Spalek.qxp 14.06.2010 15:24 Seite 1

DEUTSCHSPRACHIGE EXILLITERATUR SEIT 1933

Spalek.qxp 14.06.2010 15:24 Seite 2

Spalek.qxp 14.06.2010 15:24 Seite 3

DEUTSCHSPRACHIGE EXILLITERATUR SEIT 1933

BAND 3

USA

HERAUSGEGEBEN VON
JOHN M. SPALEK, KONRAD FEILCHENFELDT
UND SANDRA H. HAWRYLCHAK

SUPPLEMENT 1

De Gruyter Saur

Spalek.qxp 14.06.2010 15:24 Seite 4

ISBN 978-3-11-024056-6
e-ISBN 978-3-11-024057-3

Library of Congress Control Number: 77455937

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the internet at http://dnb.d-nb.de.

© 2010 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York

Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen
∞ Printed on acid-free paper

Printed in Germany

www.degruyter.com

INHALT

Vorwort vii
Abkürzungen xi

AUTOREN

Franz Blei. Von Ulrich E. Bach (Texas State Univ., San Marcos) 3
Robert Breuer. Von Katrin Graf (Mainz) 14
Alexander Granach. Von Günter Agde (Berlin) 29
Elisabeth Hauptmann. Von Paula Hanssen (Webster Univ., St. Louis, MO). 40
Edgar Hilsenrath. Von Susanne Alge (Berlin) 53
Kurt Kersten. Von Daniel H. Magilow (Univ. of Tennessee, Knoxville) 77
Raymond Klibansky. Von Regina Weber (Stuttgart) 93
Erik Maria Ritter von Kuehnelt-Leddihn. Von Johann Holzner (Univ. Innsbruck) und Christine Riccabona (Univ. Innsbruck) 125
Stefan Lorant. Von Thomas Willimowski (London) 138
Wolfgang F. Michael. Von Hans-Bernhard Moeller (The Univ. of Texas, Austin) und Glenn Ehrstine (The Univ. of Iowa, Iowa City) 168
Franz Molnár. Von Ágnes Széchenyi (Akademie der Wissenschaften, Budapest) 180
Marianne Oeste de Bopp. Von Peter Pabisch (Univ. of New Mexico, Albuquerque) mit Peter Bopp (Lamy, NM) 208
W. Gunther Plaut. Von James M. Skidmore (Univ. of Waterloo, Ontario, Canada) 232
Max Raphael. Von Wulf Köpke (Boston) 249
Hans Wilhelm Rosenhaupt. Von Armin Wishard (Colorado College, Colorado Springs, CO) 265
Dagobert D. Runes. Von Ulrich E. Bach (Texas State Univ., San Marcos) . . 278
Egon Schwarz. Von Helga Schreckenberger (Univ. of Vermont, Burlington) 295
Oskar Seidlin. Von Peter Boerner (Univ. of Indiana, Bloomington) 307
Gertrude Urzidil. Von Jörg Thunecke (Köln) 316

DER INTERNATIONALE KONTEXT DES EXILS

Zuflucht in den Tropen — Das deutschsprachige Exil in Brasilien. Von Marlen Eckl (Hofheim-Wallau) 337
Budapest—Berlin—New York: Kettenmigration von Ungarn in die Vereinigten Staaten, 1919-1945. Von Tibor Frank (Univ. Budapest) . . . 391

THEMATISCHE AUFSÄTZE

Nachrichten aus der Zwischenwelt. Die *Austro American Tribune*, eine österreichische Exilzeitschrift, erschienen in New York. Von Gaby Falböck (Univ. Wien) 419
Der European Film Fund (EFF) — Gründung und Geschichte. Von Martin Sauter (Birmingham, England) 449

Namenregister 481
Sachregister 497

VORWORT

Der vorliegende Band ist ein erster Supplementband, der das im Jahre 2004 abgeschlossene Nachschlagewerk zur *Deutschsprachigen Exilliteratur seit 1933: Kalifornien – New York – USA* um eine Sammlung neuer Beiträge ergänzt. Er enthält 23 Aufsätze, die teils unter der methodischen Vorgabe der bisher erschienenen Einzelstudien biographische Würdigungen sowohl herausragender, als auch zu Unrecht vergessener, neu entdeckter Persönlichkeiten des amerikanischen Exils darbieten, teils aber ebenso Themen und Fragestellungen erörtern, die über die Betrachtung individueller Einzelschicksale des deutschsprachigen USA-Exils hinaus vor allem sozial- und kommunikationsgeschichtliche Zusammenhänge erschließen. Dabei profitiert auch der vorliegende Supplementband erneut von der Auffindung und Bearbeitung bisher unbekannten Nachlassmaterials aus dem Privatbesitz der Nachkommen einzelner Exilautoren, und es bestätigt die vorliegende Aufsatzsammlung abermals einen Literaturbegriff, demzufolge die Bezeichnung »deutschsprachige Exilliteratur« weiter gefasst und unter Einschluss sowohl von Schriftstellern im engeren Sinn, als auch von Publizisten, Germanisten, Verlegern und Vertreter der deutschsprachigen Kultur im weitesten Sinn verstanden werden soll. Das Gleiche gilt in der vorliegenden Aufsatzsammlung auch für das ungebrochene komparatistische Interesse an Exilliteratur, dem wie in den bisherigen Einzelstudien Beiträge zur ungarischen Emigration und Exilliteratur in den USA gewidmet sind. Neu ist jedoch die geographische Ausweitung über die USA hinaus unter Einschluss Südamerikas mit einem Beitrag zum deutschsprachigen Exil in Brasilien.

Was die biographischen Studien dieses Bandes angeht, so handeln etwa sechs Aufsätze von Schriftstellern im engeren Sinne, nämlich von: Franz Blei, Elisabeth Hauptmann, der langjährigen Mitarbeiterin von Bertolt Brecht, Edgar Hilsenrath, der aus den USA nach Berlin übersiedelte, Kurt Kersten, Gertrude Urzidil, und dem ungarischen Dramatiker Franz Molnár. Im weiteren Sinn Schriftsteller oder Publizisten sind: Robert Breuer, Erik von Kuehnelt-Leddihn, der in Ungarn geborene Stefan Lorant, Gunther Plaut, Alexander Granach, dessen Begabung als Schauspieler seinen Ruf als Schriftsteller übersteigt, Max Raphael und Hans Rosenhaupt; der letztere war viele Jahre Präsident der Woodrow Wilson-Stiftung und somit im höheren Bildungswesen in den USA tätig. Germanisten oder Literaturwissenschaftler und als solche auch Autoren sind: Raymond Klibansky, Wolfgang Michael, Marianne Oeste de Bopp, die auch als Übersetzerin deutscher Literatur ins Spanische tätig war, Egon Schwarz und Oskar Seidlin. Dabei ist darauf zu achten, dass Marianne Oeste de Bopp sich vor allem deswegen einen Namen machte, weil sie im Exil die Germanistik an der University of Mexico aufgebaut hat.

Aus dem weiteren Umfeld der deutschsprachigen Exilliteratur in den USA kommt einerseits auch der Aufsatz über den aus Czernowitz stammenden Verleger Dagobert Runes, der die bisherige Liste der Exilverleger aus der Studienreihe fortschreibt, und andererseits ein Sammelaufsatz, verfasst von Marlen Eckl, über neun Einzelschicksale von Autoren und Intellektuellen in Brasilien. Zwei Gründe rechtfertigen unseren Entschluss, einen Aufsatz dieser Art in den USA-Band aufzunehmen: unter den neun Autoren sind drei Exilanten, die ihre Exilzeit sowohl in Brasilien als auch in den USA verbrachten: Stefan Zweig, Ulrich Becher und Paul Frischauer. Dazu kommt, wie die Verfasserin ausführt, Heinrich Eduard Jakob mit seinem Roman *Estrangeiro. Einwanderer in Brasilien* (1951), der das Land Brasilien für seine Generation mitentdeckte. Von den neun Autoren, denen die Verfasserin je einige Seiten widmet,

wurden allerdings zwei in unserer Reihe schon im Band *New York* behandelt: Ulrich Becher und Stefan Zweig (II, S. 51-67, 1057-1098). Otto Maria Carpeaux, der Einzige, der brasilianischer Bürger wurde, wurde einer der wichtigsten brasilianischen Intellektuellen des zwanzigsten Jahrhunderts.

Schon in dem zuletzt veröffentlichten Teilband (III, 5) begannen die Herausgeber die nicht nur aus dem deutschsprachigen Gebiet ausgewanderten Exilautoren zu behandeln, sondern auch solche aus Spanien, Frankreich und Italien. In diesem Band rückt als weiteres Ursprungsland in die USA emigrierter Autoren Ungarn ins Blickfeld, einerseits in einem Aufsatz von Tibor Frank mit einem umfassenden Überblick über die Auswanderungswellen aus Ungarn und andererseits in einer Spezialstudie über den weltberühmten ungarischen Dramatiker Franz Molnar von Agnes Szechenyi. In diesen Zusammenhang gehört auch Stefan Lorant, dessen Karriere in Ungarn begann, sich in Deutschland fortsetzte, und in England und den USA, nach nochmaligem Sprachwechsel, einen Höhepunkt erlebte, mit seinen reich illustrierten Büchern über amerikanische Präsidenten, insbesondere Lincoln, die Stadt Pittsburgh und mit einem Buch über die deutsche Geschichte von Bismarck bis Hitler.

Ferner möchten die Herausgeber zwei weitere Aufsätze hervorheben: den einen über den European Film Fund und den anderen über die Exilzeitschrift »Austro-American Tribune«. Das Thema des European Film Fund wurde schon ganz am Anfang der Studienreihe im Kalifornien-Band behandelt (I, 1, S. 135-146), verdiente aber nach über zwanzig Jahren eine nochmalige Untersuchung, weil sie ausführlicher, als dies im früheren Beitrag der Fall sein konnte, zwei bisher übergangen gebliebene Frauen in ihrer Schlüsselrolle behandelt, nämlich Charlotte Dieterle, Ehefrau des bekannten Filmproduzenten William Dieterle, und Lisl Frank, der Tochter von Fritzi Massary und Ehefrau (in erster Ehe) von Bruno Frank. Diese beiden Frauen leisteten, wie Martin Sauter ausführt, die Hauptarbeit bei der Beschaffung und Verteilung der für viele Schriftsteller in Hollywood lebenswichtigen finanziellen Hilfe. Der Aufsatz von Gaby Falböck bringt eine gründliche Darstellung der »Austro-American Tribune«, ihrer Entwicklung zwischen 1936 und l948 und ihrer politischen Orientierung, und geht auf die Personen ein, die daran beteiligt waren. Über sechs Personen bringt die Autorin detailierte Angaben zu ihrer Biographie und politischen Einstellung und Tätigkeit, Informationen, die hier erstmals zusammengestellt werden können. Von den sechs Exilanten, insbesondere Wilhelm Gründorfer, sind fünf kurz nach dem Zweiten Weltkrieg wieder nach Österreich zurückgekehrt, um Schwierigkeiten mit dem House Committee on Unamerican Activities zu vermeiden.

Die Verfasser der einzelnen Aufsätze haben Personen und Instituten, die ihnen mit Auskünften und Materialien ausgeholfen haben, bereits ihren Dank in den Anmerkungen der jeweiligen Beiträge ausgesprochen. An dieser Stelle möchten die Herausgeber noch denjenigen Instituten und Personen danken, die das Unternehmen als Ganzes auf verschiedene Weise gefördert haben: Das Deutsche Exilarchiv der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt am Main, insbesondere Frau Dr. Brita Eckert und Frau Dr. Sylvia Asmus, die uns immer wieder mit Informationen und Materialien versorgten; das M. E. Grenander Department of Special Collections and Archives der State University of New York in Albany, insbesondere der Direktor, Herr Brian Keough, und Frau Mary Osielski; das Leo Baeck Institute in New York, insbesondere Herr Dr. Frank Mecklenburg. Außerdem sind die Herausgeber den folgenden Personen zu Dank verpflichtet: Frau Regeen Najar, der Tochter von Dagobert Runes, die uns den Teilnachlass ihres Vaters zur Benutzung überließ; das Gleiche gilt für Herrn Peter Bopp, dem Sohn von Marianne Oeste de Bopp; Herrn Tiff Barton, den Neffen

der Witwe von Wolfgang Michael, der den Nachlass von Wolfgang Michael vorbildlich betreute und der Deutschen Nationalbibliothek übergab und der die Autoren des Aufsatzes über Wolfgang Michael mit Materialien und Auskünften versorgte; die Herausgeber danken gleichfalls Frau Lilo Breuer, der Witwe von Robert Breuer.

Für die Übersetzung von drei Aufsätzen (zwei aus dem Ungarischen und einen aus dem Englischen) danken die Herausgeber Herrn Michael Hutterer, Budapest. Ferner danken sie Frau Nina Blockhaus, Köln, für die sorgfältige Durchführung der Schlusskorrekturen.

ABKÜRZUNGEN

AAT	=	*Austro American Tribune* (NY)
Anm.	=	Anmerkung
Aufbau (NY)	=	*Aufbau/Reconstruction* (NY)
Bd./Bde.	=	Band / Bände
Bl.	=	Blatt
CA	=	California
d.i.	=	das ist
dass.	=	dasselbe
Diss.	=	Dissertation
DLA	=	Deutsches Literaturarchiv, Marbach am Neckar
ebd.	=	ebenda
ERC	=	Emergency Rescue Committee
f./ff.	=	folgende
GAWA	=	German-American Writers Association
geb.	=	geborene
Hg./hg.	=	Herausgeber/herausgegeben
ill.	=	illustriert
LBI	=	Leo Baeck Institute (NY)
N.F.	=	Neue Folge
Nr.	=	Nummer
NY	=	New York
NYT	=	*New York Times*
o.D.	=	ohne Datum
o.J.	=	ohne Jahre
o.O.	=	ohne Ort
Ps.	=	Pseudonym
s.	=	siehe
S./SS.	=	Seite/Seiten
s.a.	=	siehe auch
s.o.	=	siehe oben
s.u.	=	siehe unten
Sp.	=	Spalte
tr.	=	translated/translator
u.a.	=	unter anderem/und andere
u.d.T.	=	unter dem Titel
Übers./übers.	=	Übersetzter/übersetzt
Univ.	=	Universität/university
Verf.	=	Verfasser/Verfasserin
vgl.	=	vergleiche
zit.	=	zitiert
zit. n.	=	zitiert nach

AUTOREN

»DAS IST DOCH EINE GLATTE QUITTUNG ÜBER DIE VÖLLIGE IRRELEVANZ DIESES MEINES LEBENS UND TUNS«: FRANZ BLEIS EINSAMES EXIL

ULRICH E. BACH

Der österreichische Schriftsteller und spätere Emigrant Franz Blei galt in den ersten drei Dekaden des 20. Jahrhunderts als ein herausragender Kulturvermittler Europas.[1] In der Nachkriegszeit war er so gut wie vergessen, und wurde lediglich als »writer's writer, ein Geheimtipp« gehandelt.[2] Vergessen ist bekanntlich für alle Kunst die »überleben will, ein schäbiges, gefürchtetes Wort«.[3] Obwohl sich die Europäische Verlagsanstalt mittlerweile seines Oeuvres annahm, und es zu seinen Lebzeiten nicht an bedeutenden Fürsprechern fehlte, wird der Literat Blei auch heute noch verkannt.[4] Sein Freund und Kollege Albert Paris Gütersloh beschreibt Bleis Paradox treffend, wenn er behauptet: »Unerforschlich bleibt, wie die komplexen Naturen es anstellen, berühmt zu sein und unbekannt zu bleiben.«[5]

Als Sohn eines wohlhabenden Schusters 1871 in Wien geboren, verkehrte Blei bereits als Jugendlicher im Zirkel um Viktor Adler und arbeitete an sozialistischen Zeitschriften mit.[6] Wie so viele Bürgersöhne seiner Generation, rebellierte Blei gegen die Gründerzeitmentalität seiner Eltern und glaubte eine neue Heimat im Sozialismus gefunden zu haben.[7] Im Frühjahr 1890 immatrikulierte Blei sich an der Universität Zürich — studierte zeitweise auch in Genf und Bern — und wurde 1895 für seine Dissertation über die Dialoge des italienischen Ökonomen und Philosophen Abbé Galiani (1728-1787) zum Doktor der Nationalökonomie promoviert. Mit Hilfe einer betrachtlichen Erbschaft konnte sich Blei nach dem Studium ganz dem Reisen und Schreiben widmen, und noch im gleichen Jahr erschien eine Studie über den damals bekannten Dichter Karl Henckell.[8] Zwei Jahre später wurde er Mitarbeiter der literarischen Zeitschrift *Pan*, und 1899 holte ihn Julius Bierbaum, der Herausgeber der *Insel,* von Philadelphia, wo sich Blei für zwei Jahre aufgehalten hatte, nach Europa zurück.[9] Bekannt wurde er vor allem als Redakteur und Herausgeber verschiedener Zeitschriften mit den Themenschwerpunkten Literatur, Ästhetik und Erotik. Den erotischen Journalen *Der Amethyst* (1906) und *Die Opale* (1907) folgte der literarische *Hyperion* (1908-1910),[10] der bibliophile *Zwiebelfisch* (1909), der anonym publizierende *Der Lose Vogel* (1912-1913) sowie die katholisch beeinflusste Zeitschrift *Summa* (1917-1918).[11] Nach dem Krieg gab er mit Gütersloh *Die Rettung* (1918-1920) heraus und schließlich editierte er den *Berliner Roland* (1925).[12]

Als herausragender Publizist seiner Zeit förderte Blei junge, noch unbekannte Schriftsteller wie Robert Walser, Franz Kafka und Robert Musil, und übersetzte wichtige Autoren der europäischen Moderne wie Charles Baudelaire, André Gide und Oscar Wilde erstmals ins Deutsche.[13] Bereits 1911 erschien eine sechsbändige Werkausgabe seiner Schriften im Münchner Georg Müller Verlag. Zwei Jahre nach Kriegsende erschien *Das große Bestiarium der deutschen Literatur* (1920). Das *Bestiarium,* welches zuletzt 1995 neu aufgelegt wurde, karikiert die moderne Literaturszene als exotischen Tierpark. Die formal anspruchvolle Autobiographie *Erzählung eines Lebens* (1930) und die brillante und zugleich zeitkritische Biographie *Talleyrand oder der Zynismus* (1932) wurden noch in Deutschland veröffentlicht,[14] während Bleis letzte Buchpublikation, *Zeitgenössische Bildnisse* (1940), bereits im Exilverlag Allert de Lange in Amsterdam erschien. Bereits 1932 verließ Blei Deutschland und wohnte — anfänglich wohl aus

finanziellen Erwägungen — bei seiner Tochter auf Mallorca. Doch die Beschaulichkeit der Baleareninsel endete mit Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs, und so sah sich Blei gezwungen trotz fortgeschrittenen Alters eine leidvolle Odyssee aufzunehmen, die ihn über Wien, Norditalien, Südfrankreich, Portugal schließlich — im Juni 1941 — nach New York führte. Lediglich ein Jahr später verstarb der 71-jährige Schriftsteller vereinsamt in Westbury auf Long Island. Im Folgenden beschreibt dieser Essay Bleis Interesse an erotischer Literatur und Kunst, bespricht dann seine Rolle als Herausgeber der Zeitschriften *Amethyst*, *Opale* & *Hyperion* und schildert schließlich seine entbehrungsreichen Erfahrungen im Exil.

*

Bekanntlich war die Entdeckung der Erotik in der deutschen Literatur am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts von ästhetischer *und* gesellschaftlicher Bedeutung. Dem sexuell gehemmten Bürgertum, das alle Sexualität in die Privatsphäre zurückdrängen wollte, wurde durch enttabuisierende Strömungen wie Psychoanalyse, Vitalismus oder der Freikörperkultur-Bewegung der Kampf angesagt. So distanzierten sich Schriftsteller wie Frank Wedekind, Arthur Schnitzler oder Carl Einstein zunehmend von der sozialen Gesellschaftskritik des Naturalismus und wandten sich der individuellen Intimsphäre zu. Dies bedeutete jedoch keine apolitische Verinnerlichung der Intellektuellen, sondern war vielmehr eine Weiterführung des Kampfes mit freizügigen Mitteln gegen die moralische Heuchelei der reaktionären Bourgeoisie des Kaiserreichs. In seiner Monographie über *Die Geschichte der Erotischen Kunst* (1908) plädiert der Sozialhistoriker und Sammler Eduard Fuchs für eine neue erotische Lesart der Kunst:

> Was ist der Hauptinhalt der Kunst? Was erfüllt und belebt sie? In was besteht ihr Feuer? Welches Element ist es, das derart in der Kunst wirkt, dass nicht nur die Zeitgenossen davon elektrisiert und fortgerissen, sondern dass es seiner Form, in die es gebannt ist, ein wahrhaft ewiges Leben zu verleihen vermag? [...] Unsere Antwort lautet: Dieser Hauptinhalt der Kunst, dieses Feuer, dieses Element, mit einem Wort, dieses Wesen der Kunst ist die Sinnlichkeit. Und zwar Sinnlichkeit in potenziertester Form. Kunst ist Form gewordene, sichtbare gewordene Sinnlichkeit, und sie ist zugleich die höchste und edelste Form der Sinnlichkeit. [...] All dies zusammen begründet die innere Notwendigkeit der künstlerischen Behandlung des Erotischen.[15]

Wenn Fuchs Leidenschaft und Sinnlichkeit als die treibende Kraft des Kunstschaffens betont, war für Blei die künstlerisch formale Behandlung des Erotischen von größter Bedeutung. Doch wie Fuchs in seiner illustrierten Sittengeschichte,[16] opponierte Blei in seinen Veröffentlichungen gegen die bürgerliche Doppelmoral, die nach allem Schlüpfrigen giert, solange es in Andeutungen verhüllt bleibt. Sein Anliegen war es, die kaschierte Exotik in unverhüllte Erotik zu verwandeln, ohne dabei geist- und geschmacklose Pornographie zu propagieren. Bleis erotische Programmatik spiegelt sich in mehr als 25 diesen Themenkreis betreffenden Publikationen.[17]

Blei zufolge, konnte Pornographie erst nach dem Untergang der Religion im Abendland aufkommen.

> Es gibt [...] nur innerhalb des europäischen Kulturkreises und auch hier erst von einem bestimmten Zeitpunkt ab das, was man Pornographie oder obszöne Literatur nennt. Die Antike, der Orient und das Mittelalter kennen weder den Begriff noch die

> Gattung der Kunstsurrogate sexuell aufreizenden Charakters. Der Begriff des Obszönen, des sexuell Schamlosen ist diesen Kulturkreisen fremd, wie allen religiös bestimmten Kulturen.[18]

In religiös, holistischen Gemeinschaften gab es weder moralische Hemmungen noch eine pornographische Reduzierung auf fetischistische Details. Erst das bürgerlich-kapitalistische Zeitalter mit der Teilung von öffentlicher und privater Moral erweckte Neugier bei gleichzeitiger Repression nach allem Sexuellen. Blei zufolge befriedigt Pornographie das nervöse Bedürfnis nach Sensation und ist darin den Zeitungen und Schundromanen ähnlich. Dass die pornographischen Charaktere eher an eine »absurde Konstruktion mit einer an das Perpetuum mobile erinnernden sexuellen Mechanik«[19] als an Menschen aus Fleisch und Blut erinnern, ist letztlich sekundär. Entscheidend ist jedoch, dass diese Art von stil- und formloser Unterhaltungspornographie die große erotische Literatur früherer Zeiten auf ihr Niveau herunterzieht.

Deshalb versuchte Blei in exklusiven Zeitschriften wie *Der Amethyst* (1906) und *Die Opale* (1907) »gegen das grob Stoffliche der Pornographie das Formierte der Erotik zu stellen«.[20] Beide Subskriptionspublikationen enthielten anspruchsvolle, bisweilen anstößige Literatur von Robert Walser,[21] Carl Einstein[22] oder Paul Verlaine.[23] Jeder Ausgabe wurden einige wenige erotische Illustrationen und Originalgraphiken, u.a. von Audrey Beardsley, Franz von Bayros und Félicien Rops, beigefügt. Dabei popularisierte Blei das galante Ideal des Rokoko, und in den Illustrationen wird offensichtlich der Tradition des 18. Jahrhundert gehuldigt.[24] Mit anderen Worten Blei versuchte stets, die talentiertesten Schriftsteller und Buchkünstler Europas in seinen Zeitschriften zusammen zu bringen. Trotz aller stilvollen Ästhetik kam es 1908 zu einem Prozess gegen Blei und seinen Verleger Hans von Weber wegen »Vergehens wider die Sittlichkeit« vor dem Münchner Schwurgericht. Obwohl beide letztlich freigesprochen wurden, begann Blei sich während des Verfahrens Gedanken zu machen, »über die Ursachen und Anlässe seines nun ein Vergehen genannten Unternehmens«.[25] Dass auch heute noch an den Publikationen *Amethyst* und *Opale* Anstoß genommen werden kann, zeigt die kürzlich erschienene Kafka-Studie des britischen Literaturwissenschaftlers James Hawes. Der Autor, der sich vornahm den Kafka-Mythos zu entzaubern, vergleicht groteskerweise Bleis *Opale* mit dem Hochglanzmagazin *Penthouse*, um Kafkas Subskription von Bleis *Opale* als »topshelf pornography« zu verurteilen.[26]

Nach diesen beiden erotischen Zeitschriftenprojekten brachte Blei mit der finanziellen Unterstützung seines Freundes Carl Sternheim den belletristisch-künstlerischen *Hyperion* (1908-1910) auf den Markt. Die Zeitschrift, die lediglich sechs Mal jährlich erschien, enthielt in jeder Nummer einen Bildteil mit einem Dutzend meist französischer Originalgraphiken, darunter von bekannten Künstlern wie Gauguin, Manet, Rodin und Toulouse-Lautrec. Neben Beiträgen von Hugo von Hofmannsthal, Rainer M. Rilke und anderen modernen Schriftstellern verschafft der *Hyperion* im ersten Heft dem bis dato unbekannten Franz Kafka zu seinem Debüt. (*Betrachtung*, I, Nr. 1 [1908], S. 91-94) Die buchgestalterische Ausstattung nahm Maß an den höchsten bibliophilen Ansprüchen der Zeit. Die handgesetzte Typographie, das von Walter Tiemann entworfene großformatige Verlagssignet sowie das erlesene Papier und die von den Wiener Werkstätten hergestellten Buchdecken waren alle William Morris' »Arts & Crafts«-Bewegung verpflichtet. Die sorgfältig reproduzierten Originalkunstwerke sollten den Abonnenten eine »vertiefte ästhetische Betrachtung«[27] ermöglichen. Bleis Übertragungen aus dem Französischen und Englischen waren von zentraler

Bedeutung für die kosmopolitische Ausrichtung der Zeitschrift und setzte sich dadurch vom chauvinistisch-repressiven Kunstpatriotismus des Wilhelminischen Reiches ab. Als Herausgeber strebte Blei eine religiöse Utopie an, die in seinen Übersetzungen von G.K. Chesterton und Paul Claudel am besten zum Ausdruck kommt. So wie Chesterton und Claudel forderte Blei eine spirituelle Erneuerung der katholischen Kirche, »der einzigen Institution, die angesichts der zunehmenden sittlichen Verwahrlosung moralische Würde und politische Handlungsfähigkeit zugleich garantieren konnte«.[28] Dieses spirituelle Programm, gepaart mit einer elitären Buchgestaltung, verdeutlicht den diskreten Protest gegen die »zunehmende Industrialisierung des Kulturbetriebes«[29] des *Hyperions* am eindringlichsten. Insofern verliert sich die Zeitschrift keinesfalls in dekorative Ästhetik und »elitäre Hermeneutik«[30], sondern übt durch ihren »schöpferischen Stilkonservatismus«[31] Kritik an den herrschenden Missständen der Zeit.

*

> Aber man kommt an Blei nicht heran, wenn man sein Werk Stück um Stück prüft; schon deshalb nicht, weil es alles in allem eines der umfangreichsten heutigen Lebenswerke ist, und sein Autor trotzdem nach seinem Charakter zu den Zurückhaltenden, den Konzentrierten, den Feinden der schriftstellerischen Wichtigtuerei gehört, die sich in Bänden auswälzt.[32]

Die Passage ist Musils »Nachruf zu Lebzeiten« entnommen, den er anlässlich Bleis 60. Geburtstags verfasste. Musil zufolge reichte Bleis dichterische Leistung über die Summe seiner Teile hinaus und deshalb lässt sich sein Werk nicht allein an den fiktiven Texten messen. Denn Blei wurde erst wirklich produktiv in der Begegnung mit Literatur.[33] So schrieb Blei nicht nur ohne Unterlass Buchbesprechungen, Biographien und Bühnenstücke, sondern arbeitete als Lektor und Ratgeber für einflussreiche literarische Verlage seiner Zeit (u.a. Georg Müller, Hans von Weber, Insel und Julius Zeitler). Darüber hinaus engagierte er sich auf der Bühne und im jungen Medium Film als Schauspieler. Seine bekannteste Filmrolle war der protestantische Prediger John Knox in Friedrich Fehérs Verfilmung von *Maria Stuart* (1927), in dem auch sein Wiener Kollege Anton Kuh mitwirkte. Doch bei aller professionellen Progressivität verleugnete Blei seine Abscheu gegenüber der modernen Massengesellschaft nicht und trauerte der österreichischen Barockzeit, die ihm Tradition und Einheit versprach, nach. Claudio Magris beschreibt Bleis Zivilisationskritik folgendermaßen:

> In der modernen Gesellschaft wird die Gemeinschaft Masse, Publikum, eine Menge von Abnehmern des künstlerischen Produkts; die Verdinglichung, die alles zur Ware degradiert, bedeutet Auflösung der Sinneinheit in eine austauschbare und bezugslose Vielfalt. [...] Der moderne Künstler empfängt die Form nicht, sondern er muss sie schaffen und versuchen, mit ihr jene Lebenseinheit zu begründen, die ihm einst gegeben war und den Stil hervorbrachte. Die Form der Tradition erwächst aus der Geselligkeit, d.h. aus der Kultur des Umgangs und der Beziehungen mit den anderen.[34]

Bleis Sehnsucht nach einer Gemeinschaft, deren soziale Ordnung auf Bräuche und Religion beruht, und die durch Tradition und einen überlieferten Moralkodex reguliert wird, erinnert an die von Ferdinand Tönnies zelebrierte »Gemeinschaft«.[35] Für Blei hatte Sprache ihre wahrheits- und ordnungsgebende Kraft eingebüßt, und Namen bezeichneten nur noch Phänomene und nicht mehr die Dinge an sich. Somit

wurde er sich bewusst, dass Dichtung weder die weltlichen Dinge fassen kann, noch die Kraft hat, ihnen Form und Sinn zu verleihen. Seine Reaktion und einziges Bollwerk wurde der Stil, der keinem Wertekosmos, sondern den Akrobatenstücken über der Leere entsprang.[36] Diese Flucht in die Ästhetik der Form blieb nicht ohne Kritik, und neben Karl Kraus[37] drohte Kurt Hiller bereits 1916 Franz Blei mit nichts weniger als einem Lynchmord:

> Elegantes Polyhistorenwesen, untermischt mit preziöser Erotik (die »philosophisch« tut), Dandygeschwätz, Bibliophilie und Raffiniertenkoketterie — auch im sehr Hirnlichen —, die hochmütige Analysis und die spitz-lyreske Emphase, Theater-Massenmystik, Ballettmetaphysik, das Ernstnehmen von Décor, Kostüm, Gestus, Mittelalter, Shakespearepossen, Pritzelpuppen, Solotänzern, Tenören, der affige Musikkult, Holzschnitt- und Antiquitätenpflege, der Inhalt dessen, was man mit der Vorstellung »Hofmannsthal« verknüpft, sämtliche Gewebe »niveau«haften Zartsinns und jene jüngste Frechheit, auf eine mondäne Art »katholisch« zu sein — all dies darf sich nicht mehr spreizen. Fährt uns nochmal einer mit der Puderquaste ins Gesicht, so wird er gelyncht![38]

Hillers literarischer Rufmord lässt unschwer erkennen, dass nicht alle Schriftstellerkollegen Blei so wohl gesonnen waren wie Musil. Bleis unverhohlener Snobismus gepaart mit seiner mondänen Religiosität waren scheinbar nicht nur der Bourgeoisie Wiens und Münchens suspekt. Doch Hillers beißende Kritik von 1916 hatte einen zeitbedingten Hintergrund: Blei war zwei Jahre zuvor, wie so viele Künstler, der allgemeinen Kriegsbegeisterung verfallen. Er sehnte sich nach Einheit und bürgerlicher Geborgenheit und erhoffte sich, durch Patriotismus seine gesellschaftliche Abseitsstellung zu überwinden. So verkündet er vitalistisch in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Der Lose Vogel*, dass die »letzten Fragen im Leben der Völker keine Vernunft [löst] — die Unvernunft, die heilige, hat sich das Mittel des Krieges zur Lösung geschaffen«.[39] Doch unter dem Eindruck des anhaltenden Krieges veröffentlichte der Autor zwei Jahre später seine *Menschliche Betrachtungen zur Politik* (1916). In dieser Essaysammlung fordert er die Abschaffung des Verteidigungskrieges und spricht sich gegen die Rechtfertigung des Krieges aus. So verwundert es kaum, dass Blei nach der Katastrophe des Ersten Weltkrieges abermals im Kommunismus und Katholizismus die Rettung von der entfremdeten spätbürgerlichen Massengesellschaft suchte.[40] Diese Zusammenfügung gegensätzlicher Ideologien unterstrich seinen Wunsch nach Ordnung und stimmte — bis zu einem gewissen Grad — mit der Staatsphilosophie seines damaligen Freundes Carl Schmitt überein.[41] Bei Schmitt führte diese Sehnsucht nach Ordnung freilich zu vordemokratischen Institutionen, und die einhergehende politische Regression der Massen artikulierte sich »als Aufstand gegen die Moderne und damit als ›konservative Revolution‹ der verschiedensten Schattierungen«.[42] Blei ließ sich letztlich nicht von Carl Schmitts antiliberalem Gedankengut vereinnahmen,[43] obwohl sein Wunsch nach Einheit von Form und Lebenssinn im Gegensatz zur realpolitischen Leere stand, die die Auflösung der Habsburger Monarchie mit sich gebracht hatte.

Die zwanziger Jahre, in denen Blei vorzugsweise in Berlin wohnte, brachten ihm nicht nur seine größten schriftstellerischen Erfolge, sondern können als Ouvertüren seines Abstiegs gesehen werden. Nicht zuletzt wegen der hohen Herstellungskosten waren Bleis exklusive bibliophile Zeitschriften während der Weimarer Republik weniger gefragt, und so hoffte der Vielschreiber Blei, sich selbst durch Vielschreiberei zu übertreffen:

> Betrachtet man die Fülle der übrigen Veröffentlichungen, so ermüden die ewigen Wiederholungen, ermüdet das jetzt manchmal auch Zähflüssige seines Stils. Die Vielzahl der Themen entpuppt sich bei näherem Hinsehen als eine Vielfalt der Variationen, der erweiterten und veränderten Neuauflagen.[44]

Mit dieser Art schriftstellerischer Massenproduktion versuchte Blei vergeblich seinen durch Krieg, Inflation und neue Trends bedrohten, aufwendigen Lebenswandel zu retten. Nachdem seine beträchtliche Erbschaft endgültig zerronnen war, häuften sich seine existentiellen Klagen. So schreibt er resignierten Tones am 6. Juli 1926 an Carl Schmitt: »dass ich mit 54 Jahren und nach einigem Tun, wie die Leut sagen, nicht zu essen habe. Das ist doch eine glatte Quittung über die völlige Irrelevanz dieses meines Lebens und Tuns«.[45] Das seine Irrelevanz und Armut verglichen mit dem allgemeinen Lebensstandard dieser Epoche, eher subjektiver Natur war, hat Helga Mitterbauer plakativ herausgearbeitet.[46] Folgerichtig spiegelt der Briefwechsel mit Carl Schmitt (1917-1933) — mehr als alles andere — Bleis zunehmende Außenseiterrolle in politisch polarisierten Zeiten wider.

*

Obgleich Blei nicht jüdischen Glaubens war, noch seine Bücher im engeren Sinne politisch waren, wurden seine Publikationen nach dem nationalsozialistischen Machtwechsel unverzüglich vom deutschen Büchermarkt ausgeschlossen. Doch laut Musil hatte sich Blei bereits 1932 »in ungeheuerer Weisheit von allen Geschäften zurückgezogen«.[47] Der Schriftsteller bezog sich auf Bleis vorgezogenes Exil bei seiner Tochter Sibylle auf Mallorca. Lange wurden die Ballearen als Exilort übersehen, was unter anderem an dem Umstand liegt, dass der mediterrane Zufluchtsort bereits 1936 wegen des Spanischen Bürgerkrieges geräumt werden musste.[48] Allerdings befand sich zu dieser Zeit bereits eine illustre Gesellschaft von deutschsprachigen Schriftstellern, u.a. Harry Graf Kessler, Klaus Mann, Karl Otten und Albert V. Thelen, auf der Insel. Die erste Zeit im Inselgarten Mallorca beschrieb Blei noch in geradezu paradiesischen Tönen. Und wenn man seiner Utopie Glauben schenken will, weiß er nur noch:

> […] dass Juli ist, nicht der wie vielte und nicht welcher Tag der Woche, auch die Uhr liegt längst unaufgezogen, man trägt die landesüblichen Leinenschuhe mit Bastsohle, einmal den Overall, dann das Badetrikot, weder Strümpfe noch Hemd noch Hut, isst vielerlei vorzügliche Fische und starkschaliges Getier, das man mit dem Hammer öffnen muss, um zu dem zu kommen, weswegen mans gekocht hat, trinkt einen Wein dazu, der entweder gelb oder braun oder schwer und leider etwas reich an Alkohol ist, dann gibt's sehr gutes Gemüse, Aprikosen, Feigen, Mandeln.[49]

Doch bereits wenig später, in dem auf Mallorca spielenden Romanfragment *Das Trojanische Pferd*, sieht Blei das soziale Leben der dort ansässigen Emigranten in einem anderen Licht:

> Die moralischen Anschauungen der Fremdenkolonie von Cala Ratjada waren nicht engherzig. Man ließ da jeden nach seiner eigenen Façon leben und selig sein. Es gab keine sozialen Dehors, auf die man Rücksicht zu nehmen gezwungen war. Von einer Rente, die nicht zu steigern war, von einer Pension, die fixiert war, ein für allemal, oder von der gönnerischen Hand eines Bekannten im Ausland oder der Heimat,

> wenn es der einfiel, einem Brief eine Geldnote beizulegen. […] In der atomisierten kleinen Welt dieses fremden Strandgutes war dieses sittliche Konvenü nicht mehr vorhanden, weil nicht mehr nötig, und Reste davon kamen nur ganz selten wie ein Aufstoßen zur Manifestierung, bildeten keinerlei öffentliche Meinung, die Herrschaft über einen Outsider suchte.[50]

Anstelle der ersehnten Gemeinschaft löst sich die kleine Welt der Emigranten in seine Einzelbestandteile ohne bindende Verhaltensnormen auf. In diesem großen, allerdings unvollendeten Roman[51] schildert Blei jenes mallorquinische Milieu einer Gruppe exilierter Außenseiter die vergeblich versuchen, sich in die vorhandene Inselgemeinschaft zu integrieren. Die Traumatik des Exils wird anhand einzelner Emigrantenschicksale verdeutlicht. So erzählt Blei vom Kommunisten Seewald, der an Schuldvorwürfen leidet, weil er bei seiner Flucht aus dem Dachauer Konzentrationslager einen Wachmann erschossen hatte. Oder er schildert das Schicksal eines gestrandeten jüdischen Geschäftsmanns, der immer ein leeres Gefühl im Magen bekommt, wenn er sich seines existentiellen Abgrundes im Exil bewusst wird. Wie wichtig dieser Roman für Blei war, kommt in einem Brief an Prinz Hubertus zu Löwenstein vom 20. Juni 1939 zum Ausdruck:

> Das *Trojanische Pferd* ist im übrigen noch unvollendet. Es hat mit den vorhandenen 170 Maschinenseiten ein großes Vorderteil, aber das Hinterteil mit etwa 100 Seiten fehlt ihm noch. Ich bin dabei es herzustellen. Unter sehr schwierigen phynanciellen [sic] Verhältnissen, die ich nicht zu detaillieren brauche, um Sie zu rühren, lieber Prinz. Wäre eine Unterstützung durch die Ligue möglich, würden meinen bescheidenen Bedürfnissen 20 $ drei Monate lang genügen, um mich intensiv arbeitslustig zu machen.[52]

Noch im gleichen Jahr bewarb er sich mit jenem Romanfragment — unter dem Pseudonym Albrecht Pillersdorf — an dem Literaturwettbewerb der *American Guild for German Cultural Freedom* in New York. Den Preis gewann der Text allerdings nicht, wenngleich der Roman amerikanischen Verlagen zur Publikation vorgeschlagen wurde. Symptomatisch für Bleis Außenseiterposition auf dem deutschsprachigen Exilliteraturmarkt ist das ablehnende Urteil des einflussreichen amerikanischen Literaturagenten Barthold Fles: »Einige Unterhaltungen [dieses Romans] sind von mildem Interesse, die meisten allerdings sinnlos, und das Buch, welches versucht eine sardonische Skizze des dekadenten Lebens der Bourgeoisie zu zeichnen, scheitert voll und ganz.«[53]

Im Jahre 1936 kehrte Blei notgedrungen und mittellos nach Wien zurück. Zwar traf er im geliebten Cafe Herrenhof auf alte Bekannte wie Musil, Gütersloh und Hermann Broch, die dort ebenso die Windstille vor dem Sturm genossen. Er schrieb die »Marginalien zur Literatur« für die Zeitschrift *Das Silberboot* und versuchte — aller Wahrscheinlichkeit nach vergeblich — eine Freigabe seiner 1932 bei Ernst Rowohlt erschienen *Talleyrand* Biographie für den deutschen Buchmarkt zu erreichen. Doch wie bereits auf Mallorca, konnte sich Blei auch in Wien nicht wirklich etablieren und er blieb auf die finanzielle Unterstützung seiner Tochter angewiesen. Im folgenden Jahr zog er in die Toskana, um dort in Abgeschiedenheit an einem Papst-Roman zu arbeiten. In einem Brief an den Prinzen (12. März 1938) gibt er eine Zusammenfassung des geplanten Buches:

> Bis zum Augenblick seiner Papstwahl ist das Buch sozusagen historisch, von der Wahl ab ist es utopisch. Sie fällt in den Moment des Zusammenbruchs der Diktatu-

> ren. Er ist von da ab drei Jahre Papst, entwickelt alle Machtmittel der Kirche, stirbt eines geheimnisvollen Todes während eines Konzils. »Sinn des Ganzen: der heutigen Kirche an einem fingierten Papst die Machtmittel der Kirche wie einen Spiegel vorzuhalten. Das große Werk des Papsts wird übrigens von den Pfarrern sabotiert, die im Grossteil mehr Bauern und Kleinbürger sind als Kleriker.«[54]

Aber wie bereits der Exilroman *Das Trojanische Pferd* blieb auch diese Vision einer klerikalen Revolution unveröffentlicht. Seit März 1938 erhielt Blei von der *American Guild for German Cultural Freedom* eine bescheidene Unterstützung von 30 Dollar monatlich. Diese Leibrente verhinderte allerdings nicht, dass seine Schulden stiegen und seine Bleibe in der Nähe von Fiesole ihm gekündigt wurde. Glücklicherweise war das Schriftstellerehepaar Rudolf Borchardt, die ebenfalls in Norditalien ihr Exil fristeten, bereit ihn aufzunehmen. Doch angesichts der widrigen Lebensumstände entwickelte sich der fast 70-jährige, mittellose Blei bald zur Belastung für die Borchardts, und sie wussten sich nicht anders zu helfen, als ihm die Weiterreise nach Cagnes-sur-mer zu finanzieren.[55] Im Frühjahr 1939 traf Blei in Südfrankreich ein. Zuerst schien sich seine Lebenssituation an der Cote d'Azur schon allein deshalb zu verbessern, weil seine ständigen finanziellen Sorgen durch die Verlagsvorschüsse für seine biographischen Skizzen *Zeitgenössische Bildnisse*, die 1940 im Exilverlag Allert de Lange erschienen, zeitweilig aufgehoben wurden. Aus nachträglich publizierten Briefen, die er an seine enge Freundin Maria Börner und seine Tochter Sibylle schrieb, geht allerdings hervor, dass sich in Cagnes-sur-mer wenig Essentielles gebessert hatte. Im Gegenteil, neben physischer Erschöpfung, fühlte sich Blei zugleich ein- und ausgeschlossen und bisweilen von Todesängsten gepeinigt. So schreibt er am 29. Juni 1940 an seine Tochter:

> Es ist daher immer mit der Möglichkeit zu rechnen, dass ich auf der deutschen Liste stehe. Wenn man gleich nach Ablieferung erschossen würde, wärs mir egal, es ist ein Tod wie jeder andere. Aber das ist nicht die gewohnte Praxis der Brüder. Sondern monatelanges Martern. Und davor graut mir.[56]

Doch schließlich gewann Blei den Wettlauf zwischen Erhalt eines amerikanischen Visums und der Bekanntmachung der auszuliefernden Exilanten durch die französischen Behörden an das Deutsche Reich und traf erschöpft und abgemagert am 15. Mai 1941 bei seiner Tochter in Lissabon ein.[57] Da Blei die obligatorische ärztliche Untersuchung erfolgreich absolvieren musste, um in die USA einwandern zu dürfen, päppelte ihn seine Tochter in den verbleibenden Wochen vor der Überfahrt auf. Mit lediglich 40 Dollar in der Tasche geht er am 23. Juni in New York von Bord. In einem Brief an seine Freundin — und bekannte Wiener Schauspielerin — Gina Kaus (15. September 1941) schreibt er erleichtert: »Liebe Gina, ich bin vor fünf Wochen hier in der US angekommen — nach drei Wochen Erholung bei der Billy in Lisabon nach miserablen letzten Monaten in Frankreich.«[58] Und wenig später (3. Oktober) teilt er ihr seine neue Adresse mit:

> Hastings Hall W 600 120 St. NYC. Bis zum ersten Jänner habe ich umsonst in diesem dormitory der Columbia Universität zwei gut möbilisierte Zimmer. Ich habe nur für meine Mahlzeiten zu sorgen. Ganz nette Burschen, diese amerikan. Studenten, naiv wie Kinder.[59]

Wie lange Blei diese Unbeschwertheit des amerikanischen Exiles aufrechterhalten konnte, lässt sich schwer ermitteln, doch bereits Anfang 1942 verlässt er Manhattan

und zieht nach Port Washington auf Long Island um. Dort bemühte er sich um eine Bibliotheksanstellung, nicht zuletzt um die spärlichen Tantiemen seiner journalistischen Tätigkeit für den New Yorker *Aufbau* und die chilenischen *Deutschen Blätter* aufzubessern.[60] Aus dem vereinzelt erhaltenen Briefwechsel geht hervor, dass Blei weiterhin auf die Spenden seiner Freunde und Bekannten anwiesen blieb, und sich sein Gesundheitszustand in dieser Zeit rapide verschlechterte. So erbat Hermann Broch noch am 12. Juni erfolglos von der Guggenheim Stiftung 100 Dollar für seine medizinische Versorgung.[61] Aber bereits einen Monat später, am 10. Juli 1942, verstarb der 71-jährige Schriftsteller vereinsamt in Westbury auf Long Island.

Anmerkungen

1 Siehe Helga Mitterbauer: *Die Netzwerke des Franz Blei: Kulturvermittlung im frühen 20. Jahrhundert* (Tübingen: Francke 2003).

2 Dietrich Hardt (Hg.): *Franz Blei: Mittler der Literaturen* (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1997), Einband Rückseite.

3 Peter Härtling: *Vergessene Bücher: Hinweise und Beispiele* (Stuttgart: Goverts 1966), S. 7.

4 So findet der Literat Franz Blei weder Erwähnung in der von Gotthard Wunberg herausgegebenen Anthologie *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910* (Stuttgart: Reclam 1981), noch in dem von Walter Schmitz herausgegebenen Pandant *Die Münchner Moderne: Die Literarische Szene in der »Kunststadt« um die Jahrhundertwende* (Stuttgart: Reclam 1990), oder in Ingo R. Stoehrs Standardwerk *German Literature of the Twentieth Century: From Aestheticism to Postmodernism* (Rochester, NY: Camden House 2001).

5 Siehe Dirk Heisserer: »Berühmt und unbekannt — Franz Blei zum 50. Todestag«, *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel,* Nr. 78 (29. Okt. 1992), S. A389-393, hier A389.

6 Siehe Karl H. Salzmann: »Blei, Franz«. In *Neue Deutsche Biographie* (Berlin: Duncker & Humblot 1955), II, S. 297.

7 Siehe Gregor Eisenhauer: *Der Literat: Franz Blei — Ein biographischer Essay* (Tübingen: Niemeyer 1993), S. 10.

8 Siehe Franz Blei: *Karl Henckell: Ein moderner Dichter* (Zürich: Verlags-Magazin 1895).

9 Siehe Kurt Ifkovitz: » ›Guten Tag Herr Dichter der Tapetenfabrik‹ — Franz Blei und Die Insel«. In Hardt: *Franz Blei* (wie Anm. 2), S. 172-187.

10 Siehe Hildegard Nabbe: »Zwischen Fin-de-siècle und Expressionismus: Die Zeitschrift Hyperion (1908-1910) als ein Dokument elitärer Tendenzen«, *Seminar,* Nr. 12 (1986), S. 126-143.

11 Siehe Burkhard Dücker: » ›Es lebe der Kommunismus und die katholische Kirche‹. Intellektuelle Selbstverständigung als gesellschaftliches Orientierungsangebot. Zu Franz Bleis Zeitschriften *Summa* und *Die Rettung*«. In Hardt: *Franz Blei* (wie Anm. 2), S. 47-65.

12 Darüber hinaus arbeitete und publizierte Blei bei *Der Neuen Rundschau*, *Aktion*, *Querschnitt*, *Berliner Tageblatt*, *Prager Presse*, *Magdeburgischen Zeitung*, *Weißen Blättern*, *Die Dame*, *Literarische Welt*, *Das Tagebuch*, *Neuen Revue*, *Das Silberboot*.

13 Weiter zu nennen wären: Max Brod, Carl Sternheim, Max Herrmann-Neisse, Hermann Broch und Carl Einstein. Unter anderem übersetzte Blei aus dem Französischen und Englischen: Félicien Rops, Paul Claudel und Emile Zola, Aubrey Beardsley, G.K. Chesterton, Walt Whitman, Nathaniel Hawthorne und H.L. Mencken.

14 »Die Talleyrand-Biographie war ein politisches Votum, ein Votum gegen die Mystifizierung des Politischen, gegen die romantische Vergötzung des Staates, gegen Führerkult und ›Berserker-Deutschtum‹, ein Votum für die Demokratie als praktizierter Interessenausgleich.« Eisenhauser, *Der Literat* (wie Anm. 7), S. 129.

15 Zitiert nach Karl Riha: »Zur Entdeckung des Erotischen um die Jahrhundertwende — am Beispiel von Eduard Fuchs und Franz Blei«. In *Annäherungsversuche: Zur Geschichte und*

Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Hg. Horst Albert Glaser (Bern: Paul Haupt 1993), S. 301-319, hier S. 305.

16 Siehe Ulrich Bach: »Eduard Fuchs between Elite and Mass Culture«. In *Publishing Culture and the Reading Nation: German Book History in the Long Nineteenth Century*. Hg. Lynne Tatlock (Rochester NY: Camden House, forthcoming).

17 Siehe Mitterbauer: *Netzwerke* (wie Anm. 1), S. 119.

18 Franz Blei: »Über Pornographie«. In *Franz Blei: Schriften in Auswahl*. Hg. Albert Paris Gütersloh (München: Biederstein 1960), S. 534-548, hier S. 537f.

19 Ebd., S. 541.

20 Franz Blei: *Das Kuriositätenkabinett der Literatur* (Hannover: Steegemann 1924), S. 137.

21 Franz Blei nimmt neo-romantische Gedichte von Robert Walser wie »Enttäuschung«, *Opale*, Erster Teil, 1907, S. 9 auf: »Ich habe so lange gewartet auf süsse / Töne und Grüsse, nur einen Klang. / Nun ist mir bang. Nicht Töne und Klingen, / nur Nebel dringen im Überschwang. / Was Heimlich sang in dunkler Lauer: / Versüsse mir, Trauer, jetzt schweren Gang.« Blei rezensiert dort auch, zusammen mit Robert Musils »Die Verwirrungen des Zöglings Törleß« und Walsers erstem Roman *Die Geschwister Tanner*.

22 Ebd., Dritter Teil, 1907, S. 169-175, werden die ersten vier Kapitel von Carl Einsteins »absoluter Prosa« dem expressionistischen Roman *Bebuquin* abgedruckt.

23 Dass bisweilen die Erotik süffisant werden konnte, zeigt sich an Verlains Gedichtsübertragung »Steig über mich«: »Steig über mich, so wie ein Weib, / das ich von unten möchte ficken! / So! Gut so! Wenn ich meinen Dicken / nun bohre sanft in deinen Leib.« Ebd., Erster Teil, 1907, S. 133.

24 Siehe Mitterbauer (wie Anm. 1), S. 120f.

25 Franz Blei: *Erzählung eines Lebens* (Leipzig: List 1930), S. 430f.

26 Siehe James Hawes: *Why you should read Kafka before you waste your life* (NY: St. Martin's 2008), S. 61.

27 Nabbe, »Hyperion« (wie Anm. 10), S. 142.

28 Eisenhauer: *Der Literat* (wie Anm. 7), S. 62

29 Ebd.

30 Jost Hermand: »The Commercialization of Avant-Garde Movements at the turn of the Century«, *New German Critique*, Nr. 29 (Spring/Summer 1983), S. 71-83, hier S. 76.

31 Hans Schwerte: »Deutsche Literatur im Wilhelminischen Zeitalter«. In *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*. Hg. Victor Zmegac (Königstein: Anton Heim 1981), S. 12.

32 Robert Musil, »Franz Blei — 60 Jahre (17. Januar 1931)«. In Franz Blei: *Der Montblanc sei Höher als der Stille Ozean. Essays*. Hg. Rolf-Peter Baacke (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1994), S. 213-219, hier S. 213.

33 Siehe Anne Gabrisch: »Nachwort«. In Franz Blei: *Porträts*. Hg. Anne Gabrisch (Wien: Böhlau 1987), S. 535-577, hier S. 546.

34 Claudio Magris: »Franz Blei und die Oberfläche des Lebens«. In *Literatur aus Österreich: Österreichische Literatur — Ein Bonner Symposium*. Hg. Karl Konrad Polheim (Bonn: Bouvier 1981), S. 128-144, hier S. 131.

35 Siehe Ferdinand Tönnies: *Gemeinschaft und Gesellschaft. Abhandlung des Communismus und des Socialismus als empirischer Culturformen* (Leipzig: Fues 1887).

36 Siehe Magris, »Franz Blei« (wie Anm. 34), S. 141.

37 In *Die Fakel*, XXIV, Nr. 601-607 (1922), S. 85 schreibt Karl Kraus mit spitzer Ironie über seinen publizistischen Konkurrenten: »Zum Lever der Pompadour ihr von der einen Seite die Beicht abzunehmen, von der andern die neuesten Mots aus dem Café Herrenhof zu erzählen, dazu ein deutscher Romantiker vom Ende des 18. Jahrhunderts zu sein, womöglich die beiden Schlegel auf einmal vorzustellen, philosophierend und lorgnettierend, mit Puderquaste und Weihwedel, fromm und aufgeklärt, Skeptiker und Enthusiast, sentimentalisch und verrucht, burlesk wie Gozzi und stürmisch wie Lenz – das soll einer dem Franz Blei nachmachen.«

38 Zitiert nach Birgit Nübel: *Robert Musil: Essayismus als Poetologie der Moderne* (Berlin: Walter de Gruyter 2006), S. 286-287.

39 Franz Blei: »Kleine Anmerkungen. Der Krieg mit England«, *Der Lose Vogel*, Nr. 3 (1912), S. 113-14, hier 113.
40 »Es lebe der Kommunismus und die katholische Kirche« ist bezeichnenderweise die Formel der von Franz Blei und Paris Gütersloh herausgegebenen Zeitschrift *Die Rettung: Blätter zur Erkenntnis der Zeit,* siehe »Vorspann«, Nr. 1 (1918).
41 Die beiden Intellektuellen waren durch einen regen Briefwechsel zwischen 1917 und 1933 verbunden. Siehe Franz Blei: *Briefe an Carl Schmitt 1917-1933*. Hg. Angela Reinthal (Heidelberg: Manutius 1995).
42 Angela Reinthal: » ›Zwei Gottlose Klerikale‹: Franz Blei und Carl Schmitt«. In Hardt: *Franz Blei* (wie Anm. 2), S. 66-81, hier S. 77.
43 Spätestens seit Bleis freiwilligem Exil auf Mallorca 1932, entwickelten sich ihre Lebensanschauungen auseinander. In Bleis Carl-Schmitt-Porträt, abgedruckt in Bleis *Zeitgenössischen Bildnissen* (Amsterdam: Allert de Lange 1940), S. 21-40, distanziert sich Blei von Schmitt, obgleich er »nach wie vor gratia und amicitia bewahre, nur mit der reverentia ginge es nicht mehr so ganz«, S. 21.
44 Gabrisch: *Franz Blei: Porträts* (wie Anm. 33), S. 563-64.
45 Blei: *Briefe an Carl Schmitt 1917-1933* (wie Anm. 41), S. 70.
46 Helga Mitterbauer: »Rastloser Ruhestand: Zur Emigration von Franz Blei«, *Ziehharmonika*, XIV, Nr. 3 (Nov. 1997), S. 22-29, hier S. 23.
47 Zitiert nach Murray G. Hall, »Der unbekannte Tausendsassa: Franz Blei und der Etikettenschwindel 1918«, *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, III, Nr. 15 (1983), S. 129-140, hier S. 129.
48 Siehe zu diesem Thema Reinhard Andress: *»Der Inselgarten« — das Exil deutschsprachiger Schriftsteller auf Mallorca, 1931-1936* (Amsterdam-Atlanta: Rodopi 2001).
49 Blei: *Briefe an Carl Schmitt 1917-1933* (wie Anm. 41), S. 80.
50 *Franz Blei: Schriften in Auswahl* (wie Anm. 18), S. 436.
51 Ein 110-seitiges Typoskript ist im Exilarchiv der Deutschen Bibliothek, Akte Franz Blei, verwahrt. Der umfangreichere Teil des Romans, den Blei in seinen Brief mehrfach erwähnt, gilt als verschollen.
52 Exilarchiv der Deutschen Bibliothek, Akte Franz Blei.
53 Ebd., Report #18, Exile Prize Contest 1939, Barthold Fles: »Some of the conversation is mildly interesting, most of it pointless, and the book as a whole, intending to give a sardonic picture of the decadent life of Bourgeois Society, completely fails to come off.«
54 Ebd.
55 »Brandbriefe von beiden Borchardts. Sie können Blei nicht länger behalten, zahlen ihm die Reise, damit er geht.« Brief Annette Kolbs in »Franz Blei: Briefe aus Cagnes«, *Der Aquädukt 1963* (München: C.H. Beck 1963), S. 162-175, hier S. 162.
56 Ebd., S. 173.
57 Für eine ausführlichere Darstellung Bleis Flucht von der Cote d'Azur nach New York, siehe Mitterbauer: »Rastloser Ruhestand« (wie Anm. 46), S. 26-27.
58 Exilarchiv der Deutschen Bibliothek, Akte Franz Blei.
59 Ebd.
60 Siehe Mitterbauer: »Rastloser Ruhestand« (wie Anm. 46), S. 27
61 Brief Hermann Brochs an die Guggenheim Stiftung, zitiert nach Eisenhauer, *Der Literat* (wie Anm. 7), S. 136. »It is tragic that this distinguished man, seventy yrs of age, is actually poverty stricken, ailing, with no roots in this country yet and with no possibility of earning a living. [...] All we need to take care of Dr. Blei's support and medical care is $100.00 a month for a period of one year.«

ROBERT BREUER

KATRIN GRAF

»Man ist zu Hause in der Fremde.«[1] — Diese Interview-Aussage des Musikkritikers, Publizisten und Kulturjournalisten Robert Breuer hat einen doppelten Sinn. Breuer trifft diese Aussage in dem Zusammenhang, da er über das seltsame Gefühl berichtet, als er zum ersten Mal seit 1938, dem Beginn seines Exils, wieder in seiner Heimatstadt Wien weilt, aber eben nicht zu Hause, sondern im Hotel. Also in Wien ein Fremder zu Hause und in New York ein Zuhause in der Fremde? In bemerkenswerter Weise bringt diese Doppeldeutigkeit sowohl die Treue, Liebe und Sehnsucht Breuers zu seinem österreichischen Vaterland, insbesondere zu Wien, als auch das Vermögen, sich mit dem Exil arrangiert zu haben, zum Ausdruck. Beides, Heimatliebe und Exil, bilden die Klammer für ein schier unermüdliches Schreiben — ein Schreiben als Lebensbewältigung.[2]

I

Robert Breuer wurde am 3. Oktober 1909 in Wien als einziges Kind seiner Eltern geboren. Der Vater, Alexander Breuer (1877-1931), ein großer Musikliebhaber, ließ sich von der Sopranistin Amalie Materna (1844-1918) zum Tenor ausbilden und hatte einige Rollen bühnenfertig parat.[3] Da aber die Opernlaufbahn die Ehe mit Olga Zuckerbäcker (1885-1965) verhindert hätte, so entschloss er sich, das Schneiderhandwerk zu erlernen. Der Vater war für Robert Breuer die entscheidende Figur zur Ausprägung kulturellen Interesses. Im Hause Breuer wurden Musik und Literatur hoch geschätzt und selbstverständlich praktiziert.[4]

Am 16. September 1915 kam Robert Breuer in die Volksschule in Wien, 1. Bezirk. Seine Schulzeit beendete er am Bundes-Realgymnasium im 8. Gemeindebezirk mit dem Abschluss- und Reifezeugnis vom 13. Juni 1929. Ein bemerkenswerter Schulhausaufsatz über das neue Johann-Strauß-Denkmal in Wien, zu dessen Enthüllung im Jahre 1921 Robert Breuer anwesend war, ließ den damaligen Lehrer dem Vater sagen: »Ihr Sohn ist der geborene Journalist.«[5] Er sollte mit dieser Aussage Recht behalten. Breuer jedenfalls behielt diese Episode zeit seines Lebens im Gedächtnis.

Seine Matura-Arbeit schrieb er dann zu dem Thema »Elektra in der Bearbeitung von Sophokles und Hofmannsthal-Strauss«. Sie wurde mit »sehr gut« bewertet.[6] Später im amerikanischen Exil, als Breuer für Marta Ley's Radio-Station WHOM arbeitete[7], leitet Marta Ley eine Sendung anlässlich des Todes von Johann Strauß am 8. September 1949 folgendermaßen ein: »Ich freue mich sehr, den Schriftsteller Robert Breuer in unserem Studio begrüßen zu können, der in seinen Wiener Jahren Zeuge der musikalischen Stellung und Bedeutung Richard Strauss' war; er hat eine Abhandlung über ›Elektra‹ verfasst, die den Beifall Hugo von Hofmannsthals und Richard Strauss' gefunden hat.«[8]

Diese Abhandlung über »Elektra« muss in der Tat so hervorragend sein, dass sie noch 1993 in den *Richard Strauss-Blättern* abgedruckt wird:

> Der bekannte Musikkritiker und Schriftsteller (geb. 1909), Mitglied der IRSG von der ersten Stunde an, der in New York City lebt, hat uns seine im Jahre 1928 in Wien

> verfasste Maturaarbeit über die Oper »Elektra« gesandt. Da diese Schülerarbeit blendend geschrieben ist und viel allgemein Gültiges enthält, auch weil sie gut die Werksicht der späten Zwanzigerjahre zeigt, bringen wir sie etwas gekürzt zum Abdruck.[9]

Die Liebe zum Theater, insbesondere zur Oper, entwickelte sich bei Robert Breuer von klein an hauptsächlich durch das musische Elternhaus. Als Jugendlicher habe Breuer sich um 12.00 Uhr mit Butterbroten an der Theaterkasse angestellt, um dann abends ins Theater zu gehen. In Hochzeiten sei er bis zu fünf Mal in der Woche im Theater gewesen.[10] So konnte sich Breuer ein Repertoire der Theaterkunst aneignen, deren ausgezeichnete Kenntnisse sich in allen seinen theater- und musikkritischen Artikeln widerspiegeln.

Der Vater erkannte die journalistische Begabung seines erst 17jährigen Sohnes und fädelte einen Kontakt zum *Brünner Tagesboten* ein, für den sich dann eine langjährige und rege Schreibtätigkeit entwickelte:

> Mein Vater hat damals einen Minister Stransky gekannt, der hat mich nach Brünn empfohlen. Ich habe dorthin geschrieben, obwohl ich eigentlich nicht dafür war, über meinen Kopf hinweg protegiert zu werden. Doch die schrieben mir zurück, schon mit Rücksicht auf die Empfehlung des Herrn Ministers seien sie bereit, und so weiter.
>
> Daraus wurden dann Lokalberichterstattungen und Sportberichte, und wenn der Theaterredakteur auf Urlaub war, habe ich auch über Theater referiert.
>
> Hunderte Artikel sind damals erschienen.[11]

Nach der Schulzeit begann Robert Breuer ein Jura-Studium an der Wiener Universität. Als der Vater 1931 starb, konnte Breuer aus existentiellen Gründen nicht mehr weiterstudieren. Der Tod des Vaters bedeutete einen tiefen Einschnitt im Leben Breuers. So ist das erste Gedicht Robert Breuers in seinem 1935 im Selbstverlag veröffentlichten Gedichtbändchen *Gedichte vom Leben, Lieben und Lachen* … eine Wehklag:

Deiner denkend …

Deiner denkend, der du mir entschwunden,
Vater!
Verlassen mich – und nun allein!
Dein Grab
Vor meinen tränenschweren Augen,
der Hügel,
drauf die Blumen meiner Liebe blüh'n,
der Stein,
der deinen Namen kalt der Nachwelt kündet –
und unten in der Erde tiefem Schoß
das Modern deines vielgeliebten Hauptes,
das Schlafen deiner guten treuen Augen,
das Ruh'n der Hände, die in Arbeit werkten – –

deiner denkend, Vater,
deiner Lieb' und Güt' und Nachsicht –

und nicht wissend, wo die Grenzen liegen
zwischen Wachen nur und Träumen …

Wo hört die Liebe auf?
Und: wie kann man sie messen?
Dies alles ist so dunkel-schwer,
und du genießt den Frieden;
ich noch lebe.[12]

Und noch 1984 erwähnt Breuer auf die Frage, wer denn für ihn eine Leitfigur war, als ersten und wichtigsten seinen Vater.[13]

Eine weitere wichtige Persönlichkeit im Leben Breuers war Richard Nikolaus Graf von Coudenhove-Kalergi (1894-1972). Breuer war begeisterter Anhänger der Paneuropäischen Jugend. Er erhielt hier im Besonderen seine freiheitliche und europäische Prägung. Im New Yorker Exil dann lernten sich Breuer und Coudenhove-Kalergi persönlich bei einem Interview kennen.[14] Breuer berichtet darüber im *Aufbau* in dem Artikel »Die Aussichten einer europäischen Föderation«.[15]

Breuer jedenfalls gelang es bereits Anfang der dreißiger Jahre die *Neue Freie Presse* in Wien mit der Idee zu einer Jugendbeilage zu überzeugen. Dies ebnete den journalistischen Werdegang. Das erste Interview führte er mit dem Jungschauspieler Ernst Haeusserman (1916-1984). Bei einer spontanen Wiederbegegnung beider während der Salzburger Festspiele 1978 soll Haeusserman den unter dem Titel »Von der Schulbank ins Burgtheater« veröffentlichten Artikel lückenlos aus dem Gedächtnis rezitiert haben.[16] Breuer schrieb für die *Neue Freie Presse* bis zum Einmarsch der deutschen Truppen in Österreich im März 1938 — dem sogenannten Anschluss.[17]

II

»Wo findet der Mensch Ruhe?« (*Nacht*, 86) — Wie für so viele war auch für Robert Breuer der Weg ins Exil eine richtige Odyssee. Nach den Eskapaden und dem Spießrutenlauf der ersten Tage und Wochen des »Anschlusses« stellte sich auch für die Breuers als Juden die ernsthafte Frage, wohin man denn auswandern sollte. (*Nacht*, 48) Die andere der beiden möglichen Alternativen, diesem Wahnsinn zu entrinnen, wäre der Selbstmord gewesen — so gab es doch auch in Wien eine wahre Selbstmordepidemie. (*Nacht*, 55)[18] Es war wohl das journalistische Gespür, dass für Breuer nur das westliche Ausland in Frage kam, obwohl Ausreisewellen in alle Richtungen, also auch in die Tschechoslowakei, nach Ungarn, Jugoslawien und Italien gingen.[19]

Da gab es einen englischen Vetter, der, da er sich in Amerika aufhielt, ein Affidavit besorgen konnte. Da gab es eine Bekannte, Dolmetscherin in Wien, die den Honorarkonsul in Birmingham kannte und über diesen Kontakt dann fand sich das Quäkerehepaar Randle und Joan Smith, das bereit war, für Robert Breuer zu bürgen. Da brauchte man ein englisches Permit und eine Quotennummer für die Einreise in Amerika. Der Ausreisestempel — »die sogenannte ›Unbedenklichkeit‹ « (*Nacht*, 66), die Steuerbestätigung etc. wurden im Massenansturm auf den Ämtern erkämpft. Es war schwierig nach England zu gelangen, und je mehr Zeit verstrich, umso problematischer wurde das Leben in Wien. Da zwischen Deutschland und Dänemark kein Visumzwang bestand, beschloss Breuer nach Kopenhagen zu seinem Freund Poul B. zu reisen, um dort auf die Genehmigung zur Einreise nach England zu warten. Am 23. Juni 1938 flog Robert Breuer nach Berlin, wo er in die Maschine nach Kopenhagen umsteigen musste. Folgendes Ereignis bei der Passkontrolle hielt Breuer in seinem Erlebnisbericht fest:

> Mein Gepäck wurde kaum untersucht. Als ich zur Paßkontrolle kam, entwickelte sich folgender Dialog: »Dieser Flug ist umsonst!« — »Wieso?« — »Sie kommen doch aus Wien?« — »Jawohl.« — »Dann brauchen Sie erst gar nicht nach Kopenhagen fliegen.« — »Warum nicht?« — »Sie sind doch Emigrant?« — »Ja. Ich beabsichtige in Dänemark auf mein englisches Visum zu warten.« — »Mich wundert, daß Sie heute der einzige Wiener sind. Es kommen täglich zwei bis drei, aber sie sind am nächsten Tag wieder hier. Man läßt sie nicht nach Dänemark.« — »Aber wieso denn? Ich war zweimal auf dem Konsulat, und außerdem erwartet mich ein Freund auf dem Flugfeld.« — »Ach, diese läppischen Behörden in Wien, die geben ja bloß falsche Auskünfte!« — »Was geschah denn mit den Leuten, die nicht nach Dänemark gelassen wurden?« — »Die konnten anstandslos nach Wien zurückfahren.« — »Dann will ich den Flug doch probieren!« — »Viel Glück!« (*Nacht*, 81f.)

In Kopenhagen gelandet wurde Robert Breuer nach kurzer herzlicher Begrüßung seines Freundes bei der Passkontrolle festgehalten. »[…] wir brauchen keine siebzigtausend Juden aus Wien hier!« (*Nacht*, 83) hieß es. Da half kein Diskutieren, kein Bitten, kein Geld, keine Träne — Robert Breuer brachte man ins Gefängnis, wo er die Nacht vor dem Rückflug verbringen musste. Bei der Abfertigung in Kopenhagen drückte man den Stempel »AFIST« (*Nacht*, 88) in seinen Pass, wodurch die Angst vor dem, was nun geschehen würde, enorm stieg.

Wieder in Berlin angekommen, brauchte Breuer Geld für die Rückfahrt nach Wien. Zur Ausreise durften ja nur 10 Reichsmark mitgenommen werden und die waren schon fast gänzlich ausgegeben. Nun war es trotz Anschluss nicht so einfach möglich, Geld telegraphisch anzuweisen. Zudem stieß Breuer auf deutschen Beamtengehorsam, dass nämlich die Post nicht einfach so Geld von einer Bank übernehmen kann. Nach stundenlangem hin und her wurden die 60 Reichsmark ausgezahlt und Breuer konnte mit dem Zug nach Wien zurückfahren. In Wien hatte Breuer keine Scheu, sich beim dänischen Konsulat zu beschweren. Er hatte aber keinen Erfolg, man verwies ihn an das Außenministerium in Kopenhagen. Er schrieb und ließ auch das Justizministerium und die Königliche Kanzlei nicht aus. Zur Antwort erhielt er, »daß ›Personen jüdischer Abstammung die Einreise nach Dänemark untersagt‹ war« (*Nacht*, 91).

Im eigenen Leid kann es manchmal eine Hilfe sein, das Andere ein viel größeres Leid erfahren. An den Wänden im Kopenhagener Gefängnis hatte Breuer folgenden Spruch gefunden, der sich ihm besonders einprägte: »Seit eineinhalb Jahren durch alle europäischen Gefängnisse geschleift — durch Hitler!« (*Nacht*, 86) Es war besser, wieder in Wien zu sein und gegebenenfalls da zu sterben, als in die Fänge der Polizeistationen zu geraten. Dennoch blieb die Frage: Wo findet der Mensch Ruhe?

III

»Wann — und wo — würde ich wieder ein neues, eigenes Heim aufbauen können…?« (*Nacht*, 106) — Im August 1938 gelang es Olga Breuer nach London zu emigrieren. Wann und ob überhaupt Robert Breuer seiner Mutter würde nachfolgen können, war ungewiss. (*Nacht*, 105) Nun musste die Wohnung in Wien am Graben 12 aufgelöst werden und die Möbelstücke wurden entäußert. Dieser Zustand in der leeren Wohnung, allein, rührte Breuer noch Jahrzehnte später zu Tränen.[20] »Das Heim war verloren. Eine Welt — Kindheit, Jugend — untergegangen.« (*Nacht*, 106)

Es begannen Jahre schwerer Trennung und schweren Heimwehs. Erst 1945 kam Breuer mit seiner Mutter in New York wieder zusammen. Bis dahin zeugen Briefe und Gedichte von seiner Herzensnot. So zum Beispiel ein Brief vom Cousin Fritz Ropschitz an Robert Breuer: »Dein sehnlichster Wunsch ist bestimmt Deine l. Mama auch bei Dir zu haben und ich hoffe zum l. Gott daß die Trennung nicht mehr all zu lange dauern wird. Wir haben schwere Zeiten vor uns doch einmal werden wir uns wieder treffen und die Welt wird schöner sein als sie war. Keep smiling, *we can take it*.«[21]

Und selbst ein knappes Jahr nach seiner Hochzeit mit der Kölnerin Lieselotte Fröhlich[22] in New York hörte das Sehnen Breuers nach seiner österreichischen Familie nicht auf. Tante Sophie schreibt ihm am 26. Februar 1942:

> Was Dich selbst anbelangt, war ich mit dem Inhalt Deines Briefes nicht so zufrieden wie sonst. Ich dachte Du hast jetzt das Schwerste überwunden und fängst Dich an langsam heimisch zu fühlen. Wir leiden ja alle an der gleichen Krankheit, der Eine mehr, der Andere weniger, je nach dem wie man veranlagt ist. Wären wir Alle zusammen, wie wir es gewohnt waren, ginge alles leichter. Trotzdem musst Du tapfer bleiben und es wird sich schon eine gute Lösung finden und wenn England gewinnt, was wir ja alle hoffen, wird die Welt wieder ein anderes Gesicht haben. Dass es für Dich und Deine Mutter schon gut wäre wenn Ihr beisammen wäret, dass kann ich Dir nach fühlen, aber auch da heißt es Geduld haben. Kurt sucht Erkundigungen ein zu ziehen in welcher Weise man ihre Abreise erreichen kann und schreibe ich heute an Deine l. Mutter, da Kurt verschiedenes von ihr wissen will, um sich darnach zu richten und weiteres tun zu können. Jedenfalls sei versichert, dass alles geschieht was gemacht werden kann und hoffentlich wird es auch den gewünschten Erfolg haben. Kurt wird Dir dann nächstens schreiben, was er machen konnte. Sonst leben wir ruhig, nur möchten wir schon die schwere Zeit hinter uns haben.[23]

In dem Gedicht »Ein Lied«, vermutlich in den ersten Exiljahren entstanden, drückt Robert Breuer seine Wien-Sehnsucht im Besonderen aus. Kindheit, Jugend und Erwachsenwerden sind insbesondere geprägt durch die einzigartige Wiener Musikkultur, getragen »von Bergen zu Tälern«:

Ein Lied

Garten der Kindheit, du bist jetzt ferne,
vorüber sind Spiel und Musik und Gesang, - - -
Am nächtlichen Himmel unzählige Sterne
erzählen von dir im ewigen Klang.

Haus meiner Jugend, verlassen mit Schmerzen,
verschlossen die Tür und versperrt auch das Tor, - - -
In einsamen Stunden tönen im Herzen
Heimatklänge den uralten Chor.

Stadt früher Liebe, versunken im Dunkel,
sang jeder Weg, jeder Baum mir sein Lied, - - -
Träumend weisen der Augen Gefunkel
zurück mir den Weg, den die Seele nur zieht.

Und von Bergen zu Tälern hallt uns're Weise,
mögen darüber auch Jahre verzieh'n, - - -

Alt ist der Ton, und schüchtern, und leise,
Heimatgesang, nach Hause, nach Wien.[24]

Und noch ein Weiteres transportiert das Gedicht: den großen Schmerz über das Exil, das Hinfortgerissensein von »Heimatklänge[n]« und »Heimatgesang«.

Als Robert Breuer zum ersten Mal wieder seit seinem Weggang ins Exil anlässlich der Wiedereröffnung der im März 1945 durch Bomben zerstörten Wiener Staatsoper am 5. November 1955 in Wien weilte, ereignete sich folgende Episode: Nach der Aufführung des »Fidelio« ging Breuer wie selbstverständlich in den Graben und »suchte in der Manteltasche den Schlüssel zum Haus Nr. 12« (*Nacht*, 127).[25] So sehr waren Kindheit und Jugend und das Zuhause am Graben 12 eingeprägt. Seitdem reiste Robert Breuer immer wieder zu Berichterstattungen nach Wien. 1960 schickt er eine Karte mit der Abbildung vom Graben an seine Mutter. Diese antwortet ihm am 9. Juli 1960: »Deine Karte vom Graben hat mich Tränen gekostet.«[26]

Anfang September 1938 nun war Robert Breuer glücklicher Besitzer sowohl des englischen Permits als auch des amerikanischen Affidavits. Nach der Beschaffung des belgischen Durchreisevisums konnte er am 9. September 1938 den 10.35 Uhr-Schnellzug besteigen und mit diesem wiederum Wien verlassen. In Aachen war nochmals ein großer Schrecken auszustehen: Alle Juden mussten den Zug verlassen und sich einer Visitation unterziehen. Am nächsten Morgen erst durften sie ihre Reise fortsetzen. Robert Breuer traf am späten Abend des 10. September in London ein: (*Nacht*, 109-115) »Österreich liegt hinter mir. Eine frohe Kindheit. Eine sonnige Jugend. Ungezählte Freuden, aber auch viel Leid und Kummer habe ich dort erlebt. Dennoch: es war mir die Heimat, die liebgewonnene Erde.« (*Nacht*, 115)

IV

Das englische Exil nun war geprägt durch die herzliche Aufnahme Breuers durch das Ehepaar Randle und Joan Smith und durch die Hilfsbereitschaft der Jüdischen Gemeinde Birmingham und der breiten Öffentlichkeit. Existentiell konnte sich Breuer durch ein Taschengeld der Society of Friends und durch gelegentliche Honorare für Beiträge in Schweizer Tageszeitungen über Wasser halten. (*Nacht*, 118) Hier nahm Breuer wesentliche journalistische Beziehungen hauptsächlich mit Schweizer Tageszeitungen auf (insbesondere den *Baseler Nachrichten*), die für das journalistische Schaffen zeit seines Lebens von hoher Bedeutung blieben.[27] Breuer betätigte sich auch aktiv an der Rettung zahlreicher österreichischer Juden. So knüpfte er Kontakte, warb um Aufnahme als Küchenhilfe, Stubenmädchen, Butler, Chauffeur etc. und konnte somit vielen Flüchtlingen »den Weg nach Birmingham und in die Freiheit ebnen« (*Nacht*, 118). In London suchte er Stefan Zweig auf,[28] gab ihm seinen Erlebnisbericht mit der Bitte, ihn zu lesen und vielleicht zur Veröffentlichung zu verhelfen. Zweig konnte ihm offenbar nicht helfen, aber sein Urteil schrieb er in einem Brief an Breuer am 5. Dezember 1938 fest: »Denn dieses Buch hat seine stärkste Kraft doch darin, dass es nicht dichterisch erfinderisch ist, sondern durch seine unbedingte Wahrheit ergreift.« (*Nacht*, 9) Es ist der Lauf der Geschichte, dass *Nacht über Wien* erst fünfzig Jahre nach dem »Anschluss« in Wien veröffentlicht wurde.

Durch befristete Aufnahmen in verschiedenen Gastfamilien wechselten die Aufenthalte im Exil häufig. In einem solchen Zusammenhang bekam Breuer den Aufenthalt in einem Gartenhäuschen angeboten, »mit der Auflage, gegebenenfalls des

Nachts Herumtreiber und Landstreicher durch Imitieren von Hundegebell zu verscheuchen« (*Nacht*, 118). Glücklicherweise musste er das Angebot nicht annehmen. Diese Episode hinterließ jedoch bei Breuer einen derartigen Eindruck, dass er sie in einem lyrisch-sarkastischen Essay »Als ich ein Hund in England war« am 25. Mai 1941 verarbeitete. Im Folgenden nun die Anfangszeilen dieses bislang unveröffentlichten Essays:

> ALS ICH EIN HUND IN ENGLAND WAR,
> zweibeinig,
> die Zeit in meiner Hütte mit dem Lesen John Galsworthys,
> dem Lernen englischer Vokabeln und der Abdichtung aller Fensterluken im
> Sinne der behördlichen Blackout-Stimmungen mir vertrieb,
> stets eingedenk freilich,
> jederzeit, wenn ungefragter Besuch sich meiner am nordwest-
> lichen Ende von Mrs. Hudderfields Besitztum gelegenen Hütte näherte,
> Hunde-echte Bell-Töne, Signal und Warnung zugleich, aus meiner Ver-
> schalung zum Verscheuchen der Feldfrüchte und Beeren stehlenwollenden
> Einschleicher laut werden zu lassen - - -
> hatte ich damals,
> elend-vereinsamter, zum Hundedasein erniedrigter Mensch-
> heitsflüchtling, die Hand, die mir Brot und Wasser reichte, Gegendienst
> für meine Leistung, sie, die schlankfingrige und was sie sonst besass,
> zu schützen bestimmt, geküsst, verflucht, gesegnet, gehasst, gepriesen,
> verdammt?[29]

Es wird deutlich, wie erniedrigend es gewesen sein muss, nach all den Exilstrapazen als Menschheitsflüchtling allein die Vorstellung, einen Hund gespielt zu haben, aushalten zu müssen. Viel schlimmer erging es jedoch zur selben Zeit den Häftlingen in den deutschen Konzentrationslagern. Robert Breuer las in New York das 1946 erschienene erschütternde Buch *Zeit ohne Gnade* über die Erlebnisse des früheren Chefredakteurs des *Wiener Tag* Dr. Rudolf Kalmar im KZ Dachau und rezensierte es in der *Neuen Volkszeitung*.[30] Kalmar bedankte sich daraufhin bei Breuer:

> Ihre Besprechung meines Buches in der »Neuen Volkszeitung« hat mich unverdientermassen ausgezeichnet. Lassen Sie mich Ihnen sehr herzlich nicht nur für die schönen Worte, sondern auch für das tiefe Verständnis der inneren Zusammenhänge danken, die nur in wenigen (europäischen) Besprechungen so klar dargestellt wurden. Ihre Kritik gehört mit zu den Schönsten, was über »Zeit ohne Gnade« geschrieben wurde.[31]

Breuer hebt das Wirkmächtige dieses Buches, das Menschenbekenntnis Kalmars, das er sich trotz aller erlebten Unmenschlichkeit bewahrt, im Besonderen hervor:

> Die letzten Zeilen seines Buches, das in deutschamerikanischen Buchhandlungen erhältlich ist, bezwingen in ihrer Form und Tiefe. Sie geben das Eindrucksvollste wieder, das einer ausdrücken kann, der durch Pest und Hölle geschritten ist: »Als ich letzthin an einer gesprengten Hausruine vorüberging, arbeiteten gefangene SS-Leute in dem feuchten, schneetriefenden Schutt. Ich sah ihnen zu. Lange Zeit. Einer von der anderen Seite des Zaunes. Ich kenne die Arbeit im Ziegelschutt. Die SS-Leute taten mir leid.«[32]

Das englische Exil endete im März 1940 mit Erhalt der Quotennummer zur Einreise in die USA. Von Liverpool ging es weiter mit der *Britannic* nach New York.

V

Auf der Überfahrt nach New York schrieb Robert Breuer zusammen mit Georg Mardler die Schiffsrevue *Von Christopher bis Adolf*. Im unveröffentlichten Original kann man nachlesen: »Das Stueck wurde geschrieben, geprobt und inszeniert ausschliesslich von Passagieren der ›Britannic‹ und im Rahmen eines Schiffskonzerts aufgeführt.«[33] Die Revue spiegelt die Stimmung der an Bord befindlichen Flüchtlinge wider und ist gerade auch deshalb ein besonderes Zeitdokument. Aufgeführt wurde sie am 29. März 1940. Moische Rosengezwitzscher, Marlene Dietrich, die Liselotte aus Berlin, die Marianne aus Wien und die Elsbeth aus der Pfalz möchten in Amerika einreisen. Sie werden auf Ellis Island vom Immigration Officer kontrolliert. Man hat so seine Fragen in der Erwartung auf das Land der unbegrenzten Möglichkeiten, ob man seine Meinung frei sagen kann und ob die Regisseure auch küssen. Columbus steht Rede und Antwort. Als Rosengezwitscher einreisen will, sagt der Immigration Officer:

> Sie brauchen sich hier nicht sorgen
> Zu uns kommt der Hitler weder heute noch morgen.

Und dann kommt »der Hitler« doch und will sich nach dem inzwischen (im Stück von 1940!) verlorenen Krieg nun hier einschleichen:

> Ich hab verloren den Krieg und die Orden
> Und bin wieder ganz klein geworden.
> Deutschland ist uebrig geblieben kaum
> Drum brauch ich ein neuen Lebensraum.
> Zurueck nach Europa trau ich mich nie
> Schon wegen der juedischen Plutokratie.
> Ich moecht, o lassen Sie sich erweichen
> Bescheiden die Freiheitsstatue anstreichen
> Und versprech Ihnen bei Gottes Walten,
> Ich hab noch nie ein Versprechen gehalten,
> Dass ich die Juden will lass in Ruh
> Machen Sie mir nicht die Tuere zu!

Der Immigration Officer lässt Columbus das Urteil sprechen. Und in Columbus' Urteil manifestiert sich die Hoffnung auf ein Ende des Durch-die-Welt-Gejagdseins:

> Ich zoegre nicht mein Urteil zu sprechen
> Um mich im Namen der Menschheit zu raechen,
> Die Landung die wird Dir verwehrt
> Und auch der Weg zurueck versperrt,
> Damit den Laendern dieser Erde
> Endlich Ruh und Frieden werde.
> Ich habe darum arrangiert
> Dass in ein Schifflein Du wirst gefuehrt,
> Das ohne Hafen und ohne Ziel

Dich nie zum Festland bringen will.
Und wie der Hollaender der fliegende
Sollst Du als Hitler der luegende
Umherziehen auf den sieben Meeren,
Ohne dass wir von Dir eine Oper hoeren.
(Hitler ab).
Dies Land, so jung und frisch und neu
Bleibt immer seiner Freiheit treu.
Was allen Menschen hoechste Wuerde
Das geben wir denen, die die Buerde
Von Unverstand, Verfolgung tragen,
Und ohne nach Details zu fragen
Sind alle Menschen hier die Gleichen,
Dies soll als Vorsatz niemals weichen.
Drum fand mit Freuden ich das Land
Das als AMERIKA bekannt.
Und rufe dreimal aus HURRA…[34]

Am Schluss singen alle die amerikanische Nationalhymne. Man kann förmlich die Stimmung spüren, die an Bord geherrscht haben muss — der Freiheit entgegen mit der Sorge um die Freiheit.

Aber auch die Sorge um das eigene Leben war ganz real. So teilte Breuer seiner Mutter von Bord des Schiffes in einem Brief den Schiffsnamen *Britannic* mit den Zeilen mit: »[…] auf das Du weißt, welches mein Los ist, falls er torpediert werden sollte, was ja die englischen Zeitungen nach einiger Zeit berichten müßten.« (*Nacht*, 121) Das Schiff wurde nicht torpediert und lief am 29. April 1940 im New Yorker Hafen ein. Da es Wochenende war, durfte das Schiff nicht docken und die Passagiere mussten auf dem Schiff bis Montag warten. Und hier ereignete sich etwas, was Robert Breuer tief erschütterte und sich ihm fest einprägte: »Und wir, die wir den Fahrgästen dieser Schifflein begeistert zuwinkten, waren betroffen, unsere Grüße nicht erwidert zu bekommen; ungeduldig und bestürzt auch darüber daß kein Zubringerschiff Zeitungen an Bord der ›Britannic‹ brachte, um ihre Passagiere über die letzten Kriegsereignisse zu informieren.« (*Nacht*, 123)[35] Natürlich befand man sich im Krieg und die tausenden Flüchtlinge belasteten das Land. Dennoch blieb der Eindruck, dass Amerika einen nicht gerade mit offenen Armen empfing. Am Pier wurde Breuer von der Frau seines bereits verstorbenen Onkels Samuel Breuer erwartet. Bei ihr in der Bronx fand er die erste Unterkunft. (*Nacht*, 123)

VI

> Das Verlorene ist die Musik Wiens. Sie ist an jenem Tag untergegangen, da diese schönste Stadt aufgehört hat, zu bestehen. Was die Welt verloren hat: viel, unermesslich viel. Was der verloren hat, der blutenden Herzens den Heimatstrassen für immer Lebewohl sagen musste: Ewiges. […] Aber so weich in die Landschaft gebettet, so willig eingefügt in ein unvergleichliches Panorama, so wohlig hingestreckt von den zarten Alpenausläufern bis zu den Auen der Donau, so zart und so stark zugleich in seinem unerreichten Zauber: das war Wien. Und jeder Weg war historischer Boden, geweihte Stätte; […] Beethoven, Schubert, Johann Strauss, Anton Bruckner, sie gingen mit einem spazieren […] Aber das ist verloren. […] Und wenn die blaue Donau aus einem amerikanischen Lautsprecher dringt – sie ist es nicht, nein, sie ist es nicht.[36]

Das äußerliche Leben in Amerika gestaltet sich für Breuer glücklicherweise relativ normal. Schnell findet er Arbeit in einer Radiofabrik, die ihn existentiell unabhängig macht. (*Nacht*, 123f.) Am 5. April 1941 heiratete Breuer die 1939 über Holland nach New York emigrierte Kölnerin Lieselotte Fröhlich. (S. 124)[37] 1944 kam der Sohn Richard zur Welt und 1958 der Sohn Lanny. (S. 129)[38] Diesem Glück stand die innere Sehnsucht, seinen eigentlichen Beruf, Journalist, wieder ausüben zu können, gegenüber. Und es beginnt eine Zeit unermüdlichen Schreibens. Tagsüber die existentiell notwendige Arbeit in der Fabrik und nachts das Klappern der Schreibmaschine für unzählige Artikel und Beiträge über Musik, Literatur und allgemein zur Kulturpolitik sowie Briefe, um Kontakte zu knüpfen und aufrecht zu erhalten. Er schreibt, um nur einige Besonderheiten innerhalb seines gesamten Schaffens hervorzuheben, eine bemerkenswerte Rezension zu Thomas Manns *Doktor Faustus*[39], rezensiert noch in den achtziger Jahren im *Aufbau* einige Bücher Thomas Bernhards[40], schreibt einen sehr beachteten Artikel über Hermann Broch in englischer Sprache[41] und verhilft mit seinen Besprechungen Johannes Mario Simmel zum Durchbruch[42].

John M. Spalek fragte Robert Breuer 1984 in einem Interview, ob er sich denn auch hätte vorstellen können, aus dem Exil nach Wien zurückzukehren.[43] Breuer antwortete, er habe es immer gewollt, es habe sich sogar 1955 die Möglichkeit dazu geboten, aber um des Sohnes Richard willen, hätten die Breuers davon Abstand genommen.[44] Doch auch Freunde raten dringend ab, heimzukehren. So findet sich im Breuer-Nachlass ein Brief von Marcel Prawy (1911-2003)[45] vom 2. Juli 1958: »Was Deine Andeutungen betrifft, dass Du für ständig hierher zurückkommen willst, so kann ich sie lediglich als einen kleinen *Wahnsinnsanfall* bezeichnen. Ich hoffe, dass Du das nicht ernst meinst! Es wäre das Falscheste, was Du tun könntest, glaube mir.«[46]

Sehnsucht und Verlangen nach Europa bleiben. Immer wieder bemüht sich Breuer um eine Anstellung. Das geht besonders aus einem Brief von Rudolf Goldschmit, damaliger Redakteur der *Süddeutschen Zeitung*, an Breuer vom 12. Oktober 1970 hervor:

> […] Ihren Brief habe ich mit Sympathie und Interesse gelesen. Auch war ich darauf ja schon durch ein Gespräch mit Simmel vorbereitet.
>
> Natürlich habe ich Verständnis für Ihre Situation und für Ihren Wunsch, wieder nach Europa zurückzukehren. Umso mehr bedaure ich, Ihnen sagen zu müssen, daß ich nicht wüßte, wie ich Sie in unserer Feuilleton-Redaktion »unterbringen« sollte. Die Zahl dessen, was man Planstellen nennt, ist begrenzt, und die Zahl der freien Mitarbeiter ohnehin so groß, daß das, was für den einzelnen dabei bleibt, kaum ausreicht.
>
> Ich denke, es ist fairer, Ihnen reinen Wein einzuschenken, als Illusionen zu nähren. Ich bitte Sie dafür um Verständnis und, ebenfalls, um Sympathie.[47]

Im Interview mit Spalek spricht Breuer dann von seinem Ideal. Das »wäre ein halbes Jahr hüben und ein halbes Jahr drüben gewesen«[48]. Obwohl Breuer spätestens seit 1955 jährlich Europa zur Berichterstattung diverser Musikfestspiele bereiste, blieb er doch ein Fremder zu Hause. Seine journalistischen Entfaltungsmöglichkeiten jedoch ergaben sich gerade durch sein New Yorker Exil. Das wichtigste Organ wird für ihn der New Yorker *Aufbau*. Bereits 1941 erschien dort Breuers erster Beitrag. Zwanzig Jahre später wird er Musikredakteur und 1966 Redaktionsmitglied. (*Nacht*, 127) Im April 1981 erhält Breuer von der Chefredaktion und dem Aufbau-Komitee einen offiziellen Brief folgenden Inhalts: »Auf der Sitzung des ›Aufbau‹-Komitees vom 10. April ist der Vorschlag, Sie zum Associate Editor zu ernennen, einstimmig ange-

nommen worden. Wir freuen uns, dass wir uns auf diese Weise für Ihre langjährige, selbstlose Einsatzbereitschaft im Interesse des ›Aufbau‹ erkenntlich zeigen können.«[49] Stolz kann Breuer auf sein Werk zurückblicken und er berichtet 1984, dass es von 1962 bis dato nur eine einzige Nummer gab, in der er mit keinem Artikel vertreten war. Damals beerdigte er nämlich seine Mutter.[50]

Im Jahre 1952 übertrug Willi Schuh (1900-1986)[51] die Tätigkeit als New Yorker Musikkorrespondent der *Neuen Zürcher Zeitung* an Robert Breuer. Die Kontakte zu den *Baseler Nachrichten* begannen bereits im englischen Exil und wurden seit New York ausgiebig genutzt. »Die Schweiz wurde von mir bombardiert«, sagt Breuer und berichtet gerne die Anekdote, dass der Feuilletonleiter, als er ihn zum ersten Mal in Basel begrüßen konnte, gesagt haben soll: »Wir haben immer geglaubt, Sie sind eine ganze Firma. Sie haben das alles alleine gemacht?«[52] Unermüdlich schreibt Breuer, wobei sein Spezialgebiet in der zeitgenössischen klassischen Musik liegt. Dazu bedurfte es einer sensiblen Aufmerksamkeit. So besuchte Breuer 1971 ein Seminar bei Walter Felsenstein (1901-1975)[53] an der State University of New York. Dazu erscheint am 21. Mai 1971 sein Artikel »Ein Tag mit Walter Felsenstein« im *Aufbau*. Hierin zitiert Breuer Felsenstein ausgiebig. Auf die Frage nach dessen Inszenierungstätigkeit hin habe Felsenstein geantwortet: »Sie fragten, wieviele Opernwerke ich inszeniert habe: es dürften an die 200 gewesen sein und wir haben auch zeitgenössische Musikdramen herausgebracht, solche von Janacek, Britten und letzthin den ›Letzten Schuß‹ des wirklich hochbegabten Siegfried Matthus.«[54]

Vermutlich wurde Breuer durch Felsenstein auf den damals in der DDR lebenden Komponisten Siegfried Matthus (*1934)[55] aufmerksam. Matthus erinnert sich, dass er bei seinem ersten New-York-Besuch — Matthus war noch nicht in Amerika bekannt — mit dem berühmten Kurt Masur (*1927) in einer Hotelhalle saß. Breuer kam auf beide zu, Masur habe sich erhoben, aber Breuer wollte nicht ihn, sondern Siegfried Matthus sprechen.[56] Breuer schreibt im *Aufbau* über Matthus und dieser bedankt sich herzlich:

> Ganz herzlichen Dank für die zweimalige Übersendung Ihres Artikels über meine Arbeit und über mich. Ich habe mich sehr über Ihre anerkennenden Worte zu meiner Windsbraut gefreut. Es ist mir auch eine große Ehre mit einem Artikel über mich in Ihrer Zeitschrift zu erscheinen.
>
> Über unser Nachmittagsgespräch habe ich noch viel nachgedacht. Es waren interessante und mich sehr berührende Themen.
>
> Ich hatte Ihnen versprochen, hier bei uns über das Interesse nach einer Kritik von Ihnen über das Konzert nachzufragen. Die Nachrichtenagentur der DDR in den USA hat aber so ausführlich darüber berichtet, ich fand zwei verschiedene Berichte, die von vielen Zeitungen abgedruckt waren bei meiner Ankunft vor, daß der Wunsch nach einer erneuten Information nicht mehr besteht. Diese schnelle Berichterstattung hat mich natürlich gefreut. Es betrübt mich aber, dies Ihnen jetzt mitzuteilen.
>
> Lieber Herr Breuer, ich wünsche Ihnen Gesundheit, Glück und Erfolg in Ihrer Arbeit. Da ein JUDITH Gastspiel der Komischen Oper in Amerika geplant ist, besteht auch die Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen mit Ihnen.[57]

Robert Breuer und Siegfried Matthus blieben freundschaftlich verbunden.

Nicht nur viele hunderte Konzertkritiken zeugen von der hohen Kenntnis moderner und zeitgenössischer Klassik. Breuer überzeugte auch durch vorzügliche Besprechungen diverser Musikbücher, so zum Beispiel der Herausgabe der Schoenberg-Briefe beim Verlag B. Schotts Söhne in Mainz. Der Verlag bedankte sich bei ihm:

> […] wir hatten bereits über Frau Schoenberg von Ihrer vorzüglichen Besprechung der Schoenberg-Briefe in SATURDAY REVIEW gehört. Diese Anerkennung können wir nach eigener Kenntnisnahme Ihrer Arbeit nur noch einmal bestätigen. Interessant war es für uns von Ihnen Ihren weiteren Arbeitsbereich zu erfahren, der eine engere Zusammenarbeit mit dem Verlag durchaus wünschenswert erscheinen lässt.[58]

Und so erscheinen in *Melos*, der Zeitschrift für Zeitgenössische Musik vom Schott Musik-Verlag, Artikel zu dem Komponisten Lukas Foss (*1922), zu dem Dirigenten, Komponisten und Pianisten Dimitri Mitropoulos (1896-1960) und über die Avantgarde in den USA.[59]

Breuers unermüdliches Schreiben ist es schließlich auch, das ihn an der kulturellen Brücke zwischen Europa und Amerika mitbauen lässt. Bereits 1967 erhält er das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich und 1972 das Verdienstkreuz I. Klasse des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschlands. (*Nacht*, 129) Das Zuhause in der Fremde sollte dies möglich machen.

VI

> Wir wollen den Haß und die Verwilderung, denen wir schutz- und hilflos ausgesetzt gewesen waren, zu vergessen trachten über den neuen Morgen — und wollen, wenn wir » W i e n « sagen, an die alten und schöneren Tage denken, umstrahlt vom jungen Zauber des Grüns im Frühling, bekränzt vom goldenen Hauch des Herbstes. Wir wollen die ewige Wiener Musik beschwingter Walzerklänge spüren — und nicht das hämmernde Trommeln der Marschkolonnen — wir wollen Menschen tanzen und nicht in uniformiertem Paradeschritt dahinmarschieren sehen — wir wollen das Band der Donau und die Spitze des Stephansturmes erblicken — nicht durch die Hakenkreuzfahne verunziert — wir wollen dem a l t e n W i e n die Treue bewahren, auch in der neuen Heimat — und hoffen, seine Wiedergeburt zu einer Stadt des Friedens und des Frohsinns miterleben zu dürfen! (*Nacht*, 116)

Am 24. Juni 1996 verstarb Robert Breuer im Alter von 86 Jahren in New York. Sein Herz schlug immer für ein demokratisches Österreich. Er, der sich selbst einmal darüber hinaus als »akklimatisierten Europäer«[60] bezeichnete, bezeugte seine Treue und Liebe zu Europa von Amerika aus in zahlreichen Zeitungskritiken, Artikeln und Essays. Es ist ein Vermächtnis kulturellen Schaffens. Für Breuer war Schreiben ein Ausdruck von Freiheit in seinem Zuhause in der Fremde. Und so ist er zum kulturellen Brückenbauer zwischen Amerika und Europa geworden.

Anmerkungen

1 Matthias Karmasin, Michael Nitsche: »Robert Breuer. Man ist zu Hause in der Fremde«. In *Schreiben im Widerstand. Österreichische Publizisten 1933-1945*. Hg. Manfred Bobrowsky (Wien: Picus 1993), S. 177-191, hier S. 188.

2 Ein Teilnachlass Robert Breuers mit Briefen, Lebensdokumenten, Tonbandaufzeichnungen, Originalen fiktiver Werke, diversen Zeitungsartikeln von ihm selbst befindet sich im Deutschen Exil-Archiv 1933-1945 in der Deutschen Nationalbibliothek Frankfurt a.M. [nachfolgend zitiert als NL Breuer]. Korrespondenzstücke Robert Breuers an Otto Basil befinden sich in der Österreichischen Nationalbibliothek im Österreichischen Literaturarchiv im Bestand Otto Basil. Bücher und Schallplatten befinden sich noch in Privatbesitz von Lieselotte Breuer, der Witwe Robert Breuers.

3 Sie war 1876 die erste Brünnhilde und 1882 die erste Kundry bei den Wagner-Festspielen in Bayreuth. Robert Breuer war auf diese Beziehung des Vaters besonders stolz. Dies fand mehrfach Erwähnung.

4 Siehe Interview John M. Spalek mit Robert Breuer am 28. März 1984. Dieses fast dreistündige Interview, dessen Aufzeichnung sich im Frankfurter Exil-Archiv befindet, ist als »oral history« eine hervorragende Ergänzung zu den vielen schriftlichen Nachlass-Stücken [nachfolgend zitiert: NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview]. Siehe dazu auch Robert Breuer: *Nacht über Wien. Ein Erlebnisbericht aus den Tagen des Anschlusses im März 1938* (Wien: Löcker 1988), S. 47: »In unserer Wohnung befand sich ein Klavier, das meine Mutter mit den Ersparnissen aus ihrer Mädchenzeit gekauft und in ihre Ehe mitgebracht hatte. Auf ihm hatte sie gespielt und meinen Vater, einen Schüler Amalie Maternas, zu Liedern von Schubert und Hugo Wolf begleitet.«

5 Karmasin/Nitsche, »Robert Breuer«, S. 178. Siehe auch NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview. Hier erinnerte sich Breuer, dass der Lehrer zu ihm selbst sagte: »Du hast ein Reportertalent.«

6 Siehe NL Breuer: Im Archiv befinden sich die Kopien der Schulzeugnisse. Die Originale sind in Privatbesitz bei Lieselotte Breuer.

7 Später sogar als »Fliegender Reporter«. Siehe Brief von Marta Ley an Robert Breuer, undatiert, vermutlich von 1955, als Breuer das erste Mal wieder in Europa weilte (NL Breuer): »Ich habe eine sehr nette Einfuehrung gesprochen, Sie als *Roving Reporter* bezeichnet, ein andermal als ›Whom's Fliegender Reporter‹ und ich glaube schon, dass alles Eindruck machte.«

8 Siehe NL Breuer, Radioansprache aus Anlass des Todes von Johann Strauß, 6 Seiten, maschinenschriftlich, hier S. 1.

9 *Richard Strauss-Blätter* (Wien), N.F., Nr. 29 (1993), S. 22. Die IRSG ist die Internationale Richard Strauss-Gesellschaft und besteht in Wien seit 1970, nachdem sich die IRSG in Berlin aufgelöst hatte. Sie ist Herausgeber der Richard Strauss-Blätter. Robert Breuer war von Beginn an, also seit 1970, bis zu seinem Tod 1996 Mitglied. Im Zuge der Matura-Arbeit korrespondierte Breuer mit Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal. Leider sind die Briefe verschollen.

10 NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview.

11 Karmasin/Nitsche, »Robert Breuer«, S. 180. Siehe auch NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview.

12 Robert Breuer: *Gedichte vom Leben, Lieben und Lachen* … (Wien: Selbstverlag 1935), S. 3.

13 Siehe NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview.

14 Ebd. Siehe auch: Breuer, *Nacht über Wien*, S. 20. Fortan im Text als *Nacht* mit Seitenzahl zitiert.

15 Siehe Robert Breuer: »Die Aussichten einer europäischen Föderation«, *Aufbau* (NY), 24. Nov. 1944, S. 3.

16 Siehe Karmasin/Nitsche, »Robert Breuer«, S. 178. — Die Altersangaben Breuers stimmen hier nicht. Ernst Haeusserman war Jahrgang 1916, Robert Breuer war Jahrgang 1909. Siehe auch Robert Breuer: »Abschied von Ernst Haeusserman«, *Aufbau* (NY), 22. Juni 1984, S. 4.

17 Siehe ebd. – Siehe auch NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview.

18 Siehe auch Karmasin/Nitsche, »Robert Breuer«, S. 183.

19 Ebd. Siehe auch NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview.

20 Siehe NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview.

21 Siehe NL Breuer, Brief von Fritz Ropschitz an Robert Breuer (vermutlich 1941).

22 Lieselotte Fröhlich wurde in Köln geboren und emigrierte 1939 nach New York. Dort lebt sie noch heute.

23 Siehe NL Breuer, Brief von Tante Sophie vom 26. Feb. 1942 an Robert Breuer.

24 NL Breuer. Das Gedicht wird hier zum ersten Mal veröffentlicht.

25 Siehe auch Karmasin/Nitsche, »Robert Breuer«, S. 189.

26 NL Breuer.

27 Siehe NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview.

28 Ebd.
29 NL Breuer.
30 Robert Breuer: »Das neue Buch. Rudolf Kalmar: ›Zeit ohne Gnade‹ (Schönbrunn-Verlag, Wien)«, *Neue Volkszeitung*, Nr. 8, 21. Feb. 1948, S. 8.
31 NL Breuer, Brief von Rudolf Kalmar vom 16. März 1948 an Robert Breuer.
32 Breuer, »Das neue Buch«, S. 8.
33 NL Breuer.
34 Ebd.
35 Siehe auch NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview.
36 NL Breuer, »Wanderer auf dieser Welt«. Manuskript, New York 1940.
37 Breuer schreibt hier, er hätte im Juni 1941 geheiratet. Nach Aussagen von Lieselotte Breuer war es der 5. April 1941.
38 Lanny ist benannt nach der Romanfigur Lanny Budd von Upton Sinclair. – Siehe hierzu NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview. – Upton Sinclair wird 1942 der Pulitzer-Preis für seinen Anti-Nazi Roman *Dragon's Teeth* (Teil der sogenannten elf Bände umfassenden »Lanny-Budd-Serie«) verliehen. Breuer demonstrierte hiermit seine literarisch-politische Denkweise und seinen Kosmopolitismus. Seinen ersten Sohn hatte der passionierte Richard-Strauss-Verehrer nach dem Komponisten benannt.
39 *Neue Volkszeitung*, Nr. 8, 24. Jan. 1948, S. 7f.
40 *Aufbau* (NY), 28. Mai 1982, S. 9 (zu *Ein Kind*); *Aufbau* (NY), 29. Apr. 1983, S. 9 (zu *Beton* und *Wittgensteins Neffe*); *Aufbau* (NY), 18. Jan. 1985, S. 9 (zu *Holzfällen*); *Aufbau* (NY), 8. März 1985, S. 8 (zu *Der Theatermacher*); *Aufbau* (NY), 11. Okt. 1985, S. 11 (zu *Alte Meister*); *Aufbau* (NY), 21. Nov. 1986, S. 11 (zu *Auslöschung*).
41 Robert Breuer: »Hermann Broch – Poet and Philosopher«, The *American-German Review*, XXIII, Nr. 3 (1957), S. 12-14.
42 Siehe NL Breuer, Brief von Wolfgang Kraus (Paul Zsolnay Verlag) vom 24. Feb. 1954 an Robert Breuer: »Es drängt mich, Ihnen für die so überaus verständnisvolle und auf das Wesentliche gerichtete Besprechung des bei uns erschienenen Buches ›Ich gestehe Alles‹ von Johannes Mario Simmel aus aufrichtigem Herzen zu danken. […] Leider findet man sehr wenige verständnisvolle Rezensenten, wie Sie einer sind. Den meisten fehlte der Blick für den doppelten Boden des Romans von Simmel, und so wurde das Buch fast ausnahmslos missverstanden. Ich danke Ihnen nochmals herzlichst […].« – Zahlreiche Briefe von Simmel an Breuer zeigen die Dankbarkeit Simmels für Breuers Arbeit. Simmel erwähnte am 31. Okt. 2007 gegenüber der Verfasserin, dass Breuer wesentlich zu Simmels Erfolg beigetragen habe. Er habe ihn bereits rezensiert, als andere ihn noch gar nicht zur Kenntnis nahmen.
43 Siehe NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview.
44 Siehe Breuer, *Nacht über Wien*, S. 128: »Alte Bekannte und neue Freunde bestürmten mich mit der Frage, ob ich nun wieder in Wien leben möchte. Es wirkte wie eine kalte Dusche auf mich, daß sie meine Gegenfrage, wie das wohl anzustellen wäre, nicht zu beantworten vermochten.«
45 Marcel Prawy, Jurist und Dramaturg, amerikanisches Exil, wurde 1955 Dramaturg und Produktionsleiter an der Volksoper Wien. Prawy lehrte an amerikanischen Universitäten und brachte das Musical nach Europa. Sein Ehrengrab befindet sich auf dem Wiener Zentralfriedhof.
46 NL Breuer, Brief von Marcel Prawy vom 2. Juli 1958 an Robert Breuer.
47 NL Breuer, Brief von Rudolf Goldschmit vom 12. Okt. 1970 an Robert Breuer.
48 NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview.
49 NL Breuer, Brief von Lawrence S. Leshnik und Werner A. Stein vom 10. Apr. 1981 an Robert Breuer.
50 Siehe NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview.
51 Willi Schuh, Musikwissenschaftler und Richard-Strauss-Biograph, war von 1944 bis 1965 Musikredakteur der Neuen Zürcher Zeitung.

52 NL Breuer, Breuer/Spalek-Interview. Siehe auch Breuer, *Nacht über Wien*, S. 126: »[…] vermutete ein Redakteur der Baseler Nachrichten, ich beschäftige einen größeren Stab von Mitarbeitern, könne ja all diese Berichte nicht allein verfaßt haben.«
53 Walter Felsenstein, Wiener, Regisseur, Gründer und Intendant der Komischen Oper Berlin.
54 Robert Breuer: »Ein Tag mit Walter Felsenstein«. In Robert Breuer: *New Yorker Musik-Kaleidoskop 1962-1990*. Hg. Philipp Olbeter u. Joerg Iwer (Trier: Kunst 1994), S. 74-76, hier S. 76.
55 Siegfried Matthus kam durch Walter Felsenstein 1964 an die Komische Oper Berlin, wo er bis heute als Dramaturg und Komponist wirkt.
56 So in einem Gespräch am 1. April 2008 mit der Verfasserin.
57 NL Breuer, Brief von Siegfried Matthus vom 5. März 1987 an Robert Breuer.
58 NL Breuer, Brief von A. Volk vom 23. Feb. 1960 an Robert Breuer.
59 Robert Breuer: »Lukas Foss improvisiert«, *Melos*, XXVIII, Nr. 1 (1961), S. 8f. – ders.: »Mitropoulos – Mystiker und Moralist«, *Melos*, XXVIII, Nr. 4 (1961), S. 113-115. – ders.: »Die Avantgarde in den Vereinigten Staaten«, XXX, Nr. 3 (1963), S. 77-79.
60 Sigrid Schneider: »Deutschsprachige Journalisten und Publizisten im New Yorker Exil«. In *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*. Hg. John M. Spalek u. Joseph Strelka. Bd. II, Teil 2: *New York* (Bern: Francke 1989), S. 1257-1299, hier S. 1269.

OFT GLÜCK GEHABT: DER SCHAUSPIELER ALEXANDER GRANACH IM EXIL

GÜNTER AGDE

Alexander Granach (1893-1945) war im Deutschland der zwanziger Jahre ein bekannter, viel beschäftigter Schauspieler, ein Star des Theaters und des Films, links, erfolgreich, wohlhabend, begehrt, ein Jude. Als das NS-Regime an die Macht kam, wusste Granach, was ihn erwarten würde. Bis zum Mai 1933 spielte er noch den Mephisto in Goethes *Faust* am Deutschen Schauspielhaus Berlin. Bei Einführung des NS-Gesetzes über die »Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« hatte Granach einen gültigen Vertrag, der ihm nun sofort gekündigt wurde.[1] Er hatte Glück, denn er wurde ausbezahlt, verließ das Land und ging ins Exil, das bis zu seinem Tod 1945 dauern sollte. Mit tatkräftiger Hilfe seiner Freundin Lotte Lieven-Stiefel, einer Schauspielerin Schweizer Nationalität, transferierte er sein Geld in die Schweiz. Lotte verwaltete für ihn das Depot, das ihm zur Verfügung stand, wenn er es brauchte.

Granach war sich über den Charakter des »Dritten Reiches« schon früh im Klaren, und bis zur eigenen Emigration hatte er auch genügend Gelegenheit zu studieren, wie die neue Macht sich etablierte und mit Andersdenkenden umging. Er beobachtete aufmerksam die Schicksale seiner Kollegen und Freunde. Er fühlte sich bedroht: als Jude und als bekennender Linker, beides zusammen als öffentliche Person.

Seine Exilstationen waren Polen, die Sowjetunion und die Schweiz, mit zwischenzeitlichen Abstechern nach Wien und Prag, alles Orte, von denen aus er schnell hätte wieder nach Deutschland kommen können, und ab 1938 die USA. Von allen seinen Exilstationen aus suchte er nach neuen Engagements und Theaterprojekten. Erwin Piscator bildete dabei seine größte Zukunftshoffnung, da dieser — ebenfalls in mehreren Ländern im Exil — stets hochfliegende Pläne mit Theatergründungen betrieb und auf Granach zählte.

Granachs Exilgepäck war seine Kunst als Schauspieler, sein Handwerk die deutsche Sprache, auch dies ein Grund, solange wie möglich »in der Nähe« zu bleiben.

Das Exil verengte Granachs Repertoire radikal: nahezu alle Theaterrollen, die er in Deutschland gespielt hatte, musste er beiseite legen. Nur wenige seiner klassischen Rollen konnte er bewahren und repetieren: Jago, Mephisto, Faust, Macbeth. Diese Rollen freilich konnte er sofort und ohne Vorbereitung abrufen. Im Exil konnte er sich nur wenige neue Rollen fürs Theater erarbeiten und auch die nur für kurze Zeit: Mamlock von Friedrich Wolf in Polen, Mimi in einem Stück von Julius Hay in Kiew. In den USA hat er keine nennenswerten deutschen Theaterrollen mehr gespielt. Eine Ausnahme bildete die Rolle des Stauffacher in Schillers *Wilhelm Tell* in einer exquisiten, jedoch seltsam abgehobenen Inszenierung (1939), die ausschließlich von deutschen Emigranten ausgerichtet worden war und ein ehrenvoller, aber denkwürdiger Misserfolg beim Publikum wurde. Und in seinem Todesjahr 1945 spielte er die kleine Rolle des Fischers Tomasino in *A Bell for Adano* von Paul Osborn am New Yorker Cort Theatre: sein Erfolg war von der sozialen Genauigkeit und der plebejischen Grundfärbung geprägt, die Granach allemal eigen waren.

Nur wenige deutsche Spielfilme, in denen Granach vor 1933 gespielt hatte, waren in den Exilländern bekannt. Als in den USA mit großem Erfolg der sowjetische Spielfilm *Poslednij Tabor* (*Das letzte Zigeunerlager*, 1935) gezeigt wurde, in dem Granach die Hauptrolle spielte, waren viele Zuschauer überrascht, Granachs Schauspielerbegabung in einem Film zu sehen, der außerhalb Hollywoods produziert worden war.

Die Nähe zu Deutschland bezeichnete für Granach freilich auch eine latente persönliche Gefährdung im Falle einer Okkupation des Exillandes. In der Sowjetunion verschärfte sich seine Gefährdung durch den Stalinschen Terror. Erst in den USA fühlte er sich — auch infolge der geographischen Entfernung — persönlich wirklich sicher.

Anfangs schlug er sich im Exil mit Jiddisch durch, versetzt mit Polnisch-Ukrainischem. Mit dieser Mischung, die er noch von Zuhause aus beherrschte und nun variieren musste, konnte er sich im Alltag so sicher verständigen, dass er auch Vertragsverhandlungen selbst führen konnte. Damit kam er auch in der Sowjetunion (1935-1937) durch. Für seine Rollen freilich musste er die Landessprachen beherrschen. Das fiel ihm in den osteuropäischen Ländern leichter, zumal er sprachbegabt war. Das Auswendiglernen von Rollen kam seinem Naturell entgegen, weil er sie vor allem phonetisch, über Selbst-Laut-Lesen, lernte. Zugleich gebrauchte er einen bewährten Schauspieler-Trick: er schrieb sich die Texte seiner neuen Rollen aus den Textbüchern heraus und eignete sie sich so an. Da setzte sich auch sein Ehrgeiz fort, perfekt zu sein. Nur als er in die USA, in die letzte Station seines Exils kam, quälte er sich lange mit dem Englischen herum**.** Aber er hatte begriffen — und der Regisseur William Dieterle hatte es ihm existentiell vor Augen geführt —, dass er nur mit passablem Englisch Chancen auf dem amerikanischen Film-Arbeitsmarkt hätte. Also büffelte er energisch und zäh. Er wechselte — wohl auch aus psychologischen Gründen — mehrfach den privaten, selbstbezahlten Sprachlehrer. Schließlich beherrschte er das Englische, wenngleich sein deutscher bzw. slawischer Akzent nicht vollends verschwand.

Herkunft

Der jüdische Bäckersohn Alexander Granach hatte schon einmal einen ihm tief vertrauten Platz verlassen, sein Heimatdorf Werbowitz in Galizien, allerdings freiwillig und bestärkt von den besten Zukunftsaussichten. Seine Übersiedlung ins wilhelminische Berlin bedeutete keine Emigration, sondern war der bewusste Aufbruch eines jungen Mannes, der von seiner außergewöhnlichen Begabung überzeugt war, aus einer zivilisatorischen Enge — und auch geographischen Abgeschiedenheit — eines entlegenen Dorfs in eine Großstadt, in die Metropole eines zentraleuropäischen Landes. Dieser Wechsel hat ihn zeitlebens als Erinnerung an einen tiefgehenden Schnitt begleitet, da er ihn als endgültigen Abschied von der Heimat, von der Familie, von »seinen« Juden verinnerlichte. Der junge Künstler suchte — und fand dann — den Anschluss an die künstlerische Moderne, die er brauchte. Dafür machte er Umwege: geographisch über Oberitalien und Österreich als Soldat während des Ersten Weltkriegs und dann über die Slums im Berliner Scheunenviertel, beruflich als gelernter Bäcker, Sargtischler und Gelegenheitsarbeiter. Seine Herkunft als Bäcker hat ihn später sogar stolz gemacht, indem er sich mit dem seinerzeit berühmten sowjetischen Schriftsteller Maxim Gorki verglich, der auch Bäcker gewesen war.

Granachs Eintritt in die Zivilisation war eine spektakuläre Aktion: er hat sich beide krumme (Bäcker-)Beine von Chirurgen brechen und gerade richten lassen. Geradegewachsene Beine waren in den zwanziger Jahren Voraussetzung fürs Theater insofern, als die Beintrikots, die seinerzeit noch auf der Bühne üblich waren, die Form der Körperteile besonders betonten. Das Engagement an Max Reinhardts Deutsches Theater in Berlin 1912 wurde für ihn zum Ritterschlag.

Der Schauspieler

Granach hat stets gerne bekannt, dass die Lektüre des Romans »Der Pojatz« von Karl Emil Franzos (1904) für ihn eine Art Erweckungserlebnis bildete: er wollte stets dem dort entworfenen, kraftvollen Bild des Gauklers, des Verstellers, des Komödianten nacheifern. Alle seine Rolleninterpretationen waren ebenso daran zu messen wie seine (seltenen) Meinungen über Kollegen, wie z.B. seine enthusiastische Sympathie für Chaplins Hitler-Parodie in *The Great Dictator* (*Der große Diktator*, 1940). Dabei anerkannte er, dass Chaplins Komik von anderer Art war als seine.[2]

Granach hat sich in seinem schauspielerischen Profil wenig verändert, auch im Exil nicht. Von Beginn seiner Theaterarbeit an spielte er mit wildem, draufgängerischem Körpereinsatz bis zum Exhibitionismus, stark gestisch und ausufernd, wie es seinem persönlichen Naturell entsprach. Seine kräftige, weittragende Stimme stärkte die erhebliche Explosivität seines Bühnentemperaments. Er spielte auch gern mit der Maske und ließ da keine Verwandlungsmöglichkeit aus. Berühmt wurde seine Lenin-Maske in Piscators Inszenierung von Ehm Welks *Gewitter über Gottland* (1927). Granach ließ sich auch gern in solchen Masken porträtieren. In seiner Bühnensprache war, trotz der Schulung etwa durch die Shakespeare-Übersetzungen von Schlegel/Tieck, die er spielte, der slawische Akzent nicht zu überhören. Das rollende R und die abfallenden Sprechbögen in der Stimmführung hat er sich nie vollends abgewöhnen können.

Dabei geriet er oft in Konflikt mit den Regisseuren, die auf Einhaltung aller Arrangements, Tonlagen und Stimmungen bestanden, die auf den Proben erarbeitet worden waren, aber auch mit Kollegen, mit denen zusammen er auf der Bühne spielte. Da wurde mancher — auch lautstarke — Streit überliefert.

Die starken darstellerischen Eindrücke, die er vermittelte, und die unbedingte Glaubwürdigkeit der Rolleninterpretation erzielten bei seinem Publikum nachhaltige Resonanz. Zudem traf das Ekstatische, beinahe Exhibitionistische seiner Interpretationen einen Zeitnerv des modernen Theaters der zwanziger Jahre. Der kurze, gedrungene Mann, muskulös und sportlich, der sich nie doubeln ließ, steigerte durch seinen körperlichen Einsatz die Qualität seiner Rollengestaltungen.

Er zielte immer auf den vollbesetzten Zuschauerraum, den er mühelos mit seiner Stimme und seiner Präsenz ausfüllte. Dabei spürte er immerzu den Reaktionen der Zuschauer nach und nahm sie auf. Diese Rückkopplung blieb ihm wichtig. Als er später nur noch im Film spielen konnte und das lebendige Echo ausblieb, suchte er eifrig alle Rezensionen nach Reaktionen auf seine Darstellung ab.

Die Verführung zu Disziplinlosigkeit und Bühnenanarchie wurde ihm selbst bewusst, sodass er Hilfe bei Selbsterfahrungstherapien suchte und Kurse bei der seinerzeit in Berlin bekannten Privatschule von Elsa Gindler und Heinrich Jacoby belegte. Gindler und Jacoby schulten in speziellen Übungen individuelles Muskeltraining und Atemtechnik, die sie mit Verhaltensweisen im Alltag in Verbindung brachten.[3] Granach hat lebenslang den beiden eine fast zärtliche Anhänglichkeit und Dankbarkeit bewahrt. Er setzte sich lange für Heinrich Jacoby ein, als dieser ins Exil gehen musste (Gindler blieb in Berlin). Granach wusste aus eigenem Erleben in Jacobys Kursen, dass »dem Meister«, wie er ihn nannte, nur Arbeit helfen konnte. Alle Exil-Arbeitsvermittlungsversuche Granachs für Jacoby scheiterten.

Er war ein guter, schneller Lerner und besaß ein fabelhaftes Gedächtnis. Mit seinem geselligen und kontaktfreudigen, epikureischen Temperament fand er viele Freunde und schnellen Anschluss auch an private Zirkel.

Granach hat infolge seiner Filmarbeit, als er den substantiellen Schritt vom Stummfilm zum Tonfilm absolvierte, in einem längeren Wandlungs- und Erkenntnisprozess seine darstellerischen Mittel überprüfen müssen. Zum nachhaltigen Kulminationspunkt dieses Übergangs wurden Probeaufnahmen, die Gustav von Wangenheim mit Granach in Moskau drehte, als er seinen Film *Borzy* (*Kämpfer*, 1936) vorbereitete und Granach in einer Hauptrolle besetzen wollte. Wangenheim bewies ihm anhand der Probeaufnahmen, dass er seine Gestik überspitzt und zudem grimassiert hatte wie für einen großen Theatersaal. In den Großaufnahmen des Films wirkte dies peinlich und vollkommen unangebracht. Doch Granach beharrte auf seiner Auffassung, worauf Wangenheim androhte, die Rolle — und damit den ganzen Film — zur Disposition zu stellen oder völlig auf Granach zu verzichten. Die heftigen Auseinandersetzungen zwischen beiden führten zu einem heiklen Patt, und Granach musste sich mit einer erheblich kleineren Rolle abfinden.

Diese für einen Schauspieler von Granachs Mentalität grundlegende Erfahrung beim Wechsel in ein anderes Medium, die er zudem unter den existentiellen Umständen des Exils realisierte, bewirkte, dass sich Granach dann dauerhaft disziplinierte. Er schnitt sein darstellerisches Instrumentarium auf die neuen Bedingungen zurecht und konsolidierte es. Alle seine Filmrollen, die er nach jenem Probeaufnahme-Trauma spielte — und das sind auch alle seine Rollen in amerikanischen Filmen — bewiesen, wie ihm das gelungen ist.

Diese Änderungen modulierten seine Mittel, nicht jedoch seine schauspielerische Substanz. Er blieb Granach. Das Unberechenbar-Exaltierte, Unkontrollierte war zurückgestuft auf die Bedingungen von Film und damit auch auf die Harmonisierung mit den Schauspieler-Kollegen. Nur dadurch gelang es ihm dann auch, den stilistischen Anschluss an das in Hollywood tradierte Instrumentarium von Filmschauspielern zu erreichen und — bis auf wenige Ausnahmen — der Neigung der Hollywooder Filmindustrie zu entgehen, Rollen bzw. –klischees von Nazis oder Offizieren der nazistischen Wehrmacht mit deutschen emigrierten Schauspielern zu besetzen.

Er spielte immer »erstes Fach«: er beanspruchte und spielte Hauptrollen, und wollte auch als erstes Fach bezahlt werden und wurde es auch. Auf den Tourneen in Polen wurde er prozentual an den Abendeinnahmen beteiligt. Erst später musste er seine Ansprüche zurückstufen.

»Mütterchen Russland«: zwischen Hoffnung und Enttäuschung

Seinen Exilbeginn in Polen betrachtete Granach als unumgängliche Zwischenstation, die er nicht wartend und untätig verbringen wollte. Entschlossen und schnell traf er die Verabredung mit Friedrich Wolf, die Titelrolle in dessen Theaterstück *Professor Mamlock* in jiddischer Sprache in Polen zu spielen. Bald nahm er den Shylock in Shakespeares *Kaufmann von Venedig* dazu, sehr genau wissend, dass dem jüdisch-polnischen Publikum die ideelle Verbindung zwischen dem Anliegen des Shakespeare-Stücks und der höchst aktuellen Antisemitismus-Anklage des Wolfschen Textes nicht entgehen würde. Beide Rollen prägten seine Exilkunst. So reiste er mit einem kleinen, in Polen zusammengestellten Ensemble auf Tourneen durchs Land, spielte en suite und gastierte auch in Anrainerländern. Sein Lebenszentrum bildete Warschau, die Stadt wurde auch von anderen Emigranten als Durchgangsstation und Nachrichten- und Verhandlungsknotenpunkt genutzt, sodass Granach hier seine Verbindungen zu

anderen Arbeitsmöglichkeiten spielen lassen konnte. Die schnellste und aussichtsreichste schien in Moskau zu liegen.

In Moskau versuchten die exilierten deutschen Regisseure Erwin Piscator und Gustav von Wangenheim mit Hilfe der Exil-KPD, ein deutschsprachiges Theater aufzubauen. Beide vertraten verschiedene ästhetische Konzepte, die auf ihr Wirken in Deutschland zurückgingen. Piscator favorisierte ein politisch engagiertes Berufstheater auf hohem Niveau, Wangenheim setzte auf die Beteiligung von Agit-Prop-Kräften. In seinem Moskauer Exil (1935-1937) schwankte Granach zwischen beiden Projekten. Er hatte mit beiden Regisseuren in Berlin diverse Arbeitserfahrungen und Kontroversen gehabt, und an beide knüpfte er nun große Zukunftshoffnungen für sich selbst. Er wollte spielen und zwar hauptsächlich große Rollen.

Aber der intelligente Mann hatte schon früh erkannt, dass das seinerzeit modernste Massenmedium, der Film, seiner Kunst ein anderes, gleichfalls öffentlichkeitswirksames Forum — auch für den eigenen Ruhm — bieten konnte. Schon in Deutschland vor 1933 hatte er erfolgreich in insgesamt 24 Spielfilmen mitgewirkt. Zu seinen bekanntesten zählten *Nosferatu* (1921, Regie F. W. Murnau), *Die letzte Kompagnie* (1930, Regie: Kurt Bernhardt) und *Kameradschaft* (1931, Regie G. W. Pabst), allesamt mediale Meilensteine des deutschen Kinos der zwanziger Jahre. Granachs mediale Disponibilität wirkte auch späterhin produktiv auf seine Überlebensstrategie im Exil zurück. Und schon früh hatte er innovative und avantgardistische Ansätze im Film geschätzt. So war er zum engagierten Anhänger der sogenannten Russenfilme geworden, als diese in Berlin in den Kinos liefen. So erkannte er die Bedeutung des jungen holländischen Dokumentarfilmers Joris Ivens. Als dieser ihm nun im Einvernehmen mit Wangenheim die Mitwirkung an einem Film in Moskau anbot, entschied sich Granach schnell zu einem Vertragsabschluss, zumal sich ein Scheitern der Moskauer Theaterpläne abzeichnete.

Zur gleichen Zeit entwickelte Erwin Piscator das Projekt eines Kunstkombinats in Engels, der Hauptstadt der Wolgadeutschen Republik, mit drei »Säulen«: Schauspieltheater, Theaterschule und Filmproduktion.[4] Die Aussichten, zusätzlich zum Theater beim Film arbeiten zu können — in Moskau bei Meshrabpom-Film, in Engels am zu errichtenden Studio —, reizten auch Granach. Er machte hochfliegende Pläne: er wollte ein Szenarium für einen Film über Erich Mühsam schreiben und einen eigenen Stoff »Die Wand« als Spielfilm inszenieren. Als Piscator zum Jahresende 1935 einen »Film der Wahrheit« über das Leben in der Wolgadeutschen Republik vorbereitete, der ein »Gegenfilm« zu dem NS-Film *Friesennot* (1935, Regie Peter Hagen) werden sollte, beteiligte sich auch Granach an der propagandistischen Werbekampagne, Piscator signalisierte ihm eine tragende Rolle.[5] Der beginnende Große Terror machte alle diese Pläne zunichte. Seine großen Exilrollen Mamlock und Shylock konnte er in der Sowjetunion nicht spielen.

Granach gelang — wieder hatte er Glück — ein Aufschub. Er spielte in dem Film *Poslednij Tabor* (*Das letzte Zigeunerlager*, 1935, Regie Evgenij Schnejder, Mojsej Gol'dblat) die Hauptrolle, den herrischen Anführer und Patriarchen eines Zigeunerstamms, den die Sowjetmacht in der Ukraine sesshaft machen wollte. Hier konnte er noch einmal alle Register seines darstellerischen Könnens ziehen, eingeschlossen einen Rückfall in seine überwunden geglaubte Ekstatik-Phase. Granach wusste nicht und erfuhr es auch nie, dass Stalin im Kreis seiner Politgetreuen genau dies rügte und dafür sogar den Branchenslogan vom Outrieren benutzte.[6]

Während der Dreharbeiten und der außergewöhnlich langen Endfertigung arbeitete Granach am Kiewer Jüdischen Theater, spielte in dem Stück *Mimi*, das Julius Hay

für Kiew geschrieben hatte, und machte auch hier hochfliegende Pläne: er unterrichtete junge Theatereleven, suchte nach neuen Rollen, machte sich gar Auspizien als Theaterleiter. Im November 1937 wurde er vom NKWD verhaftet. Ihm drohte das Schicksal vieler, die durch den Stalinschen Terror vernichtet wurden.

Nur durch einen geradezu märchenhaften Zufall kam er frei. Wieder hatte er Glück gehabt. Fortan war sein Verhältnis zur Sowjetunion mehr als gebrochen. Er bewahrte sich eine romantische Neigung zu »Mütterchen Russland«, wie er die Sowjetunion nun nannte, vergaß jedoch nie die Liquidierung der Utopien, auch seiner eigenen.

Er verließ sofort das Land und flog nach Zürich, zu Lotte, und reiste kurz darauf weiter nach New York. Granach gelang als einziger deutschen Künstler, aus dem sowjetischen ins amerikanische Exil zu wechseln.

Ein Schauspieler als Autor im Exil

Schon vor seiner Emigration hatte Granach gelegentlich in Zeitungen publiziert: kurze Meinungsäußerungen und Statements zu tagesaktuellen Fragen oder muntere Antworten in Interviews. Dies behielt er bei, da er gern schrieb. Auch im Exil hat er sich publizistisch geäußert, meist zu seinen Rollen oder zu aktuellen Problemen, jedoch immer nur dann, wenn er gebeten wurde und wenn ihm das Anliegen behagte. Geld verdienen konnte er damit nicht, aber diese Art Verlautbarung gehörte zu seinem Selbstverständnis als öffentliche Person. Er erwies sich schnell als sicher in der Wortwahl und gewandt im Ausdruck.

Im Exil wurden ihm seine Briefe an Lotte zu einer hohen Schule der deutschen Sprache. Von 1933 an bis zu seinem Tod 1945 schrieb er zahllose Briefe an seine langjährige Vertraute Lotte Lieven-Stiefel in der Schweiz.[7] Ihr vertraute er vorbehaltlos, und so waren seine Texte an sie von grenzenloser Offenheit und Klarheit. Der spontane, auch launenhafte Granach schrieb, was ihm gerade im Kopfe herumging. Das intime Vertrauensverhältnis zu Lotte ließ zu, dass er ohne Rücksichtnahmen oder Filter gerade heraus sprach: Seine Reflexionen waren Gedanken beim Verfertigen des Schriftlichen. Lotte bremste ihn nicht, auch beeinflusste und zensierte sie ihn nicht. So fabulierte er auch Alltags- und Naturbeobachtungen und Episoden, meist kurz und nach der Länge eines Briefes bemessen. Daraus erwuchs allmählich über die Jahre hinein Drang, sich weiter zu fassen und über drängende Aktualitäten hinauszugehen. Damit an die Öffentlichkeit zu gehen, kam ihm lange nicht in den Sinn.

»Bin ich ein Jude? Bleibe ich ein Jude?«

In den Briefen an Lotte sinnierte Granach fortwährend vor allem über sein Judentum. Da wurde Lotte zum Glücksfall: auch über große Entfernungen hinweg und zu den verschiedensten Gelegenheiten redete er zu ihr hin über sich und reflektierte sein Jüdischsein. Er stellte es infrage und befragte es. Nur Lotte sicherte ihm die nötige Diskretion und den unumgänglichen Takt. Im Schreiben an sie verwirklichte sich ein intimer Versuch, sein eigenes Selbst zu finden.

Er praktizierte sein Judentum nicht. Aber von Hause aus brachte er das gesamte Wissen um Jüdisches mit, kannte alle Bräuche, Rituale, den Sagen- und Mythenschatz, den Talmud, beherrschte den jüdischen Witz, kannte und erzählte selbst gern viele

jüdische Witze. Angesichts des wachsenden Antisemitismus der Nazis, den er durch Zeitungen und Berichte wahrnahm, hielt es Granach für völlig unangebracht, öffentlich über sein Judentum und seine Skepsis ihm gegenüber zu sprechen, ebenso wenig, wie er öffentlich-publizistisch die Position der Sowjetunion infragestellte.

Diese andauernde, auch quälende und konfliktreiche Identitätssuche im Spannungsfeld zwischen Abstoßung und dem unscharfen Wunsch »nach neuen Ufern« markierte sich auch stilistisch und in seiner Handschrift.[8] Die Konfrontationen mit jüdischen Kollegen und Bekannten in Polen und die Auseinandersetzung mit seinen polnischen Theaterimpressarios trugen das ihre dazu bei. Während seines Sowjetunionaufenthaltes spürte er davon nichts.

Granach reflektierte immer am ideellen Beispiel der Rollen, die er spielte. Seine Theatervorstellungen waren immer ausverkauft. Nach dem letzten Vorhang und dem Applaus seiner Zuschauer klang das Erlebnis in ihm nach: die Begegnung seiner jüdischen Helden Shylock oder Mamlock mit dem Publikum. Die große Resonanz auf diese Rollen in seiner Gestaltung beeindruckte ihn nachhaltig.

Dies waren immerhin Rollen, die »jüdischer« nicht sein konnten: Shylock in Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig*. Mit 27 Jahren hatte er ihn zum ersten Mal in München gespielt, und dann immer wieder, und im Exil en suite. Sie war auch seine Vorsprechrolle gewesen. Den Mamlock in Friedrich Wolfs Stück empfand er immer wie ein Kontrastprogramm zu Shylock, dessen philosophische Dimensionen ihn stärker beschäftigten. In Amerika hat er den Shylock nicht gespielt, ohnehin wurde *Der Kaufmann von Venedig* dort nicht inszeniert. Auch andere jüdische Rollen spielte er dort nicht, wenn man von kleinen Tingeleien in Nummer-Programmen der jüdischen Rand-Diaspora absieht. Die andere große Rolle jüdischen Charakters in der deutschen Dramatik, Lessings Nathan, hat er seltsamerweise nie gespielt.

Sowie er Lotte schrieb, so dachte er auch. Und ein weiteres Indiz für das Drängende seines Anliegens: bei keiner anderen Rolle sonst fabulierte Granach — wieder nur intern in Briefen an Lotte — eine Fortsetzung nach Stückschluss. Er führte nicht Shakespeares Stückfabel weiter, sondern nur die Figur des Shylock, dem er ein Märchen zuschrieb und freundliches Familienglück und Arbeit ausmalte. In diese naive Utopie packte er die eigenen Sehnsüchte und Zweifel hinein. Diesen neuen Schluss hat er selbst nie realisiert, nur geträumt und als kleine, ernstzunehmende Prosaskizze aufgeschrieben.[9]

Granachs Auseinandersetzungen, sein Sich-Quälen mit dem Jüdischsein führte für ihn zu keinem unmittelbaren, greifbaren Ergebnis: er beließ es bei seinem Status so wie bisher, er sympathisierte mit dem Judentum, verteidigte es, wenn es ihm nötig erschien, trug dessen kulturelle und historische Werte weiter. Aber er praktizierte das Judentum nicht und hielt keine Rituale ein. Und seine kleinen Boshaftigkeiten gegenüber jüdischen Händlern und Tourneeorganisatoren pflegte er mit Humor weiter. Jegliche Bigotterie blieb ihm fremd. Dort, wo er materiell auf die jüdischen Gemeinden angewiesen war, fügte er sich aus gesundem Opportunismus zum Überleben ein. In den vierziger Jahren radikalisierten ihn die Nachrichten vom Massenmord an den Juden durch die Nazis. Entschlossen aktivierte er sein Judentum und bekannte sich öffentlich dazu: Kurz vor seinem Tod schrieb er in einem Text an Thomas Mann: »Ich bin Jude, und mein Herz ist voller Scham und Empörung über das Schicksal meines Volkes.«[10]

In den USA hat Granach keine Filmrollen gespielt, die ihn zur Auseinandersetzung mit seinem Glauben herausgefordert hätten. Ihm wurden auch keine solchen Rollen angeboten.

In Sicherheit und Freiheit

Granachs USA-Exil begann mit einem mühseligen und schwierigen Anlauf in New York. Diverse Plänkeleien und Flirts mit Amateur-Spieltrupps der dortigen jüdischen Diaspora begleiteten die komplizierte Arbeitssuche. Granach musste sich eine neue Existenz aufbauen und brauchte Einnahmen. So schlug er sich durch, nahm auch kurze Aufgaben an und musste tingeln. Gleichzeitig suchte er eifrig Verbindungen nach Hollywood, denn er hatte begriffen, dass er von Theaterarbeit allein nicht leben konnte, sondern auf Filmangebote angewiesen war.

Durch Vermittlung seines alten Bekannten aus Berlin, des naturalisierten, arrivierten Regisseurs William (Wilhelm) Dieterle, gelangte Granach nach Hollywood. Dort nahm er Paul Kohner zu seinem Agenten. Kohner, ein viriler und wendiger Branchenexperte deutsch-böhmischer Herkunft, hatte 1938 eine schnell und gut funktionierende Vermittlungs-Agentur aufgebaut und zählte emigrierte Kollegen Granachs aus der Berliner Zeit zu seiner Klientel: so u.a. die Schauspieler Albert Bassermann, Erwin Kalser, Leo Reuss, Fritz Kortner, den Regisseur Max Ophüls.

Kohner verschaffte Granach Filmrollen und regelte dann die Einzelheiten der Filmengagements für ihn: mit wöchentlicher Gagenzahlung, wovon im Durchschnitt 10% an Kohner als dessen Honorar gingen, jedoch auch komplizierte Einzelfragen, die in umfangreichen Verträgen zwischen dem Agenten, dem Schauspieler und dem produzierenden Studio festgelegt wurden. Über seine früheren Pläne, selbst Filmskripte zu schreiben oder gar Filmregie zu führen, für die er sich noch in Moskau so engagiert hatte, hat Granach mit Kohner nicht verhandelt, er hatte sie wohl endgültig als aussichtslos verabschiedet. Streitigkeiten zwischen Granach und seinem Agenten wurden nicht bekannt.

So spielte er nun Filmrollen, die vor allem seinem Typ entsprachen und die er mit seinem durch Disziplinierung seiner Mittel gewonnenen Profil ausgestalten konnte. Weitere Rollen folgten, so dass er weitgehend kontinuierlich engagiert war. In den knapp sieben Jahren in den USA hat Granach 15 Rollen im Film gespielt. Freilich blieb ihm die ständige Unwägbarkeit, ob ihm denn sein Agent irgendwann die nächste Rolle — und wenn ja: welche — verschaffen konnte. Da er sonst nirgends einen festen Vertrag hatte, musste Granach mit dieser latenten Existenzunsicherheit leben. Auf diese gewiss strapazierende Weise gewöhnte sich Granach an ein Leben zwischen Hollywooder Studiosystem, freischaffendem Status und Emigrantenexistenz.

Wirklich ernstzunehmende Theaterarbeit konnte er nicht realisieren. Damit entfielen auch die Tourneen mit kräftezehrendem, wenngleich erfolgreichem en-suite-Spielen. Sein europäisches Theaterrepertoire gehörte endgültig zur Erinnerung. Der frühere Star ordnete sich ein und unter. Er war nun ein Darsteller unter vielen anderen, zudem Ausländer und sprachlich eingegrenzt. Nie hat er geäußert, dass er das Zusammenspiel im Ensemble mit deutschen Kollegen vermisste.

Granach hat in Hollywood kein Rollenangebot abgelehnt. Da er die Filmrollen spielen musste, die ihm angeboten wurden und nicht die, die er sich aussuchen wollte, blieb ein durchgängiges darstellerisches Konzept seiner Hollywood-Rollen nicht auszumachen. Jedoch hat er in einigen bemerkenswerten Filmen mit prononciert antifaschistischem Gehalt profilierte Rollen gespielt: *Hangmen also die* (*Henker sterben auch*, 1943, Regie Fritz Lang), *For Whom The Bell Tolls* (*Wem die Stunde schlägt*, 1944, Regie Sam Wood), *The Seventh Cross* (*Das siebte Kreuz*, 1944, Regie Fred Zinnemann). Deutlich war zu bemerken, dass durch Granachs Mitwirkung das antifaschistische Potential der Filme gesteigert wurde. In *For Whom The Bell Tolls* (*Wem die Stunde schlägt*) wurde

zudem seine kurze Rolle des Paco, eines spanischen Bauern in den Bergen, zur markanten Charakterskizze, weil Granach — unterstützt von seiner Maske — den sozialen Gestus dieser Figur genau traf, ein Charakteristikum seiner besten Rollengestaltungen.

Sein Entree im Hollywood-Film hatte mit einem glänzenden Einfall begonnen — und war wieder ein Glücksfall. Er spielte die stumme Rolle des Kommissars Kopalski in *Ninotschka* (1939, Regie Ernst Lubitsch), die sofort überall auffiel. Da er keinerlei Text hatte, musste und konnte sich Alexander Granach ganz aufs Gestische verlegen und sich auf seine Mimik und seine Körpersprache konzentrieren. Das verstand er als Herausforderung, die seinen darstellerischen Ehrgeiz anspornte und die sein Regisseur sichtbar nutzte. Granachs Spiellust und seine neue Disziplin gingen eine ästhetisch anspruchsvolle und zugleich unterhaltsame Synthese ein, die dem Film zugute kam und von den Zuschauern angenommen wurde. Deutlichen Anteil daran hatte der dramaturgische Einfall der Autoren und des Regisseurs, die drei Agenten, die die titelgebende Frau umschwirren, weitgehend zu typisieren — und Granach bekam den auffälligsten und komischsten Typus, den Kleinen, Dicken, Virilen. So fiel er auf als darstellerische und mimische Besonderheit. Dieses Startkapital wirkte dann weiter.

Wie in Moskau schloss er sich der Emigrantenkolonie an, soweit seine persönlichen Konditionen es hergaben, er blieb gesellig und unterhaltsam. Da die in Moskau zentralisierten politischen Konstellationen weggefallen waren, konnte er sich nun nach seinem Geschmack und seiner Intention seine Partner und Zirkel frei aussuchen. Er beteiligte sich mit Soloauftritten an Matineen, Wohlfahrts- und Benefizveranstaltungen. Sein Einsatz und seine Auftritte wurden bemerkt und anerkannt, mehr aber auch nicht.

Er schloss sich keiner Vereinigung oder Exilorganisation an, auch nicht der jüdischen Gemeinde. Und er musste in möblierten Wohnungen seinen Lebenshaushalt selbst regeln.

Das Buch des Komödianten

Die landesweite Ausgangssperre, die die US-Behörden nach Kriegseintritt der USA über alle Emigranten verhängten, erbrachte für Granach einen bemerkenswerten Einschnitt in sein Leben. Er durfte nach 20.00 Uhr abends seine Wohnung nicht mehr verlassen. Granach, der sein Leben lang gerade an Abenden besonders produktiv gewesen war, wurde gezwungen, diese unfreiwillige Zäsur für sich zu nutzen. Und er begann, nun ernsthaft und mit Ausdauer und Konzentration zu betreiben, was er schon vordem, da aber eher spontan und spielerisch, gemacht hatte: er schrieb.

Zunächst allerlei Episoden und Anekdoten aus seinem Leben in seiner ostgalizischen Heimat. Die starke Erinnerung an die Heimat bildete für ihn jetzt auch eine innere Besinnung auf wirkliche Werte in Zeiten des Krieges. Ohne Zweifel wurde er auch dadurch bestärkt, dass er seine Mutter in New York wusste, die mit anderen Familienmitgliedern hatte emigrieren können. Parallel dazu versickerte die Beziehung zu Lotte: allzu lange hatten sie sich nicht mehr persönlich getroffen, allzu sehr hatten sich ihre Lebenskreise voneinander entfernt.

Granach schrieb kleine Geschichten und kurze Texte, erinnerte sich vor allem an die Mitbewohner seines Heimatdorfes und an die Freunde und Bekannten seiner mühseligen Jugend. Er fabulierte sich entlang seinen frühen biographischen Statio-

nen, im Wesentlichen chronologisch und mit bemerkenswertem Gedächtnis für Details des Alltagslebens und der Landschaften. Stets blieb er gegenüber den Leuten, die er beschrieb, gerecht und voller Takt. Er mied Schnurren aus seinem beruflichen Leben, Theateranekdoten und Schauspielerwitze. In diesen kurzen Prosastücken erwies sich, wie sein gewachsenes reiches Wissen um Theater und Leben, um Religion und fremde Länder in seinem Erzählstrom zusammenfloss und wie seine Gabe, sich schriftlich auszudrücken, anwuchs. Und immer sah er auf die komischen, lächerlichen, satirischen Akzente in seinen Geschichten.

Er bemerkte bald, dass diese Geschichten ein Publikum finden konnten. Also nutzte er die ungünstigen Umstände des abendlichen Ausgehverbots, um seine Texte seinen Freunden vorzulesen und damit seinen Stil, seine Pointen und Formulierungen zu testen. Natürlich ließ er sich diese Gelegenheiten nicht entgehen, sie als Schauspieler »wie früher« zu gestalten, also mehr zu spielen als vorzulesen. Allenthalben hatte er damit großen Erfolg.[11] Die Freunde rieten ihm, die Geschichten zusammenzufassen und zu veröffentlichen.

Und wieder hatte er Glück: Er fand einen Verlag, der seine Geschichten ineinander band und zu einem durchgehenden Ablauf formte. Sein Buch hieß *Da geht ein Mensch*. Er konnte noch die Korrekturfahnen lesen und freute sich auf das baldige Erscheinen, das er dann doch nicht mehr erlebte.

Das Buch wurde ein Welterfolg und — trotz mancherlei Rechts- und Fassungsfragen — immer wieder nachgedruckt, bis heute. Mit dem Leseerfolg kehrte der Ruhm zu Granach zurück und ist ihm erhalten geblieben.

Man könnte Granachs Karriere auch als Kette abgebrochener Entwürfe lesen. Treffender ist sicher, sein Leben und sein Werk, seine Filme und sein Buch und seine Briefe als wahrheitsvolle Zeugnisse eines besonderen, bemerkenswerten Künstlerschicksals im 20. Jahrhundert — mit einem langen Stück schwierigen Exils — ins kulturelle Gedächtnis Deutschlands einzustellen.

Anmerkungen

1 Der General-Intendant der Preußischen Staatstheater an den Herrn Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, 6. Juli 1933, Bundesarchiv Berlin, ehemaliges BDC, Reichskulturkammer, H 0052.

2 Alexander Granach: »Ein Clown rechnet ab mit der Welt«. In Albert Klein u. Raya Kruk: *Alexander Granach: Fast verwehte Spuren* (Berlin: Hentrich 1994), S. 199 ff.

3 Im Archiv der Heinrich-Jacoby/Elsa-Gindler-Stiftung Berlin hat sich ein undatierter Tonträger erhalten, auf dem Granach mit einigen Rezitationen zu hören ist, die er deutlich nach den Anleitungen von Heinrich Jacoby und Elsa Gindler gestaltet hat.

4 Vgl. Hermann Haarmann, Lothar Schirmer, Dagmar Walach: *Das »Engels«-Projekt. Ein antifaschistisches Theater deutscher Emigranten in der UdSSR (1936-1941)* (Worms 1975), allerdings ohne die »Säule« Filmproduktion zu berücksichtigen.

5 Vgl. Günter Agde: »Sonderfall reziproker Bilder. Das Projekt eines wolgadeutschen Spielfilms 1935/36«. In *West-östliche Spiegelungen Neue Folge. Russen und Deutsche im 20. Jahrhundert*. Hg. Karl Eimermacher, Dagmar Herrmann u. Astrid Volpert, Bd. 2 (München: Wilhelm Fink Verlag 2005).

6 Vgl. Günter Agde: »Der Komödiant und ›Mütterchen‹ Russland. Fundstücke zu Alexander Granachs Aufenthalt in der Sowjetunion 1935-1937«, *Filmexil,* Nr. 12 (2000), S. 38.

7 Alexander Granach: *Du mein liebes Stück Heimat: Briefe an Lotte Lieven aus dem Exil*. Hg. Angelika Wittlich u. Hilde Recher (Augsburg: Ölbaumverlag 2008).

8 Die Originale der Briefe werden im Granach-Nachlass der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt.

9 Der lange nicht beachtete Text befindet sich im Nachlass Granachs in der Stiftung Archiv der Akademie der Künste Berlin. Er wurde erstmals im Anhang einer Neuauflage von Granachs Autobiographie *Da geht ein Mensch* (Augsburg: Ölbaum Verlag 2003), S. 355 abgedruckt.

10 Alexander Granach: »Dank an Thomas Mann«. In Albert Klein u. Raya Kruk: *Alexander Granach: Fast verwehte Spuren* (wie Anm. 2), S. 202 ff.

11 Vgl. etwa Theodor Adorno: *Briefe an die Eltern 1939 – 1951*. Hg. Christoph Gödde u. Henri Lonitz (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2003), Bd. 5: Briefe vom 12. Feb. 1943 und 23. Apr. 1944.