



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Lauter Märchen“

Erika Manns politisches Kabarett

„Die Pfeffermühle“

im Wandel der Zeit

Verfasserin

Eva-Kristin Funk

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider

Inhaltsverzeichnis

Index

Abkürzungsverzeichnis.....	V
Abbildungsverzeichnis	VI

Vorwort.....	8
---------------------	----------

1. Kabarett: Begriffsdefinition und Historie	11
---	-----------

1.1. Definition des Begriffs „Kabarett“	11
1.2. Literarisch-musikalische Gattungen im Kabarett	13
1.2.1. Das (Kabarett-)Chanson	13
1.2.2. Das Couplet.....	15
1.2.3. Applikation von Literatur in den Kabaretttexten	16
1.3. Begründer des deutschen Kabaretts als Vorbild für die <i>Pfeffermühle</i>	18
1.3.1. Ernst von Wolzogen und das „Überbrettl“	18
1.3.2. Die Elf Scharfrichter	21

2. Zeitgeschichtliche und politische Hintergründe zur Entstehung der <i>Pfeffermühle</i>	24
---	-----------

2.1. Anfänge des Politisierungsprozesses Erika Manns	24
2.2. Theatersituation in Deutschland	29
2.3. Gründung und Werdegang der <i>Pfeffermühle</i>	31

3. Gestalt und Wesen des Kabaretts.....	38
--	-----------

3.1. Ensemble.....	38
3.2. Ziel des Kabaretts	45
3.3. Leitmotiv der <i>Pfeffermühle</i>	46

4. Programm der <i>Pfeffermühle</i>	47
4.1. Inhalt und Intention.....	47
4.2. Gattungsgeschichtliche Innovationen.....	51
4.3. Auswirkungen	57
5. Märchen: Kernstück des Dritten Exilprogramms	59
5.1. Definition des Begriffs „Märchen“	59
5.2. Gattungsgeschichtliche Merkmale des Märchens	60
5.3. Wesen, Eigenschaften und Funktion des Märchens.....	62
5.4. Persönlicher Zugang von Erika Mann.....	66
6. Erika Manns Märchenästhetik im Brennpunkt des Nationalsozialismus	70
6.1. Ideologische Bedeutung von Märchen im NS-Staat.....	70
6.2. Charakteristische Merkmale des Märchens und dessen mögliche Funktion und Bedeutung für das Exilprogramm.....	73
6.2.1. Allgemeines Volksgut	73
6.2.2. Forcierte Harmlosigkeit.....	74
6.2.3. Flächenhaftigkeit und abstrakte Stilisierung	76
6.2.4. Symbolik	76
6.2.5. Formelhafter Charakter	79
6.3. Fazit.....	81
7. Erinnerungskultur: Was bleibt uns von der Pfeffermühle?	83
7.1. <i>Roter Pfeffer – eine Hommage an Erika Mann und ihre Pfeffermühle</i> von Veronika Kranich und Rainer Koschorz	83
7.1.1. Werdegang der Künstler und deren Zugang zu politischem Kabarett	83
7.1.2. Aufbau und Struktur des Programms	84
7.1.3. Stil und Darstellung der Inszenierung	86
7.1.4. Aktualität der Texte	88
7.1.5. Rezension und Kritik	91

7.2. <i>Die Pfeffermühle: Vorsicht scharf! Ein politisch-literarisches Kabarett von Erika Mann</i> von Roswitha Dasch und Ulrich Raue	92
7.2.1. Werdegang der Künstler und deren Zugang zu politischem Kabarett	92
7.2.2. Aufbau und Struktur des Programms	93
7.2.3. Stil und Darstellung der Inszenierung	94
7.2.4. Aktualität der Texte.....	95
7.2.5. Rezension und Kritik.....	96
7.3. Fazit.....	96
Schlusswort und Ausblick	100
Abstract	102
English abstract of the thesis	103
Literaturverzeichnis	104
Anhang	113
Interviewtranskription.....	113
Abbildungen.....	132
Kabaretttexte.....	137
Biographie Erika Mann.....	154
Lebenslauf.....	157

Abkürzungsverzeichnis

Anm. d. A.	Anmerkung der Autorin
bzw.	beziehungsweise
ca.	circa
d.h.	das heißt
etc.	et cetera
et al.	und andere (Latein: et alii)
f.	folgende
S.	Seite
sog.	so genannte/r
u.a.	und andere
vgl.	vergleiche
vs.	versus
z.B.	zum Beispiel
[sic]	„so“ kennzeichnet Besonderheiten in Zitaten, veraltete Rechtschreibung, Rechtschreibfehler

Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1: FLYER ZUR KABARETTVORSTELLUNG	132
---	-----

Roter Pfeffer - Eine Hommage an Erika Mann und ihre Pfeffermühle.

Quelle: Rainer Koschorz

ABBILDUNG 2: „ERÖFFNUNGSNUMMER“	133
--	-----

Quelle: *Erika Mann. Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“.*

Livemittschnitt aus dem Theater Wedel. 25.10.2006.

Veronika Kranich und Rainer Koschorz.

Fassung: DVD privat von Rainer Koschorz. 108’.

ABBILDUNG 3: „DER KOCH“	133
--------------------------------------	-----

Quelle: *Erika Mann. Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“.*

Livemittschnitt aus dem Theater Wedel. 25.10.2006.

ABBILDUNG 4: „DIE DUMMHEIT“	134
--	-----

Quelle: *Erika Mann. Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“.*

Livemittschnitt aus dem Theater Wedel. 25.10.2006.

ABBILDUNG 5: „DIE DUMMHEIT“	134
--	-----

Quelle: *Erika Mann. Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“.*

Livemittschnitt aus dem Theater Wedel. 25.10.2006.

ABBILDUNG 6: „KATERLIESCHEN“	135
---	-----

Quelle: *Erika Mann. Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“.*

Livemittschnitt aus dem Theater Wedel. 25.10.2006.

ABBILDUNG 7: VERONIKA KRANICH ALS HARLEKIN	135
---	-----

Quelle: *Erika Mann. Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“.*

Livemittschnitt aus dem Theater Wedel. 25.10.2006.

ABBILDUNG 8: THERESE GIEHSE ALS „DIE DUMMHEIT“	136
---	-----

Quelle: Keiser-Hayne, Helga.

Erika Mann und ihr politisches Kabarett «Die Pfeffermühle»

1933-1937. Texte, Bilder, Hintergründe.

Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag, 1995. S.107.

ABBILDUNG 9: THERESE GIEHSE ALS „DIE HEXE“	136
---	-----

Quelle: Giehse, Therese. *Ich hab nichts zum Sagen.*

Gespräche mit Monika Sperr.

München: C. Bertelsmannverlag, 1973, S.59.

ABBILDUNG 10: ERIKA MANN ALS „LÜGENPRINZ“	136
--	-----

Quelle: Keiser-Hayne, Helga 1995, S.151.

ABBILDUNG 11: SYBILLE SCHLOSS ALS „KLEINE SEEJUNGFRAU“	136
---	-----

Quelle: Keiser-Hayne, Helga 1995, S.149.

Vorwort

Erika Manns Arbeit wird an erster Stelle über das Medium Theater definiert, nicht zuletzt weil sie unter anderem mit dem bekannten Regisseur, Schauspieler und Intendanten Gustaf Gründgens verheiratet war. Auch ihre Arbeiten als Schriftstellerin stoßen bisweilen auf Anerkennung. Als „die erstgeborene Tochter des berühmten Schriftstellers Thomas Mann“, wie sie allzu häufig vorgestellt wird, trat – und tritt noch heute – Erika Manns Individualität und Kreativität allerdings oftmals in den Hintergrund. Die Popularität des Vaters erleichterte einerseits den Einstieg in einflussreiche Kunst- und Kulturkreise, stellte aber nicht selten die eigenen Arbeiten, so auch die ihres Bruders Klaus, in den Schatten. Mehr als zehn Jahre mussten nach dem Tode Erika Manns verstreichen, bis eine breitere Öffentlichkeit Notiz von ihrem Leben und Wirken nahm.

In den 80er Jahren publizierte Anna Zanco Prestel eine Auswahl an Briefkorrespondenzen von und an Erika Mann unter dem Titel *Briefe und Antworten* (Band 1: 1984, Band 2: 1985). Wenig später erschienen einige autobiographische Werke Erika Manns, vorwiegend im Exil geschrieben, in denen sie sich intensiv mit dem NS-Regime auseinandersetzt und das „Leben unter dem Hakenkreuz“ dokumentiert. Ein großer Teil des Nachlasses der Familie Mann befindet sich heute im Literaturarchiv der Monacensia in München, darunter auch zahlreiche unveröffentlichte Manuskripte und Dokumente aus Erika Manns Leben, auf die im Zuge dieser Arbeit zurückgegriffen wurde.

Irmela von der Lühe führte eine überaus umfangreiche Recherche und verfolgte die Spuren der Schauspielerin, Journalistin, Kinderbuchautorin, Kabarettistin und politischen Publizistin quer durch Europa bis in die USA. Ihre Ergebnisse und Erkenntnisse veröffentlichte sie schließlich in zusammengefasster Form in ihrem Buch *Erika Mann. Eine Biographie* (1993).

Erika Mann sah ihre Lebensaufgabe vor allem im Kampf gegen den Nationalsozialismus. Einen wichtigen Meilenstein in diesem, ihrem Vorhaben setzte sie 1933 mit der Gründung des politischen Kabarets *Die Pfeffermühle*. Helga Keiser-Hayne verfasste unter dem Titel *Erika Mann und ihr politisches Kabarett <<Die Pfeffermühle>> 1933-1937* (1990) eine anschauliche und umfangreiche Dokumentation über das kleine Kabarett, welche erstmalig Aufzeichnungen und Fotos zur Geschichte und Theaterarbeit des Ensembles abdruckte, wie auch die originalen Kabaretttexte, die dieser Arbeit als Vorlage dienten.

Die Wurzeln von politischem Kabarett in Deutschland reichen allerdings tiefer in die Vergangenheit und lassen sich auf Ernst von Wolzogen und sein „Überbrettl“ und die *Elf Scharfrichter* zurückführen, die von Erika Mann selbst als Vorbilder des Pfeffermühlenkabarett bezeichnet werden. Hier drängt sich die Überlegung auf, inwiefern diese gegensätzlichen Formen von Kabarett überhaupt zusammenzubringen sind und warum diese über eine gewisse Vorbildfunktion für die *Pfeffermühle* verfügen? Das erste Kapitel behandelt daher den geschichtlichen Hintergrund des deutschen Kabarett hinsichtlich der Entstehung und Entwicklung des Genres „Kabarett“, unter Berücksichtigung der literarischen und musikalischen Kennzeichen, welche unter anderem die Grundlage des Kabarettprogramms bezüglich dessen Ästhetik und Funktion bilden. Einen Überblick über die gesamte Kabarettgeschichte verschafft Klaus Budzinski mit seinen Werken *Die Muse mit der scharfen Zunge* (1961) und *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett* (1982).

Der zweite Teil der Arbeit beleuchtet die zeitgeschichtlichen und politischen Hintergründe, die wesentlich zur Gründung der *Pfeffermühle* beitrugen. Der aufstrebende Nationalsozialismus bewirkte Erika Manns Einstieg in die aktive politische Arbeit. Welche Form nahm zudem Erika Manns Widerstandshaltung gegen das totalitäre Regime an und welche Auswirkungen zog dies nach sich?

Zum Anderen ist die vorherrschende Theatersituation innerhalb Deutschlands zu nennen. Geprägt von der Weltwirtschaftskrise kam es zu einer zweigleisigen Entwicklung: einerseits dem künstlerisch intendierten Kabarett und andererseits dem Unterhaltungskabarett. Wie sahen demnach die Forderungen Erika Manns innerhalb des Theaterbereichs aus?

Diese gesellschaftspolitischen Faktoren spiegeln sich auch in Gestalt und Wesen des Pfeffermühlenkabarett wider und werfen Gedanken hinsichtlich der Zusammensetzung des Ensembles und dessen Arbeitsweise auf. Im dritten Kapitel soll in Anbetracht der institutionellen Arbeit auch das tragende Leitmotiv der Pfeffermühle herausgearbeitet werden, da hier deutlich Erika Manns Charakter und ihre Lebenseinstellung definiert wird.

Im vierten Kapitel rücken Form und Inhalt des Programms in den Vordergrund, sowie dessen Auswirkungen und Rezeption. Zur Veranschaulichung der Textarbeit Erika Manns wird ein Teil des Dritten Exilprogramms mit dem Titel *Lauter Märchen* genauer betrachtet. Um hierbei die Märchenästhetik der Autorin als Form des Widerstandes im Dritten Reich zu ergründen, wird im fünften Kapitel das Genre „Märchen“ als Basis für die folgende Textanalyse behandelt. Richtungsweisend wird hier Max Lüthi's Werk *Das Volksmärchen* (1947) verwendet. Das darauffolgende Kapitel beinhaltet die eben erwähnte

Analyse und darf daher nicht gesondert betrachtet werden. Hier stellt sich die Frage nach den typischen Merkmalen und Wesenszügen des Märchens, wie diese in Erika Manns Kabaretttexte einbezogen werden, bzw. welche Funktion ihnen zugeteilt wird. Welchen Stellenwert besitzt das Märchen im Nationalsozialismus? Ist es ein Mittel zur Propaganda? Welche Intention könnte Erika Mann bei der Verwendung von volkstümlichen Märchen für ihr Kabarettprogramm verfolgt haben?

Um an einem aktuellen Zeitbezug anzuknüpfen, bezieht sich der letzte Teil der Arbeit auf aktuelle Neuinszenierungen des Pfeffermühlenprogramms. Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Inszenierungen der *Pfeffermühle* soll aufzeigen, inwieweit die ursprünglichen Kabaretttexte übernommen bzw. verändert werden und welche Aktualität ihnen innewohnt. Wird des Weiteren dabei auf die heutige gesellschaftspolitische Situation eingegangen?

Ziel der Arbeit ist eine intensive Beschäftigung mit den Texten aus dem Exilprogramm der *Pfeffermühle*, um die Methoden sowie die Darstellung subtiler Kritik gegen den NS-Staat zu analysieren und dadurch eine gewisse Transparenz in Erika Manns Kabarettarbeit zu bringen, mit dem Ziel, weiterführend einen ästhetischen Stil auszumachen. Unter Berücksichtigung zeitaktueller Stücke soll herausgearbeitet werden, in welchem Ausmaß Erika Manns Kabarettprogramm weiterhin zur Aufdeckung politischer und gesellschaftlicher Missstände genutzt wird und welchen Stellenwert politisches Kabarett in der heutigen Zeit einnimmt.

In Anbetracht der besseren Lesbarkeit der vorliegenden Arbeit wird auf eine geschlechtergerechte Formulierung im Sinne von Gender Mainstreaming verzichtet. Für alle Bezeichnungen gilt sowohl die weibliche als auch die männliche.

An letzter Stelle soll noch Personen und Institutionen gedankt werden, die wesentlich durch unterstützende Hilfe- und Fragestellungen, wie auch mit Beiträgen in der Form eines Interviews zum Verlauf und zur Fertigstellung der Arbeit beigetragen haben: Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider, Literaturarchiv und Bibliothek Monacensia München, Frau Helga Keiser-Hayne, Rainer Koschorz, Veronika Kranich, Roswitha Dasch und Robert Gleuwitz.

1. Kabarett: Begriffsdefinition und Historie

1.1. Definition des Begriffs „Kabarett“

Zur Entstehungsgeschichte des Kabarett sind in der Literatur verschiedene Ansätze zu finden und somit auch unterschiedliche Definitionen. Eine der gängigsten Herleitungen formulierte Budzinski in seiner Schrift *Das Kabarett* aus dem Jahre 1985. Vorerst bezeichnete der französische Begriff „Cabaret“ eine runde Speiseplatte mit einer Vielzahl kleiner Schüsselchen unterschiedlichster Speisen. Später wurden die Lokale, die dies servierten, danach benannt.¹ Demnach verstand man schon vor dem 19. Jahrhundert unter „Cabaret“ eine Schenke oder Trinkstube, in der neben dem Service von Essen und Getränken auch Liedvorträge abgehalten wurden.²

Im Zuge dieser Entwicklung bezeichnet dieser Begriff „Unterhaltungskunst“, ein zeitliches und örtliches Miteinander verschiedener Kunstformen, wie beispielsweise Drama, Dichtung, Tanz, Literatur und bildende Kunst. Der Zweck der Darbietung basierte auf leichter Unterhaltung mit zeitkritischen Aspekten. Im Gegensatz zum „Variété“, das hauptsächlich Tanz und Artistik darbot, überwog im Kabarett die Form des bunten Allerleis aus verschiedenartigen Kunstdarbietungen, die sich kritisch mit Zeiterscheinungen und deren Auswirkung auf die Gesellschaft und das öffentliche Leben auseinandersetzten. Aus den ursprünglichen Kneipen mit improvisierten Darbietungen entwickelte sich im deutschsprachigen Raum eine theaterartige Einrichtung, welche nun als „Kabarett“ bezeichnet wurde. Kennzeichnend dafür waren feste Sitzreihen und ein fixes, tägliches Programm für die konsumierenden Gäste.³

Kabarett [...] [bezeichnet eine] Kleinkunsthöhne zum Vortrag von Chansons, Sketches, Tänzten u.a. Darbietungen in Vers oder Prosa teils durch den Verfasser selbst und stets witzigen, satirischen, aktuell-politischen oder erotischen Inhalts und von scharf pointierter Form.⁴

¹ Vgl. Budzinski, Klaus. *Das Kabarett. 100 Jahre literarische Zeitkritik, gesprochen, gesungen, gespielt*. Düsseldorf, Wien: Econ-Verlag, 1985. S.119.

² Vgl. Duden Etymologie-Mannheim. In: Schäffner, Lothar. *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens*. Kiel: Diss., 1969. S.1.

³ Vgl. Budzinski, Klaus 1985, S.119.

⁴ Gero von Wilpert. *Sachwörterbuch der Literatur.4*. In: Schäffner, Lothar 1969, S.2.

Der Begriff „Kabarett“ setzte sich in Deutschland durch und unterscheidet sich wesentlich von der französischen Bezeichnung „Cabaret“, welche im deutschen Sprachgebrauch vorwiegend kennzeichnend für eine Einrichtung mit unpolitischem Programm war.

Es bleibt festzuhalten, dass die französische Schreibweise eine Bedeutungsverschiebung durchgemacht hat und sich gegenwärtig stark vom Sinngehalt der deutschen Schreibweise absetzt. Heutzutage steht das französische cabaret im deutschen Sprachraum nur noch für Tanz-Revuen mit aufwändig kostümierten oder spärlich bekleideten Damen in Nachtclubs, während mit dem deutschen Begriff Kabarett nahezu ausschließlich Kleinkunst der politisch-satirischen Spielart in Verbindung gebracht wird.⁵

Eine zusammenfassende Definition gibt das Metzlersche Kabarettlexikon:

So vieldeutig der Begriff »Kabarett« sein mag – im Kern bezeichnet er die gesprochene, gesungene, gespielte, auch getanzte Kritik an gesellschaftlichen und politischen Zeiterscheinungen in literarischer Form und unterhaltender Verpackung; einer Kritik, der man – und sei diese noch so fein dosiert – die Wut des Kabarettisten über die Zeitläufe und seine Sehnsucht nach ihrer Änderung anmerken sollte.⁶

In einem Artikel der tschechischen (Volks-)Zeitung *Lidové noviny* wird erläutert, warum Erika Mann gerade die Form des Kabaretts für ihre *Pfeffermühle* gewählt hatte.

Kabarett sei ihrer Meinung nach, verglichen mit konventionellem Theater, leichter in der Form, improvisierter und direkter, sowie dem Tag und der Stunde näher. Der Inhalt sei allerdings schwieriger, dringender und ehrlicher. Kabarett sei eine freie Form von „Nummern“, die ungezwungen nacheinander kämen, dazu habe man Kontakt mit dem Publikum, zu dem man direkt spricht. Erika Mann liebte das Kabarettleben, das sie mit dem Zirkusleben verglichen hat. Ähnlich wie beim Zirkus schlägt man sein Zelt auf und konnte am nächsten Tag woanders sein.⁷

⁵ Wiemann, Uwe. *Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabaretts*. Hamburg : Verlag Dr. Kovac, 2004. S.15. Im weiteren Verlauf der Arbeit wird ausschließlich die deutsche Schreibweise verwendet.

⁶ Metzler-Kabarett-Lexikon. Klaus Budzinski und Reinhard Hippen (Hg.). Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung/ Poeschelverlag, 1996. S.3.

⁷ Vgl. N. N. *Literární kabaret*. Lidové noviny 43 (Technische Tageszeitung). Nr.33. 19.1.1935. In: Bečvová, Romana. *Beteiligt euch, - es geht um eure Erde. Die Tourneen des politisch-satirischen Kabaretts „Die Pfeffermühle“ in der Tschechoslowakei und Analyse ausgewählter Texte*. Brno: Dipl. Arb., 2007. S.10.

1.2. Literarisch-musikalische Gattungen im Kabarett

1.2.1. Das (Kabarett-)Chanson

In Deutschland bildete sich um das Jahr 1900 der Begriff „Kabarett-Chanson“ heraus als Bezeichnung für ein literarisch geprägtes Lied im Kabarett.⁸ Der Begriff des Chansons (franz.: Lied, abgeleitet von lat. cantio: Gesang)⁹ stammt ursprünglich aus Frankreich und basiert auf einer sehr langen und vielfältigen Tradition mit differenzierten historischen Ausprägungen.

‘Die Chanson’ nennt man die ein- oder mehrstimmige Chansonkunst bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. Dazu gehören die Anfänge der mittelalterlichen Chansonproduktion, die Gesänge der Troubadours und Trouvères, der, ‘Ars nova’ Phillipe de Vitrys und Guillaume de Machauts, der diskantbetonten Polyphonie der niederländisch-französischen und der burgundischen Schule und der programmmusikalischen Mehrstimmigkeit Janequins. Mit weiblichem oder sächlichem Artikel – unterschiedlich im Gebrauch – bezeichnet man die geselligen einstimmigen Gesänge des 16. und 17. Jahrhunderts und die politisch-satirischen und revolutionären des 17., 18. Und 19. Jahrhunderts. Allgemein den sächlichen Artikel verwendet man für das pointierte Unterhaltungsgenre oft frivolen Charakters und die gesellschaftskritischen und politischen Gesänge des 19. und 20. Jahrhunderts.¹⁰

Der heutige französische Terminus umschließt alle Arten des ein- und mehrstimmigen Liedes, d.h. alles Gesungene außerhalb von Konzert und Oper, vorwiegend volkstümlicher Art. Im kabarettspezifischen Sinne steht „Chanson“ jedoch für eine Volksgattung, die als „Sammel- und Oberbegriff für alle literarisch-musikalischen Solodarbietungen des Kabarett“¹¹ steht, sowie gesungene szenische Modi im Kabarett¹² bezeichnet. Der Gattung des Kabarettchansons ist weder ein typischer Inhalt, noch eine feste Sprachstruktur zuzuordnen, daher weisen die spezifischen Stücke vorwiegend Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Vortragssituation und der Neigung zum Refrain auf.

⁸ Vgl. Wiemann, Uwe 2004, S.19.

⁹ Vgl. Wiemann, Uwe 2004, S.19.

¹⁰ Neef, Wilhelm. *Das Chanson. Eine Monographie*. Leipzig: Koehler und Amelang, 1972. S.6.

¹¹ Vgl. Rösler, Walter. *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901-1933*. Berlin: Henschelverlag, 1980. S.12.

¹² Vgl. Vogel, Benedikt. *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*. Paderborn/Wien: Schöningh-Verlag, 1993. S.43f.

Innerhalb einer durch Intimität, also durch engen Kontakt zwischen Vortragendem und Hörer gekennzeichneten Kommunikationssituation wird mit Hilfe mimischer und gestischer Ausdrucksmittel eine Aussage, eine Stimmung o.ä. transportiert.¹³

Die obig angeführten Definitionen von „Chanson“ stehen demnach bezeichnend für unterschiedlichste Liedformen, die gattungsgeschichtlich einen eigenen Wirkungskreis besitzen, im Kabarett allerdings in einen neuen Kontext gesetzt und weiterentwickelt werden. Einen herausragenden Einfluss auf die Entwicklung des Kabarettchansons, wie auch auf die Vortragsweise, hatte der französische Kabarettsänger Aristide Bruant (1851-1925), sowie die „Diseuse“ bzw. „Chanteuse“ Yvette Guilbert (1866-1944), die binnen kürzester Zeit zum Vorbild zahlreicher französischer und auch deutscher Interpreten wurden.¹⁴

Ebenso kennzeichnend ist der reduzierte Einsatz musikalischer Mittel, um eine Überlagerung des Textes als Folge einer zu aufwendigen Vertonung zu vermeiden. Die Orientierung an volkstümlichem Liedgut und der zeitgenössischen Unterhaltungs- und Tanzmusik, sowie eine Dominanz der Strophenform zählen ebenfalls zu den Charakteristika des Kabarettchansons.¹⁵ Ausgehend von den ersten französischen Chansons im 19. Jahrhundert, bei denen die Melodie vorwiegend zwecks schneller Verbreitung oftmals im Parodieverfahren übernommen wurde, über die Anfänge des deutschen Kabarets, in dem die Chansonvertonung oftmals nur den Stellenwert einer einfachen „Textuntermalung“ einnahm, bis hin zur Weimarer Republik, zu welcher Zeit man verstärkt begann, das Stilmittel der musikalischen Ironie einzusetzen. Mittels der Verbindung von herkömmlichen Klischees, beispielsweise aus Operette oder diversen Schlagern, mit literarisch-satirischen Texten schuf man eine überzeichnende, karikierende Wirkung und wies der Musik im Kabarett eine neue Funktion zu.

Der kommerzielle Faktor kam in den 20er Jahren zwar verstärkt zum Tragen und zeigte sich in der Tendenz des unterhaltungsorientierten Schlagers als musikalisches Merkmal des Kabarett-Chansons, wurde aber durch einige Komponisten wie Friedrich Hollaender genutzt, um einen Kontrast von Musik und kritischer Textaussage zu erzielen, um auf diese Weise die Wirkung des Textes zu verstärken.¹⁶

¹³ Ruttkowski, Wolfgang. *Das literarische Chanson in Deutschland*. In: Wiemann, Uwe 2004, S.20.

¹⁴ Vgl. Guilbert, Yvette. *Die Kunst ein Chanson zu singen*. In: Wiemann, Uwe 2004, S.20.

¹⁵ Vgl. Rösler, Walter. In: Wiemann, Uwe 2004, S.21.

¹⁶ Vgl. Wiemann, Uwe 2004, S.21-22.

1.2.2. Das Couplet

Den Begriff „Couplet“ in wenigen Worten eindeutig zu erfassen, ist ein schweres Unterfangen. Aus dem Französischen wörtlich übersetzt bedeutet es schlicht „Zeilenpaar“, eine genauere Bestimmung kann hinsichtlich einiger Merkmale vorgenommen werden.

So einfach, wie es zunächst erscheint, ist es allerdings nicht, das Couplet als Genre zu definieren. Als Couplet werden nämlich nicht nur Gesangsnummern bezeichnet, die von Strophe zu Strophe neue Situationen bringen, sondern vielfach auch Lieder, die eine durchgehende Handlung aufweisen. [...] ¹⁷

Ausgehend vom 18. Jahrhundert entwickelten sich in Frankreich verschiedene Typen des Couplets, wie beispielsweise Situations- und Gelegenheitscouplets, militärische Couplets und Trinklieder. Vor allem der Refrain erhielt hier eine dominierende Relevanz. In den Opern, vorwiegend in den „Opéras comiques“ des 19. Jahrhunderts und im Zuge dessen in der „modernen Oper“ unter Jacques Offenbach, gewann vor allem die Pointe in den Couplets an Bedeutung. Im Wiener und Berliner Volkstheater sind Nestroy, Kalisch und Raimund zu nennen, die in ihren Singspiel-Possen das Couplet als Ausdrucksmittel dafür nutzten, satirische, politische, soziale oder moralische Fragen aufzuwerfen und das Publikum damit zu konfrontieren. ¹⁸

Diese Gesänge, die oftmals der Milieuschilderung dienen und die Handlung suspendieren, unterbrechen abrupt den gesprochenen Dialog. Dies geschieht nicht aus Unvermögen der Autoren, sondern gehört zu den Mitteln des Genres [...]. ¹⁹

Die aufeinanderfolgenden Strophen sind meist von unterschiedlichem Inhalt und finden ihre Pointe im gleichlautenden Refrain, der sich in Sentenzen, Redensarten und ähnlichen sprachlichen Formeln darstellt. „Durch die Kopplung wechselnder Strophen mit einem Refrain, der zu den ‘Situationen’ der Strophen immer wieder passt, entsteht somit eine Variationskette von unterhaltsamen Überraschungseffekten“ ²⁰.

¹⁷ Rösler, Walter. *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901-1933*. Berlin: Henschelverlag, 1980. S.240f.

¹⁸ Vgl. Wiemann, Uwe 2004, S.23-24.

¹⁹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. In: Wiemann, Uwe 2004, S.24.

²⁰ Rösler, Walter 1980, S.238.

Diese „Couplet-Technik“ nahm unter anderem der Volkssänger Otto Reutter (1870-1931) sehr erfolgreich wieder auf und trat vornehmlich in Varietés und „Singhallen“ (in Berlin auch „Tingeltangel“ genannt) auf. Als wichtigste Couplet-Komponisten des Kabarett der 20er Jahre sind Friedrich Hollaender, Rudolf Nelson und Hanns Eisler zu nennen.

Wichtige Merkmale wie der auch bereits in der Opéra comique und in der Operette zu beobachtende Wechsel zwischen Singen bzw. Sprechgesang, Parlando oder Sprechen, wobei häufig durch ein nachfolgendes instrumentales Ritornell ein melodramatischer Effekt erzielt wurde, ein freier Vortrag mit vielen Tempowechseln, kontrastierende Formteile durch Takt und Tempowechsel, die vielfältig variierende Bedeutung und musikalische Gestalt des Refrains als Fortsetzung oder Kontrast zur Strophe, je nachdem, ob die Pointe in der Strophe oder im Refrain liegt.²¹

1.2.3. Applikation von Literatur in den Kabaretttexten

Hinsichtlich Struktur und Aufbau definiert Benedikt Vogel das Kabarett als ein Gesamtprogramm, bestehend aus verschiedenen Nummern, die als Programmelemente mehr oder weniger frei verschiebbar sind. Innerhalb dieser Verschiebung bleibt der Gesamtsinn, falls überhaupt vorhanden, erhalten.²² Zusätzlich kann man das Kabarett, ähnlich dem Variété, als Melange-Medium bezeichnen, welches nicht-sprachliche Bestandteile, wie beispielsweise Tanz und Puppenspiel und einfache literarisch-sprachliche Elemente verknüpft. Hinsichtlich dieses Mischcharakters bewegt sich die Gattung des Kabarett in einem semi-literarischen Bereich, der durch einfache literarische Texte und den dosierten Einsatz sprachlicher Elemente auch ein literarisch weniger interessiertes Publikum erreicht.²³

Speziell das Nummernprinzip hat zur Folge, dass im Kabarett keine Totalität im Sinne einer idealen ästhetischen Theorie angestrebt, sondern vielmehr Literatur ‘in kleinen Portionen’ serviert und konsumiert wird. Einzelne Elemente, häufig von sehr unterschiedlicher formaler und inhaltlicher Art, werden zumeist zusammenhanglos aneinander gereiht und lediglich die

²¹ Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. In: Wiemann, Uwe 2004, S.26.

²² Vgl. Vogel, Benedikt. *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*. Paderborn/Wien:Schöningh-Verlag, 1993, S.35.

²³ Vgl. Wiemann, Uwe 2004, S.26.

Conférence wird den isolierten Nummern als relativ schwaches Mittel kohärenzstiftend zur Seite gestellt.²⁴

Der Reihungscharakter der einzelnen Nummern des Kabaretts umschließt damit sowohl die inhaltliche Montage realer Ereignisse, bruchstückhafter Sinneseindrücke und Wahrnehmungen, wie auch deren literarische Umsetzung bzw. Reflexion.

Gleichsam wie eine Schwittersche Collage vordergründig nicht miteinander zu vereinbarenden, unbrauchbarer Alltagsgegenstände und Zivilisationsabfälle dient das Kabarett als „Kitt“ zwischen der literarischen Praxis und deren gesellschaftlichen Spezialbereichen [Bsp. politischer, ökonomischer od. erotischer Bereich, Anm. d. A.] und wird somit zum unmittelbaren Bindeglied zwischen der Überstrukturiertheit lyrischer Texte und der Realität.²⁵

Die Kabaretttexte zeichnen sich vor allem durch eine einfach rezipierbare und kognitiv schnell nachvollziehbare formale und semantische Struktur aus, die in Assoziation mit dem realen gesellschaftlichen Leben stehen. Sprachliche Teilstrukturen, wie beispielsweise Zitate, geflügelte Worte oder Kollektivsymbole, sind textuell leicht zu verändern und besonders eingängig für den Rezipienten. Couplet und Chanson, hier besonders der Refrain oder auch die Verwendung von Reimen, fungieren als sich wiederholendes Segment unterstützend für die Einprägsamkeit der Nummer.²⁶

Es kommen also häufig literarische Elemente zur Anwendung, die als Organisationsform für andere Praxisbereiche eingesetzt werden und damit den ästhetisch-unterhaltenden oder ideologischen Gebrauchswert für den Alltag des Rezipienten mobilisieren.²⁷

Kabaretttexte können unter anderem auch zur „fragmentarischen Aufarbeitung einzelner gesellschaftlicher Lebenssegmente und zur Bewältigung von Alltagsproblemen“²⁸ beitragen. Somit finden sich in den Texten Aspekte, die sich auf konkrete Ereignisse und Verhältnisse der Gegenwart beziehen lassen und diese kritisch betrachten. Diese wirkungsästhetisch günstigen Grundstrukturen wurden vor allem in der Weimarer Republik rezipiert und in weiterer Folge ausgearbeitet und verschärft. Besonders die kritische Auseinander-

²⁴ Wiemann, Uwe 2004, S.26.

²⁵ Wiemann, Uwe 2004, S.27.

²⁶ Vgl. Wiemann, Uwe 2004, S.27.

²⁷ Wiemann, Uwe 2004, S.27.

²⁸ Wiemann, Uwe 2004, S.27.

setzung mit politischem Zeitgeschehen und der sozialen Situation der Gesellschaft tritt in den Vordergrund.

1.3. Begründer des deutschen Kabarets als Vorbild für die *Pfeffermühle*

1.3.1. Ernst von Wolzogen und das „Überbrettl“

Wir betrachteten unser Kabarett als eine Möglichkeit, um in „Narren-form“[sic] Dinge zu sagen, an denen man sonst vorbeigeht.

Wir streben dabei nach einem Niveau, das über der Tagespolitik liegt. Als unser Vorbild könnte ich das Kabarett „Die Elf Scharfrichter“ von Wedekind und Ernst von Wolzogen nennen, das ich natürlich nur vom Hörensagen kenne. Ebenso wie sie richten wir uns gegen das Kabarett als Kitsch.²⁹

Was in Frankreich im kleinen Kreise von Künstlern und Intellektuellen begann, welche im Kabarettstil Chansonrythik und rebellisch-poetische Sozialkritik verfassten, weckte das Interesse der breiten Bevölkerung und setzte den Grundstein für die weitere Entwicklung des politischen Kabarets.

Als Keimzelle und Urform des Kabarets in der uns heute bekannten Ausprägung gilt das in Frankreich entstandene, sogenannte «Cabaret artistique». Unter diesem Terminus wurde Ende des 19. Jahrhunderts eine Künstlerkneipe verstanden, in der Intellektuelle unterschiedlichster Couleur aus ihren literarischen Werken rezitierten oder Ausschnitte aus ihrem musikalischen Schaffen darboten[...]³⁰

Deutschland blieb von der Kabarettsszene zu diesem Zeitpunkt noch weitgehend unbeeinflusst, wenngleich sich auch hier eine Gruppierung von Literaten fand, die im Begriff war, gegen die Moral- und Gesellschaftsformen des Besitzbürgertums vorzugehen.³¹ Die „Jüngstdeutschen“, wie sich diese jungen Dichter und Dramatiker nannten, scharften sich

²⁹ Het Vaderland. *Gespräch mit Erika Mann. Die begabte Leiterin der „Pfeffermühle“*. 4. Mai 1934. Signatur: Pfeffermühle 87. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München. S.2-3.

³⁰ Wiemann, Uwe 2004, S.15.

³¹ Vgl. Budzinski, Klaus. *Die Muse mit der scharfen Zunge*. München: List-Verlag, 1961. S.33.

im Jahr 1980 in Berlin um die Zeitschrift *Kritische Waffengänge*, welche die Brüder Heinrich und Julius Hart herausgaben, sowie um die Zeitschrift *Die Gesellschaft* von Michael Georg Conrad in München.

Ähnlich dem Naturalismus, der insbesondere durch eine genaue und illusionslose Beschreibung von sozialem Milieu und vorherrschender Wirklichkeit dem Historismus und Idealismus dieser Zeit entgegenwirkte, versuchte die Künstlergruppe vor allem Bühne und Literatur zu revolutionieren. Dieser Bereich der Kunst war durch den „Wohlstandsbrei“ der Gründerjahre zum Stillstand gekommen und sollte nun den Unterhaltungsbedürfnissen der Gesellschaft gerecht werden.³²

Hier war bereitet, nicht nur von der Zeit an sich, sondern von einigen Dichtern, die es satt hatten, in Goldschnitt und in Ledereinbänden dem aufstrebenden Bürgertum lediglich zur Zierde zu dienen.³³

Im Jahr 1900 brachte diese Gruppe von Schriftstellern einen Gedichtband heraus, der später zum Bestseller wurden. Unter dem Titel *Deutsche Chansons* publizierte man Gedichte von Literaten wie Otto Julius Bierbaum, Richard Dehmel, Gustav Falke, Ludwig Finckh, Alfred Walter Heymel, Arno Holz, Detlev von Liliencron, Rudolf Alexander Schröder, Frank Wedekind und Ernst von Wolzogen. Die Lyrik war einfach zu singen, klar verständlich und im Volkston gehalten. Bierbaum äußert sich dazu:

Wir wollen Gedichte schreiben, die nicht im stillen Kämmerlein gelesen, sondern vor einer erheiterungslustigen Menge gesungen werden. Unsere Meinung ist, daß dazu die Kunst nicht zu gut ist... Angewandte Lyrik - da haben Sie unser Schlagwort!³⁴

Dieses Unterfangen begann man in die Tat umzusetzen und Wolzogen eröffnete am 18. Januar 1901, in Anlehnung an die Pariser Kabarettszene, sein „Überbrett!“ am Alexanderplatz in Berlin. Die Bezeichnung „Überbrett!“ bezieht sich auf Nietzsches Wortbildung „Übermensch“ und steht somit bezeichnend für eine künstlerisch-literarische Einrichtung mit höherem Niveau, ähnlich dem Varieté, allerdings ohne Bühne.³⁵ Wolzogen

³² Vgl. Budzinski, Klaus 1961, S.36.

³³ Das Schönste. Die Monatsschrift für alle Freunde der schönen Künste. Theater, Filmkunst, Fernsehen, Musik, Tanz, Literatur, Malerei, Plastik, Baukunst, Wohnkultur. München: Kindler und Schiermeyer Verlag, Feb. 1957. Nr.2. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München. S.18ff.

³⁴ Bierbaum, Otto Julius. In: Das Schönste, Feb. 1957, S.18.

³⁵ Vgl. Budzinski, Klaus 1996, S.36.

setzte in seinem Kabarettprogramm vor allem auf Kontraste. So heißt es „Schrill neben Zart, heißes Gefühl neben Tändelei, Sentiment neben Ironie“³⁶.

Zu berücksichtigen ist, dass das französische Kabarett zwar als Vorbild diente, aber nicht vergleichbar mit Wolzogens „Überbrettel“ ist. Im Gegensatz zur französischen Version hielt er Distanz zur politischen Satire und sah von einer kritischen Beobachtung der sozialen Missstände ab.³⁷

Als Gründe erschlossen sich einerseits die Angst vor der Zensur, andererseits Wolzogens politische Anschauung, welche durchaus aristokratisch-monarchistisch geprägt war.

Der Eindruck, den ich von diesem [’chat noir’] mitnahm, war für mich entscheidend, indem er mir deutlich zu Bewusstsein führte, wie mein Überbrettel - n i c h t aussehen dürfe. Ich mußte [sic] auf die wichtigste Betätigung des französischen Kabarets, nämlich die politische Tages-satire, verzichten, weil bei uns in Deutschland die Zensoren solche kecke Verhöhnung der Regierung niemals zugelassen hätten. [...] Und außerdem sträubt sich nach wie vor alles in mir, neben dem Conférencier auch noch den Kneipenwirt zu spielen und mich mit meinen werten Gästen gewissermaßen auf den frère – et – cochon – Fuß zu stellen, wie es jene französischen Brettelpoeten so leicht und selbstverständlich fertigbrachten. Ich war nun einmal kein Bohémien. Die Hemdsärmeligkeit widerstrebte zu sehr meinem Geschmack, und mein aristokratisches Gewissen hatte mich von Kindesbeinen an verpflichtet, der Masse gegenüber Distanz zu bewahren.³⁸

Somit war es seine Absicht, Kleinkunst zu veredeln und ein Publikum mit einer gewissen „Geistesaristokratie“ anzusprechen. Er distanzierte sich inhaltlich mit seinem Programm von jeglicher sozialen Kritik und Anklage.

Kennzeichnend für das „Überbrettel“ war unter anderem die Übereinstimmung von Wolzogens Premiere mit dem Datum des zweihundertsten Jahrestages zur Erhebung Preußens zum Königreich. Auch in der Eröffnungsrede des ersten deutschen Kabarets nimmt er Bezug auf dieses preußische Jubiläum.³⁹

³⁶ Das Schönste, Feb. 1957, S.18.

³⁷ Vgl. Budzinski, Klaus. *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett*. München: Universitas Verlag, 1982. S.47.

³⁸ Von Wolzogen, Ernst. *Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen*. In: Schäffner, Lothar. *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens*. Kiel: Diss., 1969. S.25.

³⁹ Vgl. Schäffner, Lothar 1969, S.25f.

Das „Überbrett!“ stellt somit eine eigene Form von Kabarett dar, welches sich von der Tradition des sozialkritischen Chansons⁴⁰ trennt. Seine Überparteilichkeit wird von manchen Kritikern als ein Ausweichen vor den damaligen politischen und gesellschaftlichen Problemen gesehen und außerdem als ein Rückgang zur Hofnarrenrolle.⁴¹

Der anfängliche Erfolg Wolzogens wirkte sich ungemein auf die Kabarettszene aus und ließ zahlreiche neue „Überbrett!“ entstehen. Das letztendliche Scheitern des Kabarettkonzepts ist auf die Nichtexistenz einer geschlossenen Berliner Bohème zurückzuführen, in der eine kritische Auseinandersetzung mit dem Regime gar nicht gedeihen konnte.

1.3.2. Die Elf Scharfrichter

Anders als in Berlin fand man in München eine kleine, aber sehr vielfältige Kunstszene vor. Trotz der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten und verschiedenartigen Stilrichtungen, herrschte dennoch Liberalität und eine gemeinsame Ablehnung der Obrigkeit und der vorherrschenden „Unkunst“.⁴²

Spätestens mit der Verabschiedung des Gesetzes *Lex Heinze*⁴³ hielt der Kampfgeist Einzug und bildete die feste Basis eines Kabarett gegen den reaktionären Zeitgeist, die verlogene Salonmoral des Spießertums und der feudalistischen Staatsallmacht.⁴⁴

Münchens Vorort Schwabing wurde zum Tummelplatz einer sich unbürgerlich gebärdeten Bohème, die dem geistigen Leben der Stadt das Gepräge gab. Die Rebellion, die sich hier manifestierte, war voll von individualistischen Phantasmen, aber auch von bissigem Anti-Wilhelminismus. Auf solchem Boden gedieh Satire besser als anderswo in Deutschland.⁴⁵

Das Kabarett der *Elf Scharfrichter* in der Türkenstraße in München, welches von Leo Greiner und dem Franzosen Marc Henry ins Leben gerufen wurde, bezog in enger Zu-

⁴⁰ „Im Laufe der Französischen Revolution wurde das Lied zur Artikulation eines Klassenbewusstseins verwandelt. Mit dem Aufkommen des Finanzbürgertums wurde das politische Chanson zum Hilfsmittel der niederen Klassen im Kampf gegen die Bourgeoisie“. In: Schöffner, Lothar 1969, S.19.

⁴¹ Vgl. Schöffner, Lothar 1969, S.30.

⁴² Vgl. Budzinski, Klaus 1982, S.61.

⁴³ Gesetz gegen die freizügigen Tendenzen in Kunst, Literatur und Wissenschaft

⁴⁴ Vgl. Das Schönste, Feb. 1957, S.19.

⁴⁵ Otto, Rainer; Rösler, Walter. *Kabarettgeschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabarett*. Berlin: Henschelverlag, 1981. S.41.

sammenarbeit mit der satirischen und spitzzüngigen Zeitschrift *Simplicissimus* Position gegen die *Lex Heinze*.

Anders als Wolzogen folgte man dem Pariser Beispiel und wollte keine eigenständige Deutsche Version des Kabarettts schaffen. Das Programm der *Elf Scharfrichter* bestand aus einem breiten Spektrum an Liedern und Szenen aus allen Ländern und Zeiten, sowie aus den verschiedensten lyrischen Gattungen, vom Volkslied bis zu Wedekind, der dort oft selbst auf der Bühne stand.⁴⁶

Das Kabarett *Simplicissimus*, gleichnamig der Zeitschrift, ebenfalls in der Türkenstraße ansässig, erlangte Bedeutung in den künstlerischen Kreisen und brachte Stücke und Vorträge aus freier Improvisation von Max Dauthendey, Ludwig Scharf, Franz Blei und Erich Mühsam auf die Bühne. „Hier wurde nicht nur rezitiert, sondern auf der Tischplatte neben dem Weinglas gedichtet, und manches Poem kam tintennaß aufs Podium“⁴⁷.

Das Engagement der „Rebellen“ in Deutschland reichte bis über die Grenzen hinaus und gelangte über Wien bis nach Oslo. In der österreichischen Hauptstadt gründete Felix Salten am 1. November 1901 das *Jung-Wiener Theater zum Lieben Augustin*, das allerdings noch keine typisch wienerischen Kennzeichen hervorbrachte. Seine Darbietungen bewegten sich eher „im Windschatten“ der Berliner Überbrettel-Bewegung.⁴⁸ Diesem folgte im Jahr 1906 das Kabarett *Nachtlicht*, dessen Existenz allerdings nur von kurzer Dauer war. Ein Jahr später öffnete der Nachfolger, die *Fledermaus*, in der Kärntnerstraße, Ecke Johannesgasse, seine Tore und im Jahre 1912 das *Simplicissimus* (kurz: *Simpl*). Die Amüsierkabarettts hatten auch in Wien Hochkonjunktur. Pleiten und Neueröffnungen standen auf der Tagesordnung, nur das Kabarett *Simpl* überlebte alle Krisen und existiert bis heute. Die Kabarettisten Fritz Grünbaum und Karl Farkas können stellvertretend für das Wiener Kabarett der damaligen Zeit genannt werden.

Das Kabarett hielt Einzug über den Kontinent, zwar nicht überall so erfolgreich wie in Deutschland oder Frankreich, aber es setzte ein Zeichen seiner Zeit: „ein neues, freieres Lebensgefühl reckte herausfordernd seine Glieder, die faul gewordene bürgerliche Konvention abzuschütteln“⁴⁹.

Nach dem Ersten Weltkrieg wurde vor allem Berlin zum Zentrum des Deutschen Kabarettts. Die Großstadt bot nun nach Ende des Feudalstaates Weltoffenheit und somit Raum

⁴⁶ Vgl. Das Schönste, Feb. 1957, S.19.

⁴⁷ Das Schönste, Feb. 1957, S.19.

⁴⁸ Vgl. Otto, Rainer; Rösler, Walter 1981, S.63

⁴⁹ Das Schönste, Feb. 1957, S.19.

für aktuelles politisches Zeitgeschehen. Die szenische Glosse, sowie aggressive politische Songs übten Kritik am Tagesgeschehen und wurden zum Kennzeichen der Zwanziger Jahre. Beachtenswerte Kabaretts waren unter anderem *Schall und Rauch* und *Größenwahn*, für die Künstler, wie beispielsweise Tucholsky, Mehring und Klabund, die Texte schrieben und Holländer, Spoliansky und Heymann, die Musik komponierten. Nicht nur die Redekunst, sondern vor allem die bekannten und geschätzten Persönlichkeiten, die auf den Bühnen auftraten, verliehen dem Deutschen Kabarett einen hohen Stellenwert in der Kunstszene.⁵⁰

Die «Elf Scharfrichter» aber lebten in der Erinnerung fort als erstes deutsches literarisches Kabarett, das die wichtigsten Voraussetzungen dieser neuen Kunstform in sich vereinigte: ein mit schöpferischen Mitspielern durchsetztes festes Ensemble mit gemeinsamer Gesinnung und Zielrichtung zu sein; in intimen Rahmen konzentrierte kabarettistische Kost zu verabreichen und ein einigermaßen gleichgesinntes Publikum vor sich zu haben.⁵¹

Warum Erika Mann in einem Interview mit der niederländischen Zeitung *Het Vaderland*⁵² Ernst von Wolzogen und die *Elf Scharfrichter*, Vertreter zweier gegensätzlicher Formen von deutschem Kabarett, die nur schwer miteinander zu verbinden sind, als Vorbilder für die *Pfeffermühle* erwähnt, könnte daher rühren, dass diese schlicht und einfach als Wegbereiter des Kabaretts bzw. des „Brettls“ in Deutschland bezeichnet werden. Verglichen mit dem Pfeffermühlenprogramm weisen die damaligen Kabarettprogramme sowohl strukturelle, als auch inhaltliche Unterschiede auf.

Wolzogen selbst sprach von einer Veredelung der Kleinkunst und strebte danach, sein Programm auf ein angemessen hohes Niveau zu heben, um vor allem das Bildungsbürgertum für sich zu gewinnen. Abseits von politischen Themen, die unter anderem aufgrund der Zensur nicht behandelt wurden, sind die Inhalte meist von Liebesthematik, gepaart mit erotischen Aspekten, geprägt. Dennoch spricht er, wenn auch sehr dezent in der Formulierung, gesellschaftliche Tabuthemen an, wie beispielweise unstete Liebesbeziehungen reicher Söhne mit Mädchen aus unteren Gesellschaftsschichten.⁵³

⁵⁰ Das Schönste, Feb. 1957, S.20.

⁵¹ Budzinski, Klaus. *Die Muse mit der scharfen Zunge*. München: List-Verlag, 1961. S.65.

⁵² Vgl. Het Vaderland. *Gespräch mit Erika Mann. Die begabte Leiterin der „Pfeffermühle*. 4. Mai 1934. Signatur: Pfeffermühle 87. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München.

⁵³ Vgl. Vogel, Benedikt 1993, S.158-159.

Das Programm der *Elf Scharfrichter* weist ebenso eine gewisse Liebesthematik auf, charakteristisch ist allerdings das Motiv der „regungslosen Grausamkeit“⁵⁴. Somit greift dieses Kabarettverschärft gesellschaftliche Missstände auf und rückt bisweilen die Frage nach moralischem Handeln in den Mittelpunkt. Die *Elf Scharfrichter* traten bereits als Personenkollektiv auf, welches allerdings noch nicht als ein fest bestehendes Ensemble, vergleichbar mit dem der *Pfeffermühle*, bezeichnet werden kann.⁵⁵ Frank Wedekind, ein Mitglied der *Elf Scharfrichter* stand zudem selbst auf der Bühne der *Bonbonniere*, dort wo die künstlerische Laufbahn der *Pfeffermühle* begann.

Es war der Ehrgeiz unserer Gruppe von jungen Leuten – und es war der Ehrgeiz von Erika Mann –, diese Tradition Frank Wedekinds fortzusetzen; sie zu bewahren, indem man sie freilich veränderte, auffrischte, den Umständen, den neuen Problemen und einem sehr neuen Geschmack anpasste.⁵⁶

2. Zeitgeschichtliche und politische Hintergründe zur Entstehung der *Pfeffermühle*

2.1. Anfänge des Politisierungsprozesses Erika Manns

Klaus Mann beschreibt die *Pfeffermühle* in seinem autobiographischen Werk *Der Wendepunkt* als „eines der wirkungsvollsten und erfolgreichsten theatralischen Unternehmen der Emigration“⁵⁷, welches einen wichtigen Meilenstein im Kampf gegen den Nationalsozialismus setzte. Bereits vor der Gründung des Kabaretts geriet Erika Mann aufgrund „umtriebischer“ politischer Aktivitäten gegen den totalitären Staat in das Schussfeld der Nazis. Hierbei ist ein wichtiges Ereignis anzusetzen, das wesentlich zum Politisierungsprozess von Erika Mann beitrug und als Auftakt ihrer politischen Arbeit gegen den NS-Staat gesehen wird.⁵⁸ Am 13. Januar 1932 beteiligte sie sich an der „Internationalen Frau-

⁵⁴ Vogel, Benedikt 1993, S.160.

⁵⁵ Vgl. Vogel, Benedikt 1993, S.160.

⁵⁶ Mann, Klaus. *Das Wunder von Madrid. Aufsätze, Reden, Kritiken 1936 – 1938*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1993. S.67.

⁵⁷ Mann, Klaus. *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1999. S.392.

⁵⁸ Vgl. Von der Lüche, Irmela. *Erika Mann. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. S.87.

enversammlung für Frieden und Abrüstung“⁵⁹ in München mit dem Vortrag eines Friedensgedichtes. Es war ihr erster Auftritt auf einer „politischen“ Bühne.

In den vorhergehenden Jahren hatte sie sich mit beachtlichem Erfolg als Schauspielerin verdient gemacht und auch ihre Arbeit als Schriftstellerin und Kinderbuchautorin wurde honoriert. Interesse an Politik war laut Mann zum damaligen Zeitpunkt noch nicht vorhanden. In einem Interview, welches in ihrem und Klaus Manns Werk *Escape to Life* abgedruckt wurde, sowie in öffentlichen Diskursen, spricht sie über den Politisierungsprozess.

Ich bin kein Politiker ... Ja, um die Wahrheit zu sagen, früher, vor fünf, sechs Jahren noch, war ich ein politisch völlig uninteressierter Mensch. Man lebte in Deutschland während der Republik, man interessierte sich glühend für Dinge der Kunst, für Menschen und für fremde Länder; 'Politik' – das war etwas für Fachleute, die dann schon etwas leidlich Befriedigendes zustande bringen würden damit, es war ihr Beruf und ihre Pflicht. So dachte ich und so dachten die meisten meiner Freunde und Altersgenossen.... In dieser optimistischen Gelassenheit aber liegt für das Gute eine große Gefahr [...]. Die Weltlage verlangt, daß der Geist seiner angeborenen Milde und Lässigkeit zum Trotz kämpfen und sich zu wehren lernt.⁶⁰

Auf die Frage des plötzlichen Interesses an den politischen Vorgängen in Deutschland antwortet sie:

Hitler war nahe. Wir kannten ihn, und wir wussten, daß er den Untergang bedeuten würde. Viel zu spät haben wir unsere Kräfte gegen ihn gespannt, unsere viel zu schwachen Kräfte.⁶¹

Der Auftritt Erika Manns auf dem öffentlichen Podium verursachte nicht nur Aufruhr sondern schuf auch im Nachhinein Stoff für Diskussion. Sie selbst berichtete von einem massiven Angriff der NS-Leute, von Vandalismus bis hin zur direkten Bedrohung ihrer Person. Tatsache ist, dass Nationalsozialisten versuchten, die Frauenversammlung zu stören, es aber anscheinend aufgrund von rechtzeitigen polizeilichen Schutzvorkehrungen

⁵⁹ Internationale Frauenliga für Frieden und Freiheit, Frauenbund für internationale Einheit, Weltfriedensbund der Mütter und Erzieherinnen

⁶⁰ Peace. Ansprache in Vassar College 1937. Signatur EM 137. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München.

⁶¹ Mann, Erika und Klaus. *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil*. München: Edition Spangenberg, 1991. S.17.

nur zum „Türenrütteln“ und leichtem Radau kam.⁶² Irmela von der Lüche spricht von der Tendenz Erika Manns zur dramatischen Ausschmückung bei Schilderungen von Ereignissen, wie beispielsweise die genannten Tumulte während der Frauenversammlung. Dass eine Vielzahl „erfolgreicher“ Saalschlachten gegen die Nationalsozialisten stattgefunden habe, sei nicht abzustreiten, auch wenn Erika Mann diese nicht selbst erlebt habe.⁶³ „Häufig lebten Erika Manns persönliche Bekenntnisse von solchen Fiktionen. Vom Faktischen unterschieden sie sich nur im Detail, nicht in der Tendenz“⁶⁴.

Über den Inhalt des Vortrags und die Schärfe der politischen Stellungnahme, existieren ebenfalls unterschiedliche Auslegungen. Sowohl Erika, als auch Klaus Mann versicherten die Harmlosigkeit des Gedichtes⁶⁵, wohingegen der *Völkische Beobachter* die Vortragende als „plattfüßige Friedenshyäne“⁶⁶ betitelte. Scheiterte der erste Störungsversuch der Nationalsozialisten, so gelang es ihrer Presse kurz darauf mithilfe von Hetzpropaganda einen Münchner Skandal gegen Erika Mann zu injizieren.

Pazifistische Frechheiten der Internationalen Frauenliga: «Es gibt keine Verteidigung der Heimat mehr»[...].

Die «Kundgebung» der internationalen pazifistischen Frauenverbände am Mittwoch im «Union»-Saal darf München als eine Schmach verzeichnen, die einen Rückfall in die landesverräterischen Umtriebe von 1918 bedeutet.[...]

Ein besonders widerliches Kapitel stellte das Auftreten Erika Manns dar, die als Schauspielerin, wie sie sagte, ihre «Kunst» dem Heil des Friedens widmete. In Haltung und Gebärde ein blasierter Lebejüngling, brachte sie ihren blühenden Unsinn über die «deutsche Zukunft» vor. Als eine deutsche Frau den unglaublichen Satz aus dieser «deutschen Zukunft»: «Es gibt keine Verteidigung der Heimat mehr», mit einem Pfuiruf quittierte, wurde sie aus dem Saal gewiesen.[...]⁶⁷

Mit dem Auftritt auf der Friedensveranstaltung geriet Erika Mann zunehmend in die Schussbahn der Nationalsozialisten. Nicht nur sie widmete sich dem Kampf gegen den

⁶² Vgl. Von der Lüche, Irmela. *Erika Mann. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag GmbH, 1996. S.87-88.

⁶³ Vgl. Von der Lüche, Irmela 1996, S.88.

⁶⁴ Von der Lüche, Irmela 1996, S.88.

⁶⁵ Vgl. Mann, Klaus. *Der Wendepunkt*. Reineken bei Hamburg: Rowohlt Verlag GmbH, 1984. S.360-362.

⁶⁶ *Völkischer Beobachter*. 14. Januar 1932. In: Keiser-Hayne, Helga. *Erika Mann und ihr politisches Kabarett «Die Pfeffermühle» 1933- 1937. Texte, Bilder, Hintergründe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1995. S.8.

⁶⁷ *Völkischer Beobachter*. 16. Januar 1932. In: Keiser-Hayne, Helga 1995. S.9.

Nationalsozialismus, auch die übrigen Familienmitglieder waren von pazifistischer Gesinnung. Allen voran Heinrich Mann, der unermüdlich für die „Diktatur der Vernunft“ stritt. Ebenso ist Thomas Mann zu nennen, der sich nach den erschütternden Reichstagswahlen von 1930 offen mit den drohenden Gefahren der Hitlerdiktatur auseinandersetzte und seine Gedanken und Erkenntnisse publizierte. „Der Nazismus erklärte unserem Hause den Krieg: Die Familie Mann war ihm ein Dorn im Auge“.⁶⁸

Jedem einzelnen Mitglied der Literatenfamilie wurde die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt, was sicherlich auf die politische Betätigung gegen den NS-Staat zurückzuführen ist, aber auch im Zusammenhang mit der jüdischen Abstammung der Mutter Katia Mann, geborene Pringsheim, stehen könnte.

Zu bemerken ist, dass Erika Mann nur sehr selten ihre jüdische Herkunft erwähnte und ihren Status als „Verräterin“ und „Feindin“ des NS-Staates hauptsächlich über ihre politische Arbeit definierte. Viola Roggenkamp setzt sich in ihrem Buch *Erika Mann. Eine jüdische Tochter* intensiv mit den jüdischen Wurzeln Erika Manns auseinander und diskutiert unter anderem den Gedanken des „verleugneten Judentums“.⁶⁹

Erika Manns politischer Protest hatte negativen Einfluss auf ihre Schauspielkarriere. „Eine junge Schauspielerin, die sich in Deutschland des Jahres 1931 bei den Nazis unbeliebt machte, war beruflich geschädigt, beinahe ruiniert“.⁷⁰

Es erwies sich als schwierig Engagements zu erhalten und den Beruf weiterhin ungehindert auszuüben. Sämtliche Schauspielverträge wurden aufgelöst und die Theaterhäuser distanzierten sich von Erika Mann.⁷¹

„»Friedenshyänen« seinen auf der Bühne unerwünscht“⁷², hieß es von einem Intendanten, der aufgrund der Vorfälle Erika Manns Vertrag annullierte.

Die Mannsgeschwister, Erika und Klaus, begaben sich nach Nordeuropa, eine Flucht aus Deutschland und vor dem Nationalsozialismus, wobei man die Hoffnung auf eine politische Wende nicht aufgab.

Noch kurz vor seiner Abreise aus Deutschland, schilderte Klaus Mann seine Beobachtungen über Hitler:

⁶⁸ Mann, Klaus 1999, S.259.

⁶⁹ Vgl. Roggenkamp, Viola. *Erika Mann. Eine jüdische Tochter. Über Erlesenes und Verleugnetes in der Frauengenealogie der Familie Mann-Pringsheim*. Zürich/Hamburg: Arche Literatur-Verlag, 2005.

⁷⁰ Mann, Klaus 1999, S.258.

⁷¹ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.10.

⁷² Mann, Klaus 1999, S.362.

Es war gewiß [sic] kein erfreuliches Gefühl, in der Nähe einer solchen Kreatur zu sitzen; und doch konnte ich mich nicht satt sehen an der widrigen Fresse. Besonders attraktiv hatte ich ihn zwar noch nie gefunden, weder im Bilde noch auf der illuminierten Tribüne; aber die Häßlichkeit [sic], der ich mich nun gegenüberfand, übertraf doch all meine Erwartungen. Die Vulgarität seiner Züge beruhigte mich, tat mir wohl. Ich sah ihn an und dachte: Du wirst nicht siegen, Schicklgruber, und wenn Du Dir die Seele aus dem Leibe brüllst. Du willst Deutschland beherrschen? Diktator willst Du sein – mit der Nase? Daß [sic] ich nicht kichere! [...] Du kommst nie zur Macht!⁷³

Nach ihrer Rückkehr mussten sie feststellen, dass Hitler einen weiteren großen Schritt in Richtung Machtergreifung gegangen war und einen Großteil des Volkes für sich gewonnen hatte.

Erika Manns politisches Engagement setzte sich mit dem Auftakt der Frauenversammlung fort. Ihre Erfahrungen und Erlebnisse wurden Teil ihrer persönlichen Geschichte und prägten ihre politische Einstellung.

Es ist etwas paradox, daß [sic] meine «persönliche Geschichte» sich vor allem mit Politik befassen wird, obwohl die Politik keinesfalls mein Hauptinteresse ist. Ich habe nie irgendeiner politischen Partei angehört, noch habe ich mich je um die spitzfindigen Argumente und zwielichtigen Intrigen von Berufspolitikern gekümmert. Meine Sicht der entscheidenden Themen der modernen Gesellschaft ist eher emotional als intellektuell – nicht dogmatisch, sondern menschlich. Ich bin weder eine Partisanin, noch würde ich zum Kreuzfahrer taugen. Meine politischen Ansichten und Handlungen sind stets mehr von meinen persönlichen Erfahrungen und Impulsen als von abstrakten Prinzipien bestimmt worden. Das einzige «Prinzip», an das ich mich halte, ist mein hartnäckiger Glaube an einige grundlegende moralische Ideale– Wahrheit, Ehre, Anstand, Freiheit, Toleranz.⁷⁴

Erika Mann begab sich mit ihrer Hartnäckigkeit mehr als einmal in Konflikt mit der Obrigkeit des NS-Staates. Sowohl in der Schweiz, als auch in der Tschechoslowakei und Holland rückte ihre Arbeit in den Fokus öffentlichen Interesses und evozierte schwerwiegende Diskussionen und Kontroversen, bis hin zu Aufständen.

⁷³ Klaus Mann 1999, S.353-354.

⁷⁴ Mann, Erika. *Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden Reportagen*. Irmela von der Lühe und Uwe Naumann (Hg.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2000. S.12.

Dies war meine Arbeit und mein Abenteuer: den Erzfeind zu demaskieren, lächerlich zu machen, anzuklagen und zu verwirren. Die Botschaft, die ich vermitteln wollte, war immer ein direkter, ungeschminkter Appell an die menschliche Solidarität gegen unmenschliche Mächte der Dunkelheit und der Zerstörung.⁷⁵

2.2. Theatersituation in Deutschland

Man täte nicht unrecht, die „Pfeffermühle“ den Schwanengesang der deutschen Republik zu nennen. Sie war ihr letztes Lebenszeichen – und ein sehr anmutiges.⁷⁶

In einem Artikel der *Neuen Volkszeitung* vom 9. Januar 1937 beschäftigte sich Klaus Mann mit der damals vorherrschenden Theatersituation in Deutschland. Für das Kabarett war mit dem Sturz des Kaiserreichs eine neue Situation entstanden, denn Zensurschranken, die eine freie Entfaltung des politisch-satirischen Kabarettts behinderten, wurden aufgehoben. Die erhoffte Blütezeit des zeitkritischen Kabarettts blieb allerdings aus, stattdessen wuchs die Zahl an billigen Amüsierbetrieben innerhalb kürzester Zeit.⁷⁷ Der größte Konkurrent für das Kabarett war zweifellos die Revue, die in den zwanziger Jahren die Bühne eroberte. Mit ihrem vorerst losen Mix an Witz, Clownerie, Nostalgie, Schlagermusik und viel nacktem Bein konnte die große Ausstattungsrevue in dieser eineinhalb Jahrzehnte lang neben Film und Rundfunk bestehen.⁷⁸ Allerdings bedeutete die Weltwirtschaftskrise das Ende der großen Revuen, Klein-, Kabarett- und Kammerrevuen setzten ihre Tradition fort. Personalentlassungen und Theaterschließungen gehörten zum Alltag. Im Jahr 1931 gab es etwa 1500 arbeitslose Schauspieler, zudem eine große Zahl an Regisseuren, Bühnenbildnern, Musikern und Autoren mit nur sehr geringen Chancen auf einen Arbeitsplatz in ihrem Metier.⁷⁹

Gegen die immer stärker zunehmende Popularität des Filmgenres konnte das Theater bald keine Konkurrenzhaltung mehr einnehmen, da auf der Bühne weder kostengünstige, noch unterhaltsame Neuerungen geboten wurden. „Das reine Unterhaltungstheater ist tot“.⁸⁰

⁷⁵ Mann, Erika 2000, S.13.

⁷⁶ Mann, Thomas. In: Das Schönste, Feb. 1957, S.20.

⁷⁷ Vgl. Otto, Rainer; Rösler, Walter. *Kabarettgeschichte, Abriss des deutschsprachigen Kabarettts*. Berlin: Henschelverlag, 1981. S.78.

⁷⁸ Vgl. Bell, Ruth-Maria. *Das zeitgenössische Wiener Gruppenkabarett*. Wien: Dipl. Arb.,1990. S.18.

⁷⁹ Vgl. Otto, Rainer; Rösler, Walter 1981, S.131.

⁸⁰ Mann, Klaus. In: Neue Volkszeitung. 9. Januar 1937. Signatur Pfeffermühle 88. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München.

Man versuchte sich im Theaterbereich ernsthafteren Thematiken zuzuwenden, griff unter anderem Klassiker auf oder bemühte sich um das „soziale Stück“. Ebenso wurde der Begriff des „Politischen Theaters“ geprägt, der auf Erwin Piscators gleichnamige Schrift (1929) zurückgeht. Hier fasste man Theaterformen zusammen, die zentrale, gesellschaftspolitische Themen aufgriffen und in den Mittelpunkt rückten.

Das Konversations- und Unterhaltungstheater blieb bestehen, obgleich man versuchte, an einen inhaltlich niveauvolleren Level anzuknüpfen.

Erika Mann nannte zwei Aspekte, die zur Gründung ihres Theaters beigetragen haben.

Woran es eigentlich lag, wo die Wurzel des Niedergangs versteckt war, – wir wussten es nicht zu sagen, – er demonstrierte sich uns in einem Gemisch aus schlechten Stücken, törichtem Geschäftsgebaren, überbezahlten Stars, unbezahlten Ensemblemitgliedern, – und, alles in allem, in einer Atmosphäre, die weder mit Kunst mehr viel zu tun hatte noch mit dem sogenannten Leben, – wenn Sie mir diese falsche Gegenüberstellung erlauben wollen, – denn wirkliche «Kunst» auf der Bühne hätte ja Leben enthalten, – und wirkliches «Leben» auf der Bühne hätte Kunst bedeutet.⁸¹

Die Unzufriedenheit über die existierende Theatersituation brachte Erika Mann dazu, etwas Neues auszuprobieren, was sich als weniger kostspielig und leichter und flexibler zu bewegen als Theater erwies.

Warum nicht etwas ganz Neues anfangen. Etwas ohne grossen [sic] Apparat - ohne Girls, ohne grosse [sic] Dekorationen, ohne grosse [sic] Kostüme? Es soll ein Cabaret sein [...], ein literarisches Cabaret, in dem ganz Ernstes und ganz Lustiges, Weltanschauliches und Ulk durcheinander gehen; etwas in der Mitte zwischen dem «Lehrstück» und einer neuen, leichten, unbeschwerten Art von Unterhaltung; etwas, was die Leute nicht langweilt, sondern amüsiert – und sie doch erzieht...

Wenn ein paar begabte Leute sich zusammentun – dachten wir:

Warum sollte es nicht gehen?

Und es ging.⁸²

⁸¹ Mann, Erika 2000, S.112.

⁸² Mann, Klaus. In: Neue Volkszeitung. 9. Januar 1937. Signatur Pfeffermühle 88. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München.

Der zweite Grund war die Stadt München selbst und der aufstrebende Nationalismus, der sich dort etablierte. Freigeister begannen nach München zu emigrieren, um dem „Nazitum“ entgegen zu wirken. Gerade München galt in der Theaterszene als traditionsreich und konnte mit zahlreichen Vorbildern aufwarten, unter anderem Frank Wedekind und die *Elf Scharfrichter*. Diese traten in der *Bonbonniere* auf, welches die erste Adresse der *Pfeffermühle* sein sollte. Auch innerhalb der Familie stand man in diesem Lokal bereits auf der Bühne, Heinrich Mann trat dort in den 20er Jahren, mit der Revue *Bis hierher und nicht weiter* auf.⁸³

Erika Mann und ihr Ensemble hatten es sich zum Ziel gesetzt diese Tradition weiterzuführen, sie zu bewahren, aufzufrischen, zu verändern und zeitgemäß anzupassen. *Pfeffermühle* sollte das neue Kabarett heißen.

2.3. Gründung und Werdegang der *Pfeffermühle*

Der Titel dieses Unternehmens stammt von Thomas Mann, der diesen spontan beim Abendbrot der Familie Mann in den Raum warf. „Die ‚Pfeffermühle‘: das klingt aggressiv, und doch nicht böse; der Name hat Schärfe und doch eine gewisse Gemütlichkeit.“⁸⁴ Die Eröffnung des Kabarettts ereignete sich am 1. Januar 1933 in der *Bonbonniere*. Der Erfolg der Erstaufführung war enorm und wurde am nächsten Tag selbst von der Münchner Presse, laut Klaus Mann eine „alte, biedere, bürgerliche Münchener Presse“⁸⁵, welche der Familie Mann grundsätzlich nicht sehr zugetan war, in höchsten Tönen gelobt.

Am 1. Januar 1933 – 29 Tage vorm Antritt des neuen Kanzlers – eröffneten wir in der Münchener Bonbonnière «*Das literarische Cabaret, Die Pfeffermühle*». Gründer: Klaus und ich, die Giehse und Magnus Henning, unser Musiker. Was wollten wir? Die Nazis bekämpfen. Deshalb nannten wir uns „literarisch“. Aus Berechnung – und *obwohl* wir auch das waren, – unvermeidlich, quasi heillos, von Hause aus. Mit sehr aggressiven Programmen und schönstem Erfolg spielten wir – bis der Reichstag brannte. Auch an jenem Abend haben wir noch gespielt.⁸⁶

⁸³ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.21.

⁸⁴ Vgl. Mann, Klaus. In: Neue Volkszeitung. 9. Januar 1937.

⁸⁵ Mann, Klaus. In: Neue Volkszeitung. 9. Januar 1937.

⁸⁶ Erika Mann. *Therese Giehse. Zum 70. Geburtstag*. 5. März 1968. Süddeutsche Zeitung 2./3. März 1968. Signatur EM M73. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München. S.4.

Die Kabarettidee stammte laut Mann eigentlich von Magnus Henning, einem bekannten Pianisten und Komponisten aus Berlin, der den Vorschlag unterbreitete, in dem Münchner Vergnügungsort aufzutreten. Auch Therese Giehse, die seit 1926 bei den Münchner Kammerspielen engagiert war, ließ sich von diesem Vorhaben begeistern. Nicht zuletzt hatte sie sich zum Ziel gesetzt politisches Kabarett zu machen um, wie sie später selbst bekannte, „dem Theaterspielen ohne innere Notwendigkeit zu enttrinnen“⁸⁷.

Als weitere Mitstreiter schlossen sich kurz darauf die junge Schauspielerinnen Sybille Schloss, eine Kollegin von Therese Giehse an den Kammerspielen, Albert Fischel, bekannt durch das Bayrische Staatstheater, Peter Eysold, ebenfalls Schauspieler, Dr. Karl Theodor Glock, dramaturgischer Mitarbeiter an den Münchner Kammerspielen und das Tänzerpaar Claire Eckstein und Edwin Demby dem Ensemble der *Pfeffermühle* an.

Das Programm überzeugte anfangs durch eine Mischung aus Parodie und Lyrik, die vorwiegend Alltagsprobleme des „normalen“ Volkes aufgriff, wurde aber zunehmend schärfer und politisierend. Die *Pfeffermühle* fand großen Anklang in der Bevölkerung, sodass die Räumlichkeiten bald nicht mehr für den Publikumsansturm ausreichten. Das Ensemble wich in den Saal der Gaststätte *Serenissimus* am Siegestor in Schwabing aus.⁸⁸

Problematisch für die *Pfeffermühle* wurde es mit dem Einzug der Nazis in München.

Ganz Bayern wehrte sich lange gegen den Nationalsozialismus und kämpfte für die Wahrung seiner Unabhängigkeit, konnte aber dem Druck des NS-Regimes nicht mehr standhalten. Die Stadt München stand damals in scharfer Opposition gegen Berlin, welches bereits von den Nazis beherrscht wurde.

Leute, die man in Berlin schon eingesperrt und misshandelt [sic] hätte, erfreuten sich in München noch vollkommener Freiheit: Sie durften im Englischen Garten spazieren gehen [sic] oder sich auf Maskenbällen amüsieren, ja, es blieb ihnen sogar unbenommen, den nazifeindlichen Scherzen der 'Pfeffermühle' Beifall zu klatschen. [...] Diese letzten Münchener Wochen scheinen in meiner Erinnerung voll einer gewissen verzweifelten Lustigkeit.⁸⁹

Nach den Wahlen im März und der darauffolgenden Gleichschaltung verlor Bayern seine eigenständige Landespolitik. München erhielt eine Sonderstellung und wurde zur „Hauptstadt der Bewegung“ ernannt.

⁸⁷ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.16.

⁸⁸ Vgl. Budzinski, Klaus. *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett*. München: Universitas Verlag, 1982. S.147.

⁸⁹ Mann, Klaus. In: Dohrmann, Anja Maria. *Erika Mann-Einblicke in ihr Leben*. Freiburg:Diss., 2003. S.81.

Die Situation der *Pfeffermühle* spitzte sich zu und eine Fortführung des Betriebes war undenkbar. Der Geist des Nationalsozialismus und ein Unternehmen wie die *Pfeffermühle* waren nicht zusammenzubringen. Das Pfeffermühlenprogramm basierte zunehmend auf einer kritischen Auseinandersetzung mit dem sozialen und politischen Bereich des Reiches, sowie auf einer satirisch gearteten Stellungnahme zu zeitaktuellen und gesellschaftlichen Brennpunkten. Das politische Kabarett stand im völligen Gegensatz zum nationalsozialistischen Regime, welches weder Stellungnahme noch Kritik akzeptierte und bald alle Bereiche von Kunst und Kultur mithilfe von scharfer Zensur überwachte.⁹⁰

[...] und als von allen öffentlichen Gebäuden unserer ehrwürdigen Stadt [München, Anm. d. A.] die Hakenkreuzfahne wehte, die wir seit langem kannten, als Sinnbild der dummen, mordlustigen Barbarei, entschlossen wir uns zur Flucht.⁹¹

Nach dem Reichstagsbrand emigrierte das Ensemble in die Schweiz und trat dort ab dem 1. Oktober 1933 in Zürich als erstes deutsches Exilkabarett auf. „Die Idee, dass wir hätten bleiben können, kam uns nie in den Sinn. Man kann nicht bleiben, wo man nicht atmen kann, und obwohl das, was wir vorhatten, phantastisch und verzweifelt war, war es das einzige, was übrigblieb“⁹².

Die Emigration erwies sich als unproblematisch, da die Schweiz lange als Einwanderungsland für politisch Verfolgte galt. Über den Aufenthalt der Asylsuchenden wurde nach Ermessen entschieden, da die Schweizer kein juristisch eindeutig formuliertes Asylrecht besaßen. Jedem, der in der Schweiz Schutz suchte, wurde der Aufenthalt genehmigt, solange er sich ruhig verhielt, stellte man allerdings eine Gefahr für die Rechtssicherheit und Existenz anderer Staaten dar, so wurde der Antrag auf Asyl verweigert.⁹³

Der Anstieg der Arbeitslosigkeit machte sich zu Beginn der 30er Jahre bemerkbar. Um eine Arbeitserlaubnis für das Kabarett zu erhalten, erteilte man Erika Mann die Auflage, Schweizer Staatsbürger in der *Pfeffermühle* zu beschäftigen. Der junge Schauspieler Robert Trösch und die Pianistin Valeska Hirsch, spätere Frau von Leopold Lindtberg, dem damaligen Regisseur am *Schauspielhaus Zürich*, erfüllten die Anforderungen und traten als Schweizer Staatsbürger dem Ensemble bei. Ebenso neue Mitglieder waren Igor Pahlen

⁹⁰ Vgl. Mann, Klaus. In: Neue Volkszeitung. 9. Januar 1937.

⁹¹ Mann, Erika und Klaus. *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil*. München: Edition Spangenberg, 1991. S.18.

⁹² Mann, Erika 2000, S.22.

⁹³ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.66.

und Fritz Pfister, sowie kurzzeitig die amerikanische Tänzerin Caird Leslie. Die *Pfeffermühle* war das erste Theaterunternehmen, das nahezu geschlossen mit seinem Ensemble ins Exil gereist war.

Die neue Spielstätte war der Züricher *Hirschen*, eine Mischung aus Stundenhotel und Bierlokal.⁹⁴ Der Erfolg des Kabaretts war enorm und die Kritik durchweg positiv bis hin zu Lobpreisungen des „neuen Bänkelsängerstils“. Es war die Rede von edler Kunst und der Wiedergeburt des „Brettls“, die satirische Angriffslust der Stücke kam vorerst nicht zur Sprache. Edwin Arnet vermerkt in der *Neuen Zürcher Zeitung*: „Es gibt gelegentlich literarische Zeitkabaretts, die, wenn sie ihre politischen Kröpfe leeren, Galle speisen [vermutlich „speien“, Anm. d. A.]; dies aber ist traurig schönes, singendes, geistwarmes Überbrett!“⁹⁵.

Neben Magnus Henning kam noch ein zweiter Pianist, der Schweizer Werner Kruse hinzu und auch die Tanzeinlagen wurden mit Marie-Eve Kreis, später mit Lotte Goslar, ausgebaut. Der „Grotesk-Tanz“ kam ins Programm, eine Mischung aus tänzerischen, schauspielerischen und clownesken Elementen.⁹⁶

Die *Pfeffermühle* galt als etwas Neuartiges und ging als erstes Kabarett auf Schweizer Boden in die Theatergeschichte des Landes ein.⁹⁷

Unter dem Einfluss des NS-Deutschlands setzten allmählich auch in der Schweiz wütende Proteste mit der Forderung nach einem Verbot für die *Pfeffermühle* ein. Trotz satirischer Zurückhaltung seitens des Kabaretts, reagierte ein Großteil der Züricher Bevölkerung sehr feindlich und vor allem hellhörig auf jede indirekte Anspielung der *Pfeffermühle*.⁹⁸

Kein Name – auch nicht der unseres verdorbenen Landes – ist je bei uns gefallen. [...] Wir wirkten in der Parabel, im Gleichnis und Märchen, unmißverständlich [sic], doch unschuldig – dem Buchstaben nach.⁹⁹

Das Kabarett war über Nacht zum Stadtgespräch und in der ganzen Schweiz bekannt geworden. Nun versuchten die Schweizer „Frontisten“ durch Saalschlachten und Krawalle

⁹⁴ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.66-67.

⁹⁵ Budzinski, Klaus 1982, S.147.

⁹⁶ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.116.

⁹⁷ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.79.

⁹⁸ Vgl. Budzinski, Klaus 1982, S.148.

⁹⁹ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.82.

„der Wühlerei der Emigranten“¹⁰⁰ entgegenzuwirken.

Immer wieder musste die Polizei eingreifen, unter anderem einer Bombendrohung nachgehen und Verhaftungen vornehmen. Die Skandale führten dazu, dass das Ensemble zwar weiter spielte, aber das Publikum ausblieb. Aus diesem Grund verließ das Ensemble Zürich und spielte in anderen Orten in der Schweiz, zunächst mit großem Erfolg.¹⁰¹ Ein Rückgang der Protestwelle innerhalb der Bevölkerung war dennoch nicht erreicht. Im Gegenteil, man wurde lauter und aggressiver. Die Schweizer Behörden verwehrten, aus Angst vor der Zerstörungswut, der Truppe bald die Gastfreundschaft und ließen durch den Kantonalrat die *Lex Pfeffermühle*¹⁰² verabschieden. Hierbei handelte es sich um ein angebliches Verbot von öffentlichen Auftritten durch Ausländer, die sich politisch betätigen bzw. politische Aspekte zum Inhalt ihrer Kabaretttexte machten. Folglich war es dem Ensemble untersagt weiterhin in Zürich aufzutreten.

Nachfolgende, umfangreiche Recherchen von Gisel Pfankuch ergaben jedoch, dass in der „Offiziellen Sammlung der Gesetze, Beschlüsse und Verordnungen des Eidgenössischen Standes Zürich“ ein solches Verbot nie existierte.¹⁰³

Die nächsten eineinhalb Jahre waren für das Kabarett turbulent, sie bereisten die Tschechoslowakei, Holland, Luxemburg und Brüssel. Der Aufenthalt war meist kurz und beschränkte sich meist auf vier Tage, in größeren Städten auf bis zu vier Wochen. Der straffe Zeitplan ermöglichte 80 Gastspiele innerhalb von 15 Monaten.

Die erste Tournee startete im Jahr 1935 in Prag und verlief weiter durch die Tschechoslowakei. Das Kabarettprogramm, welches dort vorgestellt wurde, war entschärft und enthielt, im Vergleich zu den vorherigen Aufführungen nur wenige Texte von brisantem und politischem Inhalt. Die Tschechoslowakei galt als eines der wenigen europäischen Länder, die emigrantenfreundlich waren und diesen anstandslos Aufenthalt gewährten. Innerhalb des Landes befürchtete die Regierung eine Ausweitung der faschistischen Bewegung, ausgehend von der deutschsprachigen Minderheit in den Grenzgebieten Böhmen und Mähren. Andererseits wollte die Tschechoslowakei aus Angst vor dem Faschismus keinen Bruch mit Deutschland riskieren.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.157.

¹⁰¹ Kaufmann, Jürgen. *Kleine Geschichte des Schweizer Kabarets. Die «Pfeffermühle». Scharfe Worte, Scharfe Schüsse*. In: Femina. Zürich: 6. Dez. 1963. Nr.25. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München. S.48.

¹⁰² Vgl. Kaufmann, Jürgen. In: Femina, 6. Dez. 1963, S.48.

¹⁰³ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.161.

¹⁰⁴ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.162-163.

Das Kabarett vermied es daher politisch aktuelle Themen aufzugreifen, was auch der Presse nicht verborgen blieb. So schrieb das *Prager Tagblatt* am 20. Januar 1935 Folgendes über die Pfeffermühlenaufführung:

[...]Leise, aber melancholisch und mit graziöser Pathetik werden viele Dinge des Tages betrachtet, aber keine Aktualität mehr angeschnitten [...]

Ihr Leitmotiv klingt so: <Wir sprechen nicht von hohen Kunstgesängen, denn wir sind nicht Größenwahnsinnig; wir sprechen nicht von Politik, denn wir sind nicht wahnsinnig.>¹⁰⁵

Der Druck des faschistischen Deutschlands erhöhte sich auf die tschechische Regierung und Erika Mann hatte Schwierigkeiten, ihr geplantes Programm auf die Bühne zu bringen. Gleichzeitig verließen kurz aufeinanderfolgend fünf wichtige Ensemblemitglieder die *Pfeffermühle*. Lotte Goslar zog in die damalige Tschechoslowakei, Sybille Schloss, Heinrich Ortmayr, Hans Slenka und Igor Pahlen gingen ebenfalls ihre eigenen Wege. Ein Grund für die Loslösung vom Ensemble waren persönliche Differenzen mit Erika Mann.¹⁰⁶

Drei neue Künstler traten an deren Stelle, Kitty Mattern, als Nachfolgerin für Sybille Schloss, Paul Lindenberg, Jaro Klüger, der eigentlich Daniel Brozowsky hieß und wenig später noch Cilly Wang als Ersatz für Goslar, allesamt aus Wien.¹⁰⁷ Die Gruppe tourte weiterhin durch Europa, über Holland zurück in die Tschechoslowakei und spielte dort vor ausverkauften Häusern. Unter dem Druck der Nationalsozialisten oblag man zunehmend einer verschärften Zensur, vorerst in der Tschechoslowakei, kurz darauf auch in den Niederlanden. Während der Vorstellungen stand das Pfeffermühlenensemble unter der Aufsicht von Schutzbegleitung. Am 26. April 1936 fand in den Niederlanden die 1000. Vorstellung der *Pfeffermühle* statt. Dem Ensemble wurde oktroyiert, in seinem Programm auf politische Aspekte zu verzichten. Erika Mann erinnert sich:

Durchaus, so ließ die Niederländische Regierung mich wissen, wünschten sie, dass wir fortführen, im Lande zu gastieren. Noch sei man eine freie Nation und lasse sich nichts vorschreiben. Leider nur mussten wir von nun an auf jede, selbst indirekteste politische Wirkung verzichten. Unser Erfolg – und damit der finanzielle Erfolg zahlloser holländischer Unternehmer – sei so groß, dass wir der leidigen Politik gewiss entraten könnten. Auch als reines Amü-

¹⁰⁵ Prager Tagblatt . 20. Januar 1935. In: Keiser-Hayne, Helga 1995, S.163.

¹⁰⁶ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.166.

¹⁰⁷ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.169.

siertheater könnten wir ohne weiteres... Wir lehnten dankend ab, und damit war unseres Bleibens in Europa nicht länger.¹⁰⁸

Erika Mann fasste den Entschluss, in die USA zu emigrieren, da sie der Überzeugung war, die Amerikaner ständen weniger unter dem Einfluss der deutschen Nationalsozialisten als Europa. Das Ensemble reiste allerdings nicht geschlossen nach Amerika. Die einen kehrten zurück in ihre Heimatstadt Wien, die anderen fanden Engagements im Kunst- und Kulturbereich, der Kern der Pfeffermühle blieb jedoch bestehen.¹⁰⁹

Mit einer deutsch-amerikanischen Gruppe fand die Premiere der *Peppermill* am 5. Januar 1937 in dem im 17. Stockwerk gelegenen Theatersaal des *Chainin-Buldings*, Ecke Lexington Avenue, 42. Straße, statt. Das politische Kabarett blieb erfolglos und ist eher als Fehlschlag zu vermerken. Man übersetzte die Texte zwar ins Englische und hatte auch einige bekannte Persönlichkeiten, unter ihnen Max Reinhardt, Thomas Manns Verleger Alfred A. Knopf und den Bankier Maurice Wertheim als Sponsoren gefunden, was eine gute Grundlage bildete, um als Kabarett im Ausland Fuß zu fassen, dennoch blieb der *Peppermill* der Erfolg verwehrt. Ein großes Manko waren die Englischkenntnisse der Schauspieler, die nicht ausreichten, um frei auf der Bühne zu spielen. Auch die Themen waren für die Amerikaner bei weitem nicht so interessant und brisant wie für die Europäer, da die USA sich damals noch weitgehend von der NS-Ideologie isolierte. Man scheute eine Auseinandersetzung mit den Schwierigkeiten außerhalb der eigenen Grenzen. Ferner war die Kunstform des literarischen Kabaretts in den USA fremd. Hier war man anstelle der künstlerisch-edlen Kammermusik nur typisch-amerikanische „Show“ gewohnt.¹¹⁰ „Cabaret ist dem amerikanischen Menschen nicht bekannt – man war etwas betreten, daß [sic] da keine rechten girls mitwirkten“¹¹¹.

Nach lediglich einer Woche bedeutete dies das Ende der *Pfeffermühle*. Der Großteil des Ensembles kehrte zurück nach Europa und fasste Fuß an Theaterhäusern in Zürich und München. Erika Mann, Sybille Schloss und Lotte Goslar, die bereits seit längerem in den USA wohnte, blieben dort, verfolgten jedoch ihre Theaterkarriere nicht weiter.

Erika Mann schlug die Laufbahn eines weiblichen „Lecturer“ ein und betrieb Aufklärung zum Thema NS-Staat und Hitlers Kriegspolitik. Somit blieb sie dem Kampf gegen den

¹⁰⁸ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.180.

¹⁰⁹ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.180-182.

¹¹⁰ Seger, Gerhart H.. In: Neue Volkszeitung. 9. Januar 1936. In: Keiser-Hayne., Helga 1995, S.190-191.

¹¹¹ Mann, Erika. *Briefe und Antworten*. Bd.1. Anna Zanco Prestel (Hg.). München: dtv-Verlag, 1988. S.110.

Faschismus treu und sah in ihren politischen Vorträgen eine Fortsetzung der *Pfeffermühle* mit anderen Mitteln.¹¹²

Glauben wir an eine Erfolgsmöglichkeit? An die Chancen einer wirklichen Einflussnahme auf diejenigen, die uns zuhören? Man muss bescheiden sein, und jeder kämpfe mit der Waffe, die ihm zur Verfügung gestellt ist. Einflussnahme im Sinne von Bekehrung? Im Sinne von sich-auf-die-Brust-schlagender Einkehr und Reue auf Seiten des zu Bekehrenden. Gewiss nicht! Aber wir haben kein Propagandaministerium und nichts das, was «dort» in beinahe schon belustigendem Zynismus ein «Ministerium für Volksaufklärung» genannt wird. Wir haben nichts als unsre eigene Stimme und Person. Wenn diese Stimme und Person glaubwürdig wirkt, auf die Menschen, wenn es nur gelingt, dem Gesprochenen und Dargestellten die Autorität zu verleihen, die von jeder ehrlichen Bemühung ausgeht, dass durch ein wenig Talent und Können gestützt ist, wenn täglich nur Wenige nachdenklich werden und sich besinnen, an all den vielen Abenden des Jahres und in all den vielen Städten und Städtchen, die wir bereisen,- man muss bescheiden sein,- und die «Pfeffermühle» wäre glücklich, wenn sie ihr winziges, – winziges, – winziges Teilchen dürfte beigetragen haben zum Sieg der Besinnung und der Vernunft in Europa.¹¹³

3. Gestalt und Wesen des Kabarettts

3.1. Ensemble

[...] Seit Anfang des Monats steht noch mehr als die Leistungen des Theaters im Mittelpunkt eines fast sensationellen Interesses ein neues Kabarettkollektiv, das in die hübschen Räume der Bonbonnière eingezogen ist[...] Früher gab es dort nicht besonderes zu sehen, das bessere München war weder auf der Bühne noch im Zuschauerrum anzutreffen. „Die Pfeffermühle“ – dies der Name des neuen Kabarettts – Bringt es fertig, dass diesselbe[sic] Bonbonnière jeden Abend voll Menschen ist. – das macht vielleicht – ausser [sic]Qualität und Reiz der Einzelleistungen: die kleine Truppe der „Pfeffermühlen“-Leute ist wirklich ein Kollektiv, obwohl davon nie die Rede ist, oder höchstens einmal ironischerweise. Man gehört zueinander; das wird vom Publikum gespürt.¹¹⁴

¹¹² Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.194.

¹¹³ Mann, Erika 2000. S.117-118.

¹¹⁴ Mann, Klaus. *München wird wieder netter. Vom Wintersport in die „Pfeffermühle“/ Und was die Theater machen.* 8-Uhr Abendblatt. Berlin: 10. Januar, 1933. Signatur: KM M 295. Literaturarchiv und Bibliothek München. Abschrift Klaus Täubert. S.1.

Das Ensemble der Pfeffermühle bestand aus einem fixen Kern, der von der Gründung des Kabarettts nahezu bis zur Auflösung in den USA bestehen blieb. Dazu gehörten neben Erika Mann, Therese Giehse, Lotte Goslar, Magnus Henning und Sybille Schloss. Freilich kamen über die Jahre neue Künstler hinzu, blieben meist aber nur für einen gewissen Zeitraum dem Ensemble treu.

[...] Wir setzten alles auf die bedenklichste Karte (konnten gar nicht anders) und wurden damit zum einzigen, international erfolgreichen, theatralisch-politischen Unternehmen der deutschen Emigration. Wir waren neun oder zehn (die beiden Pianisten inbegriffen), genau aufeinander abgestimmt, wirksam und attraktiv jeder Einzelne. Zeitweise gehörten auch Schweizer und Österreicher zum Ensemble. Streit gab es nie, Gage täglich, je nach Abendkasse. Eifersüchteleien und Intrigen, wie sie bei so stetem und engem Kontakt doch nahe liegen, kamen nicht auf. Freilich, wir lebten gut, zu unserer Schande vielleicht. Doch waren damals noch nicht allzu viele über die Länder verstreut – nur Nazifeinde, nicht Naziopfer. Noch war das Flüchtlingselend nicht allgemein, und wo wir es antrafen, da halfen wir.¹¹⁵

Das Ensemble arbeitete als Kollektiv, Hauptregie führten Erika Mann und Therese Giehse. Die Stücke für das Kabarett entstammten größtenteils der Feder Erika Manns, einige wenige wurden von Klaus Mann beigeleitet. Sie war eine gute Texterin und auch in ihrer Arbeit sehr schnell und zielstrebig. Oftmals schaffte sie es innerhalb einer Nacht neue Texte zu schreiben, die dann in den folgenden Tagen von Magnus Henning vertont wurden. Viele der Texte sind spontan entstanden, auf den Tournéeen, am Abend nach den Vorstellungen oder während der Proben.¹¹⁶ Einige Entwürfe finden sich auf Hotelpapier wieder, welches Erika Mann während der Gastspielreisen für ihre Aufzeichnungen verwendete.

Erika Manns Position war, neben dem Verfassen von Stücken und dem Schauspiel, auch die des Conférenciers. In schwarzem Anzug und weißem Hemd begleitete sie das Publikum durch das Programm und gab eine kurze Einführung zum jeweiligen Stück.

Budzinski schreibt Folgendes über die Arbeit des Conférenciers:

Witz in Harmonie mit Charme, Bildung, Geschmack und guter Laune machen nicht unbedingt das Wesen des Deutschen aus, weshalb ihn diese Melange seit eh und je so fasziniert wie die Grazie des Südens. Und so ist der Conférencier in der bewegten Geschichte des deutschspra-

¹¹⁵ Mann, Erika. *Therese Giehse. 70. Geburtstag*. Süddeutsche Zeitung. 2./3. März 1968. Signatur EM M 73. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München. S.6.

¹¹⁶ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.201.

chigen Kabarets alle Arten, Abarten und Unarten neben dem Chanson dessen eigentliche Seele, auch wenn sich beide heute mehr und mehr verselbständigen – das Chanson durch die Liedermacher und der Conférencier durch die Solo- oder Duo-Kabarettisten.[...] So eng jedoch in den Anfangs- und Hoch-Zeiten des deutschsprachigen Kabarets das Chanson in das Gesamtprogramm eingebettet lag, so unlöslich sah sich der Conférencier mit dem Nach- und Ineinander der Nummernfolge verbunden, als Ansager und Überleitender, als personifizierter roter Faden.[...] Die Eigenschaften des Conférenciers müssen so vielfältig sein wie ein ganzes Kabarettprogramm. Er muß [sic] über die Kühle des Witzes wie über die Wärme des Humors gebieten, muss literarisch beschlagen und tagespolitisch informiert sein. Ihm müssen eine gediegene Allgemeinbildung wie die komödiantische Spiellust zu Gebote stehen. Vor allem aber: Er muss schlagfertig sein. Denn eine gute Conférence ist ja, bei aller wohl vorbereiteten, peinlichst ausgearbeiteten Schein-Improvisation, Gespräch und Auseinandersetzung mit dem Publikum. Und dieses ist bekanntermaßen jeden Abend anders.¹¹⁷

Magnus Henning erinnert sich: „Erika Mann war auf dem Kabarett die erste Dame als Conférencier, sehr elegant, hübsch, mit Humor und Charme“¹¹⁸.

Therese Giehse war neben Erika Mann eine der bekanntesten Personen im Ensemble, nicht zuletzt durch ihren herausragenden Erfolg bei den Kammerspielen im München. Laut Katia Mann galt sie sogar als Lieblingsschauspielerin Hitlers.

Sie [Therese Giehse, Anm. d. A.] ist rein jüdisch, aber dabei grundbayrisch. Er [Adolf Hitler, Anm. d. A.] sah in ihr eine völkische Künstlerin, wie man sie nur in Deutschland findet. Von einem Gesinnungsgenossen darauf verwiesen, daß die Dame nicht arisch sei, erklärte er, eine solche Ansicht sei bössartiger Klatsch, er, Hitler, wisse mit untrüglichem Urteil zu sagen, was germanisches Naturtalent und was semitische Mache sei.¹¹⁹

Therese Giehse selbst wurde als eine faszinierende Persönlichkeit beschrieben, die ihr schauspielerisches Talent ohne „Effekthascherei“ und „Schöntuerei“ zum Ausdruck brachte. Der raue Humor verlieh ihren Rollen einen besonderen Charakter und ließ große Gestalten entstehen, die dem Publikum in Erinnerung blieben.¹²⁰ Besonders einprägend war die Figur der *Dummheit* aus dem zweiten Exilprogramm, welche auch Erika Mann

¹¹⁷ Budzinski, Klaus 1982, S.123-124.

¹¹⁸ Vgl. Henning, Magnus. In: *Ich bin ein sehr gebranntes Kind. Erika Mann. Ein Portrait*. Regie/Buch: Hayne, Helga. Co-Produktion des BRF mit dem ORF, 1984. Fassung: DVD privat von Hayne, Helga. 60’.

¹¹⁹ Mann, Katia. *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1989.S.110.

¹²⁰ Vgl. Het Vaderland. *Die Pfeffermühle. Das ausgezeichnete Kabarett von Erika Mann*. In *Diligentia*. 2. Juni 1934. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München.

immer wieder als Beispiel in Gesprächen und Interviews aufgreift. „Ohne Therese Giehse hätten wir nie den Erfolg gehabt. Das war unser Star. Sie war nicht nur auf der Bühne aktiv, sie machte auch Regie. Sie hat uns abends alle Chansons eingebläut. Kann man ruhig sagen und sie war sehr, sehr ernst dabei und hundertprozentig für die Sache eingestellt“¹²¹.

Therese Giehse und Erika Mann standen sich sehr nahe, nicht zuletzt weil Erika in ihr eine enge Verbündete im Kampf gegen das NS-Regime sah, die nicht von ihrer Seite rückte.¹²²

[...] Krieg ist Krieg, und unleugbar standen wir <im Einsatz> allen voran die Giehse. Denn während der Zündstoff von mir kam (etwa 85 Prozent der Texte lieferte ich, zu etwa 10 Prozent war Klaus vertreten, und das Restchen entstand am Rande), war doch besonders sie es, die zündete...

Wer immer sie wirken gesehen, wird sie so leicht nicht vergessen. Wer aber Zeuge ihrer Darbietungen war in jener Zeit, dem läuft es – dies ist dutzendfach erwiesen – noch heute kalt und heiß den Rücken [sic] hinunter.¹²³

Klaus Mann spricht sogar von einer „Doppelseele“ der *Pfeffermühle*, so stark sei die Giehse neben seiner Schwester von Beginn an in das Kabarett eingebunden gewesen.¹²⁴

Magnus Henning, der Pianist des Ensembles, welcher von Thomas Mann, aufgrund seiner Hellhäutigkeit und der blonden Haare als „Erikas weißer Pianist“¹²⁵ bezeichnet wurde, hatte ein eigenes Konzept für die Vertonung der Texte, welches inhaltlich aus drei Teilen bestand.

Die erste Strophe handelte von der Natur, die zweite von den Menschen, die dritte bezog sich auf politische Aspekte. Um das Interesse der Zuschauer für sich zu gewinnen und ihre Aufmerksamkeit vor allem auf den politischen Teil des Liedes zu lenken, komponierte er meist sentimental-kitschige Melodien. Er war der Ansicht, mit Humor lasse sich das

¹²¹ Henning, Magnus. In: *Ich bin ein sehr gebranntes Kind. Erika Mann. Ein Portrait*. Regie/Buch: Hayne, Helga. Co-Produktion des BRF mit dem ORF, 1984. Fassung: DVD privat von Hayne, Helga. 60’.

¹²² Vgl. Giehse, Therese. *Ich hab nichts zum Sagen. Gespräche mit Monika Sperr*. München: C. Bertelsmannverlag, 1973, 1982. S.53f.

¹²³ Giehse, Therese 1973, 1982. S.54.

¹²⁴ Vgl. Mann, Klaus 1999, S.280.

¹²⁵ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.194.

Publikum am besten einfangen, im Gegensatz zu Giehse, die politisch-ernste Texte auf der Bühne bevorzugte und diese somit auch vorzugsweise ihr überlassen wurden.¹²⁶

Die Tänzerin des Ensembles, Lotte Goslar, stach vor allem mit ihrem ausdrucksstarken Tanzstil hervor. Der „Grotesk-Tanz“ wurde bereits in den 20er Jahren durch Valeska Gert „brettelfähig“ gemacht und war eine Mischung aus tänzerischen, schauspielerischen und clownesken Elementen.¹²⁷ Goslars Tanz erzählte Geschichten mit satirisch anklagenden, poetischen, anekdotischen, komischen, witzigen, burlesken und grotesken Aspekten. Facetten, vergleichbar mit Erika Manns Erzählstil, aber als Ausdruck des Tänzerischen. „Alles das, was sich über Erika Manns Erzählweise sagen lässt, trifft auf Lotte Goslars Tanzstil zu. Sie tanzte lauter kleine Dramen, Märchen, Geschichten: vom «Wirsch», vom «Vamp», vom «Helden», vom «Rasseweib», vom «Dichter» und vom «bösen Kind»“¹²⁸. Goslar selbst sagte über ihren Tanzstil:

Meine Tänze entstanden immer aus der Musik heraus. Wenn die Stimmung einer Musik (lustig, melancholisch, albern, frech) etwas anrührt, was ich vielleicht schon vor vielen Jahren gedacht oder erträumt habe, dann kann das – nach vielem Ausprobieren – zu einer Nummer werden.¹²⁹

Sie arbeitete selbständig und hatte freie Hand in ihrer Choreographie, musste demnach keine Absprache mit Erika Mann und Therese Giehse treffen. Sie war keine politische Tänzerin, ihr Interesse lag in den Beziehungen der Menschen untereinander, in deren Wesen und Fähigkeiten im positiven wie im negativen Sinne. Ihr Resultat sollte weder intellektuell, noch trocken sein und keinerlei Schwierigkeiten beinhalten. „Manchmal waren die Tänze auch reiner Unfug“¹³⁰.

Erika Mann beschreibt in einem Interview von 1934, etwa ein Jahr nach Gründung der *Pfeffermühle*, ihre Ansichten über die Kollektivarbeit des Ensembles:

Wir versuchen, die kameradschaftliche Atmosphäre zu bewahren, und bis jetzt ist uns das auch geglückt. Jeder von uns hat seine Aufgabe.[...] Ich selber habe die künstlerische Leitung und ich schreibe auch beinahe alle Texte. (Früher habe ich prinzipiell nicht geschrieben, weil meine ganze Familie schrieb!) Therese Giehse, die bekannte Münchener Schauspielerin führt

¹²⁶ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.155.

¹²⁷ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.116.

¹²⁸ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.116.

¹²⁹ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.116.

¹³⁰ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.116.

die Regie. Für die Musik sorgt unser Balte, Magnus Henning. Auch die Dekoration machen wir selbst. So hat jeder seine Aufgabe. In unserem Ensemble sind Deutschland, Russland, Oesterreich, und die Schweiz vertreten. Einige von uns waren im Konzentrationslager...¹³¹

Sybille Schloss, die „zartgliedrige, raffinierte, witzige, katzenpfötige“¹³² Schauspielerin, kam mit ihren 23 Jahren sehr jung zum Ensemble hinzu. Als Kollegin von Therese Giehse war sie schon 1931 an den Münchner Kammerspielen engagiert. Sie war es auch, die den Kern des Ensembles noch vor dessen Auflösung in den USA verließ und ihren eigenen Weg ging.

Gründe für eine Trennung waren – ebenfalls durch die Aussage mehrerer ehemaliger Mitglieder der Pfeffermühle, darunter auch Igor Pahlen und Heinrich Ortmayr, bestätigt – der Widerspruch des „Scheinen“ und des „Seins“ der *Pfeffermühle*. Das Kabarett wollte nach außen erscheinen, was es im Inneren nicht war. Erika Mann spielte eine tragende Rolle innerhalb dieses Konflikts. „Ich bewundere sie ja. Sie war sehr intelligent, äußerst begabt, gutaussehend, mutig usw. Ich warf ihr aber vor, daß ihr Wille zum <Scheinen> mit ihrem <Sein> nicht im Einklang stand. So fanatisch sozial sie sich gab, so asozial konnte sie sich verhalten“¹³³.

Das Verhältnis innerhalb der Truppe wird von Igor Pahlen folgendermaßen beschrieben:

Natürlich waren wir alle Antifaschisten. Jeder denkende Mensch musste es sein...natürlich waren wir stolz darauf, Pfeffermühlen-Mitglieder zu sein... Nur leider! War die Pfeffermühle nicht ein zusammenhaltendes Ganzes. Keine Einheit. Drei Gruppen, die außer der Arbeitszeit nicht miteinander verkehrten:

1) E.M., Th. Giehse und M. Henning. 2) Sybille, ich [Igor Pahlen, Anm. d. A.] und zeitweise L. Goslar. 3) Alle übrigen, die sogar miteinander nicht verkehrten. E.M. hätte sich bemühen sollen, Brücken zu schlagen. Sie tat es nicht. Die Gruppe 1 bewohnte Luxushotels und fuhr erster Klasse. Alle übrigen durften mit der dritten vorlieb nehmen [...].¹³⁴

Nach Aussagen nahestehender Personen Erika Manns, war sie keine einfache Person. Einerseits wird sie als besonders witzige, humorvolle und intelligente Persönlichkeit beschrieben, sozusagen der Clown in der Familie, der besonders zur Belustigung des Vaters diene. Andererseits gab sie sich als sehr streitsüchtig und schonungslos bei politischen

¹³¹ Het Vaderland. *Gespräch mit Erika Mann. Die begabte Leiterin der „Pfeffermühle“*. 4. Mai 1934. Signatur Pfeffermühle 87. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München.

¹³² Keiser-Hayne, Helga 1995, S.22.

¹³³ Igor Pahlen in Briefen an die Autorin. Sep. 1994. In: Keiser-Hayne, Helga 1995, S.166.

¹³⁴ Igor Pahlen in Briefen an die Autorin. Sep. 1994. In: Keiser-Hayne, Helga 1995, S.166.

Diskussionen in der Familie und unter Freunden. Ihre übergreifende Dominanz führte einstweilen dazu, dass Anwesende eingeschüchtert und in ihrem Wohlbefinden gehemmt wurden.¹³⁵

Anja Maria Dohrmann hat sich in ihrer Dissertation intensiv mit dem Leben von Erika Mann auseinandergesetzt, viel recherchiert und auch Interviews mit den wenigen Verbliebenen des Mann-Clans geführt, unter anderem auch mit Klaus Pringsheim, dem Nefen von Erikas Mutter Katja. Nicht selten gerät Erikas Bild von einer heiteren Frohnatur und der mutigen Kämpferin gegen das Unrecht der Welt ins Wanken. Erika Mann wurde zwar oftmals als sehr lustig und heiter beschrieben, vertrat aber keinesfalls die Rolle des „Hausclowns“. Außerdem gab sie sich weder als stetig „liebende“ und „zärtliche“ Tochter innerhalb der Familie, noch war sie anpassungsfähig und zurückhaltend.¹³⁶ Im Kondolenzbrief an seine Tante Katia schrieb Klaus Pringsheim unter anderem sogar, Erika habe zuweilen den Eindruck von „hartherzig“ und „kalt“ hinterlassen.¹³⁷

Dieser „interne“ Blickwinkel auf Erikas Persönlichkeit und ihr Verhalten lässt die Aussagen der Ensemblemitglieder nachvollziehbar erscheinen und bildet zudem einen Gegensatz zu Klaus Manns Aufzeichnungen und der öffentlichen Stellungnahme, welche die Harmonie innerhalb des Ensembles betonen.¹³⁸

Zum Abschluss seines Artikels, ein Bericht über die *Pfeffermühle* und deren Mitglieder im *8-Uhr Abendblatt* aus dem Jahre 1933, zitierte Klaus Mann die letzte Strophe des Textes *Zugegeben* von Erika Mann, welches die Zusammengehörigkeit der Gruppe nochmals hervorhebt.

Aber – denk ich –: man lebt doch gemeinsam;
Aber – fühl´ ich –: Freunde das tut gut!
Aber – weiss [sic] ich –: man ist doch nicht einsam.
Aber – sing´ ich –: aber – das gibt Mut!¹³⁹

¹³⁵ Vgl. Dohrmann, Anja Maria 2003, S.26.

¹³⁶ Vgl. Dohrmann, Anja Maria 2003, S.208.

¹³⁷ Vgl. Abdankung [Totenfeier für E.M. am] 30. August 1969. Programm. Martin Gregor-Dellin. Abschied von Erika Mann. Signatur EM 237. Einige Stücke aus Briefen Thomas Manns an seine Tochter. Albrecht Goes. Grabrede für E.M. Signatur: EM 236. Nachrufe auf Erika Mann, Zeitungsartikel, Kondolenzpost an Katia Mann nach dem Tode Erika Manns. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München.

¹³⁸ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.155.

¹³⁹ Mann, Klaus. *München wird wieder netter. Vom Wintersport in die „Pfeffermühle“ / Und was die Theater machen.* 8-Uhr Abendblatt. Berlin: 10. Januar 1933. Signatur: KM M 295. Literaturarchiv Monacensia München. Abschrift von Klaus Täubert.

3.2. Ziel des Kabarett

Die „Pfeffermühle“ ist keine „ganz grosse [sic] Sache“; sie ist keine „grosse [sic] Schau“; sondern nur eine Reihenfolge von ernsten und lustigen Liedern und kurzen Stücken. Aber sie hat doch ihren Ehrgeiz. Nämlich den Ehrgeiz zu zeigen: dass wir – eine kleiner Trupp von jungen Europäern und von jungen Amerikanern – die Freude am Spiel noch nicht vergessen haben über der Beschäftigung mit den furchtbar ernsten Dingen des Tages; und dass wir auch noch lachen können, während wir nachdenken; und das wir vieles auf dieser Welt anders haben wollen, und oft enttäuscht sind manchmal traurig – aber nie bitter und nie hoffnungslos.¹⁴⁰

Erika Mann schreibt in ihrem Werk *Blitze überm Ozean*, dass die *Pfeffermühle* mit ihrem Kabarettprogramm gewillt war, ein möglichst breites Publikum einzufangen. Der Aufklärungsversuch über den NS-Staat habe sich nicht nur an das Bildungsbürgertum gerichtet, sondern vor allem an die Arbeiterschicht, der die *Pfeffermühle* einen differenzierten Blickwinkel auf die eigentlichen politischen und sozialen Geschehnisse innerhalb Deutschlands und in Europa gewähren wollte.

Vor allem hatten wir den Wunsch, nicht exklusiv zu sein,- nicht nur zu denen zu sprechen, die «es» ohnedies schon wissen, sondern ein breites, unbefangenes Publikum zu interessieren, weil wir etwa wollten, daß die Bauern in den kleinsten schweizer [sic] Dörfern und die Angelverkäufer in den holländischen Nestern die Dummheit hassen sollten, wie wir sie hassen; [...] ¹⁴¹

Um nicht wie ein Moralapostel mit erhobenem Zeigefinger auf die Missstände aufmerksam zu machen und jegliche plakativen, direkten Anspielungen zu vermeiden, verlieh die *Pfeffermühle* ihrem Unmut und ihrer Hoffnung einen eigenen künstlerischen Ausdruck. Mit einer einfachen, banalen Darstellungsform, sowohl in der Textualität, als auch kostüm- und bühnentechnisch, gelang es dem Ensemble zum Publikum vorzudringen.

[...] und weil wir wußten [sic], daß [sic] es nichts nützen würde, wenn wir ihnen [dem Publikum, Anm. d. A.] nur vorsagen: «Haß [sic] du, bitte die Dummheit», – stellten wir ein Scheusal her, ein übergroßes und mächtiges Gespenst, das alles in apokalyptisch-heroischem Unsinn redete, wie wir ihn von der Dummheit zu hören gewohnt sind, und dermaßen gräulich und

¹⁴⁰ Mann, Klaus. In: Neue Volkszeitung. 9. Januar 1937. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München.

¹⁴¹ Mann, Erika 2000, S.115.

ekelerregend war [...], daß [sic] jedem, der es sah, die Lust auf Dummheit bis auf weiteres verging.¹⁴²

Auch die Volksweisheiten alter Märchen, welche Erika als literarische Vorlage für ihr Kabarettprogramm nutzte, waren ein weiteres Stilmittel, um sich beim Volk Gehör zu verschaffen und vor allem die Haltung und „Gesinnung“ die das Kabarett vertrat, zu vermitteln.¹⁴³

3.3. Leitmotiv der *Pfeffermühle*

Welche „Gesinnung“ Erika Mann vertrat, ist am einfachsten mit der Phantasie und Vorstellungskraft von Kindern zu vergleichen.

[...] Aber Kinder sind nicht die dümmsten Menschen auf der Welt, wenn es darum geht, einfache Dinge wie gut und böse zu unterscheiden. Sie unterscheiden deutlicher als die meisten von uns Erwachsenen zwischen richtig und falsch. Sie wissen wenig, aber stellen sich alles vor. Ihre Vorstellungskraft ist grenzenlos, genau wie ihr leicht hervorzurufendes Mitgefühl.¹⁴⁴

Das wir uns nichts vorstellen konnten, war unser Sündenfall. Ohne dies, unser Verbrechen der Unterlassung, hätte die Missetat nicht begangen werden können. Das Böse würde sich nicht ausbreiten und den Kontinent überfluten, wenn nur jetzt die Menschen dazu gebracht werden können, sich etwas vorzustellen, wenn sie nur dazu gebracht werden können, sich klarzumachen, was nicht *ihre* Wirklichkeit war – noch nicht.¹⁴⁵

Der kategorische Imperativ „Stell dir das vor!“ wird zum tragenden Leitmotiv der *Pfeffermühle*¹⁴⁶ und ein Versuch des Kabarett in die Köpfe des Deutschen Volkes zu dringen, an die Vorstellungskraft zu appellieren und ihnen somit die politisch prekäre Situation des Landes vor Augen zu führen.

¹⁴² Mann, Erika 2000, S.115.

¹⁴³ Vgl. Mann, Erika 2000, S.115-116.

¹⁴⁴ Mann, Erika 2000, S.43.

¹⁴⁵ Mann, Erika 2000, S.44.

¹⁴⁶ Vgl. Mann, Erika 2000, S.44.

4. Programm der *Pfeffermühle*

4.1. Inhalt und Intention

Die Idee für das Programm bestand anfangs darin, Chansons, Lieder, Dialoge und kurze Stücke von leichtem Inhalt verbunden mit Aktualität zu verwenden. Die Suche nach geeigneten Stücken war erfolglos, laut Erika Mann „vollkommen bedeutungslos, zu düster und plump“¹⁴⁷. Auch das Angebot an Mini-Revuen, erfolgreiche Berliner Nummern, die käuflich zu erwerben waren, schien nicht passend für die *Pfeffermühle*. Sie präsentierten eine Art von Humor, leicht zynisch, kühl, überlegen, eine Art und Weise Alles ins Lächerliche zu ziehen, die Kabarettistin nicht überzeugte. Die *Pfeffermühle* wollte neues Material und überließ somit einen Großteil der Stücke Erika Manns Feder. Ihr Versuch, die politische Thematik beiseite zu lassen und sich rein auf die literarische Form zu beschränken, scheiterte.

So sehr ich versuchte, mich ans Literarische zu halten und das Kontroverse zu vermeiden, handelten doch die meisten meiner Lieder von der politischen Situation. Auch war es mir nicht möglich, die lächerlichen Figuren, deren Schatten auf meinen Schreibtisch fiel, nur ins Lächerliche zu ziehen. Manchmal lachte ich am Anfang eines Liedes über sie. Aber wenn es daranging, zusammenzufassen, was ich sagen wollte und die Geschichte ihre Moral bekommen sollte, wurde ich immer ernster.¹⁴⁸

Das Erste Programm der *Pfeffermühle* war insgesamt gesehen noch nicht sehr politisch geprägt, eher „zwischen Kalauer und Lokalkolorit“ anzusiedeln, wie Keiser-Hayne beschreibt.¹⁴⁹ Thematisch griff man typische Münchner Eigenarten, wie beispielsweise die „aberwitzige Hundeliebhabelei“ der Bevölkerung oder Alltagssketches, wie die *Marktszene*, auf. Die einzelnen Nummern des Programms waren teilweise miteinander verknüpft, da die einzelnen Charaktere immer wiederkehrten. *Frau Vogel*, dargestellt von Therese Giehse verkörperte mit ihrem bayerischen Dialekt ein „Münchner Original“ und war be-

¹⁴⁷ Mann, Erika 2000, S.38.

¹⁴⁸ Mann, Erika 2000, S.38.

¹⁴⁹ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.45.

sonders beliebt beim Publikum. Die rohe Rathausbürokratie und das Beamtentum der Stadt, wurden u.a. mit der Inszenierung *Auf dem Fundbüro* aufs Korn genommen.¹⁵⁰

Die *Pfeffermühle* war als politisches Kabarett eher mild, doch gerade die Mischung aus literarischen sowie politischen Aspekten, ohne jedoch parteipolitisch zu sein, trug zum Erfolg des Kabaretts bei. Erika Mann über die *Pfeffermühle*:

Das erste Programm war noch nicht ganz die «Pfeffermühle», die dann das zweite Programm präsentierte, und das seinem Grundcharakter nachher beibehalten und nie mehr geändert hat. Aber schon das erste Programm war andersartig als die Kabaretts, die bis dahin üblich waren [...], das heitere Gespött schien uns schon sehr fehl am Platze, es war über diese Dinge schon nicht mehr einfach nur zu lachen, man konnte nicht mehr auf die Musik «Auf in den Kampf Torero» singen «An allem sind die Juden schuld!»¹⁵¹

Hier übte Erika Mann Kritik an Friedrich Hollaenders Lied *An allem sind die Juden schuld*, welches er in seinem Berliner *Tingeltangel* vortrug.¹⁵²

Humorvolle Inszenierungen waren ebenso Grundlage des ersten Pfeffermühlenprogramms, doch diese Art und Weise der Hollaenderschen Darstellung erregte Missfallen.

Das ging uns gegen den Geschmack, [...] denn uns war todernt zumute. Aber wir hatten noch genug Humor in uns, um zu sehen in welcher absurden Situation wir uns befanden. Und obwohl wir schon wussten, dass die Messer uns an der Kehle saßen, waren wir imstande, groteske Dinge zu machen. Es durfte nicht getändelt werden bei uns, es musste hinter der ganzen Sache ein erhebliches Quantum Ernst stehen. Über diesen Ernst hinweg durften wir die Leute zum Lachen bringen.¹⁵³

Das zweite Programm war thematisch und inhaltlich ähnlich zum Vorangehenden, die politische Haltung kam jedoch klarer zum Ausdruck. Zwei Texte stammten aus der Feder Klaus Manns, zwei weitere entstanden in Zusammenarbeit mit seiner Schwester Erika, alle übrigen der 17 Programmnummern hatte sie alleinig verfasst.¹⁵⁴ Die Beliebtheit der *Pfeffermühle* war laut Erika Mann unter anderem auf die Popularität einiger Schauspieler im Ensemble und auf die jugendliche Frische des Gesamtkonzepts zurückzuführen. Die

¹⁵⁰ vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.45.

¹⁵¹ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.45.

¹⁵² Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.45.

¹⁵³ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.46.

¹⁵⁴ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.38.

Münchener Presse gab ihnen wesentliches positives Feedback.

Aber ich neige zu der Ansicht, dass ein Teil unseres Erfolgs auf dem tiefempfundenen Anliegen beruhte, das hinter unseren Späßen steckte. Wenn irgend etwas [sic] die «Pfeffermühle» von anderen Angebot ihrer Art unterschied, war es die menschliche Ernsthaftigkeit, die sich einschlich, ohne daß [sic] wir es eigentlich wollten.¹⁵⁵

Neu war ebenso die Zweiteilung des Abends, welche während der gesamten Spielzeit der *Pfeffermühle* beibehalten wurde. Der erste Teil bestand aus einer losen Nummernfolge ohne inhaltlichen Bezug zueinander, der zweite Teil des Abends war eine Art Revue. Die Nummern basierten auf einem Motto, hier „Hotelhalle“, und wiesen einen inhaltlichen Bezug zueinander auf. Eine weitere Neuerung im Programm war die „Reportage“, deren Form es ermöglichte, aktuelle Themen innerhalb kürzester Zeit in das feststehende Repertoire einzubauen. Auch diese Art und Weise der Berichterstattung blieb im Kabarettprogramm bis zur Auflösung in den USA erhalten.¹⁵⁶

Nach der Reise ins Schweizer Exil fasste die *Pfeffermühle* Fuß im Gasthof *Hirschen*, wo man den Spielbetrieb wieder aufnahm. Das erste Exilprogramm, das seine Premiere in Zürich feierte und mit dem das Ensemble anschließend auf Tournee durch die Schweiz ging, setzte sich aus Texten mit „leichtem“ politischen Bezug zusammen, die Erika Mann aus beiden Münchner Programmen übernahm. Die Gestaltung der weiteren Exilprogramme erwies sich als schwierig, da der Inhalt eher neutral gehalten werden musste, d.h. man durfte weder länderspezifisch Kritik üben, noch literarische oder politische Vorkenntnisse erwarten.¹⁵⁷

Mit geringsten Mitteln, kleinstem Budget für Räumlichkeiten und Dekoration, musste die *Pfeffermühle* auskommen und ebenso galt es, das Programm den Zürcher Verhältnissen anzupassen.

[...] etwas auf die Beine zu stellen, das unserer Überzeugung, unserem Grimm und unserer Hoffnung Ausdruck verlieh, – einen indirekten, ins Künstlerische übersetzten Ausdruck, – keinen grellen plakathaften, der unerlaubt gewesen wäre, vor den behördliche wie vor den künstlerischen Gesetzen.¹⁵⁸

¹⁵⁵ Mann, Erika 2000, S.39.

¹⁵⁶ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.62.

¹⁵⁷ Vgl. Mann, Erika 2000, S.114.

¹⁵⁸ Mann, Erika 2000, S.115.

Die *Pfeffermühle* setzte dabei nicht auf Exklusivität, sondern wollte vor allem ein breites, unbefangenes Publikum ansprechen. Abgesehen vom Bildungsbürgertum sollte auch die ländliche Bevölkerung erreicht und überzeugt werden. Die Bühnen- und Rollengestaltung war somit auf die breite Masse abgestimmt und leicht verständlich. So bezog man zum Beispiel auch Märchen mit ein, deren volkstümlicher Inhalt allgemein bekannt war und deren Moral sich oftmals auf alltägliche Dinge des gegenwärtigen Lebens bezog.

Dilettantismus, Größenwahnsinn und Verbrechen wollten wir an den Pranger stellen? Aber da gab es doch das Grimmsche Märchen von des Fischers Frau, Ilsebill, die so lange aufstieg, bis der Himmel sie zerschmetterte, da sie nämlich Gott selber werden wollte, in ihrer unvergleichlichen Hybris. Unvergleichlich aber wir verglichen mit einem Lebenden in aller Stille, und das Publikum, in schweigendem Übereinkommen mit uns, verglich ebenso.¹⁵⁹

Dennoch wurde die *Pfeffermühle* von Programm zu Programm deutlicher und politisch aggressiver. Erika Mann sprach schon bald Klartext, immer unter dem Deckmantel der „Strategie des Indirekten“. Namen oder konkrete Ereignisse wurden nie genannt, dennoch wusste das Publikum die Inszenierung zu deuten.

Das zweite Exilprogramm erhielt erstmals einen Titel *Das kalte Grauen*.

Die „Strategie des Indirekten“ zeigte Wirkung und die Richtung, in welche die *Pfeffermühle* durchzudringen versuchte, war klar erkennbar.

Ich dachte mir viele Arten aus, meine einfache Botschaft zu verkünden. Meine lachenden und zugleich flehentlichen Worte legte ich einem Harlekin, einem Schönheitschirurgen, einem Akrobaten oder einem nachdenklichen Arbeiter in den Mund. Aber welche Verkleidung ich auch wählte, hinter der fröhlichen Maske war immer dasselbe ängstliche, aber hoffnungsvolle Gesicht – mein eigenes.¹⁶⁰

Ein Beispiel für die inhaltliche Textgestaltung, den Bühnenablauf und die schauspielerische Umsetzung ist das *Kinderlied*. Der Text wurde von Erika Mann geschrieben, die unter anderem bekannte Volkslieder als Vorlage nahm und Textstellen so veränderte, dass dem Publikum das Lachen im Halse steckenbleiben sollte. Henning als Komponist verstärkte den „Effekt des Grauens“ durch Verfremdung der Originalmelodie, mit dem Ziel,

¹⁵⁹ Mann, Erika 2000. S.115.

¹⁶⁰ Mann, Erika 2000, S.38-39.

das Publikum in eine kalte, fröstelnde Stimmung eintauchen zu lassen. Vorgetragen wurde das Lied von Sybille Schloss, die als Schauspielerin eher über eine zarte, kindliche Statur verfügte und in einem Kinderkleid auf der Bühne stand, was den Kontrast zum Vorgetragenen optisch verstärkte und die Atmosphäre ins Traurig-Makabere kippen ließ.¹⁶¹ Das dritte Exilprogramm war das aggressivste der *Pfeffermühle*, aber auch das letzte, welches das Ensemble zur Aufführung brachte.

Das kleine Institut führt einen kecken Namen; aber eben die Mischung von Keckheit und Reinheit ist es, die es auszeichnet vor anderen Unternehmungen äußerlich verwandter Art. Nichts von banaler Pikanterie, von dummer Schlüpfrigkeit ist in den Liedern und Szenen dieses Kabarets; auch nichts von ästhetischem Luxus, wie moralisch müßige, mit dem Geistigen nur spielende Zeiten ihn gerade auf diesem Gebiet zum Zeichen haben. Ihre Spannweite reicht vom Lyrisch-Lieblichen bis zum Burlesken und wuchtig Grotesken; aber alles, was sich dazwischen an Witz, Übermut, Phantasie, Komik so leicht unterhaltend hervortut, lässt für den feineren Sinn einen Fond von Schwermut, von Kummer über das Böse, über Lüge und Gewalt, von sanfter Sorge um das Bessere im Menschen durchschimmern, der noch die Zuneigung jedes gutgearteten Publikums dem kleinen Theater gewonnen hat.¹⁶²

4.2. Gattungsgeschichtliche Innovationen

Benedikt Vogel bezieht sich in seinem Werk *Fiktionskulisse* auf einige gattungsgeschichtliche Innovationen im Bereich des Kabarets. Die *Pfeffermühle* weist, so die Ergebnisse Vogels, sowohl hinsichtlich der Entstehung der Programme, als auch inhaltlich und strukturell einige Neuheiten auf. Alle Kabarettprogramme der *Pfeffermühle* verfügten, im Gegensatz zu den früheren Programmen, über wechselnde szenische Modi. Erika Mann lässt eine unterschiedliche Anzahl an Figuren in ihren Stücken auftreten. Die Nummern werden teils solo von ihr selbst oder einem anderen Ensemblemitglied vorgetragen, teils im Zusammenspiel zweier Charaktere. Hier spricht Vogel vom „duologischen Modus“. Die Einbindung des ganzen Ensembles in den szenischen Verlauf der Inszenierung ist in diesem Falle eine Neuerung. Die „Tendenz zu Ensemblenummern“ zeichnet sich überwiegend beim Finale des ersten Programms ab.

¹⁶¹ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.117.

¹⁶² Mann, Thomas. In: Das Schönste, Feb. 1957, S.20.

Die Veränderung von solistisch geprägten Programmen hin zu Ensembleformen erklärt Vogel mit der Entstehung des eigentlichen Kabarettensembles. Der zum Ende hin auf dramatische Steigerung ausgelegte Gruppeneffekt ist in den späteren Kabarettprogrammen zu einem beständigen Ordnungsprinzip geworden.¹⁶³

Die einzelnen Nummern sind größtenteils von Erika Mann verfasst worden, einen geringen Teil steuerte Klaus Mann bei. Da es sich hierbei laut Vogel um eine „Beschränkung der Autorenschaft“¹⁶⁴ handelt, ergibt sich für das Programm ein höheres Maß an Planbarkeit bezüglich des gesamten Inhalts und der Struktur des Textes. So liegt eine gewisse stilistische Einheit vor, ohne dass dadurch das Nummernprinzip an sich in Frage gestellt wird. Die vorhergehende „Quasinorm“ der Nummernisolation wird hier aufgehoben.

Als Beispiel gibt Benedikt Vogel den Schluss-Sketch *Marktszene* aus dem ersten Kabarettprogramm an. Die Figuren stehen in den einzelnen Sketchen vorerst ohne Verbindung, werden aber in diesem finalen Stück zusammengeführt und auch die einzelnen Handlungsstränge fügen sich zu einem zusammen.

Die Interaktion und der Wortwechsel lassen eine strukturelle Komik entstehen, welche hauptsächlich kennzeichnend für Komödien, nicht aber für eine Folge einzelner Nummern ist. Ausschlaggebend ist der Wissensvorsprung des Publikums aus den vorangegangenen Stücken gegenüber einem Teil der Rahmenfiguren, welcher die Absurdität der Handlung und Konversation der Figuren untereinander verstärkt.

Zudem weist Erika Mann am Ende des Stückes auf ihre *Pfeffermühle* als Institution hin. Sie bindet einen Werbetext für die *Pfeffermühle* in die Konversation der Figuren ein und lässt diese das Publikum direkt ansprechen.¹⁶⁵

Diese Form der „Direkten Meinungsäußerung“ sieht Vogel als eine weitere Innovation im Bereich des Kabarettgenres. Die Stücke von Erika Mann weisen eine Vermischung der Perspektiven bezüglich der Figuren auf. Oftmals beginnt eine Rahmenfigur in der Ich-Form zu sprechen und wechselt im Verlauf des Textes in die Außenansicht der dritten Person. Als Beispiel verwendet Vogel den *Untermann* aus dem ersten Kabarettprogramm. Ab der siebten Strophe wechseln sich Innenperspektive (Bsp. Z.49 und 51) und Außenperspektive (Bsp. 53f.) nahezu versweise ab. Am Ende (Bsp. Z.79) richtet der Sprecher

¹⁶³ Vgl. Vogel, Benedikt 1993, S.183.

¹⁶⁴ Vogel, Benedikt 1993, S.183.

¹⁶⁵ Vgl. Vogel, Benedikt 1993, S.183-185.

einen Appell ans Publikum und steigt aus der Rolle um das Publikum direkt anzusprechen.¹⁶⁶

Wenn wir in der Nacht
50 Dann zu Hause sind,
Fall'n wir in den Schlaf,
Wie so'n müdes Kind.
Ach der Untermann
Ist am Schlimmsten dran;
Der kann sich vor Müdigkeit kaum mehr bewegen.
Manchmal sehnt er sich,
Sehr und fürchterlich,
Möchte sich zu einem kleinen Mädchen legen.
Schaut mich nur mal an:
60 So'nen Untermann
Gibt's verdammt noch mal
Überall!
Was da stützt und hält,-
So in unsrer Welt,-
Ist der Untermann,
Weil er stemmen kann.
Rechts und links da kracht's
Und Vergnügen macht's,
Wie das strahlt und schreit,-
70 So in unsrer Zeit.
Militär-Musik
Gibt es knüppeldick
Und sie alle wirken manchmal wie die Prinzen.
Ich, als Untermann,
Schau mir das nur an.
Und ich denke mir: ob die das jetzt bald wissen?
Ja, was wärt ihr denn

¹⁶⁶ Vgl. Vogel, Benedikt 1993, S.186.

Ohne mich im Grund?:

*Aufgeschmissen!!!*¹⁶⁷

Die Ensemblebildung wirkt sich nicht nur auf die Figurenanzahl der einzelnen Stücke aus, sondern trägt auch zu einer neuen „Wirkungsstrategie des Kollektivs“ bei. Dadurch, dass es sich nicht mehr nur um einen Vortragenden handelt, ändert sich dementsprechend auch der Referenzbereich der Pronomen, das heißt im Textsubstrat finden sich häufig pluralistische Personalpronomen. Vogel nimmt in dieser Hinsicht eine Einteilung vor und unterscheidet beim „wir“ der ersten Person Plural zwischen dem „Bühnen-wir“, „*Ensemble-wir*“, „Vorstellungs-wir“, sowie dem „Staatsbürger-wir“ und dem „Menschheits-wir“. Erstmals wurde im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Vogels Werk *Fiktionskulisse* und den dadurch gesichteten Kabaretttexten, ein „Ensemble-wir“ nachgewiesen. Dies verweist als ein nichtfiktionales „wir“ auf das eigentliche Kabarettensemble als Träger der Institution. Als Beispiel nennt der Autor das Pfeffermühlen-Schlusslied des ersten Programms.¹⁶⁸

Diese Erweiterung der „wir-Referenz“ ist nicht zwingend an das bestehende Kollektiv „Ensemble“ geknüpft, es kann auch wie obig genannt, differenzierte Menschengruppen ansprechen, die nicht bühnenpräsent sind. Vogel bezeichnet dies als Mittel eines Identifikationsangebots über die Bühne hinaus auf das Publikum.¹⁶⁹

Inhaltlich lassen sich im Programmtext ebenfalls Neuerungen feststellen. Das Phänomen der „forcierten Harmlosigkeit“ ist in differenzierter Form schon bei Texten der *Elf Scharfrichter* aufgetreten. Ein kritischer Inhalt wird in eine harmlose Äußerung verpackt. Bei den *Elf Scharfrichtern* spricht Vogel von „Rollenironie“, wobei beim Pfeffermühlenprogramm eine subtilere Art von „fortgeführter Ironie“ zur Anwendung gelangt. Hierbei ist Ironie nicht mehr auf Satzebene nachzuweisen. Die ironische Aufforderung wird nicht konkret ausgesprochen, sondern durch den parodistischen Kontext suggeriert.¹⁷⁰

Die „Rollenfiguren“ im Pfeffermühlenprogramm sind als Innovation einzustufen, da diese oftmals unterprivilegierten Figuren, wie beispielsweise der bereits erwähnte *Untermann*, die *Stimmungssängerin* oder der *Fischer*, lassen eine gewisse Alltagsthematik in das Programm einfließen.

¹⁶⁷ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.30.

¹⁶⁸ Vgl. Vogel, Benedikt 1993, S.187.

¹⁶⁹ Vgl. Vogel, Benedikt 1993, S.189.

¹⁷⁰ Vgl. Vogel, Benedikt 1993, S.189-190.

Diese – schon in den früheren Kabaretts verwendeten – Rollenfiguren sind von einem anderen Phänomen zu unterscheiden, das als Innovation einzustufen ist und neben politischer und sozialer Kritik eben auch, und zwar recht breit, in den Programmen vertreten ist: Der Alltag wird zum Gegenstand des Kabarets, und zwar nicht der „Szenenalltag“ der Zuhälter und Kassenschemmen oder die Realität, wie sie in den expressionistisch überhöhten Grossstadtschilderungen [sic] der 20er Jahre zum Ausdruck kam.¹⁷¹

Nummern wie *Auf dem Fundbureau*, welche wohl zu den ersten Beamtenatiren im Kabarett zählt, oder *Auto(angst)traum* sprechen diesbezüglich „banale“ Situationen an. In diesen Beispielen werden die Bürokratie und der Beamtenapparat oder ein alltägliches Verkehrschaos, verursacht durch zahlreiche Verkehrsregeln oder die steigenden Benzinpreise und Steuer, angesprochen. Alltagsrealitäten mit denen die Menschen, wie der Begriff schon erläutert, nahezu „alltäglich“ konfrontiert werden. „Neben die neuartige Themenwahl tritt auch noch eine besondere Themenbehandlung. Eine ideologiegeleitete Argumentation verliert an Boden: Der dialektische Aufriss eines Problems ersetzt den polemisch vorgetragenen Lösungsvorschlag“¹⁷².

Erika Mann behandelt beispielsweise den Aspekt des Reichtums in ihrem Stück *Das Lied vom reichen Mann* nicht unter dem Fokus sozialer Unterschiede zwischen Arm und Reich oder in kritischer Anmerkung über Eigenschaften wie Geiz und Sozialverhalten der Figur, sondern aus dem Blickwinkel der Gesellschaft und deren Aktion und Reaktion. Sie richtet sozusagen eine Anklage gegen die Personen, die den reichen Menschen aufgrund deren Wohlstandes Vorteile verschaffen, in der Hoffnung die Gunst dieser zu erlangen. Geldsucht und Neid, ein daraus resultierendes soziales Faktum nimmt hier ebenfalls eine tragende Rolle ein. Erika Mann kritisiert die Unterwürfigkeit der Gesellschaft, die dem Wohlhabenden ein anmaßendes Verhalten erst ermöglicht.¹⁷³

Historisch gesehen ist vor allem die auf verschiedenen Ebenen bedeutsame Herausbildung des Ensemblekabarets, welche in der „offenen Künstlerszene“ in Berlin, Anfang der 20er Jahre noch nicht möglich war. Einen Grundstein für das Ensemblemodell sah Vogel durch herausragende Persönlichkeiten, wie Rosa Valetti oder Trude Hesterberg, gelegt. Sie traten als Initiatorinnen und Direktorinnen verschiedener kabarettistischer Institutionen auf und scharten, in ihrem Wirkungsbereich als auffallende und imponierende

¹⁷¹ Vogel, Benedikt 1993, S.192.

¹⁷² Vogel, Benedikt 1993, S.193.

¹⁷³ Vgl. Vogel, Benedikt 1993, S.195.

Persönlichkeiten, hochstehende Künstler und Künstlerinnen um sich. Erika Mann dagegen stand im Zentrum ihres Pfeffermühlenensembles. Die „Glaubwürdigkeit“ von Erika Manns Kabarett ist einerseits auf ihre eigenständige Arbeit als Autorin der Programmtexte, ihr Auftreten als Regisseurin und Conférencier, sowie auf einen großen Teil der Kollektivarbeit, die das ganze Ensemble mit einbezog, zurückzuführen. Dies war unter anderem die Voraussetzung für den Wirkungsgrad der kabarettistischen Fiktionskulisse auf das Publikum. Hier stellt sich die Frage, inwieweit innerhalb des Ensembles kollektiv gearbeitet wurde. Hauptregie und Textarbeit oblagen hauptsächlich Erika Mann und Therese Giehse.

Die Entstehung des Kabarettensembles schloss allerdings die Verwendung von Rollentexten für eine Einzelperson, die sich im Einzelvortrag oder Chanson charakterisiert, nicht aus.

In den Jahren zwischen 1921 und den 30er Jahren zeichnete sich ein entscheidender Modernisierungssprung bezüglich der Themenwahl innerhalb der Gattungsgeschichte des Kabarett ab. Es etablierte sich ein Kabarettgenre, das auf die Probleme des realen Publikums einging. Somit wandte es sich von einer Segmentierung der Zuschauer hinsichtlich des Sozialstatus ab und schafft die Voraussetzung einer Rezeptionserweiterung auf alle sozialen Schichten der Gesellschaft.¹⁷⁴

Für das Kabarett der frühen 30er Jahre ist ein Modernisierungssprung anzusetzen. Es bildet sich ein vom Ensemble getragenes Kabarett heraus, das mit Alltagsthemen auf den Erfahrungshorizont eines breiten Publikums eingeht.¹⁷⁵

Welche Erfahrung die Pfeffermühle mit ihrem Publikum in den letzten Jahren, unter anderem auch auf Tournee, gemacht hat, beschreibt Erika Mann in einem Artikel der deutschen Zeitung *Bohemia* aus dem Jahr 1936:

Die entzückendsten Abende haben wir allerdings mit unvoreingenommenem Publikum, mit wirklichen Zuschauern, die nichts als Theater sehen wollten, in Holland und jetzt wieder in den Bergen in der Schweiz erlebt. Intellektuelles Publikum, politische Interessierte? Weniger. Die sitzen immer so da und grübeln, was damit wohl im tieferen Grund gemeint sei und geben acht, ob wir auch die richtige „Linie“ einhalten. Aber auch die sind schließlich mit uns zufrieden.

¹⁷⁴ Vgl. Vogel, Benedikt 1993, S.195.

¹⁷⁵ Vogel, Benedikt 1993, S.195.

Die Pfeffermühle [...], will ja auch nichts anderes als ein kleines Theater sein, kleines Theater im besten Sinn. Begonnen haben wir freilich noch unter dem Eindruck der Elf Scharfrichter und Friedrich Holländers. Aber wir wollen ja bewusst einen eigenen Stil entwickeln, für den wir auch ideologisch eintreten, da wir überzeugt sind, dass man so „kleines Theater“ spielen soll.¹⁷⁶

4.3. Auswirkungen

Beinahe allen Künstlern, Schriftstellern und Intellektuellen, die nach 1933 ins Exil zogen, wurde die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Darunter auch Erika Mann, die mit ihrem Kabarett in die Schweiz emigrierte. Behörden des Dritten Reichs, wie die Gestapo, die Außen-, Innen- und Propagandaministerien oder die Diplomaten, und selbst reisende Geschäftsleute beobachteten und überwachten jahrelang die Tätigkeiten der Exilanten außerhalb des Deutschen Reiches. Man führte genaue Akten über deren „undeutsche Aktivitäten“, in die ebenfalls Berichte über die Aufführungen der Pfeffermühle eingingen. Benutzt wurden diese Dokumente unter anderem, „um die von der Gestapo eingeleiteten Ausbürgerungsverfahren zu legalisieren; um das Dritte Reich gegen die ‘zersetzende’ Exilliteratur abzuschotten; und um die Tätigkeit der Exilanten durch Denunziationen bei der internationalen Presse und Interventionen bei ausländischen Regierungsstellen zu behindern“¹⁷⁷.

Erika Mann war für die Behörden kein leichter Fall, da sie, im Gegensatz zu anderen Emigranten, bei öffentlichen Auftritten ihres Kabaretts den Nationalsozialisten keine eindeutige Angriffsfläche hinsichtlich „undeutschem Verhalten“ bot. Die Texte, welche von ihr geschrieben wurden, gaben keinen Anlass, gegen Vorträge und Aufführungen Einspruch zu erheben. Sie war gewillt, Umwege zu gehen, Kompromisse zu schließen und der politischen Zensur Zugeständnisse zu machen.

„‘Ängstlich vermieden’ habe es Erika Mann, berichtete die deutsche Vertretung in Prag im März 1935, mit einem Kabarett ‘Angriffe gegen die Deutsche Regierung zu rich-

¹⁷⁶ Deutsche Zeitung Bohemia. *Die Pfeffermühle will nur Theater sein. Die wieder nach Prag zurückgekehrte Erika Mann erzählt*. Prag: 2. Feb. 1936. Signatur Pfeffermühle 83a. Monachensia. Literaturarchiv und Bibliothek München.

¹⁷⁷ Stephan, Alexander. *Überwacht und ausgebürgert. Klaus Mann und Erika Mann in den Aken des Dritten Reiches*. In: Blackwell Publishers (Hg.). *German Life and Letters*. Bd.51, Nr.2. Oxford: Page Bros. Ltd, 1998. S.185.

ten’“¹⁷⁸.

Die Texte, die zur Aufführung gelangten, wurden vorher zwar auf eine anti-deutsche Tendenz kontrolliert, man konnte jedoch auf dieser Ebene nichts Konkretes nachweisen. Somit sahen die Behörden keinen Grund gegen die „verschleierte Kritik“ an den Zuständen in Deutschland, einzuschreiten.¹⁷⁹

Ein Informantenbericht für das Generalkonsulat in Zürich vom Jahr 1934 bestätigte sogar, dass „‘die politischen Angriffe’ ihres Kabarets gegen das Dritte Reich nicht nur ‘harmloser’, sondern sogar ‘vornehmer Natur’ seien“¹⁸⁰.

Dennoch arbeiteten die Nationalsozialisten weiterhin an Erika Manns Ausbürgerung, die letztendlich offiziell im Jahre 1935 vollzogen wurde, „um ‘den anständig denkenden Menschen des In- und Auslands’ unmissverständlich klar zu machen, ‘dass das schamlose Verhalten dieser... „Künstlerin“, die aus witzelnder Verhöhnung des deutschen Volkes ein Gewerbe macht, durch eine entehrende Strafe... gebrandmarkt’ werden muss“¹⁸¹.

¹⁷⁸ Koch, Walter. Gesandtschaft Prag an Auswärtiges Amt. 4.3.1935. In: Stephan, Alexander 1998, S.199.

¹⁷⁹ Vgl. Gesandtschaft Den Haag an Auswärtiges Amt. 7.3.1935. In: Stephan, Alexander 1998, S.199.

¹⁸⁰ Pfundtner, Reichs- und Preußischer Minister des Innern an Auswärtiges Amt. 23.5. 1935. In: Stephan, Alexander 1998, S.201.

¹⁸¹ Pfundtner, Reichs- und Preußischer Minister des Innern an Auswärtiges Amt. 24.5. 1935. In: Stephan, Alexander 1998, S.201.

5. Märchen: Kernstück des Dritten Exilprogramms

5.1. Definition des Begriffs „Märchen“

Der Begriff „Märchen“ leitet sich von dem mittelhochdeutschen Wort „maere“ ab und bedeutet, allgemein betrachtet, „Nachricht“, „Kunde“. Allerdings ist eine Veränderung des Begriffsinhaltes im Verlauf der folgenden Jahrhunderte erkennbar, wonach die Bedeutung einer „unwahren Geschichte“ und „Lügendgeschichte“ mit einbezogen wird. Gerstl begründet dies aus den Folgen der fortschreitenden Rationalisierung des Geistes und die dadurch wachsende Unfähigkeit, den tieferen Gehalt des Märchens zu erkennen. Die Verwendung von Diminutiven wie „maerelin“ oder auch „meerichen“ galt vorwiegend für Kindererzählungen.¹⁸²

In Doderers Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur wird „Märchen“ wie folgt definiert:

Unter Märchen verstehen wir eine Gattung phantastisch-wunderbarer Erzählungen, besonders für Kinder, bei der Naturgesetze sowie historisch soziale Determinanten aufgehoben sind und irrealer Gestalten und Wunder bestimmende Elemente der Handlung werden können.¹⁸³

Es werden drei Typen der Gattung des Volksmärchens unterschieden: das „Tiermärchen“, der „Schwank“ und das sogenannte „eigentliche Märchen“. Kern und Schwerpunkt dieses „eigentlichen Märchens“ sind die „Zauber- oder Wundermärchen“, die wohl für uns am bekanntesten sind. „Zauber“, „Wunder“, „Übernatürliches“ sind für das allgemeine Empfinden mit dem Begriff „Märchen“ verbunden. Beeinflusst wurde der Bedeutungsgehalt im 19. Jahrhundert durch Herder und die Brüder Grimm.

Unter einem Märchen verstehen wir seit Herder und den Brüdern Grimm eine mit dichterischer Phantasie entworfene Erzählung, besonders aus der Zauberwelt, eine nicht an die Bedingungen des wirklichen Lebens geknüpfte wunderbare Geschichte, die hoch und niedrig mit Vergnügen anhören, auch wenn sie diese unglaublich finden.¹⁸⁴

¹⁸² Vgl. Gerstl, Quirin. *Die Brüder Grimm als Erzieher. Pädagogische Analyse des Märchens*. München: Ehrenwirth Verlag, 1964. S.9.

¹⁸³ Bastian, Ulrike. *Märchen*. In: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Klaus Doderer (Hg.). Bd.2. Weinheim/Basel: Beltz, 1977. S.422-426.

¹⁸⁴ Bolte, Johann; Polivka, Georg. *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. 5. In: Lüthi, Max. *Märchen*. Zehnte Auflage. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2004. S.3.

A Märchen is a tale of some length involving a succession of motifs or episodes. It moves in an unreal world without definite locality or definite characters and is filled with the marvelous. In this never-never land humble heroes kill adversaries, succeed to kingdoms, and marry princesses.¹⁸⁵

Etymologisch überblickend lässt sich die Wortgeschichte des Märchens letztendlich als „Aussage, Nachricht, Erzählung, im weitesten Sinne als Sprachschöpfung aus der Tiefe der Einbildungskraft ausweisen“¹⁸⁶.

5.2. Gattungsgeschichtliche Merkmale des Märchens

Das Märchen zählt etymologisch in den Bereich der Erzählkunst und wird aufgrund von Form, Inhalt und Funktion als eigene, unabhängige Gattung definiert. Die Grenzen zu den verwandten Gattungen, wie die der Sage, der Fabel, der Legende, des Schwanks und des Mythos sind, trotz ihrer stilistischen und inhaltlichen Unterschiede, nicht immer scharf gezeichnet. Selbst in der Ausgabe der Gebrüder Grimm finden sich Legenden und literarische Märchen, bei der Sammlung von Musäus *Volksmärchen der Deutschen* teilweise satirisch-moralisch bearbeitete Sagenstoffe. Zwischen Märchen und Sage wurde bis über Herders und Goethes Lebzeiten hinaus kaum eine Differenzierung getroffen.¹⁸⁷

Daß es Mischformen von Märchen und Sage, von Märchen und Legende, von Märchen und Fabel gibt, ist ebenso selbstverständlich wie die Vermischung von Lyrik und Epik oder Epik und Dramatik. Es gibt epische und lyrische Dramen, aber die Idee des Dramatischen, des Lyrischen, des Epischen scheiden sich doch rein von einander, nicht nur in den Spekulationen der Poetiker, sondern auch im Empfinden der Schaffenden und Genießenden.¹⁸⁸

Ebenso sind Entstehungszeit und Herkunft nicht eindeutig wissenschaftlich geklärt. Über Jahrhunderte wurde das Märchen mündlich überliefert und steht kennzeichnend für spezifische Ausprägungen und Merkmale des jeweiligen Volkes. Märchen spiegeln zwar die

¹⁸⁵ Thomson, Stith. *Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval, Romances*. In: Lüthi, Max 2004, S.3.

¹⁸⁶ Vgl. Gerstl, Quirin 1964, S.9.

¹⁸⁷ Vgl. Gerstl, Quirin 1964, S.10.

¹⁸⁸ Lüthi, Max. *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Achte Auflage. Tübingen: A. Francke Verlag, 1985. S.98.

Individualität der einzelnen Völker wider, jedoch finden sich einzelne Motive mit auffallender Analogie im gesamten, weltweiten Märchengut, was die Annahme bekräftigt, dass bestimmte menschliche Grundhaltungen, dichterisch gestaltet, zum Wesen des Menschen gehören.

Das Märchen ist in seinen Ur- und Grundformen menschliches Allgemeingut, und seine Grundmotive sind aus allen Glaubens-, Wunsch und Traumvorstellungen erwachsen. In diesem Sinne ist die Heimat des Märchens die Erde, der Verfasser des Weltmärchenschatzes der Mensch.¹⁸⁹

Unter dem Gattungsbegriff Märchen versteht man grundsätzlich zwei Formen von Erzählliteratur, das „Volksmärchen“ und dessen Nachkömmling, das „Kunstmärchen“. Im Gegensatz zum Volksmärchen, welches durch mündliche Erzählung im Volk erhalten und geformt wurde, kennen wir beim Kunstmärchen den Dichter, sowie die Zeit und Umstände dessen Entstehung. Es zählt daher zur Individualliteratur, sozusagen ein „Kind der schönen Literatur“¹⁹⁰, welches heute meist in schriftlicher Form existiert, in früheren Kulturen durch Auswendiglernen überliefert wurde. Hinsichtlich stilistischer Aspekte beider Märchenformen sind ebenfalls Abweichungen ersichtlich, beispielsweise in den einhergehenden Schilderungen der Gestalten, Orte und Handlungen, welche den spezifischen Stil des Dichters kennzeichnen, nicht aber den Erzähler im Volk.

Der Schöpfer eines Kunstmärchens kann sich eng an ein vom Volksmärchen her vertrautes Schema halten, oder völlig frei phantastische Wundergeschichten fabulieren - aber die Vorstellung des Übernatürlich- Wunderbaren oder zumindest des Unwirklichen bleibt mit dem Märchen verbunden [...]¹⁹¹

Die allgemein bekannten *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm sind nicht eindeutig der Gattung des „echten Volksmärchens“ zuzuordnen. Max Lüthi spricht hier von einer „Kollektivdichtung“, ein Zusammenspiel von Volk und Dichter.

Wie die Lieder vom Volk nicht nur zersungen, sondern umgesungen werden, so werden auch die Märchen vom erzählenden Volk nicht nur entweder sklavisch bewahrt oder zersetzt; oft

¹⁸⁹ Gerstl, Quirin 1964, S.16.

¹⁹⁰ Gerstl, Quirin 1964, S.14.

¹⁹¹ Lüthi, Max. *Märchen*. Zehnte Auflage. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2004. S.5.

nähern sie sich durch das Wiedererzählen der Idealform, dem eigentlichen Märchenstil immer mehr an, märchenferne Elemente werden ausgemerzt, ersetzt oder verwandelt. Nicht oder jedenfalls nicht nur aus Überlieferungstechnischen Gründen, sondern gemäß dem inneren Bedürfnis der Erzähler und der Hörer.¹⁹²

Wilhelm Grimm, dem die Gestaltung der späteren Auflagen der *Kinder- und Hausmärchen* nahezu allein überlassen wurde, gab sich relativ frei mit den Erzählungen und stilisierte diese nach seinem künstlerischen Empfinden. Zudem kombinierten die Brüder, je nach Gefallen, oftmals mehrere Varianten. Die Grimmschen Umformungen haben sozusagen das „Buchmärchen“ geschaffen, gewissermaßen ein „gehobenes Volksmärchen“, das sich von dem frei fabulierenden „Kunstmärchen“ deutlich unterscheidet.¹⁹³

Das Märchen hat, nach einem Ausdruck des griechischen Volksmundes, «keinen Hausherren»; erst wenn der Sammler die gleiche Geschichte von vielen Erzählern gehört hat, wird es ihm gelingen, «den Standort festzulegen, wo sich das allgemeine Volksempfinden geistig und künstlerisch befindet und worin es schafft».¹⁹⁴

5.3. Wesen, Eigenschaften und Funktion des Märchens

Dem europäischen Volksmärchen wohnt eine eigenartige Wirkungskraft inne. Es übt seine Macht nicht nur an Kindern jeder neuen Generation. Auch der Erwachsene erfährt wieder und wieder seinen Zauber.¹⁹⁵

Ein Vergleich der Märchen, die in den letzten Jahrhunderten zutage getreten sind, ergibt, dass trotz der nationalen, zeitlichen und individuellen Verschiedenheiten der Völker und Gegebenheiten von einem Grundtypen des europäischen Volksmärchens gesprochen werden kann. Er muss als Idealtyp aufgefasst werden, da die einzelnen Erzählungen diesem nur annähernd, nicht aber völlig entsprechen.

Es existiert eine Vielzahl von Charakteristika, durch die sich das Märchen bestimmen lässt. Eines der nachhaltigsten und prägendsten Formmerkmale für die nachfolgende

¹⁹² Lüthi, Max 1985, S.102.

¹⁹³ Vgl. Bieringer-Eyssen, Jürgen. *Das romantische Kunstmärchen in seinem Verhältnis zum Volksmärchen*. In: Lüthi, Max 1985, S.100.

¹⁹⁴ P.I. Milliopoulos. *Vortrag über die Bedeutung der Volksdichtung und die Art des Sammelns von Märchen*. In: Lüthi, Max 1985, S.100.

¹⁹⁵ Lüthi, Max 1985, S.5.

Märchenforschung stammt von Max Lüthi, der die Funktion und Bedeutung des Märchens in „Eindimensionalität“, „Flächenhaftigkeit“, den „abstrakten Stil“, „Isolierung und Allverbundenheit“, sowie „Sublimation und Welthaltigkeit“ unterteilt. Ein Großteil der dieser Merkmale bildet die Voraussetzung für Erika Manns Märchentexte, die somit als politischer Sinnträger innerhalb des Programms fungieren.

Der Begriff „Eindimensionalität“¹⁹⁶ bezeichnet die Distanzlosigkeit zweier Welten im Märchen. Gestalten aus dem Jenseits fügen sich wie selbstverständlich seitens der Märchenhelden in das Diesseits ein, leben Seite an Seite und verkehren unbefangen miteinander. Es existiert keine Barriere zwischen dem Märchenhelden und den Wesen aus dem Jenseits. Reale Zeitbegriffe wie Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft spielen im Märchen keine Rolle. Wirklichkeit und Unwirklichkeit greifen fließend ineinander über.

Im Märchen fehlt jegliche Tiefengliederung, sowohl im räumlichen, zeitlichen, geistigen oder seelischen Bereich. Diese „Flächenhaftigkeit“¹⁹⁷ ermöglicht es, die Gestalten als Figuren zu erfassen, das heißt, diese werden ohne Körperlichkeit, Gefühlswelt und Umwelt dargestellt. Der Schöpfer kann auf eine Darstellung der inneren Seele, auf Gefühle und Emotionen, sowie auf eine zeitliche und genauere örtliche Bindung verzichten.

Die Verwirklichung dieser beiden Formgesetze führt zwingend zu einem „abstrakten Stil“¹⁹⁸. Der weitgehende Verzicht auf eine Schilderung im Märchen führt zu einer bloßen Benennung der einzelnen Figuren und Gegebenheiten, was folglich die Konturen innerhalb der flächigen Welt verstärkt und noch deutlicher hervorhebt. Die „epische Technik der bloßen Benennung“¹⁹⁹ lässt laut Lüthi alles Benannte als endgültig erfasste Einheit erscheinen. Das Vermeiden von ausholenden Schilderungen, sowie einer individualisierenden Charakteristik, lässt die Handlung auf einer klaren und zielstrebigem Linie verlaufen.²⁰⁰

Ebenso formfestigend für das Märchen sind Gestaltungsmerkmale wie der formelhafte Charakter an Anfang und Ende, sowie von Sprüchen und Wiederholungen auch Zahlen von fester Prägung, am häufigsten die „Dreizahl“ von Personen, Aufgaben und Ereignissen tragen dazu bei.²⁰¹

¹⁹⁶ Lüthi, Max 1985, S.8.

¹⁹⁷ Lüthi, Max 1985, S.13.

¹⁹⁸ Lüthi, Max 1985, S.25.

¹⁹⁹ Lüthi, Max 1985, S.26f.

²⁰⁰ Vgl. Lüthi, Max 1985, S.29.

²⁰¹ Vgl. Lüthi, Max 1985, S.33-34.

Die Schwarz-Weiß-Zeichnung der Figuren, kennzeichnet das „Extreme“ im Märchen. Die Figuren sind beispielweise schön und gut oder hässlich und böse, reich oder arm. Der Inbegriff des Extremen ist das „Wunder“, ein Mittelmaß existiert hier nicht.

Die Abstrakte Stilisierung gibt dem Märchen Helligkeit und Bestimmtheit. Sie ist nicht Armut oder Nichtkönnen, sondern hohe Formkraft. Mit wunderbarer Konsequenz durchdringt sie alle Elemente des Märchens, verleiht ihnen festen Umriss und sublimale Leichtigkeit.²⁰²

Max Lüthi kennzeichnet mithilfe des Begriffs „Isolation und Allverbundenheit“²⁰³ unter anderem die Beziehungslosigkeit der Märchenfiguren. Sie sind weder an Familie, noch an eine Heimat gebunden, noch existiert eine Beziehungsspannung zwischen den Figuren. Die Handlung unterteilt sich in mehrere Episoden, die in sich verkapselt und somit geschlossen sind. Die einzelnen Elemente können aufeinander Bezug nehmen, müssen aber nicht, darum handeln auch die Figuren immer wieder neu aus der Isolation heraus. Sie lernen nichts dazu, machen keine Erfahrung und erkennen keine Zusammenhänge oder situationsbedingte Ähnlichkeiten. Trotz der Isolation der einzelnen Episoden, stehen sie in einer unsichtbaren Allverbundenheit.

Ein und derselbe Formwille durchdringt das ganze Märchen. Alle Episoden fließen aus ihm; er bildet immer wieder dieselben Figuren, so daß sie alle einander gleichen, ohne jedoch voneinander abhängig sind.²⁰⁴

„Sublimation und Welthaltigkeit“²⁰⁵ umschließt Motive und Elemente des Märchens, vorwiegend aus der realen Welt, sowie aus Fabeln und Mythen. Verwandelt und sublimiert erhalten sie eine abstrakte, durchsichtige Gestalt, die sich dem Stil des Märchens fügt.

Somit fungiert das Märchen als ein Spiegel der realen Welt in ihrer Gesamtheit²⁰⁶, ohne jedoch auf eine idealisierte oder verklarte Wunsch-Welt abzielen.²⁰⁷

²⁰² Lüthi, Max 1985, S.36f.

²⁰³ Lüthi, Max 1985, S.37.

²⁰⁴ Lüthi, Max 1985, S.48.

²⁰⁵ Lüthi, Max 1985, S.63.

²⁰⁶ Vgl. Gerstl, Quirin 1964, S.10-12.

²⁰⁷ Gerstl, Quirin 1964, S.13.

Das Märchen ist eine welthaltige Abenteuererzählung von raffender, sublimierender Stilgestalt. Mit irrealer Leichtigkeit isoliert und verbindet es seine Figuren. Schärfe der Linien, Klarheit der Formen und Farben vereinigt es mit entschiedenem Verzicht auf dogmatische Klärung der wirkenden Zusammenhänge. Klarheit und Geheimnis erfüllen es in einem.²⁰⁸

Ein wesentlicher Teil der Aussage im Märchen basiert auf einer symbolischen Ebene. Die tragenden Figuren der Handlung, wie beispielsweise Hexe oder Bauernjunge, Dummling oder Prinz, verkörpern nicht nur eine Gestalt, sondern den Menschen an sich. Die „Krankheit“ ist nicht nur eine Krankheit, sondern steht für „Leiden“ schlechthin. Der Hörer wird vorerst nur mit dem „äußeren Bild“ konfrontiert, macht sich aber dessen Aussage im Inneren bewusst. „Not und Befreiung der Menschenseele, Macht und Ohnmacht ungeheuer triebhafter Gewalten können in solchen Bildern sich aussprechen“²⁰⁹. Die Aussagekraft wird durch den abstrakten Charakter verstärkt, denn ohne individuelles Wesen können sie umso leichter Sinnträger von allgemeiner Gültigkeit werden.²¹⁰

Einer der Hauptfiguren im Märchen ist der „Held“ und steht als Synonym für die Hauptfigur als Träger der Handlung. Die bestimmende Qualität des Märchenhelden ist allerdings nicht Tugend, sondern die erfolgreiche Bewältigung der Abenteuer und Hürden, die dieser Figur auferlegt werden. Neben dem „Helden“, der in den seltensten Fällen unangemessen handelt oder seinen heroischen Fähigkeiten nicht entspricht, stehen kontrastierend die „Antihelden“, quasi die „Versager“.²¹¹

Prägend für das Märchen ist der Sinn für „Gerechtigkeit des Geschehens“ bzw. die „Richtigkeit des Geschehens“ überhaupt, eine weit umfassendere Beschreibung, die nicht nur auf die Befriedigung des naiven Gerechtigkeitsgefühls abzielt.²¹² Kennzeichnend sind die feste Ordnung und eine klare Moralvorstellung, wonach das Gute wird belohnt und das Böse bestraft wird. Der Ausgang des Märchens ist häufig festgesetzt, es gibt in den meisten Fällen kein überraschendes Ende.

²⁰⁸ Lüthi, Max 1985, S.77.

²⁰⁹ Lüthi, Max 1985, S.87.

²¹⁰ Vgl. Gerstl, Quirin 1964, S.13.

²¹¹ Vgl. Lüthi, Max 1985, S.81.

²¹² Vgl. Lüthi, Max 1985, S.83.

5.4. Persönlicher Zugang von Erika Mann

Erika Mann entdeckte sehr früh ihr Talent als Geschichtenerzählerin. Bereits in jungen Jahren war sie es, die den zwölf und dreizehn Jahre jüngeren Geschwistern Elisabeth und Michael zu deren Unterhaltung Geschichten erzählte und lustige Verse erfand.

Erika war eine wunderbare große Schwester und hat uns, die Kleinen, immer köstlich amüsiert. Sie hat drollige Verschen für uns geschrieben, die wir bei festlichen Gelegenheiten auf-sagen durften. Sie hat uns komische Nummern zum Besten gegeben – ich kann mich besonders gut an den sich kratzenden Chimpanzen [sic] und an das Ladenfräulein erinnern.²¹³

Märchenstunden im Garten standen bei der Familie Mann ebenso auf der Tagesordnung wie gemeinsame Spaziergänge oder Zankereien unter den Geschwistern.²¹⁴

Die beiden jüngeren Geschwister waren es auch, die Erika Mann den Anstoß gaben, ihre Geschichten aufzuschreiben. Im Jahre 1931 veröffentlichte sie ihr erstes Weihnachtsmärchen *Jans Wunderhündchen*, das am 14. Dezember 1931 im Hessischen Landestheater in Darmstadt uraufgeführt wurde, bis heute allerdings nicht wieder auf der Bühne zu sehen war. Ihr zweites Buch *Stoffel fliegt übers Meer* wurde noch vor der Pfeffermühleneröffnung im Herbst 1932 publiziert.

Insgesamt schrieb Erika Mann sieben Kinderbücher. In einem Interview erklärt sie die Intention, die in diesen Geschichten steckt: ein pädagogischer Sinn, ohne dass sich die Kinder erzogen fühlten.²¹⁵

Als Kinder entwickelten die Geschwister untereinander eine eigene Sprache, die teilweise aus phantasievollen Wortneuschöpfungen und Kosenamen für Familienmitglieder und Freunde bestand. Besonders Briefe an ihre Mutter Katia sind durchdrungen von Erikas eigenartiger Sprache. So dankt sie beispielsweise „Frau Süsifrausüsi“ für zwei „Rrrreizende“, spricht über „Prinzessin Dulala“ und „Klausheinrich“ und erzählt von den „Urgreislein“ und „Europlingen“. „Frau Süsifrausüsi“, „Frau General-Süsi“, „Frau Ober-Annehmlichkeit“, „Frau von und zu Obersüßlich“, „Zaubererlieb“, „Bébé“, „Mike“,

²¹³ Elisabeth Mann Borghese in einem Brief an den Herausgeber der Neuauflage „Stoffel fliegt übers Meer“ vom 5. Dezember 1998. In: Dohrmann, Anja Maria 2003, S.72.

²¹⁴ Vgl. Mann, Klaus. *Kind dieser Zeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1989. S.14f.

²¹⁵ Lebenslauf für die "Büchergilde Zürich". 18.4.1955. Signatur EM 100. Monacensia Literaturarchiv und Bibliothek München.

„sweetie pie“, „Schönster Stinkfisch“, „Schnurrbutze“, „Mon chou“²¹⁶ sind nur einige der Kosenamen, die Erika ihren Eltern und Geschwistern verlieh. Den Kindern vorgemacht hatten es die Eltern, die eine ähnliche Sprechweise zueinander pflegten.²¹⁷

Erika wurde Meisterin dieser Sprechweise und perfektionierte die Fertigkeit besonders in Gesprächen, vornehmlich Briefen mit dem Bruder Klaus geradezu vortrefflich, so dass Außenstehende zuweilen tatsächlich den Eindruck einer Geheimsprache gewinnen konnten.²¹⁸

Erika Mann behielt diese „Geheimsprache“ und Kosenamen bei, auch als sie längst aus den Kinderschuhen herausgewachsen war.

Es ergaben sich Spekulationen, die versuchten eine Erklärung zu finden, warum Erika Mann auf dieser humorvollen, kindischen und neckischen Ebene agierte. Anja Maria Dohrmann kam in den Nachforschungen für ihre Dissertation zu folgendem Ergebnis:

Nach allen persönlichen Gesprächen, die ich geführt habe, drängt sich mir in der Tat der Eindruck auf, Erika versuchte, sich Menschen auf diese Weise auf Distanz zu halten. Sie wollte niemanden an ihren innersten Gefühlen teilhaben lassen, also baute sie ein Gebilde aus neckischen Albernheiten, die ein Distanzbedürfnis signalisieren. Zuweilen könnte auch eine Unsicherheit im Umgang mit diffizilen Themen dahinterstecken.²¹⁹

Ein weiterer Faktor, der Erika Manns Beschäftigung mit Kinderliteratur, vor allem mit Märchen, verdeutlicht, findet sich vorrangig in ihrem Werk *Blitze überm Ozean*. Hier verarbeitet sie hauptsächlich Gedanken und Gefühle über den Nationalsozialismus. Sie stellt ihre eigene Situation, wie auch ihre eigenen Wahrnehmungen in den Vergleich mit Märchenfiguren.

War es nicht, als ob ein Zaubersplitter in meinen Augen alles verzerrte, was ich sah? Was war der Name des Jungen in Andersens Märchen vom Zaubersplitter? Kai! Armer Kai, dem das Schöne hässlich erschien und den niemand verstand.²²⁰

Hier greift sie den Aspekt des „Nichtverstandenwerdens“ auf. Sie fühlte sich isoliert und

²¹⁶ Vgl. Mann, Erika. *Briefe und Antworten*. Bd.1 und Bd. 2. Anna Zanco Prestel (Hg.). München: dtv-Verlag, 1988. Bd.1: S.39, 102, 118, 143, 198, 224, 255. Bd. 2: S.79 und 87.

²¹⁷ Vgl. Mann, Erika. *Mein Vater der Zauberer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1996. S.15.

²¹⁸ Vgl. Dohrmann, Anja Maria 2003, S.24.

²¹⁹ Dohrmann, Anja Maria 2003, S.25.

²²⁰ Mann, Erika 2000, S.33.

alleingelassen mit ihrem Gedankengut und erfuhr im Exil, besonders in der Schweiz deutliche Ablehnung als „Fremde“.

Aber ich konnte keinen finden- keinen einzigen-, der genauso fühlte wie ich, oder der auch nur ganz verstanden hätte, wie ich fühlte.

Es muss jedoch gesagt werden, dass Enttäuschung Nummer eins (die Welt war nicht *mein* Verbündeter!) gegenüber Enttäuschung Nummer zwei (die Welt war nicht *ihr* Feind!) wenig zählte. Und wie gern hätte ich jedes Misstrauen geschluckt, jede Feinseligkeit, mit der ich als Deutsche konfrontiert zu werden drohte, wenn «die Welt» nur sie- die Nationalsozialisten- zurückgewiesen hätte, während sie mich ablehnte!²²¹

Dreieinhalb Jahre lang, vom März 1933 bis zum September 1936, war eine Reihe von europäischen Ländern mein Gastgeber: die Schweiz, Österreich, die Tschechoslowakei, Holland, Frankreich und das winzige Luxemburg. Ich mochte sie alle, und ich bin ihnen allen dankbar. Und doch bin ich dort immer ein Gast, eine Fremder, ein Ausländer geblieben. War das meine Schuld? Ich glaube nicht. Denn nichts hätte mich glücklicher gemacht, als ein Gleichberechtigter, ein Freund und Mitverteidiger der bedrohten Demokratie von diesen Ländern akzeptiert zu werden, in denen ich eine Weile bleiben durfte. Nichts wäre befriedigender als die Erlaubnis gewesen, mich wie zu Hause zu fühlen.²²²

Immer wieder nehmen Erika Manns Gedanken Bezug auf eine kindliche Wahrnehmung und stehen prägen für die Grundlagen, auf denen das Pfeffermühlenprogramm aufbaut.

Sie versuchte das Motiv der kindlichen Vorstellungskraft und Emotionalität in den Stücken umzusetzen. Eine Ursache für den Erfolg des Nationalsozialismus war die mangelnde Vorstellungskraft der Bevölkerung, sowie der „fundamentale Mangel an moralischer Kultur“, was zu einer Verbreitung des Bösen führte und den Kontinent überflutete.²²³

Als Beispiel nennt sie eine Geschichte über hungernde Menschen in China, die jeden Abend einen Boten aus Peking schicken, sozusagen einen Gnadenengel, der die Fensterbänke nach nahrhaften Krümeln absucht. Jedes Kind würde wohl sein Abendbrot heimlich auf den Fenstersims stellen um mit diesen Menschen zu teilen. Jegliche Versuche eines Erwachsenen, das Kind davon zu überzeugen das Essen selbst zu sich zu nehmen, würden scheitern. Die Antwort des Kindes darauf:

²²¹ Mann, Erika 2000, S.28.

²²² Mann, Erika 2000, S.203.

²²³ Vgl. Mann, Erika 2000, S.44-46.

«Aber das kann ich nicht!» Wird es sagen. «Und das will ich auch nicht! Ich werde nie mehr mittwochs mein Abendbrot essen. Es gehört ihnen. Sie brauchen es. Und wie es sie freuen wird. Stell dir das vor!»²²⁴

Von Kindheit an hat Erika Mann sich mit Märchen und diverser Kinderliteratur beschäftigt, was bereits sehr früh ihre Kreativität und Fantasie förderte und prägte. Ihr zunehmendes Interesse an „dichterischen Neuschöpfungen“ kleiner Verse und Geschichten für die Geschwister, oder die Gründung des *Laienbundes Deutscher Mimiker*, eine Theatergruppe der Mannskinder mit den Kindern von Freunden und Verwandten, nahmen sicherlich Einfluss auf Erika Manns späteren Werdegang als Schauspielerin, Kinderbuchautorin, sowie auf ihr Pfeffermühlenskabarett. Auf die Frage, warum sie sich der Kinderliteratur widmete, antwortete sie:

Weil es mir Freude macht. Und warum macht es mir Freude? Weil ich selbst ziemlich kindisch bin. Will sagen: was ich als Kind getan und erfahren, was mich damals beschäftigt, bewegt, belustigt, bezaubert, berührt oder geärgert hat, ist mir heute noch nah und verständlich. Ich kann es mir nachfühlen - manchmal besser und genauer als Erlebnisse, die ich gestern gehabt habe.²²⁵

Kindliche Wesenszüge bzw. der Charakterzug der „kindischen Art, oder Hartnäckigkeit“, wie sie es selbst benannte, sowie auch der Gebrauch von Kosenamen und „Geheimsprache“ sind bis in das Erwachsenenalter bestehen geblieben. Die intensive Beschäftigung mit der deutschen Sprache durch Gestaltung von Wortspielen, Umschreibungen oder deren Ironisierung trugen zu einer kunstvollen Sprachgestaltung und einem gewissen Sprachgefühl bei, was Erika Mann in ihrer Position als Autorin zugutekam.

Nicht zu verachten ist, dass Erika Mann sich oftmals mit der Gesinnung von Kindern auseinandersetzte und der kindlichen Vorstellungskraft, dem Gerechtigkeitssinn und deren ethischen Bewusstsein einen hohen Stellenwert einräumte.²²⁶ Sie selbst trägt ihre Kindheit, Erlebnisse, kindlichen Gedanken und Gefühle von damals in tiefer Erinnerung und stellt diese oftmals in Anlehnung an menschliches Handeln bzw. an die Moral und Gesinnung der damaligen Gesellschaft.

²²⁴ Mann, Erika 2000, S.44.

²²⁵ Dohrmann, Anna-Maria 2003, S.75.

²²⁶ Mann, Erika 2000, S.12 und 43.

Das mag wie ein ziemlich kindisches Credo klingen. Aber sind sich Kinder nicht instinktiv gewisser moralischer Grundsätze bewußt [sic], die ihre Gültigkeit und ihre Überzeugungskraft für viele Erwachsenen verloren haben? Kinder wissen was schwarz und was weiß ist; sie unterscheiden zwischen gut und böse. Kinder haben ein klareres ethisches Bewusstsein, und sie sind oft intelligenter als unsere hartgesottenen Skeptiker und «Realisten».²²⁷

6. Erika Manns Märchenästhetik im Brennpunkt des Nationalsozialismus

6.1. Ideologische Bedeutung von Märchen im NS-Staat

Die Pfeffermühle. Ein neues Programm, das dem vorigen gleichkommt...Ich habe schon bei der Premiere im vorigen Jahr geschrieben, dass die Pfeffermühle eine Idee repräsentiert. Die Idee bekommt in diesem Kabarett die Form eines Märchens...

Das Märchen ist die Wirklichkeit, aber zugleich die Unwirklichkeit... es ist ein Dokument der Volksweisheit, worin der moderne Mensch seine eigenen Weisheiten und Dummheiten zurückbekommen kann, es ist ein Born der Moral, gerade weil es selbst so wunderbar ohne jede Moral ist. Erika Mann hat eine Vorliebe für das Märchen als ein Mittel, um «die Wahrheit zu sagen»... Zweifellos ist die Kombination von Kabarett und Märchen der allerbeste Teil des Abends. Die Texte von Erika Mann zeichnen sich vor allem durch den plötzlichen Übergang von der einen Sphäre in die andere aus; ungezwungen übrigens, das Spiel mit der Wahrheit ist ganz natürlich und zeugt von einer reinen weiblichen Intuition. Es wäre sehr wohl möglich, dass Erika Mann, wenn sie nicht so durch diese Idee der Wahrheit und Gerechtigkeit gepackt wäre, ausgezeichnet Märchen auch ohne moralische Tendenz schreiben könnte...²²⁸

Bereits ein Jahr vor Hitlers Machtergreifung im Jahr 1933, publizierte der Märchenforscher Josef Prestel Schriften wie das *Handbuch der Erziehungswissenschaft*, in dem er auf Gefahren einer Beeinträchtigung des Erziehungsgehaltes im Märchen hinweist. Als bedenklich stuft er die Gefahr eines Missbrauchs der Märcheninhalte für politische Zwecke ein, da man das Märchen als religiöse Urkunde eines rassistischen Glaubens hernahm

²²⁷ Mann, Erika 2000, S.12.

²²⁸ Het Vaderland. *Die Pfeffermühle. Ein neues Programm, das dem vorigen gleichkommt*. Haagsche Kunstkring. 3.März 1935. Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München.

und einer gewaltsamen Deutung unterwarf.²²⁹ Kurze Zeit später wurden diese Befürchtungen zur Realität und bewahrheiteten sich in der nationalsozialistischen Pädagogik. Grundlage für diese Umdeutung bot das germanische Gedankengut, welches im Märchen nachweisbar ist. Zudem erschien erstmalig eine Sammlung der *Kinder- und Hausmärchen* von jenen „kerndeutschen“ Männern, wie Jakob Grimm, der von den Nationalsozialisten als geistiger Wegbereiter ihres völkischen Denkens in Anspruch genommen wurde. Das Märchen bot sich damit als ein erwünschtes Glaubensgut. So plädierte man dafür, anstelle der Bibel, die nordischen Sagen und Märchen treten zu lassen.²³⁰ Die Grimmsche Märchensammlung erhielt somit einen hohen Status innerhalb der nationalsozialistischen Ideologie, dass sogar die Forderung einging, in jeden Haushalt gehöre ein solches Exemplar, da es damals sozusagen zu den wichtigsten heiligen Schriften zählte.²³¹ Unmissverständlich wurde das Ziel, sowie die Art und Weise der Glaubenslehre formuliert:

In den Märchen ist der Glaube der Ahnen umgeformt aufbewahrt, sie vermitteln uns den Zugang zu den Göttern der Heimat. Die Berührung mit solchem Gut geht an keinem Deutschen spurlos vorüber, hier sprudelt der Quell unserer Kraft, um den sich *alle* Deutschen sammeln, der *allen* Deutschen mündet. Ja, es erscheint in unserer Zeit nicht mehr als Wahn, aus der Bilderwelt der Märchen könnte dereinst die Wiedergeburt des deutschen Volksglaubens hervorwachsen...²³²

Besonders den Kindern wollte man, zum Zwecke der Erziehung mit nationalsozialistischem Glaubensgut die Märchen näher bringen. „Wir können uns denn auch keine bessere Nahrung für die Seele junger Deutscher denken als unsere Märchen und Sagen“²³³.

Unabdingbar war somit die Verwendung der Gattung Märchen für den Unterrichts- und Lesestoff an den Schulen. Neben der Einführung in das nordisch-germanische Glaubensgut wollte man den Kindern nationalsozialistische Werte und heldenhafte Tugenden vermitteln, sowie auf kindgerechter Ebene politische Maßnahmen der Partei veranschaulichen.²³⁴

Märchen und Sagen sollten somit bereits im Grundschulalter als Vorstufe für den nationalpolitischen Geschichtsunterricht planmäßig eingesetzt und zielbewusst auf die Erzie-

²²⁹ Vgl. Gerstl, Quirin 1964, S.40.

²³⁰ Vgl. Stippel. In: Gerstl, Quirin 1964, S.40.

²³¹ Vgl. Viergutz, Rudolf F.. *Von der Weisheit unserer Märchen*. In: Gerstl, Quirin 1964, S.40.

²³² Viergutz, Rudolf F.. *Von der Weisheit unserer Märchen*. In: Gerstl, Quirin 1964, S.40.

²³³ Viergutz, Rudolf F.. *Von der Weisheit unserer Märchen*. In: Gerstl, Quirin. 1964. S.40.

²³⁴ Vgl. Gerstl, Quirin 1964, S.41.

hung der deutschen Jugend angewandt werden. Im Mittelpunkt dieses Konzepts stand die heroische Welt- und Lebensauffassung mit Fokus auf das Kernstück, den Kampfgedanken.

Vor allem die unermüdlichen Helden, die tapfer voranschritten und gegen alles und jeden kämpften, was wert war vernichtet zu werden, stand als Ausdruck für eine geschlossene, kämpferische Weltanschauung.

Das Märchen muss also der nationalsozialistischen Erziehung «dazu dienen, jenen Kampfwillen zu stärken und anzufeuern, der glücklicherweise mit jedem deutschen Jungen und jedem deutschen Mädel von neuem ungebrochen geboren wird.²³⁵

Da allerdings nicht alle Märcheninhalte mit der NS-Ideologie zusammengebracht werden konnten, traf man eine Auswahl von „passenden“ Grimmschen Märchen, die unter dem Titel *Menschen kämpfen, Märchen von Tapferkeit und Treue* im Jahr 1937 veröffentlicht wurde. „Tapferkeit“ sah man alleinig in Verbindung mit einer kämpferischen, kriegerischen Tugend.

Gerade die Polarisierung von „Gut“ und „Böse“, sowie der stetige Sieg des „Guten“ über das „Böse“, veranschaulicht die Tugenden von Mut, Opferbereitschaft, Ehre und Treue. Die Forderung nach Heldentum und Kampfbereitschaft wurde somit sehr früh in den Unterricht eingegliedert und forciert.

Propaganda für parteipolitische Angelegenheiten betrieb man unter anderem mit den Märchen vom *Sterntalerkind*, das für das Winterhilfswerk warb oder die Geschichte vom *süßen Brei*, die den Blick auf das Eintopfgericht lenken sollte.²³⁶ Zur Verdeutlichung der „Rassenpolitik“ im Sinne einer Hetze gegen das Judentum boten sich eindeutig Märchen wie *Der Jude im Dorn* und *Der gute Handel* an.²³⁷

Das Märchen galt als einer der wichtigsten literarischen Beiträge zur Erziehung und Ideologieverbreitung und könnte somit Erika Mann dazu veranlasst haben diese Gattung in ihr Kabarettprogramm mit einzubeziehen. Die von den Nationalsozialisten so sehr geschätzten „Normen“ und „Werte“ der Märchengestalten, sowie der Ursprung aus dem germani-

²³⁵ Klagges, Dietrich. *Geschichtsunterricht als nationalpolitische Erziehung*. In: Gerstl, Quirin 1964, S.41.

²³⁶ Der Eintopf wurde von den Nationalsozialisten popularisiert und propagiert. Man führte den Eintopfsonntag ein, der von allen Bürgern forderte, einmal im Monat das sonntägliche Fleischgericht durch den Eintopf zu ersetzen und das eingesparte Geld an das Winterhilfswerk zu spenden. Konrad Köstlin. *Der Eintopf der Deutschen. Das Zusammengekochte als Kult-Essen*. In: Utz Jeggle (Hrsg.). *Tübinger Beiträge zur Volkskultur*. Tübingen: 1986, S.220-241.

²³⁷ Vgl. Gerstl, Quirin 1964, S.41.

schen Gedankengut, werden von der Autorin umgestaltet und verzerrt, teilweise sogar in Kontrast zu den typischen Kennzeichen und Wesenszügen des Märchens gestellt. Man könnte Erikas Märchentexte als ein parodistisches Werk auf das Nazitum ansehen, welches schon allein durch die Betitelung *Lauter Märchen* die Hysterie und den Fanatismus der Nationalsozialisten vor allem um die Grimmsche Märchensammlung, die wichtigste der heiligen Schriften²³⁸, persifliert.

6.2. Charakteristische Merkmale des Märchens und dessen mögliche Funktion und Bedeutung für das Exilprogramm

6.2.1. Allgemeines Volksgut

Die mündliche Überlieferung des Märchens über Jahrhunderte hinweg ermöglichte eine weite Verbreitung dieser Gattung, über alle Bevölkerungsschichten hinweg. Somit erzählten sich nicht nur das gehobene Bildungsbürgertum Geschichten von phantastischem Inhalt, sondern gerade die unterste Schicht, welcher der Zugang zu geschriebener Literatur oftmals verwehrt blieb, trug die Märcheninhalte weiter an ihre Nachkommen.

Dieses allgegenwärtige Verständnis nutze Erika Mann für ihr Kabarettprogramm um eben gerade die untere Gesellschaftsschicht mit ihrer Botschaft zu erreichen und um einen differenzierten gesellschafts-politischen Blickwinkel abseits der medialen Propaganda im Dritten Reich aufzuzeigen.

Die Kenntnis der Märcheninhalte führt zu einem gewissen Wiedererkennungswert des Kabarettprogramms, was das Verständnis für das Dargebotene erleichtert. Die daran anknüpfenden Veränderungen, die Umgestaltung und Verfremdung der Märchenhandlung und -figuren ist daher leicht ersichtlich und somit schnell erschließbar.

Das bekannte Denkmuster des Rezipienten, welches in Anlehnung an das ihm bekannte Märchen steht, wird gebrochen und neue Verbindungen werden geknüpft. Alte Denkgewohnheiten werden ins Wanken gebracht und neueren Erkenntnissen entgegengesetzt. Somit kann das Gesehene und Gehörte in Assoziation zum aktuellen Geschehen gestellt werden. Es ergab sich für Erika Mann die Möglichkeit, die gesellschaftspolitischen Miss-

²³⁸ Vgl. Viergutz, Rudolf F.. *Von der Weisheit unserer Märchen*. In : Gerstl, Quirin 1964, S.40.

stände und sogar hohe politische Persönlichkeiten unter dem Deckmantel des Märchens zu demaskieren, ohne eine direkte Äußerungen vorzunehmen.

„Kabarett ist das Spiel mit dem erworbenen Wissenszusammenhang des Publikums“²³⁹. Die Verknüpfung von altem und neuem Wissen trifft sich auf einer phantastisch-humoristischen Ebene und setzt den Denkprozess des Rezipienten in Gang.

Dem Kabarettisten wiederum, dessen Wissens- und Erfahrungsgrundlage von denen der Zuschauer abweicht, sollte idealerweise bewusst sein, auf welchen Hintergrund er bei den Rezipienten zurückgreifen kann, da er ansonsten Gefahr liefe, vom Publikum nicht verstanden zu werden. Seine Anspielungen und satirischen Angriffe würden ins Leere gehen und das angestrebte Ziel, die Lenkung der Vorstellungsaktivität, verfehlen.²⁴⁰

6.2.2. Forcierte Harmlosigkeit

Der Begriff der „Forcierten Harmlosigkeit“²⁴¹ wurde bereits im Zusammenhang mit den innovativen Neuerungen des Kabaretts kurz erläutert. Benedikt Vogel spricht hier von einer Methode, kritischen Inhalt in eine harmlose Äußerung zu verpacken. In diesem Fall spiegelt die Thematik des Kabarettprogramms „lauter Märchen“ Harmlosigkeit wider und kann sogar mit der Sphäre des Kindes assoziiert werden. Zudem werden Märchen mit positiven Begriffen, wie beispielsweise „fantastisch“, „wunderbar“, „abenteuerlich“, oder „Zauber“ und „Wunder“, in Verbindung gesetzt.

Unter Märchen verstehen wir eine Gattung phantastisch-wunderbarer Erzählungen, besonders für Kinder, bei der Naturgesetze sowie historisch soziale Determinanten aufgehoben sind und irreale Gestalten und Wunder bestimmende Elemente der Handlung werden können.²⁴²

Zudem entspringt aus jenem oberflächlichen Gestus der Harmlosigkeit ein gewisser Grad an Ironie. Dieser fungiert allerdings nicht auf Satzebene und wird somit nicht dezidiert dargestellt. Ironie entsteht hier in den Köpfen der Zuschauer. Die bekannte ursprüngliche Version des Kindermärchens steht hier im Vergleich zu Erika Manns Programmum-

²³⁹ Henningsen, Jürgen. *Die Theorie des Kabaretts*. Düsseldorf/Benrath: Henn Verlag, 1967.S.9.

²⁴⁰ Wiemann, Uwe 2004, S.51.

²⁴¹ Vgl. Vogel, Benedikt 1993, S.189f.

²⁴² Bastian, Ulrike. *Märchen*. In: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Klaus Doderer (Hg.).Bd.2. Weinheim/Basel: Beltz, 1977. S.422- 426.

mern. Der inhaltliche Kontrast bzw. die Abweichung vom „Standard“-Märcheninhalt lässt den Zuschauer aufmerksam werden und regt zum Nachdenken an. Die einfache und bildliche Darstellung lässt den Rezipienten eine Verbindung zum aktuellen Zeitgeschehen knüpfen. Erika Mann verstärkt den Aspekt der Ironie, indem sie eindeutig negative Sachverhalte, als vorteilhaft ausgibt. Ein Beispiel für diesen Sachverhalt ist der Märchentext „Hans im Glück“, in dem der blonde Junge nach und nach alles verliert, was er je besessen hatte, bis ihm sogar das Leben genommen wird. Was mit dem Verlust von Gaben oder Geld beginnt, endet mit dem Verlust der Menschenrechte und -würde bis hin zum Tod. Im Laufe der Strophen wird sukzessive die verharmlosende Fiktionskulisse abgebaut.

„Beispielsweise Bürgerrechte,
Und man nahm sie bald zu sich;
Ob ich sie behalten möchte,
Danach fragte keiner mich.

Wie sich das trifft,
Nein, wie sich das schickt,-
Ich war meiner Lebtag noch nie so beglückt.
Die leidigen Rechte sind endlich dahin,-
Was ich für ein Hans im Glück immer bin.

[...]

Ohne Testament und Mühe
Darf ich gleich hinübergehn,-
Eines Tags in grauer Frühe

Kann man mich entschwinden sehn.

Wie sich das trifft,
Nein, wie sich das schickt,-
Ich war meiner Tage noch nie so beglückt.
Das leidige Leben ist endlich dahin,-
Was ich für ein Hans im Glück immer bin!“²⁴³

²⁴³ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.143.

6.2.3. Flächenhaftigkeit und abstrakte Stilisierung

Der zeitlose Charakter des Märchens basiert hauptsächlich auf den Formelementen der Flächenhaftigkeit und abstrakten Stilisierung. Kennzeichnen sind die Märchenfiguren, die keiner ausschweifenden, individualisierenden Charakterdarstellung unterliegen sondern nur nach Notwendigkeit benannt werden. Sie werden demnach nach ihrer Funktion innerhalb des Märchens betitelt, beispielsweise als „Bauernjunge“ oder „Hexe“. Man erhält keine explizite Beschreibung über deren äußere Gestalt, sowie innere Emotionen, sondern nur eine schablonenhafte Typisierung. Das Fehlen der Körperlichkeit, das heißt eine Figur ohne Innenwelt und Umwelt, hat dementsprechend eine Verbindungslosigkeit zu Ort und Zeit zur Folge.²⁴⁴ Die abstrakte Darstellungsweise im Märchen machte es möglich den Märchenstoff in einen gesellschaftlich-politischen Kontext zu setzen. Die Bühnengestaltung und Kostümierung, sowie der symbolische Gehalt des Textes, den Erika Mann auf das zeitaktuelle, politische Geschehen zuschnitt, gaben den Märchenfiguren quasi ein „Gesicht“. Sie vermied es dennoch konkrete Namen zu nennen und agierte vorwiegend auf einer bildlichen und symbolischen Ebene. Die Auslegung des Märcheninhalts und die Deutung der dargestellten Figuren überließ sie dem Rezipienten.

Ziel ist es somit die Bewusstseinsstrukturen des Publikums zu erreichen, was zwangsläufig über den Mechanismus der Unbestimmtheit vollzogen wird. Jegliche Konkretisierung des Dargestellten, sei es durch Namensnennung oder Bezeichnung von Ereignissen und Zuständen, d.h. über einen direkten Angriff und Meinungsäußerung führen laut Henningsen zur eigenen Sabotage des kabarettistischen Ziels.

[...] die mündige Freiwilligkeit des Publikums, mitzumachen, [...] (ist, Anm. d. A.) die einzige Legitimation des Kabarettisten; missbraucht er sie, tut er im Prinzip dasselbe wie ein Zeitungskonzern, der Meinungen oktroyiert.²⁴⁵

6.2.4. Symbolik

Ein wesentlicher Teil von Erika Manns Märchentexten kommt auf symbolischer Ebene zum Tragen. Die Hauptfiguren, wie beispielsweise *Hans im Glück*, das *Katerlieschen* oder die *Hexe Gruselkehr* verkörpern nicht nur eine Gestalt, sondern stehen symbolisch

²⁴⁴ Vgl. Lüthi, Max 1985, S.13f.

²⁴⁵ Henningsen, Jürgen 1967, S.33.

für eine bestimmte Personengruppe innerhalb der Gesellschaft. Der Rezipient wird vorerst nur mit dem „äußeren Bild“ konfrontiert, macht sich aber dessen Aussage im Inneren bewusst. Die Aussagekraft wird durch den abstrakten Charakter verstärkt. Ohne individuelles Wesen können die Märchenfiguren umso leichter Sinnträger von allgemeiner Gültigkeit werden.²⁴⁶ In diesem Fall zu Sinnträgern ganzer Personengruppen. Als Beispiel ein Textauszug aus *Katerlieschen*:

[...]Gleich ward der Frieder Leutenant,
Gleich war ich stolz und selig.
Ich hätt ihn beinah nicht erkannt,
So schön war er und elegant,
So tapfer und so fröhlich.

Der Frieder kam nicht mehr zurück,
Es hat ihn wer erschlagen.
Der Frieder war mein ganzes Glück
Das kommt nie, nie, zu mir zurück
Es ist schwer zu ertragen.

Wie konnt ich das vorher wissen?
Sowas ist zuwider.
Frieder, allerliebster Frieder,
Hätt'st mir's eher sagen müssen!²⁴⁷

Rückblickend lässt sich der Kabaretttext in Verbindung mit der allgemein vorherrschenden Kriegseuphorie im damaligen NS-Staat bringen. Zwar war diese deutlich geringer als beim Ersten Weltkrieg, dennoch stand die kriegstreiberische Aufrüstung ganz im Zeichen nationalsozialistischer Propaganda. Der Dienst in der deutschen Wehrmacht war prägend für eine ganze Generation junger Frauen und Männer. Dieser galt als Ehrendienst des deutschen Soldaten für Volk und Vaterland. Viele Frauen waren stolz auf die militärische Leistung ihrer Männer an der Front, bis sie oftmals das Kriegsschicksal einholte. Die Ehemänner fielen im Krieg und die einst stolzen Frauen blieben allein zurück. Sie kämpften mit den Folgen des Krieges, wie Armut und Hunger und wurden sich erst im Nachhinein ihrer Lage bewusst.

²⁴⁶ Vgl. Gerstl, Quirin 1964, S.13.

²⁴⁷ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.143f.

Erika Mann verfasste den Text vor Kriegsbeginn, d.h. sie schildert nicht die damals aktuelle gesellschaftspolitische Situation im NS-Deutschland, sondern ihre Vorahnungen und Visionen. Die Botschaft, die hinter diesen Zeilen steckt, war sicherlich auch als Warnung vor dem drohenden Kriegsschicksal gedacht.

Oftmals baute Erika Mann bestimmte Aspekte hinsichtlich vermeintlicher Charaktereigenschaften, kultureller oder auch optischer Merkmale dieser Personengruppen in ihre Texte ein, um den Interpretationswert zu verstärken. Ein gutes Beispiel bietet *Die Hexe*, welche die Thematik der Hexenverfolgung aufgreift und diese in Assoziation mit der Judenfeindlichkeit im NS-Staat stellt.

- 1 [...]Und ist am Ende er ein Schwein,
 Schon soll ich es gewesen sein,
 Die ihn darein verwandelt, –
 Die Hexe war´s! Das Nasenweib!
- 5 Sie hat zum bloßen Zeitvertreib
 Den Edelmann verschandelt!
- Oft stiehlt man mir den Besenstiel, –
 Mein Gott, er kostet ja nicht viel, –
 Nur braucht´ ich ihn zum Kehren!
- 10 Mein Kaffeesatz ist täglich fort, –
 Bübisch versteckt, bald hier, bald dort, –
 Ich mag mich gar nicht wehren! ²⁴⁸

Die Betitelung „Nasenweib“ (Z.4) könnte in Anlehnung an die „große Nase“ der Juden stehen, welches als ethnisches, optisches Erkennungsmerkmal gilt. Ebenso das Lesen des Kaffeesatzes (Z.10), was man vorwiegend südeuropäischen oder südosteuropäischen Frauen zuteilt, könnte einerseits für die Wahrsagerei und Zauberei der Hexen stehen, andererseits aber auf symbolischer Ebene auf die ursprüngliche Herkunft der Juden verweisen bzw. allgemein die Fremdenfeindlichkeit gegenüber ethnischen Minderheiten, wie beispielsweise auch die der Sinti und Roma, mit einschließen.

²⁴⁸ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.146.

6.2.5. Formelhafter Charakter

„Es war einmal“ ist eine der bekanntesten Einleitungssphrasen des Märchengenres, sein Gegenstück sind Schlussphrasen wie „und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute“ oder auch „die Moral von der Geschicht“. Hauptsächlich bekannt wurden diese „Rahmenphrasen“ durch die Veröffentlichung der Werke von den Brüdern Grimm und Hans Christian Andersen. Ebenso sind Zauberformeln, die durch das Zusammenspiel von fremdartigen Ausdrücken und Wiederholungen zu ihrem mystischen Klang gelangen, sowie phantastische Reime kennzeichnend für diese Gattung²⁴⁹ und bilden eine gute Grundlage für die Vertonung der Texte. Die Funktion der stilistischen Mittel beruht hauptsächlich auf einer Hervorhebung bzw. Steigerung und Memorisierung bestimmter Textinhalte.

So wirkt die Phrase „Manntje, Manntje, Timpe te – Buttje, Buttje, in der See“ (Z.1, Z.27, Z.47) als steigerndes Element des sich dramatisch zuspitzenden Textinhaltes.

²⁴⁹ Vgl. Lüthi, Max 1985, S.34.

1 [...] Manntje, Manntje, Timpe te –
Buttje, Buttje, in der See.

Ich wurde Papst, mein heilig Wort
Pflanzt man durch alle Länder fort,
5 Man murmelt´s auf den Knien;
Wallfahrten tat man zu mir her,
Mir schmeichelte das alles sehr –
Wie hoch war ich gediehen!

Der Fischer sagte: «Frau, Du bist
10 Voll Herrlichkeit und Hinterlist
Gebläht bist Du zu schauen,
Dein Auge blickt so stolz wie dumm,
Du bist fürwahr ein Unikum,
Unter den Fischerfrauen.»

15 Da ich jedoch nicht ganz bei Trost,
Hat es mich grenzenlos erbost,
Daß ich nicht Gott geworden.
Ich sagte: «Fischer, geh zum Butt,
Daß er dies letzte Wunder tut,
20 Dann kriegst Du einen Orden.»

Mein Mann, der Fischer, wurde blaß
Er stammelt: «Frau, Herr Papst, ach
laß
Dein Herz von dieser Sünde.»
«Nein», schrie ich, «nein, jetzt ist´s
soweit,
25 Ich will, daß man in Ewigkeit
Mich auch noch göttlich finde.»

Manntje, Manntje, Timpe te –
Buttje, Buttje, in der See.
Schwarz war der See, der Donner
grollt,
30 Der Fischer, der es nicht gewollt,

Lief hin zum Butt und zittert:
«Ach, ach und o, groß ist die Not,
Mein Weib, der Papst, will sein wie
Gott...»

Da schwieg der Butt erbittert.

35 Dann aber fing er an zu schrein
Und höllisch Feuer auszuspeien,
Die Welt begann zu wanken.
Fort waren Papstpalast und Schloß
Und Söldnerheer und Waffentroß
40 Und Kapital und Banken.

Ich selbst steh´ nackt und obdachlos
Und aller meiner Würden bloß,
Und will nun lieber sterben.
Mein Beispiel aber bleibt zurück
45 Bedenkt es recht zu eurem Glück,
Und rennt nicht ins Verderben!

Manntje, Manntje, Timpe te!

(Die letzte Refrainzeile ist voller Entsetzen und wird als Beschwörung gehaucht, – ein «Mene, Mene, Tekel, Upharsin»)²⁵⁰

²⁵⁰ Keiser-Hayne, Helga. 1995. S.152-153.

Als Schlussstrophe des Programmabschnitts „Lauter Märchen“ greift Erika Mann auf eine der obig genannten, typischen Schlussformeln zurück.

[...] Die Moral von den Geschichten?:
Wer sie merkt wird schlau und heiter;
Denn was Volk und Dichter dichten,
Was sie träumerisch berichten,
Bringt uns leicht ein Stückchen weiter.

Lauter Märchen, lauter Märchen, lauter Märchen! ²⁵¹

Ohne jedoch moralisch und mit erhobenem Finger auf das Publikum einzugehen, bringt die Autorin auf einer lockeren, humoristischen Ebene die Wirkungsstrategie der Märchentexte auf den Punkt. Sie fokussiert nochmals die Interpretationsmöglichkeiten ihrer Märchen, sowie das allgemeine Textverständnis der Rezipienten bzw. der Gesellschaft allgemein.

6.3. Fazit

In ihrem knapp vierjährigen bestehen brachte es die Pfeffermühle auf 1034 Vorstellungen in Europa. Oftmals stellt sich hier die Frage nach der Sinnhaftigkeit bzw. den Auswirkungen der Anstrengungen, Mühen und Gefahren, welche das kleine Kabarett im Kampf gegen den Faschismus auf sich genommen hat. Die strengen Kontrollen und die scharfe Zensur sämtlicher kabarettistischer Programme bis hin zur Ausbürgerung anerkannter Künstler aus deren Heimatland zeugen von einer deutlichen Wirkung von politischem Kabarett gegen den NS-Staat. Vor allem das letzte Exilprogramm, dessen Hauptteil die Märchennummern ausmachen widersetzte sich radikal dem NS-Regime und brachte mithilfe der bekannten Märchenfiguren, wie *Hans im Glück* oder *Die kleine Seejungfrau*, die Problematik des Kriegsalltags an die Oberfläche. inszeniert wurde allerdings unter der Oberfläche, somit gelang es Erika Mann mit der „Strategie des Indirekten“ ihr kleines Theater längerfristig gegen die Angriffe der Nationalsozialisten zu schützen. „Wer sich getroffen fühlt, ist gemeint“²⁵², beschreibt Werner Finck, Leiter der Berliner *Katakombe*,

²⁵¹ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.153.

²⁵² Keiser-Hayne, Helga 1995, S.200.

die Funktionsweise der satirischen Darstellungsweise der Kabaretttexte. Die Pfeffermühle wurde bis über die Grenzen Deutschlands und Europas von den Machthabern verfolgt. Jeder Schritt und jede Handlung des kleinen Kabarett wurde von den Behörden kritisch beobachtet. Von weiteren Auswirkungen der Pfeffermühle erfuhr Erika Mann erst 1940 in London. Nach dem Einfall von Hitlers Truppen in ganz Europa flüchteten viele Emigranten, darunter auch einige holländische und tschechische, in das noch relativ sichere England. Das Kabarett hatte zwar weder Auswirkungen auf eine Revolution in Deutschland, noch hatte es die übrigen europäischen Länder dazu bewegt, sich geschlossen gegen Hitler zu stellen, um eine politische Wende zu erzielen, wohl aber hatte es durch die Gastspieltourneen einige betroffene Mitmenschen dazu bewegt, ihr Land rechtzeitig zu verlassen.²⁵³

«Wir sind weg», sagten sie, «weil die «Pfeffermühle» kannten, und weil wir daher wussten, was Nazismus ist. Keine Zeitung, kein Radio, nicht einmal die Stimme des «Führers», die doch eigentlich alles gesagt hat, hätte uns zu zeitiger Abreise genötigt. Die Schreckensbilder, die *ihr* uns gezeigt habt, haben dazu geführt, dass wir weg sind aus unserem Land.» – Die Pfeffermühle hat ein paar Menschenleben gerettet. Das ist viel wert.²⁵⁴

²⁵³ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S.201.

²⁵⁴ Keiser-Hayne, Helga 1995, S.201.

7. Erinnerungskultur: Was bleibt uns von der Pfeffermühle?

7.1. *Roter Pfeffer – eine Hommage an Erika Mann und ihre Pfeffermühle* von Veronika Kranich und Rainer Koschorz

7.1.1. Werdegang der Künstler und deren Zugang zu politischem Kabarett

Rainer Koschorz ist 1962 geboren und stammt ursprünglich aus Leipzig. Er absolvierte seine Ausbildung als Schauspieler an der Hochschule *Ernst Busch* in Berlin. In den folgenden Jahren erhielt er Engagements an Theatern in verschiedenen deutschen Städten, unter anderem in Altenburg, Gotha, Erfurt und Leipzig, sowie am Stadttheater Mödling in Österreich. Zusätzlich arbeitete er für Funk-, TV- und Kinowerbung, sowohl als Schauspieler, als auch als Synchronsprecher. Seit einigen Jahren arbeitet er freiberuflich, wem Umstand es auch zu verdanken ist, dass er den Weg ins Kabarett fand. So inszenierte er im Jahre 2006 gemeinsam mit Veronika Kranich das Stück *Roter Pfeffer – eine Hommage an Erika Mann und ihre Pfeffermühle*, welches in Leipzig uraufgeführt wurde. Aufgewachsen ist er in der ehemaligen DDR, in Leipzig. Noch heute existiert dort eine starke Kabarettszene, mit fünf professionelle Kabaretts direkt im Zentrum der Stadt, zwei davon, die *Leipziger Pfeffermühle*²⁵⁵ und die *Akademiker*, sind schon sehr alt und traditionell. Rainer Koschorz gastierte für zwei Stücke bei den *Akademikern*, retrospektiv betrachtet sozusagen sein Einstieg in die Kabarettszene.

Es ist ein Unterschied als Schauspieler Theater zu spielen oder Kabarett zu spielen. Nicht jeder Schauspieler spielt gerne Kabarett und nicht jeder Schauspieler kann Kabaretttexte schreiben und auch mit diesen umgehen. Ich selber schreibe auch keine Texte, aber denke, dass ich mittlerweile einen guten Draht habe, diese Texte sehr gut rüberzubringen, weil ich die Nähe zum Publikum und die Kleinkunstabühne sehr mag.²⁵⁶

Durch eine Theateragentur ist Koschorz auf Veronika Kranich aufmerksam geworden, die für ein geplantes Stück einen Partner suchte.

²⁵⁵ Die Leipziger Pfeffermühle ist zwar namensgleich, aber kein direkter Nachfolger von Erika Manns Kabarett.

²⁵⁶ Gespräch der Autorin mit Rainer Koschorz am 15.03.2010

Sie [Veronika Kranich, Anm. d. A.] hat einen sehr guten Draht zu Frauenpersönlichkeiten und hatte auch schon mehrere Soloprojekte gemacht, beispielsweise über Frieda Kahlo und jetzt über Erika Mann. So sind wir zusammengekommen und trotz des Städteunterschiedes, Leipzig-Hamburg, war das kein Problem die Arbeit gemeinsam zu gestalten. Sie brauchte jemanden mit einer gewissen Musikalität, der singen und auch Gitarre spielen kann.²⁵⁷

Veronika Kranich, geboren im Saarland und heute wohnhaft in Hamburg, absolvierte neben dem Studium der Lehrfächer Französisch und Naturwissenschaften eine Theaterausbildung in München. Nach langjähriger Bühnenerfahrung als Schauspielerin, ebenso als Moderatorin und Ansagerin im Fernsbereich, schlug sie unter anderem den Weg als Autorin ein.²⁵⁸ Die Stücke, die sie aktuell zur Aufführung bringt, stammen aus ihrer Feder. Frau Kranichs Interesse galt in den letzten Jahren besonders „starken Frauenfiguren“, die ein schweres Schicksal erlitten haben und dies durch ihre Kunst dargestellt und verarbeitet haben.

Erika Mann hat mit ihrem Kabarett, das sie gegründet hat, gegen den Nationalsozialismus gekämpft. Mit sehr viel Mut und sehr viel Engagement und Zivilcourage versuchte sie die Missstände zu ändern. Eben Frauen, die aus ihrem Schicksal das Beste machen wollten, sich einsetzten und kämpften, oft auch sehr direkt.²⁵⁹

7.1.2. Aufbau und Struktur des Programms

Irgendwann fand ich dann Texte der Pfeffermühle, habe reingeschaut und fand die so interessant, witzig und böse, dass ich mir gedacht habe, da möchte ich ein Kabarett draus machen.²⁶⁰

Die Hauptrecherche und -arbeit für das Pfeffermühlenprogramm absolvierte Veronika Kranich. Sie erstellte sozusagen das Grundgerüst der Inszenierung, d.h. sie suchte die Texte aus, überarbeitete diese und komponierte die Musik.

Es gab überhaupt keine Noten, ich habe nirgendwo welche gefunden. Deswegen habe ich die Texte auch ein bisschen umändern müssen und habe mir geholfen, indem ich Opernarien aus

²⁵⁷ Gespräch mit Rainer Koschorz

²⁵⁸ Vgl. Onlinesite: <http://www.veronikakranich.de/>. Zugriff: 13.02.2010

²⁵⁹ Gespräch der Autorin mit Veronika Kranich am 19.08.2010

²⁶⁰ Gespräch mit Veronika Kranich

berühmten Opern genommen habe, oder sogar Volksmusik und da hab ich die Texte draufgebaut.²⁶¹

Die Vorliebe für Volksmusik und bekannte „Gassenhauer“ sind ebenso kennzeichnend für das originale Pfeffermühlenprogramm. Einige dieser Aufzeichnungen sind in Besitz von Helga Keiser-Hayne, die vier dieser Originalversionen in ihrem Film *Ich bin ein sehr gebranntes Kind. Erika Mann – ein Portrait* mit Magnus Henning am Klavier veröffentlichte.²⁶²

Frau Kranich passte lediglich einige Textzeilen an die Musik an und fügte Übergänge zu den Zwischentexten ein, der Inhalt blieb unverändert. Als Beispiel ist das Stück *Die Dummheit* zu nennen, welches sie musikalisch mit dem Volkslied *Patrona Bavariae* untermalte. Die Verknüpfung von melodischen Stereotypen der Volksmusik mit dem kritischen Kabaretttext bringt hier verstärkt eine satirische Bedeutung zum Tragen, zudem unterstreicht das widersprüchliche Verhältnis von gesprochenem Wort und Melodie die Textaussage.

Volksmusik ist an sich keine Satire, die [Volksmusikliebhaber, Anm. d. A.] nehmen das ja alle ernst. Wenn man da jetzt eine Satire draus macht, wird das noch komischer. Das hat Wirkung und wird einfach ein bisschen auf die Schippe genommen.²⁶³

Aus den ursprünglichen Programmen wählte Veronika Kranich die „Highlights“ aus und setzte diese zu einem Programm zusammen, welches sie dann mit Rainer Koschorz zusammen auf der Bühne präsentierte. Dabei übernahm sie selbst die Rolle der Erika Mann, Koschorz die des Bruders Klaus. Obwohl dieser niemals auf der Bühne der Mannschen Pfeffermühle stand und sich eher im Hintergrund bewegte, bezog ihn Frau Kranich mit in ihre Inszenierung ein.

Ich lass ihn auf der Bühne spielen und er steigt mit mir in die Sketche und Lieder ein. Wir spielen sie mehr oder weniger zu zweit. Das ist die Freiheit, die ich als Künstlerin habe. Ich kann ja nicht mit zehn Leuten auf die Bühne. Wir tauschen uns aus im Briefwechsel, wir re-

²⁶¹ Gespräch mit Veronika Kranich

²⁶² *Ich bin ein sehr gebranntes Kind. Erika Mann. Ein Portrait*. Regie/Buch: Hayne, Helga. Co-Produktion des BRF mit dem ORF, 1984. Fassung: DVD privat von Hayne, Helga. 60’.

²⁶³ Gespräch mit Veronika Kranich

den miteinander in Dialogen, wir erzählen ein bisschen geschichtliche Hintergründe und dann steigen wir in die Nummern ein.²⁶⁴

Um dem Publikum einen Einstieg in die Neuinszenierung zu ermöglichen und auch abseits von den Kabarettprogrammen einen historischen Überblick über Erika Mann und ihre Pfeffermühle zu geben, baute die Autorin zwischen den einzelnen Nummern biographische Daten und Fakten über das gesamte Leben und Wirken der Protagonistin mit ein. Hierbei wurden unter anderem Zeitungsartikel, wie der *Völkische Beobachter* aus dem Jahre 1933, vorgetragen und originale Tonbandaufnahmen von Therese Giehse, die mit *An die Nachgeborenen* beispielsweise einen Text von Bertolt Brecht rezitiert, eingespielt.

Mit Veronika war die Zusammenarbeit sehr harmonisch. Äußerlich erinnere sie an Erika Mann, ich etwas jünger übernehme ja mehrere Rollen, auch die des Klaus Mann, der etwas jünger war als seine Schwester, was rein optisch ja auch gut passte und eine sehr gute Konstellation ergab.²⁶⁵

7.1.3. Stil und Darstellung der Inszenierung

Veronika Kranich und Rainer Koschorz arbeiten mit wenigen Mitteln auf der Bühne. Die Rollendarstellung basiert auf einer dezenten Kostümierung, die leicht zu wechseln ist, aber eindeutig die gespielte Rolle erkennen lässt. Somit lässt sich eine deutliche Unterscheidung zwischen Kabarettnummer und Zwischenstück treffen. Die Kabarettisten treten in der erzählenden Rolle als Erika und Klaus Mann stets im dunklen Anzug auf, während sie in den einzelnen Kabarettnummern verschiedenartige Kostüme tragen. Vor allem die Kopfbedeckung fungiert als der Bedeutungsträger der dargestellten Figur.

So stehen beispielsweise im Eröffnungssketch Trachten- und Gamsbarthüte sinnbildlich für München und den dortigen Auftakt der Pfeffermühle in der *Bonbonniere*.

Zusätzlich wird die Szene durch den bayrischen Dialekt der Figuren verdeutlicht. Dieses sprachliche Stilmittel wurde unter anderem vom originalen Pfeffermühlenprogramm übernommen.

²⁶⁴ Gespräch mit Veronika Kranich

²⁶⁵ Gespräch mit Rainer Koschorz

Eine weitere Figur, die hier von Kranich und Koschorz übernommen wurde, ist die des Harlekins. Sie bildet gewissermaßen den Rahmen der Inszenierung, da sie zu Beginn und am Schluss auf der Bühne erscheint.

Ich darf mich vorstellen, Harlekin. Raten sie mal wer ich wirklich bin! Spaßvogel, Dichter oder Richter? In meinem bunten Clownsgewand zieh ich durch das deutsche Land. Treibe mit Entsetzen Scherz.²⁶⁶

Vor allem die Figur des Harlekins eignet sich, so Koschorz, als erzählende Instanz. Dieser besäße die „Narrenfreiheit“, konkrete Sachverhalte und Missstände anzusprechen, wendet sich hierbei sogar direkt an das Publikum.

Die Figur des Harlekins oder des Clowns ist natürlich gerade in der Theater-Kabarettzene recht gut einsetzbar, da man sozusagen als Figur sehr gut erzählen kann, ohne mit dem moralisch ausgestrecktem Finger eine direkte Anklage zu erheben.²⁶⁷

Wie Magnus Henning bereits zu Pfeffermühlenzeiten über die Rolle des Harlekins verlauten ließ: „Kritisches über Diktatoren lässt sich nur unter der Maske des Harmlosen vorbringen, sozusagen in der Rolle des Harlekin“²⁶⁸.

Eine weitere Darstellungsform ist die des Puppenspiels, was einerseits Abwechslung in der Darstellung bietet, aber auch einen Kontrast zwischen Kabaretttext und dem Genre des „Figurentheaters“ darstellt. Hierbei kommt ebenso das Stilmittel der „forcierten Harmlosigkeit“ zum Tragen, die einerseits bereits durch das Märchen zur Geltung kommt und zusätzlich durch den „Niedlichkeitsfaktor“ der Handpuppen verstärkt wird.

Das „Katerlieschen“ zum Beispiel wir als Puppenspiel dargestellt, was eine enorme Wirkung erzielt. Ganz verblüffend ist auch diese Ernsthaftigkeit die über den Reim, über die Verse trotzdem rüber kommt. Die Gefahr des Nazismus ist schon verblüffend da und je vermeintlich niedlicher man das macht, das Puppenspiel hat ja eigentlich diesen kleinen niedlichen Charak-

²⁶⁶ Erika Mann. *Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“*. Livemittschnitt aus dem Theater Wedel. 25.10.2006. Veronika Kranich und Rainer Koschorz. Fassung: DVD privat von Rainer Koschorz.108’.

²⁶⁷ Gespräch mit Rainer Koschorz

²⁶⁸ Erika Mann. *Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“*. Livemittschnitt aus dem Theater Wedel. 25.10.2006. Veronika Kranich und Rainer Koschorz. Fassung: DVD privat von Rainer Koschorz.108’.

ter, aber die Wirkung der Texte ist umso brutaler. Da bleibt den Leuten manchmal die Luft weg.²⁶⁹

Weiters unterstreicht man die Bedeutung des Stückes *Kinderlied* eben auch mit der musikalischen Untermalung durch Volks-(Kinder)lieder, wie mit *Kommt ein Vogel geflogen* oder *Weißt du wie viel Sternlein stehen*.

Die Nummern *Friedenskonferenz* und *Die Dummheit* zeigen deutlich die symbolische Ebene, die neben der parodistischen Verkleidung und dem humorvollen Dialektgebrauch mit ins Programm einbezogen wurde. Rainer Koschorz und Veronika Kranich verkörpern in *Friedenskonferenz* die damaligen Staatsoberhäupter und jonglieren sich gegenseitig Bälle zu, welche sozusagen die politischen Machtspiele bezüglich diverser Vertragsabschlüsse, wie beispielsweise dem Flottenabkommen oder der Aufrüstungsverträge, andeuten sollen. Zuletzt stellt Koschorz Hitler dar, der pantomimisch die Weltkugel in seinen Händen balanciert, die letzten Endes wie eine Luftblase zerplatzt. *Die Dummheit* ist von der Kostümierung her vergleichbar mit Therese Giehses Originalversion, die schon damals als sehr eindrucksvolles Stück galt. Veronika Kranich in einem rosa Kleid, mit ulkiger Kopfbedeckung und übergroßer Oberweite, schmettert die Textzeilen in das Publikum. Im Hintergrund hört man Hühnergackern von Koschorz, der *Die Dummheit* sowohl musikalisch, als auch gackernd, ganz nach dem Motto „wir dummen Hühner“, begleitet. Die Schlusszene dieses Sketches endet mit dem Tod der *Dummheit*, niederfallend auf den Boden. Bevor sie allerdings das Zeitliche segnet, legt sie ein Ei.

„Sie hat noch schnell ein Ei gelegt, damit die Dummheit weiterlebt!“²⁷⁰

7.1.4. Aktualität der Texte

Ich finde Erika Manns Stücke sind keinesfalls passé. Sie wehrte sich gegen Antisemitismus und Arbeitslosigkeit und war in dieser Hinsicht sehr sozial eingestellt. Sie wehrte sich gegen diktatorische Regimes, gegen Aufrüstung, gegen Verdummung, gegen Ignoranz. Das sind ja keine Themen, die heute passé sind.²⁷¹

²⁶⁹ Gespräch mit Rainer Koschorz

²⁷⁰ Erika Mann. *Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“*. Livemittschnitt aus dem Theater Wedel. 25.10.2006. Veronika Kranich und Rainer Koschorz. Fassung: DVD privat von Rainer Koschorz. 108’.

²⁷¹ Gespräch mit Veronika Kranich

Die Texte wurden von den beiden Kabarettisten nur geringfügig verändert, hauptsächlich den musikalischen Kompositionen und Liedern angepasst. Inhaltlich bezog man keine Stellung zu aktuellen gesellschaftlichen Aspekten oder politischen Missständen. Beide sind der Meinung, dass Erika Manns Texte auch ohne Veränderung von hoher Aktualität sind. Dadurch, dass die Autorin damals nur auf einer sehr subtilen Ebene Kritik einbaute, mit der Devise „immer indirekt“, kann man die meisten Programmnummern in Assoziation mit der heutigen Zeit sehen.

[...] wir (haben) während der Proben und während des Spiels gemerkt, dass in diesen Texten, die nun wirklich schon so alt sind, eine wahnsinnige Aktualität steckt. Das hat sich wirklich auch beim Spielen gezeigt. Wir mussten gar nicht viel verändern, da die Texte nach wie vor diese Brisanz haben, nicht alle muss ich zugeben, aber die Texte, die damals schon sehr politisch waren, sind heute nach wie vor berührend. Wir haben diese teilweise eins zu eins, teilweise leicht verändert übernommen und das kommt wahnsinnig gut an bei den Leuten.²⁷²

Erika Mann durfte ja nicht offen gegen das Regime vorgehen, es wird ja nie der Name Hitler genannt. Es werden überhaupt keine Namen genannt. Sie hielt das alles sehr versteckt, aber man versteht es natürlich.²⁷³

Als ein Beispiel für die stets bestehende Brisanz der Pfeffermühlentexte nennt Frau Kranich das *Katerlieschen*. Das Katerlieschen, die eigentliche Hauptfigur des Textes, ist sehr stolz auf ihren Gatten, den Frieder. Von der allgegenwärtigen Kriegseuphorie in den Bann gezogen ist sie voller Stolz auf die Soldaten in den stattlichen Uniformen, zu denen auch ihr Mann gehört. Erst als dieser im Krieg fällt, werden ihr die Augen geöffnet und sie realisiert ihr Schicksal. Für Veronika Kranich steht das Katerlieschen sinnbildlich die deutsche Frau während des Zweiten Weltkriegs.

Es sind ja viele blind und ohne zu wissen, wem sie da gehorchen, hinterhergelaufen und waren stolz auf diese Marschierenden in den schönen Uniformen und haben gar nicht dahinter geschaut. Diese Dummheit gibt's ja immer noch, überall. Insofern kann man jetzt nicht sagen, das bezieht sich nur auf die Hitlerzeit. Nein, das grassiert weiter, dass die Menschen irgend-

²⁷² Gespräch mit Rainer Koschorz

²⁷³ Gespräch mit Veronika Kranich

welchen Diktatoren hinterherlaufen und das ganze Volk macht mit. Was macht denn unser Volk in Afghanistan. Nur als Beispiel. Insofern ist das alles andere als nicht aktuell.²⁷⁴

Die Aufführung endet mit dem Lied *Sag mir wo die Blumen sind*. Das Stück, in der amerikanischen Originalversion *Where Have All The Flowers Gone*, stammt von Peter Seeger (1955) und ist eines der bekanntesten Antikriegslieder. Ins Deutsche übersetzt wurde er von Max Colpet und Marlene Dietrich war es, die das Lied 1962 erstmals aufführte.

Marlene Dietrich zählte zum „Bekannten-“ bzw. „Freundeskreis“ von Erika Mann und war ein gern gesehener Gast der *Pfeffermühle*. Kurz vor dem endgültigen Ende des Kabarets in den USA organisierte Max Reinhardt am 14. August 1936 eine Vorstellung der *Pfeffermühle* im privaten Rahmen auf Schloss Leopoldskron in Salzburg. Zu diesem Zeitpunkt war es für das Ensemble weder in Deutschland, noch in Österreich möglich, auf öffentlicher Bühne aufzutreten. Neben zahlreichen berühmten Gästen aus dem amerikanischen Showgeschäft war auch Marlene Dietrich geladen.²⁷⁵

Am Ende der Aufführung hab ich noch ein Lied eingefügt, das sie gar nicht selbst gesungen hat, sondern Marlene Dietrich *Sag mir wo die Blumen sind*. Das singe ich ganz am Schluss, nachdem die *Pfeffermühle* längst passé war. In Amerika wurde sie ja gar nicht verstanden. Sie sind nach Amerika emigriert und das war überhaupt kein Erfolg. Die Kultur des politischen Kabarets existierte dort nicht, denn sie waren so weit weg über den großen Teich, dass sie gar nicht wussten, was los war. Das haben die gar nicht kapiert. Aber trotz alledem wurde später gefragt, Erika Mann hat selber darüber nachgedacht, hat das eigentlich einen Sinn gehabt? Viele haben gesagt, dass sie mit ihrem Kabarett die Leute wachgerüttelt und vielen Menschen die Augen geöffnet hat, die dadurch rechtzeitig emigriert sind. Sie hat damit Leben gerettet, das ist ihr großer Verdienst. In Amerika kämpfte sie, nicht mehr mit Kabarett, aber mit anderen Mitteln, weiter gegen den Nationalsozialismus. Das war ihre Lebensaufgabe und das sind Texte, die sie da schrieb, die auch heute noch so hochaktuell sind. Gut, das war jetzt speziell Hitler, aber es gibt ja immer noch Diktatoren und Regimes, in denen keine Meinungsfreiheit herrscht. Man kann das sehr gut auf die heutige Zeit übertragen.²⁷⁶

²⁷⁴ Gespräch mit Veronika Kranich

²⁷⁵ Vgl. Keiser-Hayne, Helga 1995, S. 182.

²⁷⁶ Gespräch mit Veronika Kranich

7.1.5. Rezension und Kritik

Roter Pfeffer – Eine Hommage an Erika Mann wird seit über drei Jahren aufgeführt. Trotz guter Kritik ist es schwer, das Stück zu vermarkten. Veronika Kranich und Rainer Koschorz arbeiten beide freiberuflich und sind somit nicht nur für die Schauspielerei, sondern auch für die Organisation und die Vermarktung verantwortlich. Die Problematik, die Rainer Koschorz anspricht, ist vor allem die große Nachfrage nach „Leichter Unterhaltung“. Das Pfeffermühlenkabarett fällt nicht in diese Kategorie.

Es ist wirklich etwas Anspruchsvolles und wer sich mit der ganzen „Mann-Dynastie“, sage ich jetzt mal so, beschäftigt hat, der weiß auch, dass das anspruchsvolle Literatur ist.²⁷⁷

Es ist nur traurig, die Wenigsten wissen etwas über Erika Mann und wir haben dementsprechend auch nicht so viele Auftritte. Die Veranstalter denken, dass kein Publikum kommt. Und wenn sie es nehmen, ist die Begeisterung riesig. Wir haben super Kritiken bekommen.²⁷⁸

Die Vorstellungen, die in den letzten Jahren liefen, waren durchaus gut besucht. Hauptsächlich die ältere Generation fand den Weg ins Theater und zeigte Interesse an Erika Manns Pfeffermühlenprogramm.

Zu bemerken ist, dass bei der Pfeffermühleninszenierung das Publikum hauptsächlich aus der älteren Generation besteht, die sich dafür noch interessieren. Nicht unbedingt nur für diese Zeit an sich, sondern auch für diese literarischen und politwissenschaftlichen Persönlichkeiten, was die ganze Mannfamilie eben war. Ab und zu kommen auch jüngere Leute in die Vorstellung, aber dreiviertel des Publikums besteht eigentlich aus der älteren Generation. Die jungen Leute interessiert heutzutage so etwas nicht mehr. Die wissen gar nicht, wer Erika Mann ist, das ist ja das Schlimme.²⁷⁹

Veronika Kranichs Beobachtungen hinsichtlich des Kabarettpublikums zeugen von mehr Optimismus.

Natürlich, die Älteren, die die Zeit kennen und erlebt haben sind viele, die ziehen aber das junge Publikum mit, um ihnen klar zu machen, wie die Zeit gewesen ist, in der die Eltern oder

²⁷⁷ Gespräch mit Rainer Koschorz

²⁷⁸ Gespräch mit Veronika Kranich

²⁷⁹ Gespräch mit Rainer Koschorz

Großeltern gelebt haben. Es ist also ein ganz gemischtes Publikum. Es ist ja kein trockenes Kabarett, es hat so viel Witz und so viel Komik. Man liegt einerseits vor Lachen unter dem Tisch und andererseits erschrickt man auch wieder, weil man die Wahrheit erkennt. Was in den Kritiken auch immer wieder geschrieben wird, es ist eine Mischung zwischen Heiterkeit, Erschrecken und Nachdenklichkeit. Ein Wechselbad der Gefühle, das bis zum Ende in Bewegung hält.²⁸⁰

7.2. Die Pfeffermühle: Vorsicht scharf! Ein politisch-literarisches Kabarett von Erika Mann von Roswitha Dasch und Ulrich Raue

7.2.1. Werdegang der Künstler und deren Zugang zu politischem Kabarett

Roswitha Dasch ist in Marl, im nördlichen Ruhrgebiet geboren und in Haltern am See aufgewachsen. Ihr Violine-Studium absolvierte sie, neben einer privaten Gesangsausbildung, an der Musikhochschule in Köln. Neben Konzerttätigkeiten mit Künstlern, wie beispielsweise dem *Trio Pajkele* oder dem Ensemble *Lewone*, widmete sie sich unter anderem dem Chanson.²⁸¹ Frau Daschs Interesse liegt vorwiegend im Bereich der jüdischen Kultur, setzte sich folglich intensiv mit der NS-Zeit auseinander.

Das persönliche Interesse zeigt sich auch in ihren Arbeiten. Roswitha Dasch erstellte ein Programm aus jiddischen Liedern aus dem Wilnaer Ghetto, einem Stadtviertel der Hauptstadt Litauens.

Ich habe sehr viel recherchiert, Lieder zusammengesucht, bin dort hingefahren, habe mit Zeitzeugen gesprochen und daraus eine Text-Musik-Kollage zusammengestellt. Dies hatte zur Folge, dass ich einen Dokumentarfilm darüber drehte, eine Ausstellung zu diesem Thema machte, viel mit Zeitzeugen sprach und auch im Nachhinein mit Schülern gearbeitet habe. Auch heute noch immer, da die NS-Zeit und der politische Widerstand eigentlich immer MEIN Thema gewesen sind. In diesen Kontext passt ja nun genau Erika Mann als Jemand, der gekämpft und sich widersetzt hat, stark geblieben ist und viele Ideen hatte. Im Grunde ist es eine Fortsetzung von dem, was mich schon Jahre interessiert.²⁸²

²⁸⁰ Gespräch mit Veronika Kranich

²⁸¹ Vgl. Onlineseite: <http://www.roswitha-dasch.com/vita.html>. Zugriff: 13.02.2010

²⁸² Gespräch der Autorin mit Roswitha Dasch am 01.08.2010

Roswitha Dasch begann ihre Arbeit am Pfeffermühlenprogramm vorerst mit einer breitgefächerten Recherche und informierte sich über die Familiengeschichte der Manns und über Erikas persönlichen Werdegang. Inspiriert wurde sie auch durch eine ehemalige Kollegin, die sie bereits beim Dreh eines Filmes über das Wilnaer Ghetto unterstützt hatte. Diese arbeitete zu der Zeit an einem neuen Projekt – über Erika Mann – und war in der Recherche sehr weit fortgeschritten.

Sie war damals auf Recherchereise in der Schweiz gewesen und hatte diverse Sachen bereits gedreht. Inspiriert hat sie mich nicht unbedingt hinsichtlich des Aufbaus, sondern gab mir eher nochmal die Möglichkeit, das Leben von Erika Mann im Groben zu erfahren.[...]

Wenn man etwas visuell vor sich hat, ist es immer etwas anderes, als wenn man es nur aus Büchern hat. Es ist nochmal ein anderer Eindruck, wenn jemand schon mal an den Orten gefilmt hat, wo sie war.²⁸³

7.2.2. Aufbau und Struktur des Programms

Veronika Dasch und Ulrich Raue verwendeten die originalen Texte und Noten für ihre Inszenierung. Einen Großteil der Informationen erhielten sie von Frau Helga Keiser-Hayne, die ihnen unveröffentlichtes Material, unter anderem Tonaufnahmen von Igor Pahlen und Magnus Henning, zur Verfügung stellte. Diese Originalversionen bildeten die musikalische Grundlage des Programms und wurden durch Eigenkompositionen von Ulrich Raue ergänzt.

Mein Kollege am Klavier, der recht gut arrangiert und auch komponiert, hat dann eben aus diesen Originalversionen die originalen Melodien genommen, aber eben noch etwas Eigenes daraus gemacht. Zum Beispiel Zwischenteile komponiert und eben aus eigener Inspiration etwas hinzugefügt, was er als schön empfunden hat.²⁸⁴

Das Programm ist ein Querschnitt aus Erika Manns Pfeffermühlenprogramm, da es aufgrund der Vielzahl an Texten nicht möglich war das Gesamtwerk intensiv auf die Bühne zu bringen. Veronika Dasch erzählt in der Ich-Perspektive aus Erika Manns Leben. Wie gehabt, werden auch hier biographische Daten und Fakten der Pfeffermühle berichtet, um

²⁸³ Gespräch mit Roswitha Dasch

²⁸⁴ Gespräch mit Roswitha Dasch

den Publikum einen gewissen Rahmen an Information zu bieten. Das eigentliche Programm endet mit der Resignation der Pfeffermühle in den USA. Um diesem kein abruptes Ende zu setzen, konzipierte Dasch, sozusagen als Zugabe, einen musikalischen Schlussbeitrag und eine kurze Zusammenfassung aus Erika Manns Leben nach der Pfeffermühle. Wichtig war ihr, die ganze Person noch einmal in den Vordergrund zu heben.

7.2.3. Stil und Darstellung der Inszenierung

Die Inszenierung basiert auf verschiedenen Darstellungsoptionen, die stark auf symbolischer Ebene fungieren. Sowohl Kostümierung, als auch Requisiten setzen politische Zeichen, welche die Intention des Programms optisch unterstützen.

Als wir das Stück *Die Schönheitskönigin* gemacht haben, verwendeten wir eine Puppe. Es geht ja um Operationen, die Nase muss beispielsweise operiert werden, weil sie krumm und jüdisch ist, der Bauchnabel wird zum Mund, etc. Während ich singe, hat diese Puppe die Deutschlandfahne um. Sie soll eigentlich den Deutschen Michel symbolisieren. Während ich an ihr herumoperiere, wird die deutsche Fahne etwas nach hinten geschoben und ein Bart wird beispielsweise sichtbar. Man soll sehen, dass es ein Mann ist, der da operiert wird, ein Jude. Diese Sache ist für mich sehr symbolisch. Ich weiß natürlich nicht, ob das dann jeder während der Aufführung kapiert, aber ich glaube schon, dass das ersichtlich ist. Das wäre zu Beispiel eine Sache.

Beim *Koch* nehme ich eine Deutschlandfahne als Schürze und habe einen Kochlöffel auf dem ein Hakenkreuz gemalt ist, was erst nicht ersichtlich ist. Erst am Schluss, wenn ich den Kochlöffel zum Hitlergruß hebe, sieht man das Hakenkreuz.²⁸⁵

Auch weitere Requisiten, wie beispielsweise eine Zahnbürste, die unter die Nase gehalten Hitlers Schnauzer darstellt, oder ein einfaches Kinderkopftuch in der Programmnummer *Kinderlied*, fungieren als Symbolträger und ermöglichen dem Publikum, die dargestellte Rolle in den Kontext der damaligen Zeit einzuordnen. Zur theatralen Umsetzung der Rolle trägt ebenso der sprachliche Ausdruck bei, wie die Imitation verschiedener Dialekte, beispielsweise von Hitler, oder das Singen von Kinderliedern mit kindlicher Stimme.

²⁸⁵ Gespräch mit Roswitha Dasch

7.2.4. Aktualität der Texte

Die textuelle Aufarbeitung des Programms umschließt nicht nur die originalen Pfeffermühlentexte, sondern bindet Arbeiten von zeitgleichen deutschsprachigen Künstlern mit ein.

Da ich mich ja nun schon lange mit Tondokumenten und Künstlern aus der NS-Zeit beschäftige, hab ich gedacht, es wäre auch wichtig, wenn man das in den Kontext mit anderen Künstlern setzt. Ich habe dann auch geschaut was passen könnte, was zeitlich adäquat und auch stimmig war. Wir haben das mit in das Pfeffermühlenprogramm verwoben, um noch eine andere Perspektive mit einzubinden.²⁸⁶

Es handelt sich hiermit nicht um ein reines Pfeffermühlenprogramm, sondern beleuchtet die Situation der Künstlerszene während der NS-Zeit aus verschiedenen Blickwinkeln und gibt einen Einblick in deren Arbeiten. Somit deckt Veronika Dasch den historischen Kontext ab, in den Erika Manns *Pfeffermühle* einzuordnen ist, knüpft aber gleichzeitig an die politische Situation der heutigen Zeit an. Der Inhalt ist vorwiegend auf deutsche Politik ausgerichtet.

Wir haben ein Lied original gelassen und zu aktuellen politischen Situationen immer eine Strophe dazu genommen. Diese wurde immer aktualisiert, je nachdem was politisch aktuell war. Das wechselt ja immer, das bleibt ja auch nicht. Wenn man aktuelles Kabarett macht, muss man ja auch immer schauen, was sich politisch verändert. Wir haben uns eben immer ein, zwei Strophen offen gelassen und dann was Neues dazu geschrieben.²⁸⁷

Als konkretes Beispiel nennt Dasch den Rückzug Oskar Lafontaines von der politischen Bühne. Der damalige SPD-Politiker und treue Gefolgsmann von Gerhard Schröder hatte im März 1999 aufgrund persönlicher Dissonanzen mit der Partei seinen Rücktritt als Bundesfinanzminister erklärt und alle politischen Ämter niedergelegt. In der Folgezeit wandte er sich zusehends von den Sozialdemokraten und deren Politik ab, ehe er 2005 mit Gregor Gysi ein Linksbündnis einging, um mit diesem wieder in den Bundestag einzuziehen.

²⁸⁶ Gespräch mit Roswitha Dasch

²⁸⁷ Gespräch mit Roswitha Dasch

Wer hat denn die Sozis vom Sofa aufgeschreckt?
Das dürften doch die Linken gar nicht tun.
Wer hat denn Onkel Oskar von den Toten auferweckt?
Der Mann ist gegen Kritiker immun.
Wer nimmt denn Gregor Gysi seine Zukunftspläne ab?
Die werden doch im Leben niemals wahr.
Wer glaubt denn an den Esel, der Dukaten für uns schießt?
Das tun doch nur die Linken, das ist klar.²⁸⁸

7.2.5. Rezension und Kritik

Die Erfahrungswerte von Frau Dasch zeigen, dass die Kabarettprogramme vorwiegend von älterem Publikum besucht werden. Das Interesse der jungen Generation für die NS-Thematik ist eher gering.

Also ich kann ganz klar sagen, da sich meine Programme schon seit Längerem mit dieser Thematik auseinandersetzen, dass sich die jungen Leute dafür wenig interessieren. Wir haben Erika Mann auch schon in Schulen aufgeführt und danach mit den Schülern diskutiert, das ist etwas anderes, aber der normale Publikumsbetrieb bei einem Konzert ist eher die ältere Generation, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen mag. Leider! Denn ich finde das ist absolut zeitaktuell und einige Leute kommen sogar nach der Aufführung und sagen, was sie da gemacht haben, das zeigt mir wie aktuell das heutzutage noch ist. Daher finde ich es wirklich schade, dass man diesen zeitaktuellen Rahmen nur mit älteren Besuchern fassen kann.²⁸⁹

7.3. Fazit

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass beide Pfeffermühlenprogramme aus unterschiedlichen Interessen heraus entstanden sind. Die Künstler haben jeweils einen differenzierten Zugang zu Erika Mann und deren Leben und Wirken. Es bilden sich zweierlei Ansätze heraus, von welchen der eine die Thematik der Judenverfolgung und den Widerstand im NS-Staat behandelt, der andere hingegen Erika Mann in den Kontext von „starken Frauenpersönlichkeiten“, die ein schweres Schicksal erlitten und dies mithilfe von Kunst verar-

²⁸⁸ Gespräch mit Roswitha Dasch

²⁸⁹ Gespräch mit Roswitha Dasch

beiten, setzt. Der Umgang mit dem Textsubstrat wurde ebenfalls unterschiedlich gehandhabt und umgesetzt. So basiert das Programm *Roter Pfeffer* ausschließlich auf den Originaltexten der *Pfeffermühle*, schließt zwar musikalische Neukompositionen, sowie Textanpassungen mit ein, stellt aber ein reines Pfeffermühlenprogramm dar. Roswitha Dasch gestaltete ebenfalls einen Querschnitt des Kabarettprogramms der Pfeffermühle, bereitete indessen die Thematik des Widerstandes aus verschiedenen Blickwinkeln auf. Neben Erika Manns Kabarettnummern band Frau Dasch die Arbeiten verschiedener Künstler der NS-Zeit in ihre Inszenierung mit ein und nahm unter anderem konkret Stellung zu aktuellen politischen Ereignissen. Was die Aktualität und die politische Brisanz der originalen Texte angeht, so sind diese durchaus in den Kontext der heutigen Zeit einsetzbar. Welchen Einfluss allerdings aktuelles politisches Kabarett auf die heutige Gesellschaft, vor allem auf sozial-politische Missstände, hat, so werden hier differenzierte Betrachtungsweisen angesprochen.

Roswitha Dasch, wie auch Rainer Koschorz, der in Leipzig geboren und aufgewachsen ist, sehen eine deutliche Veränderung der Politikabarettsszene in den letzten Jahrzehnten. Unter politischem Kabarett versteht Dasch vor allem das Werk von Künstlern, die sich mit zeitaktueller Problematik auseinandersetzen. Der Inhalt der Programme orientiert sich immer wieder neu und verfolgt jede politische und gesellschaftliche Veränderung. Politisches Kabarett trifft sozusagen den Nerv der Zeit und sollte allem voran Aufklärung und Widerstand gegen aktuelle Missstände leisten.

Es gibt ja jetzt nicht so viele politische Kabaretts, die heute die Qualität von einer Pfeffermühle haben, die wachrüttelt und die Leute zum Nachdenken bringt. Leider ist das auf dem Rückmarsch und hat nicht mehr so viel Publikumszulauf.²⁹⁰

Der Rückgang der Kabarettprogramme nach 1990 ist vor allem auf Ausstrahlung diverser Comedyshows im öffentlich-rechtlichen Fernsehen zurückzuführen. Die wachsende Beliebtheit des Comedyunterhaltungsprogramms führte unter anderem zu einer Prioritätenverlagerung der Sendeanstalten, die diesem Genre einen wachsenden Anteil an Sendezeit einrichten ließen. Auf die Frage, ob politisches Kabarett heutzutage einen Einfluss auf politische und gesellschaftliche Missstände haben könnte, antwortet Koschorz:

²⁹⁰ Gespräch mit Roswitha Dasch

Ich bin zwar von Haus aus ein sehr, sehr großer Optimist, aber ich fürchte nicht. Eher umgekehrt. Das Kabarett lebt ja heutzutage von den politischen Verhältnissen und Ereignissen. Aber ich weiß nicht ob man heute nach wie vor die Leute mit politischem Kabarett für aktuelle politische Dinge politisieren oder zumindest sensibel machen kann. An dem Abend der Aufführung unseres Stückes sind die Leute natürlich sehr bewegt und gerührt und sehr nachhaltig beeindruckt, aber ich bin mir nicht sicher, ob man dadurch politisch jetzt auch was ändern kann, soweit geht mein Optimismus nicht.²⁹¹

Rainer Koschorz sieht im politischen Kabarett heutzutage eher eine Anregung bzw. einen Gedankenanstoß durch kabarettistische Mittel, der den Zuschauer zwar zum Nachdenken animiert, aber keine Veränderungen auf gesellschaftlicher und politischer Ebene durchsetzt.

Manche Leute werden vielleicht angeregt von der Form und den Mitteln, die das politische Kabarett bietet. Ich befürchte aber, dass mittlerweile in der Politikabarettszene durch diese Vermischung, gerade in den Medien und im Fernsehen, da es dort eben sehr Richtung Comedyschiene geht, dieser politische Anspruch ganz oft verflacht. Da werden nur mehr platte Witze gemacht. Es ist daher ganz schwer die Leute politisch zu sensibilisieren.²⁹²

Ein weiterer Grund für die „gesellschaftliche Verflachung“ ist laut Koschorz auf unser heutiges Bildungssystem zurückzuführen. In den Schulen sei der Lehrplan derart umstrukturiert worden, dass nur mehr ein Bruchteil deutscher Literatur behandelt wird. Insbesondere der deutschen Literatur des 20ten Jahrhunderts schenke man wenig Aufmerksamkeit und befasse sich mit ihr vielerorts unzureichend und – wenn überhaupt – lediglich in der Oberstufe.

Ich bin mir da jetzt nicht ganz sicher, aber meiner Meinung nach beginnt es hier, dass die jungen Leute gar nicht mehr wissen, was wir denn überhaupt für deutsche Dichter haben. Die kennen Wigald Boning oder Mario Barth, der das Olympiastadion füllt und die ganzen weiteren Comedian, aber aus der politischen Kabarettszene gibt's ja wirklich nur mehr eine Hand voll, die wirklich reines, verschärftes, politisches Kabarett machen. Leider ist das wahrscheinlich eine aussterbende Generation. Jemand wie Horst Schroth beispielsweise, der nach wie vor

²⁹¹ Gespräch mit Rainer Koschorz

²⁹² Gespräch mit Rainer Koschorz

sehr gute Texte macht, hat einen Namen, weil er in den Medien präsent ist. Wer allerdings nur auf der Kleinkunsthöhne politisches Kabarett machen will, hast es ganz, ganz schwer.²⁹³

Auch Veronika Kranich unterscheidet ganz klar zwischen Comedy und politischem Kabarett. Sie schneidet ebenfalls einen wichtigen Aspekt hinsichtlich des gesellschaftlichen Wandels an. Dabei bezieht sie sich vor allem auf den Begriff „Spaßgeneration“, den sie in Verbindung mit der Lebensweise der jungen Generation in Verbindung bringt.

Ich weiß es nicht genau, aber die junge Generation ist leider durch die Medien, die ja nun die oberflächliche Schiene bedient, verformt, so dass sie nichts mehr Ernsthaftes wollen. Die wollen nur noch ihre Gaudi im Leben, lustig sein und Spaß haben, eine Spaßgeneration kann man fast sagen. Das Leben ist wirklich ernst, denn es gibt so viele Schwierigkeiten, z. B. einen Arbeitsplatz zu finden, Arbeitslosigkeit allgemein. Diese Gaudi-Schiene bringt einen ja nicht weiter, sondern schafft nur mehr Probleme. Man muss irgendwann mal die Augen aufmachen und schauen, „wo lebe ich, wer bin ich, was will ich eigentlich.“²⁹⁴

Was den Stellenwert und den Wirkungsgrad von zeitaktuellem, politischem Kabarett angeht, so sieht Kranich darin durchaus eine Option, die Gesellschaft zu erreichen und auf politische Missstände hinzuweisen und betrachtet es als wichtigen Teil unserer Gesellschaftskritik.

Ich denke, man erreicht immer einige wenige, aber dafür hat es einen Sinn.

[...] Irgendwann werden sie aufwachen. Alle.

Dann wird der Mensch wach. Theater, Kabarett, politisches Kabarett und auch Literatur, das sind Mittel, um ein menschenwürdigeres Leben zu führen.

Theater, Kabarett, politisches Kabarett und auch Literatur, das sind Mittel, um ein menschenwürdigeres Leben zu führen.²⁹⁵

²⁹³ Gespräch mit Rainer Koschorz

²⁹⁴ Gespräch mit Veronika Kranich

²⁹⁵ Gespräch mit Veronika Kranich

Schlusswort und Ausblick

„Was geboten wird, ist noch heute – oder heute schon wieder (!?) – hochaktuell, oder aber es ist zeitlos und heute nicht weniger wirksam als damals“²⁹⁶, schrieb Erika Mann zum Entwurf für die Verfilmung der *Pfeffermühle*.

In den 60er Jahren hegte der deutsche Dramaturg und Fernsehproduzent Günther Sauer den Gedanken, einen Film über die *Pfeffermühle* zu produzieren. Erika Mann schrieb das Drehbuch und hatte geplant, mehr als die Hälfte der Texte wiederaufzuführen, der Rest sollte dem Dokumentarischen vorbehalten bleiben. Nicht nur die Zeitgeschichte sollte aufgearbeitet werden, sondern vor allem die untrennbar damit verbundene Geschichte der *Pfeffermühle*. Eine Verfilmung hat es nie gegeben, obwohl die gesellschaftspolitischen Aspekte, die Erika Mann in ihren Texten behandelte, nicht an Aktualität verloren haben. Mit der Gründung der NPD 1964 in Deutschland nahm das rechte Lager im Bundestag zu. Die Erfolgsquote der NPD ist seit den 60ern zwar nicht als stetig steigend zu beschreiben, da sie durch den Machtwechsel von der „großen Koalition“ zur sozial-liberalen Koalition aus FDP und SPD, mit Willi Brandt als Bundesskanzler, an Stimmen verlor, aber bereits mit der Wiedervereinigung Deutschlands hauptsächlich im Osten wieder an Stimmen gewann. Die Versuche, ein Verbot für die Partei einzuholen, scheiterten. Auch in Österreich ist gerade in den letzten Jahren ein enormer Anstieg des rechten Lagers zu beobachten und eine deutliche „rechtsgerichtete“ Gesinnung innerhalb der Gesellschaft spürbar. Erika Manns politische Arbeit soll daher nicht als kurze, unbedeutende Etappe einer Widerstandsbewegung gegen das nationalsozialistische Deutschland angesehen werden, sondern vielmehr als zeitübergreifendes Vorbild für eine selbstverständliche, moralische und politische Überzeugung im Kampf gegen antisemitische, faschistische und totalitäre Ideologien gelten.

Anhand beider Neuinszenierungen des Pfeffermühlenprogramms soll aufgezeigt werden, inwiefern die Tagesaktualität für die Entstehung der Stücke eine tragende Rolle spielt und wie im Gegenzug die originalen Kabaretttexte ins kollektive Gedächtnis der Gesellschaft eingegangen sind. In Österreich gibt es für letzteren Punkt Vergleichbares, wie beispielsweise Nummern von Helmut Qualtinger und Georg Kreisler, die durchaus als „Kabarett-klassiker“ bezeichnet werden können.

²⁹⁶ Keiser-Hayne, Helga 1995, S. 202.

Der märchenhafte Rahmen als Grundlage von politischem Kabarett zeigt sich ebenso in ähnlicher Form in Österreich und findet sich in den sogenannten Mittelstücken wieder. Die Funktion der „Mittelstücke“ besteht darin, die Abfolge der einzelnen Nummern durch eines eben dieser thematisch und formal unabhängigen Stücke zu unterbrechen, um die Gefahr eines monotonen Ablaufs des Abends zu vermeiden. Ausgehend von den frühen Kleinkunstabühnen, wie der *Liebe Augustin*, *Literatur am Naschmarkt* und das *ABC*, die zur Entstehung und Weiterentwicklung dieser spezifischen Kunstform beitrugen, ist vor allem Jura Soyfer zu nennen, der mit seinem Stück *Weltuntergang* (1936), in welchem er sich kritisch mit den gesellschaftspolitischen Faktoren im totalitären Staat auseinandersetzt, eine Art märchenhafte Utopie verfasste. Es bleibt außerdem festzuhalten, dass sich Jura Soyfers „Mittelstücke“ ebenso nachhaltig durchzusetzen vermochten, wie Erika Manns Pfeffermühlenprogramme. Als Kabarett- bzw. politische Theaterstücke weisen sie eine gewisse Zeitlosigkeit auf und werden auch somit noch in der Gegenwart gespielt. Die in vorliegender Arbeit erläuterte Textarbeit und Inszenierungspraxis Erika Manns ist ein Beispiel für die Umsetzung subtiler Kritik innerhalb eines totalitären Staates. Hier könnte man mit weiteren Nachforschungen anknüpfen und herausarbeiten, inwieweit Märchen auch im DDR-Kabarett als Form des Widerstandes bzw. als „Ventil für Unzufriedenheit“ hinsichtlich der damaligen gesellschaftspolitischen Missstände genutzt wurden.

Abstract

Zu Beginn des Jahres 1933 gründete eine Gruppe von Künstlern, darunter Erika Mann, ihr Bruder Klaus Mann, die erfolgreiche Schauspielerin Therese Giehse und der Pianist Magnus Henning, das politische Kabarett *Die Pfeffermühle* in München. Von Anfang an war die *Pfeffermühle* als Protest gegen den Nationalsozialismus gedacht. Nicht mit direkter Kritik ging das Ensemble gegen den NS-Staat vor, vielmehr gelang es ihm mit einer „Strategie des Indirekten“ politische Missstände, sowie die rassistische und antisemitische Weltanschauung des totalitären Regimes anzuklagen. Namen, Daten und Orte werden hinter Gleichnissen verschleiert oder zu Märchen der Gebrüder Grimm umgeschrieben. Chansons, Sketche und groteske Inszenierungen ziehen den politischen Zustand ins Lächerliche und demaskieren diesen. Das Dritte Exilprogramm steht ganz im Zeichen „Lauter Märchen“ und kann als das schärfste und aggressivste Programm gegen den NS-Staat angesehen werden, war jedoch zugleich das letzte, welches das Kabarett zur Aufführung brachte. Stilistische und inhaltliche Merkmale der Gattung „Märchen“ eigneten sich besonders für die textuelle Umsetzung und musikalische Vertonung des Programms. Diese gattungsspezifischen Besonderheiten des Märchens finden sich ebenso in der nationalsozialistischen Ideologie wieder. So etablierten sich die Grimmschen *Kinder- und Hausmärchen* als Sinnträger nationalsozialistischer Normen und Werte und zählten neben der Bibel als wichtigste literarische Schrift im Dritten Reich. Eine kurze Analyse des Gattungsbegriffs „Märchen“ sowie der Kabaretttexte des Pfeffermühlenprogramms hinsichtlich Erika Manns Märchenästhetik soll die künstlerische, gesellschaftskritische Funktion und Motivation des politischen Kabaretts im Kontrast zur NS-Propaganda, verdeutlichen. Im Zuge der Betrachtung zeitgenössischer Neuinszenierungen des Pfeffermühlenprogramms rücken die Arbeit mit den Originaltexten und deren künstlerische Umgestaltung in den Vordergrund. Neben der szenischen Umsetzung werden auch der Stellenwert und der Wirkungsgrad von aktuellem, politischem Kabarett diskutiert.

English abstract of the thesis

At the beginning of 1933, a group of artists consisting of Erika Mann, her brother Klaus Mann, the successful actress Therese Giehse and the pianist Magnus Henning founded the political cabaret *Peppermill* in Munich. Its intent was to fight against the growing national-socialism in Germany and all over Europe.

The ensemble did not attack the NS-State directly, it was rather working on an indirect level to disclose political and social grievances like unemployment while pointing out the brutal and violent acting of the regime. Names, dates and places were covered behind parables or paraphrased in fairy tales of the Brothers Grimm. Chansons, sketches and grotesque performances were used in order to ridicule and expose the political situation. The third exile-program possessed the leitmotif “Lauter Märchen” and was by far the most aggressive and obvious attack against the NS-regime, but also the last program the *Peppermill* should be performing. The typical characteristics of fairy tales regarding form and content were particularly suitable for the lyrical and musical transfer of the program. Those specifics of the genre also constituted a supporting part of the NS-ideology. The *Kinder- und Hausmärchen* of the Brothers Grimm were abused to legitimate the nazi norms and values and were established as the most important scripture of the Third Reich next to the holy bible. A short general analysis of the genre “fairy tale” and an attempt of a closer description of the *Peppermill*-texts considering the aesthetics of Erika Mann should shed light upon the artistic and critical aims of the cabaret in contrast to the NS-propaganda. Keeping in mind contemporary political cabaret, which also reproduced the *Peppermill*-program, the textual analysis of the original artwork as well as the artistic transfer and performance are especially emphasized. The social significance and the power-to-influence of contemporary political cabaret are also discussed.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Fleischmann, Uta (Hg.). *Wir werden es schon zuwege bringen, das Leben. Annemarie Schwarzenbach an Erika und Klaus Mann. Briefe 1930- 1942*. 3. Herbolzheim: Centaurus Verlag, 2001.

Giehse, Therese. *Ich hab nichts zum Sagen. Gespräche mit Monika Sperr*. München: C. Bertelsmannverlag, 1973.

Mann, Erika. *Briefe und Antworten Bd. 1 und 2*. Anna Zanco Prestel (Hg.). München: dtv- Verlag, 1988.

Mann, Erika. *Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden Reportagen*. Irmela von der Lühe und Uwe Naumann (Hg.). Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2000

Mann, Erika und Klaus. *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil*. München: Edition Spangenberg, 1991.

Mann, Erika. *Mein Vater, der Zauberer*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1996.

Mann, Golo. *Erinnerungen und Gedanken. Eine Jugend in Deutschland*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1986.

Mann, Katia. *Meine ungeschriebenen Memoiren*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1989.

Mann, Klaus. *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1999.

Mann, Klaus. *Das Wunder von Madrid. Aufsätze, Reden, Kritiken 1936 – 1938*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1993.

Mann, Klaus. *Kind dieser Zeit*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1989.

Literaturarchiv Monacensia in München

Manuskripte und Dokumente

Die Pfeffermühle. Aufführungsverzeichnis. Signatur: Pfeffermühle 1a.

Agentur für Wunderliche. Signatur: Pfeffermühle 2.

Komplexe Conférence. Variété- Programme. Signatur: Pfeffermühle 37.

Lauter Märchen. 2. Revue. Signatur: Pfeffermühle 42.

Entwürfe und Skizzen. Signatur: Pfeffermühle 80.

Henning, Magnus. Musikalien. Signatur: Pfeffermühle 81.

Die Pfeffermühle in der Bonbonniere. Signatur: Pfeffermühle 82.

Die Pfeffermühle, Versuch einer Outline. Signatur: Pfeffermühle 85.

Entwurf zu einem Dokumentarspielfilm. Signatur: Pfeffermühle 86.

Die Pfeffermühle in Holland. Signatur: Pfeffermühle 91.

Peace. Ansprache in Vassar College 1937. Signatur: EM 137.

Abdankung [Totenfeier für E.M. am] 30. August 1969. Programm. Martin Gregor-Dellin.

Abschied von Erika Mann. Einige Stücke aus Briefen Thomas Manns an seine Tochter.

Albrecht Goes. Grabrede für E.M. Signatur: EM 236.

Nachrufe auf Erika Mann, Zeitungsartikel, Kondolenzpost an Katia Mann nach dem Tode Erika Manns. Signatur: EM 237.

Lebenslauf für die "Büchergilde Zürich". 18.4.1955. Signatur: EM 100.

Zeitungsartikel und Vorträge

Das Schönste. Die Monatsschrift für alle Freunde der schönen Künste. Theater, Filmkunst, Fernsehen, Musik, Tanz, Literatur, Malerei, Plastik, Baukunst, Wohnkultur. München: Kindler und Schiermeyer Verlag, Feb. 1957. Nr.2.

Deutsche Zeitung Bohemia. *Die Pfeffermühle will nur Theater sein. Die wieder nach Prag zurückgekehrte Erika Mann erzählt.* Prag: 2. Februar 1936. Signatur Pfeffermühle 83a.

Erika Mann. *Therese Giehse. Zum 70. Geburtstag.* 5. März 1968. In: Süddeutsche Zeitung 2./3. März 1968. Signatur EM M73.

Unterwegs mit der Pfeffermühle. Über Herkunft und Hoffnung des kleinen Zeittheaters. Vortrag Erika Manns am 13.12 1936 in Prag. Signatur: Pfeffermühle 84.

Het Vaderland.. *Die Pfeffermühle. Ein neues Programm, das dem vorigen gleichkommt.* 3.März 1935. Haagsche Kunstkring.

Het Vaderland. *Die Pfeffermühle. Das ausgezeichnete Kabarett von Erika Mann. In Diligentia.* 2. Juni 1934.

Het Vaderland. *Gespräch mit Erika Mann. Die begabte Leiterin der „Pfeffermühle“.* 4.Mai 1934. Signatur: Pfeffermühle 87:

Kaufmann, Jürgen. *Kleine Geschichte des Schweizer Kabarets. Die «Pfeffermühle».* *Scharfe Worte, Scharfe Schüsse.* In: Femina. Zürich: 6. Dezember 1963. Nr. 25.

Luzerner Nachrichten. *Wiedersehen mit Erika Mann*. 27. März 1956.

Mann, Klaus.. *München wird wieder netter. Vom Wintersport in die „Pfeffermühle“/ Und was die Theater machen*. In: 8-Uhr Abendblatt Berlin: 10. Januar 1933. Signatur KM m 295. Abschrift von Klaus Täubert.

Mann, Klaus. In: Neue Volkszeitung. 9. Januar 1937. Signatur Pfeffermühle 88.

Zürcher Neueste Nachrichten. *Die Pfeffermühle*. o.D. Signatur: Pfeffermühle 83.

Sekundärliteratur

Bastian, Ulrike. *Märchen*. In: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Klaus Doderer (Hg.).Bd. 2. Weinheim/ Basel: Beltz, 1977.

Bečvova, Romana. *Beteiligt euch, - es geht um eure Erde. Die Tournéen des politisch-satirischen Kabaretts „Die Pfeffermühle“ in der Tschechoslowakei und Analyse ausgewählter Texte*. Brno: Dipl. Arb., 2007.

Bell, Ruth-Maria. *Das zeitgenössische Wiener Gruppenkabarett*. Wien: Dipl. Arb.,1990.

Bieringer-Eyssen, Jürgen. *Das romantische Kunstmärchen in seinem Verhältnis zum Volksmärchen*. In: Lüthi, Max. *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Achte Auflage. Tübingen: A. Francke Verlag, 1985.

Bolte, Johann; Polivka, Georg. *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*.5. In: Lüthi, Max. *Märchen*. Zehnte Auflage. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2004.

Budzinski, Klaus; Hippen, Reinhard (Hg.). *Metzler-Kabarett-Lexikon*. Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung/ Poeschelverlag, 1996.

Budzinski, Klaus. *Pfeffer ins Getriebe. So ist und wurde das Kabarett*. München: Universitas Verlag, 1982.

Budzinski, Klaus. *Das Kabarett. 100 Jahre literarische Zeitkritik, gesprochen, gesungen, gespielt*. Düsseldorf, Wien: Econ-Verlag, 1985.

Budzinski, Klaus. *Die Muse mit der scharfen Zunge*. München: List-Verlag, 1961.

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Berlin: 2001.

Dohrmann, Anja Maria. *Erika Mann - Einblicke in ihr Leben*. Freiburg: Diss., 2003.

Duden Etymologie- Mannheim. 1963. In: Schäffner, Lothar. *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens*. Kiel: Diss., 1969.

Elisabeth Mann Borghese in einem Brief an den Herausgeber der Neuauflage „Stoffel fliegt übers Meer“ vom 5. Dezember 1998. In: Dohrmann, Anja Maria. *Erika Mann- Einblicke in ihr Leben*. Freiburg: Diss., 2003.

Gerstl, Quirin. *Die Brüder Grimm als Erzieher. Pädagogische Analyse des Märchens*. München: Ehrenwirth Verlag, 1964.

Gero von Wilpert. *Sachwörterbuch der Literatur.4*. In: Schäffner, Lothar. *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens*. Kiel: Diss., 1969.

Guilbert, Yvette. *Die Kunst ein Chanson zu singen*. In: Wiemann, Uwe. *Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabaretts*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2004.

Henningsen, Jürgen. *Die Theorie des Kabaretts*. Düsseldorf/Benrath: Henn Verlag, 1967.

Hippen, Reinhard. *Es liegt in der Luft. Kabarett im Dritten Reich*. Zürich: Piper Verlag, 1988.

Janning, Jürgen. *Vom Menschenbild im Märchen*. Kassel: Röth, 1980.

Keiser-Hayne, Helga. *Erika Mann und ihr politisches Kabarett «Die Pfeffermühle» 1933- 1937. Texte, Bilder, Hintergründe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1995.

Klagges, Dietrich. *Geschichtsunterricht als nationalpolitische Erziehung*. In: Gerstl, Quirin. *Die Brüder Grimm als Erzieher. Pädagogische Analyse des Märchens*. München: Ehrenwirth Verlag, 1964.

Köstlin, Konrad. *Der Eintopf der Deutschen. Das Zusammengekochte als Kult-Essen*. In: Utz Jeggle (Hrsg.). *Tübinger Beiträge zur Volkskultur*. Tübingen: 1986.

Lüthi, Max. *Märchen*. Zehnte Auflage. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2004.

Lüthi, Max. *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Achte Auflage. Tübingen: A. Francke Verlag, 1985.

May, Elisabeth. *Der springende Punkt. Die Funktion von Märchen und konstruierten Metaphern im therapeutischen Prozeß*. Psychologische Studienreihe. Bd. 25. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 1997.

Milliopoulos, P.I.. *Vortrag über die Bedeutung der Volksdichtung und die Art des Sammelns von Märchen*. In: Lüthi, Max. *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*. Achte Auflage. Tübingen: A. Francke Verlag, 1985.

Möller, Hildegard. *Die Frauen der Familie Mann*. München: Piper Verlag, 2004.

Naumann, Uwe. *Die Kinder Manns. Ein Familienalbum*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2005.

Neef, Wilhelm. *Das Chanson. Eine Monographie*. Leipzig: Koehler und Amelang, 1972.

N. N. *Literární kabaret*. Lidové noviny 43 (Tschechische Tageszeitung). Nr. 33. 19. 01. 1935. In: Bečvova, Romana. *Beteiligt euch, - es geht um eure Erde. Die Tournéen des politisch-satirischen Kabaretts „Die Pfeffermühle“ in der Tschechoslowakei und Analyse ausgewählter Texte*. Brno: Dipl. Arb., 2007.

Otto, Rainer; Rösler, Walter. *Kabarettgeschichte. Abriss des deutschsprachigen Kabaretts*. Berlin: Henschelverlag, 1981.

Roggenkamp, Viola. *Erika Mann. Eine jüdische Tochter. Über Erlesenes und Verleugertes in der Frauengenealogie der Familie Mann-Pringsheim*. Zürich/Hamburg: Arche Literatur-Verlag, 2005.

Rösler, Walter. *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901-1933*. Berlin: Henschelverlag, 1980.

Schäffner, Lothar. *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens*. Kiel: Diss., 1969.

Stephan, Alexander. *Überwacht und ausgebürgert. Klaus Mann und Erika Mann in den Akten des Dritten Reiches*. In: Blackwell Publishers (Hg.). *German Life and Letters*. Bd.51. Nr.2. Oxford: Page Bros. Ltd, 1998.

Thomson, Stith. *Motif- Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval, Romances, Exempla, Fabliaux, Jest Books and Local Legends*. In: Lüthi, Max. *Märchen*. Zehnte Auflage. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2004.

Viergutz, Rudolf F.. *Von der Weisheit unserer Märchen*. In: Gerstl, Quirin. *Die Brüder Grimm als Erzieher. Pädagogische Analyse des Märchens*. München: Ehrenwirth Verlag, 1964.

Vogel, Benedikt. *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarettts*. Paderborn/Wien: Schöningh-Verlag, 1993.

Von Wolzogen, Ernst. *Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen*. In: Schäffner, Lothar. *Das Kabarett, der Spiegel des politischen Geschehens*. Kiel: Diss., 1969.

Von der Lühe, Irmela. *Erika Mann. Eine Biographie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag GmbH, 1996

Wiemann, Uwe. *Kurt Tucholsky und die Politisierung des Kabarettts*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2004.

Wild, Reiner; Brunken, Otto (Hg.). *Geschichte der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 2008.

Onlineseitenseiten

Roswitha Dasch. Homepage.
<http://www.roswitha-dasch.com/vita.html>
Zugriff: 13.02.2010

Veronika Kranich. Homepage.
<http://www.veronikakranich.de/>
Zugriff: 13.02.2010

Rainer Koschorz. Homepage.
<http://www.koschorz.de/>
Zugriff: 13.02.2010

Fernsehproduktionen und Livemittschnitte

Erika Mann. Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“. Livemittschnitt aus dem Theater Wedel. 25.10.2006. Veronika Kranich und Rainer Koschorz. Fassung: DVD privat von Rainer Koschorz. 108’.

Ich bin ein sehr gebranntes Kind. Erika Mann. Ein Portrait. Regie/Buch: Hayne, Helga. Co-Produktion des BRF mit dem ORF, 1984. Fassung: DVD privat von Hayne, Helga. 60’.

Interviews

Gespräch der Autorin mit Rainer Koschorz am 15.03.2010

Gespräch der Autorin mit Veronika Kranich am 19.08.2010

Gespräch der Autorin mit Roswitha Dasch am 01.08.2010

Anhang

Interviewtranskription

Interview mit Rainer Koschorz, 15.03.2010

Wie ist dein persönlicher Zugang zum Kabarett?

R. K.: Wir sagen in Deutschland Kabarett, das politische Kabarett, weil mit Cabaret verbindet sich ja eher so diese klassischen Varietégeschichten, die man wirklich aus dem Film „Cabaret“ kennt. Die Kabarettbühne in Deutschland ist sehr vielseitig und sehr groß und ich bin als Schauspieler mehr oder weniger vom Theater, nachdem ich von einem festen Engagement weg bin, durch die Freiberuflichkeit dazu gekommen. Ich bin im ost-deutschen Teil großgeworden und wohne jetzt in Leipzig. Hier gibt es eine sehr starke Kabarettszene, d.h. es gibt fünf professionelle Kabaretts direkt im Zentrum von Leipzig. Zwei davon sind schon sehr alt und traditionell, die „Pfeffermühle“ und die „Akademiker“ und ich habe sozusagen 1998 in zwei Programmen bei den Akademikern gastiert. So bin ich zum Kabarett gekommen. Es ist ein Unterschied als Schauspieler Theater zu spielen oder Kabarett zu spielen. Nicht jeder Schauspieler spielt gerne Kabarett und nicht jeder Schauspieler kann Kabaretttexte schreiben und auch mit diesen umgehen. Ich selber schreibe auch keine Texte, aber denke, dass ich mittlerweile einen guten Draht habe, diese Texte sehr gut rüberzubringen, weil ich die Nähe zum Publikum und die Kleinkunsthöhne sehr mag.

In den letzten Jahren hat sich viel verändert was die Kabarettszene in Deutschland betrifft. Es gab zu DDR-Zeiten sehr viel politisches Kabarett, was unheimlich als politisches Ventil genutzt wurde. Das hat sich natürlich nach 1989 verändert, da musste man auf politische Aspekte anders eingehen als vor dem Mauerfall. Es haben sich aber nachwievor viele gut über Wasser gehalten und sich dem Trend sozusagen angepasst. Es wird natürlich auch durch die zweite Schiene, die in den letzten Jahren so dazugekommen ist, die Comedyschiene, welche durch Film und Fernsehen eher das breite Publikum erreicht, immer schwieriger in dieser kleinen Kabarettszene gute Texte zu machen. Da gibt's im Prinzip wirklich wenig virtuose Texter, die jetzt rein politisches Kabarett machen.

Um den Bogen zu Erika Mann zu spannen, ich bin durch eine Theateragentur auf Veronika Kranich aufmerksam geworden, bzw. sie hat einen Partner gesucht. Sie hat einen sehr guten Draht zu Frauenpersönlichkeiten und hatte auch schon mehrere Soloprojekte gemacht, beispielsweise über Frieda Kahlo und jetzt über Erika Mann. So sind wir zusammengekommen und trotz des Städteunterschiedes, Leipzig-Hamburg, war das kein Problem die Arbeit gemeinsam zu gestalten. Sie brauchte jemanden mit einer gewissen Musikalität, der singen und auch Gitarre spielen kann. So haben wir das zusammengestellt, bzw. sie hat die Texte aus den alten Pfeffermühlenprogrammen von Erika Mann in der Zeit von 1933/34 bis 1937 rausgesucht. Wir haben das sozusagen aktualisiert, wobei wir während der Proben und während des Spiels gemerkt haben, dass in diesen Texten, die nun wirklich schon so alt sind, eine wahnsinnige Aktualität steckt. Das hat sich wirklich auch beim Spielen gezeigt. Wir mussten gar nicht viel verändern, da die Texte nach wie vor diese Brisanz haben, nicht alle muss ich zugeben, aber die Texte die damals schon sehr politisch waren, sind heute nach wie vor berührend. Wir haben diese teilweise eins zu eins, teilweise leicht verändert übernommen und das kommt wahnsinnig gut an bei den Leuten.

Mit Veronika war die Zusammenarbeit sehr harmonisch. Äußerlich erinnert sie an Erika Mann, ich bin etwas jünger und übernehme mehrere Rollen, auch die des Klaus Mann. Der war ja etwas jünger war als seine Schwester, was rein optisch auch gut passte und eine sehr gute Konstellation ergab.

Ihr habt die Texte, wie du sagtest teilweise eins zu eins übernommen, aber auch verändert. Wie habt ihr denn da einen aktuellen Zeitbezug reinbekommen? Existiert der Zeitbezug nur rein Textlich oder auch durch die Bühnengestaltung wie beispielsweise durch Kostümen und Symbolik?

R. K.: Sowohl als auch. Manchmal reichten schon ganz kleine Veränderungen wie beispielsweise ein Hut oder eine Brille oder man schlüpft sozusagen in das Harlekinkostüm. Die Figur des Harlekins oder des Clowns ist natürlich gerade in der Theater-Kabarettsszene recht gut einsetzbar, da man sozusagen als Figur sehr gut erzählen kann, ohne mit dem moralisch ausgestrecktem Finger eine direkte Anklage zu erheben. Wir haben außerdem mit Dialekten ganz speziell gearbeitet. Das ist immer sehr witzig und kommt bei den Leuten gut an. Das „Katerlieschen“ zum Beispiel wir als Puppenspiel dargestellt, was eine enorme Wirkung erzielt. Ganz verblüffend ist auch diese Ernsthaftigkeit

die über den Reim und über die Verse trotzdem rüber kommt. Die Gefahr des Nazismus ist schon verblüffend hierbei, je vermeintlich niedlicher man das macht. Das Puppenspiel hat ja eigentlich diesen kleinen niedlichen Charakter, aber die Wirkung der Texte ist umso brutaler. Da bleibt den Leuten manchmal die Luft weg.

Gibt es Aufzeichnungen zu eurem Stück, kommt man an Material? Ich würde mir das gerne anschauen.

R. K.: Das Stück läuft jetzt über drei Jahre. Das Problem ist, wir vermarkten das selbst und dieses Stück verkauft sich nun schwerer als „leichte“ Unterhaltung. Es ist wirklich etwas Anspruchsvolles und wer sich mit der ganzen „Mann-Dynastie“, sage ich jetzt mal so, beschäftigt hat, der weiß auch, dass das anspruchsvolle Literatur ist. Die Leute, die dort hinkommen sind total begeistert, da sie die ganze Problematik kennen. Die meisten Leute, die dort hinkommen kennen zwar die Bücher oder Texte von Erika, Klaus oder Thomas Mann, sind dann aber sehr verblüfft, was die Erika mit der Pfeffermühle gemacht hat, bzw. machen musste vor allem im Exil. Das war ja unheimlich anstrengend. Dennoch ist es schwierig das Stück zu vermarkten.

Es wäre ja interessant einen direkten Vergleich zu haben von der Inszenierung und den Pfeffermühlen Texten. Kannst du mir evtl. ein konkretes Inzenierungs- oder Textbeispiel geben?

R. K.: Die Friedenskonferenz wird beispielsweise im bayrischen Dialekt gespielt. Es beginnt sehr gemütlich, sozusagen mit feucht-fröhlicher Stimmung und alles wird etwas ins Lächerliche gezogen. Wir spielen mit zwei Bällen, die sozusagen die Machtspielchen, wie Waffenübernahme und die Verträge die damals verabschiedet wurden, darstellen. Wir spielen auf diese Ereignisse auf eine humoristische Art und Weise an. Am Schluss haben wir eine Szene, in der ich pantomimemäßig andeute, dass die ganze Welt mir gehört. Ich spiele quasi auf pantomimischer Ebene mit diesem Weltball, der dann aber letztendlich wie eine Luftblase zerplatzt. Mit solchen Mitteln arbeiten wir eben.

Glaubst du, dass politisches Kabarett auf die heutigen politischen Missstände Einfluss haben könnte?

R. K.: Ich bin zwar von Haus aus ein sehr, sehr großer Optimist, aber ich fürchte nicht. Eher umgekehrt. Das Kabarett lebt ja heutzutage von den politischen Verhältnissen und Ereignissen. Aber ich weiß nicht ob man heute nach wie vor die Leute mit politischem Kabarett für aktuelle politische Dinge politisieren oder zumindest sensibel machen kann. An dem Abend der Aufführung unseres Stückes sind die Leute natürlich sehr bewegt und gerührt und sehr nachhaltig beeindruckt, aber ich mir nicht sicher, ob man dadurch politisch jetzt auch was ändern kann, soweit geht mein Optimismus nicht. Manche Leute werden vielleicht angeregt von der Form und den Mitteln, die das politische Kabarett bietet. Ich befürchte aber, dass mittlerweile in der Politikabarettsszene durch diese Vermischung, gerade in den Medien und im Fernsehen, da es dort eben sehr Richtung Comedy-schiene geht, dieser politische Anspruch ganz oft verflacht. Da werden nurmehr platte Witze gemacht. Es ist daher ganz schwer die Leute politisch zu sensibilisieren. Zu bemerken ist, dass bei der Pfeffermühleninszenierung das Publikum hauptsächlich aus der älteren Generation besteht, die sich dafür noch interessieren. Nicht unbedingt nur für diese Zeit an sich, sondern auch für diese literarischen und politwissenschaftlichen Persönlichkeiten, was die ganze Mannfamilie eben war. Ab und zu kommen auch jüngere Leute in die Vorstellung, aber dreiviertel des Publikums besteht eigentlich aus der älteren Generation. Die jungen Leute interessiert heutzutage so etwas nicht mehr. Die wissen gar nicht, wer Erika Mann ist, das ist ja das Schlimme.

Woran könnte es liegen, dass die junge Generation kein Interesse zeigt?

R. K.: Es geht ja in der Schule schon los. Nicht mehr in allen Schulen wird die deutsche Literatur oder dieser Zeitabschnitt, wo eben gerade die Manns auch ein bisschen rausstechen, behandelt. Ich glaube sowieso nur in den Abiturstufen, in den unteren Schulstufen gar nicht mehr. Ich bin mir da jetzt nicht ganz sicher, aber meiner Meinung nach beginnt es hier, dass die jungen Leute gar nicht mehr wissen, was wir denn überhaupt für deutsche Dichter haben. Die kennen Wigald Boning oder Mario Barth, der das Olympiastadion füllt und die ganzen weiteren Comedian, aber aus der politischen Kabarettsszene gibt's ja wirklich nur mehr eine Hand voll, die wirklich reines, verschärftes, politisches Kabarett machen. Leider ist das wahrscheinlich eine aussterbende Generation. Jemand wie Horst

Schroth beispielsweise, der nach wie vor sehr gute Texte macht, hat einen Namen, weil er in den Medien präsent ist. Wer allerdings nur auf der Kleinkunsthöhne politisches Kabarett machen will, hast es ganz, ganz schwer.

Hast du ein Vorbild in der Kabarettszene, bzw. jemanden der dir ganz besonders zusagt?

R. K.: Dieter Hildebrandt ist für mich eine Person, die eine angenehme Sprachkultur entwickelt hat. Er spricht manche Sätze zum Beispiel gar nicht zu Ende, aber er rüttelt die Gedanken in den Leuten wach und man muss sozusagen den gesprochenen Satz zuende denken. Er war natürlich auch am Zahn der Zeit und ist somit ein Vorbild für mich. Ansonsten verteilt sich das ein bisschen, weil ich natürlich kein Texter bin, sondern versuche, die Texte schauspielerisch umzusetzen und zu meinem Eigenen zu machen. Es kommt eben immer darauf an mit wem man zusammenarbeitet. Bei dem Stück mit Veronika war ja das Konzept und ihre konkreten Vorstellungen schon fast fertig und ich hab dann meine Ideen noch mit eingebracht, indem ich beispielsweise kleinere Textkorrekturen und -kürzungen vorgenommen habe und auch musikalisch etwas verändert habe. Im Prinzip gestaltete sie das Grundgerüst allein und die Hauptarbeit, auch die Auswahl der Texte, lag bei ihr.

Was mich interessieren würde, ihr habt eure Inszenierung „Roter Pfeffer“ genannt, verbirgt sich dahinter ebenfalls eine politische Anspielung?

R. K.: Es sollte eben authentisch sein. Das erste Programm hieß glaub ich so. Was ich noch anmerken möchte, es gibt ja aus der damaligen Zeit keine Originalnoten mehr, deswegen haben wir Eigenkompositionen gemacht und auch Melodien aus Opern und Traditionelles zur musikalischen Gestaltung verwendet. Wir haben teilweise musikalische Einspielungen, ich spiele aber auch selbst Gitarre und Klavier und es wird gesungen. Es ist also sehr abwechslungsreich.

Interview mit Veronika Kranich, 19.08.2010

Wie sind Sie zum politischen Kabarett gekommen bzw. zu Erika Mann?

V. K.: Das kann ich jetzt nur ganz grob sagen. Ich bin ja selbst Autorin und nach längjähriger Bühentätigkeit schreibe ich nun auch meine Stücke. Ich habe mir Frauenfiguren ausgesucht, eben starke Frauenfiguren, die entweder in einer schlimmen Zeit gelebt haben, oder ein schweres Schicksal hatten und das mit ihrer Kunst verarbeitet haben. Das ist mein Hauptthema. Dazu gehört eben auch Erika Mann. Eine andere, sehr starke Frauengestalt ist Frida Kahlo, die mit 18 Jahren einen Unfall hatte und dadurch zur größten Malerin Mexikos wurde.

Erika Mann hat mit ihrem Kabarett, das sie gegründet hat, gegen den aufkommenden Nationalsozialismus gekämpft. Mit sehr viel Mut und sehr viel Engagement und Zivilcourage versuchte sie die Missstände zu ändern. Eben Frauen, die aus ihrem Schicksal das Beste machen wollten, sich einsetzten und kämpften, oft auch sehr direkt.

Es war jedenfalls ein persönliches Interesse vorhanden. Wie sind Sie denn an Informationen und Materialien gekommen. Wie haben Sie recherchiert?

V. K.: Das macht man ja dann überall und schaut, was es über Erika Mann gibt. Irgendwann fand ich dann Texte der Pfeffermühle, habe reingeschaut und fand die so interessant, witzig und böse, dass ich mir gedacht habe, da möchte ich ein Kabarett draus machen. Es kommt hinzu, dass ich jemand bin, der sehr viel mit Musik zu tun hat. Ich singe sehr gerne, spiele Klavier und Gitarre und ich baue immer Musik in meine Stücke ein und das passte eben auch bei der Pfeffermühle.

Die Texte der Pfeffermühle hatten Sie also, wie sah es mit der Musik aus?

V. K.: Es gab überhaupt keine Noten, ich habe nirgendwo welche gefunden. Deswegen habe die Texte auch ein bisschen umändern müssen und habe mir geholfen, indem ich Opernarien aus berühmten Opern genommen habe, oder sogar Volksmusik und da hab ich die Texte draufgebaut. Das passt zum Teil hervorragend.

Haben Sie da persönliche Lieblingsarien und -lieder ausgewählt?

V. K.: Ich kenne sehr viele Opern und auch die Volksmusik und dachte mir, dieses Stück könnte von der Musik her gut auf diesen oder jenen Sketch passen. Die Reime passten nicht immer genau, deswegen musste ich auch etwas umändern, aber der Inhalt ist geblieben. Das klappte wunderbar.

Ich kann ein Beispiel nennen, das Stück heißt „Die Dummheit“, da habe ich die „Patrona Bavariae“ darunter geben. Dieses volkstümliche Lied passte musikalisch sehr gut zum Pfeffermühlentext. Es geht wunderbar auf solche Lieder und es wirkt dadurch natürlich sehr komisch.

Bringen Sie hier nicht auch einen satirischen Aspekt zum Tragen, wenn Sie ein volkstümliches Lied mit dem Text der „Dummheit“ verknüpfen?

V. K.: Volksmusik ist an sich keine Satire, die nehmen das ja alle ernst. Wenn man da jetzt eine Satire draus macht, wird das noch komischer. Das hat Wirkung und wird einfach ein bisschen auf die Schippe genommen.

Die Texte wurden ja etwas umgeschrieben. Haben Sie diese dann auch aktualisiert und irgendwelche zeitaktuellen Bezüge eingebaut?

V. K.: Nein, ich habe sie so gelassen. Das Aktuelle kommt ja sowieso raus, selbst wenn es um Hitler geht und um den Nationalsozialismus. Man merkt einfach, dass es um ein diktatorisches Regime geht und das kann man ja auf alles beziehen.

Das Ensemble bestand meist so aus zehn Leuten, die die verschiedenen Nummern gesungen haben. Die Hauptgruppe war Erika Mann, Therese Giehse und Musiker und Komponist Magnus Henning. Ich hab aus diesen Programmen, das sind ja unglaublich viele Texte, sagen wir mal die Highlights herausgesucht und daraus ein Programm gemacht. Wir sind nur zu zweit auf der Bühne. Mein Kollege ist Rainer Koschorz, der spielt Klaus Mann, den Bruder. Klaus Mann hat nie auf der Bühne der Pfeffermühle gestanden, aber er hat ein paar Texte geschrieben. Ich lass ihn auf der Bühne spielen und er steigt mit mir in die Sketche und Lieder ein. Wir spielen sie mehr oder weniger immer zu zweit. Das ist die Freiheit, die ich als Künstlerin habe. Ich kann ja da nicht mit zehn Leuten auf die Bühne. Wir tauschen uns aus im Briefwechsel, wir reden miteinander in Dialogen, wir

erzählen ein bisschen geschichtliche Hintergründe und dann steigen wir in die Nummern ein.

Biographische Daten und Fakten über Erika Mann und die Pfeffermühle sind mit eingebaut, sozusagen in den Zwischenstücken?

V. K.: Ja natürlich, damit man auch weiß, worum es geht und was passiert ist und die beiden haben sich ja nun sehr gemocht. Die haben sich ja auch in Wirklichkeit ausgetauscht. Nun ist es so, wir beide, ich spiele Klavier, er Gitarre, wir singen zusammen und steigen in alle Nummern zu zweit ein.

Haben Sie bei Ihrer Inszenierung in Bezug auf die Stücke irgendwas symbolisch dargestellt? Beispielsweise mithilfe von Requisiten?

V. K.: Ja natürlich! Also, nehmen wir mal ein Beispiel. Wir verkleiden uns immer mit ganz wenigen Mitteln, mit Hüten. Es gibt ein Stück, das heißt „Die Gesangslehrerin“. Da bin ich die Gesangslehrerin und gebe meinem Schüler Unterricht. Ich trage einen roten Schal und eine Brille und spiele Klavier, gebe die Töne an und der Schüler hat eine Pudelmütze auf. Also ganz, ganz wenige Mittel. Das Schöne bei diesen Sketchen von Erika Mann ist, dass sie immer sehr lustig und harmlos beginnen. Man denkt immer, oh, das ist eine lustige Nummer und man lacht sehr und am Ende bleibt einem das Lachen im Hals stecken. Das ist ihre Methode. Zum Beispiel bei „der Gesangslehrerin“ gibt diese Gesangsunterricht und der Schüler macht eben die Töne nach und es klappt gar nicht und sie ist nicht zufrieden. Am Schluss stellt sich heraus, dass sie Gesangsstunden gibt, damit der Schüler am Schluss Töne wie Hitler herausbringt.

„etwas schnarren, etwas brüllen, so mit wütendem Organ, damit kann man Säle füllen, damit fängt die Kunst erst an.“

... und am Schluss brüllt er und schnarrt er wie ein Wahnsinniger.

Zu Beginn denkt man, dass es eine harmlose Gesangsstunde ist und dann merkt man erst wohin dies eigentlich führt. Es steigert sich und das ist bei jedem Stück so. Beim „Koch“ beispielsweise tritt er nur mit einer Schürze, einer Kochmütze und einem Kochtopf auf. Ich begleite ihn auf dem Klavier und er kocht sein Süppchen. Am Schluss wird er immer schärfer und sobald er sich umdreht, erkennt man das Hitlerbärtchen und er kocht seine braune Soße. Erika Mann durfte ja nicht offen gegen das Regime vorgehen, es wird ja nie

der Name Hitler genannt. Es werden überhaupt keine Namen genannt. Sie hielt das alles sehr versteckt, aber man versteht es natürlich. Und es wurde auch bemerkt, was gemeint war und so verlor sie ihre deutsche Staatsbürgerschaft. Sie musste emigrieren, man hat es nicht mehr erlaubt.

Ja, es wurde ja alles sehr subtil gehalten und keine Namen genannt. Jetzt stellt sich eben auch noch die Frage, sehen Sie auch heute noch eine gewisse Aktualität in den Stücken von Erika Mann?

V. K.: Ich finde Erika Manns Stücke sind keinesfalls passé. Sie wehrte sich gegen Antisemitismus und Arbeitslosigkeit und war in dieser Hinsicht sehr sozial eingestellt. Sie wehrte sich gegen diktatorische Regimes, gegen Aufrüstung, gegen Verdummung, gegen Ignoranz. Das sind ja keine Themen, die heute passé sind.

Am Ende der Aufführung hab ich noch ein Lied eingefügt, das sie gar nicht selbst gesungen hat, sondern Marlene Dietrich „Sag mir wo die Blumen sind“. Das singe ich ganz am Schluss, nachdem die Pfeffermühle längst passé war. In Amerika wurde sie ja gar nicht verstanden. Sie sind nach Amerika emigriert und das war überhaupt kein Erfolg. Die Kultur des politischen Kabarets existierte dort nicht, denn sie waren so weit weg über den großen Teich, dass sie gar nicht wussten, was los war. Das haben die gar nicht kapiert. Aber trotz alledem wurde später gefragt, Erika Mann hat selber darüber nachgedacht, hat das eigentlich einen Sinn gehabt? Viele haben gesagt, dass sie mit ihrem Kabarett die Leute wachgerüttelt und vielen Menschen die Augen geöffnet hat, die dadurch rechtzeitig emigriert sind. Sie hat damit Leben gerettet, das ist ihr großer Verdienst. In Amerika kämpfte sie, nicht mehr mit Kabarett, aber mit anderen Mitteln, weiter gegen den Nationalsozialismus. Das war ihre Lebensaufgabe und das sind Texte, die sie da schrieb, die auch heute noch so hochaktuell sind. Gut, das war jetzt speziell Hitler, aber es gibt ja immer noch Diktatoren und Regimes, in denen keine Meinungsfreiheit herrscht. Man kann das sehr gut auf die heutige Zeit übertragen. Es ist nur traurig, die Wenigsten wissen etwas über Erika Mann und wir haben dementsprechend auch nicht so viele Auftritte. Die Veranstalter denken, dass kein Publikum kommt. Und wenn sie es nehmen, ist die Begeisterung riesig. Wir haben super Kritiken bekommen.

Wenn Sie so Ihr Publikum anschauen, kann man sagen, dass eher junge Leute kommen oder Ältere oder eben gemischt?

V. K.: Sehr gemischt. Natürlich, die Älteren, die die Zeit kennen und erlebt haben sind viele, die ziehen aber das junge Publikum mit, um ihnen klar zu machen, wie die Zeit gewesen ist, in der die Eltern oder Großeltern gelebt haben. Es ist also ein ganz gemischtes Publikum. Es ist ja kein trockenes Kabarett, es hat so viel Witz und so viel Komik. Man liegt einerseits vor Lachen unter dem Tisch und andererseits erschrickt man auch wieder, weil man die Wahrheit erkennt. Was in den Kritiken auch immer wieder geschrieben wird, es ist eine Mischung zwischen Heiterkeit, Erschrecken und Nachdenklichkeit. Ein Wechselbad der Gefühle, das bis zum Ende in Bewegung hält. Das Lied am Schluss, „Sag mir wo die Blumen sind“ – Erika Mann war ja auch mit Marlene Dietrich befreundet, kannte sie gut und eben auch das Lied – hat sie geliebt, das lasse ich sie am Ende singen. Der Krieg ist zu Ende, alles ist gewesen und man konnte die Menschen nicht wachrütteln, man hat es nicht geschafft, aber einige wenige eben doch.

Wenn Sie das Kabarett von Erika Mann im Vergleich zum Kabarett in der heutigen Zeit sehen, was fällt Ihnen dazu ein? Was ist für Sie Kabarett in der heutigen Zeit?

V. K.: Das kann ich nicht sagen, weil ich selbst eigentlich keine Kabarettistin bin. Ich komme ja vom Theater. Das, was wir machen, ist eine Mischung aus Theater und Kabarett, wir bringen kein reines Kabarett. Auch Erika Mann war Schauspielerin, keine reine Kabarettistin, sie kommt vom Theater. Sie war auch mit Gustaf Gründgens mal verheiratet. Sie hat die Texte selbst geschrieben und dann hatte sie eine Mannschaft, die die Texte kabarettistisch umsetzte, sie gehörte auch dazu.

Beispielsweise das „Katerlieschen“ handelt von einer Frau, einem kleinen Dummchen, das ganz stolz ist auf ihren Mann, den Frieder. Erst wird immer über ihre Dummheit geschimpft und am Schluss tritt er in einer ganz schicken Uniform auf und wird erschossen. Sie ist ganz stolz auf diese Uniform. Da hab ich ein Puppenspiel draus gemacht. Ich lasse da zwei Puppen spielen, über einem schwarzen Vorhang, und das ist makaber. Erst tritt der Frieder in Seppelhosen auf, dann plötzlich hat er eine Uniform an und „peng“ wird er erschossen. Dann werden ihr die Augen geöffnet. Es gibt viele Möglichkeiten, die man da hat, es ist ja kein reines Kabarett.

Könnte das „Katerlieschen“ für die deutsche Frau allgemein stehen?

V. K.: Ja genau, ein Dummchen. Es sind ja viele blind und ohne zu wissen, wem sie da gehorchen, hinterhergelaufen und waren stolz auf diese Marschierenden in den schönen Uniformen und haben gar nicht dahinter geschaut. Diese Dummheit gibt's ja immer noch, überall. Insofern kann man jetzt nicht sagen, das bezieht sich nur auf die Hitlerzeit. Nein, das grassiert weiter, dass die Menschen irgendwelchen Diktatoren hinterherlaufen und das ganze Volk macht mit. Was macht denn unser Volk in Afghanistan. Nur als Beispiel. Insofern ist das alles andere als nicht aktuell.

Um nochmal zum Kabarett zu kommen. Was ist für Sie Kabarett heute und was halten Sie von dieser Comedy-Schiene?

V. K.: Die Comedy-Schiene kommt sehr gut an, vor allem beim jungen Publikum, aber die ist Oberfläche. Dieses Kabarett von Erika Mann – und es gibt ja immer noch einige hervorragende Kabarettisten – das ist sehr tiefgründig und sehr anspruchsvoll. Comedy ist für mich sehr viel Oberfläche. Das hat gar nichts mit dem zu tun, was die Erika Mann wollte. Gar nichts, das ist ein riesen Unterschied.

Können Sie ein Beispiel nennen von Kabarettisten mit tiefgründigem Programm?

V. K.: Ja natürlich. Es gibt den Mathias Richling, der ist hervorragend oder Bruno Jonas vom Kabarett der Münchner Lach- und Schießgesellschaft, die waren immer sehr politisch. Das ist für mich politisches Kabarett. Mit der Comedy-Schiene kann ich persönlich nichts anfangen, aber die kommt gut an in der heutigen Zeit und das sagt auch etwas über das heutige Publikum und über die Gesellschaft aus. Klar, man möchte heutzutage gerne lachen, sich nur noch einen schönen Abend machen, aber dass man mal dahinter schaut, um den Sinn von Theater oder Kabarett zu begreifen, das tun ja die wenigsten. Da gehört natürlich eine gewisse Bildung dazu, dass man das möchte. Die Pfeffermühle hat zwar den Krieg nicht verhindern können, obwohl das ihr Ziel war, aber sie hat einige Leute wachgerüttelt.

Glauben Sie, wenn man jetzt politisches Kabarett hernimmt und nicht die Comedy-Schiene, dass dieses heute noch Einfluss auf politische Missstände hat?

V. K.: Ich glaube schon. Die gute Kabarettisten, die immer wieder im Fernsehen erscheinen, die haben eine Wirkung. Sonst möchten die Leute die ja nicht immer wieder sehen. Mathias Richling gehört ja beispielsweise zu den Spitzen. Wenn er Politiker imitiert, das macht er ja mit sehr viel Spitze und Sarkasmus, das ist ganz schön giftig, was er da macht. So rüttelt er die Leute auch wach... „müsst ihr denn die wählen, schaut doch mal genauer hin!“ Also ich denk schon, sonst kann man das alles ja seinlassen. Man macht ja die Dinge nicht um ihrer selbst Willen. Das ist zwar eine Gaudi und es ist lustig, man möchte ja aber auch die Leute erreichen. Ich denke, man erreicht immer einige wenige, aber dafür hat es einen Sinn.

Noch eine kurze Frage und zwar, wenn man das Publikum anschaut, ich habe immer mehr das Gefühl, dass ein Großteil der jungen Leute kein Interesse mehr zeigt bzw. nurmehr für die leichte Kost, wie beispielsweise Comedy. Was meinen Sie?

V. K.: Da ist was Wahres dran. Ich weiß es nicht genau, aber die junge Generation ist leider durch die Medien, die ja nun die oberflächliche Schiene bedient, verformt, so dass sie nichts mehr Ernsthaftes wollen. Die wollen nur noch ihre Gaudi im Leben, lustig sein und Spaß haben, eine Spaßgeneration kann man fast sagen. Das Leben ist wirklich ernst, denn es gibt so viele Schwierigkeiten, z. B. einen Arbeitsplatz zu finden, Arbeitslosigkeit allgemein. Diese Gaudi-Schiene bringt einen ja nicht weiter, sondern schafft nur mehr Probleme. Man muss irgendwann mal die Augen aufmachen und schauen, „wo lebe ich, wer bin ich, was will ich eigentlich“. Das interessiert die wenigsten. Irgendwann werden sie aufwachen. Alle.

Dann wird der Mensch wach. Theater, Kabarett, politisches Kabarett und auch Literatur, das sind Mittel, um ein menschenwürdigeres Leben zu führen. Ich denke, das ist wichtig und wenn Sie so etwas schreiben, glaube ich auch, dass es etwas Wichtiges ist und Sie wollen ja damit auch etwas erreichen und bezwecken.

Auch in Allem, was ich mache, sehe ich schon einen Sinn, dass ich Menschen mal darauf aufmerksam mache. Wenn ich nochmal Frida Kahlo hernehme, ist der Hintergrund ganz einfach, dass man ein schweres Schicksal annehmen und daraus etwas Großes machen kann. Also, dass man nicht verzweifelt, nicht resigniert und sagt „das war's und ich will

nicht mehr“, sondern schaut, „was kann ich draus machen“. Eine Frau, die quasi ans Bett gefesselt ist, fängt an zu malen und wird die größte Malerin Mexikos. Das sind so Botschaften, wie „das Leben nicht wegwerfen, sondern schauen was man draus machen kann aus dem schlimmen Leid“. Das ist für mich eine wichtige Komponente, was macht man aus schlimmstem Leid?! Da wird man wachgerüttelt und fängt an, über sich nachzudenken und die Verzweiflung wird zu etwas Bildendem. Das sind so die Botschaften aus meinen Stücken: Frauen mit schlimmen Schicksalen, die daraus etwas ganz Großes gemacht haben.

Interview mit Roswitha Dasch, 01.08.2010

Wie ist Ihr persönlicher Zugang zum Kabarett und wie sind Sie dazu gekommen?

R. D.: Das war ein sehr breitgefächertes Thema, was mich überhaupt sehr interessiert hat. Ich habe mich eben sehr viel mit der NS- Zeit auseinandergesetzt und beispielsweise ein Programm über jiddische Lieder aus dem Wilnaer Ghetto konzipiert. Vilnius ist heute Litauen. Ich habe sehr viel recherchiert, Lieder zusammengesucht, bin dort hingefahren, habe mit Zeitzeugen gesprochen und daraus eine Text-Musik-Kollage zusammengestellt. Dies hatte zur Folge, dass ich einen Dokumentarfilm darüber drehte, eine Ausstellung zu diesem Thema machte, viel mit Zeitzeugen sprach und auch im Nachhinein mit Schülern gearbeitet habe. Auch heute noch, da die NS-Zeit und der politische Widerstand eigentlich immer MEIN Thema gewesen sind. In diesen Kontext passt ja nun genau Erika Mann als eine Person, die gekämpft und sich widersetzt hat, stark geblieben ist und viele Ideen hatte. Im Grunde ist es eine Fortsetzung von dem, was mich schon Jahre interessiert.

Bei unserem kurzen Telefonat vorher haben Sie erwähnt, dass Sie in Kontakt mit Helga Keiser-Hayne getreten sind. Wie sind Sie denn hauptsächlich an den Kabarettstoff gekommen und wie war Ihre Arbeitsweise?

R. D.: Erstmal mithilfe einer breitgefächerten Recherche über ihr Leben und den innerfamiliären Kontext. Ich habe möglichst viel über die Familiengeschichte und Familienchronik, sowie über ihren persönlichen Werdegang gelesen. Es gibt ja verschiedene Biographien und ich wollte mich über diesen Menschen grundinformieren und was ei-

gentlich mit ihm passiert ist. Ebenso stand ich im starken Austausch mit der Filmemacherin, mit der ich den Film übers Wilnaer Ghetto gedreht habe. Diese drehte zu dem Zeitpunkt gerade einen Film über Erika Mann und war in ihrer Recherche weit fortgeschritten. Sie war damals auf Recherchereise in der Schweiz gewesen und hatte diverse Sachen bereits gedreht. Inspiriert hat sie mich nicht unbedingt hinsichtlich des Aufbaus, sondern gab mir eher nochmal die Möglichkeit, das Leben von Erika Mann im Groben zu erfahren.

Könnten Sie mir sagen, wie der Film hieß? War das eine Dokumentation?

R. D.: Es ist ein Dokumentarfilm und ich weiß gar nicht, ob er jemals fertig geworden ist, da wir gar nicht mehr so stark in Kontakt stehen. Sie hat den Film privat finanziert und immer wieder stückchenweise neu gedreht. Ob dieser dann öffentlich finanziert wurde, kann ich nicht sagen. Damals hatte sie bereits einen großen Teil abgedreht, es kann aber durchaus sein, dass er nie irgendwo aufgetaucht ist, wie das immer so ist mit den finanziellen Dingen. Sie war finanziell nicht so gut abgesichert, dass sie das alles hätte alleine finanzieren können. Über eine Fernsehausstrahlung weiß ich jetzt nichts.

Sie hat Ihnen jedenfalls mit Informationen weitergeholfen?

R. D.: Ja und auch gute Impulse gegeben. Wenn man etwas visuell vor sich hat, ist es immer etwas anderes, als wenn man es nur aus Büchern hat. Es ist nochmal ein anderer Eindruck, wenn jemand schon mal an den Orten gefilmt hat, wo sie war.

Nun zur Inszenierung. Haben Sie die originalen Texte verwendet, bzw. haben Sie Veränderungen vorgenommen?

R. D.: Ja, wir haben zum Teil Veränderungen vorgenommen. Wir haben aber auch von Frau Keiser-Hayne viel Information bekommen, auch musikalischer Art. Frau Keiser-Hayne hat damals eben von Igor Pahlen und Magnus Henning einige Sachen für Sendungen im Bayrischen Rundfunk und anderen Rundfunkanstalten aufgenommen und natürlich auch für sich selber, allerdings in schlechter Tonqualität. Das hatte sie uns zusammengestellt und sagte, das sind wirklich die originalen Sachen. Die sind ja nirgends verzeichnet. Ich kann Sie Ihnen zur Verfügung stellen und machen Sie was draus.

Mein Kollege am Klavier, der recht gut arrangiert und auch komponiert, hat dann eben aus diesen Originalversionen die originalen Melodien genommen, aber eben noch etwas Eigenes daraus gemacht. Zum Beispiel Zwischenteile komponiert und eben aus eigener Inspiration etwas hinzugefügt, was er als schön empfunden hat.

Haben Sie den Text auch verändert? Also einerseits, damit das hinsichtlich der veränderten musikalischen Komposition wieder passt und auch vom aktuellen Zeitgeschehen her?

R. D.: Wir haben die Texte teilweise aktualisiert. Außerdem haben wir, was für mich jetzt interessant war, kein reines Pfeffermühlenprogramm gemacht, sondern dies auch in aktuellen politischen Kontext gesetzt. Da ich mich ja nun schon lange mit Tondokumenten und Künstlern aus der NS-Zeit beschäftige, hab ich gedacht, es wäre auch wichtig, wenn man das in den Kontext mit anderen Künstlern setzt. Ich habe dann auch geschaut was passen könnte, was zeitlich adäquat und auch stimmig war. Wir haben das mit in das Pfeffermühlenprogramm verwoben, um noch eine andere Perspektive mit einzubinden.

Der aktuelle Zeitbezug ist ja nun ein sehr interessanter Aspekt. Gibt es irgendwelche Aufnahmen oder Dokumentationen Ihrer Inszenierung?

R. D.: Wir haben das Stück nicht ganz gefilmt, sondern nur ein, zwei Stücke daraus, die auch original von ihr sind, wie z.B. „Der Koch“, von dem auch Ausschnitte im Netz zu finden sind. Wir waren da sehr vorsichtig hinsichtlich der Veröffentlichungsrechte, daher haben wir das nicht aufgezeichnet.

Interessant für mich wäre jetzt natürlich, was der aktuelle Zeitbezug ist, bzw. wie Sie diesen in das Programm eingebaut haben und was Sie da verändert haben?

R. D.: Wir haben zum Beispiel einfach aktuelle politische Strophen eingebaut. Wir haben ein Lied original gelassen und zu aktuellen politischen Situationen immer eine Strophe dazu genommen. Diese wurde immer aktualisiert, je nachdem was politisch aktuell war. Das wechselt ja immer, das bleibt ja auch nicht. Wenn man aktuelles Kabarett macht, muss man ja auch immer schauen, was sich politisch verändert. Wir haben uns eben immer ein, zwei Strophen offen gelassen und dann was Neues dazu geschrieben.

Könnten Sie mir noch ein Textbeispiel geben oder ist das schon zu lange her?

R. D.: Ich habe hier zum Beispiel eine Strophe. Wir haben ein Lied gehabt und da den Text verändert. Es ist ja klar, dass es vorwiegend auf deutsche Politik ausgerichtet ist. Oskar Lafontaine war ja länger verschwunden als Politiker und irgendwann ist er wieder aufgetaucht und hat sich einer Links-Partei zugewendet, d.h. er war früher der große Sozialist und hat sich dann als Vorsitzender der Linken einen Namen gemacht, allerdings mit sehr zweifelhaften Parteiideen. Wir haben Gregor Gysi gehabt, der immer wieder diese und jene Versprechungen gemacht hat, die man gar nicht mehr glauben konnte, weil es einfach Unsinn ist. Eine Strophe lautete zum Beispiel:

„Wer hat denn die Sozis vom Sofa aufgeschreckt?

Das dürften doch die Linken gar nicht tun.

Wer hat denn Onkel Oskar von den Toten auferweckt?

Der Mann ist gegen Kritiker immun.

Wer nimmt denn Gregor Gysi seine Zukunftspläne ab?

Die werden doch im Leben niemals wahr.

Wer glaubt denn an den Esel, der Dukaten für uns schießt?

Das tun doch nur die Linken, das ist klar.“

Ich geh mal davon aus, dass Sie die Unterlagen zu den Stücken nicht unbedingt aus der Hand geben möchten?

R. D.: Nein, ich gebe nur eine Strophe als Beispiel.

Das ist ok, ich bedanke mich. Das Beispiel zeigt sehr schön, dass man die alten Texte in Zusammenhang mit aktueller Politik bringen kann.

Haben Sie sich auch mit den Märchentexten aus dem Dritten Exilprogramm von Erika Mann beschäftigt?

R. D.: Die Märchentexte waren jetzt nicht unser Schwerpunkt, weil wir eigentlich den Fokus auf „Erika Manns Leben im Widerstand“ gesetzt hatten und wollten das anhand der ganzen Entwicklung ihrer Pfeffermühle beschreiben, d.h. sie stand als Person im Vordergrund und ich war Erika Mann. Ich habe aus der Ich-Perspektive erzählt. Wir haben

jetzt nicht nur diese Programme abgerollt. Ich habe quasi aus meinem Leben berichtet und dazu kamen die entsprechenden Entwicklungen dieses Theaters.

Sind Sie somit in den Zwischenteilen wie Erika Mann damals als Conférenciér aufgetreten und haben biographische Fakten mit eingebaut?

R. D.: Ja, ich erzähle quasi als Erika Mann aus meinem Leben. Deswegen konnten wir nicht alle Programme so intensiv auf die Bühne bringen und haben einen Querschnitt gemacht, damit die Entwicklung deutlich wird. Es hört auch mit der Aufgabe der Pfeffermühle in Amerika auf. Als Zugabe habe ich noch einen musikalischen Beitrag konzipiert, sowie eine kurze Zusammenfassung von ungefähr eineinhalb Seiten darüber, was in ihrem Leben nach der Pfeffermühle passiert ist. Einfach damit man weiß, was in Erika Manns Leben nach 1937 passiert ist und das nicht einfach so stehen lässt. Durch die biographische Zusammenfassung am Ende ist die ganze Person einfach nochmal in den Vordergrund getreten.

Was mich bei der Inszenierung noch interessieren würde, haben Sie anhand der Bühnendarstellung, sei es durch Requisiten, etc. mit Symbolik gearbeitet, also quasi subtile Anspielungen auf gewissen Personen und Gegebenheiten gemacht? Auf Ihrer Homepage sehe ich beispielsweise eine Zahnbürste als Schnauzer.

R. D.: Ja genau, der Schnauzer von Hitler. Ja natürlich, das mit Hitler ist ja klar, wie schnell kann man sich sonst umziehen, um Hitler darzustellen. Ich habe dann auch die Stimme von ihm in einem Lied imitiert. Die Zahnbürste zeigt natürlich sofort was Sache ist. Als wir das Stück „Die Schönheitskönigin“ gemacht haben, verwendeten wir eine Puppe. Es geht ja um Operationen, die Nase muss beispielsweise operiert werden, weil sie krumm und jüdisch ist, der Bauchnabel wird zum Mund, etc. Während ich singe, hat diese Puppe die Deutschlandfahne um. Sie soll eigentlich den Deutschen Michel symbolisieren. Während ich an ihr herumoperiere, wird die deutsche Fahne etwas nach hinten geschoben und ein Bart wird beispielsweise sichtbar. Man soll sehen, dass es ein Mann ist, der da operiert wird, ein Jude. Diese Sache ist für mich sehr symbolisch. Ich weiß natürlich nicht, ob das dann jeder während der Aufführung kapiert, aber ich glaube schon, dass das ersichtlich ist. Das wäre zu Beispiel eine Sache.

Beim „Koch“ nehme ich eine Deutschlandfahne als Schürze und habe einen Kochlöffel auf dem ein Hakenkreuz gemalt ist, was erst nicht ersichtlich ist. Erst am Schluss, wenn ich den Kochlöffel zum Hitlergruß hebe, sieht man das Hakenkreuz.

Ein weiteres Beispiel ist das „Kinderlied“, das ganz solistisch von mir gemacht wird, nur mit Gitarre, auf der ich mich begleite. Um die Rolle zu verstärken, verstelle ich meine Stimme ganz kindlich und verwende ein Kinderkopftuch als Kopfbedeckung.

Zur Inszenierung habe ich keine weiteren Fragen mehr. Mich würden noch ein paar allgemeine Aspekte interessieren und zwar was für Sie politisches Kabarett in der heutigen Zeit ist?

R. D.: Da unterscheide ich eindeutig zwischen Kabarett und Klamauk. Diese ganzen Comedy-Leute, die oft nur unter der Gürtellinie agieren, tragen für meine Begriffe zur Volksverdummung bei. Es ist ja mal ganz lustig, aber eigentlich muss man sich so etwas nicht anschauen.

Das politische Kabarett, wie ich es kenne, ist ein zeitaktuelles, d.h. es orientiert sich immer wieder neu in seinen Programmen und schaut was politisch passiert, damit – falls sich etwas Brisantes ereignet – eine Art Widerstand geleistet werden kann. Es gibt ja jetzt nicht so viele politische Kabaretts, die heute die Qualität von einer Pfeffermühle haben, die wachrüttelt und die Leute zum Nachdenken bringt. Leider ist das auf dem Rückmarsch und hat nicht mehr so viel Publikumszulauf. Aus dem Fernsehen gibt es, glaub ich, nur mehr eine einzige Sendung, die man in diese Richtung sehen kann; das war früher „Scheibenwischer“ und läuft jetzt etwas verändert unter Herrn Richling, der das Ganze hauptsächlich in den Händen hält. Das guck ich schon immer, weil ich finde, das ist eine Parodie, die auf den Punkt bringt, was politisch passiert. Ich finde das auch wichtig, dass man kritisch hinschaut und dass einem sogar das Schmunzeln vergeht, wenn man darauf hingewiesen wird, was an Missständen auf politischer Ebene passiert. Ich sehe es als einen wichtigen Teil unserer Gesellschaftskritik.

Wenn Sie sich jetzt das Publikum ansehen – ich weiß nicht, wie es jetzt bei ihren Aufführungen war – aber können Sie sagen, ob eher die junge oder die ältere Generation Interesse an Ihrem Stück zeigte?

R. D.: Also ich kann ganz klar sagen, da sich meine Programme schon seit Längerem mit dieser Thematik auseinandersetzen, dass sich die jungen Leute dafür wenig interessieren. Wir haben Erika Mann auch schon in Schulen aufgeführt und danach mit den Schülern diskutiert, das ist etwas anderes, aber der normale Publikumsbetrieb bei einem Konzert ist eher die ältere Generation, die sich mit diesem Thema auseinandersetzen mag. Leider! Denn ich finde das ist absolut zeitaktuell und einige Leute kommen sogar nach der Aufführung und sagen, was sie da gemacht haben, das zeigt mir wie aktuell das heutzutage noch ist. Daher finde ich es wirklich schade, dass man diesen zeitaktuellen Rahmen nur mit älteren Besuchern fassen kann.

Wo sehen Sie die Ursache oder Gründe für so ein Desinteresse der jungen Generation?

R. D.: Die Gesellschaft verflacht zusehends. Die Leute sind nicht mehr so interessiert, sich kritisch mit Dingen auseinanderzusetzen. Wenn das so wäre, hätten wir wesentlich mehr politische Kabarettssendungen im Fernsehen, was sich im Grunde eigentlich ja nur auf diese eine Sendung beschränkt, die im Öffentlich-Rechtlichen Fernsehen gezeigt wird. Die Privatsender sind gespickt mit irgendwelchem Comedy-Kram, der vielfach eben unter die Gürtellinie geht und einfach flach ist. Für ein kurzes Amüsement ist das vielleicht gut, aber das regt absolut nicht zum Nachdenken an.

Glauben Sie, dass das politische Kabarett auf die heutigen gesellschaftlichen und politischen Missstände Einfluss hat, so wie die Pfeffermühle damals?

R. D.: Es interessiert die Leute sicherlich, aber ich weiß nicht, ob es so nachhaltig ist wie die Pfeffermühle, die doch sehr kampfbereit war, obwohl sie indirekt agiert hat. Dieser Status ist heute nicht mehr so gegeben. Vielleicht in Ländern mit diktatorischer Regierung, aber da kann ich jetzt nicht sagen, was es da so gibt.

Abbildungen



ERIKA MANN - "ROTER PFEFFER"

SATIRE gegen GEWALT und DUMMHEIT

Literarisch-politisches Kabarett um Erika Mann und ihre "Pfeffermühle". **Veronika Kranich** und **Rainer Koschorz** begleiten dieses mutige Unternehmen durch die Jahre 1933 - 1937 und lassen es wieder lebendig werden. Es bezog vehement Stellung gegen Hitler und den aufkommenden Nationalsozialismus. Die Pfeffermühle feierte Triumphe, bis sie von den Nazis zur Emigration gezwungen wurde. Viele Texte sind heute wieder frappierend aktuell!

Mit Liedern, Sketchen, Texten zum Zeitgeschehen und Biographischem zeigen die beiden Künstler ein Programm mit Biss, Witz, Nachdenklichkeit und hohem Unterhaltungswert.

Pressestimmen:

"Mit grandios vorgetragenen Songs, Sketchen mit furiosen Doppelspiel und brillanten Dialogen trieben Kranich und Koschorz das Berliner Publikum im ausverkauften Kleinen Theater durch ein Wechselbad der Gefühle.." (*Berliner Mopo*)

"Ein Programm der Extra-Klasse! Veronika Kranich und Rainer Koschorz gelang eine Meisterleistung." (*Wedeler Tageblatt*)

"Ein wunderbarer Abend mit politisch-literarischem Kabarett vom Feinsten. Nach anfänglicher Belustigung bleibt einem das Lachen im Halse stecken." (*Hamb. Abendblatt*)

*Abbildung 1: Flyer zur Kabarettvorstellung "Roter Pfeffer" (Vorder- und Rückseite)*²⁹⁷

²⁹⁷ Roter Pfeffer - Eine Hommage an Erika Mann und ihre Pfeffermühle. Quelle: Rainer Koschorz



Abbildung 3: „Eröffnungsnummer“ ²⁹⁸



Abbildung 2: „Der Koch“ ²⁹⁸

²⁹⁸ Erika Mann. Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“. Livemittschnitt 2006.



Abbildung 5: „Die Dummheit“²⁹⁹



Abbildung 4: „Die Dummheit“²⁹⁹

²⁹⁹ Erika Mann. Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“. Livemittschnitt 2006.

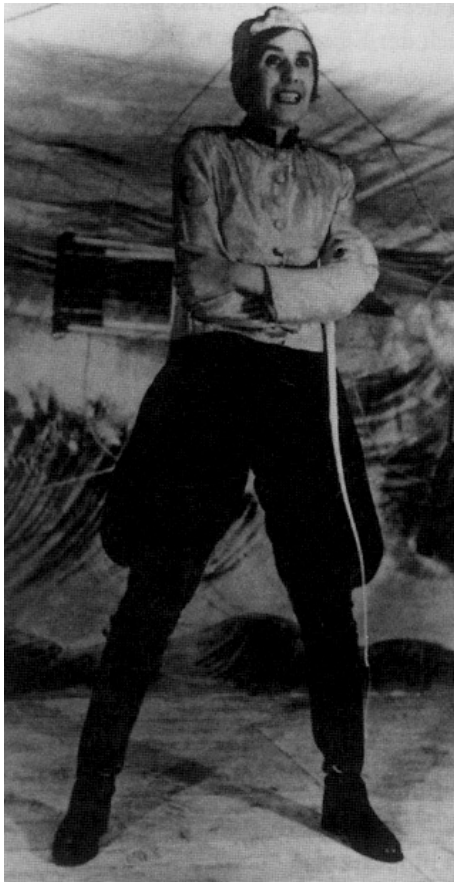


Abbildung 7: „Katerlieschen“³⁰⁰



Abbildung 6: Veronika Kranich als Harlekin³⁰⁰

³⁰⁰ Erika Mann. Roter Pfeffer best of „Die Pfeffermühle“. Livemittschnitt 2006.



Therese Giehse als „Die Dummheit“ (Abbildung 8, oben links) ³⁰¹, Therese Giehse als „Die Hexe“ (Abbildung 9, oben rechts) ³⁰², Erika Mann als „Lügenprinz“ (Abbildung 10, unten links) ³⁰¹ und Sybille Schloss als „Kleine Seejungfrau“ (Abbildung 11, unten rechts) ³⁰¹

³⁰¹ Giehse, Therese 1973, S.59

³⁰² Keiser-Hayne, Helga 1995, S.149-151.

Kabaretttexte

LAUTER MÄRCHEN

Conférence

(Die Dekoration ist ein Meer und ein großes, phantastisches Spinnennetz, in dem – schon jetzt – zu Anfang der Revue die Dekorationsstücke hängen, die im Laufe der Revue Verwendung finden.)

DER MÄRCHENDICHTER *(kommt mit einem großen Buch, das er für den weiteren Lauf der Revue behält.)* Lauter Märchen, – jetzt kommen lauter richtige Märchen, wie sie im Märchenbuch stehn und wie das Volk und die Dichter sie erfunden haben in grauer Vorzeit und zu ihrer reinen Belustigung. Heut erzählt man sie den kleinen Kindern und andernfalls noch die Freunde von der rückwärts gewandten Sorte nehmen sie für sich in Anspruch und für ihre romantisch-chaotische Denkungsart. Laßt doch einmal sehen, was sich zuträgt in diesen Geschichten und ob sie nicht vielleicht für uns geschrieben worden sind, auch für uns, – gerade für uns und ob es nicht unsere eigene, sonderbare Menschenwelt ist, – die sich - noch immer, – in ihnen spiegelt.

Hans im Glück

(Der blonde Junge ist sehr jung, geht auf zerrissenen Turnschuhen, trägt nur zerfranste Hose und zerfetztes Hemd. Ab und zu schlägt er ein Rad, wandelt auf den Händen, steht auf dem Kopf. Sein Vortrag ist sehr unschuldig und von einer träumerischen Heiterkeit. Zum Schluß, da er sich mit ausgebreiteten Armen rückwärts dem dämmernden Prospekt nähert, singt er leise und wie verklärt.)

Soll ich was von mir berichten?
Ja, – ich bin der Hans im Glück;
Ich weiss mehrere Geschichten,
Doch sie liegen weit zurück:

Als ich noch ein kleiner Knabe
Namens Hans gewesen bin,
Hatt` ich schon als gute Gabe
Einen stets zufried`nen Sinn.

Meine Eltern hatten Felder
Und sie waren wohlbestallt;
Doch die guten goldnen Gelder
Wurden nicht im Kasten alt.

Plötzlich gingen sie zur Neige,
Und ich rief, was grämt ihr euch?!
Wartet mal, was ich euch zeige, –
Armut macht das Leben reich!

Wie sich das trifft,
Nein, wie sich das schickt, –
Ich war meiner Lebtag noch nie so be-
glückt.
Das leidige Geld Ist nun endlich dahin, –
Was ich für ein Hans im Glück immer
bin!

Arbeit war gar schnell gefunden,
Ich verdiente Brot und Bier;
Täglich tat ich es zehn Stunden
Das war reichlich, glaubt es mir.

Als dann die Regierung tagte,
Nahm man mir die Arbeit fort;
Ich war froh, weil ich mir sagte:
Es war furchtbar mühsam dort.

Wie sich das trifft,
Nein, wie sich das schickt!
Ich war meiner Lebtag noch nie so be-
glückt!
Die leidige Arbeit ist endlich dahin, –

Was ich für ein Hans im Glück immer
bin!

Frei war ich wie Wind und Regen,
Konnte drin spazieren geh.
Ei, was war das für ein Segen,
Und wie war die Welt so schön!

Und ich schrieb im Überschwange
Irgendwo auf einen Stein:
Na, jetzt dauert´s nicht mehr lange, –
Der Minister ist ein Schwein.

Als dann die Regierung tagte,
Musst´ich schleunigst außer Land´s,
Weil ein Freund von mir mir sagte:
Du stehst auf der Liste, Hans.

Und so lief ich in die Ferne,
Schritt vor Schritt und Bein vor Bein;
Ach, ich laufe schrecklich gerne,
Und es soll bekömmlich sein.

Wie sich das trifft,
Nein, wie sich das schickt!
Ich war meiner Lebtag noch nie so be-
glückt.
Die leidige Heimat ist endlich dahin, –
Was ich für ein Hans im Glück immer
bin!

Meinen Hut und meine Weste
Die verlor ich irgendwo;
Es war jedenfalls das Beste

Und auch das bequemste so.

Meine Schuhe sind zerrissen,
Nächstens darf ich barfuß gehen;
Das ist angenehm zu wissen, –
Auf der Wiese geht sich's schön.

Um mein Glück noch zu vollenden,
Konfisziert' man meinen Pass;
Ich geb' gern mit vollen Händen
Und besaß noch immer was:

Beispielsweise Bürgerrechte,
Und man nahm sie bald zu sich;
Ob ich sie behalten möchte,
Danach fragte keiner mich.

Wie sich das trifft,
Nein wie sich das schickt, –
Ich war meiner Lebtag noch nie so be-
glückt.
Die leidigen Rechte sind endlich dahin, –
Was ich für ein Hans im Glück immer
bin!

Frei bin ich von aller Schwere,
Leicht bin ich und ohne Zwang;
Habe nichts als meine Ehre,
Und um die ist mir nicht bang.

Schließlich kommt es dann ans Sterben,
Und der Tod ruft freundlich – Hans! –
Ein'ge dich mit deinen Erben!
Doch ich blinzle in den Glanz;

Ohne Testament und Mühe
Darf ich gleich hinübergehn, –
Eines tags in grauer Frühe
Kann man mich entschwinden sehn.

Wie sich das trifft,
Nein, wie sich das schickt, –
Ich war meiner Tage noch nie so be-
glückt.
Das leidige Leben ist endlich dahin, –
Was ich für ein Hans im Glück immer
bin!

Conférence

MÄRCHENDICHTER *Ich blättere in meinem großen Buch und lese:*

*Es war einmal ein schmutziges kleines Gassenkind, das träumte, es wäre im Himmel.
(Märchenpantomime vom Gassenkind)*

MÄRCHENDICHER *(bringt einen Tisch, nimmt die Tassen, Teller etc. aus dem Netz, –
deckt den Tisch, spricht dabei:)*

*Erinnern Sie sich noch an das Märchen vom Katerlieschen und vom Frieder? Das
Katerlieschen war so dumm, – was der Frieder ihm nicht sagte, daß wusste es auch nicht.*

So kam viel Unglück über das junge Paar, – denn eine Frau, die gar nichts weiß, als das was der Mann ihr sagt, ist gar über dran. Ich blättere in meinem großen Buch und lese: Es war einmal ein Katerlieschen.

(Tut als fiel ihm plötzlich was ein, – ein wichtiges Dekorationsstück, das er vergessen hat, – läuft hinter die Kulisse, – zieht wie eine willenslose Puppe, das Katerlieschen hervor, das er an den Tisch placiert.)

Katerlieschen

Herrjeh, herrjeh, herrjehmineh,
Das Katerlieschen bin ich.
Mach alles falsch, wo ich auch steh,
Mir selbst tut das am meisten weh,
Wär auch gern klug und sinnig.

Herr Frieder, so heißt mein Gemahl,
Sagt oft zu mir im Grimme:
«O, Katerlieschen, welche Qual,
Schon wieder falsch und noch einmal!»
Er sagt's mit tiefer Stimme.

Wenn ich die Schublig angebrennt
Und streu schlau Zucker drüber
Damit man es nicht gleich erkennt,
Dann ruft der Frieder: «Sapperment,
Ich will verhungern lieber!»

Wie kann ich das vorher wissen?
Sowas ist zuwider.
Frieder, lieber Frieder,
Hätt'st mir's eher sagen müssen!
Erst kürzlich kam ein feiner Herr
Und sagte: «Katerlieschen,
Ich bin Dir gut und noch viel mehr,

Zeig einmal Frieders Geldsack her
Und leih ihn mir ein bißchen.»

Kaum hatte er das teure Geld,
Ist er schon fortgelaufen,
Heiße, wie schnell, quer übers Feld,
Mich deucht, er wollt für dieses Geld,
Uns etwas Schönes kaufen.

Als er dann gar nicht wiederkehrt,
Nur Frieder kam der Wege,
Und rief: «Mein Katerlieschen wert,
Wo ist das Geld, das mir gehört?»
Da gab es nichts als Schläge.

Wie kann ich das vorher wissen?
Sowas ist zuwider.
Frieder, lieber Frieder,
Hätt'st mir's eher sagen müssen!
Dann kam der große Krieg daher,
Mit Trommeln und Trompeten,
Mit Blumen vorn am Schießgewehr,
Es freuten sich die Menschen sehr,
Im gleichen Schritt zu treten.

Gleich ward der Frieder Leutenant,
Gleich war ich stolz und selig.
Ich hätt ihn beinah nicht erkannt,
So schön war er und elegant,
So tapfer und so fröhlich.

Der Frieder kam nicht mehr zurück,
Es hat ihn wer erschlagen.
Der Frieder war mein ganzes Glück

Schlaraffenland

Der Reisende

Ich komme direkt aus Schlaraffenland
Ganz zufällig hab ich´s gefunden.
Erst ging es durch Wälder, dann ging es
durch Sand,
Dann wurde es fremder und unbekannt,
Es dauerte zehneinhalb Stunden.

Das lachte und blühte, das wuchs und
gedieh,
Von Kräutern, Gemüsen und Früchten.
Wie glatt und wie fett betrug sich das
Vieh!
So schmackhafte Kühe erblickte ich
noch nie!
O könnt´ich´s so schmackhaft berichten:

Den Berg aus Kartoffeln erkannt´ ich
sogleich –
Er lag in der Abendsonne.
An köstlicher Zutat war man dort reich,

Das kommt nie, nie, zu mir zurück
Es ist schwer zu ertragen.

Wie konnt ich das vorher wissen?
Sowas ist zuwider.
Frieder, allerliebster Frieder,
Hätt´st mir´s eher sagen müssen!

Man holte die Fischlein aus freundli-
chem Teich
Und röstete sie mir zur Wonne!

O welch himmlisches Entzücken
O welch Jubel-Jubel-Traum
Sich an solcher Kruste letzen
Sich in solche Sahne setzen
O man gönnt sich´s kaum
O man gönnt sich´s kaum

Wie herrlich ist´s im Schlaraffenland.
Wie klug sind dort die Leute!
Die rupfen die Kräutlein nicht mit der
Hand,
Die arbeiten wenig und haben erkannt:
Maschinen arbeiten heute!

Für jede Verrichtung, für jedwede Müh´
Hat man dort ein Maschinchen erfunden.

Das rackert und ackert wie's vielliebe
Vieh
Ermattet und klaget und zaget nie:
Die Arbeit ist ganz überwunden!

O welch himmlisches Entzücken
O welch Jubel-Jubel-Traum
So die Rädchen zu verrücken
Und die Hebelchen zu drücken
Und man merkt es kaum
Und man merkt es kaum

Dann ging ich weiter, und trau, schau,
wem –
Ich traf viele Männer in Tränen
Da rief ich: Ihr Frechen, ihr habt's so
bequem,
Ihr solltet euch mal tüchtig schämen!

Da sprachen die Leute, und schluchzten
dabei
Zu Herzen gehend und gräßlich:
Wir haben gar nichts, nicht Brot und
nicht Ei,
Ach hätten wir Arbeit, so hart sie auch
sei!
Wir haben's traurig und häßlich!
Man lässt uns nicht an das Essen dran
Und nicht einmal an die Maschinen
Da arbeitet oft nur ein einzelner Mann
Von früh bis spät, bis er dann nicht mehr
kann,
Und wir dürfen gar nichts verdienen.

O welch teuflisches Erbarmen
O welch Höllen-Höllen-Traum
Furcht und Mitleid mit uns Armen
O welch schreckliches Erbarmen
Und man glaubt es kaum
O man glaubt es kaum.

Ich schritt fürbaß im Schlaraffenland
Und sah: man baute Kanonen!
Man hatte Gifte und Gase zur Hand,
Die hielt man gegen Leute gewandt
Die auch im Schlaraffenland wohnten!

Die Früchte verfaulten derweilen am
Baum,
Es starben im Wasser die Fische!
Die dummen Schlaraffen merkten es
kaum;
Durchschossen, durchsurrtten, durchtob-
ten den Raum,
Daß einer den anderen erwische!

Genau wie ein Hase so bin ich gerannt
Damit die Flucht mir gelinge.
Ich hatte genug vom Schlaraffenland,
Das vor mir kein Sterblicher noch ge-
kannt,
So wahr ich hier stehe und singe.

O wie schön ist's auf der Erde
Und wie anders eingerichtet'
Denn die hungernden Schlaraffen
Sind weit dümmer als die Affen!
Doch wir Menschen nicht!

Doch wir Menschen nicht!

Conférence

MÄRCHENDICHTER *Ich blättere in meinem großen Buch und lese, – es war einmal eine alte Hexe.*

(Schon während seiner letzten Worte ist die Hexe im Hintergrund vor dem Meer sichtbar geworden, – wie überhaupt während der ganzen Revue die Figuren in unmittelbarem Zusammenhang mit den beschwörenden «Es-war-einmal»-Worten des Märchendichters auftreten!)

Die Hexe

Ich bin die Hexe Gruselsehr, –
Mich zu beklagen kam ich her, –
Und mal ein Wort zu wechseln.
Im dunkelfeuchten Tannenwald
Da wohn ich, einsam, arm und kalt,
Ich schlaf auf Spreu und Heckseln.

Ich werde fürchterlich verkannt, –
Seit langer Zeit in Stadt und Land, –
Nur weil ich hässlich scheine, –
Mir schiebt man alles in die Schuh,
Man ruft: «Verwünschte Hexe, Du,
Spring fort, ich mach dir Beine.»

Die Nase und das Zottelhaar, –
Mit dem ich früh gesegnet war,
Ererbt ich von den Müttern, –
Da man als Hexen uns erkannt,
Hat man uns alle Zeit verbrannt,
Kann einen das verbittern?

Ein Fräulein bin ich, gut und zart,
Von frommer Zucht und feinsten Art, –
Recht sittiglich und friedlich.
Sagt, unter uns, ein männlich Wort:
Nähm einer mir die Nase fort,
Dann wär ich doch ganz niedlich.

Bei „männlich“ fällt mir etwas ein, –
Es könnte doch zum Beispiel sein,
Dass mich ein Gatte freite, –
Es könnte! Leider kann es nicht, –
Den sichtigt einer mein Gesicht,
Dann sucht er gleich das Weite.

Und ist am Ende er ein Schwein,
Schon soll ich es gewesen sein,
Die ihn darein verwandelt, –
Die Hexe war´s! Das Nasenweib!
Sie hat zum bloßen Zeitvertreib
Den Edelmann verschandelt!

Oft stiehlt man mir den Besenstiel, –
Mein Gott, er kostet ja nicht viel, –
Nur braucht' ich ihn zum Kehren!
Mein Kaffeesatz ist täglich fort, –
Bübisch versteckt, bald hier, bald dort, –
Ich mag mich gar nicht wehren!

Ich denk, die Hände still im Schoss,
Die Ungerechtigkeit ist groß,
Sie ist es stets gewesen.
Der Kater schnurrt, es tickt im Holz,
Ich bin auf meine Nase stolz
Und auch auf meinen Besen.

Wie ich hier steh in Blus und Rock, –
War ich der Menschheit Sündenbock
Durch viele hundert Jahre.
Mich kriegt im Grund sie niemals satt,
Weil sie mich dringen nötig hat,
Das ist das Sonderbare.³⁰³

Mit Euch zu plaudern kam ich her,
Ich gute Hexe Gruselsehr,
Und etwas auszurasten.
Ein wahres Glück, daß heutzutage,
Von einem Teil der Schimpf und Plag
Die Juden mich entlasten.

³⁰³ Lauter Märchen. 2 Revue des Literarischen
Kabarets „Die Pfeffermühle“. Monacensia
Literaturarchiv und Bibliothek München

MÄRCHENDICHTER (*räumt ab, richtet und bereitet die Bühne für den mit den fünf Freunden.*)

Der mit den fünf Freunden

Vier von meinen Freunden hießen
Jean und Fritz und Jack und Jo
Und der fünfte hieß Enrico,
Alle waren jung und froh.

Sie besaßen miteinander
Einen hübschen jungen Hund.
Und sie liebten ihn von Herzen,
Er war zärtlich und gesund.

Jean und Jo und Jack und Rico
Hatten je ein Spielgewehr.
Fritz lud seins mit großen Steinen,
Damit es gefährlich wär.

Einmal ärgert ihn das Hündchen,
Da schoß Fritz mit einem Stein,
Ohne's vorher anzukünd'gen,
Mitten in das Tier hinein.

Jean und Rico weinten leise
Jack und Jo wehklagten sehr,
Aber Fritz in seiner Weise
War stolz auf das Schießgewehr.

Jack war sehr entrüstet,
Jean verhielt sich abwartend,
Rico behielt sich weitere Schritte vor

Aber Fritz hat, nach einem entschiede-
nen Dementi,
sein Bedauern ausgesprochen.
Der Fall war hiermit beigelegt.

Später gab es dann ein Mädchen,
Welches schön und liebenswert,
Daher es von meinen Freunden
Herzlich-schmerzlich ward begehrt.

Eines Nachts zu später Stunde,
Jean und Rico schliefen fein,
Jack und Jo war'n voller Sehnsucht,
Drang Fritz bei dem Mädchen ein.

Laß mich doch, so rief das Mädchen,
Aber Fritz nach Kriegerweis,
Schlug ihr tüchtig in die Fresse
Dabei ward ihm wohl und heiß.

Dann verschleppte er die Ärmste,
Die wie tot darniederlag,
Jean und Jo und Jack und Rico
Merkten's erst am nächsten Tag.

Jack war sehr entrüstet,
Jean verhielt sich abwartend,
Rico behielt sich alle Schritte vor,

Jo zeigte sich über das Vorkommen ent-
täuscht,
Aber Fritz hat, nach einem entschiede-
nen Dementi
sein Bedauern ausgesprochen
Der Fall war hiermit beigelegt.

Roh und gräßlich war'n die Zeiten,
Haß und Mord war'n große Herrn,
Jean und Jo und Jack und Rico
Lebten nicht besonders gern.

Fritz jedoch in aller Frische
Schoß sich durch, von Sieg zu Sieg,
Ihm behagte noch das Ärgste,
Hungersnot und Bandenkrieg.

Tausende von armen Leuten
Gingen so allmählich drauf.
Das ist so in solchen Zeiten
Und man achtet nicht darauf.

Aber eines morgens fand man,
Und geriet nun doch in Wut,
Haufenweis' Staatsoberhäupter
Mausetot in ihrem Blut.

Jack's Präsidenten
Jean's Ministerpräsidenten,
Rico's Regierungschef,
Jo's König.

O, was war das für ein Klagen
Und was für ein Wehgeschrei,
Jeder mußte nunmehr sagen,
Daß dies doch die Höhe sei.

Und nach gründlichem Bedenken
Kam man dann zu dem Beschluß,
Daß man gegen solche Mörder
Irgendwie was machen muß.

Tatsächlich war Jack sehr entrüstet,
Jean verhielt sich abwartend,
Rico behielt sich alle Schritte vor,
Jo zeigte sich über die Vorkommnisse in
ungewohntem Grade enttäuscht.
Aber Fritz hat, nach einem entrüsteten
Dementi,
sein Bedauern ausgesprochen.
Der Fall war hiermit beigelegt.

Conférence

MÄRCHENDICHTER *Einen Fisch-Schwanz, aber keine Seele, hat die kleine See-
Jungfrau. Sie liebt nicht und leidet nicht. Das aber der schöne junge Prinz kommt, der sie
zu sich holt, auf sein Schloß, – fängt sie an, ihn zu lieben und schon ist auch das Leid
nicht mehr fern. Kaum weiß er, daß sie einen Fischschwanz hat, schickt er sie zurück, der*

Menschenmann, ins kühle Element. Da sitz sie nun und weint. Was nützt ihr jetzt die Seele.

(Während der letzten Worte, hat er die Requisiten der «Seejungfrau» herbeigebracht, Seepferdchen, erleuchtetes, und Handarbeit. Zuletzt kommt sie selbst heraus und singt:)

Märchen von der kleinen Seejungfrau

Es war ein Haus ganz ersten Ranges,
Wo ich erfolgreich tätig war.
Voll plätschernden Gelächters klang es
Durch Spiegelsaal, Salon und Bar.

Die stattlichen Besucher kamen
In schönen Wagen, oft von weit;
Wir höchst perfekten jungen Damen
Empfingen sie im Abendkleid.

«Herbei, Ihr Nixen!» rief die flotte
Frau Chefin, redlich und gewandt. –
Das feine Haus war als «die Grotte»,
Wir als das Nixenvolk bekannt.

Oh, Du kleine kalte,
Etwas rätselhafte Seejungfrau!
– Flüsterte mein dicker Kavalier –
Selbst da ich Dich halte,
Fühl ich mich so weit entfernt von Dir.
Deine Augen sind so eisig blau.
Spürst Du gar nichts?

Ob sie glühten, schluchzten, brannten –
Mich erschüttert´s keine Spur.
Was die Freier «lieben» nannten,
Nannten wir nur «faire l´amour».

Spöttisch dachte ich: Erzähle
Du nur ruhig, wie Liebe brennt,
Ich trag in mir, statt der Seele,
Ein gar kühles Element.

Plätschernd leicht vergeh´n die Tage,
Geh´n die Jahre, sanft und glatt.
Da kam Kuno, Kuno sage –
Was mich so verwandelt hat.

Oh, ich arme kalte,
Ganz verwirrte Seejungfrau!
Welch verhängnisvoller Kavalier!
Selbst da ich Dich halte,
Bin ich doch nicht nah genug bei Dir.
Deine Augen sind so sanft und grau.
Wie ich´s spüre!

Er war ein Herr aus besseren Kreisen,
Sehr ernsthaft, freundlichen Gesichts.
Jedoch, es sollte sich erweisen:
Assessor Liban hatte nichts.

So folgte ich ihm aus dem Schimmer
Des Grottenschlosses, und er nahm
Mich mit in sein möbliertes Zimmer.
Oh welches Glück! Oh welche Scham!

Oh süße Scham, von seinem Munde
Zu lernen, was ich kaum versteh!
Was schmerzt mich da wie eine Wunde?
Die neue Seele. Sie tut weh.

Oh, ich fassungslose,
Aus dem Element geriß'ne Seejung-
frau!
Du gestrenger, seelenvoller Kavalier!
Selbst da ich Dich kose,
Sprichst Du noch so furchtbar ernst mit
mir.
Was Du meinst, begreif ich nicht ge-
nau.
Und ich lausche Dir.

Doch der Hunger macht auch noch ge-
scheite,
Seelenvolle Menschen desparat.
Es war wirklich arg mit unsrer Pleite.
Ist es unverzeihlich, was ich tat?

Der Prinz vom Lügenland

Ich bin der Prinz vom Lügenland,
Ich lüg, daß sich die Bäume biegen, –
Du lieber Gott, wie kann ich lügen,
Lüg alle Lügner an die Wand

Ich lüge so erfindungsreich
Das Blau herunter von den Himmeln.
Seht Ihr die Luft vom Lügen wimmeln?
Es weht der Wind vom Lügenteich.

Da er schlief, in finsterster Minute,
Schlich ich in die «Grotte», zu den
Herrn.

Seinetwegen ward ich noch mal Nutte –
Nicht aus Leichtsinn tat ich's, und nicht
gern.

Kuno merkte, daß was nicht stimmte –
Daß ich trieb, was er so gräßlich nennt –
«Teufelsnixe!» schrie der sehr Ergrim-
te,
«Scher Dich weg, und in Dein Element!»

Ach, was bleibt mir kalten,
Unselig-beseelten Seejungfrau?
Ganz zum Ekel ward mir jeder Kava-
lier.
Dich, mein Liebling, darf ich nicht
mehr halten.
Aber etwas blieb bei Dir.
Was es ist, das weiß ich nicht genau.
Ist es meine Seele?

Der liebe Sommer naht sich jetzt,
Schon sprießen Knospen an den Bäu-
men,
Lieb Veilchen gelb die Wiese säumen,
Im Kriege ward kein Mann verletzt.

Ha, Ha, Ihr glaubt's, ich merk' es ja.
Ich kann's in Euren Mienen lesen.
Obwohl es lügenhaft gewesen,

Steht es vor euch wie Wahrheit da.

Lügen ist schön,
Lügen ist gut,
Lügen bringt Glück,
Lügen schafft Mut,
Lügen haben hübsche lange Beine.
Lügen macht reich,
Lügen sind fein,
Wirken wie wahr,
Waschen Dich rein,
Gehn wie Hündlein folgsam an der Leine.

Bei mir daheim im Lügenland
Darf keiner mehr die Wahrheit reden, –
Ein buntes Netz von Lügenfäden
Hält unser großes Reich umspannt.

Bei uns ists hübsch, wir habens gut,
Wir dürfen unsre Feinde morden.
Verleihn uns selbst die höchsten Orden
Voll Lügenglanz und Lügenmut

Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht,
Wer immer lügt, dem wird man glauben.
Zum Schluß läßt sich's die Welt nicht
rauben,
Daß er die lautere Wahrheit spricht.

Lügen ist recht,
Lügen ist leicht,
Alles ist gut,
Wenn man's erreicht, –

Lügen sind zu unserm Zweck die Mittel.
Lügen bringt Ruhm
Dem Lügenland,
Lügen sind bunt
Und elegant;
Dumme Wahrheit geht in grauem Kittel.

Ein Prinz bin ich aus Lügenland,
Ich will die Wahrheit überdauern.
Verborgен hinter Lügenmauern,
Halt ich den wahrsten Stürmen stand.

Ich misch das Gift, ich schür den Brand,
Nur so schütz ich mein Reich vor Kriegen.
Wer mir nicht glaubt, den straf ich Lügen,
Ich selbst, der Prinz vom Lügenland!

Die Welt hat gern mit mir Geduld
Und sollt' sie auch zu Grunde gehen.
Mich hört man auf den Trümmern krähen:
Daran sind nur die andern Schuld!
Lügen sind sanft
Lügen sind fein
Machen Euch still
Singen Euch ein,
Bis zu einem gräßlichen Erwachen.
Laßt's nicht geschehen!

*(Hier geht der Vortragende nach vorn,
reißt sich die Kappe vom Haar und*

schleudert die letzten vier Zeilen beschwörend ins Publikum.)

Glaubt Ihnen nicht
Schleudert die Wahrheit
Ins Lügengesicht!
Denn die Wahrheit ganz allein kanns
machen!

Conferéce

MÄRCHENDICHTER *Wir kennen alle das schöne alte Grimmsche Märchen vom Fischer und syner Fru. Ich blättere in meinem großen Buch und lese: «Es war einmal des Fischers Frau.»*

(Die Fischerin erscheint, wie alle anderen Figuren der Revue, während seiner letzten Worte.)

Des Fischers Frau

(Das wie immer primitive Bühnenbild hat diesmal einen surrealistischen Einschlag: Seesterne, Muscheln, bunte Fische in Netzen gefangen, hängen neben den angedeuteten Gobelins und anderen Restbeständen aus fürstlicher, ja päpstlicher Behausung. Des Fischers Frau ist kostümlich, wie bezüglich der Maske zweigeteilt: Rechts, stattlich geschminkt, trägt sie allerlei Hälften ihrer prächtigen Vergangenheit, – eine halbe Kaiserkrone, ein Stück Purpur und Hermelin, ein Stück weißes Papstgewand; links, die Miene grau und verfallen, erscheint sie nicht nur so arm wie ihr Ursprung, vielmehr jammervoll mitgenommen und zerstört: Nichts als Fetzen, in denen Überbleibsel von Angel- und Fischergräten sich verfilzt haben. Dem Text entsprechend fällt das Scheinwerferlicht auf Prunk oder Elend.)

Ich bin dem Fischer seine Frau –
Ich wett', Ihr kennt mich recht genau –
Ich hab es weit getrieben;
Im See schwimmt ein verwunschener
Butt,
Der alles uns zu Liebe tut,
So steht es aufgeschrieben.

Erst waren wir, daß Gott erbarm,
Nur Fischersleute, klein und arm,
Wir hatten nichts zu beißen.
Ich schickt' den Mann zum Zaubersfisch,
Von wegen Haus und Bett und Tisch,
Er tat, wie ihm geheißen:

Manntje, Manntje, Timpe te –
Buttje, Buttje, in der See.

Da war'n wir reich, wir hatten Geld,
Und alles Gute auf der Welt –
Ich war noch nicht zufrieden;
Ich sagte: «Ich will König sein,
Da wär ich einflußreich und fein –
Der Butt soll mir das bieten.»

Der gute Fischer, mein Gemahl,
Lief eilends hin und noch einmal –
Der Butt macht' mich zum König.
Der Fischer rief: «Die Krone blitzt,
Du bist so schön, wie Du da sitzt!»
Mir war es noch zu wenig.

«Eh' daß ich noch nicht Kaiser bin»,
Rief ich in herrisch stolzem Sinn,
«Eh' hab ich keine Ruhe!»
Der Fischer sagte: «Das ist viel
Und ist ein gar gewagtes Spiel,
Ich weiß nicht, ob ich's tue.»

Manntje, Manntje, Timpe te –
Buttje, Buttje, in der See.

Dann lief er doch, und gleich und schon
War ich der Kaiser auf dem Thron
Und absolut allmächtig.
Ich durfte richten, wie ich wollt',
Die Wehrmacht stand in meinem Sold –
Wie war ich wild und prächtig!

Da kam der Fischer als mein Mann
Mit einem neuen Vorschlag an,
Er sagte: «Frau, laß wählen!
Dann kommt es einmal an den Tag
Ob uns das Volk auch wirklich mag,
Wir woll'n die Stimmen zählen!»

Ich schickt' das Volk zu Urne hin;
Weil ich der höchste Richter bin,
Kann ich mir das erlauben.
Das Resultat war trotzdem schlecht,
Da fälschte ich es mir zurecht,
Dem Kaiser muss man glauben.

«Hei», rief der Fischer «jetzt ist's fein,
Du darfst auf immer Kaiser sein»,
Ich aber sprach: «Mitnichten.
Der Butt, dem du die Freiheit gabst,
Macht mich nun jedenfalls zum Papst.
Geh hin, er soll es richten!»

Manntje, Manntje, Timpe te –
Buttje, Buttje, in der See.

Ich wurde Papst, mein heilig Wort
Pflanzt man durch alle Länder fort,
Man murmelt's auf den Knien;
Wallfahrten tat man zu mir her,
Mir schmeichelte das alles sehr –
Wie hoch war ich gediehen!

Der Fischer sagte: «Frau, Du bist
Voll Herrlichkeit und Hinterlist
Gebläht bist Du zu schauen,

Dein Auge blickt so stolz wie dumm,
Du bist fürwahr ein Unikum,
Unter den Fischerfrauen.»

Da ich jedoch nicht ganz bei Trost,
Hat es mich grenzenlos erbost,
Daß ich nicht Gott geworden.
Ich sagte: «Fischer, geh zum Butt,
Daß er dies letzte Wunder tut,
Dann kriegst Du einen Orden.»

Mein Mann, der Fischer, wurde blaß
Er stammelt: «Frau, Herr Papst, ach laß
Dein Herz von dieser Sünde.»
«Nein», schrie ich, «nein, jetzt ist's so-
weit,
Ich will, daß man in Ewigkeit
Mich auch noch göttlich finde.»

Manntje, Manntje, Timpe te –
Buttje, Buttje, in der See.

Schwarz war der See, der Donner grollt,
Der Fischer, der es nicht gewollt,
Lief hin zum Butt und zittert:

Lauter Märchen

Lauter Märchen, nichts als Märchen,
Wer's nicht glaubt, der irrt sich eben.
Lauter Märchen, nichts als Märchen, –
Ganz entfernt von Zeit und Leben!

Märchenhans und Märchenlieschen,

«Ach, ach und o, groß ist die Not,
Mein Weib, der Papst, will sein wie
Gott...»

Da schwieg der Butt erbittert.

Dann aber fing er an zu schrein
Und höllisch Feuer auszuspeien,
Die Welt begann zu wanken.
Fort waren Papstpalast und Schloß
Und Söldnerheer und Waffentroß
Und Kapital und Banken.

Ich selbst steh' nackt und obdachlos
Und aller meiner Würden bloß,
Und will nun lieber sterben.
Mein Beispiel aber bleibt zurück
Bedenkt es recht zu eurem Glück,
Und rennt nicht ins Verderben!

Manntje, Manntje, Timpe te!

*(Die letzte Refrainzeile ist voller Entset-
zen und wird als Beschwörung ge-
haucht, – ein «Mene, Mene, Tekel,
Upharsin»)*

Märchenprinz und Märchenwunder.
Ja, da lächeln wir ein bißchen, –
Er ist lieb, der alte Plunder.

Immerhin, bei Licht besehn,
Kann man aus den Märchen lernen, –

Was des Fischers Frau geschehn,
Liegt es denn in solchen Fernen?

Diese fünf verschiednen Freunde
Sind sie wirklich nur gewesen, –
Oder dieses Katerlieschen,
Hexenfrau und Hexenbesen.

Das Schlaraffenland daneben.
War einmal und ist noch heute, –
Immer blieben sie am Leben,
Märchenland und Märchenleute.

Die Moral von den Geschichten?:
Wer sie merkt wird schlau und heiter;
Denn was Volk und Dichter dichten,
Was sie träumerisch berichten,
Bringt uns leicht ein Stückchen weiter.

Lauter Märchen, lauter Märchen, lauter
Märchen!

*(Während der letzten Worte, die von dem
durchgehenden «Lauter Märchen»-
Motiv musikalisch untermalt werden,
sind im Hintergrund sämtliche Mär-
chenfiguren aufgetreten, die im Chor
seine Worte mitsingen. Der Vorhang
fällt.³⁰⁴*

³⁰⁴ Quelle der Texte: Keiser-Hayne, Helga 1995,
S.141-153.

Biographie Erika Mann

Erika Julia Hedwig Mann wird am 09. November 1905 als älteste Tochter des bedeutenden deutschen Schriftstellers Thomas Mann und dessen Ehefrau Katia geboren. Einige Monate zuvor hatte Vater Thomas, Sohn einer Lübecker Kaufmannsfamilie, mit Katia Pringsheim die Tochter einer einflussreichen, großbürgerlichen Familie jüdischer Abstammung geheiratet. Im Geburtsort München wächst Erika mit ihren fünf jüngeren Geschwistern in behüteten Verhältnissen auf und besucht, stets an der Seite ihres Bruders Klaus, diverse Lehranstalten, darunter auch das Münchner „Luisen-Gymnasium“, an dem sie im März 1924 ihr Abitur macht. Direkt nach dem Schulabschluss beginnt sie in Berlin ein Schauspielstudium, das sie aber aufgrund zahlreicher Engagements, darunter auch am Bremer Schauspielhaus und an den Reinhardt-Bühnen in Berlin, bald wieder abbricht. Die Uraufführung des ersten öffentlich-inszenierten Stückes ihres Bruder Klaus Mann, *Anja und Esther*, findet am 20. Oktober 1925 in den Hamburger Kammerspielen statt. Erika Mann und Pamela Wedekind finden sich in der in der Rolle eines lesbischen Paares wieder. Regie führt Gustaf Gründgens, mit dem sie im Juli des darauffolgenden Jahres den heiligen Bund der Ehe eingeht. Trotz großen Publikumserfolges wird das Stück in den Medien hinsichtlich der homosexuellen Thematik heftig kritisiert und als „Skandalstück“ gehandelt. Im gleichen Jahr bringt Klaus Mann die Uraufführung *Revue zu Vieren* auf die Bühne und tourt anschließend mit dem Ensemble durch Deutschland. In den folgenden vier Jahren verpflichtet sich Erika Mann am Bayrischen Staatstheater und am Volkstheater in München, sowie in Berlin, Frankfurt und Hamburg. Im Jahr 1927 treten die beiden Geschwister Erika und Klaus geradezu fluchtartig eine neunmonatige Weltreise an. Ausgehend von Rotterdam reisen sie quer über den Globus in die USA, nach Japan, Korea, China und die Sowjetunion. Ihre Erlebnisse veröffentlichen sie in dem Reisebericht *Rundherum. Das Abenteuer einer Weltreise*.

Zurückgekehrt nach München reicht Erika Mann nach drei Jahren Ehe die Scheidung von Gustaf Gründgens ein. Vorerst arbeitet sie wieder am Theater, tritt in ersten kleinen Filmrollen wie *Mädchen in Uniform* und *Peter Voß, der Millionendieb* auf, etabliert sich im Bereich des Rundfunks und veröffentlicht erste journalistische Arbeiten für das Unterhaltungsmagazin *Tempo*. Erikas Interesse für Kinderliteratur, wie auch ihr Talent zum Geschichtenerzählen, hatten sich bereits im Kindesalter gezeigt, als sie für die jüngeren Ge-

schwister lustige Verse und Texte verfasste. Michael und Elisabeth, die Jüngsten der Mannsfamilie, bringen Erika nun, Jahre später, dazu, diese aufzuschreiben und zu veröffentlichen. Am 14. Dezember 1931 wird ihr erstes Weihnachtsmärchen *Jans Wunderhündchen* im Hessischen Landestheater in Darmstadt uraufgeführt, kurz darauf folgt die Publikation *Stoffel fliegt übers Meer*. Der aufstrebende Nationalsozialismus weckt in der Folge auch Erika Manns Interesse an den politischen Ereignissen in Deutschland. Mit der Gründung der *Pfeffermühle* am 1. Januar 1933 setzt sie ein Zeichen im Kampf gegen den Nationalsozialismus. Der Spielbetrieb in der Münchner Bonbonniere währt allerdings nicht lange und schon bald sieht sich das politische Kabarett gezwungen, ins Exil zu emigrieren. Erster Anlaufpunkt ist Zürich, später tourt die Pfeffermühle durch die übrige Schweiz, die Tschechoslowakei, Holland, Belgien und Luxemburg. Unter steigendem Druck des NS-Staates wird der Pfeffermühle schon bald Asyl verwehrt und Erika Mann die deutsche Staatsbürgerschaft aberkannt. Die Vermählung mit Wystan H. Auden (1907-1973), noch im gleichen Jahr (1935), bringt ihr die englische Staatsangehörigkeit. Der englische, homosexuelle Lyriker und begeisterte Thomas-Mann-Anhänger, hatte sich bereiterklärt, mit ihr eine Scheinehe einzugehen, ohne sie jemals vorher gesehen zu haben. Die Lage für Erika Mann wird in Europa unerträglich, somit setzt sie mit einem Großteil des Pfeffermühlenensembles nach Amerika über. Die *Peppermill* bringt jedoch nicht den gewünschten Erfolg und löst sich kurz darauf auf. Erika Mann schlägt einen erfolgreicher Weg als „Lecturer“ ein. Im März 1937 hält sie vor 23000 Menschen auf der *Peace and Democracy Rally* (organisiert vom *American Jewish Congress* und *Jewish Labour Committee*) im Madison Square Garden in New York einen Vortrag über „die Frau im Dritten Reich“. Kurze Zeit später begibt sie sich auf Vortragsreisen durch die USA und veröffentlicht ihr Buch über das Unterrichtswesen des NS-Regimes *School für Barbarians* (1938), ein Jahr später, in Zusammenarbeit mit Bruder Klaus, *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil* (1939) und *The Other Germany* (1940). Es folgt eine ganze Welle von Veröffentlichungen über die deutsche NS-Thematik, darunter auch der Dokumentarbericht *The Lights Go Down* (1940) in London und New York, sowie *Don't Make the Same Mistakes* (1940). Von August bis Oktober des Jahres 1940 hält sich Erika Mann in London auf und wirkt an Antikriegspropagandasendungen der britischen BBC für deutsche Hörer mit. Währenddessen kehrt sie zu Vortragsreisen immer wieder in die USA zurück, bis sie dort im Zuge dessen das Amt des „Coordinator of Information“ (1942) für die US-Regierungsbehörde zur Verbreitung von Kriegsinformation und -propaganda antritt und ihr Werk *A Gang of Ten* (1942) veröffentlicht. Als Kriegsberichterstatteerin (von

1945 bis 1946) reist sie weiter durch Europa und ist unter anderem bei den Kriegsverbrecherprozessen in Nürnberg anwesend. Drei Jahre später nimmt sich Bruder Klaus in Cannes das Leben. Zutiefst erschüttert und in stiller Trauer um den geliebten Bruder zieht sie mit ihren Eltern zurück in die Schweiz und arbeitet dort zusammen mit ihrem Vater an der Verfilmung seiner Romane, darunter *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1957) und *Buddenbrooks* (1959). Kilchberg am Zürichsee ist der letzte Wohnort der Familie Mann, kurz nach dem Umzug verstirbt dort Thomas Mann. Erika verwaltet den Nachlass von Vater und Bruder und erliegt am 27. August 1969 den Folgen einer schweren Erkrankung im Kantonsspital in Zürich.

Lebenslauf

Zur Person

Eva-Kristin Funk

Geburtsdaten: 02. Juli 1983 in Coburg, Deutschland

Schulische und berufliche Ausbildung

1990-1994	Volksschule Seßlach
1994-2004	Gymnasium Albertinum Coburg, neusprachlicher Zweig, bilingualer Unterricht, Allgemeine Hochschulreife im Juni 2004
2004-2011	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft
seit 2005 bis laufend	Diplomstudium Spanisch