit der „Lysistrata“ seine Vor-



Fernseh-Regisseur Kortner: Die „Sendung“ wurde gesendet

von Anfang an zugetan, zeigte sich von der Kapitulation der ursprünglich ablehnenden Anstalten wenig angetan. Statt sich über den Sieg der Hamburger Sache zu freuen, wünschte es, die Kapitulant nicht so leicht davonkommen zu lassen.

Es dachte nicht daran, den nachgebenden goldene Brücken zu bauen, sondern verwies auf eine vorsorgliche Erklärung, derzufolge sich unter den „Schnitten kein einziger befindet, der die Aussage des Films beeinflusst . . . oder eine Konzession an die moralischen und politischen Einwände, die vor der Sendung von verschiedenen Stellen gemacht worden waren, darstellt“.

Zumindest zwei dieser Schnitte — wann immer sie geplant gewesen sein mögen — beseitigen aber doch Derbhei-

sogut im Kino laufen könnte. Aber als Filmproduzent kann ich ohne Gewissensbisse einen Fernsehfilm machen, dessen dramaturgische Gegebenheiten so sind, daß dieser Film ausschließlich über den Bildschirm laufen kann.“

Der allgemeine Eklat, Ablehnung wie Einschwenken der Intendanten und eine fanatisierte Diskussion der Kommentatoren — „schallende Ohrfeige“, „zwei schallende Ohrfeigen“ („Hamburger Echo“); „wohlgezielter K. o.-Schlag“ („Bild“) — hatten seinem Film eine Vorreklame gemacht, wie sie aus eigenen Mitteln von einer Filmfirma kaum zu finanzieren wäre.

Die gesamtdeutsche „Lysistrata“-Aufregung — „Mahnung zum Frieden mit dem Bannfluch belegt“ (Ost-, Weltbühne) — hatte aber auch bei der neuesten Inszenierung des 68jährigen Schauspiel-

stellung davon zu geben, wie ein paar Zuschauer aus dem Deutschland dieser Jahre auf die Vorführung einer pazifistischen Komödie reagieren.

Und es blieb Papier:

Ein Rechtsanwalt namens Dr. Hellwig muß sich — in Kortners Drehbuch — von seiner Frau sagen lassen: „Wenn ich chauffiere, zitterst du um jeden Passanten . . . Und dabei redest du seelenruhig von der Ausrottung der Menschen durch die Bombe.“ Hellwig geht später türenschießend ab.

Ein reicher Fabrikant namens Kienast hat — ebensowenig wie seine Frau — keinerlei Ahnung davon, wer die Komödie „Lysistrata“ geschrieben hat, noch was da passiert (oder nicht passiert), findet aber, ganz allgemein, pazifistische Bemerkungen seien „undeutsch“

Telemann

MÜNSTER AUS STEIN

Heute groll ich, morgen schmall ich, übermorgen send ich Fritz Kortners „Lysistrata“ — so hatten sie gesungen, unsere schwäbisch-rheinischen Rundfunkstilchen, und sich in ihr Stationsvorsteherfäustchen gekichert. Ei, wie gut, daß jeder weiß, daß sie Bischoff (Baden-Baden), Bausch (Stuttgart) und Lange (Köln) heißen.

Kann man sich gelenkiger aus einer Affäre ziehen?

Zuerst „Pfui!“ rufen und „Das verstoßt gegen unser Rundfunkgesetz!“ oder „Ich würde mich vor Weib und Kind schämen!“ und dann, wenn der Zuschauerzorn gefährlicher zu werden droht als das Stirnrunzeln christdemokratischer Anstoßnehmer, hinter der Freiwilligen Selbstkontrolle in Deckung gehen und die Ansagerin flunkern lassen: Die endgültige Fassung habe „einen Teil der gegen die Sendung erhobenen Bedenken ausgeräumt“ — so viel Anpassungsfähigkeit ist wahrlich nicht jedermann eigen.

Warum nur auf einer Schulter tragen, wenn man deren zwei hat, sagten sich die TV-Vorgesetzten und vernähten die Stelle, wo bei weniger pfiffigen Leuten der Charakter sitzt, mit aparten Rückziehern.

Nicht so Clemens Münster.

Er, der den ganzen Entrüstungsrummel in Gang gebracht hat, blieb beim Nein. Mochten sich in München-Freimann die Telephone heiser klingeln, mochte der Geruch der Lächerlichkeit in dichten Schwaden durchs TV-Funkhaus ziehen — Bayerns Fernsehdirector ragte trutzig in den weiß-blauen Himmel; ein Monument der Sittenstrenge, dauerhafter als Erz.

Denn nicht einfach schlecht fand Münster das Kortner-Produkt („Eine Vokabel, die ich bewußt vermieden habe“), auch nicht unmoralisch, nein, er fand mit aller ihm zu Gebote stehenden Hartnäckigkeit, daß es das sittliche Empfinden der Zuschauer verletze.

Telemann hat die „Sendung der Lysistrata“ gleich zweimal betrachtet. Einmal auf der Leinwand, wo sich ihr Urheber auf das ausladendste blamierte, und einmal auf dem Heim-Schirmchen, wo die Blamage auf ein fernseh-übliches Maß reduziert war. Beide Male konnte er, bevor ihm die Lider schwer wurden, keine Sinnesregung verspüren, die ihn nicht auch auf einem Adelsball angewandelt hätte. Von politischen Fehl-Affektionen ganz zu schweigen. Darum fragte er Dr. Münster, was ihn denn dazu getrieben habe, gar so standhaft zu sein.

Und erfuhr: „Die Hamburger haben Pech gehabt, daß ich das Stück gekannt habe. Ich wollte die ‚Lysi-

strata‘ selber einmal machen und bin zu der Einsicht gelangt, daß es nicht geht.“

Und: „Wir Fernsehdirectoren sind keine Kompanie. Jeder soll seine Produktionsünden regional abbüßen. Ich habe zu (dem Hamburger Intendanten) Hilpert gesagt: Wenn ihr die Freiheit in Anspruch nehmt, den Film zu bringen, dann gesteht mir doch bitte die Freiheit zu, ihn nicht zu bringen.“

Nun, das Recht, sich einer TV-Übertragung zu enthalten, steht jedem Sender rundfunkgesetzlich zu. Aber darf man von seinen verbrieften Rechten so unbedenklich Gebrauch machen?

Der Zuschauer ist nicht auf das Bayrische oder Hessische, er ist auf das Deutsche Fernsehen abonniert. Dessen Gemeinschaftsprogramm will er nach 20 Uhr sehen; es sei denn, man schreibe gerade Karneval und Köln wäre an der Reihe. Notwehrmaßnahmen verstehen sich immer von selbst.

Wollte jeder Anstaltsleiter als Zar und Zensor schalten und alles, was ihm aus diesem oder jenem Wissensgrunde mißbehagt, vom Programm streichen — was bliebe übrig?

Hoffentlich ist der Norddeutsche Rundfunk nicht so rachgierig, dem Bayernfunk bei nächster Gelegenheit eine Unterhaltungssendung zu re-tournieren; etwa mit der Begründung, er, der NDR, habe auch schon dergleichen versucht, sei sich jedoch der Unersprißlichkeit seines Tuns bewußt geworden.

Natürlich würde Clemens Münster eine solche Revanche mit Beherrschung hinnehmen, weil er ja ein so standhafter und charakterfester Mensch ist. Ein Fels im Gewoge der Zagheit und des öffentlich-rechtlichen Wankelmuts.

Bleibt als letztes die Frage: Ist Charakterstärke nur eine Tugend, oder darf sie schon als Befähigungsnachweis für TV-Chefs gelten?

Telemann muß bekennen, daß ihm die Streitsache „Lysistrata“ immerhin eine nützliche Erkenntnis vermittelt hat, nämlich diese: Wer einen schlechten Film nicht von einem anstößigen unterscheiden kann und kraft solchen Unvermögens arglose Mitbürger ins Kino scheucht oder um die sauer verdiente Nachtruhe prellt, an dessen Tür sollte das Schildchen „Fernsehdirector“ füglich nicht baumeln.

Merke: „Die Romy Schneider hat ein bar Mahl mit dem Hinterkwardier gewakelt, damit man meinte, daß sie recht lüstern ist. Aber g'sehn hast ums Verrecken nix...“ (CSU-Landtagsabgeordneter Jozef Filser nach einem Besuch des Münchner Universum-Filmtheaters).



Münster.

oder gar „anti-amerikanische Umtriebe“. Er geht später türensclagend ab.

Ein Journalist Ellinger, offenbar aus jüdischem Hause — Frau Ellinger zu ihrem Mann: „Dein Gesicht verrät alles“ —, erläutert, wie es Journalisten in der Bundesrepublik geht: „Irgendwo muß ich meine Meinung sagen dürfen. In der Zeitung darf ich es nicht.“ Und: „Schreiben darf ich nicht, was ich meine. Sagen soll ich's nicht... Weil mein Gesicht alles verrät? Ja, soll ich denn ohne Gesicht herumlaufen?“ Es versteht sich, daß er an diesem Tage seine Stellung verloren hat — er ist gegen den Krieg. Ellinger geht später türensclagend ab.

Ein Chemiker Dr. Salbach, der an der Entwicklung eines Treibstoffs arbeitet, hat ein Angebot aus den Vereinigten Staaten, aber seine Frau Agnes, gleichzeitig Darstellerin der Lysistrata (Barbara Rütting), möchte, daß er das Angebot ablehnt. Sie sitzt in der Diele und weint vor Sorge um die Zukunft: „Ich fürchte mich... Ich habe so entsetzliche Angst, daß alles zugrunde geht... Immer mehr vernichten, darum geht's.“

Freundin Uschi — Voreilige sahen in dieser Rolle eine Comeback-Chance für Romy Schneider — zu ihrem Mann: „Agnes schmolzt. Ich versteh' sie nicht. Es ist doch wurscht, ob er seinen Treibstoff hier macht oder drüben.“ Antwort: „Ganz so wurscht ist das nicht. Es kommt schon darauf an, was mit dem Stoff befördert wird.“

Salbach ist Hausherr, so kann er nicht gut türensclagend abgehen. Wohl aber lehnt er das Angebot aus den Vereinigten Staaten ab, nachdem er die „Lysistrata“-Inszenierung gesehen hat. Er ist offenbar der ideale Kortner-Zuschauer. Schon vor Jahren hatte sich Kortner ein Stück zu inszenieren ausgesucht, weil es die deutschen Zuschauer „erbleichen lassen“ werde. Kortner: „Eine gesunde Farbe.“

Auch dem Fernseh-Kommentator der „Welt“ war aufgefallen, daß Ullrich Haupt, der Darsteller des pazifistischen — und entlassenen — Journalisten Ellinger, die Maske des jungen Kortner trägt. Er leidet — „Dein Gesicht verrät alles“ — unter den gleichen Vorurteilen, die dem jungen Kortner die Kindheit und die Bühnenlaufbahn erschwert haben. Schauspiel-Lehrer Meixner zu Kortner: „Mit dem Ponim* sollten Sie überhaupt nicht zum Theater gehen. In einer Bank oder einem Geschäft spielt das keine Rolle.“

Heute bekennt Kortner: „Vor allem lege ich keinen Wert mehr darauf, unjüdisch auszusehen.“ Pathos und echte Passion, mit denen im Gebrannte-Kinder-Deutschland die Freiheit der Kunst verteidigt und jede Spur von Rassendiskriminierung unerbittlich öffentlich angegriffen werden, bieten ein starkes Dach, unter dem der Österreicher Kortner in seinem Gastland bequem und sicher wohnen soll.

Eben dem aber möchte Fritz Kortner — noch vor seiner Rückkehr aus der Emigration von deutschen Theaterleuten stürmisch zurückverlangt — nach allem nicht mehr trauen.

Als er 1948 nach eigenem Drehbuch die Hauptrolle in seinem Remigranten-Film aus dem Universitäts-Milieu „Der Ruf“ spielte, verlangte er noch: „Mein Film soll Proteste hervorrufen. Er würde seinen Sinn verlieren, wenn er es nicht täte.“ Daß er es — in bescheide-

* Hebräischer Ausdruck für Gesicht.

nem Maß — tat, war aber auch nicht recht. Im März 1949 entdeckte Kortner, daß die deutsche Universität eine „Brutstätte antisemitischer Tendenzen“ sei.

Er konnte sich damals auch nicht entscheiden, ob er nach Amerika zurückgehen werde, wenn er — wie er sagte — sehen müsse, daß man an deutschen Bühnen den Durchschnittsjuden den Zutritt verwehre. Er wisse auch nicht, wie er die Rückkehr-Anfragen seiner Kollegen Albert Bassermann, Oskar Homolka und Elisabeth Bergner beantworten solle.

Im Jahre 1950 inszenierte Kortner im Berliner Hebbel-Theater Schillers „Don Carlos“ und ließ in beziehungsvolles Schwarz uniformierte Soldateska des finsternen Alba plötzlich' krachend ins Publikum schießen, was zu panikartigem Erschrecken, zu Protest und Tumult führte. Kortner reiste ab: „Ich bin erschüttert, seit einiger Zeit anonyme Drohbriefe von unmißverständlicher politischer Herkunft zu erhalten. Im Zusammenhang damit gewinnen die von Augenzeugen festgestellten, organisierten Versuche, die ‚Don Carlos‘-Premiere gewaltsam zu unterbrechen, eine schwerer wiegende Bedeutung.“

Kortner fuhr nach München: „Überraschenderweise fühlt man sich als Jude hier weniger gefährdet als anderswo.“ Im Jahre 1960 wiederum erklärte Kortner in München, er habe „eine erschreckend ungewohnt große Zahl von antisemitischen Zuschriften“ erhalten, und ging wieder nach Berlin, wo er seinem Fernseh-Interviewer Friedrich Luft mitteilte, er fühle sich heute in Berlin sicherer als in München.

Wiederum war der Reise ein künstlerischer Mißerfolg vorangegangen, der zwar nicht wie beim „Don Carlos“ zu Protesten, wohl aber zu Differenzen mit dem Theater geführt hatte. Kortners Inszenierung des Büchner-Dramas „Dantons Tod“ im Münchner Residenztheater hatte die für dieses Haus horrenden Kosten von 235 000 Mark verursacht und war bei den meisten Kritikern durchgefallen. Das Premieren-Publikum, von einer Marathon-Darbietung



Koproduzent Trebitsch
Fernsehen im Kino



Kortners Rahmen-Figuren: Fernsehen im Fernsehen

zermürbt — die Premiere dauerte von 18.30 bis 0.15 Uhr —, applaudierte nur noch matt.

Intendant Henrichs bezeichnete es später öffentlich als „ungeheuerlich“, daß Kortner die Differenzen wegen dieser Inszenierung in Zusammenhang mit den Hakenkreuz-Schmierereien an der Kölner Synagoge gebracht und ihm, Henrichs, eine entsprechende Gesinnung unterstellt habe.

Wer mit Kortners Arbeit nicht einverstanden ist, kann sich den Verdacht zuziehen, er sei ein Antisemit. Von Gustaf Gründgens wird anekdotenhaft erzählt, er habe bei der Inszenierung von „Alpenkönig und Menschenfeind“, als Kortner immer wieder eine Regieanweisung ignorierte, ausgerufen: „Ich bitte Sie, Herr Kortner, machen Sie zuerst die Tür zu, wenn Sie von links kommen, und fangen Sie erst danach zu sprechen an. Aber fassen Sie das bitte nicht gleich wieder als Antisemitismus auf.“

Von anderen, denen dieser Vorwurf nicht gut zu machen ist, weil sie ebenso wie Kortner in die Zuständigkeit der vom Kanzler-Globke kommentierten Nürnberger Gesetze gefallen wären, muß sich Kortner wohl oder übel härtere Formulierungen gefallen lassen. Philosophie-Professor Ludwig Marcuse urteilte über Kortners Autobiographie „Aller Tage Abend“*: „Der alte Jahve selber setzt sich zur Abrechnung nieder.“ Friedrich Torberg, Chefredakteur des Wiener „Forum“, dachte weniger an den rächenden Gott der jüdischen Religion, als er über dasselbe Buch schrieb, es entstehe manchmal der Eindruck, als sei Kortner „nur deshalb nach Deutschland zurückgekommen, um die Deutschen für Hitler zu bestrafen“.

Schauspieler, die zerstört von einer Kortner-Probe kommen, mögen zuweilen das Gefühl gehabt haben, einem Strafgericht, aus welchen Gründen immer, ausgesetzt gewesen zu sein — freilich nicht alle. Hans Christian Blech, den sich Jean-Paul Sartre als Interpreten für sein neues Schauspiel „Die Einge-

schlossenen“ wünscht, wird von Kortner ausdrücklich gelobt: „Er ist blond und macht kein Aufhebens davon. Er hält das für eine Haarfarbe.“ Der ebenfalls blonde Erich Schellow dagegen, „Hamlet“ in Kortners Berliner Inszenierung von 1957, rief nach fünfzig Proben auf der Bühne, zwanzig auf der Probebühne und acht Fechtproben das Bühnen-Schiedsgericht an.

Die Berliner Schauspielerin Maria Schanda, bei dieser Inszenierung in der Rolle von Hamlets Mutter, klebte nach dem Saison-Ende in den Ferien aus Zeitungsausschnitten, Texten und Photos ein karikierendes Buch über diese Inszenierung zusammen, das Kortner als Napoleon, als Wüterich, mit Straßbesen, Eispickel oder sogar mit einer Axt zeigt.

Das Buch gefiel ihren Kollegen so gut, daß die Schauspielerin es auf eigene Kosten in einer Auflage von fünfhundert Exemplaren drucken und für fünf Mark pro Stück verkaufen ließ. Kommentar des Wiener Kritikers Hans Weigel an die Schanda: „Ich gründe einen Verein gegen kritiklosen Philosemitismus, da werden Sie Ehrenmitglied!“

Weigel war für Kortner der Anlaß gewesen, einer Einladung seiner Heimatstadt Wien nicht zu folgen. Weigel war von dem Filmregisseur Franz Antel mit dem Schimpfwort „Mieser Jude“ beleidigt worden — Antel hatte sich später entschuldigt, und der Fall war erledigt. Kortner dagegen telegraphierte an die Wiener: „Ich bitte, Ihre freundliche Einladung an mich zurückzustellen, bis sich das geistige, repräsentative und offizielle Wien von der durch die Äußerungen enthüllten Gesinnung distanziert hat.“

Kortner zur Münchner Statisterie: „Wenn Sie da oben wüßten, was ich von Ihnen denke, dann hätte ich morgen eine Massenklage wegen Beleidigung am Hals.“ Der Schauspieler Fritz Rasp, seinerzeit noch Ensemble-Mitglied im Residenztheater, wohnte einer Kortner-Probe bei und entschloß sich dann, lieber eine Ablösung zu zahlen, statt die ihm im „Danton“ zugedachte Rolle des öffentlichen Anklä-

* Fritz Kortner: „Aller Tage Abend“. Kindler Verlag, München; 572 Seiten; 19,80 Mark.



Gründgens, Kollege („Dantons Tod“, 1924): Konkurrenz um die Revolution



Krauß (r.), Kollege (1929): Konkurrenz um „Richard III.“



Albers (r.), Kollege (1951): Konkurrenz um Dienstmädchen

gers zu übernehmen. Ein Chargenspieler rettete sich bei der gleichen Inszenierung, nachdem er zwei volle Stunden immer den gleichen Satz wiederholen mußte, mit einem ärztlichen Attest vor weiteren Übungen.

Humorbegabte Leute schickten von Zürich aus gedruckte Mitteilungsblätter des „Vereins zur Unterstützung der Opfer von Fritz Kortner“, in denen sie erklärten, der Verein richte sich „unter gar keinen Umständen gegen den Schauspieler Fritz Kortner, dessen ‚Geßler‘, ‚Richard III.‘, ‚Marquis von Keith‘, ‚Herodes‘ ... in die Theatergeschichte eingehen werden“.

Der Verein plane vielmehr, so hieß es im Mitteilungsblatt, den Opfern des Regisseurs Kortner Hilfe zu leisten, „vor allen Dingen den Inspizienten, den Beleuchtern, den Maskenbildnern, den Schauspielern, den Schauspielerinnen, den Angestellten, die die Probenzettel auszuschreiben haben ... Schauspieler und Schauspielerinnen, die nur wenige Tage unter Kortners Regie geprobt haben, können nicht berücksichtigt werden, auch wenn dies als Härte empfunden werden wird. Schließlich sind einem Verein Grenzen gesetzt, auch wenn sie dem Regisseur Fritz Kortner nicht gesetzt werden“.

Kortner — Spitzname: „Mimosen“ — über seine Mühsale als Regisseur, die er sich erst nach der Rückkehr aus der Emigration auflud: „Es ist der Prozeß der Kraftübertragung im neuen Beruf, der so an meiner Kraft zehrt. Das Aufrütteln der Lethargischen, das Losrütteln aus der Konvention und Konfektion, in denen das nachhitlerische Theater leider so erfolgreich dahinsiegt, ist so zermürbend.“

Deutlich nimmt er für sich in Anspruch, was der sprachempfindliche „Fackel“-Herausgeber Karl Kraus über Regisseure geschrieben hatte: „Durch Grobheit macht sich ein Regisseur nicht immer einer Ehrenbeleidigung schuldig. Manchmal begeht er eine Kraftübertragung.“

So energisch aber Kortner als Regisseur von den Schauspielern Unterwerfung unter seine Intentionen fordert, so wenig war er oft seinerseits bereit, sich als Schauspieler anderen Regisseuren zu unterwerfen.

Sein erstes Engagement hatte Kortner — 1892 als einziger Sohn aus der zweiten Ehe des Wiener Uhrmachers Kohn geboren — bekommen, weil sein Entdecker, Förderer und Schauspiel-Lehrer, der Professor und Burgschauspieler Ferdinand Gregori, zum Intendanten des Mannheimer Theaters ernannt worden war.

Kortner über seinen Gönner: „Leider fehlte Gregori auch die wirkliche Regiebegabung. Und weil er weder ein großer Schauspieler noch ein großer Regisseur, also in keinem Sinne ein dominierender Theatermann war, erging an ihn der Ruf, Leiter eines großen Theaters zu werden. An dieser Praxis hat sich bis heute wenig geändert.“

Kortner durfte mit nach Mannheim, bekam einige Rollen — „Meine Opposition gegen das, was auf jenen Mannheimer Proben getrieben wurde, war sicherlich von meinem Gesicht ablesbar“ — und wurde abrupt kontraktbrüchig, als er ein Engagement für die Statisterie im Berliner „Deutschen Theater“ des schon damals, vor dem Ersten Weltkrieg, legendären Max Reinhardt bekommen konnte. Dem Vater blieb es

überlassen, ein drohendes Verfahren gegen „Fritzleben“, wie er seinen Sohn zärtlich nannte, durch einen Bittgang in Mannheim abzuwenden.

So glücklich Kortner gewesen war, daß er bei Reinhardts Inszenierungen im Chor mitwirken durfte, so empört war er nach einigen Monaten, als er sich immer noch im Chor fand: „Ich wußte, auch in Momenten der Depression, daß ich überdurchschnittlich begabt war.“

Kortner schaffte sich einen im voraus genau berechneten Auftritt, als er mitten in einer Probe zu Hofmannsthal „Jedermann“ den Hausherrn Reinhardt anschrte: „Die Machenschaften Ihres Unternehmens würden mit dem Bürgerlichen Gesetzbuch in Konflikt geraten, spielten sie sich in einem normalen bürgerlichen Geschäftsbetrieb ab.“

Immerhin habe sich Reinhardt, Kortner zufolge, diesen Ausbruch unbeherrschbaren Geltungsdrangs „interessiert“ und „belustigt“ angehört. Zu ähnlich heiterer Distanz blieb dem Direktor des Lessing-Theaters, Victor Barnowsky, der Kortner einige Zeit später wieder nach Berlin holte, wenig Gelegenheit.

Bereits nach der ersten Probe gab es laut Kortner „Spannungen“, die sich im Laufe der Arbeit so verstärkten, daß Kortner auf der Generalprobe „vom Leder zog“: „Ich schrie um Hilfe, ich schrie um Regie, ich schrie nach einem großen Regisseur . . . Er (Barnowsky) geriet außer Rand und Band. Schließlich floh er vor mir völlig Entfesseltem. Ihn rettete eine ins Schloß fallende Tür, die nur von innen zu öffnen war. Ich stand keuchend davor.“

Kortner rannte im Kostüm aus dem Haus — er hatte, allerdings alternierend mit Friedrich Kayßler, eine Hauptrolle, den „Unbekannten“, in Strindbergs „Nach Damaskus“ spielen sollen —, nahm ein Taxi und ließ sich von der Konkurrenz engagieren, vom „Berliner Theater“ Rudolf Bernauers.

Auch dort blieb er nicht lange — inzwischen war der Erste Weltkrieg ausgebrochen, an dem Kortner nicht teilnahm —, und als Rudolf Bernauer nach Kriegsende Zeuge von Kortners erstem großen Triumph wurde — als Richard III. im Berliner Staatstheater, das Leopold Jessner 1919 übernommen hatte —, beschloß er, sein „Berliner Theater“ zu schließen: Er verstand die Zeit nicht mehr.

Bernauer in seinen Theater-Erinnerungen*: „Im letzten Akt stand Kortner als Richard mit entblößtem Oberkörper auf der berühmten Jessner-Treppe, rot beleuchtet unter dem Lärm einer aufwühlenden Musik, und rief verzweifelt nach einem Pferd. Man hätte eher erwartet, ihn auf der Treppe nach einem Geländer rufen zu hören oder nach einem Wams.“

Auch mit Leopold Jessner hatte Kortner bald ein „arges Zerwürfnis“, obwohl Jessner, von Kortner „instinktiv-konformistisch“ genannt und der „Hasenfüßigkeit“ geziehen, den Schauspieler in heute als historisch geltenden Aufführungen als Titelheld in Shakespeares „Richard III.“ und als Geßler in Schillers „Tell“ erst berühmt gemacht hat.

* Rudolf Bernauer: „Das Theater meines Lebens“. Lothar Blanvalet Verlag, Berlin; 412 Seiten; 16,80 Mark.

DIESE LEICHTIGKEIT!
DIESE VIELSEITIGKEIT!
DIESE SCHÖNHEIT!
DIESE LINIE!



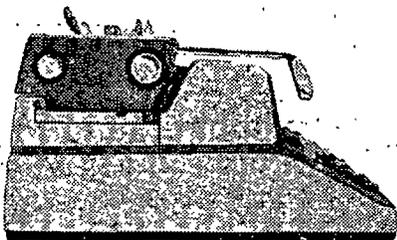
Die schönste und leistungsfähigste Schreibmaschine, die Remington je gebaut hat...

DIE NEUE REMINGTON ARISTOCRAT

Die ganze 90-jährige Erfahrung des Hauses Remington steht hinter dieser Schreibmaschine. Die ganze Sorgfalt der Remington Meister-Konstrukteure steckt in ihr. Und ihre Form ist so vollendet wie ihre Ausstattung.

Orientieren Sie sich über die zahllosen Vorzüge dieses neuen Meisterstücks, das den Namen Remington trägt. Wir senden Ihnen unseren ausführlichen Prospekt „Die Remington Aristocrat“ unverbindlich zu.

Remington Rand GmbH
Frankfurt/Main,
Neue Mainzer Straße 57
Büro-Schreibmaschinen
Elektrische
Schreibmaschinen
Reiseschreibmaschinen





Ehepaar Kortner („Othello“, 1921): „Ich war ihr ein ...“

Nach all den Anfänger-Krächen mit Gregori, Reinhardt und Barnowsky war Kortner zwischen 1919 und 1933 nacheinander in Berlin beim Staatstheater, wieder bei den Barnowsky-Bühnen, wieder am Deutschen Theater Reinhardts, wieder an Jessners Staatstheater, noch einmal an den Barnowsky-Bühnen, am Deutschen Künstler-Theater und am Komödienhaus Berlin im Engagement.

Zwischendurch hatte er, seit 1924 mit der Schauspielerin Johanna Hofer verheiratet, im Berliner Handelsregister unter dem 5. Juli 1928 eine Gesellschaft mit beschränkter Haftung eintragen lassen, bei der als Gegenstand des Unternehmens die „Auswertung der schauspielerischen Tätigkeit des Schauspielers Fritz Kortner und der Frau Johanna Hofer“ angegeben wurde.

Es waren jene Jahre, in denen Kortner an den Berliner Theatern zu einer der Hauptfiguren wurde, an denen zu dieser Zeit ein mit Heutigem nicht vergleichbarer Reichtum herrschte — unvergleichbar auch dann noch, wenn ein gutes Maß an Größe als Zutat der wehmütigen Legende abgezogen wird. Zwischen Bassermann, Moissi, Jannings, Krauß, Wegener, George, Klöpfer, Deutsch, Kayßler, Pallenberg, Wäscher, Albers suchte und fand Kortner seinen Part, und die — inzwischen ebenso legendären — Kritiker gaben sich Mühe, so originell und so leidenschaftlich wie möglich zu loben.

Fritz Kortners mächtiges, hell schmetterndes Organ machte Furore. „Warum er“, schrieb Alfred Polgar über Kortners „Richard III.“, „mit nacktem Oberkörper erscheint, weiß ich nicht, könnte es aber so oder so oder so erklären. Zum Beispiel damit, daß diese Nacktheit den Eindruck vermittelt: letztes Freisein von jederlei Hemmung. Gewissermaßen: das nackte Tier kommt zum Vorschein.“

„Jedenfalls hat der rote Furor, der über diese Treppe schäumt und stampft und rast, vorwärtsgepeitscht von unerbittlichen — Shakespeares Wort überdröhnenden — Paukenschlägen und Drommetenklängen, sein Hinreißendes

und Mitreißendes.“ Und: „Kortners Richard ist ein Schwarzalbe. Ein Exekutivorgan der Finsternis. Ein dämonisches Scheusal, losgelassen auf eine faulende Welt, ihren Zerfall zu beschleunigen.“

„Ein neuer Mann; ein neuer Wert“, begrüßte Alfred Kerr, Expressionist des Wortes und als Kritiker womöglich noch prominenter als Polgar, den Schauspieler Kortner, als er ihn 1919 zum erstenmal in Ernst Tollers Schauspiel „Wandlung“ gesehen hatte. Und als er an einem Novemberabend im Jahre 1927 aus dem „Kaufmann von Venedig“ kam, bekannte er am Schreibtisch: „Ich bin immer noch auf seiten Shylocks.“

Shylock war Kortner, und Kerr befand: „Es gibt in Deutschland keinen

Sprecher, der das Wort von dem blutenden Menschen, wenn man ihn sticht, so hinreißend, so einfach, so dringlich, so tief erlebnisvoll herausbrächte wie dieser Kerl... Ich sah keinen, der ihm gleicht.“ Als Schluß der Kritik: „Es war ein Trauerspiel um Shylock. Eine Menschenleistung hat man erblickt. Fürs Leben.“

Mehr heiteres Aufsehen gab es, als der schwarzhäarige Fritz Kortner und der blonde Hans Albers als Titel-„Rivalen“ in einem von Zuckmayer übersetzten amerikanischen Stück allabendlich einige Prügel Szenen vorzuführen hatten. Hans Albers machte zum riesigen Vergnügen der Zuschauer von der Szenen-Vorschrift, mit Kortner zu boxen — auch Kortner hatte boxen gelernt —, so exzessiven Gebrauch, daß die „BZ am Mittag“, ein Berliner Boulevardblatt, dazu übergang, im Ton der Sportberichterstattung vom Stand der Auseinandersetzung zu berichten — bis Kortner die Rolle aufgab.

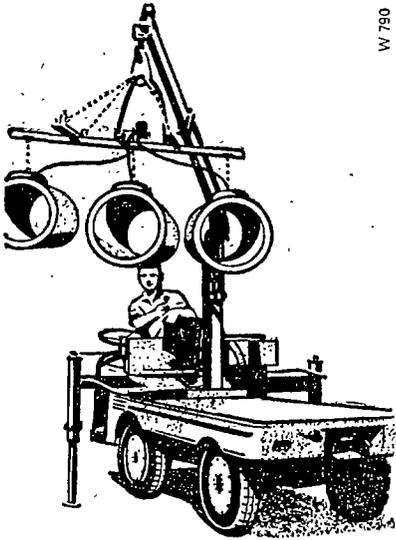
Dem „blonden Hans“ war bei schlechtestem Willen kein Antisemitismus nachzusagen — er hielt durchs Dritte Reich und bis zu seinem Tode 1960 zu seiner jüdischen Gefährtin Hansi Burg. Nach dem Kriege spielten Kortner und er gemeinsam in dem Cécile-Aubry-Film „Blaubart“.

In seiner Autobiographie „Aller Tage Abend“ teilt Kortner mit, er habe erkannt, daß sich die Abneigung des blonden Hans Albers „gegen den Diktator Hitler auch auf den Publikums-liebbling Hitler bezog. Er (Albers) fand sich von ihm auf diesem Gebiet in den Schatten gestellt. Den Kampf Hitler - Albers um das Dienstmädchen gewann Hitler“.

Kortner konnte den Todesmühlen des Dienstmädchen-Heros Hitler rechtzeitig entkommen — mit seiner Frau Johanna und seinen beiden Kindern Peter (geboren 1924) und Marianne (geboren 1929). Er war bereits 1932 emigriert, dann aber noch einmal sonderend zurückgekommen. Er verließ Deutschland



... zärtlicher Mörder“: Ehepaar Kortner („Tod des Handlungsreisenden“, 1952)

NEU

W 790

Vakuum statt Ketten!

Gefahrlos und schnell
transportiert jetzt 1 Mann (Fahrer)
alles ganz allein.

Kein Unterbauen mehr, keine Kratzer,
kein Bruch!

HYDROCAR

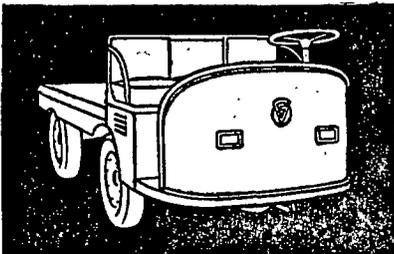
mit Vakuum-Lastenhebern
... müheloses Transportieren!

geeignet für
bruchrauhe Steine, Platten, Keramik,
Guß, poliertes Metall, -
Möbel, Glas, Rohre ab 150 mm Ø

HYDROCAR

der Dieselkarren ohne Schaltgetriebe
für pausenlosen Mehrschichten-Einsatz
mit Betriebskosten
meist unter 1,- DM/Std.

Hubkraft bis 1000 kg -
Transporte bis 4000 kg -
Schleppvermögen bis 30 000 kg



Gesellschaft für Linde's Eismaschinen Akt.-Ges.
Zweign. Güldner-Motoren-Werke Aschaffenburg



**GULDNER-DIESEL
AGGREGATE
HYDRO-STABIL**

am 31. Januar 1933, einen Tag nachdem Hitler zum Reichskanzler ernannt worden war. Auch seine Mutter ließ er aus Wien in die Vereinigten Staaten nachkommen. Sein Vater war bereits 1918 gestorben. Nicht weniger als elf Verwandte Kortners, unter ihnen Halbgeschwister aus der ersten Ehe seines Vaters, sind im Dritten Reich ermordet worden.

In England zunächst, später in den Vereinigten Staaten, verhinderten vielerlei Schwierigkeiten, daß Kortner seinen Triumphzug als Schauspieler fortsetzen konnte. Er ernährte seine Familie und sich tapfer als Berater der Journalistin Dorothy Thompson und als Mitautor von Film-Drehbüchern.

Nicht ohne Selbstironie berichtet Kortner zwei für ihn charakteristische Erlebnisse aus der vergleichsweise glanzlosen Zeit der Emigration. Als Kortner zum erst Male per Schiff in New York ankam, empfing ihn ein ebenfalls emigrierter Journalist mit der Nachricht, daß in Berlin der alte Kortner-Kontrahent Werner Krauß Richard III. spiele. „Das traf! ... Mein Richard!“ Als das Taxi vor Kortners Hotel hielt, merkte er, daß er vor Erregung von den Häuserschluchten New Yorks, auf die er so neugierig gewesen war, nichts bemerkt hatte.

Jahre später — Kortners wohnten inzwischen in Kalifornien — fragte eine französische Schauspielerin Kortners Tochter Marianne: „Weißt du auch, daß dein Vater ein großer Schauspieler ist?“ Marianne wandte sich daraufhin zweifelnd an ihren älteren Bruder und fragte ihn, „ob er sich Vater als Star vorstellen könne“.

Nach der Rückkehr wird sie es mit dieser Vorstellung leichter gehabt haben. Kortner übernahm einige Rollen und erbrachte auch für diejenigen, inzwischen herangewachsenen Theaterbesucher, die der Legende von den „goldenen Zwanzigern“ mit einer gewissen Skepsis zuhörten, den Beweis, daß die Legende mindestens für seine Person nicht übertrieben hatte.

Allerdings schmetterte er nun das Publikum nicht mehr mit Fanfarenstimme in Grund und Boden — im Gegenteil. Als der von seiner Familie schamlos und raffiniert gequälte und ausgenutzte „Vater“ in Strindbergs Schauspiel, das er in München und Berlin inszenierte, oder auch als Willy Loman in Arthur Millers „Tod des Handlungsreisenden“ (Berlin) schürte er das Publikum für ihn schreien. So ist, indem er eben nicht brüllte, sondern leise und leidend sprach — „und je leiser er spricht, um so heftiger möchte das Publikum für ihn schreien. So ist, ehe Kortner zum ersten Male die große Gewalt seiner Stimme nutzt, der Zuschauer schon erschöpft von der Anstrengung, sitzen zu bleiben, wo er eingreifen möchte, zu schweigen, wo er brüllen sollte“ („Frankfurter Hefte“).

„Kortner schafft eine Philipp-Tragödie“, hatte Alfred Kerr geschrieben, als er Kortner in Leopold Jessners „Don Carlos“-Inszenierung 1929 gesehen hatte, aber als nun Kortner das Stück 1950 selber inszenierte und wiederum die Rolle des Königs Philipp übernahm, wurde es vollends dazu — wiewohl Horst Caspar als Marquis Posa im besten Heldenentor seine Not schrie: „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!“

Denn dieser Kortner-Philipp, sonst der böse Fanatiker, der sogar seinen



Kortner als Shylock (1927)

„Ich sah keinen ...“

Sohn opfert, war hier selbst das Opfer — in einer aus Gittern und Zellen gebauten Bühnenwelt, durchweht von monotonen Chorälen und liturgischen Wechselgesängen, jeder Fleck auf der Bühne kontrollierbar der ringsum im Dunkeln lauernden und beobachtenden Inquisition.

„In solcher Welt“, stand in den „Frankfurter Heften“, „sieht König Philipp anders aus: ein kranker, alter Mann, ungeliebt und ganz vereinsamt, von tausend Ränken mißtrauisch geworden, von seiner Frau belogen, von seinem Sohn gehaßt und von dem einzigen außerordentlichen Mann, dem er begegnet (dem Marquis Posa), aufs ungeheuerlichste getäuscht.“



Kortner als Richard III. (1920)

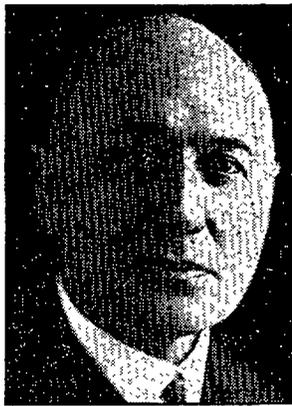
... der ihm gleicht“

„Im Dämmer lehnt Kortner an seinem Stehpult, hakt umständlich ein Brillengestell hinter den Ohren fest und kramt nach einem einzigen verlässlichen Berater. Tagsüber wehrt seine fuchtelnde Rechte jedem Pathos des Zerebroniells, jedem falschen Überschwang des Infanten, und wenn die Geste nicht respektiert wird, zischt er mit spitzem Mund ungeduldig in die Rede der Höflinge. Vom Rollstuhl aus sinkt später der Greis, in dem kaum noch Leben ist, vor dem Großinquisitor auf die Knie und liefert ihm sich selbst aus, erst sich selbst und dann den Sohn.“

Es war jene Aufführung, bei der es Tumult gab, als Kortner die Alba-Leute ins Publikum schießen ließ — was zumindest bei einigen Zuschauern den Verdacht erweckte, diese Gewehre seien vom Ressentiment geladen worden. Aus anderem Grund protestierte das katholische „Petrusblatt“ für das Bistum Berlin: Kortner habe den Großinquisitor „zur antikirchlichen Karikatur entarten“ lassen. Außerdem verwies das Blatt darauf, daß nicht nur die katho-

halb fünf beim Fernsehen sein müssen, werden auf Kortner-Proben vielleicht in Ohnmacht fallen, denn sie sind anstrengend und dauern lange... Dem wirklichen Schauspieler wird es egal sein, wie anstrengend sie sind und wie lange sie dauern, wenn er weiß: das Resultat wird gut sein.“

Es ist auch nicht so, daß etwa die Intendanten — landläufige Einstudierungen dauern vier Wochen — etwas dagegen haben, wenn auf den Proben hart gearbeitet oder gründlich geprobt wird. Manche Kortner-Premiere aber war zum zunächst vorgesehenen Termin nicht fertig, und Termin-Verschiebungen führen zuweilen dazu, daß solche Inszenierungen, wie es im Fachjargon heißt, nicht mehr „ausgespielt“ werden können: Die beteiligten Schauspieler sind oft nur auf eine begrenzte Zeit engagiert oder aus anderen Gründen nicht so lange zur Verfügung. So kann es passieren, daß solche Inszenierungen wieder abgesetzt werden müssen, ehe sie oft genug wiederholt werden konnten, um die entstandenen Ko-



Theaterleiter Barnowsky, Jessner, Reinhardt: Krach, Spannung, Krach

lische Kirche, sondern auch die Reformatoren, dem Denken ihrer Zeit entsprechend, „an der Verfolgung von Irrgläubigen“ festgehalten hätten.

Auch Kortner sah Verfolgung, nicht von Irrgläubigen, sondern durch Irrgläubige, durch Antisemiten; er ging nach München und später wieder nach Berlin. „Von Berlin“, schrieb er in seiner Autobiographie, „bin ich immer wieder magisch angezogen, fahre immer wieder hin, um dort zu arbeiten. Dann fahre ich wieder ganz gerne nach München zurück, um hier zu arbeiten. Und dann wieder noch lieber nach Berlin und sehr gerne wieder nach München... solange es eben geht.“

In beiden Städten hat Kortner seitdem vornehmlich als Regisseur gearbeitet; er inszenierte Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Ibsen, aber auch Moderne wie O'Casey, Williams, Frisch und Beckett — inszenierte mit wechselndem Erfolg, aber fast immer mit schauspielerzermürbenden Energien und ungewöhnlich langen Probezeiten: für „Julius Caesar“ acht Wochen zum Beispiel, für „Don Juan“ zehn Wochen, für die „Räuber“ elf Wochen, für „Dantons Tod“ dreizehn Wochen.

Der Komiker Curt Bois, der vor einem Jahr in Kortners überaus erfolgreicher Inszenierung des Molièreschen „Don Juan“ mitgewirkt hatte, verteidigte diese Regie-Strapazen: „Schauspieler, die um drei beim Rundfunk und um

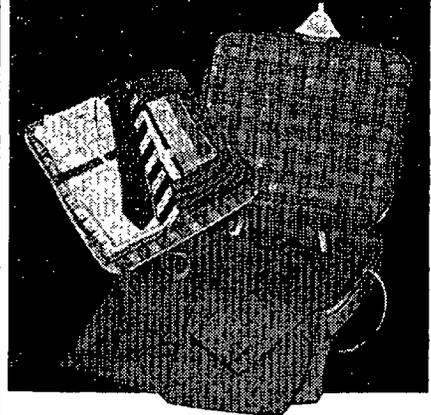
sten, soweit wie vorgesehen, wiedereinzuspielen.“

So kommt es auch, daß Intendanten, die eine Kortner-Inszenierung hinter sich gebracht haben, oft einige Zeit vergehen lassen, ehe sie sich an die nächste wagen. Hans Schweikart, Intendant der Münchner Kammerspiele, an denen Kortner nach seiner Rückkehr seine erste Inszenierung — Strindbergs „Vater“ — zu einem uneingeschränkten Triumph machte, hat Kortner zuletzt 1957 als Regisseur im Hause gehabt („Was ihr wollt“) und erst kürzlich für die Zukunft eine neue Kortner-Inszenierung verabredet: Shakespeares selten gespielten „Timon von Athen“.

Die entstehenden Pausen nutzte Kortner, um seine Autobiographie „Aller Tage Abend“ zu Papier zu bringen, die Ende 1959 erschien — ein literarischen Anspruch erhebendes Buch, in dem sich Kortner das, was „aller Tage Abend“ an Morgenfrühe, Mittagswende und trübem Exil-Nachmittag vorausging, unter der Entweder-Oder-Alternative von „extremem Zustimmung und heftiger Ablehnung“ darstellt.

Kortners uneingeschränkte Zustimmung finden nur wenige: sein bewunderter, die alten Religionsschriften studierender Vater, der dem Berufswunsch des Sohnes erst zustimmte, als er beim Schauspiel-Lehrer Gregori gefüllte Bücherregale entdeckte und beruhigt konstatierte, daß Gregori den Professoren-

Mit **Champion**
macht das Packen Freude



In 3 Minuten
knitterfrei gepackt

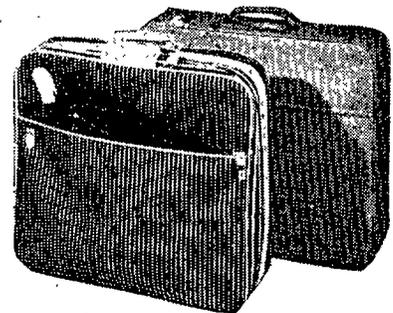
Ein Beispiel:

- **Kofferraum**
bequeme Aufnahme von 2-3 kompletten Anzügen (oder Kostumen, Kleidern, usw.), 1 Paar Schuhe, 1 Paar Reiseschuhen, 6 Paar Strumpfen, 1 Necessaire und sonstigen Kleinigkeiten.
- **Wäschetablett**
4 Oberhemden, 2 Garnituren Unterwäsche, 1 Schlafanzug, Taschentücher und Krawatten.
- **Außentasche**
1 Collegmappe, 1 Taschenschirm

Champion DBGM

der ideale Reisebegleiter für Auto und Flugzeug

Diese ausgereifte Entwicklung der bekannten BOSCHA-Produktion hat sich innerhalb der letzten zwei Jahre tausendfach bewährt. Konstruiert wurde dieser Koffer nach den neuesten Erkenntnissen der Zweckmäßigkeit und so vereint er ein optimales Fassungsvermögen mit gediegener Eleganz. Aus hochwertigen, wasserdichten Spezialgeweben oder aus abwaschbarem Vollrindleder weich gearbeitet stellt er den unübertrefflichen und preiswerten Luft- und Auto-koffer dar. Auch als Rahmenkoffer mit Klappverschluss ist er lieferbar.



Achten Sie auf das
BOSCHA-Wertsiegel

In guten Lederwaren-Fachgeschäften

Gratis-Prospekt und Bezugsquellennachweis
über BOSCHA-Werbedienst,

Presseck/Ofr. Postfach 218

Titel führte; der Abgott und Burgschauspieler Josef Kainz und der „Einmalige, Verehrteste, mir Nächstehende“ Albert Bassermann; vor allem aber Kortners Frau, die Schauspielerin Johanna Hofer: „Nichts Entscheidendes in meinem mehr als dreißigjährigen Leben mit ihr ist ohne ihren Rat geschehen.“ Im Berliner Staatstheater hatte Johanna Hofer die Desdemona gespielt, Kortner den Othello. Kortner: „Ich war ihr ein zärtlicher Mörder.“

Kortners Abscheu gilt: der Geburtsstadt Wien („Ich stehe nicht gut mit Wien. Früher nicht und jetzt schon gar nicht“); einer gewissen Sorte von Schauspielern („der landläufige Schauspieler, der landesübliche, der übliche, übelwollende, der Üble“); dem von ihm so getauften „Betriebstheater“ („Ginge ich öfter ins Theater . . ., ich würde die Zeit verschlafen“); ferner Adolf Hitler —

er es nicht so bestürzend abstoßend wie ich. Als ich dann später Brecht von diesem grausamen Theatererlebnis berichtete und von der Pein sprach, die ich Piscator gegenüber durchlitten hatte, sagte der nicht zu vergessende Bayer: ‚Wieso schämen Sie sich? Ich schän‘ mich auch nicht vor Ihnen der Schlierseer wegen!‘“

Kortner über Brecht: „Er lehnte es ab, ein Philosemit zu sein. Er hielt das für eine herablassende, begönnernde Haltung. Ihn langweilte die Judenfrage maßlos. Es war ganz schwer, mit ihm darüber ins Gespräch zu kommen. Er hielt sie für kein Thema.“

Durchaus zur Selbstanalyse bereit — Sigmund Freud war ein entfernter Verwandter von Kortners Mutter —, konstatiert Kortner bei sich bereits in jungen Jahren eine „sicherlich auf der Lauer liegende Empörungsbereitschaft“,



Regisseur Kortner, Schauspieler Schellow: Hamlet rief nach dem Schiedsgericht

Kortner teilt die Zeit in eine „vorhitlerische“ und eine „nachhitlerische“ —, den „A-Nazis“, den „Nachhole-Nazis“, den „Atom-Nazis“ („ . . . steckt wie der Strauß den Kopf in den Sand vor der Gefahr, die durch das Sammeln von Atombomben heraufbeschworen wird“), den „Neo-Nazis“ und den „jüdischen Nazis“.

Kortner berichtet von den körperlichen oder verbalen Brutalitäten des Antisemitismus, denen er als Knabe ausgesetzt war, aber er zögert auch keinen Augenblick, von seinem künstlerischen Entsetzen zu berichten, als er in New York das jiddische Theater besuchte:

„Stück und Aufführung waren von verletzender Scheußlichkeit. Bei so viel Gestöhn und Selbstmitleid, Klage- und Beschwerdegewinsel wurde ich kalt und hart. Der Zustand, in dem der Betroffene stand, wurde nicht dargestellt, sondern weinerlich dem Publikum beteuert, es gäbe einen solchen Zustand. Ein Beteuerungstheater, selbstgefällig im geölten Schmerz und selbstgerecht in der larmoyanten Entrüstung. Piscator hatte seine Mühe, mich nach der Vorstellung aufzurichten. Aus lauter Toleranz fand

die er sich offenbar bis auf den heutigen Tag bewahrt hat: „Manchmal werden Krach und Zwist metaphysisch. Er liegt, wie der Volksmund sagt, in der Luft. Meine Frau merkt das schon am frühen Morgen und fragt: ‚Was hast du denn?‘ ‚Ich weiß es noch nicht‘, sagte ich einmal in einem der zahlreichen selbstironischen Momente.“

Sein „Minderwertigkeitsgefühlsschwand in Amerika“, berichtet Kortner, und bei einem Besuch in Israel, zu dem er gemeinsam mit seiner Frau eingeladen worden war. Gerade die Art aber, in der Kortner über diesen Besuch berichtet, hat ihm der „Forum“-Herausgeber Friedrich Torberg besonders angekreidet.

Torberg — „Er (Kortner) kann beinahe alles spielen, sogar Intelligenz. Schreiben kann er sie schon nicht mehr so gut“ — weist dem Autobiographen Kortner Unrichtigkeiten dutzendweise nach: „Daß er Clausewitz falsch zitiert, läßt sich entschuldigen . . . Aber er zitiert auch Shakespeare falsch. Er zitiert Schiller falsch . . . Er zitiert Polgar falsch.“

Besonders aber, wo es um jüdische Dinge geht, läßt Torberg alle wohlwol-

lende Scherzhaftigkeit gegen Kortner beiseite: „Er (Kortner) täte, wenn's einmal soweit ist, auch gut daran, jene Stellen seines Buches, die sich mit jüdischen Dingen befassen, nochmals zu überprüfen. Sie strotzen von Fehlern. ‚Jeruscholajim‘ ist nicht, wie Kortner glaubt, die ‚alttestamentarische‘ Bezeichnung für Jerusalem, sondern schlicht und einfach die hebräische, auch heute. Die Kollektiv-Siedlungen, deren Einzahl ‚Kibutz‘ lautet, heißen in der Mehrzahl ‚Kibutzim‘, nicht ‚Kibutzims‘. Wenn Kortner wüßte, daß der hebräische Plural bereits durch die Endung ‚-im‘ gegeben ist, empfände er das von deutscher Laienhaftigkeit angehängte ‚s‘ vermutlich als antisemitisch.“

„Die jüdische Fußballmannschaft Wiens, deren Erfolge auf Kortner so unauslöschlichen Eindruck machten, daß er sich sowohl bei der Schilderung seiner Wiener Jugend als auch später in Israel nachdrücklich an sie erinnert, hieß nicht ‚Maccabi‘, sondern ‚Hakoah‘; das hätte Kortner sogar bei mir erfragen können, ich habe dort gespielt.“

„Der erste Präsident des Staates Israel, den Kortner zweimal ‚Waizmann‘ nennt, hieß Weizmann. Die zweimal ‚Arco‘ genannte Stadt gibt es nicht; es gibt ein Accra an der Küste von Ghana, und es gibt in Israel die alte Kreuzfahrerfestung und Hafenstadt Akko.“

„Kleinigkeiten? Um so leichter hätten sie sich vermeiden lassen. Und um so näher legen sie den Verdacht, daß Kortner sich für all diese Dinge nicht wirklich interessiert, daß — um es noch deutlicher zu sagen, so deutlich, wie es ihm ein Nichtjude gar nicht sagen könnte — daß auch seine jüdische Haltung einigermassen fragwürdig ist.“

Was Kortner in Israel überrascht hatte, waren die Sympathien des jungen Staates für die junge Bundesrepublik.

„Voreilig, als ob sie es nicht erwarten können, wollen die Israelis Deutschland wieder lieben dürfen. Sie wollen keine Mahnung zur Vorsicht hören. Vorgänge, die uns in Westdeutschland so oft alarmieren, haben für sie keine Schrecken. Ich traf auch bald einige ehemals deutsche Juden mit Rückkehrgedanken.“

„Mit erstaunlicher Leichtigkeit setzen sie sich über die große Zahl nazibelasteter höherer Beamter im Adenauer-schen Regierungsapparat hinweg. Keiner der — allerdings wenigen — mit der Rückkehr Liebäugelnden will an die Gefahr eines sich verschärfenden Antisemitismus und einer neuerlichen Nazifizierung Westdeutschlands glauben und sich von seinem Vorhaben abhalten lassen.“

Kortner dagegen sieht in der Bundesrepublik „die Gefahr eines sich verschärfenden Antisemitismus“, aber eine Silvester-Umfrage der „Süddeutschen Zeitung“ nach dem Land, in dem er am liebsten leben möchte, beantwortete er: „Mit Hangen und Bängen doch in Deutschland.“

Den deutschen Theatern und dem deutschen Theaterpublikum ist nur zu wünschen, daß Kortner bei seinem Neujahrswunsch bleibt. Die Fernseh-Konsumenten werden den rechten Begriff von Kortners ungewöhnlicher Leistungsfähigkeit wohl erst bekommen, wenn er — wie als nächstes geplant ist — die Titelrolle in Brechts „Galileo

Galilei“ spielen wird: „Fällt er (der Held) für eine gerechte Sache, überzeugt, daß nur sein Tod ihr dient und nicht sein Weiterleben, wie im Falle Galilei, dann ist er mein Mann.“

Die rechte Frau fehlt noch — Lysistrata war es nicht, weil Kortner darauf verfallen war, die vielerprobte Aristophanes-Komödie mit einer bleiernen Gegenwartshandlung zu rahmen, obendrein aber den alten Text neu oder umzudichten.

Ohne gründliche Bearbeitung kann freilich weder diese noch kaum eine andere Komödie von Aristophanes heute noch aufgeführt werden. Nicht nur, daß Aristophanes (etwa 445 bis 385 vor der Zeitrechnung) Zeitgenossen und Zeit-Zustände auf eine Weise karikierte oder verhöhnzte, die heute nicht mehr verstanden wird — vor allem den Tragödiendichter Euripides ließ er selten ungeschoren. Zudem aber ist Aristophanes von einer Derbheit, die dem gegenwärtigen Publikum allenfalls in Büchern von Henry Miller oder Jean Genet, niemals aber auf der Bühne in Aktion begegnet.

Es ist auch kein Zufall, daß er zur Beilegung des jahrzehntelangen hellenischen Bruderstreites, des „Peloponnesischen Krieges“ zwischen den Stadtstaaten Athen (Demokratie) und Sparta (Königreich), ein drastisches Mittel empfahl: den Ehestreik, der — Ernst von Salomons „Fragebogen“ zufolge — zum letzten Male 1908 mit humanem Erfolg angewendet worden sein soll: Die Ehefrau des Gefängniswärters im Zuchthaus Striegau, der sich durch die Vollstreckung der Prügelstrafe an Strafgefangenen einen Nebenverdienst erwarb, soll ihren Mann auf die gleiche Weise veranlaßt haben, dieses Amt aufzugeben, wodurch die Prügelstrafe dort überhaupt abgeschafft worden sei.

Die „Lysistrata“ des Aristophanes oder ihr Kernthema, der Ehestreik der Frauen, ist viele Male bearbeitet und abgewandelt worden. Franz Schubert



„Lysistrata“-Bearbeiter
Aller Tage Abend

hat eine Musik dazu geschrieben, Paul Lincke eine Operette („Glühwürmchen, Glühwürmchen, flimmre“), Hugo von Hofmannsthal verfaßte einen „Prolog zur Lysistrata“: „Denkt Euch etwas, wogegen Mozarts Figaro-Musik zahm und ein Bacchanal von Rubens' Pinsel plump ist“; Ludwig Anzengruber übersetzte das Thema ins bauerliche Milieu („Die Kreuzelschreiber“), Hans José Rehfish führte in seine „Lysistrata“ (Premiere 1952) die Figur eines Remigranten ein und ließ die Beteiligten in den Schlagworten der Gegenwart argumentieren.

Auch Kortner begnügte sich nicht damit, seine Anmerkungen zur Lysi-

strata in der papierernen Rahmenhandlung zu sammeln. Er schrieb den Schluß der Komödie neu.

Bei Aristophanes empfängt ein alter Athener Ratsherr, der zuvor die gegen den „männermordenden Krieg“ aufsässigen Athenerinnen vergebens von ihren Streik-Ideen abzubringen versucht hatte, bald eine Delegation von Spartanern, die durch den zielbewußten Trotz ihrer Frauen in einen ebenso schmerzlichen-desolaten Zustand gebracht worden sind wie die Athener. Der Ratsherr bietet an, zwischen Athen und Sparta den Friedensschluß zu vermitteln, und das Stück geht derb auf seine festlich-orgiastische Apotheose zu.

Kortners Ratsherr verhält sich ganz anders. Er schlägt zunächst vor, die günstige Situation auszunutzen und Sparta zu überfallen. Dann versucht er, Lysistrata zu „liquidieren“ — so hat der zusehende Journalist Ellinger Gelegenheit zu dem Zwischenruf: „Ein Opfer ... läppisch. Da waren wir ganz andre Ziffern gewohnt.“ Schließlich versucht der Ratsherr ein Letztes — den Frieden nur zum Schein zu schließen, um auf diese Weise die von den Frauen eroberte Kriegskasse wiederzubekommen: „Wir wollen dir (Lysistrata) ein Denkmal setzen inmitten unserer Stadt, sowie das Gold zurückgegeben unseren berufenen Händen.“

Lysistrata aber durchschaut den schwäbelnden Greis: „Ob, wann, wie das geschieht, darüber wird verhandelt werden, in unserer Beratung jetzt, die ich eröffne.“

Dann aber kann auch Lysistrata beruhigt sein und tun, was nicht Aristophanes, der Dichter, sondern Fritz Kortner ihr vorgeschrieben hat. Sie sitzt auf ihrem Lager, streichelt das Bett und besingt ihr Laken: „Bettuch, hautnächster Zeuge und verschwiegener Dulder unseres nächtlichen Tuns, du Fahne des Lebens, sei gehißt!“

Die letzten zwei Worte der Sendung lauten: „Na sowas!“



„Lysistrata“-Szene: Bettuch, du Fahne des Lebens, sei gehißt!