

Univerzita Karlova  
Pedagogická fakulta  
Katedra germanistiky

## DIPLOMOVÁ PRÁCE

Erika Mann: Das politische Kabarett im Kontext der damaligen  
Kabarettbühnen Deutschlands

Erika Mann: politický kabaret v kontextu tehdejších německých kabaretních  
scén

Erika Mann: The political cabaret in the context of the then cabaret stages in  
Germany

Jonas Freundorfer, B.A.

Vedoucí práce: Mgr. Eva Markvartová, Ph.D.

Studijní program: Učitelství pro střední školy

Studijní obor: N NJ-ZSV

2023

Odevzdáním této diplomové práce na téma *Erika Mann: Das politische Kabarett im Kontext der damaligen Kabarettbühnen Deutschlands* potvrzují, že jsem ji vypracoval pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzují, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, 5.7.2023

.....  
Jonas Freundorfer

## **Poděkování**

Děkuji paní Mgr. Evě Markvartové, Ph.D. za odborné vedení, za cenné rady, které mi poskytla při zpracování této práce a především za vstřícnost a trpělivost. Zároveň děkuji Philippovi Schenkerovi, který mi ochotně odpověděl na otázky týkající se kabaretu *Das Thema*, který mi byl velkou inspirací při výběru tématu této diplomové práce.

## **ABSTRAKT**

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem Leben und Werk von Erika Mann und ihrem politischen Kabarett *Die Pfeffermühle* im Kontext der damaligen Kabarettbühnen Deutschlands. Das Ziel der Arbeit besteht darin, das Leben von Erika Mann und die vierjährige Existenz ihres Kabarets vorzustellen und gleichzeitig ihre Bedeutung in der heutigen Zeit zu reflektieren. Der Aufschwung der damaligen deutschen Kabarettzene wird anhand von Beispielen der bedeutendsten Kabarets (wie z.B. *Die Katakombe*, *Kabarett der Komiker* oder *Schall und Rauch*) vorgestellt. Diese haben das Erscheinungsbild des Kabarets von Erika Mann, das von 1933 bis 1937 als künstlerische Opposition gegen den Nationalsozialismus agierte, maßgeblich beeinflusst. Ein Teil der Arbeit beinhaltet auch die Interpretation ausgewählter Texte aus dem Kabarett *Die Pfeffermühle*, die einen authentischen Einblick in die politische und gesellschaftliche Situation jener Zeit bieten und die durch ihre Themen (wie Toleranz, Gerechtigkeit oder Gleichheit) immer noch aktuell sind.

Sowohl Erika Mann als auch die Form des politischen Kabarets haben der Gesellschaft auch heute noch etwas zu bieten. Dies wird anhand der Vorstellung *Erika Mann?* des deutsch-tschechischen Kabarets *Das Thema*, die im Jahr 2021 aufgeführt wurde, nachgewiesen. Basierend auf einem Gespräch mit einem ihrer Darsteller wird die Aufführung detailliert analysiert. Das Ergebnis dieser Analyse vermittelt ein komplexes Bild von Erika Mann, das dank ihres persönlichen Charismas und ihrer zeitlosen kabarettistischen Tätigkeit zu einem besseren Verständnis nicht nur der Zeit, in der sie lebte, sondern auch unserer eigenen Zeit beitragen kann.

## **SCHLÜSSELWÖRTER**

Kabarett, Erika Mann, Pfeffermühle, politische Satire, Kabarettbühnen, Kleinkunst

## **ABSTRAKT**

Tato diplomová práce se zabývá životem a dílem Eriky Mannové a jejím politickým kabaretem *Die Pfeffermühle* v kontextu tehdejší německé kabaretní scény. Cílem práce je představit život Eriky Mannové a čtyřletou existenci jejího kabaretu ve své době a zároveň reflektovat jejich odkaz v době dnešní. Rozkvět tehdejší německé kabaretní scény je představen na příkladech nejvýznamnějších kabaretů (jako byly *Die Katakombe*, *Kabarett der Komiker* nebo *Schall und Rauch*). Ty výrazně ovlivnily podobu kabaretu Eriky Mannové, který v letech 1933 až 1937 působil jako umělecká opozice proti politice národního socialismu. Část práce tvoří rovněž interpretace vybraných textů kabaretu *Die Pfeffermühle*, které poskytují autentický pohled na politickou a společenskou situaci té doby a díky svým tématům (jako je tolerance, spravedlnost nebo rovnost) jsou stále aktuální.

Jak Erika Mannová, tak forma politického kabaretu mají společnosti co nabídnout i dnes. Tuto skutečnost dokládá i představení *Erika Mann?* česko-německého kabaretu *Das Thema*, uvedené v roce 2021. Představení je v práci podrobně rozebráno na základě rozhovoru s jedním z jeho představitelů. Výsledkem této analýzy je komplexní obraz o Eriky Mannové, který díky jejímu osobnímu charismatu a nadčasovosti její kabaretní činnosti může přispívat k lepšímu porozumění nejen doby, ve které žila, ale i doby, ve které žijeme my.

## **KLÍČOVÁ SLOVA**

kabaret, Erika Mann, Pfeffermühle, politická satira, kabaretní scény

## **ABSTRACT**

This thesis deals with the life and work of Erika Mann and her political cabaret *Die Pfeffermühle* in the context of the German cabaret scene at that time. The aim of this work is to present Erika Mann's life and the four-year existence of her cabaret, while reflecting on their significance in the present day. The rise of the German cabaret scene at that time is presented through examples of the most significant cabarets such as *Die Katakombe*, *Kabarett der Komiker*, or *Schall und Rauch*. These had a substantial influence on the appearance of Erika Mann's cabaret, which operated as an artistic opposition against National Socialism from 1933 to 1937. A part of this work also includes the interpretation of selected texts from *Die Pfeffermühle*, providing an authentic insight into the political and societal situation of that time, with themes such as tolerance, justice, or equality that still remain relevant today.

Both Erika Mann and the form of political cabaret have something to offer to society even today. This is demonstrated through the presentation of the performance *Erika Mann?* by the German-Czech cabaret *Das Thema*, which was introduced in 2021. Based on an interview with one of the performers, the production is analyzed in detail. The result of this analysis provides a complex portrait of Erika Mann, whose personal charisma and timeless cabaret work can contribute to a better understanding, not only of the era in which she lived, but also of our own time.

## **KEYWORDS**

cabaret, Erika Mann, Pfeffermühle, political satire, cabaret stages

## Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	8
1 Erika Mann .....	10
1.1 Dichterkinder .....	10
1.2 Schauspielerin.....	12
1.3 Die Weltreise .....	15
1.4 Journalistin.....	16
1.5 Kabarettistin.....	19
1.6 Exil in den USA.....	23
1.7 Kriegskorrespondentin.....	25
1.8 Nachkriegsjahre .....	27
1.9 Letzte Jahre.....	30
2 Das Kabarett .....	31
2.1 Kabarett und Kleinkunst.....	31
2.2 Artistisches Kabarett.....	33
2.3 Literarisches Kabarett.....	34
2.4 Politisch-literarisches Kabarett.....	34
2.5 Politisch-satirisches Kabarett .....	35
2.6 Medienkabarett .....	35
2.7 Gattungen des Kabarett.....	35
3 Die Pfeffermühle .....	39
3.1 Entstehung .....	39
3.2 Das Ensemble .....	42
3.2.1 Magnus Henning.....	42

3.2.2	Therese Giehse .....	43
3.2.3	Weitere Mitwirkende .....	44
3.3	Programme in München .....	46
3.4	Exil.....	50
3.4.1	Die Schweiz.....	51
3.4.2	Die Tournen .....	58
3.4.3	Die USA .....	62
3.5	Zusammenfassung .....	64
4	Kabarett in Deutschland .....	66
4.1	Die Elf Scharfrichter und Simplicissimus .....	66
4.2	Schall und Rauch .....	68
4.3	Wilde Bühne .....	69
4.4	Kabarett der Komiker .....	71
4.5	Die Katakombe .....	72
4.6	Tingel-Tangel-Theater .....	73
4.7	Zusammenfassung .....	74
5	Erika Mann heute.....	76
5.1	Das politische Kabarett heute .....	76
5.2	Das Thema: <i>Erika Mann</i> ?.....	79
5.3	Zusammenfassung .....	84
	Abschluss.....	87
	Resumé .....	90
	Literaturverzeichnis.....	93
	Anlageverzeichnis .....	95

## Einleitung

Das Kabarett als Kunstform hat eine lange Geschichte und einen bedeutenden Einfluss auf die Gesellschaft. Im 20. Jahrhundert wurde das Kabarett zu einem besonders wichtigen Medium, um politische, soziale und kulturelle Ideen auszudrücken. In dieser Zeit entstanden zahlreiche bedeutende Kabaretts, die zu wichtigen Plattformen für Kritik und Satire wurden.

Diese Diplomarbeit konzentriert sich auf die Persönlichkeit von Erika Mann und ihren Beitrag zum Kabarett im damaligen Deutschland. Erika Mann, die Tochter des berühmten Schriftstellers Thomas Mann, war eine bedeutende Figur im Bereich des Kabarets und der politischen Satire. Ihre Arbeit war eng mit dem Kabarett *Die Pfeffermühle* verbunden, das zu dieser Zeit eines der bedeutendsten Kabaretts in Deutschland wurde.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, den Einfluss von Erika Manns Arbeit auf die politische und kulturelle Atmosphäre nicht nur in Deutschland zu untersuchen und zu analysieren. Es wird erforscht, wie das Kabarett als Mittel zur Ausübung von Kritik und Satire genutzt wurde und welche Rolle Erika Mann in diesem Zusammenhang spielte. Darüber hinaus soll die Bedeutung ihrer Arbeit und ihr Einfluss auf die heutige Welt erörtert werden.

Die Methodik dieser Arbeit basiert auf der Verwendung von sekundären Literaturquellen, wie Biographien und persönliche Korrespondenz, um die Geschichte und Themen des Kabarets *Die Pfeffermühle* im Zusammenhang mit dem Leben von Erika Mann und der damaligen Kabarettsszene in Deutschland zu kontextualisieren. Dabei wird insbesondere auf ausgewählte Bühnenbeispiele eingegangen. Zusätzlich werden einige Texte der *Pfeffermühle* als Primärquellen analysiert, um eine detaillierte Untersuchung der behandelten Themen im Kabarett zu ermöglichen.

Das Thema dieser Arbeit wurde zum großen Teil von der Aufführung *Erika Mann?* des Prager Kabarettensembles *Das Thema* inspiriert. Anhand dieses Beispiels soll die Rolle von Erika Mann und ihrem Kabarett für die heutige Welt untersucht werden. Um diese Untersuchung zu unterstützen, wird ein strukturiertes Gespräch mit einem der Darsteller des Kabarets geführt.

Es wird erwartet, dass die Ergebnisse dieser Arbeit zu einem tieferen Verständnis der Bedeutung von Erika Mann und ihres Kabarett sowohl für die damalige als auch für die heutige Welt beitragen werden. Durch diese Erkenntnisse wird ein verbessertes Verständnis für die kulturelle und historische Relevanz des Kabarett gewonnen, was wiederum zu einem breiteren Wissen über die Entwicklung und den Einfluss des Kabarett als Ausdrucksform führt.

## 1 Erika Mann

In dem ersten Kapitel dieser Arbeit wird das außerordentliche Leben der deutschen Schauspielerin, Kabarettistin, Schriftstellerin und Journalistin Erika Mann erörtert. Ein reines Aufzählen ihrer Rollen in der deutschsprachigen Kulturgeschichte kann aber nie als genügend angesehen werden. Ihre nicht nur künstlerische Tätigkeit betrifft nämlich eine fast unvorstellbar breite Palette fachübergreifender Aktivitäten, die in Bereichen wie Feminismus, Menschenrechte und sogar Sport gefunden werden können. Trotz dieses erstaunlich dichten Lebenslaufes könnte man aber sagen, dass ihr Name in der deutschen literarischen Geschichte in einem imaginären Schatten des Familiennamens *Mann* steht. Auch ein tieferes Verständnis der literarischen Arbeit der Familie Mann wäre aber ohne Erika Mann nie komplett.

Da diese Arbeit nicht als eine Biographie Erika Manns angesehen werden soll, werden hier nur die Meilensteine ihres Lebens erwähnt und erörtert, die als wichtig für den eigentlichen Mittelpunkt der Forschung dieser Diplomarbeit gelten, nämlich für die Existenz und Tätigkeit des politischen Kabaretts *Pfeffermühle* und Erikas künstlerischen Weg dorthin.

### 1.1 Dichterkinder

Erika Julia Hedwig Mann wurde am 9. November 1905 in München, Franz-Josef-Straße 2. geboren. Sie war die erstgeborene Tochter des Schriftstellers Thomas Mann und seiner Ehefrau Katia Mann. Katia, geborene Pringsheim, stammte aus einer ursprünglich schlesischen Kaufmannsfamilie jüdischer Herkunft. Ihre Mutter, Hedwig Pringsheim, war vor ihre Ehe eine sehr talentierte und erfolgreiche Schauspielerin und aus der Biographie von Irmela von der Lüche ergibt sich, dass Erika gerade von ihrer Großmutter das schauspielerische Talent geerbt hat (vgl. Lüche 2009: 23).

Der aus Lübeck stammende Thomas Mann gehörte schon zu dieser Zeit zu den berühmtesten deutschen Schriftstellern, dank seiner Romane, wie z.B. *Buddenbrooks* und Novellen, wie *Tonio Kröger* (1903) oder *Tristan* (1903). Nach München kam er im Jahr 1894, wohin seine Familie nach dem Tode seines Vaters zurückkehrte. Seine zukünftige Ehefrau lernte er im Jahr 1904 kennen und nicht lange danach erwarteten sie ihr erstes Kind. Wie der Brief an

seinen Bruder Heinrich beweist, hatte Thomas Mann an sein erstgeborenes Kind klare Erwartungen, die aber zu einer gewissen Enttäuschung führten.

Es ist also ein Mädchen: eine Enttäuschung für mich, wie ich unter uns zugeben will, denn ich hatte mir sehr einen Sohn gewünscht und höre nicht auf, es zu thun. Warum? Ist schwer zu sagen. Ich empfinde einen Sohn als poesievoller, mehr als Fortsetzung und Wiederbeginn meiner selbst unter neuen Bedingungen. (Lühe 2009: 19)

Aus der Biographie Erika Manns von Irmela von der Lühe ergibt sich aber, dass nicht nur diese Enttäuschung durch die Geburten seiner jüngeren Söhne verschwunden war, sondern auch, dass bald eine enge Beziehung zu seiner Tochter entstand (vgl. Lühe 2009: 19). Man könnte auch sagen, dass er im Laufe der Zeit in Erika sogar den gewünschten Sohn gefunden hatte.

Nur ein Jahr später, 1906, wurde ihr Bruder und lebenslanger Partner Klaus geboren. Als untrennbares Duo haben die Geschwister ihre Kindheit in München verbracht. Zentrum des Ganzen war „das Arbeitszimmer eines außergewöhnlichen Vaters, der auch die dominierende Gestalt im Familienleben war“ (Prestel 1988: 7). Der Vater war für die Kinder eine fast mystische Figur, die die absolute Mehrheit ihrer Zeit in einer literarischen Zauberwelt verbracht hatte. Seine Worte und Texte waren allgegenwärtig und die Literatur Thomas Manns war ein untrennbarer Teil des Lebens seiner Kinder. Später lasen sie alles, was der Vater schrieb; er selbst las im Familienkreise auch aus den eigenen Werken, und als sie größer wurden, schenkte er ihnen Widmungsexemplare. Erika nannte ihn daher *Zauberer* (vgl. Lühe 2009: 25).

Thomas und Katia hatten insgesamt sechs Kinder: Erika, Klaus, Golo, Monika, Michael und Elisabeth. Eine besondere Beziehung miteinander hatten aber gerade Erika und Klaus. Sie zeigte sich in fast allen vielfältigen Tätigkeiten, die die beiden von der Kindheit bis zu dem traurigen, vorzeitigen Tode von Klaus zusammen unternahmen. Doch waren sie beide unterschiedlich. Irmela von der Lühe beschreibt in ihrem Buch *Erika Mann. Eine Lebensgeschichte* Erika aus den zahlreichen Erzählungen ihrer Kindheitsfreundinnen und -freunde als einen kleinen leibhaftigen Teufel mit einem ansteckenden Lachen, meist zerzausten schwarzen Haaren, heftig zerkratzten Knien und einer unbändigen Lust auf

Leben. Ihr größtes Laster war aber Lügen. Es handelte sich natürlich um unschuldige kindliche Lügen, aber ihr schauspielerisches Talent hat sich schon damals gezeigt (vgl. Lühe 2009: 26). Aus der Biographie ergibt sich daher, dass sie die von Krieg belastete Kindheit tapfer und glücklich durchlebte. Klaus war dagegen sensibler und vor allem durch Bemerkungen des Vaters leicht verletzbar. Seine dichterische Begabung war bereits in seiner früher Jugend zu sehen, was zusammen mit Erikas Wunsch Schauspielerin zu werden die folgenden Nachkriegsjahre eindeutig geprägt hat.

## 1.2 Schauspielerin

Die Bühne hat nicht lange auf die Dichterkinder gewartet. Bereits am 1. Januar 1919 gründeten Erika und Klaus mit ihrem gemeinsamen Freund Ricki Hallgarten ihren ersten Theaterversuch mit dem Namen *Laienbund deutscher Mimiker* (vgl. Prestel 1988: 8). Erika beschreibt es in ihren Briefen folgendermaßen:

Wir waren Gründer, Vorstand und Ensemble, Direktor gab es keinen: wir planten alles recht kommunistisch... Wir lebten für Mimikbund, was unseren Eltern unlieb war. Ricki malte Programme, Klaus dichtete... (Prestel 1988: 8)

Die ca. fünfzehnjährigen Kinder spielten ernsthaft und furchtlos für Familie und Familienfreunde. Als Bühnen dienten ihnen alle Nachbarhäuser des Münchner Freundeskreises um Thomas Mann, von dem sie für jedes Stück, das sie aufgeführt haben, immer eine schriftliche Kritik erwarteten. Auch vor den Klassikern nicht nur des deutschen Dramas hatte das Ensemble keine Angst. Sie inszenierten eigene Versionen der klassischen Stücke wie Lessings *Mina von Barnhelm*, Molières *Der Arzt wider Willen* oder Shakespeares *Was ihr wollt* (vgl. Lühe 2009: 33).

Klaus und Erikas Ambitionen wurden in ihrer Kindheit durch die allgegenwärtigen *Begegnungen mit Berühmtheit*, wie auch später Erika eine ihrer ersten Glossen für die Berliner Tageszeitung *Tempo* genannt hat, beeinflusst (vgl. Lühe 2009: 386). Die Luft des nicht nur literarischen Milieus, das Thomas Mann durch seine Persönlichkeit erschaffen hat, musste eine riesige Einwirkung auf die jungen Geschwister haben. Eine solche Begegnung,

die Erikas künstlerisches und auch persönliches Leben in den folgenden Jahren tief geprägt hat, war die mit der Tochter des berühmten deutschen Dramatikers und Dichters Frank Wedekind, Pamela Wedekind (vgl. Lühe 2009: 36).

Kurz nach dem Abitur im Jahr 1924 wurde Erika in Berlin von Max Reinhardt engagiert. „Sie spielte zunächst kleine und kleinste, dann auch größere Rollen, zum Beispiel die erste Schauspielerin in Pirandellos *Sechs Personen suchen einen Autor*“ (Prestel 1988: 21). Im Laufe der folgenden Jahre hatte sie immer wieder auch weitere Engagements in anderen deutschen Städten, wie München oder Hamburg. Klaus hat dagegen seinen gesunden dichterischen Ehrgeiz zum ersten Mal im Jahr 1925 verwirklicht. *Anja und Esther*, sein erstes eigenes Theaterstück, hatte nämlich seine Premiere und wurde unter der Regie von Gustaf Gründgens in den Hamburger Kammerspielen uraufgeführt (vgl. Lühe 2009: 40). Die Hauptrollen wurden von niemand anderen als von Erika und Pamela dargestellt, auf der Bühne standen auch Gustaf Gründgens und Klaus Mann selbst. Die Premiere wurde zu einer Sensation. „Es gab Beifall und Pfiffe, wohlwollend-skeptische Reaktionen, hauptsächlich aber gnadenlose Verrisse“ (vgl. Lühe 2009: 40). Die Tatsache, dass das Stück von dem Sohn des großen Schriftstellers Thomas Mann verfasst wurde, war bestimmt der größte Reiz für die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit. Allerdings zeigte dieses melancholische Spiel, das unter anderem Homosexualität thematisierte, welche Rolle Klaus als Dichter in Deutschland repräsentieren würde. Gustaf Gründgens nannte ihn als „Schilderer der neuen Jugend“ (Lühe 2009: 41). Das nächste Stück, das Klaus geschrieben hat, war *Revue zu vieren* (1927). Genau wie *Anja und Esther* wurde auch dieses Spiel von Pathos, Sehnsucht nach Bedeutsamkeit und Jugendproblemen geprägt. Die Kritiken waren diesmal aber sehr hart. Das Ensemble, das aus den gleichen Protagonisten bestand, plante eine große Tournee, die aber am Ende zu einer Katastrophe wurde. Man könnte sagen, *Anja und Esther* wurde noch als Kuriosität der berühmten Geschwister belächelt, während *Revue zu vieren* scharf kritisiert wurde. Was aber an dem Stück positiv angesehen wurde, war die Leistung von Erika. Irmela von der Lühe beruft sich in ihrem Buch auf die Worte der Frau des Verlegers von Thomas Mann, Hedwig Fischer:

Sie haben ganz richtig gefühlt und gesehen, Erika ist bei weitem die wertvollste den Dreien; Pamela ist eine routinierte Schauspielerinnen und Klaus ist vielleicht einmal ein Dichter, jetzt ist er noch unreif, aber Erika ist ein Mensch und hat irgendwo etwas Tragisches. Ihr Vater liebt sie sehr, aber er ist auch recht besorgt um sie; nicht ohne Grund. (Lühe 2009: 48)

Der Misserfolg des Stückes bedeutete auch den Zerfall der Theatergruppe. Erika und Klaus, frustriert von diesem Ausgang, hatten das Gefühl, etwas ändern zu müssen. So planten sie eine Weltreise.

Ein kurzer Absatz sollte noch einer Persönlichkeit gewidmet werden, die für beide Geschwister eine sehr bedeutende Rolle in ihren Leben spielte. Gustaf Gründgens, der *Anja und Esther* uraufgeführt hat, war ein Film- und Theaterschauspieler, Regisseur und sogar Sänger. Bereits als Star der Hamburger Kammerspiele lernte er Erika und Klaus im Jahr 1925 kennen. Klaus Mann beschreibt in seiner Autobiographie, wie fasziniert er von ihm war: „er glitzerte und sprühte vor Talent, der charmante, hinreißende, gefallsüchtige Gustaf.“ (Mann 1989: 186) Begeistert war aber nicht nur Klaus, sondern auch Erika. Irmela von der Lühe weist dabei auf die Biographie von Gustaf Gründgens auf:

„Gustaf Gründgens soll sich regelrecht in sie verliebt haben [...]; Erika ihrerseits heiratete ihn nur, weil sie sich Karrierevorteile davon versprach“ (Lühe 2009: 42-43).

Am 24. Juli 1926 heirateten Erika und Gustaf. Aus der Biographie von Irmela von der Lühe geht aber hervor, dass dies keine glückliche Ehe war und das Einzige, was die zwei miteinander verbunden hat war eigentlich nur das Theater (vgl. Lühe 2009: 43f). Das Ende ließ nicht lange auf sich warten und sie ließen sich im Jahr 1929 scheiden. Gustaf Gründgens hatte sich nämlich für ein Leben und Karriere entschieden, das völlig den Idealen widersprach, die Erika in den folgenden Jahren vertrat und repräsentierte,. In den Zeiten des Nationalsozialismus wurde er nämlich von dem preußischen Ministerpräsidenten Hermann Göring gefördert und protegiert. Dadurch machte er eine erfolgreiche, aber rücksichtslose Karriere als Generalintendant der Preußischen Staatstheater (vgl. Berger 2016: 166ff). Dazu passend war seine berühmteste Rolle die des Mephistopheles in Goethes *Faust*. Er inspirierte Klaus Mann zu seinem Roman *Mephisto*, in dem Gustaf als die Hauptfigur Hendrik Höfgen dieselben unbarmherzigen Entscheidungen getroffen hatte. Und obwohl Renate Berger

(2016) in ihrem Buch am Anfang über eine ehrliche Freundschaft berichtet, war der Bruch unvermeidlich.

### 1.3 Die Weltreise

Wie bereits erwähnt, fühlten sich Erika und Klaus in Deutschland in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre sehr unzufrieden. Einen Ausweg fanden sie in einer Weltreise.

Es wurde eine neunmonatige Reise, die Erika und Klaus am 7. Oktober 1927 von Rotterdam aus antraten. Sie führte nicht nur kreuz und quer durch Amerika, sondern auch nach Honolulu, Japan, Korea, China und Russland. Mit dem Schiff fuhren sie über den Atlantik, mit der Transsibirischen Eisenbahn von Harbin nach Moskau, sie trafen auf alle Kontinente mit großen und kleinen Berühmtheiten zusammen, unternahmen mit Anfang zwanzig das Abenteuer einer Weltreise. (Lühe 2009: 50)

Die längste Zeit verbrachten sie in Amerika. Aus einem Urlaub wurde eine kleine Vortragstour und sie hielten zu unterschiedlichsten Gelegenheiten Vorträge über das Leben der Jungen Generation in Deutschland und rezitierten Lyrik der modernen deutschen Dichter. Sie verdienten sich einen Spitznamen, unter dem sie der amerikanischen Öffentlichkeit bekannt wurden: *The Literary Mann Twins* (vgl. Lühe 2009: 51). Irmela von der Lühe erwähnt auch eine gewisse Hoffnung auf eine Karriere in Hollywood, die die beiden Geschwister hatten. Dies wurde allerdings nicht erfüllt. Sie knüpften aber während dieser Reise viele neue Kontakte, die sich in ihrem späteren amerikanischen Exil als sehr nützlich erwiesen. Über die Reise verfassten Erika und Klaus einen Bericht unter dem Namen *Rundherum: Abenteuer einer Weltreise*. Sie beschreiben hier alle ihre Bemerkungen und Begegnungen und man erkennt, wie die Weltreise ihren Horizont in jeder Hinsicht erweitert hatte. Auf Honolulu haben sie zum Beispiel ihren Schrecken über die im puren Paradies der Natur überall anwesenden amerikanischen Soldaten beschrieben:

Dieses friedliche und schöne Eiland ist scharf mit amerikanischen Truppen besetzt, wahrscheinlich als vorderster Schutz gegen Japan gemeint. Schießübungen stören gemeinknatternd die Stille mit Soldaten beladene Lastautos dröhnen vorbei; überall gibt es Übungsplätze, Kanonen, Baracken. Mit Fabriken haben wir uns abzufinden; mit Kanonen nicht. *Mit Kanonen nicht!* (Mann, et al. 1993: 93)

Man kann den Texten entnehmen, dass die Rückkehr nach Deutschland im Jahr 1928 einen Wendepunkt für ihre Leben und Tätigkeiten bedeutete. Eine Veränderung ihrer Einstellung hin zu einer zeitkritischen und aktiven Position in dem sich schnell verändernden Deutschland war für sie damit bestimmt.

#### 1.4 Journalistin

Nach der Ankunft in Deutschland 1928 änderte sich vieles in Erikas Leben. Zunächst erwartete sie die bereits erwähnte Scheidung von Gustaf Gründgens, der sich bereits zu dieser Zeit sein Engagement an dem *Deutschen Theater* in Berlin innehatte. (vgl. Berger 2016: 91) Erika wollte selbst wieder als Schauspielerin tätig werden. Sie wurde auch tatsächlich auch von den Münchner Kammerspielen engagiert, nahm aber auch Angebote für die unterschiedlichsten Rollen an deren Bühnen an. In einem Brief an Joseph Brewer, einen amerikanischen Verleger, den sie mit Klaus in New York getroffen hatte, schrieb sie:

Ich spiele hier *Don Carlos* in dem fürchterlichsten Wagner Festspielhaus, das Du Dir vorstellen kannst. Aber *Königin Elisabeth* ist genau die Art Rolle, für die ich schwärme, ... (Prestel: 1988: 23)

Diesem kurzen Abschnitt könnte man entnehmen, dass Erika das prachtvolle Bauwerk des deutschen Volkes, und damit die nationalistisch wirkende deutsche Kulturlandschaft schon zu dieser Zeit verachtete. Das Bayreuther Festspielhaus wurde nämlich bald zu einem der größten Symbole des nationalsozialistischen Deutschlands, und Erika konnte es schon damals als ein Zeichen der wachsenden Gefahr angesehen haben. Als die Königin in Schillers *Don Carlos* wurde Erika aber sehr gelobt und es wurde mehrfach als die erfolgreichste Rolle, die Erika je dargestellt hatte, bezeichnet (vgl. Lühe 2009: 64).

Was für sie in diesen Jahren aber ganz bestimmend war, war die Frage nach dem „Familienfluch“, wie es Klaus in seiner Autobiographie selbst nannte (vgl. Mann 1989: 219). Damit war die Schriftstellerei gemeint, die für die Familie Mann im gewissen Sinne schicksalhaft war. Klaus soll ihr den Vorschlag, dass sie schreiben sollte, schon während der Weltreise, auf der sie sich in finanzieller Not befanden, gemacht haben (vgl. Lühe 2009: 52). Aber erst zurück in Deutschland nahm sie diesen Vorschlag ernst. Erika hatte bereits mit ihrem Bruder den Reisebericht *Rundherum* herausgegeben und nun sollte sie auch alleine Schriftstellerin werden. Sie wollte aber immer vor allem als Theaterschauspielerin tätig sein und ein rein literarischer Weg wäre für sie unmöglich gewesen. Laut Irmela von der Lühe hatte sie sich für Zeitungsbeiträge entschieden, die sie als Nebenjob neben dem Theater und später auch den Radiosendungen verfasst hatte. Sie schrieb hauptsächlich für die Berliner Tageszeitung *Tempo*, in der ihre Glossen, Reportagen, Rezensionen, eigene Erzählungen und Gedichte auch neben den Beiträgen von berühmten Autoren wie Kurt Tucholsky und Walter Mehring erschienen (vgl. Lühe 2009: 56).

Erika Mann wurde damit zu einer der Vertreterinnen der Frauenautorinnen, die in den zwanziger Jahren in einer wachsenden Anzahl als Journalistinnen und Kolumnistinnen tätig waren. (vgl. Lühe 2009: 56). Feminismus war seither ein großes Thema in Erikas Beiträgen. In einem Aufsatz mit dem Titel *Frau und Buch* behandelte sie zum Beispiel die Frage des Unterschieds zwischen der Frauen- und Männerliteratur, wobei es gerade nur Frauen sind, die nach Erika das „Leben in die Literatur“ bringen. Mit erhobenem Kopf und einem gewissenhaften Witz, der sich bald auch in ihrem Kabarett zeigen sollte, endete sie diesen Artikel stichelnd:

Gestern habe ich auf dem Hohenzollerndamm einen Herrn getroffen, mittelalt. Der Herr war ein Träumer, er schaute in den Himmel, und ich hätte ihn mit dem Auto beinahe umgefahren. Er sagte zu mir: ‚Weibervolk, verdammtes, schert euch in die Küche.‘ - Diesem Herrn widme ich diesen Aufsatz. (Lühe 2009: 57)

Die Biographin Irmela von der Lühe ergänzt diesen Abschnitt mit der Bemerkung, dass Erika genau eine solche Autorin war, die das Leben in die Literatur übersetzte (vgl. Lühe 2009: 57). Anhand dieser Tatsache kann man feststellen, dass sie dem Typus der „Neuen

Frau“, die die Alltagsphänomene, die so grundlegend für die gerade kulminierende *Neue Sachlichkeit* der Weimarer Republik waren, in emanzipierte Worte umsetzte

Die folgenden Jahre können für Erika als sehr erfolgreich bezeichnet werden. Neben der Bühne, für die sie, unterstützt von ihrem Bruder Klaus, auch bald eigene Stücke zu schreiben versuchte, und den Aufsätzen in *Tempo*, trat Erika auch im Rundfunk auf. Sie las zum Beispiel aus dem *Zauberberg*, dem Roman ihres Vaters, der soeben im Jahr 1929 den Nobelpreis für Literatur erhalten hatte. Bald konnte sie auch ihre schauspielerischen Fertigkeiten im Film anwenden. Zum ersten Mal zeigte sie sich auf der Leinwand in der Rolle der *Fräulein von Attems* in Christa Winsloes Spielfilm *Mädchen in Uniform* aus dem Jahr 1931. Er thematisiert lesbische Liebe, was auch in Erikas Leben eine komplizierte, aber bestimmende Rolle spielte (vgl. Lühe 2009: 67). Der zweite Film, in dem sie in einer kleinen Rolle spielte, war *Peter Voss, der Millionendieb* von Ewald André Dupont.

Erikas ungeduldiges Herz meldete sich aber bald wieder. Eine zweite Weltreise mit Klaus sollte es sein, aber wegen Geld- und Zeitmangel wurde daraus eine zweimonatige Autoreise nach Nordafrika, von der die beiden Geschwister regelmäßig in Form von Aufsätzen für *Tempo*, *Münchner Neuersten Nachrichten* und *8 Uhr-Abendblatt* berichteten (vgl. Lühe 2009: 69). Auf dieser Reise entstand bei Erika aber eine neue Leidenschaft, die ihr bereits außerordentliches Leben noch außergewöhnlicher machte. Irmela von der Lühe schreibt dazu:

Für diese Reise hatte sie sich in München ein paar Wochen als Automonteur ausbilden lassen, sehr zum Spott der männlichen Kollegen und Kunden, sehr zum Nutzen für das bevorstehende Abenteuer. Das Auto liebte Erika fast noch mehr als das Theater; in rasantem Tempo mit offenem Dach über verstaubte spanische Landstraßen zu fahren, überbot jeden Erfolg im Boulevardtheater. (Lühe 2009: 69)

Erika vertiefte die Liebe zu ihrem Auto noch ein Jahr später, 1931, , als sie zusammen mit ihrem Kinderfreund Ricki Hallgarten an einer Rallye teilnahm. Eine 10 000 Km lange Strecke durch Europa konnte Erika Mann, die Rennfahrerin tatsächlich auch gewinnen. Ricki Hallgarten war zu der Zeit als Maler, Grafiker und Illustrator tätig. Für Erika illustrierte er auch ihr erstes Kinderbuch *Stoffel fliegt übers Meer*, das während ihrer Reisen entstanden

ist. Ricki litt an schweren Depressionen und Erika wollte durch die Autoreisen, Autorennen und die Zusammenarbeit an einem gemeinsamen Buch die Lust auf das Leben in ihm wiedererwecken. Ricki nahm sich am 5. Mai 1932 das Leben und wie Klaus Mann in seiner Autobiographie (1989) angibt, hatte die erschütterte Erika damit ihren besten Freund verloren. Erika schrieb ihrem Vater:

Auch, was den Ricki und seine tödliche Ungezogenheit angeht, ist es natürlich etwas tröstlich und ziemlich richtig zu lesen, was Du sagst. Aber eben doch nicht ganz. Denn erstens war mir *für den Augenblick* eine Kenntnis seiner und ein Scharfblick in Bezug auf ihn versagt, den ich sonst, als es noch nicht so entscheidend war, doch immer hatte, - und zweitens hat, auf die längere Sicht, meine Kraft, die ich doch *gar selten* voll zur Verfügung stellen mag – eben doch einfach nicht hingereicht und das ist traurig. (Prestel 1988: 24)

Erika traf es tief. Es dient aber als Beweis dafür, wie wichtig ihr Freunde und Familie waren und wie sie alles versuchte, um für alle eine Stütze zu sein.

Die ruhigen und erfolgreichen Jahre waren damit bald zu Ende und das fatale Jahr 1933 näherte sich schnell. Die verschärfte Situation in Deutschland beeinflusste allmählich auch das Leben von Erika Mann und wie ihrer bisherigen, bereits beschriebenen Lebensart zu entnehmen ist, war sie nie jemand, der still halten konnte.

## 1.5 Kabarettistin

Dieses Kapitel stimmt zeitlich mit der Existenz des politischen Kabarets *Pfeffermühle* überein, dem das Kapitel 4 dieser Arbeit gewidmet ist. Es werden also nur die Ereignisse in Erikas Leben erörtert, die nicht direkt ihre Rolle als Kabarettistin oder die Tätigkeit des Kabarets betreffen, aber für den Kontext ihrer Tätigkeit als wichtig bezeichnet werden können.

Zu einer der ersten direkten Konfrontationen mit der wachsenden Macht der Nationalsozialisten kam es im Jahr 1932. Am 13. Januar hielt Erika einen Vortrag bei einer pazifistischen Versammlung in München, die die *Internationale Frauenliga für Frieden*, der *Frauenweltbund für Internationale Eintracht* und der *Weltfriedensbund der Mütter und*

*Erzieherinnen* organisiert hatten. Es handelte sich um eine Veranstaltung, die sich nicht nur mit Frauenemanzipation beschäftigte, sondern auch auf einer politischen Ebene auf den Verlauf der Genfer Abrüstungskonferenz reagierte. So wurde sie, und insbesondere Erika Mann, aber zu einer Zielscheibe der Nationalsozialisten. Irmela von der Lühe schreibt:

Nach ihrer eigenen späteren Darstellung war es dieser Abend, der das Verständnis für Politik, die Einsicht in die Notwendigkeit des politischen Handelns, und zwar des Handelns gegen die Nazis in ihr geweckt hat. (Lühe 2009: 85)

Die Veranstaltung wurde nämlich durch die SA massiv gestört, und zwar genau in dem Moment, in dem Erika ihren Vortrag hielt. Es kam zu einem Handgemenge und zu Bedrohungen, was auf Erika eine große Wirkung gehabt haben musste. das war aber erst der Anfang. Die nationalsozialistische Presse, mit dem *Völkischen Beobachter* in der ersten Reihe, begann eine Jagd auf die ganze Familie Mann:

„Das Kapitel *Familie Mann* erweitert sich nachgrade zu einem Münchner Skandal, der zu gegebener Zeit seine Liquidierung finden muss“ (Lühe 2009: 86).

Erika und auch Klaus versuchten auf solche Attacken, die immer häufiger wurden, mit eigenen Aufsätzen zu reagieren. Die Öffentlichkeit wurde aber immer mehr mit unterschiedlich kreativer Verhöhnung der Geschwister konfrontiert und die Situation, in der sich Erika und Klaus verteidigten, wurde immer schwieriger. Diese Eskalation sollte bald das Ende von Erikas Karriere beim Theater bedeuten. Sie wurde nach dem 13. Januar 1932 nur noch kaum engagiert und ihr Ruf in den Kreisen der Theaternächtigen, unter denen immer mehr Mitglieder der NSDAP waren, wurde durch die Presse und vielleicht auch durch die wachsende Angst sehr beschädigt. Rastlos, wie Erika war, verteidigte sie sich mit Beleidigungsklagen und weiteren Prozessen zu den Kündigungen ihrer Engagements. Die Justizmaschinerie der langsam verfallenden Weimarer Republik war aber schon zu sehr durch die wachsende Macht der Nationalsozialisten beeinflusst. Das Ziel dieser Attacken war laut Irmela von der Lühe klar: „Die unerfreuliche Erscheinung der Mann-Familie allmählich in Deutschland unmöglich zu machen“ (Lühe 2009: 89).

Zunächst sollte eine weitere Person, die in Erikas Leben eine bestimmende Rolle gespielt hat, vorgestellt werden. Fast schicksalhaft war für Erika die Begegnung mit einer Münchner Schauspielerin, die auf der bei der Uraufführung des Theaterspiels *Das gastliche Haus* von Heinrich Mann auf der Bühne war. Therese Giehse war den Münchner Bühnen treu und zu dieser Zeit hatte sie fast an jedem Projekt teilgenommen. Sie gehörte zu den beliebtesten Schauspielerinnen Deutschlands (vgl. Lühe 2009: 94). Mit den Geschwistern befreundet, stand sie bald auch mit Erika auf der Bühne, und zwar in der Klaus Mann Bearbeitung des Cocteau-Roman *Les enfants terribles*. Therese Giehse sollte in der Zukunft eine entscheidende Rolle in der Gründung der *Pfeffermühle* spielen, mit Erika aber hatte sie auch eine ganz besondere persönliche Beziehung. So Irmela von der Lühe:

Therese Giehse, die sieben Jahre ältere Freundin und Lebensgefährtin, tat, was ihr möglich war um Erika zu beruhigen und auszugleichen, wo sie zu weitgegangen war. Sie waren sehr verschieden, die mütterlich-korpulente Therese und schmale, knabenhafte Erika. Dabei waren sie ebenbürtig und ergänzten sich; sie stritten, aber stützten sich auch. Therese Giehse und Erika Mann bildeten ein Paar ohne große Worte. (Lühe 2009: 94)

Therese Giehse kann tatsächlich als Geliebte von Erika bezeichnet werden. Ihre komplizierte Beziehung, voll von Tabus und Traumata, begleitete die beiden durch die schweren Zeiten, in denen sie schließlich beide Deutschland, verlassen mussten, Therese hauptsächlich wegen ihrer jüdischen Herkunft. Ihre Wege trennten sich nach dem allmählichen Zerfall der *Pfeffermühle* im Jahr 1937, wobei Therese, im Gegensatz zu Erika, ihren festen Platz im schweizerischen Exil fand. Dort brillierte sie später auch in Uraufführungen mancher der bekanntesten deutschsprachigen dramatischen Werke dieser Zeit, wie *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941) von Bertolt Brecht oder *Der Besuch der alten Dame* (1956) und *Die Physiker* (1962) von Friedrich Dürrenmatt.

Das politische Kabarett wurde am 1. Januar 1933, einen Monat vor der Machtergreifung eröffnet. Die Situation für die Mann-Familie in Deutschland begann unerträglich zu werden und die Gründung eines politisch-satirischen Kabarett, das sich unverhohlen mit der NSDAP und der allgemeinen politischen Situation in Deutschland auseinandersetzte, war der letzte Sargnagel der Toleranz gegenüber Erika.

Als ein weiteres Beispiel für Erikas mutigen Charakter dient auch das folgende Ereignis. Erika und Klaus verließen das Land endgültig am 13. März 1933, kurz nach dem Machtwechsel in Bayern und drei Tage nach der anrühmigen Bücherverbrennung. Thomas Manns Werke wurden davon zwar verschont, die Werke seines Bruders Heinrich und seines Sohnes Klaus allerdings nicht. Klaus fuhr nach Paris, wo sich bereits zahlreiche deutsche Autoren, wie Heinrich Mann, Joseph Roth oder Ödön von Horváth, niedergelassen hatten (vgl. Lühe 2009: 102). Ihre Eltern befanden sich zu der Zeit auf einer Reise in der Schweiz, und mussten von den Kindern überzeugt werden, nicht nach Deutschland zurückzukehren. Thomas Mann hatte allerdings alle seine wichtigen Manuskripte in der Münchner Villa zurückgelassen und es war Erika, die sich entschied, die Unterlagen zu retten. Wie auch Irmela von der Lühe und Klaus Mann selbst erwähnen, berichten alle möglichen Quellen und Erikas spätere Erzählungen chronologisch abweichend über diese mutige Tat. Tatsache aber ist, dass sich Erika unter der Gefahr einer sofortigen Verhaftung nach München begab und die Manuskripte aus der Villa, die noch von der ehemaligen Dienerschaft bewohnt war, holte. Noch an demselben Abend sollte Thomas Mann die Schriften in den Händen halten (vgl. Lühe 2009: 105).

Die ganze Familie Mann befand sich also endgültig im Exil. Erikas Exildestinationen der folgenden Jahre stimmen mit den Umzügen ihres Kabarettis überein und werden deshalb in Kapitel 3 dieser Arbeit eingehender erörtert. Eine letzte Sache zu Erikas persönlichem Leben dieser Jahre sollte aber noch erwähnt werden.

Im Jahr 1935 wurde Erika ihre Staatsbürgerschaft endgültig entzogen. Bekannt ist, dass Thomas, Klaus und Heinrich Mann nach ihrer Ausbürgerung im Jahr 1936 die Tschechoslowakische Bürgerschaft erteilt wurde. Erika stand aber eine andere Möglichkeit zur Verfügung. In einem ihrer Briefe aus dem Jahr 1935 schrieb sie:

Komisch ist, dass wir (seit geraumer Zeit ganz still verlobt) gerade in den Tagen heirateten, in denen meine Ausbürgerung von den Nazis beschlossen werden sein muss (wie können Deutsche eine Engländerin ausbürgern, das Kunststück bringt nur Hitler fertig!). Ich erfuhr von ihr erst nach meiner Rückkehr aus England, - wo ich nun artiges ‚subjekt‘ bin. (Prestel 1988: 70)

Erika heiratete tatsächlich den englischen Schriftsteller Wystan H. Auden. In diesem kurzen Abschnitt spricht sie zwar von einer stillen Verlobung, der Biographie (2009) kann man aber entnehmen, dass dies nur eine formale Ehe war. Wie Erika, war auch Wystan homosexuell und hatte seine Braut vor der Hochzeit eigentlich nie gesehen, da die Heirat von einem gemeinsamen Freund arrangiert wurde. Für Erika aber war es die Rettung und interessanterweise nutzte auch ihre Geliebte Therese Giehse den gleichen Weg, um die britische Staatsbürgerschaft zu bekommen, in dem sie den englischen Schriftsteller John Simpson heiratete. Irmela von der Lühe fügt zur Erikas Ehe hinzu:

Er sollte sie noch häufig wiedersehen. Denn obwohl es eine reine Pass-Ehe war und das Paar niemals zusammenlebte, wurden sie Freunde. Wann immer sich die Gelegenheit bot, haben sie sich besucht. (Lühe 2009: 144)

## 1.6 Exil in den USA

Als sich das Kabarettensemble im Jahr 1937 auflöste, befand sich Erika gerade in den USA. Die *Pfeffermühle* sollte nach langjährigen Reisen durch das ganze Europa, die aber in den letzten Jahren wegen Zensur und Verfolgung durch die immer größere Ausdehnung des nationalsozialistischen Deutschlands fast unmöglich waren, eine amerikanische Vorstellungstour unternehmen. Diese wurde aber zu keinem Erfolg und die Tätigkeit des Kabaretts wurde damit beendet. (Mehr dazu im Kapitel 3) Da sich die nächsten Absätze gerade mit Ereignissen nach der Existenz der *Pfeffermühle* beschäftigen, werden sie nur in einem solchem Umfang behandelt, der für das Grundverständnis von Erikas Lebens und ihrer Einstellungen, als wichtig zu bezeichnen ist.

Erika und Klaus hatten sich, im Gegensatz zu den anderen Mitgliedern der *Pfeffermühle*, entschieden, in den USA zu bleiben. Dort gab es bereits seit einigen Jahren unterschiedlichste Komitees und Hilfsfonds für europäische Emigranten, die Massendemonstrationen und Protestveranstaltungen gegen Hitler organisierten (vgl. Lühe: 172). Erika, nicht nur als die Tochter eines geliebten Autors, sondern bereits auch als erfolgreiche politische Agitatorin und laute Kritikerin des Dritten Reichs, war für diese Organisationen eine perfekte Wahl für einen öffentlichen Auftritt. Damit begann ein neues

Kapitel in Erikas Leben, in dem sie die Rolle eines *Lecturers* – einer politischen Rednerin und Publizistin annahm.

Einer ihrer ersten Vorträge fand am 15. März 1937 im New Yorker Madison Square Garden statt. Es war der Tag der *Peace and Democracy Rally*, was die erste öffentliche Massenkundgebung gegen Hitler in Amerika war, deren größte Forderung der ökonomische Boykott Deutschlands war (vgl. Lühe 2009: 176). In einem Brief an ihre Mutter Katia Mann schrieb Erika:

Bloß von der Massenkistchen vorgestern wird erzählt sein, - denn es war das glanzvollste, was ich je gegen die Säue habe abhalten sehn und ich war ganz entzückt, dabei zu sein. Überfüllt der Riesenplatz, 23000 in der Tat (mehr als Platz haben), und Tausende mussten weggewiesen werden. [...] Als des lieben Z. Name zum erstenmal laut ward, jubelte das ganze Haus... (Prestel 1988: 118)

Dem mit 23.000 Zuschauern größten Publikum ihres Lebens verlas Erika ein Grußtelegramm ihres Vaters (des *geliebten Zauberers*, siehe Kapitel 1.1.1.) und hielt anschließend einen eigenen fünfzehnminütigen Vortrag über *Die Frau im Dritten Reich*. Diese feministisch-politische Agitation war ein riesiger Erfolg, der als Folge eine Vortragsreise durch die ganzen Vereinigten Staaten hatte. Klaus Mann beschreibt Erika als politische Rednerin wie folgt:

Erika konnte eine der begehrtesten ‚lecturers‘ des Kontinents werden, weil sie Hörenswertes zu sagen hat (‚She has a message!‘) und weil sie das Hörenswerte mit liebenswürdiger Intensität zu Gehör bringt (‚She has personality‘). (Mann 1989: 491)

Aus der Biografie ergibt sich, dass Erika tatsächlich ein neues *ich* gefunden hatte. (vgl. Lühe 2009: 178ff) Aus der Parodistin Hitlers als Kabarettistin wurde eine tapfere politische Rednerin mit einer authentischen und anschaulichen Darstellung des Lebens im faschistischen Deutschland. Sie nutzte ihre schauspielerischen Fähigkeiten, um die Aufmerksamkeit ihrer Zuhörer zu bekommen und ganz konkret die Wahrheit über den Nationalsozialismus zu verbreiten.

Neben der Vortragstour gelang es ihr zu dieser Zeit auch ein eigenes Buch zu schreiben, das an die Themen ihrer Vorträge anknüpfte, *Zehn Millionen Kinder. Die Erziehung der Jugend im Dritten Reich* erschien im Jahr 1938 und Erika versuchte damit wieder Selbsterlebtes in dokumentarischer Form und in belehrender Absicht zu erzählen (vgl. Lühe 2009: 186). Authentizität war für Erikas Leben und ihre Werke ganz bestimmend und auch ihre politisch motivierten Buchprojekte waren keine Ausnahme. Außer dem „politischen Lehrbuch“ über die Vorbereitung der Kinder und Jugend auf das Leben unter der Diktatur des „Tausendjährigen Reichs“ handelte es sich auch um *Escape to Life. Deutsche Kultur im Exil*, das sie zusammen mit ihrem Bruder Klaus im Jahr 1939 herausgab. In diesem Buch beschrieben die Mann-Geschwister die überlebende und lebendige Kultur der deutschen Emigration, deren Autoren und Autorinnen in ihren Werken die fürchterliche Situation ihres Exils außerhalb ihres Heimatlandes reflektieren mussten.

Thomas und Katia Mann kamen im Jahr 1938 nach Amerika. Erika begleitete ihren Vater auf seiner Vorlesungstour durch die USA. Gerade auf einer der Reisen erreichte die Familie die Nachricht von dem Anschluss Österreichs (vgl. Lühe 2009: 193). Für die Eltern bedeutete dies zu entscheiden, nicht nach Europa zurückzukehren. Für Erika war das aber ein Impuls, die Situation, die sie seit fast zwei Jahren in ihren Vorträgen beschrieb, wieder mit eigenen Augen zu sehen. Nach einem kurzen und sehr eindrucksvollen Aufenthalt in Europa, wo sie unter anderem auch den Umzug ihrer Eltern nach Amerika organisierte, folgten in den ersten Kriegsjahren weitere Vortragsreihen in den USA, in dem sie weiter rastlos gegen Hitler agitierte. Erika wollte aber bald wieder näher an dem eigentlichen Geschehen sein.

## **1.7 Kriegskorrespondentin**

Noch im Jahr 1938 war Erika als Berichterstatteerin in dem Spanischen Bürgerkrieg, aus dem sie später mit ihrem Bruder Klaus ein Buch der gemeinsamen Reportagen herausgab, tätig. Klaus Mann berichtet in seiner Autobiographie *Der Wendepunkt* (1942), dass diese Erfahrung für sie der erste Kontakt mit der Realität des modernen Kriegs war. Er beschrieb, wie tief die Bilder der ausgestorbenen Dörfer, Landstraßen, verstopft von Flüchtlingen und

Panzerwagen, hungrigen Kinder und nächtlichen Fliegerangriffen auf sie beide einwirkten (vgl. Mann 1989: 438).

Man sollte sich der Tatsache bewusst werden, dass Erika und Klaus nicht zu der älteren Generation der deutschsprachigen Schriftsteller und Künstler, die den Ersten Weltkrieg reflektierten, gehörten. Sie haben die Konsequenzen des Kriegs vor allem als Kinder erlebt und die Vision einer neuen, friedfertigen Gesellschaft war für sie ganz bestimmend. Erst später sahen sie, wie einfach sich alles radikalisieren kann. Die *Pfeffermühle*, die Vorträge, die politisch motivierten Bücher, öffentliche Apelle und ständige Hinweise auf die wachsende Gefahr des Nationalsozialismus waren die Waffen ihres Wortkampfes. Aber erst jetzt sahen sie, was die tatsächlichen Folgen eines herrschendes Hasses waren. Und wie auch Klaus zugibt, hat die Begegnung mit dem Krieg alle ihre bisherigen Ansichten gründlich geändert bzw. vertieft (vgl. Mann 1989: 439).

Für Erika spielte die Erfahrung mit dem Spanischen Bürgerkrieg auch nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs ein Jahr später eine entscheidende Rolle. Ihren Zorn und die Enttäuschung, dass die Eskalation, die ihrer Meinung nach hätte verhindert werden können, tatsächlich zu einem Weltkrieg wurde, kann man den folgenden Zeilen aus ihrer Privatkorrespondenz entnehmen:

Glauben Sie mir: ich *husche und gleite* nicht über die *Toten* hinweg, - sondern ich *trauere* über die *Millionen* von Toten, die der ‚Pazifismus‘ dieser Jahre in China, Abessinien, Spanien, Deutschland, Österreich, der Tschechoslowakei *uns* gekostet hat. Es wäre *fürchterlich*, wenn dieser Krieg (sehr vorübergehend!!!!) aufhörte, bevor Nazi-Deutschland erledigt ist. [...] Aber ich bin gewiß: dieser Krieg hätte vermieden werden können, wenn man sich *früher* ein Herz zu ihm gefaßt hätte. Wird er aber jetzt ‚vermieden‘, - wird er jetzt ‚abgebrochen‘ und auf russische Veranlassung sabotiert, - dann steht uns ein Tod bevor, der schlimmer ist, als der physische. (Prestel 1988: 145-147)

Diese Worte beweisen natürlich keine Liebe zum Krieg, Erika wies aber darauf hin, dass die Tatsache, dass ein Krieg, der die ganze Welt betrifft, nicht auf leichte Schulter genommen werden darf. Jetzt gibt es Krieg, jetzt muss gekämpft werden. Erika fühlte sich in Amerika wahrscheinlich zu wehrlos und wollte, wie auch mehrmals zuvor, etwas Tatsächliches machen. Das gelang ihr während der Kriegsjahre auch mehrmals. Zwischen den Jahren 1940

und 1941 war sie als Korrespondentin für die britische BBC in London tätig. Während all den damaligen Bombenangriffen auf London produzierte sie Sendungen, die nach Deutschland ausgestrahlt wurden, erklärte den Deutschen die Sinnlosigkeit dieses Krieges und prophezeite, dass sie ihn mit Sicherheit verlieren würden (vgl. Lühe 2009: 248).

Von 1943 bis 1945 übernahm sie zum zweiten Mal die Aufgabe einer Kriegsberichterstatteerin. Sie schrieb für amerikanischen Zeitschriften Reportagen, führte Interviews und war mit der *Ninth Army* der US-Streitkräfte unterwegs. Im Juni 1944 kam sie als eine der ersten alliierten *women correspondents* nach Frankreich, Belgien, Holland und schließlich auch nach Deutschland (vgl. Prestel 1988: 180.).

## 1.8 Nachkriegsjahre

In amerikanischer Uniform reiste Erika im Jahr 1945 durch das zerstörte Deutschland. Wie sie auch in ihrer Autobiographie *Ausgerechnet Ich* (1943), die sie in diesen Jahren zu schreiben begann, schreibt, war die Rolle einer amerikanischen Reporterin ihre ganz neue Identität. Alles Deutsche war ihr fremd wie nie. Diese Entfremdung von der deutschen Kultur und die Enttäuschung über das Ergebnis des moralischen Niedergangs der Deutschen ist auch dem folgenden Absatz aus ihrer Autobiographie zu entnehmen:

Die Deutschen haben bewiesen, daß sie sich nicht selbst regieren können. Bis auf weiteres müssen die Besatzungsarmeen die Zügel in der Hand haben. Während gewisse administrative Vollmacht an bestimmte Deutsche verliehen werden können, ist es Sache der Alliierten, über das kulturelle und geistige Leben der Nation zu bestimmen. (Mann 2005: 217)

Erikas Ansichten waren klar und sie äußerte sie, wo immer sie nur konnte. Sie wollte mit all dem demonstrieren, dass sie Amerikanerin war und zu Befriedigungs- bzw. Besatzungsmacht gehörte (vgl. Lühe 2009: 282). Sie wollte alles, was die Geschichte bewegt, mit eigenen Augen sehen und so war ihr nächstes Ziel, an den Nürnberger Prozesse teilzunehmen, um die Repräsentanten des Naziregimes zu sehen. „Sie besichtigte alles sehr genau; sie sah leibhaftig: Göring und Rosenberg, Ley und Streicher“ (Lühe 2009: 285). Sie sah die Personen, gegen deren Politik sie lange auf eigene Art und Weise gekämpft und die

sie Jahre lang in ihrem Kabarett parodiert hatte. Man kann sich vorstellen, dass es keine Menschen auf der Welt gab, die sie mehr verachtete als diese Gestalten. Ob das für sie aber eine Genugtuung war, kann der Literatur leider nicht entnommen werden.

Die folgenden Jahre sind in einer sehr komplizierten Atmosphäre verlaufen. Nicht nur wegen ihres schlechten Gesundheitszustandes und vielen weiteren Problemen in ihrem persönlichen Leben war diese Zeit für Erika sehr unruhig. Die ganze Familie, und vor allem ihr Vater, mit dem Erika seit 1947 an seinen Vorträgen und Essays zusammenarbeitete, und ihr Bruder Klaus, haben sich ausführlich mit der Frage eines Neubeginns beschäftigt. Wie Irmela von der Lühe behauptet war dies aber etwas, an das niemand von ihnen tatsächlich glaubte. Am schlechtesten ertrug es Klaus. „Er wusste nicht recht, wo er leben, was er tun, woran er arbeiten sollte. [...] Überdies: Niemand in den Westzonen interessierte sich für die im Exil entstandenen Literatur“ (Lühe 2009: 297). Der für die deutschsprachige Literaturgeschichte ganz bestimmende Streit zwischen den Autoren der sogenannten inneren und äußeren Emigration war in vollem Gang, und die Frage um Thomas Mann war eines der wichtigsten Themen dieser Konfrontation. Man verübelte ihm vor allem, dass er nicht rückkehrwillig war (Prestel 1988: 218).

Die neue Situation des anfangenden Kalten Kriegs und vor allem die Lage Berlins, bedeutete für Erika aber wieder eine ganz neue Haltung zu der früher eindeutig protegierten Politik der Alliierten. Zu der sowjetischen Berlin-Blockade äußerte sich Erika in einer Radiosendung wie folgt:

Wir können eins von drei Dingen tun: entweder aus Berlin herausgehen und dabei riskieren, dass wir, die Amerikaner, eine große Menge wertvollen Prestiges verlieren oder Krieg wegen Berlin führen und damit die ganze Welt in unvorstellbares Elend stürzen. Oder drittens in Berlin zu einem vernünftigen Preis bleiben, über den man sich mit Moskau einigen müsste. Ich hoffe von ganzem Herzen, dass dieser dritte Weg gewählt wird. (Lühe 2009: 300)

Irmela von der Lühe beschreibt, dass diese Äußerung als pro-kommunistisch bezeichnet wurde (vgl. Lühe 2009: 310). Erika wurde später sogar als stalinistische Agentin verdächtigt, was ihre Vertrauenswürdigkeit in den Augen der amerikanischen Ämter sehr beschädigte. Am meisten konnte Erika die Folgen an der Besucherzahl ihrer Vortragsreisen sehen, die sie

in den Nachkriegsjahren alleine oder mit ihrem Vater weiter durchzuführen versuchte. Bereits im Jahr 1947 sank die Zahl der Termine von 97 auf 20 und „zwischen 1949 und 1950 wurde sie regelrecht boykottiert“ (Lühe 2009: 310). Auch diese Tatsache führte im Jahr 1952 zu dem letzten Umzug in Erikas Leben aus den Vereinigten Staaten in die Schweiz.

Das, was Sie aber zu dieser Zeit am tiefsten getroffen hat, war der Suizid ihres Bruders Klaus am 21. Mai 1949. Genau wie bei Ricki Hallgarten war der Verlust seines Lebenswillens schon längst zu spüren. Erika sollte auch diesmal alles versuchen, was in ihren Kräften war. Ihr wurde aber bald bewusst, dass „ihre Liebe für den Bruder die seine für sich selbst überwog“ (Lühe 2009: 306). Erika schrieb in einem Brief an ihre Freundin Eva Hermann:

Waren wir doch Teile von einander, - so sehr, daß ich ohne ihn im Grunde gar nicht zu denken bin. Nur, daß mir nicht gegeben und nicht erlaubt ist, mich davon zu machen, und daß ich bleiben muß, wiewohl ich im Entferntesten so reich an Gaben, so liebenswert, so *lebendig* nicht bin wie er es war. (Mann 2005: 245)

Erika hatte ihren Bruder und besten Freund verloren. Wie aber auch ihre Biographin andeutet, kannte sie nur eine Form der Trost – Arbeit und Aktivität. Erika übersetzte das letzte große Essay von Klaus *Die Heimsuchung des Europäischen Geistes* (vgl. Lühe 2009: 307).

Die Arbeit am Nachlass ihres Bruders und hauptsächlich ihres Vaters sollte auch die wichtigste Tätigkeit sein, die Erika bis zu ihrem eigenen Tode fortsetzte. In den fünfziger Jahren waren zum Beispiel Verfilmungen einiger Bücher von Thomas Mann im Gange und Erika selbst hatte an den Drehbüchern gearbeitet. „Das Werk des Vaters sollte durch die Verfilmung nicht verändert und entstellt, es sollte nicht verflacht werden“ (Lühe 2009: 340). Nach dem Tod Thomas Manns im Jahr 1955 veröffentlichte sie ein Erinnerungsbuch *Das letzte Jahr. Bericht über meinen Vater* (1956) und ihre größte Verlagstat war die dreibändige Ausgabe der ausgewählten Korrespondenz Thomas Manns, die sie zwischen den Jahren 1960 und 1965 veröffentlicht hat.

## 1.9 Letzte Jahre

Erika nahm ihre Rolle als Nachlassverwalterin sehr ernst. Helga Keiser-Hayne, die Autorin des Buchs *Erika Mann und ihr politisches Kabarett Die Pfeffermühle* (1995), deutet darauf hin, dass Erika „viel lieber ein *Pfeffermühlen-Buch* gemacht hätte“ (Keiser-Hayne 1995: 196), aber gleichzeitig zitiert sie Erikas eigene Worte aus einem Brief aus dem Jahr 1963:

Aber läßt man mich denn. Ich bin ein bleicher Nachlaßschatten und darf hienieden nichts mehr tun, als Briefbände, Anthologien und dergleichen meiner lieben Toten herausgeben. (Keiser-Hayne 1995: 195)

Aus der Biographie von Irmela von der Lühe und dem Buch über die *Pfeffermühle*

von Helga Keiser-Hayne ergibt sich, dass sich Erika in den letzten Jahren zwar immer noch mit den politischen Problemen der turbulenten sechziger Jahre beschäftigte, aber dass ihr gleichzeitig die Kraft „zu einer öffentlichen politischen Auseinandersetzung fehlte“ (Keiser-Hayne 1995: 200). Sie kämpfte mit unterschiedlichsten Gesundheitsproblemen, die ihr Bewegungen fast unmöglich machten und im Jahr 1969 wurde bei ihr ein Gehirntumor diagnostiziert.

Erika Mann starb am 27. August 1969 in Zürich.

Den Teil dieser Arbeit, der das außerordentliche Leben Erika Manns beschreibt, möchte ich mit Erikas eigenen Worten abschließen, die als ein Ausblick für den Nachlass ihrer Persönlichkeit für die heutige Zeit und für die Zukunft, der eingehender im Kapitel 6 erörtert wird, dienen:

Ich bin weder eine Partisanin, noch würde ich zum Kreuzfahrer taugen, Meine politischen Ansichten und Handlungen sind stets mehr von meinen persönlichen Erfahrungen und Impulsen als von abstrakten Prinzipien bestimmt worden. Das einzige *Prinzip*, an das ich mich halte, ist mein hartnäckiger Glaube an einige grundlegende moralische Ideale – Wahrheit, Ehre, Anstand, Freiheit, Toleranz. (Lühe 2009: 13)

## 2 Das Kabarett

In diesem Kapitel werden die Grunddefinition des Kabarett sowie die Definitionen der einzelnen Kabarettformen dargestellt. Da sich diese Definitionen von Land zu Land unterscheiden, wird als Ausgangsquelle für diese Begriffsbestimmung das *Metzler Kabarett Lexikon* (1996) benutzt. Weiterhin werden auch die wichtigsten Mittel und Formen, die die gewöhnliche Struktur eines Kabarett bzw. seines Inhaltes bilden, definiert. Das *Metzler Kabarett Lexikon* umfasst die bedeutendsten Kabarettbühnen Deutschlands der letzten zwei Jahrhunderte sowie die Definitionen der Grundbegriffe, die für das komplette Verständnis der Problematik nötig sind.

### 2.1 Kabarett und Kleinkunst

Als Kleinkunst bezeichnet man seit etwa 1900 alle in Kabarett, Varietés und Singspielhallen gebotenen Formen künstlicher Betätigung ohne qualitative Wertung (vgl. Budzinski 1996: 192). Es handelt sich also um ein Genre, das die ganze Theater- und Musikform eines Kabarett umfasst. In diesem Sinne findet man nicht nur in der Literatur oft den Begriff Kleinkunstbühnen. Damit werden räumlich kleinere Theater (meist nur mit 100 Plätzen oder weniger) verstanden, in denen überwiegend Kabarett und Kleinkunst geboten wird. In Deutschland bezeichnete man die festen und damit ständigen Räume eines Kabarett auch als *Brettl* oder eben als *Kabarett* (vgl. Budzinski 1996: 193)

Die Begriffe Kleinkunst und Kleinkunstbühne ordnen die Problematik des Kabarett formal und räumlich ein. Fraglich ist aber zunächst, was man unter dem für diese Arbeit grundlegenden Begriff *Kabarett* eigentlich versteht.

Wenn man eine klare und einfache Definition eines Kabarett finden möchte, stößt man auf eine riesige Menge an Möglichkeiten. Die künstlerischen Grenzen eines Kabarett können nämlich genauso offen wie geschlossen sein. Gerade diese Tatsache kann man aber als das Leitmotiv eines Kabarett bzw. der Kleinkunst allgemein ansehen. Wie Budzinski treffend hinzufügt:

Wenn also hier die Rede von Kabarett ist, dann von einem, das das bunte Allerlei mit allerlei Gewürzen – mit Pfeffer und Pfiff, mit Kümmel und Kunst, mit Salz und Satire, mit Bisse und Biss – veredelt und verschärft. [...] Die Grenzen dieses Kabarett sind weit und fließend, wobei die äußersten Grenzen das Literarische abstecken. (Budzinski 1982: 12)

Etymologisch handelt es sich um die deutsche Form des aus dem Französischen stammenden Wort *Cabaret*, das zunächst „eine runde, mit fächerartig angeordneten Schlüsselchen bestückte Speiseplatte bezeichnete und danach jene Schenken, in denen neben Getränken solche bunten Platten serviert wurden“ (Budzinski:1996: 164). Daher bezeichnete man auch die kleinen Lokale und Kneipen des Pariser Montmartre als *Cabaret*. Allerdings war es Rodolphe Salis der 1881 die Bedeutung des Begriffs *Cabaret* für immer verändert hat. Er war nämlich der Gründer und Leiter des *Chat noir*, das er selbst als *Cabaret artistique*, also als Künstlerkneipe bezeichnete. Sie galt als Treffpunkt für Künstler und ihre Vorstellungen. Mit diesem klaren Hinweis auf die Kunst wollte er sich von zahlreichen *Cabarets* im Sinne von einfachen Kneipen unterscheiden und die Bedeutung des Begriffs verschob sich Richtung Kunst (vgl. Budzinski 1996: 164).

In der Unterhaltungskunst steht der Begriff für ein „zeitlich und örtlich begrenztes Miteinander verschiedener Kunstformen wie Drama, Dichtung, Tanz, schöne Literatur und bildende Kunst zum Zwecke leichter und teilweise oder durchgehend zeitkritischer Unterhaltung“ (Budzinski 1996: 164). Häufig wird der Begriff *Cabaret* zusammen mit einer weiteren Form der Kleinkunst verbunden. Nämlich mit *Variété*. Laut Budzinski hat das Kabarett aber im Vergleich zu *Variété*, das sich hauptsächlich auf Tanz und Artistik konzentriert, die Form eines bunten Allerleis übernommen und dies mit einer teils literarisch, teils dramatisch, teils poetisch, teils tänzerisch ausgedrückten Aussage angereichert, die sich kritisch mit Zeiterscheinungen und deren Exponenten im öffentlichen Leben auseinandersetzt (vgl. Budzinski 1996: 164). Die Struktur eines Kabarett bietet also eine sehr breite Palette an Formen an, die Elemente aus dem Theater (wie z.B. die Szene, der Dialog und der Monolog), der Literatur (der Lyrik sowie der Prosa) und der Musik (wie z.B. das Lied, der Song, das Chanson und das Couplet) umfasst. Diese Elemente werden oft durch vielfältige Formen des Humors und der Satire gekennzeichnet, allerdings spielen sie in jedem Kabarett eine unterschiedlich wichtige Rolle.

Was in einem Kabarett darüber hinaus nicht fehlen darf, ist die Rolle eines *Conférenciers*. Im Deutschen entspricht dieser aus dem Französischen stammende Begriff einem Vortragenden (vgl. Budzinski 1996: 66). Man versteht unter diesem einen Ansager, der die folgenden Nummern einleitet.

Aus dem plaudernden Überbrücken technisch bedingten Pausen und dem geistigen Zusammenhalt einer innerlich oft sehr unterschiedlichen Nummernfolge [...] entwickelte sich im deutschsprachigen Kabarett der *Conférencier* nach und nach zu einer eigenständigen *Nummer* witzig philosophierender Zeit- und Menschenbetrachtung. (Budzinski 1996: 66)

Der *Conférencier* spielt also die Rolle des Moderators, dessen Auftritt auf der Bühne aber eigentlich eine alleinstehende Nummer der Vorstellung ist. Klaus Budzinski beschreibt weiter, dass in dem deutschsprachigen Kabarett und vor allem in dem Kabarett der zwanziger Jahre, eine *Doppelconférence* etabliert wurde (vgl. Budzinski 1996: 66). Die Ansage wird in dieser Form nicht durch einen Monolog, sondern durch einen Dialog realisiert.

Da das Kabarett an sich allein nur mit Schwierigkeiten definiert werden kann, müssen die spezifischen Teilgebiete des Kabarett erörtert werden. Das Kabarett kann nämlich folgendermaßen unterteilt werden.

## **2.2 Artistisches Kabarett**

Als die wahrscheinlich lockerste Form eines Kabarett wird das artistische Kabarett bezeichnet. Klaus Budzinski beschreibt es als Kleinkunst ohne literarische oder satirische Ambitionen. Es bietet eine Möglichkeit des Publikumstanzes und findet meist in Nachtclubs statt. Das wird dann durch dazwischengeschobene artistische und sentimentale oder frivole Gesangsdarbietungen wie Schlager oder Chanson unterbrochen (vgl. Budzinski 1996: 66).

### **2.3 Literarisches Kabarett**

Das literarische Kabarett knüpft an die einfachere Form des artistischen Kabarett an und erweitert sie um eine deutlichere Struktur und vor allem um die auf Literatur gerichtete Aufmerksamkeit. „Daher steht Wort und Sprache im Zentrum des Geschehens“ (Stein 2006: 29). Diese literarischen Kabarett boten zumeist eine lockere Mischung aus Bänkel- und Kunstliedern, Chansons, Tänzen, Musikstücken, Einaktern, Parodien auf literarische und dramatische Werke und auch Puppenspiele. Oft unter Mitwirkung der Autoren selbst. Die Nummern wurden durch Conférenciers aufgeführt und mit unterschiedlichen Formen des Wortwitzes begleitet. Daher haben die Kabarettbühnen einer strengen Einschränkung der Theaterzensur der drei Großmächten Mittel- und Osteuropas standgehalten. Dabei führte es zu einem mehr und mehr unverbindlichen, dennoch witzigen Unterhaltungsprogramm. Das Ende des Ersten Weltkriegs leitete allerdings das Ende des literarischen Kabarett ein (vgl. Budzinski 1996: 66).

### **2.4 Politisch-literarisches Kabarett**

Der Erste Weltkrieg bewirkte bei den Kabarettisten eine Erschütterung. Viele erinnerten sich an die literarischen und zeitkritischen Ursprünge des deutschen Kabarett und eine „antibürgerliche Pose hat den Inhalt und Stil der neu- bzw. wiedergeöffneten Kabarettbühnen geprägt. Damit wurde das literarische Kabarett zur politischen Tribüne der aus dem Krieg heimgekehrten Dichtergeneration“ (Budzinski 1996: 66). In den ersten Nachkriegsjahren spielte die politische Satire nur eine geringere Rolle. Erst nach dem Ende der Inflation erwachte im Publikum des politisch-literarischen Kabarett eine wiedergefundene Sorglosigkeit und Sehnsucht nach der Satire. Sie wurde vor allem von jungen Schriftstellern, Schauspielern, Journalisten und Malern zurück auf die Bühnen gebracht. Die politisch turbulenten dreißiger Jahre und der nachfolgende Ausbruch des Zweiten Weltkriegs bedeuteten aber für die meisten politisch-literarischen Kabarettbühnen in Deutschland das Ende (vgl. Budzinski 1996: 66).

## **2.5 Politisch-satirisches Kabarett**

Das zeitkritische Element des Kabarett erwachte erst wieder nach dem Zweiten Weltkrieg. Die Abrechnung mit dem Nationalsozialismus und die allgegenwärtige Vision einer sozialistischen Zukunft bot den Kabarettisten einen neuen Raum für die Satire. Es gab jedoch deutsche Exilkabarettbühnen deren Programme sich bereits während der Zeiten des Nationalsozialismus auf eine politische Satire konzentrierten. Diese eindeutige zeitkritische Satire hat sich in den Nachkriegsjahren von einer Symptomkritik in eine Systemkritik transformiert. Dazu haben vor allem die Jugendprotestbewegung Mitte der sechziger Jahre beigetragen (vgl. Budzinski 1996: 166). Einen großen Meilenstein in der Entwicklung der Wirkung und Bedeutung eines politisch-satirischen Kabarett stellte die Medialisierung des Kabarett dar.

## **2.6 Medienkabarett**

Als Medienkabarett bezeichnet man einen Sammelbegriff für zeitkritische Kabarettsendungen, die von den öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten entweder selbst veranstaltet werden oder die sie von eigenständigen Kabarett übernehmen (vgl. Budzinski 1996: 248). Solche Sendungen durch Funk und Fernsehen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts brachten aber Fragen nach der Authentizität eines Kabarett und das Dilemma wegen der möglichen Zensur (vor allem in der DDR) mit sich. Schon seit den 1920er- und bis in die 1960er-Jahre war das Radio Leitmedium, in dem auch längere Kabarett- und Humorsendungen reüssierten. Seit Mitte der 1960er-Jahre gibt es regelmäßig Kabarett im Fernsehen. Der Nachteil dieser Art von medialer Repräsentation ist die verlorene Unmittelbarkeit, von der die Kunstform bei Auftritten in der Interaktion mit dem Publikum lebt. (vgl. Fink, et al. o. J.)

## **2.7 Gattungen des Kabarett**

Um die grundlegende Theorie des Kabarett, die in den folgenden Kapiteln weiter konkret angewandt wird, in einem für diese Arbeit erforderlichen Maße zu vervollständigen, werden

auch die wichtigsten Gattungen, die für ein deutsches Kabarett typisch sind, definiert. Für einen besseren Überblick werden diese punktuell aufgezeigt.

- Chanson

Klaus Budzinski bezeichnet das Chanson als die Mutter des Kabarett. (vgl. Budzinski 1996: 60) Die Tradition des Chansons hat wie Kabarett ihre Wurzeln in Frankreich. Es wurde ein konstituierendes Element des am Montmartre gegründeten Cabarets. Texte und Vorträge boten neue Impulse und es entwickelte sich das literarisch-anspruchsvolle „Cabarettchanson“. Auch in den deutschsprachigen Ländern entwickelte sich das Chanson eng mit dem Kabarett. „Typisch ist eine strenge Strophenliederung, die durch einen Refrain betont wird. Die Thematik von Chansons reicht von ironisch-satirischer Kritik an politisch-gesellschaftlichen Positionen über die witzige Darstellung eines bestimmten Milieus bis hin zu mondäner Selbstdarstellung oder zur lyrischen Gestaltung einer Augenblicksstimmung“ (Fink, et al. o. J.). Die Lieder werden von einer Chansonnière oder einem Chansonnier vorgetragen. Text und Komposition müssen jedoch nicht von der Interpretin oder dem Interpreten stammen. Die Gattung wird meist nur von einem Instrument begleitet (z.B. Klavier). Besondere Bedeutung kommt der mimischen und gestischen Gestaltung des Vortrages zu (vgl. Budzinski 1996: 60-61).

- Song

„Im deutschen Sprachgebrauch ein schlagerartiges, mit Elementen des Jazz und des Bänkelsangs rhythmisch akzentuiertes Lied mit zeitkritischem oder allgemein satirischem Inhalt“ (Budzinski 1996: 371). Im Kabarett sind Couplets und Chansons von namhaften Autoren wie Kurt Tucholsky, Erich Kästner, Bert Brecht oder Kurt Weill aus der Zwischenkriegszeit in diese Kategorie einzuordnen. Ins deutsche Kabarett wurde der Song jedoch von Walter Mehring eingeführt. In den 1960er-Jahren war außerdem der politische Protestsong populär (vgl. Budzinski 1996: 371-372).

- Couplet

Couplet bezeichnet ein Strophenlied mit einem aktuellen politischen oder erotischen Inhalt. Charakteristisch für diese Gattung ist die gleichlautende Endzeile. Das Couplet hat seine Ursprünge im 18. Jahrhundert im Singspiel der Operette. In Österreich bekannt aus Possen und Komödien des Alt-Wiener-Volkstheaters. Es erreichte einen Höhepunkt im 19. Jahrhundert mit dem Autor Johann Nestroy.

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gewann das Couplet auch im Kabarett an Bedeutung. Seinen Witz bezieht das Couplet aus der Mehrdeutigkeit, die der Refrain durch die jeweils vorausgehende Strophe erhält (vgl. Budzinski 1996: 67).

- Moritat

Lied des Bänkelsängers (Bänkelsang), das, von Drehorgelmusik begleitet, schaurige Begebenheiten schildert. Der Name stammt von der kleinen Bank („Bänkel“), auf welcher der Vortragende stand. Kabarettistinnen und Kabarettisten griffen auf Stilelemente dieser Kunstform zurück (vgl. Budzinski 1996: 262-263).

- Schlager

Unter Schlager versteht man einschlägige Melodien und populäre Gesangsstücke, die ursprünglich als ein Erfolgsbegriff verstanden wurden. Heute meist bewusst nach kommerziellen Kriterien produziert, mit leicht merkbarem Refrain und vielen Wiederholungen sowie gängigen Musikformen. Seinen Ursprung hat der Schlager häufig im Kabarett oder in Revuen, wo Chansons große Erfolge hatten. (vgl. Fink, et al. o. J.)

- Sketch

Ein Sketch ist eine dramatische Kurzszenen, die meist einen ironisch-satirischen Inhalt hat, dessen durchgängige Handlung durch Haupt- und Nebenfiguren dargestellt wird. Es handelt sich um eine der beliebtesten Kunstformen, die das Kabarett anbietet (vgl. Budzinski 1996: 371).

Damit wurden die wichtigsten Begriffe der Kabaretttheorie, die in den folgenden Kapiteln weiter und konkreter angewandt werden, erklärt.

### 3 Die Pfeffermühle

Dieses Kapitel beschäftigt sich weiterhin eingehender mit dem politischen Kabarett *Die Pfeffermühle*, das bereits im Kapitel 1 angedeutet wurde.

#### 3.1 Entstehung

Die Gründung der *Pfeffermühle* wird in die zweite Hälfte des Jahres 1932 datiert. Dieses Jahr war für Erika Mann sehr bestimmend, denn sie wurde zum ersten Mal direkt mit der wachsenden Macht des Nationalsozialismus konfrontiert (siehe Kapitel 1.5). Als Folge hatte diese Tatsache, dass Erika als Schauspielerin ihre Engagements verlor. Aus dem Kapitel 1 über Erikas Leben wird deutlich, dass sie ein Mensch war, der in jeder unangenehmen Situation aktiv bleiben musste. Nun stellte sich aber die Frage, wie weiter.

Zu der Frage, wie und wann genau die Idee, ein politisches Kabarett zu gründen, entstand, gibt es in der Literatur nur fragmentarische Informationen. Helga Keiser-Hayne, die Autorin des Buchs *Erika Mann und ihr politisches Kabarett Pfeffermühle* (1995), die die Entstehung des Kabarett rekonstruierte, bietet allerdings die folgende Erklärung: „Auf einem Tonband, einem Rückblick in die *Pfeffermühlen*-Zeit, gibt Erika Mann 1966 zu Protokoll, daß Magnus Henning eigentlich der Initiator dieses Kabarett war“ (Keiser-Hayne 1995: 15). Die Idee gefiel Erika aus mehreren Gründen. Helga Keiser-Hayne erwähnt weiter, dass Erika vor allem zwei ihrer großen Begabungen nutzen konnte – sie konnte wieder als Schauspielerin auftreten und es gab ihr auch die Möglichkeit ihr schriftstellerisches Talent, das sie bisher vor allem als Journalistin ausgenutzt hatte, auf einer neuen Ebene zu verwerten (vgl. Keiser-Hayne 1995: 15). Außerdem sah sie die Idee als eine passende Gelegenheit, die politische Situation in Deutschland, die ihr Leben bereits so sehr beeinflusste, kritisch und öffentlich zu reflektieren.

Der nächste, der außer Erika und Magnus Henning von der Idee überzeugt wurde, war Erikas Bruder Klaus. In *Wendepunkt* (1989) kommentiert er die Entstehung des Kabarett wie folgt:

Die *Pfeffermühle* war Erikas Gründung, ein literarisches Kabarettprogramm mit stark politischem Einschlag; ein anmutig spielerischer, dabei aber bitterer, leidenschaftlicher Protest gegen die braune Schmach. (Mann 1989: 322)

Seine Rolle in dem Kabarett sollte sich vor allem in den nächsten Jahren als Autor der gesungenen und gespielten Texte erweisen. Mit dem Ensemble zeigte sich Klaus Mann auf der Bühne allerdings nie. Wer aber als Hauptdarstellerin der zahlreichen Rollen von Anfang an bis zum aller letzten Auftritt der *Pfeffermühle* tätig war, war die beliebte Schauspielerin der Münchner Kammerspiele Therese Giehse. Nach Helga Keiser-Hayne war sie von der Idee eines Kabarett vor allem wegen seiner politischen Orientierung überzeugt. „Die Kammerspiele standen im Herbst 1932 vor dem Ruin“ (Keiser-Hayne 1995: 16). Die Zeit war also auch für die erfolgreiche Schauspielerin immer schwieriger und man kann unter anderem behaupten, dass auch ihre jüdische Herkunft eine große Rolle in der Frage einer Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus spielte.

Erika, Klaus, Magnus und Therese hatten also ein gemeinsames Ziel. Fraglich war nun, wie sie das Kabarett nennen und wo sie einen passenden Raum für ihre Auftritte finden sollten.

Was die erste Frage angeht, fand das Gründungsensemble die Antwort bei Thomas Mann.

Vor allem Thomas Mann soll begeistert gewesen sein. Bei der Suche nach einem passenden Namen, in dem die Absicht zur scharfen Kritik an den herrschenden Zuständen zum Ausdruck kommt, soll er plötzlich die *Pfeffermühle* in die Hand genommen haben: „Wie wär’s denn damit?!“ (Keiser-Hayne 1995: 20)

Pfeffer taucht in der Geschichte des deutschen Kabarett mehrmals auf. Wie auch das Buch mit dem Titel *Pfeffer ins Getriebe* (1982) von Klaus Budzinski über die Entwicklung des Kabarett in Deutschland in dem 20. Jahrhundert beweist. Metaphorisch soll der Pfeffer die literarische „Suppe“ eines Kabarett mit scharfer, würziger Kritik bereichern.

Die Frage nach einem passenden Raum für das Ensemble wurde angeblich auch von Magnus Henning, der die ganze Idee initiierte, beantwortet. Ins Auge fiel ihm ein altes Lokal mit einer langen Tradition der Münchner Kleinkunst. *Die Bonbonniere* diente in den vergangenen Jahren als *Brettel* für Kabarettisten und Autoren wie Frank Wedekind, Friedrich

Hollaender oder Kurt Tucholsky (Keiser-Hayne 1995: 20). Was die erste Bühne der *Pfeffermühle* zu einer weiteren Besonderheit macht, war ihre Lage. *Die Bonbonniere* befand sich nämlich „Rücken an Rücken mit dem *Hofbräuhaus*, in dem schon manche nationalsozialistische Veranstaltung getobt hatte“ (Keiser-Hayne 1995: 21). Aus der heutigen Sicht bietet sich die folgende Frage an: Wie war es möglich, in der Stadt, die als „Hauptstadt der (nationalsozialistischen) Bewegung“ bezeichnet wurde, ein politisches Kabarett zu gründen, das sich eindeutig mit der sich ständig verstärkenden Ideologie auseinandersetzen wollte?

Die Antwort auf diese Frage findet man in den Autobiographien von Klaus und Erika Mann. Klaus beschreibt die Situation in München um die Jahreswende 1932/1933 wie folgt:

Preußen und andere Teile des Reichs standen schon unter dem Nazi-Terror; aber Bayern trotzte noch, freilich nicht mehr lange... Immerhin, es bleibt bemerkenswert, daß der süddeutsche Katholizismus die totale *Gleichschaltung* ein wenig verzögerte. (Mann 1989: 322)

Erika knüpft an die Worte ihres Bruders mit den folgenden Zeilen an:

München war dem aufstrebenden Nationalismus durchaus abhold, - man kannte das, man selber war als Brutstätte mißbraucht worden, hatte es sich zutraulich gefallen lassen, aber nun hatte man es ziemlich satt. [...] Und so ergab sich das Seltsame, Daß in diesen Monaten Leute des freien Geistes von Berlin nach München zu emigrieren begannen. (Mann 2005: 55)

Man kann daher behaupten, dass sich Erika Mann zusammen mit ihrem Ensemble in dieser Atmosphäre bereits in München wie im Exil fühlte.

Die Premiere der *Pfeffermühle* wurde für den 1. Januar 1933 geplant. Die Vorbereitungen begannen in Herbst 1932 und die Zahl der Darsteller und Darstellerinnen wurde bis zu der Aufführung ihres ersten Programms auf neun erweitert. Der Einladungstext von Erika zu der ersten *Pfeffermühlen*-Vorstellung wurde mit der folgenden vielsagenden Strophe beendet:

Wir mahlen Pfeffer in die Bonbonnière,  
Denn dort sind wir im Janaur (sic!) zuhaus!  
Wir laden ein, es ist uns eine Ehre!  
Die Pfeffermühle in der Bonbonnière  
Schickt ihre Grüsse in die Welt hinaus!  
(Keiser-Hayne: 1995: 21)

## 3.2 Das Ensemble

Zunächst sollen die wichtigsten Darstellerinnen und Darsteller der *Pfeffermühle* vorgestellt werden. Von 1933 bis 1937 hatte das Kabarett insgesamt 27 Mitwirkende, unter denen sich manche nur für ein paar Tage bzw. Wochen auf der Bühne zeigten (vgl. Keiser-Hayne 1995: 233). Diese Zahl, die von Helga Keiser-Hayne genannt wird, enthält allerdings nicht die Namen, die sich nur an einem Auftritt oder sogar nur an einer Kabarettnummer beteiligten. Eine komplette Anzahl wäre fast unmöglich zu bestimmen, denn die *Pfeffermühle* sprach während ihrer Tour durch Europa und die USA oft deutschsprachige Küsterinnen und Künstler an, die sich gerade auch im jeweiligen Land im Exil befanden. Sie traten dann an jenem Abend entweder als Schauspielerinnen und Schauspieler oder als Pianisten auf. Zu den Kabarettistinnen und Kabarettisten, die außer Erika Mann am längsten in der *Pfeffermühle* tätig waren, gehören die folgenden Namen.

### 3.2.1 Magnus Henning

Wie bereits erwähnt, wurde der 1904 geborene Barpianist und Komponist Magnus Henning zum Initiator der ganzen Kabarettidee. Der *Mann am Klavier* vertonte fast alle Texte der *Pfeffermühle* von Anfang an bis zu ihrer Auflösung im Jahr 1937. Im Exil reiste er durch alle Länder, in denen das Kabarett sein vorübergehendes Zuhause fand. Die Musik spielte in dem Kabarett eine genau so wichtige Rolle, wie die Texte oder die Sketche selbst, obwohl sie oft in gewissem Kontrast zu dem kritischen Inhalt standen, wie auch Klaus Mann in *Wendepunkt* (1989: 323) schreibt: „Dem Komponisten und Pianisten Magnus Henning waren Melodien eingefallen, deren Anmut selbst aggressiven Texten die Bitterkeit, das Provokante nahm.“ Klaus Mann (1989: 340) behauptet weiter, dass die Munterkeit der leicht

merkbarer Musik ein großer Teil des riesigen Erfolgs war, den das Kabarett vor allem in den ersten Jahren hatte.

Heute gibt es leider weder eine Ton- noch eine Bildaufnahme der damaligen Vorstellungen der *Pfeffermühle*. Einige Lieder wurden aber von Helga Keiser-Hayne, der Autorin des Buchs *Erika Mann und ihr politisches Kabarett Pfeffermühle* (1995), noch mit Hilfe von Magnus Henning selbst in den achtziger Jahren für das Filmportrait über Erika Mann *Ich bin ein sehr gebranntes Kind*, das im Jahr 1984 veröffentlicht wurde, rekonstruiert (vgl. Keiser-Hayne 1995: 238). Die Musik des Kabaretters erschien auch zum Teil als Soundtrack für die deutsche Miniserie *Die Manns – Ein Jahrhundertroman* von Heinrich Breloer aus dem Jahr 2001. Die Stimmen von Erika Mann und ihrem Ensemble sind allerdings auf keiner dieser Aufnahmen zu hören.

Helga Keiser-Hayne erwähnt weiter, dass ihr Magnus Henning bei der Darstellung der *Pfeffermühlen*-Dokumente bis zu seinem Tode persönlich sehr behilflich war (vgl. Keiser-Hayne 1995: 238). Er starb im Jahr 1995 im Alter von 91 Jahren, fast fünfundsiebzig Jahre nach Erika Mann.

### 3.2.2 Therese Giehse

Zu dieser weiteren Person der *Pfeffermühle* wurde schon Einiges in dem Kapitel 1.5 dieser Arbeit erwähnt. Therese Giehse war mit Magnus Henning die Einzige, die Erika Mann auf dem ganzen vierjährigen Weg der *Pfeffermühle* auf jeder Bühne und in jedem Land begleitete. Klaus Mann (1989) schreibt zu ihrer unentbehrlichen Rolle in dem Kabarett, nachdem er Erika als die Hauptfigur bezeichnete:

Nein, die *Pfeffermühle* hatte eine Doppelseele; die andere Hälfte hieß Therese Giehse. Sie gehörte dazu, von Anfang an, und mit welcher Intensität, welch unbedingtem Einsatz! Der Star der Münchner Kammerspiele – eine schauspielerische Persönlichkeit von starker Vitalität und großem Können – stellte dem noch unbewährten und übrigens politisch bedenklichen Tingeltangel die ganze Fülle ihrer Erfahrung und ihres Talents zur Verfügung. (Mann 1989: 322)

Therese Giehse wurde allerdings nicht nur wegen ihres schauspielerischen Talents sehr gelobt, sie wurde sogar auch als „herausragende Interpretin der Chansons“ (Budzinski 1996: 118) bewundert. Die meisten Songs und Chansons, die entweder von Erika oder einem anderen Autor getextet wurden, wurden tatsächlich von Therese gesungen. Irmela von der Lühe weist außerdem darauf hin, dass auch die Regie aller Nummern in den Händen von Therese lag (vgl. Lühe 2009: 94). Ihre langjährige Erfahrung mit den professionellen Bühnen hatte sich also in der *Pfeffermühle* als sehr nützlich gezeigt.

Erika Mann und Therese Giehse hatten außer der professionellen Beziehung auch ein intimes Verhältnis. Ihre Geschichte inspirierte zum Beispiel die Autorin Gunna Wendt, die das Doppelportrait *Erika und Therese: Erika Mann und Therese Giehse – Eine Liebe zwischen Kunst und Krieg* im Jahr 2018 herausgab.

### **3.2.3 Weitere Mitwirkende**

Die weiteren Darstellerinnen und Darsteller traten mit der *Pfeffermühle* nur noch teilweise auf und der Zeitraum ihres Engagements entspricht den jeweiligen Programmen des Kabarett während seinen Vorstellungstourneen durch Europa und durch die USA. Zu dem Gründungsensemble gehörte noch das Tanzpaar Edwin Demby und Claire Eckstein. Helga Keiser-Hayne beschreibt sie als eine „außerordentliche parodistische tänzerische Attraktion“ (Keiser-Hayne 1995: 22). Sie waren die einzigen Darsteller der *Pfeffermühle*, die bereits Erfahrung mit einer Kabarettbühne hatten. Sie wurden nämlich beide in dem Berliner politisch-literarischen Kabarett *Die Katakombe* (siehe Kapitel 4) von Werner Finck engagiert. Die ersten zwei Programme waren mit unterschiedlichsten Tanznummern bereichert. Bedauerlicherweise trat das Tanzpaar seit dem Ende des ersten Münchner Programms nicht mehr auf. Die Mehrheit des originalen Ensembles nahm noch im Jahr 1933 von dem Kabarett Abschied, nachdem weitere Vorstellungen in München unmöglich geworden waren. Erwähnenswert ist aber noch die kurze Beteiligung des berühmten deutschen Schauspielers Max Schreck, der die unvergessliche Titelrolle des Vampirs in dem Stummfilm *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* von Friedrich Wilhelm Murnau aus dem Jahr 1922 spielte, und der mit der *Pfeffermühle* im Februar 1933 einen Monat auf der Bühne stand (vgl. Keiser-Hayne 1995: 46). Außer Erika Mann, Magnus Henning und

Therese Giehse gab es doch noch eine Schauspielerin, die mit ihnen München verließ, und die mit der *Pfeffermühle* bis zum Jahr 1935 tätig war (vgl. Keiser-Hayne 1995: 233). Sybille Schloss war die jüngste Darstellerin in dem Ensemble. Wolfgang Koeppen, der zu den bedeutendsten deutschen Schriftstellern der Nachkriegsliteratur gehört, sollte sich, wie Helge Keiser-Hayne beschreibt, in die junge Schauspielerin verlieben (vgl. Keiser-Hayne 1995: 233). Er schrieb sogar einen Roman *Eine unglückliche Liebe* (1934), bei dem ihn für die Hauptfigur Sybille Schloss inspirierte. Sie versuchte die Zuneigung des Romanautors für das Kabarett nützlich zu machen und überzeugte ihn einige Texte für das Kabarett zu schreiben. Wolfgang Koeppen wurde so zu einem der gelegentlichen Autoren der *Pfeffermühle*.

Diese Tatsache wirft nun die Frage nach der schöpferischen Seite der *Pfeffermühle* auf. Es wurde bereits erwähnt, dass für die Musik Magnus Henning verantwortlich war. Es gab aber mehrere Autoren, die die Texte für die Lieder, Sketche und Conférencen schrieben. Doch die absolute Mehrheit wurde von Erika verfasst. Irmela von der Lühe spricht von 85 Prozent aller Texte, die Erika in den vier Jahren der Existenz der *Pfeffermühle* schrieb (vgl. Lühe 2009: 94). Außer ihr waren es aber auch die bereits erwähnten Klaus Mann und Wolfgang Koeppen, oder auch einer der berühmtesten satirischen Autoren der Berliner Kabarettzene Walter Mehring und der Schriftsteller Hans Sahl, die ab und zu einige Texte für die *Pfeffermühle* verfassten (vgl. Lühe 2009: 94).

„Erika war Conférencier, Direktor, Organisator; Erika sang, agierte, engagierte, inspirierte, kurz, war die Seele des Ganzen“ (Mann 1989: 322). Klaus zeigt mit dieser Zeile aus seiner Autobiographie, wie sehr Erika das Kabarett auf ihren Schultern trug. Obwohl er später diese Formulierung selber bearbeitete, in dem Sinne, dass es sich eigentlich mit Therese Giehse um eine Doppelseele des Kabarett handelte, die die *Pfeffermühle* zusammenhielt (siehe Kapitel 3.2.2), bleibt Erika die ganzen vier Jahre die Hauptfigur. Außerdem kann ihre Tätigkeit in dem Kabarett im Bezug auf ihre Ansichten über Frauenrechte und über ihre Vorstellung der selbständigen Frau auch als progressiv bezeichnet werden, in dem sie zu dem „ersten weiblichen Conférencier auf dem deutschen *Brett!*“ (Keiser-Hayne 1995: 22) geworden war.

### 3.3 Programme in München

Das Ensemble zeigte sich zum ersten Mal am 1. Januar 1933 in der Münchner Bonboniere auf der Bühne. Das erste Programm war nach Erika Mann vor allem ein Versuch, weiter an die Tradition der Münchner Kabarettbühnen, die von Namen wie Kurt Tucholsky oder Frank Wedekind geprägt war, anzuknüpfen. Erika schrieb in ihrer Autobiographie dazu:

Von einem eigenen Stil war noch wenig zu spüren, wir tappten munter in den großen Spuren umher, wobei wir den Versuch machten, die Dinge als lächerlich hinzustellen, die uns lächerlich vorkamen, und für die zu werben, um die es uns zu tun war. (Mann 2005: 56)

Die *Pfeffermühle* war in den ersten Wochen tatsächlich noch auf der Suche nach einem eigenen Stil. Eins war aber von Anfang an klar: „*Immer indirekt* lautet die Devise: angreifen, aber keinen Namen nennen; pointieren, aber nicht denunzieren“ (Lühe 2009: 114). Dieses Motto gilt für die ganze vierjährige Existenz der *Pfeffermühle*. Helga Keiser-Hayne beschreibt, dass die Texte des ersten Münchner Programmes aber noch nicht sehr politisch geprägt waren. „Es bewegte sich eher zwischen Kalauer und Lokalkolorit“ (Keiser-Hayne 1995: 44). Zeitkritisch und vor allem auf den Alltag gerichtet waren die Songs und Sketche. Das Politische kann man den Texten nur im Kontext der Zeit und der damaligen Lebensart, die natürlich von der politischen Stimmung geprägt war, und nur mit Schwierigkeiten entnehmen. Vor allem in dem ersten Programm ist es fast unmöglich, einen konkreten oder sogar einen versteckten Hinweis auf den Einfluss des Nationalsozialismus zu finden. Ein gutes Beispiel dieses Programmes könnte das Lied *Zugegeben*, dessen Text von Erika Mann verfasst wurde. In der zweiten und dritten Strophe wurde gesungen:

[...]

Zugegeben, denk ich Du bist ärmlich,

Zugegeben, Du bist arbeitslos, -

Zugegeben, und Du frierst erbärmlich

Zugegeben, und du hungerst bloß.

Aber, denk ich, heute scheint die Sonne,

Aber, fühl ich und Du bist verliebt.

Aber, weiß ich, es ist eine Wonne,

Daß es Dich doch immerhin noch gibt.

[...]

(Keiser-Hayne 1995: 37, siehe Anlage 1)

Diesem Text ist ein eindeutiger Hinweis auf die Konsequenzen der Wirtschaftskrise, an der Deutschland in den letzten Jahren litt, zu entnehmen. Immerhin wird aber auf das Positive und auf einen positiven Ausblick auf die Zukunft Wert gelegt. Dieses positive und hoffungsvolle Denken und eine gewisse Leichtigkeit können auch in den späteren Texten, mit härteren kritischen Worten, gefunden werden.

Das erste Programm verlief aber erstmal auf einer sozialkritischen Ebene, die mit dem Stil der *Neuen Sachlichkeit* übereinstimmt und mit der sich jeder Zuschauer identifizieren konnte. Der Schluss-Sketch mit dem Titel *Marktszene* parodiert zum Beispiel ein Theaterstück von Bruno Frank, in dem die „aberwitzige Liebe der Münchner zu ihren Hunden“ (Keiser-Hayne 1995: 45) und die übertriebene Bürokratie thematisiert wurde. Münchner Dialekt und die lokalorientierten Witze machten den Sketch dem Publikum zugänglich und es handelte sich vor allem um eine satirische Darstellung der lokalen Figuren. Der Sketch endete mit einem *Pfeffermühlen-Marsch*, der zum musikalischen Hauptmotiv des Kabarets geworden ist:

Recht guten Abend, so wünscht Ihnen allen die Pfeffermühle, die Pfeffermühle, die Pfeffermühle,-  
Ihnen gefallen, das wollte vor allem die Pfeffermühle, die Pfeffermühle.

Bitte kommen Sie wieder,

Bitte kommen Sie gern

Nur für Sie unsre Lieder,

Liebe Damen und Herrn, -

Recht gute Nacht, so wünscht Ihnen allen die Pfeffermühle, die Pfeffermühle!

(Keiser-Hayne 1995: 42)

Die Premiere war ein riesiger Erfolg. Klaus Mann beschreibt, wie sehr das Publikum begeistert war (vgl. Mann 1989: 323). Auch die Presse war laut ihm sehr gefällig. Für das Ensemble bedeutete diese Tatsache eine sowohl finanzielle Sicherheit als auch eine Sicherheit des festen Spielortes. „Aus fast zwanzig Nummern bestand das erste Programm, das bis 31. Januar en suite gespielt wurde. Eine bunte Mischung aus Songs und Sketchen, sozialkritischen Liedern, Tänzen und Späßen“ (Lühe 2009: 96).

Irmela von der Lühe beschreibt, dass die *Pfeffermühle* eine Lücke in der Münchner Kabarettszene füllte. Sie zitiert aus einer Kritik der Premiere aus *Münchner Neuersten Nachrichten*:

Es gibt in München mehrere Arten von Kabaretts, die alle ihr Publikum haben. Es gibt hinwiederum eine Art von Münchner Publikum, dem bisher sein Kabarett fehlte. So entstand die *Pfeffermühle*. (Lühe 2009: 96)

Der Erfolg machte die *Pfeffermühle* schnell über München hinaus bekannt und jede Vorstellung in der kleinen *Bonbonnière* war bis auf den letzten Platz ausverkauft (vgl. Lühe 2009: 99). Ein neues Programm wurde bereits im Januar vorbereitet und am 1. Februar gab es eine zweite Premiere. Der Februar kam nicht nur mit einem vollständig neuen Inhalt des Kabarett, einem neuen Ensemble (siehe Kapitel 3.2.3), sondern auch mit einer Veränderung des politischen Milieus in Deutschland und in München. Adolf Hitler wurde am 30. Januar 1933 zum Reichskanzler ernannt (vgl. Emmerich 2009: 224).

Es wurde bereits erwähnt, dass die *Bonbonnière* Rücken an Rücken mit dem Münchner Hofbräuhaus stand. In diesen ersten Februartagen kam es zu einem absurden Ereignis, in dem das Kabarett seine Vorstellung spielte, während Hitler selbst in dem benachbarten Gebäude seine Antrittsrede hielt (vgl. Mann 2005: 56). Die Zeit wurde für die *Pfeffermühle* also bedrohlicher, aber für Erika und ihr Ensemble bedeutete diese Tatsache einen Impuls für die Verschärfung des „Pfeffers“. Das neue Programm hatte ein klares Ziel. Diesmal zeigte sich das politisch-literarische Kabarett mit einer deutlichen Botschaft, die vorsätzlich gegen Hitler und den Faschismus gerichtet war. Doch behielt sich die *Pfeffermühle* den allegorischen und indirekten Charakter, was für Erika immer von großer Wichtigkeit war (vgl. Mann 2005: 57). Als ein gutes Beispiel aus dem zweiten Programm kann das Chanson *Schönheitskönigin* bezeichnet werden. Das Lied wurde in München auch nach Klaus Mann (1989) zu einem der erfolgreichsten Stücke. Der *Schönheitskönigin*, die die Schönheit derb zu einem erwünschten Vorbild bearbeitet, kann eine Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus entnommen werden:

[...]

Ich bin die Schönheitskönigin  
Im wahren Sinn  
Im wahren Sinn des Wortes  
Ich operiere und massiere  
Korrigiere, plagiiere  
Die Schönheit allerorts.

Was nicht hübsch ist, wird geschnitten  
Und massiert wird, was zu fett,  
Um die Schönheit wird gelitten  
Hier auf dem Massagebrett.

[...]

(Mann 2005: 67-69, siehe Anlage 2)

Auch in dem Text des Liedes *Harlekin* kann man eine leicht erkennbare Enttäuschung über die Veränderung der Gesellschaft und eine gewissen Trauer über die Entwicklung von dem, was als *normal* angesehen wird, finden:

[...]

Und dann kann ich droben sehen  
Haß und Terror, und man schießt.  
Wer will sowas denn verstehen, -  
Nein, daß sowas möglich ist?!

Und die Welt hält stille,  
Schreit denn keiner: halt genug!?  
Ist nur dort, nur dort ein Wille?  
Nur bei Wahnsinn und Betrug!

[...]

(Keiser-Hayne 1995: 50 siehe Anlage 3)

Doch auch dieses Lied endet mit einem hoffnungsvollen Gedanken:

[...]

Und dann fange ich zu hoffen an,  
Für den fernen Tag zur Abendzeit, -  
Und jetzt endlich kommt was Grünes dran, -  
Grüner Hoffnungsfleck, am bunten Kleid.

(Keiser-Hayne 1995: 50 siehe Anlage 3)

Die Hoffnungen der *Pfeffermühle* stießen aber in den Februarwochen auf eine undurchlässige Barriere. Klaus Mann schreibt in seinem Tagebuch am 28. Februar 1933: „Brand des Reichstagsgebäudes. [...] Jetzt wird's erst richtig“ (Keiser-Hayne 1995: 62). Die

Anzahl der Verfolgungen und Verhaftungen stiegen radikal und die ganze Familie Mann befand sich bereits auf der unrühmlichen *Schwarzen Liste* der politischen Gegner des Nationalsozialismus. Doch sowohl Erika als auch Klaus äußern in ihren Autobiographien eine, obwohl kleine, aber relativ bedeutende Hoffnung auf die bevorstehenden Wahlen in Bayern. Vor allem Erika sah die Möglichkeit, dass sich Bayern mit Erfolg gegen die nationalsozialistische Herrschaft verteidigt, als realistisch. Sie suchte sogar eine neue Bühne für die *Pfeffermühle*, da die Kapazität der *Bonbonnière* für die große Nachfrage des Publikums nicht mehr ausreichte. Eine solche fand sie in dem Münchner Viertel Schwabing, wo sie einen Vertrag mit dem Lokal *Serenissimus*, das größer als die *Bonbonnière* war, schloß (vgl. Keiser-Hayne 1995: 63). Die Premiere sollte am 1. April stattfinden. Doch die Wahlen am 5. März hatten auch in Bayern einen klaren Sieger. Erika schrieb zu den März-Ereignissen in einem ihrer Briefe:

Von unseren Freunden saßen bereits viele im KZ. Ein Wunder, daß wir noch frei waren. Ich ging zum Besitzer des *Serenissimus*, um unseren Vertrag zu lösen. [...] Einen SA-Saalschutz würde er uns stellen, und wir sollten gefälligst nicht vertragsbrüchig werden, sonst würde er dafür sorgen, daß wir eingelocht würden... (Prestel 1988: 31)

Die Premiere fand nicht mehr statt. Erika verließ Deutschland am 13. März 1933 und zusammen mit ihr auch die *Pfeffermühle*. Es war das erste deutsche Theater, das ins Exil gegangen war.

### 3.4 Exil

Obwohl der Auftritt in Deutschland unmöglich geworden war, wollte Erika das politische Kabarett unbedingt fortführen:

Wir hatten die Absicht, für einen sehr breiten Kreis zu spielen, der nichts wußte und sich kein Bild machen konnte von den politischen Verhältnissen in Deutschland und vor der Weltgefahr, die dieses Hitler-Deutschland damals schon eindeutig darstellte. (Keiser-Hayne 1995: 65)

Es war der starke Wille, die Bedrohung des Faschismus unter den gegebenen Umständen auch außerhalb von Deutschland zu thematisieren. Fraglich war nun, wo und wie die *Pfeffermühle* weiter machen konnte.

Erika beschreibt drei Möglichkeiten, die sie hatten. Eine davon war Paris, wohin auch Klaus Mann emigrierte. Ein deutsches Theater würde hier zu dieser Zeit aber nur mit Schwierigkeiten sein Publikum finden können. In Wien, wo keine Probleme mit einem deutschsprachigen Publikum auftauchen würden, war es aber ebenso unmöglich. Auf der einen Seite hatte Wien eine bereits große Zahl an unterschiedlichsten Kabarettbühnen und auf der anderen wurden diese schon in den dreißiger Jahren von Zensur der damaligen Regierung betroffen (vgl. Keiser-Hayne 1995: 66). Die Schweiz als die dritte Möglichkeit schien die bestmögliche Wahl zu sein, weil der Ruf der *Pfeffermühle* vor allem Zürich schon während ihrer Vorstellungen in München erreichte.

### **3.4.1 Die Schweiz**

Die Schweiz gehörte neben Österreich und der Tschechoslowakei zu den Ländern, in denen die deutschen Emigranten zu Anfang der dreißiger Jahre am meisten ihr Asyl suchten. Einen festen Asylplatz und damit auch die notwendige Arbeitserlaubnis zu bekommen, war aber in der Schweiz ein relativ komplizierter Prozess. Sehr emigrantenfreundlich, wie es Irmela von der Lühe beschreibt, war das Land eben nicht (vgl. Lühe 2009: 111). Der wachsende Einfluss des deutschen Nationalsozialismus war in der Schweiz auch immer mehr zu spüren und „die Angst vor dem Kommunismus und vor dem *jüdischen Kultur-Bolschewismus* war hier größer als die Angst vor dem Faschismus“ (Keiser-Hayne 1995: 66). Ein politisches Kabarett zu gründen, dessen Einstellung eindeutig gegen das Deutsche Reich gerichtet war, war deshalb auch hier eine dreiste Idee. Erika sollte damit konfrontiert werden, dass sie, weil sie weder Jüdin noch Kommunistin war, keinen rechten Grund hatte, Deutschland zu verlassen oder Deutschland sogar noch zu kritisieren. Auf der anderen Seite war sie aber die Tochter eines weltberühmten Schriftstellers, der sich auch für die Schweiz entschieden hatte. Die Öffentlichkeit, wie Irmela von der Lühe berichtet, empfand das als eine große Ehre und zum großen Teil sollte diese Tatsache die Pläne von Erika in der Schweiz auch rechtfertigen (vgl. Lühe 2009: 110).

Nach vielen komplizierten Verhandlungen mit den schweizerischen Behörden gelang es Erika eine Genehmigung für den Auftritt der *Pfeffermühle* zu erhalten. Eine der Bedingungen war zum Beispiel, dass das Ensemble mindestens zwei schweizer Mitspieler aufnimmt. So wurden der Schauspieler Robert Trösch und die Pianistin Valska Hirsch engagiert (vgl. Keiser-Hayne 1995: 67). Aus München kamen mit Erika nur Magnus Henning, Therese Giehse und Sybille Schloss in die Schweiz. Der Rest des Münchner Ensembles verließ Deutschland entweder noch nicht oder in ein anderes Land und musste deshalb durch andere Schauspieler und Schauspielerinnen ersetzt werden.

Die Premiere des ersten Exil-Programmes fand am 30. September 1933 im Zürcher *Hirschen* statt. Laut Helga Keiser-Hayne handelte sich es um die allererste Aufführung eines politischen Kabarett in der schweizerischen Theatergeschichte (vgl. Keiser-Hayne 1995: 79). Für das Zürcher Publikum war das etwas ganz Neues und die ersten Vorstellungen waren daher auch sehr erfolgreich. Kritik kam allerdings auch hier von beiden Seiten des Politischen Spektrums. Von rechts wurde die *Pfeffermühle* als „Emigrantentheater“ wegen Verwegenheit kritisiert und von links wurde sie mit Vorwürfen eines „mangelnden klassenkämpferischen Engagements“ (Keiser-Hayne 1995: 81) überhäuft. Das Kabarett befand sich aber in einer sehr unsicheren Situation, was ihren Aufenthalt und die Spielerlaubnis in der Schweiz angeht. Die Indirektheit der politischen Kritik war diesmal also erforderlich, denn das Ensemble musste Rücksicht auf seine unsichere Legitimität nehmen.

Der Erfolg der Zürcher Premiere ermöglichte es der *Pfeffermühle*, eine Tour durch die Schweiz zu organisieren. Für dieses Programm entstand zum Beispiel das Chanson *Frau X.*, das mit der Confèrence von Erika Mann eingeleitet wurde:

Die Dame, bei der ich meinen Honig kaufe und von der Sie Ihren Kaffee beziehen, heißt Frau X. Frau X. ist weder böse noch gut, und sie ist weder dumm noch klug. Sie ist eine Dame wie irgendwo, die mittelsituierte Geschäftsfrau von um die Ecke. Es ist ihr Lied, das Lied der Frau X., das Sie jetzt zu hören kriegen. (Keiser-Hayne 1995: 72)

Das von Therese Giehse gesungene Lied schildert die lächerliche Selbstgefälligkeit des Kleibürgertums. Die *Frau X.* singt über ihre persönlichen Probleme, über ihre Geschäfte und über die Untreue ihres Mannes. Der Refrain heißt: *Wer's Pech hat, na, der hat's.* In Bezug auf die eigenen Sorgen der singenden Dame bildet dies ein witziges Bild, mit dem sich jeder identifizieren kann. Doch die Atmosphäre des – wenn auch nur gelesenen – Textes ändert sich mit der letzten Strophe, in der das Motto *Wer's Pech hat, na, der hat's* auf die Gleichgültigkeit der Menschen gegen die Welt vor der Haustür hinweist:

[...]

Wenn wir's nicht hindern, sind wir schnell  
verloren, –

Der Vogel Strauß macht große Politik;

Den Kopf im Sand bis über beide Ohren,

Zwitschert er dumpf: „Ich bin nicht für den Krieg“.

Am Ende liegt die Welt in Schutt und Trümmern,  
Die wir so listig-tüchtig aufgebaut.

Das Giftgas schwelt in unsern guten Zimmern –

Ich und mein Mann, wir geben keinen Laut.

Jetzt krähen die Hähne all,

Um's blut'ge Morgenrot, –

Die Hühner weinen leis.

Zu spät schert sich die Katz,

Die es nun gründlich weiß:

Wer's Pech hat, na, der hat's.

(Keiser-Hayne 1995: 72-74, siehe Anlage 4)

Die Stärke der Stimme der *Pfeffermühle* ist an diesem Beispiel wahrscheinlich am besten zu sehen. Die kleine Nummer bringt Zuschauer bzw. Leser zum Lachen und gleichzeitig zum Nachdenken. Obwohl auch hier kein Name genannt wird und kein direkter Zusammenhang mit Deutschland zu finden ist, ist die Botschaft klar: Alles kann passieren, wenn die Menschen nur an sich denken. Eine Warnung genau vor einer solchen Denkweise war das Ziel der *Pfeffermühle*. Es ging nicht um eine Verhöhnung von Adolf Hitler im Sinne einer Karikatur, sondern darum, die lächerlichen Situationen des Alltags mit dem großen Geschehen im Hintergrund durch das Absurde auf eine ernstgemeinte Ebene zu bringen. Die

Schärfe der *Pfeffermühle* lag also nicht in pointierten Witzen, sondern in dem allgegenwärtigen Apell an die menschliche Vernunft.

Dies sollte sich vor allem in dem zweiten und dritten Exil-Programm, die das Kabarett im Jahr 1934 in der Schweiz vorstellte, erweisen.

1934 war für die *Pfeffermühle* das letzte Jahr mit einer festen Bühne. Die politische Lage in der Schweiz richtete sich mehr und mehr nach Deutschland und die nationalistischen Tendenzen waren auch hier immer mehr zu spüren. Die Stimmen der Gegner des Kabarett wurden daher in diesem Jahr wesentlich lauter. Es blieb nicht nur bei einer scharfen Kritik der Presse, mit der das Kabarett von Anfang an konfrontiert wurde, sondern es wurden bereits auch Proteste gegen die Vorstellungen organisiert. Die Situation eskalierte im November 1934, als die ersten Vorstellungen des dritten Programms in Zürich stattfanden. Die *Nationale Front*, die faschistische Partei der Schweiz nahm den Kampf gegen das Kabarett in die eigenen Hände. In ihrem Flugblatt zu einer öffentlichen Protestkundgebung gegen das Kabarett aus dem 21. November, dessen Kopie in dem Buch über die *Pfeffermühle* von Helga Keiser-Hayene zur Verfügung steht, stand: „**Für radikale Säuberung der Schweiz von ganzen Geschmeiß ausländischer Emigranten**, das sich schon allzulange in unserem Land breit macht“ (Keiser-Hayne 1995: 157). Sowohl vor als auch in dem Saal versammelten sich die Schweizer *Frontisten* und verhinderten die Vorstellung. „*Pfui und Juden raus* wurde gerufen, und auf der Straße grölten annähernd 70 Menschen *Die Schweiz den Schweizern* und *Die Juden sind unser Unglück*“ (Lühe 2009: 122).

Dieses Ereignis veranlasste eine Kette ähnlicher Tumulte, die Auftritte der *Pfeffermühle* zunächst in dem Kanton Zürich und allmählich in der ganzen Schweiz unmöglich machten.

Der Anlass dafür war unter anderem die Verschärfung der Texte des Kabarett nach dem ersten Exilprogramm. Der Erfolg der ersten Tour durch die Schweiz bedeutete für Erika eine gewisse Entspannung in dem, was sie sich in der politischen Kritik und Satire leisten konnte. Die Texte wurden aggressiver und kompromissloser und die folgenden Beispiele gelten als Beweis dafür.

Das Lied mit dem Titel *Kälte* aus dem Jahr 1934, das auf der Premiere des zweiten Exil-Programms im Januar zum ersten Mal von Erika Mann gesungen wurde, repräsentiert das

einheitliche Thema dieses Programmes mit dem Titel *Kaltes Grauen*. Die erkaltete Welt brachte mehr Ernst in die Vorstellung. Dieses Lied knüpft thematisch an das Lied von *Frau X.* an, in dem die Problematik der Gleichgültigkeit und der Nichteinmischung zum Teil thematisiert wurde. Während in *Frau X.* der moralische Apell unter der komischen Darstellung versteckt war, ist die Eindringlichkeit der *Kälte* mit vollem Ernst von Anfang an zu entnehmen. „Gleichgültigkeit, dies kühlfeste Ruhekissen, Ist sehr gefragt und allgemein beliebt“, singt Erika in der zweiten Strophe. Die Verantwortung für die kalte Welt liegt doch aber in uns, den Menschen selbst und nur wir können die Erkaltung verhindern. Das zeigt wiederum die Aufforderung der letzten Verse:

[...]	Beteiligt euch, – es geht um Eure Erde!
Warum sind wir so kalt?	Und Ihr allein, Ihr habt die ganze Macht!
Warum, – das tut doch weh!	Seht zu, dass es ein wenig wärmer werde,
Warum? Wir werden bald	In unserer schlimmen, kalten Winternacht!
Wie lauter Eis und Schnee!	[...]

(Mann 2005: 74, siehe Anlage 5)

Der Höhepunkt des Programmes *Kaltes Grauen* war das Chanson mit dem vielsagenden Titel *Die Dummheit*. Therese Giehse sang das ganze Lied auf einem Piedestal in einem *Germania*-Kostüm. (vgl. Lühe 2009: 115) Dieses Bild einer Heldin oder Göttin des deutschen Volkes ersetzt das patriotische Vorbild aber mit der Personifikation der Dummheit.

[...]	Was sagt ihr? Nein?! Ihr kennt mich jetzt?
Besonders bin ich eingestellt,	Ich selbst hätt' es vollbracht?
auf Herren, die regier'n.	Ihr meidet und benennt mich jetzt?
Und die auf dieser ganzen Welt	Was hab ich bloß gemacht ... ?!
mich freudig akzeptier'n.	Wär's möglich, daß..? Pfui, die Vernunft!
Die Herren tun alles , was ich will	Welch tödlich sanftes Licht.
in blut'ger Narretei.	Schon bin ich ohne Unterkunft,
Und ihre Völker halten still.	weh, ich begreif es nicht ...
Denn ich bin stets dabei.	Ja, um Gotteswillen, war ich dumm!
Ja, um Gotteswillen, bin ich dumm!	[...]

(Keiser-Hayne 1995: 107, siehe Anlage 6)

Stolz auf das Böse und auf die Manipulation der Menschen ist die Dummheit am Anfang des Textes, denn sie ist die Macht, die die Welt bewegt. Doch am Ende krümmt sie sich vor Schmerz und Niederlage, denn die Vernunft ein mächtiger Gegner ist. Auch hier gewinnt das Licht, wie die Sonne am Ende der *Kälte*. Die Dummheit ist gefährlich, vielleicht sogar das gefährlichste Gewehr der Welt, sie kann aber, genau wie die Gleichgültigkeit besiegt werden und das wollte Erika Mann ausdrücklich hervorheben. *Die Dummheit* mag die meistgespielte Nummer des Ensembles sein, weil sie seither ein untrennbarer Teil der *Pfeffermühlen*-Vorstellung geworden ist (vgl. Keiser-Hayne 1995: 163).

Was aber die Gegner des Kabarets am meisten erregte, war nach Irmela von der Lüche das Lied *Weil ich will*, das von Therese Giehse gesungen wurde (vgl. Lüche 2009: 122). Diese Nummer war eine unmittelbare Reaktion auf das Geschehen in Deutschland. Nach den Ereignissen der *Nacht der langen Messer* am 30. Juni 1933, als Hitler den von der nationalsozialistischen Propaganda so genannten Röhm-Putsch verhinderte (vgl. Emmerich 2009: 229), und nach dem Tode des Reichspräsidenten Paul von Hindenburg wurde die Macht von Hitler endgültig unbegrenzt. Jede Entscheidung wurde dem Willen des *Führers* untergeordnet und Erika Mann wollte diese Tatsache auch in der *Pfeffermühle* reflektieren.

[...]

Und: Weil er will

Ordnet sich die Welt,

Weil er will, Kriegt der Arme Geld,

Weil er will, Wird's mit einem Schlag,

weil er will, In den Köpfen Tag.

Jeder schreit: Ich hab's längst gesagt,

Höchste Zeit, dass es einer wagt, –

Was der will, Das hat Richtigkeit,

Und so bleibts

Jetzt und alle Zeit.

(Keiser-Hayne 1995: 134-135, siehe Anlage 7)

Auf der einen Seite der skrupellose Wille eines Einzelnen und auf der anderen die Willenslosigkeit der Massen, die sich lieber dem einen Willen unterordnet, als selbst zu wollen. Die Botschaft der folgenden Strophe ist eindeutig:

[...]

Was so ein Wille will,  
Ist wirklich einerlei, –  
Wenn er das schlechte will,  
Ists auch egal  
Es kommt nur darauf an,  
dass einer wollen kann, –  
Denn dann gehorchen wir alle  
Ihm allemal

[...]

(Keiser-Hayne 1995: 134-135, siehe Anlage 7)

Bei der unrühmlichen Premiere des dritten Programmes wurde das Lied *Der Prinz von Lügenland* vorgestellt. „Am Ende der Vorstellung erscheint Erika Mann als *schöner Prinz* mit Fliegermütze, Reitpeitsche und schwarzer SS-Uniform und besingt die hohe Kunst des Lügens“ (Lühe 2009: 119). Diese Kostümierung war wahrscheinlich die eindeutigste Referenz auf Deutschland, die die *Pfeffermühle* je benutzte. Wie in einem Märchen erzählt der *Prinz* über sein Heimatland, wo das Lügen herrscht, und über die Vorteile der des Lügens:

[...]

Bei mir daheim im Lügenland  
Darf keiner mehr die Wahrheit reden, -  
Ein buntes Netz von Lügenfäden  
Hält unser großes Reich umspannt.

Bei uns ists hübsch, wir habens gut,  
Wir dürfen unsre Feinde morden.  
Verleihn uns selbst die höchsten Orden  
Voll Lügenglanz und Lügenmut

Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht,  
Wer immer lügt, dem wird man glauben.  
Zum Schluß läßt sich's die Welt nicht rauben,  
Daß er die lautre Wahrheit spricht.

Lügen ist recht,  
Lügen ist leicht,  
Alles ist gut,  
Wenn man's erreicht, -  
Lügen sind zu unserm Zweck die Mittel.  
Lügen bringt Ruhm  
Dem Lügenland,  
Lügen sind bunt  
Und elegant;  
Dumme Wahrheit geht in grauem Kittel.

[...]

(Mann 2005: 75-78, siehe Anlage 8)

Doch es wäre kein Text von Erika Mann, wenn das Böse am Ende ohne Reaktion und als Sieger blieb. In der Anmerkung zu dem Text in Erikas Autobiographie steht vor der letzten Strophe des Liedes: „Hier geht der Vortragende nach vorn, reißt sich die Kappe vom Haar, und schleudert die letzten vier Zeilen beschwörend ins Publikum“ (Mann 2005: 77). Ein märchenhaftes Ende taucht auch in diesem Lied auf – die Wahrheit ist der Weg, nicht das Lügen.

[...]

Glauht ihnen nicht

Schleudert die Wahrheit

Ins Lügengesicht!

Denn die Wahrheit ganz allein kanns  
          machen!

(Mann 2005: 78, siehe Anlage 8)

Am Ende des Jahres 1934 verließ die *Pfeffermühle* die Schweiz. Sie sollte sie noch einmal während der Tournee im Jahr 1935 besuchen, aber ein Auftritt in Zürich wurde nach den Krawallen in November 1934 endgültig verboten (vgl. Keiser-Hayne 1995: 161). Der Januar bedeutete für das Ensemble ein neues Kapitel eines Nomaden-Theaters.

### 3.4.2 Die Tourneen

„Solange Europa noch nicht *deutsch* war, würde man spielen, wo immer und so oft es ging“ (Lühe 2009: 127). Das war die Absicht von Erika. Ihr wurde klar, dass die *Pfeffermühle* keine feste Bühne mehr finden könnte, doch der Wille zum Spielen war immer noch sehr hoch. Am Ende des Jahres 1934 wurde entschieden, das Kabarett auf eine Tournee zu schicken. In dem nächsten eineinhalb Jahre sollte die *Pfeffermühle* noch über 80 Gastspiele auf dem europäischen Boden veranstalten (vgl. Keiser-Hayne 1995: 162). Die Tournee begann in der Tschechoslowakei.

Helga Keiser-Hayene beschreibt weiter, dass die Tschechoslowakei eines der wenigen Länder war, das den Emigranten aus Hitler-Deutschland die Arme geöffnet hatte. (vgl.

Keiser-Hayne 1995: 162) Dieses beweist auch die Tatsache, dass Thomas, Heinrich und Klaus nach ihrer Ausbürgerung im Jahr 1936 die tschechoslowakische Staatsbürgerschaft erteilt wurde (vgl. Mann 1989: 372). Die Angst vor dem faschistischen Einfluss wurde in diesem Land eher von innen als von außen geprägt. Die einflussreiche Minderheit, vor allem in dem Grenzgebiet, radikalisierte sich unter dem Einfluss des nationalsozialistischen Deutschlands relativ schnell und die tschechoslowakische Regierung befürchtete vor allem die Ausweitung der Ideologie auf das ganze Land (vgl. Keiser-Hayne 1995: 163).

Das Programm der *Pfeffermühle* auf ihren Tourneen bestand vor allem aus den Texten der vorherigen Programme. Die erste Vorstellung in der Tschechoslowakei fand am 19. Januar 1935 in dem Prager *Unitaria-Saal* statt. Aus der linksorientierten Prager Tageszeitung *Prager Presse* aus dem 20. Januar kann man die folgenden Zeilen über das Kabarett ablesen:

[...] Das „kalte Grauen“ der Zeit ist von diesen jungen Menschen offenbar so tief erlebt worden und manchem von ihnen trotz seiner überkommenen künstlerischen Reife so immanent, daß es als neue Gesamtwirkung durchaus heutiger Art in die Erscheinung tritt. Der Wahnsinn dessen, was gestern noch als „sinnig“ galt, wird nackt einem gebannten Auditorium präsentiert, daß diesem außerordentlichen Abend keine gedankenlose Nacht verdanken soll. [...] (*Prager Presse* 1935: 11)

Eine ehrliche Begeisterung kann diesem Artikel entnommen werden. Man kann auch davon ausgehen, dass nicht nur die Nummern an sich allein eine Wirkung auf das Publikum hatten, sondern dass bereits auch die unruhigen zwei Jahre der Existenz der *Pfeffermühle* bei den Zuschauern Bewunderung ausgelöst hatten. Die Künstlerinnen und Künstler hatten das *kalte Grauen* schon selbst erlebt und man kann sich vorstellen, dass zu dieser Zeit die Texte in der Darstellung des Ensembles authentischer geworden waren.

Außerdem hatte auch Prag eine positive Wirkung auf das Ensemble. Erika Mann berichtet in ihrer Autobiographie *Ausgerechnet Ich* von dem Besuch einer Vorstellung des *Befreiten Theaters* (tsch. *Osvobozené divadlo*). Es handelte sich um ein avantgardistisches Theater, dessen größte Verlockung die Vorstellungen von Jiří Voskovec und Jan Werich war. Erika Mann schrieb:

Ein großes Erlebnis war es, Voskovec und Werich zum ersten Male zu sehen – ich war von dem, was sie spielten, überzeugt und gefangen nach den ersten fünf Minuten. Das kam so nahe unserer Vorstellung von einem Theater, wie es heute sein muß und im Grunde sehr viel anders gar nicht sein darf. (Mann 2005: 59)

Sie war von der Authentizität und Lebendigkeit der Vorstellung zutiefst überzeugt und fand auch viel Gemeinsames mit der *Pfeffermühle*. „Die Haltung und Gesinnung, die ins Volk gebracht wird, während es sich nur belustigt glaubt“ (Mann 2005: 59) sind Worte die Erika an Voskovec und Werich richtet und die aber genauso für die Beschreibung ihres Kabarett, im Zusammenhang mit dem, was über die *Pfeffermühle* bereits geschrieben wurde, genutzt werden könnten. Die Ähnlichkeit des moralischen Apells an das Publikum sahen aber auch die beiden Hauptdarsteller des *Befreiten Theaters*. In der Korrespondenz von Erika Mann (1988) sind zwei Briefe von Voskovec und Werich zu finden.

Am 9. Februar 1935 schrieb Jiří Voskovec an Erika Mann:

[...] ich komme ungefähr einmal im Jahr ins Theater, weil ich jeden Abend spiele: 1935 habe ich das Glück gehabt, der schönsten Aufführung beizuwohnen, die ich je gesehn habe, auf der kleinsten Bühne, die ich je zu sehen bekam. Ich möchte Ihnen sagen, wie sehr ich Ihre Glut, Ihr Herz, Ihren Stil und Ihren Mut bewundere. [...] (Prestel 1988: 65)

Eine ähnliche Bewunderung ist auch dem Brief aus dem selben Tag von Jan Werich zu entnehmen:

Liebe Erika Mann,

Ich habe noch nie an jemanden geschrieben, den ich eben auf der Bühne gesehen habe, aber nach dem ich [...] Ihr Theater, sah, muß ich Ihnen sagen, daß ich mich sofort anschließen würde, um einen gemeinsamen Kampf gegen die „Dummheit“ zu führen! [...] (Prestel 1988: 65)

Sowohl Voskovec als auch Werich zeigen in ihren Briefen daraufhin, wie selten sie selbst auf eine Theatervorstellung reagieren. Ein Leser aus dem tschechischen Sprachraum, in dem die Namen der beiden Schauspieler bis heute sehr stark in Zusammenhang mit einem

künstlerischen Widerstandkampfes gegen Diktatur gebracht werden, versteht, dass diese Briefe für jeden eine große Ehre bedeuten würden. Für Erika, die selbst von dem *Befreiten Theater* begeistert war, musste es wohl eine doppelte sein.

Mit diesem Theater hatte die *Pfeffermühle* noch etwas Gemeinsames. Lotte Goslar, eine Tänzerin, die mit dem Kabarett seit der Premiere des zweiten Exil-Programmes im Januar 1934 unterwegs war, und die in der *Prager Presse* als die „den Wahnsinn der Zeit Tanzende“ (Prager Presse 1935: 11) bezeichnet wurde, wurde im Jahr 1935 von dem *Befreiten Theater* engagiert. Sie trat aber mit der *Pfeffermühle* im Jahr 1937 noch kurz in den USA auf.

Die *Pfeffermühle* kämpfte ungefähr zwei Monate auf den tschechoslowakischen Bühnen gegen die Dummheit, wie Werich in seinem Brief auf das Lied der *Pfeffermühle* verwiesen hatte. Es handelte sich nicht nur um Prag, sondern auch um weitere Städte wie Brno, Ostrava oder Bratislava. Nach diesem ersten Besuch der Tschechoslowakei ging das Kabarett für drei Monate auf eine Tour durch die Benelux-Länder (vgl. Keiser-Hayne 1995: 162). In die Tschechoslowakei kam das Ensemble allerdings noch zweimal. Im Sommer 1935 und im Frühling 1936. Die gesellschaftlich-politische Atmosphäre änderte sich aber schnell und nach der Ausbürgerung von Erika Mann (siehe Kapitel 1.5) waren die Regierungsapparate der von dem Kabarett besuchten europäischen Länder viel vorsichtiger geworden. Die Vorstellungen der *Pfeffermühle* wurden nun nur nach einer Genehmigung der zuständigen lokalen Behörden erlaubt. Das bedeutete nur Eines: Zensur. Helga Keiser-Hayne zitiert aus einem unveröffentlichten Brief von Erika an ihre Mutter aus Prag, dem 18. August 1935:

Es ist nimmer schön, wie einem zugesetzt wird, – und dabei: wie unnötig. Unsere Texte lagen doch 4 Wochen hier auf der Zensur – aber am Tage der Premiere um 11 Uhr erst wurde bekannt gegeben, daß 2/3 des Programmes gestrichen war. [...] (Keiser-Hayne 1995: 169)

Man kann sich vorstellen wie frustrierend das sein musste, aber so wurde langsam die europäische Realität, die die *Pfeffermühle* in den kommenden Monaten zu ihrer letzten Flucht zwang. „Die letzte Tournee [in Europa] endete am 8. oder 9. Mai 1936 in Luxemburg“ (Keiser-Hayne 1995: 180).

### 3.4.3 Die USA

Die Befürchtung, dass Europa allmählich ganz vom Faschismus beherrscht würde, zwang Erika bereits in der Mitte des Jahres 1936 dazu, einen neuen Plan für das Kabarett vorzubereiten. Einen möglichen Weg sah sie in einer Reise in die USA (vgl. Keiser-Hayne 1995: 182). Erika, die sich mit ihrem Bruder Klaus bereits in New York befand, schrieb am 24. Oktober 1936 an ihre Mutter:

Es gibt hier, zum ersten Mal seit vielen Jahren (denn wie war schon das Deutschland vor Hitler? Doch auch nichts als mulmig und hoffnungslos!), ein Gefühl von Sinn, Verstand und 1000 Möglichkeiten. (Prestel 1988: 99)

Man kann Erikas Freude dem Briefleicht entnehmen. Es musste eine Erleichterung nach all den Jahren des nicht einfachen Kampfes um die Position des Kabarett auf den europäischen Bühnen sein. Doch auch die Entscheidung nach Amerika zu ziehen war nicht ohne Komplikationen. In dem gleichen Brief von Erika steht:

Die Truppe, denk ich, wird am 4. reisen. Ob sie denn Visa haben? Und ob sie denn, - o, o und o, - englisch können, - die Giessky [Therese Giehse] zumindest müßte so nötig. Immer deutlicher wird, daß wir uns zu allergrößten Teilen werden in Englisch fassen müssen [...] (Prestel 1988: 99)

Die amerikanische Tournee sollte für das Ensemble also eine große Veränderung bedeuten, die nicht nur die Anpassung des Programms an das neue Publikum betraf, sondern auch die Änderung der Sprache. In einem literarischen Kabarett spielt die Sprache aber die wichtigste Rolle (siehe Kapitel 2) und so ein Eingriff, könnte das Wesen des ganzen Kabarett völlig verändern.

Während Erika die Durchführung in den USA vorbereitete, wartete der Rest des Ensembles an verschiedenen Orten in Europa auf ihr Signal (vgl. Keiser-Hayne 1995: 184). In ihren weiteren Briefen an Katia Mann beschreibt Erika den langen Prozess der Suche nach einem Sponsoren, der die Tournee finanziell ermöglichen könnte. Einen von ihnen fand sie zum Beispiel in dem amerikanischen Verleger von Thomas Mann (vgl. Prestel 1988: 98ff).

Nachdem dies also gelungen war, war das Kabarett mit dem neuen englischen Namen *Peppermill* bereit, das neue Kapitel in Amerika zu beginnen.

Die Premiere, die am 5. Januar 1937 in New York stattfand, war aber ein Debakel. Dies hatte mehrere Gründe. Helga Keiser-Hayne zitiert aus einem Gespräch mit der Tänzerin der *Pfeffermühle* Lotte Goslar, die für Vorstellungen in Amerika die Bühne des *Befreiten Theaters* in Prag verließ:

Erstens konnten die Schauspieler (sogar die herrliche Giehse) nicht genug Englisch, um frei zu spielen. Zweitens waren die Themen zum großen Teil nicht interessant für die Amerikaner (z.B. ein Chanson über die Grenzen, die es ja hier nicht gibt). Und drittens war Amerika damals noch sehr „isolationist“. Man wollte gar nicht soviel über die Schwierigkeiten wissen. (Keiser-Hayne 1995: 189)

Diese kurze Aussage stellt ein relativ klares Bild dar, warum das Programm der *Pfeffermühle* von dem amerikanischen Publikum im Vergleich zu dem europäischen nicht mit Begeisterung aufgenommen wurde. Außerdem spielte noch eine Tatsache eine sehr wichtige Rolle. Es gab in Amerika keine richtige kabarettistische Tradition, und dem Publikum war ein literarisches Kabarett fremd (vgl. Keiser-Hayne 1995: 189). „Man kennt hier nicht eine intime politische Revue dieser Art [...]“ (Keiser-Hayne 1995: 189). Das schrieb ein dreisprachiger Kritiker der *Neuen Volkszeitung* in New York am 9. Januar 1937. Er erwähnt weiter, dass sich das Kabarett redliche Mühe gab, das Programm dem fremden Boden anzupassen, die Vorstellung war aber für die Amerikaner wahrscheinlich zu wenig eine „Show“ (vgl. Keiser-Hayne 1995: 189).

Es musste nicht nur für Erika, sondern für das ganze Ensemble eine riesige Enttäuschung sein. Sie alle investierten zu viel Kraft und zu viele Hoffnungen auf einen Neubeginn des Kabarett in den USA und alles, was sie erwartete, war ein großer Misserfolg und eine schwierige Verständigung. Mit Ärger und Trauer ging die *Pfeffermühle* damit zu Ende. Therese Giehse und Magnus Hennig kehrten beide nach den wenigen Januarvorstellungen zurück nach Europa und Lotte Goslar und Sybille Schloss entschieden sich in den USA zu bleiben (vgl. Keiser-Hayne 1995: 192).

Für Erika Mann war der Kampf gegen die Gegner der *Pfeffermühle* aber nicht zu Ende. Schnell fand sie neue Mittel, mit denen sie diesen Kampf in den USA fortführen konnte. Dieser Teil Erikas Leben wurde bereits im Kapitel 1.6 erörtert.

### 3.5 Zusammenfassung

1034 Vorstellungen führte die *Pfeffermühle* während ihrer knapp vierjährigen Existenz auf (vgl. Keiser-Hayne 1995: 200). Es war ein literarisches Kabarett, das einen klaren Grund für seine Existenz hatte. Es war ein Kabarett, das von einem Menschen geleitet wurde, der enttäuscht von der moralischen und politischen Lage der Gesellschaft war, der aber gleichzeitig nie aufhörte, an das Gute in den Menschen zu glauben. Jede Vorstellung der *Pfeffermühle* war ein Kampf, der aber nicht mit der Gründung des Kabarettts begann und mit seiner Auflösung endete. Es ist nämlich ein ewiger Kampf der Vernunft gegen die Dummheit, der Wahrheit gegen die Lüge, der Beteiligung gegen die Gleichgültigkeit und der Wärme der Freiheit gegen die Kälte der Diktatur.

Erika Mann und das Ensemble der *Pfeffermühle* entschieden sich diesen „Krieg“ mit Worten zu führen. Und zwar in der Zeit, in der dieser Kampf für viele Menschen als bereits verloren erschien. Man könnte sagen, dass das Kabarett eine der wenigen Stimmen der Opposition des deutschen Nationalsozialismus war, die vor allem im Jahr 1933 stumm geworden waren.

Jede künstlerische Form, ob ein Kabarett oder ein Buch, hat ihren Platz in Raum und Zeit, in diesem Kapitel wurde aber mehrmals die Indirektheit der Texte der *Pfeffermühle* erwähnt. Die politische Kritik oder sogar Attacke auf das *Dritte Reich* findet man in den Texten aber nur in übertragener Form. „Bei mir daheim im Lügenland / Darf keiner mehr die Wahrheit reden“ singt Erika Mann als der *Prinz von Lügenland*. Natürlich merkt jeder, der die *Pfeffermühle* zeitlich einordnen kann, dass damit Deutschland gemeint ist. Es müsste aber nicht gemeint sein. Und das ist die Stärke der Indirektheit der Texte, die sie zu jeder Zeit aktuell macht. Allegorisch und märchenhaft behandelt die *Pfeffermühle* Themen, die mit der Zeit des faschistischen Deutschlands zwar verbunden sind, die der Zeit aber nicht gehören. Die Dummheit, die Selbstsucht und die Lüge verschwinden leider nicht mit der Zeit und man wird wahrscheinlich immer jemanden brauchen, der die Menschen daran erinnert, dass „die

Sonne siegt zum Schluß! / Warum? Weil solches Licht / Am Ende siegen muß!“ (Mann 2005: 74). Menschen vergessen sehr leicht und auch Erwachsene müssen oft mit einem einfachen Beispiel des moralischen Unterschieds zwischen dem Guten und dem Bösen, wie es den Kindern in Märchen überliefert wird, aus einer Illusion geweckt werden.

Die Rolle und Bedeutung von Erika Mann und ihrem Kabarett für die heutige Welt wird noch weiter im Kapitel 5 behandelt. Nun sollte aber die *Pfeffermühle* thematisch und zeitlich in den Kontext mit den anderen wichtigen Kabarettbühnen des damaligen Deutschlands eingeordnet werden.

## 4 Kabarett in Deutschland

Dieses Kapitel erörtert weiterhin die Kabarettsszene in Deutschland zur Zeit der *Pfeffermühle*. Das Kabarett spielte eine wesentliche Rolle im Kulturleben der 1920er und 1930er Jahre. Dies wird deutlich anhand der Tatsache, dass es damals eine Vielzahl von Bühnen in Deutschland gab, von denen es jedoch schwierig ist, eine genaue Anzahl zu bestimmen. Die Kabarettsszene entwickelte sich ständig, neue Bühnen entstanden und andere wurden wieder geschlossen. Daher kann man von einer Blütezeit des deutschen Kabarettssprechen. In dem Buch *Pfeffer ins Getriebe* (1982) von Klaus Budzinski, das die deutsche Kabarettsszene des 20. Jahrhunderts erforscht, werden mehrere Dutzend etablierte Kabarettbühnen in Deutschland während dieses Zeitraums erwähnt. Allerdings kann dies nur als eine Auswahl der bedeutendsten Bühnen angesehen werden, die hauptsächlich in deutschen Großstädten zu finden waren. Viele lokale und regionale Kabarettsszenen werden in der Fachliteratur oft nicht oder nur wenig reflektiert.

Für den Zweck dieser Arbeit, die die *Pfeffermühle* zeitlich und inhaltlich kontextualisieren soll, habe ich sieben verschiedene Kabarettbühnen ausgewählt. Diese stehen entweder im direkten Zusammenhang mit dem Kabarett von Erika Mann oder dienen als repräsentative Beispiele für die damalige Kabarettsszene.

### 4.1 Die Elf Scharfrichter und Simplicissimus

Als erstes Beispiel wählte ich das Münchner Kabarett *Die Elf Scharfrichter* aus. Wie bereits im Kapitel 3.3 erwähnt wurde, knüpfte das erste Programm der *Pfeffermühle* an die Tradition der Münchner Kabarettbühnen an, wobei insbesondere auf das im Jahr 1901 gegründete Kabarett *Die Elf Scharfrichter* Bezug genommen wurde. Obwohl es zeitlich nicht mit der Existenz der *Pfeffermühle* übereinstimmt, wird es als eines der ersten politischen Kabarettsszenen Deutschlands bezeichnet. Sein Einfluss auf Erika Mann und ihr Programm ist daher eindeutig erkennbar.

Das Kabarett *Die elf Scharfrichter* entstand im Umfeld der Schriftsteller und Künstler der satirischen Zeitschrift *Simplicissimus*, nachdem sie im Jahr 1898 die Pariser Kabarettzene kennengelernt hatten.

Warum sollte nicht der *Simplicissimus* in der Lage sein, sich ein Kabarett zuzulegen oder zumindest eines anzuregen und es mit Texten seiner Mitarbeiter zu befruchten? (Budzinski 1982: 69)

Die Premiere des Kabarett *Die Elf Scharfrichter* fand am 13. April 1901 im Gasthof Zum goldenen Hirschen statt (vgl. Budzinski 1982: 71). Die Gründung des Kabarett war eine direkte Reaktion der jungen Künstlerinnen und Künstler auf den Gesetzentwurf zur Einschränkung der künstlerischen Freiheit, der im Frühjahr 1900 im Deutschen Reichstag eingebracht wurde, auch bekannt als *Lex Heinze* (vgl. Budzinski 1996: 83). Eine mögliche Inspiration für Erika Mann könnte man gleich zu Beginn jeder Vorstellung der *Elf Scharfrichter* bemerken. Ähnlich wie die *Pfeffermühle* mit ihrem *Pfeffermühlen-Marsch* begannen auch sie immer mit derselben Melodie, die als *Scharfrichter-Marsch* bekannt war (vgl. Budzinski 1982: 73).

Ein großer Teil des Programms des Kabarett *Die elf Scharfrichter* bestand aus Parodien ausgewählter literarischer Werke sowie politischer Satire, die unter anderem durch Puppenspiele präsentiert wurden. Ein Beispiel dafür ist das Stück *Die feine Familie*, das die Streitigkeiten der europäischen Großmächte in Form eines Familientreffens darstellte. Diese Art von bisher ungewöhnlicher Kritik wurde jedoch bald durch die kaiserliche Zensur verboten (vgl. Budzinski 1982: 74). Den wesentlichen Teil des Repertoires bildeten Lieder und Chansons, von denen manche auch von Frank Wedekind, einem der berühmtesten Mitglieder der *Elf Scharfrichter*, verfasst wurde.

Zwischen Frank Wedekind und Erika Mann besteht nicht nur eine deutliche Inspiration für die Gestaltung eines Kabarett, sondern auch ein direkter Zusammenhang, der bereits im Kapitel 1.2 erwähnt wurde. Tatsächlich war Pamela Wedekind, die Tochter von Frank Wedekind, eine enge Freundin von Erika Mann und sie beide sammelten auch gemeinsam ihre ersten schauspielerischen Erfahrungen auf der Bühne.

Das Münchner Kabarett *Die Elf Scharfrichter* existierte allerdings nicht lange. Bereits im Jahr 1904 wurde diese Bühne aus ökonomischen Gründen geschlossen (vgl. Budzinski 1996: 85). Dennoch bot es den Zuschauern eine Plattform, um über aktuelle Themen nachzudenken. Trotz seiner kurzen Existenz hat das Münchner Kabarett einen bleibenden Eindruck hinterlassen und seinen Platz in der Geschichte des deutschen Kabarett gefunden.

Die Zeitschrift *Simplicissimus* verlieh ihren Namen jedoch einem eigenen Künstlerlokal, das als Kabarett mit Unterbrechungen bis in die 1990er Jahre existierte. Oft nur als *Simpl* bezeichnet, bot dieses von Kathi Kobus gegründete Brettll seine Räume nicht nur für Kabarettisten, sondern auch für Maler, Dichter und Schriftsteller (vgl. Budzinski 1996: 370). Unter anderem traten in diesem Künstlerlokal auch ehemalige Darsteller der *Elf Scharfrichter* auf, wie Frank Wedekind oder der Kabarettist und Komiker Karl Valentin und der „ungekrönte König“ dieses unbürgerlich-scharfzüngigen Kabarett, Joachim Ringelnatz (vgl. Völker 2010: 12).

Vor allem nach dem ersten Weltkrieg verlagerte sich das Zentrum des Kabarett von der süddeutschen Metropole nach Berlin. Insbesondere während der Weimarer Republik galt die größte Stadt Deutschlands als das kabarettistische Zentrum.

## **4.2 Schall und Rauch**

„Insgesamt gab es in Berlin, zumindest im Jahre 1901, rund vierzig Kneipenbrettll, die aber alle bald eingingen“ (Budzinski 1996: 27). In diesen Jahren stieg die Anzahl der literarischen Kabarett tatsächlich rapide an. Als bekannteste Bühne kann das Berliner Kabarett *Schall und Rauch* bezeichnet werden. Es handelte sich um ein literarisch-parodistisches Kabarett, das von dem Schauspieler und späteren Leiter des *Deutschen Theaters* Max Reinhardt, von dem auch Erika Mann im Jahr 1924 engagiert wurde, und dem Regisseur Dr. Martin Zickel im Jahr 1901 gegründet wurde. Das Kabarett konzentrierte sich zunächst hauptsächlich auf Insiderscherze aus dem Theaterleben sowie auf Parodien berühmter Dramen wie Schillers *Don Carlos*. Später wurden auch aktuelle Ereignisse und politische Themen satirisch kommentiert (vgl. Budzinski 1996: 27).

Im Jahr 1919 präsentierte Max Reinhardt ein neues Konzept für *Schall und Rauch*. Das Kabarett wurde in einer Neuauflage im Großen Schauspielhaus inszeniert, das eigens von Max Reinhardt für diesen Zweck umgebaut wurde. Die Literatur bezeichnet diese neue Epoche des Kabarets als *Schall und Rauch (II)*. In dieser neuen Phase seines Bestehens bot das Kabarett Platz für etwa 1100 Zuschauer. Der Übergang von intimen Vorstellungen in kleinen Lokalen zu einem kulturellen Ereignis, das Massen anzog, ist daher in der Entwicklung des Kabarets zu dieser Zeit deutlich erkennbar. (vgl. Budzinski 1982: 120).

Das Kabarett wurde von prominenten Namen wie Kurt Tucholsky, Walter Mehring und Joachim Ringelnatz geprägt. Diese Künstler trugen durch ihre Parodien und kritischen Beiträge zur Entwicklung des Kabarets bei. Einige von ihnen, wie Walter Mehring, schrieben später auch Texte für die *Pfeffermühle* (siehe Kapitel 3.2.3). Da sich immer mehr Literaten in den Kreisen dieses Berliner Kabarets bewegten, änderte sich auch bald die tatsächliche Form dieser Bühne. Klaus Budzinski beschreibt diesen Wandel wie folgt:

Das Schall und Rauch (II) wurde entgegen Reinhardts ursprünglichen Wiedererweckungsabsicht zum Forum einer literarisch und künstlerisch experimentierfreudigen Kriegsgeneration. Dabei bildeten die scharf zeitsatirischen Nummern stets nur einen geringeren Teil der Programme. (Budzinski 1996: 348)

Das Kabarett wurde auch daher im Jahr 1922 aufgelöst. Dennoch wird es oft als „die Keimzelle der kabarettistischen Satire“ bezeichnet (vgl. Budzinski 1996: 349).

### **4.3 Wilde Bühne**

In den frühen 1920er Jahren galt neben dem Kabarett *Schall und Rauch* auch die von Trude Hesterberg gegründete *Wilde Bühne* als eine der bedeutendsten politisch-literarischen Bühnen. Anhand des Beispiels der *Wilden Bühne* wird deutlich, dass in der deutschen Kabarettsszene zu dieser Zeit häufig die gleichen Autorennamen auftauchten. Viele der bekannten Kabarettisten und Schriftsteller dieser Ära waren auf verschiedenen Bühnen aktiv und teilten sich oft auch ihre Texte. Für die *Wilde Bühne* schrieben unter anderem Kurt

Tucholsky, Joachim Ringelnatz, Erich Kästner, Bertolt Brecht und Walter Mehring, der später eng mit der *Pfeffermühle* verbunden war (vgl. Budzinski 1996: 434).

Insbesondere die Chansons von Walter Mehring, in denen er die politische und gesellschaftliche Stimmung in der Weimarer Republik reflektierte, erlangten großen Erfolg. Oft griff er das Thema von Mördern, Richtern oder Henkern auf.

Seine Chansons dienten als eine große Inspiration für die Kabarettautoren in den kommenden Jahren. (vgl. Budzinski 1982: 129). Als Beispiel dafür könnte das Chanson *Die Arie der großen Hure Presse*, das von Trude Hesterberg gesungen wurde, und die Sensationssucht der Presse kritisiert:

[...]

In den Straßen ein Getümmel,  
und es bricht aus heterm Himmel  
der Verhetzung Donnerwetter:

Extrablätter! Extrablätter!

Und es wächst die Zeitungsletter  
aus der Rotationsmaschine  
zur Lawine aus Papier.

Und ein Flüstern fragt sich lüstern,  
wo den Brand ich schüren mag.

Bis die indiskrete Fülle

Blatt für Blatt ich nackt enthülle.

Ich, Frau Presse, bringt es an den Tag!

(Budzinski 1982: 129)

Die Existenz der *Wilden Bühne* war jedoch von kurzer Dauer. Bereits im Jahr 1924 wurde sie aufgelöst, und viele Autorinnen, Autoren, Darstellerinnen und Darsteller fanden eine neue Heimat auf einer anderen Kabarettbühne. In diesem Kontext kann Trude Hesterberg, die Hauptorganisatorin dieses Kabarettts, als eine der bedeutendsten weiblichen Figuren in der deutschen Kabarettzene bezeichnet werden (vgl. Völker 2010: 40). Ähnlich wie später Erika Mann trug sie somit zum Aufschwung der Frauenemanzipation in den 1920er Jahren bei.

#### 4.4 Kabarett der Komiker

Kaum hatte die *Wilde Bühne* ihre Türen geschlossen, wurde ein neues Kabarett in Berlin eröffnet, das für mehr als ein Jahrzehnt als die größte Kabarettbühne Berlins galt. *Kabarett der Komiker*, auch als *Kadeko* genannt, wurde im Jahr 1924 von Kurt Robitschek und Paul Morgan gegründet. (vgl. Völker 2010: 17)

Das Kabarett der Komiker war der Versuch, das nach dem Ende der Inflation von Publikumsschwund bedrohte literarisch-politische Kabarett durch eine Verbindung mit Varieté- und Kleinkunstelementen am Leben zu erhalten. (Budzinski 1996: 167)

Auf dieser Bühne wurden mehrere politisch-satirische Nummern inszeniert, in denen bereits der „wieder aufkeimende Militarismus, das unverbesserliche Hakenkreuzrittertum und die Hitlerei mit treffendem Hohn und Spott“ kritisiert wurden (Völker 2010: 17). Die erste erfolgreiche Revueparodie mit dem Titel *Quo Vadies?* war eine der ersten öffentlichen kabarettistischen Auseinandersetzungen mit dem aufkommenden Nationalsozialismus.

Auch hier traten Autorinnen und Autoren auf, die zuvor an der *Wilden Bühne* aktiv waren, wie zum Beispiel Friedrich Hollaender, der oft für die musikalische Gestaltung verantwortlich war. Die Popularität seiner Melodien trug dazu bei, dass viele seiner Chansons, die zum Beispiel von der beliebten Berliner Kabarettistin Clair Waldoff im *Kadeko* aufgeführt wurden, zu Bestsellern auf Schallplatten wurden (vgl. Völker 2010: 50).

Das *Kabarett der Komiker* bot auch vielen Künstlern, Schauspielern, Sängern und Conférenciers die Möglichkeit, Gastspiele auf seiner Bühne zu geben. Ein prominentes Beispiel dafür sind die Auftritte des Münchner Komikers Karl Valentin in dem *Kadeko*, die ihm zu überregionalem Ruhm verhalfen (vgl. Budzinski 1996: 168).

In den frühen 1930er Jahren wurde politische Satire zu einem zentralen Thema. Unter der Leitung von Kurt Robitschek wurden Chansons mit deutlich antifaschistischer Ausrichtung präsentiert. Der Sänger und Klavierspieler Willy Kollo brachte in seinen Liedern beispielsweise die Kritik am damaligen Reichskanzler Franz von Papen zum Ausdruck:

Papen lässt die Nazis durch die Stadt marschieren,  
öffnet dem Adolf Herzen und die Türen,  
ei, warum, ei, darum, ei, warum, ei, darum,  
ei, bloß weg'n dem Tschingderassaheiderrassassa.  
(Völker 2010: 99)

Die Schärfe der politischen Satire wurde jedoch, insbesondere nach der Machtergreifung im Jahr 1933, gedämpft. Für viele Künstlerinnen und Künstler jüdischer Herkunft wurde Auftrittsverbot erteilt und auch der Gründer des Kabarets Kurt Robitschek musste Berlin endgültig verlassen. Die satirische Auseinandersetzung mit der Zeit und aktuellen Themen verschwand von der Bühne und wurde allmählich durch eine „harmlosere“ Form des Humors ersetzt (vgl. Völker 2010: 148).

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Kabarett für fünf Jahre wiedereröffnet. Die Bühne wurde jedoch im Jahr 1950 aus finanziellen Gründen endgültig geschlossen (vgl. Budzinski: 1996: 98).

#### **4.5 Die Katakombe**

Im Jahr 1929 eröffneten Werner Finck und Hans Deppe das politisch-literarische Kabarett *Die Katakombe*. Auf dieser Bühne bestand nicht nur ein inhaltlicher Zusammenhang mit der *Pfeffermühle*, der deutlich gegen die Diktatur gerichtet war, sondern auch das Ensemble selbst war eng verbunden. *Die Katakombe* legte großen Wert auf Tanzvorstellungen, die in den frühen 1930er Jahren von Edwin Demby und Claire Eckstein geleitet wurden. Das Tanzpaar setzte später diese Tradition auch im ersten Münchner Programm der *Pfeffermühle* fort. (siehe Kapitel 3.2.3).

*Die Katakombe*, die oft auch im *Kabarett der Komiker* gastierte, präsentierte ihre Vorstellungen mit einem deutlichen politischen Akzent, orientiert am Vorbild des Münchner Kabarets *Die Elf Schafrichter*. (vgl. Budzinski 1996: 182). Es handelte sich jedoch um eine relativ milde Satire, die auch am Anfang für die *Pfeffermühle* charakteristisch war. Ein Beleg dafür ist ein Text der *Katakombe* von Ernst Busch aus dem Jahr 1932:

Wie es so regnete heut nacht,  
hab ich sofort: Aha! gedacht,  
der Sommer ist zu Ende,  
O, mein prophetisches Gefühl!  
Heut morgen war's schon richtig kühl  
und herbstlich im Gelände.  
Die Sonne scheint noch immer froh.  
doch sieh dich vor: es scheint nur so,

das sind noch Restbestände.  
Nein, nein, der Sommer ist vorbei  
und Feld und Fluren werden frei  
für unsere Wehrverbände.  
Wie schnell das ging! Ja, die Natur!  
Glaubt nicht, daß eine Diktatur  
mal ähnlich schnell verschwände!  
(Budzinski 1982: 173)

Die Hauptaufgabe der Texte bestand daher darin, die Öffentlichkeit vor der Gefahr der nationalsozialistischen Diktatur zu warnen, anstatt diese Macht zu belustigen. Dabei zeigt sich eine klare Parallele zu der *Pfeffermühle*.

Die Katakombe entzog sich erfolgreich der nationalsozialistischen Aufmerksamkeit, bis zum Jahr 1935, als sie sich in ihren Sketschen gegen die heimliche Wiederaufrüstung positionierte. Das Kabarett wurde daraufhin verboten und Werner Finck und weitere Darsteller wurden für sechs Wochen in das Konzentrationslager Esterwegen gebracht. In späteren Verhandlungen wurden sie jedoch aufgrund unzureichender Beweise freigesprochen (vgl. Budzinski 1996: 183).

#### **4.6 Tingel-Tangel-Theater**

Ein ähnliches Schicksal erlitt auch das Berliner *Tingel-Tangel-Theater*, das Friedrich Hollaender im Jahr 1931 gründete. Es handelte sich um sein eigenes politisches Kabarett, in dem er als Autor, Regisseur und Komponist tätig war. Das *Tingel-Tangel-Theater* wurde aus den gleichen Gründen wie die Katakombe verboten und zwar zur gleichen Zeit (vgl. Budzinski 1996: 393).

Die Bedeutung dieses Kabarett für die *Pfeffermühle* besteht hauptsächlich darin, dass Erika Mann im Jahr 1932 eine der Vorstellungen des *Tingel-Tangel-Theaters* besuchte, um dort Inspiration für die bevorstehende Premiere zu suchen. Helga Keiser-Hayne beschreibt

jedoch, dass sich Erika dort vor allem bewusst wurde, wie sie die Texte in ihrem Kabarett nicht konzipieren möchte (vgl. Keiser-Hayne 1995: 45).

Der Anlass dafür wurde das Couplet von Friedrich Hollaender mit dem Titel *An allem sind die Juden Schuld*, das im Rahmen der Revue *Spuk in der Villa Stern* (1931) vorgestellt wurde. Erika Mann war sich natürlich bewusst, dass es sich um eine satirische Darstellung handelte, doch sie legte großen Wert darauf, den Ernst der Situation zu vermitteln, anstatt die Dinge direkt zu belustigen. Sie griff auf groteske Beispiele zurück, um auf die Absurdität und Gefährlichkeit der nationalsozialistischen Ideologie hinzuweisen (vgl. Keiser-Hayne 1995: 46).

An allem sind die Juden schuld!  
Die Juden sind an allem schuld!  
Wieso, warum sind sie dran schuld?  
Kind, das verstehst du nicht, sie sind dran schuld.  
Und sie mich auch! Sie sind dran schuld!  
Die Juden sind und sind und sind dran schuld!  
Und glaubst du's nicht, sind sie dran schuld,  
An allem, allem sind die Juden schuld!  
Ach so!  
(LyriX.at o. J.)

Wenn man dieses Beispiel im Vergleich mit den Texten der *Pfeffermühle* betrachtet, wird die indirekte Herangehensweise von Erika Mann noch deutlicher erkennbar. Diese indirekte Darstellungsweise ermöglichte es ihr, die Botschaften subtil und dennoch eindringlich zu vermitteln, ohne sich auf etwas Konkretes zu beschränken. Diese Aufgabe lag dabei allein beim Zuschauer.

#### **4.7 Zusammenfassung**

In diesem Kapitel wurde die *Pfeffermühle* anhand ausgewählter Beispiele in den Kontext der Kabarettbühnen im Deutschland jener Zeit gesetzt. Es werden konkrete Kabarettis erwähnt,

die entweder Erika Mann und ihr Ensemble inspirierten oder die zur etwa gleichen Zeit gegründet wurden.

Es wurde deutlich, dass sich die damals florierende Kabarettszene in einem ständigen Wandel befand. Neue Bühnen entstanden, während andere aufgelöst wurden oder ihre Programme thematisch verändern mussten. Ein deutlicher Unterschied zwischen der *Pfeffermühle* und den anderen Kabarettbühnen lässt sich vor allem im Jahr 1933 erkennen. Nach diesem turbulenten Jahr wurden zahlreiche Künstlerinnen und Künstler, die vom neuen Regime als Staatsfeinde betrachtet wurden, zur Emigration gezwungen. Die Kabarettbühnen verloren dadurch oft ihre kreativen Köpfe und ihr Programm musste den neuen Umständen angepasst werden. Für die meisten bedeutete dies jedoch das Ende. Viele Kabarettistinnen und Kabarettisten versuchten zwar, im Exil (z.B. in Österreich oder in der Tschechoslowakei) neue Bühnen zu gründen, aber diese waren meist nur von kurzer Dauer. Erika Mann und ihr Ensemble hingegen waren entschlossen, das Kabarett um jeden Preis am Leben zu erhalten. So wurde die *Pfeffermühle* das erste deutsche Kabarett, das als Ganzes ins Exil ging und an den europäischen Bühnen bis zur allerletzten Minute rastlos gegen den Nationalsozialismus kämpfte.

## 5 Erika Mann heute

Das letzte Kapitel dieser Arbeit soll der Bedeutung von Erika Mann und ihrem Kabarett für die heutige Welt gewidmet werden.

Es sind fast neunzig Jahre her, dass die *Pfeffermühle* aufgelöst wurde. In beinahe einem Jahrhundert hat sich die Welt, die Erika Mann und ihr Ensemble reflektierten, auf eine Art und Weise verändert, dass sie kaum wiederzuerkennen ist. Auf der anderen Seite stellt man jedoch immer öfter fest, dass es Dinge gibt, die sich nicht ändern. Die Welt ist schneller, lauter und in gewisser Hinsicht kleiner geworden. Menschen sind dank des Internets so miteinander verbunden wie nie zuvor und Technologie und Fortschritt vermitteln den Eindruck, dass nichts mehr unmöglich ist und dass Vergangenes der Vergangenheit angehört. Die Menschheit bewegt sich stetig vorwärts und ist oft davon überzeugt, dass die Fehler, die die Menschen in der Geschichte begangen haben, nicht erneut wiederholt werden können. Vielleicht liegt das Jahr 2023 zwar weit entfernt vom Gründungsjahr der *Pfeffermühle* 1933, das bereits in ein anderes Jahrhundert und sogar in ein anderes Jahrtausend gehört, aber es ist näher, als man es möglicherweise zugeben möchte. Die äußere Welt hat zweifellos Veränderungen erfahren, doch die innere Welt, die Welt der menschlichen Vernunft und Moral, bleibt unverändert. Die Texte der *Pfeffermühle* können als Beleg dafür dienen. Dieses Gefühl ordne ich meiner eigenen Interpretation der Texte zu, und in den folgenden Zeilen möchte ich diese Aussage weiter erläutern

Die *Pfeffermühle* war ein politisches Kabarett. Die Bedeutung dieser Form der Kleinkunst für die Gesellschaft jener Zeit wurde bereits in den vorherigen Kapiteln erwähnt. Im Rahmen dieses Kapitels sollte jedoch nun die Frage gestellt werden, welche Rolle das politische Kabarett heute hat und ob es immer noch einen Platz in der heutigen Welt hat.

### 5.1 Das politische Kabarett heute

Die Rolle des politischen Kabarett besteht darin, politische Ereignisse und Themen kritisch durch Satire und Humor zu betrachten und den öffentlichen Diskurs anzuregen. Es handelt sich um eine künstlerische Form, die sich mit politischen Geschehnissen, Politikern und gesellschaftlichen Themen auseinandersetzt. Dabei werden humorvolle Darbietungen,

Lieder, Tänze und komödiantische Vorstellungen verwendet, um politische Vorgänge kritisch zu hinterfragen und aktuelle Ereignisse sowie gesellschaftliche Probleme anzusprechen. Politisches Kabarett deckt oft die Absurditäten der politischen Welt, Manipulation, Korruption, Machtspiele und andere Mängel auf. Es kann Menschen die Augen öffnen, zum Nachdenken anregen und kritisches Denken fördern.

Politische Kabarettis fungieren auch als Ausdruck der Redefreiheit und künstlerischen Freiheit. Durch Humor und Satire ermöglichen sie Künstlern und Schöpfern, ihre Meinung zur politischen Situation und zu gesellschaftlichen Problemen auszudrücken, ohne Angst vor Repression zu haben. Kabarettisten nutzen oft Übertreibungen, Karikaturen und Ironie, um absurde und kontroverse Aspekte des politischen Geschehens aufzudecken.

Es ist jedoch wichtig zu beachten, dass politisches Kabarett eine künstlerische Form ist, die auf den persönlichen Meinungen der Kabarettisten basiert. Es sollte als eine von vielen Perspektiven auf Politik und Gesellschaft betrachtet werden und nicht als einzige oder objektive Wahrheit.

Ein Argument dafür, dass politisches Kabarett heutzutage ein immer aktuelles Format ist, wurde zum Beispiel in einer Online-Diskussion mit dem Titel *Das politische Kabarett der 20er und 30er Jahre deutlich*, die am 10. Juni 2021 vom Goethe-Institut Tschechien im Rahmen des Projekts *Erika Mann: Archiv 2021* organisiert wurde. Der tschechische Theaterkritiker Prof. Vladimír Just erwähnte in der Diskussion, dass der mediale Raum der modernen Gesellschaft von einer allgegenwärtigen politischen Korrektheit geprägt wird (vgl. Goethe Institut Tschechien 2021a). Oft wird diese auf eine sehr übertriebene Weise ausgelebt, was wiederum einen Nährboden für politisches Kabarett darstellen könnte. Das ist nur ein kleines Beispiel dafür, dass es immer noch genügend Themen für politisches Kabarett gibt.

Auf der anderen Seite wies er darauf hin, dass für politisches Kabarett in seiner traditionellen Form (wie zum Beispiel *Die Pfeffermühle*) eine gerade ungünstige politische Lage fast notwendig ist. Daher kann es heute nicht mehr als Massenmedium betrachtet werden. Das Interesse der Öffentlichkeit an dieser Form des Kabarettis ging verloren, insbesondere in den 90er Jahren, als die Meinungsfreiheit in Mitteleuropa zum Standard wurde. Eine der wichtigsten Funktionen des Kabarettis in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestand darin,

Themen anzusprechen, die anderswo nicht behandelt werden konnten. Insbesondere die Presse, die als Hauptquelle für Informationen galt, war oft der Zensur unterworfen. Das Kabarett hingegen war einer der wenigen Orte, an denen die Zensur nicht so stark eingreifen konnte, sei es durch indirekte Texte, den Ausdruck der Darsteller oder ihre Mimik. In der heutigen Welt, insbesondere in Mitteleuropa, unterliegt die Presse nicht mehr oder zumindest nicht in dem Maße wie damals der Zensur. Eine Kabarettbühne verliert somit die Aufgabe, eine Flucht vor der vom Staat überwachten Realität zu bieten. Der Sinn des politischen Kabarett musste sich also verändern. Es geht nicht mehr darum, für die Meinungsfreiheit zu kämpfen, sondern sie zu bewahren.

In der heutigen Zeit wird politisches Kabarett als Mittel zur Meinungsäußerung, Kritik und als Instrument des Aktivismus genutzt. Es kann auch als Informationsquelle dienen und eine Analyse politischer Ereignisse und Persönlichkeiten bieten, indem es komplexe Themen auf unterhaltsame und verständliche Weise zugänglich macht.

Wie bereits im Kapitel 2.6 erwähnt, nahm die Popularität des Kabarett allmählich ab, auch aufgrund des Drucks von Medien wie Radio, Fernsehen und vor allem dem Internet in den letzten Jahrzehnten. Das Kabarett wurde medialisiert und es entstanden neue Formate wie *Stand-up-Comedy*, das bis heute sehr beliebt ist. Die genaue Grenze zwischen *Stand-up-Comedy* und Kabarett wäre ein eigenes Thema für eine andere Arbeit, jedoch besteht eine direkte Verbindung zwischen ihnen, zum Beispiel in der Authentizität, der Interaktion mit dem Publikum und der Prägung der Aufführungen durch Improvisation. *Stand-up-Comedy* basiert also auf ähnlichen Prinzipien wie Kabarett, wird aber heute nicht mehr als Kabarett bezeichnet.

Dank sozialer Medien und digitaler Plattformen kann politische Satire ein breiteres Publikum erreichen als je zuvor. Videos, Parodien und satirische Beiträge können sich schnell im Internet verbreiten und viral werden, wodurch sie eine breite Palette von Menschen ansprechen und zur Debatte anregen.

Obwohl eine politische Kabarettbühne in gewisser Weise als veraltet angesehen werden kann, gibt es immer noch einige Kabarettbühnen, die ihr Publikum haben. Denn einige Elemente des Kabarett können durch kein modernes Medium ersetzt werden.

## 5.2 Das Thema: *Erika Mann?*

Ein passendes Beispiel dafür, dass Kabarett auch in der heutigen Welt noch relevant ist, findet sich im Prager Kabarettensemble *Das Thema*. Als erstes deutsch-tschechisches Kabarett in Prag hat es sich zur Aufgabe gemacht, den deutsch-tschechischen Sprachenaustausch auf kreative und humorvolle Art zu fördern. Das Ensemble wurde 2018 von Philipp Schenker, Roman Horák und Sven Ofner gegründet. Ihr vielfältiges Programm umfasst bis heute mehrere erfolgreiche Vorstellungen: *Gefühl und Cit* (2018), *Fall Mauer fall* (2019), oder *Macht und Ohnmacht* (2020) (vgl. Goethe-Institut Tschechien 2022). Besonders wichtig ist für diese Arbeit jedoch das Programm aus dem Jahr 2021, in dem sie die Vorstellung mit dem Titel *Erika Mann?* präsentierten. Allein dieser Titel deutet auf einen direkten Zusammenhang zwischen dem Kabarett und meiner Arbeit hin. Ich hatte nämlich das Glück, diese Vorstellung selbst am 18. Februar 2022 zu besuchen, und sie erwies sich als die größte Inspiration für die Wahl des Themas meiner Diplomarbeit. Die Aufführung behandelt das Leben von Erika Mann und knüpft dabei in hohem Maße an die Tradition der *Pfeffermühle* an. Für mich war es die erste Gelegenheit, mich gründlicher mit der Persönlichkeit von Erika Mann und ihrem politischen Kabarett vertraut zu machen. Deshalb sollte diese Vorstellung auch in den Inhalt dieser Arbeit aufgenommen werden. Zu diesem Zweck habe ich mich an einen der Darsteller und gleichzeitig den Gründer des Kabarettens *Das Thema*, Philipp Schenker, gewandt, der mir bereitwillig einige Fragen zur Arbeit des Ensembles und ihrer Beziehung zu Erika Mann beantwortete. Das strukturierte Gespräch ist in der Anlage 9 zu finden und in den folgenden Zeilen wird daraus zitiert.

In der Vorstellung *Erika Mann?* traten zwei Schauspielerinnen, Markéta Richterová und Stefanie Jögler, sowie zwei Schauspieler, Philipp Schenker und Roman Horák, unter der Regie von Emil Rothermel auf. Das knapp 75 Minuten lange Kabarettstück fand in dem Prager Theater *Divadlo na Zábřadlí* statt, das als Hauptbühne für das Kabarettensemble dient. In dem kleinen, jedoch ausverkauften Saal versammelte sich ein eindeutig zweisprachiges Publikum. Im Foyer des Theaters vermischten sich Deutsch und Tschechisch miteinander und bereits in diesem Moment konnte man spüren, dass es sich um ein außergewöhnliches kulturelles Ereignis handelt, bei dem die Sprachgrenze nicht als Barriere,

sondern als Gelegenheit für einen interkulturellen Austausch wahrgenommen wird. Der Sprachenaustausch ist der wesentlichste Bestandteil aller Vorstellungen des Kabarett. Sie verlaufen nämlich zweisprachig. Beide Sprachen nehmen in der Vorstellung eine gleichwertige Position ein, und in ihrer Verwendung überwiegt keine der beiden Sprachen die andere in signifikanter Weise. Was in einer Sprache gesagt wird, wird entweder auch in der anderen Sprache ausgedrückt oder es wird durch eindeutige nonverbale Mittel unterstützt, um das Verständnis zu erleichtern. Philipp Schenker sagt zu der Problematik der Zweisprachigkeit:

Zweisprachigkeit ist schön - Zweisprachigkeit ist nervig. Beides stimmt und dieser Widerspruch ist eine starke Quelle für Humor, Ironie, interkulturelle Poesie. Kulturunterschiede und Atmosphäre begreift man nur schon durch den unterschiedlichen Klang der Sprache. Das sich gegenseitig übersetzen, interpretieren und kommentieren, falsch übersetzen, mit starkem Akzent und fehlerhaft sprechen ist doch eine wunderschöne Kommunikationsbaustelle. Eigentlich so wie im normalen Leben. Auch wenn wir die gleiche Sprache sprechen, sind wir oft in denselben Situationen. (siehe Anlage 9, Frage 3 )

Der Humor im Kabarett *Das Thema* basiert auf der Sprachbarriere und den Grenzen der Verständigung zwischen den Sprachen. Deutsch und Tschechisch sind in gewisser Weise sehr unterschiedliche Sprachen und obwohl sie viele Gemeinsamkeiten aufweisen, haben sie zugleich unterschiedliche Strukturen, Akzente und Melodien. Gerade dieses Hindernis wird im Kabarett jedoch zu einem Vorteil gemacht, der humorvolle Situationen ermöglicht.

Die gesamte Vorstellung begann beispielsweise mit dem *Pfeffermühlen-Marsch*, der auch als Einführungsmelodie der *Pfeffermühle* dient (siehe Kapitel 3.3). Der ursprüngliche Text wurde natürlich auf Deutsch verfasst und das Lied wurde in der Vorstellung auch zuerst auf Deutsch gesungen. Doch gleich nach der ersten Strophe wechselten die Kabarettistinnen und Kabarettisten die Sprache und sangen das Gleiche noch einmal, diesmal jedoch auf Tschechisch. Das Publikum wurde dabei zum ersten Mal belustigt, wenn die Sängerinnen und Sänger versuchten, tschechische Äquivalente wie „peřový mlýnek“ in das Lied, dessen Melodie ursprünglich nicht auf die tschechische Sprache angepasst ist, einzufügen.

Das Spiel mit der Sprache zieht sich wie ein roter Faden durch das Kabarettstück. Einige Witze und Sketche sind natürlich klar strukturiert und vorbereitet, aber die Kabarettistinnen und Kabarettisten nehmen stets die Reaktionen des Publikums wahr und passen den Verlauf jeder Vorstellung den Zuschauern an.

Die Rolle des Publikums ist dabei möglicherweise der wichtigste Bestandteil nicht nur dieses Kabarett, sondern auch des Kabarett im Allgemeinen. So äußerte sich auch Philipp Schenker zu diesem Thema:

Wir versuchen in all unseren Programmen verschiedene Prinzipien von Interaktivität. In kleinen Theatern nehmen sich Publikum und Performer:innen ja sowieso war, sehen sich, fühlen sich. Da wäre es schade, nicht damit zu arbeiten!

Interaktivität hilft ein Gefühl der Nähe zu schaffen und gibt dem Publikum Impulse, selber nachzudenken und aktiv zu werden. Das wiederum hilft uns, noch klarer und stärker in unserer Arbeit auf der Bühne zu sein. (siehe Anlage 9, Frage 5)

In dem kleinen Saal wurde eine intime Atmosphäre erschafft, in der das Publikum oft direkt angesprochen wurde. Als Zuschauer fühlte man sich als ein unmittelbarer Bestandteil der gesamten Vorstellung und tatsächlich wurde man, wie Philipp Schenker erwähnt, immer wieder zum Nachdenken angeregt. Das Ensemble stellte dem Publikum Fragen, die dazu dienten, die gespielten Sketche zu erklären und dem gesamten Verlauf eine Richtung zu geben und je nach Reaktion des Publikums wechselten die Kabarettisten und Kabarettistinnen zwischen den beiden Sprachen. Bei der Vorstellung, die ich besuchte, waren auch viele Kinder im Zuschauerraum, die oft spontaner reagieren als die Erwachsenen. Selbst ernsthafte Themen wurden daher spielerisch und sogar märchenhaft behandelt, und die Kabarettisten reagierten schlagfertig auf alle Anregungen der jungen Zuschauer. Diese Tatsache passt gut zu den Texten von Erika Mann, die, wie bereits erwähnt, alle allegorische und märchenhafte Elemente enthielten.

Der Name der Vorstellung *Erika Mann?* deutet das Thema des Kabarett eindeutig an. Das Fragezeichen weist dabei darauf hin, dass die Absicht des Programms darin besteht, die wichtigste Frage zu beantworten: Wer war Erika Mann? Woher die Idee, sich in einem Kabarett diese Frage zu stellen kam, erklärt Philipp Schenker:

Das Goethe-Institut Tschechien hat uns angesprochen, ob wir nicht im Rahmen des Begleitprogramms für die Wanderausstellung über Erika Mann ein Kabarettprogramm kreieren wollten. Natürlich hatten wir Interesse und begannen uns gleich ins Thema einzuarbeiten. [...] (vgl. Anlage 9, Frage 7)

Im Jahr 2021 organisierte das Goethe-Institut Tschechien im Rahmen der Veranstaltungsreihe *Erika Mann* eine Ausstellung mit dem Titel *Erika Mann. Kabarettistin – Kriegsreporterin – Politische Rednerin*. Die Ausstellung war vom 15. April bis zum 31. Juli 2021 in Prag zu sehen (vgl. Goethe Institut Tschechien 2021b). Philipp Schenker gibt zu, dass er und einige seiner Kolleginnen und Kollegen erst während der Vorbereitung des Programms von der Tochter des berühmten Schriftstellers erfuhren. Umso mehr wurde er jedoch von ihrem außergewöhnlichen Leben und dem zeitlosen Kabarett *Die Pfeffermühle* überrascht und begeistert.

Alle vier Mitglieder traten auf der Bühne als Erika Mann gekleidet auf und in einer relativ kurzen Zeitspanne präsentierten sie die wichtigsten Ereignisse im Leben von Erika Mann. Dabei wurde davon ausgegangen, dass die Vorstellung vor allem für Zuschauer gedacht war, die zum ersten Mal mit der Persönlichkeit von Erika in Berührung kamen. Eine witzige Szene sollte zum Beispiel den Moment darstellen, in dem der Name für das zukünftige Kabarett, während eines gemeinsamen Abendessens der Familie Mann, entstand (siehe Kapitel 3.1). Die Darsteller und Darstellerinnen präsentierten Erika jedoch nicht nur makellos, sondern zeigten auch bestimmte Eigenschaften, die aus ihrer Lebensgeschichte abgeleitet werden können. Zum Beispiel wurde ihr bohemianischer Lebensstil, ihre Neigung zu verschiedenen Abhängigkeiten oder ihr manchmal arrogantes Auftreten mehrmals im Programm thematisiert. So äußerte sich auch Philipp Schenker zu den leicht kontroversen Seiten von Erikas Leben:

[...] Für uns war es interessant festzustellen, dass im Pfeffermühlenteam nicht immer alles ganz reibungslos ablief. Z.B. erlaubten sich Erika, ihr Bruder Klaus und Therese Giehse im Vergleich mit den anderen Ensemblemitgliedern einen luxuriöseren Lebensstil. In heutiger Zeit käme mir das seltsam vor, ich würde mich als Theaterarbeiter in einem Projekt für eine Tochter aus reichem Hause nicht unbedingt so wohl fühlen. Es gibt in den Biographien verschiedentlich Hinweise, dass Erika manchmal durchaus hart und auch arrogant auftrat. (vgl. Anlage 9: Frage 10)

Die Vorstellung beleuchtete also Erika aus verschiedenen Perspektiven, um den Zuschauern ein komplexes Bild ihrer Persönlichkeit zu vermitteln. Das Hauptziel des gesamten Programms bestand jedoch darin, die Zeitlosigkeit und Aktualität der Texte von Erika Mann und damit der *Pfeffermühle* hervorzuheben. Das Kabarett arbeitete nämlich sowohl mit Originaltexten der *Pfeffermühle* als auch mit eigenen Texten.

Wir freuen uns vor allem über die Texte, die auch heute noch ihre Gültigkeit haben und das gerade deshalb, weil sie mit Allegorien arbeiten und die allgemeinen Prinzipien der Gesellschaftsentwicklung und -mängel beleuchten. Einige Dinge ändern sich eben nicht... (vgl. Anlage 9: Frage 8)

Auch ohne Musik wäre ein Kabarett undenkbar. Obwohl bereits erwähnt wurde, dass die Originalmusik der *Pfeffermühle* nur fragmentarisch erhalten geblieben ist, arbeitete *Das Thema* mit diesen Fragmenten und kombinierte sie mit eigenen Melodien, die als moderner bezeichnet werden können. Dadurch wurden die Texte wiederbelebt und lebhaft interpretiert, um dem heutigen Publikum näher zu sein.

Wir haben einige Fragmente von Originaltexten sowohl mit Originalmelodien als auch mit eigener Musik inszeniert. Es sind Fragmente, von denen wir denken, dass sie auch heute noch stark und aussagekräftig sind. Philipp Schenker hat in Anlehnung daran, was denn heute das große Böse ist, wogegen man mit dem Kabarett kämpfen muss, ein eigenes Lied geschrieben. (vgl. Anlage 9: Frage 9)

Mit den Originaltexten, wie *Der Prinz von Lügenland* (siehe Anlage 9), zeigte das Kabarett, dass diese zwar ursprünglich auf das eindeutige Böse, verkörpert durch Hitler, ausgerichtet waren, aber gleichzeitig auch auf die heutige Welt und die gegenwärtigen Zustände passend erscheinen. Lügen, Dummheit und Gleichgültigkeit verwirren auch die Welt von heute, in der zwar alles, im Vergleich zur Zeit der *Pfeffermühle*, laut ausgesprochen werden kann, jedoch bleibt die Unterscheidung zwischen Wahrheit und manipulativen Absichten ein ewiger Kampf. Die Welt ist auch dank der sozialen Netzwerke so laut geworden, dass man manchmal nur mit Schwierigkeiten einen Weg aus dem medialen Lärm findet. Dies

unterstützt die totalitäre Denkweise und nichts deutet darauf hin, dass die Welt sich endgültig von Diktaturen verabschiedet hat.

Die Vorstellung fand am 18. Februar 2022 statt. Es ist bedauerlicherweise eine traurige Fügung des Schicksals, dass nur sechs Tage später in Europa erneut ein Krieg ausbrach, der von Phänomenen angeheizt wurde, gegen die Erika Mann bereits vor neunzig Jahren mit allem, was sie hatte, kämpfte.

*Das Thema* präsentierte Erika Mann in ihrem Programm als eine rastlose, engagierte und emanzipierte Frau, deren Werk auch heute noch von großer Bedeutung ist. Neben den politischen Themen wurden auch weitere relevante Themen behandelt, die nicht nur im politischen Kontext, sondern auch in der Gesellschaft von heute eine Rolle spielen, wie beispielsweise Gendergerechtigkeit und Fragen der Sexualität. Das Programm hatte somit einen breiten thematischen Ansatz und konnte verschiedene Aspekte der zeitgenössischen Welt aufgreifen.

### **5.3 Zusammenfassung**

Es wurde die Frage aufgeworfen, ob politisches Kabarett immer noch einen Platz in der heutigen Welt hat. Die Antwort auf diese Frage kann individuell unterschiedlich ausfallen und hängt weitgehend von persönlichen Vorlieben ab. Allerdings gibt es bestimmte Hinweise, die darauf hindeuten, dass Kabarett nach wie vor relevant ist. Die Vorstellung *Erika Mann?* des Kabaretts *Das Thema* lieferte dazu drei konkrete Beispiele.

Erstens zeigte diese Vorstellung, dass das politische Kabarett immer noch in der Lage ist, aktuelle Themen aufzugreifen und das Publikum zum Nachdenken anzuregen. Durch die Darstellung von Erika Mann und die Behandlung von Themen wie Gendergerechtigkeit und sexueller Identität wurde deutlich, dass Kabarett auch in der heutigen Zeit eine Plattform bietet, um gesellschaftliche Fragen und Probleme zu reflektieren.

Zweitens bietet ein Kabarett eine einzigartige und intime Atmosphäre, in der die Beteiligung der Zuschauer von grundlegender Bedeutung ist. In einem Kabarett kann man nicht nur über Themen erfahren, sondern sie auch hautnah erleben. Die unmittelbare Nähe und Interaktion des Publikums mit der Bühne ermöglichen es, kritische Botschaften zu vermitteln,

gesellschaftliche Themen anzusprechen und zum Nachdenken anzuregen. Der Zuschauer wird zu einem wesentlichen Teil des kreativen Prozesses, und das macht jede Vorstellung zu einem einzigartigen und fesselnden Ereignis, das kaum ein anderes Medium in dieser Form vermitteln kann.

Der dritte Aspekt ergibt sich direkt aus dem zweiten. Das Thema zeigt, dass ein Kabarett neben der Präsentation eines ausgewählten Themas und der Einbindung des Publikums auch in der Lage ist, kulturelle Grenzen und Sprachbarrieren zu überwinden. Das erste deutsch-tschechische Kabarett knüpft nämlich an eine vergessene Tradition an. Philipp Schenker sagte noch dazu:

[...] Prag [war] doch tausend Jahre lang eine multikulturelle, mehrsprachige Stadt, wo man vor allem Tschechisch und Deutsch sprach. Die Bewohner sprachen die andere Sprache nicht immer gut, aber verstanden sich. (vgl. Anlage 9: Frage 1)

Eine Sprache wird für viele Menschen zur Grenze eines Staates und damit auch einer Kultur. Diese Einstellung trennt die Menschen voneinander und verhindert ein gemeinsames Verständnis. Das Kabarett *Das Thema* schafft jedoch in seinen Vorstellungen eine Atmosphäre, in der die Angst vor dem Unbekannten und der Sprachbarriere in freundlichen Begegnungen beider Sprachen überwunden werden kann. Dadurch erhält das Kabarett einen Mehrwert, der nur schwer durch etwas anderes ersetzt werden könnte.

Die Bedeutung von Erika Mann für die heutige Welt wurde bereits vielfach erörtert. Ihr gesamtes Leben lang kämpfte sie für Gerechtigkeit und die Verwirklichung grundlegender moralischer Tugenden. In der *Pfeffermühle* setzte sie sich mit Vernunft, Wahrheit und Beteiligung für Gerechtigkeit ein und kämpfte gegen Diskriminierung. Erika Mann behandelte in der *Pfeffermühle* zeitgenössische Themen auf eine Art und Weise, die zeitlos geworden ist. Dank der Allegorie ihrer Texte lassen sie sich auf jede Situation, nicht nur auf politische Themen, anwenden. Auf ihrer Tournee durch Europa mit dem Kabarettensemble setzte sich Erika Mann für eine offene, demokratische und europäische Gesellschaft ein.

Erika Mann kann nicht nur mit ihrem Werk im Kabarett *Die Pfeffermühle* inspirieren, sondern auch mit den Werten, für die sie sich in ihrem Leben engagiert hat. Ihre Ideale und ihr Einsatz können als Inspiration für die heutigen Generationen dienen, die sich für Demokratie, Gleichberechtigung und künstlerische Freiheit einsetzen.

Obwohl sie nie den Nobelpreis erhielt und keines ihrer Werke Teil der Abiturlektüre ist, verdient sie doch ihren Platz im Rampenlicht. Das Kabarett *Das Thema* trägt wesentlich dazu bei, und meiner Meinung nach ist es sehr wichtig, das Bewusstsein für Erika Mann weiter zu verbreiten.

Am 9. Februar 1935 schrieb Jiří Voskovec an Erika Mann:

[...] Sie werden nie den Erfolg ernten können, den Sie verdienen; seien Sie aber zumindest durch eine Gewißheit gestärkt, die von Dauer ist: Sie machen das einzige Theater, das sich als das wahre bezeichnen kann, ein Theater, in dem weder Tricks noch Manien zählen, sondern allein das Herz und das Bedürfnis, etwas auszudrücken. [...] (Prestel 1988: 65)

## Abschluss

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, eine tiefere Kenntnis über die Persönlichkeit von Erika Mann und ihr Kabarett *Die Pfeffermühle* bei dem sie als Hauptorganisatorin, Darstellerin und Textautorin tätig war, zu erlangen. In diesem Zusammenhang wird das politische Kabarett auch im Kontext der bedeutendsten damaligen Kabarettscenen Deutschlands betrachtet.

Das erste Kapitel befasst sich mit dem Leben von Erika Mann. Anhand von Sekundärliteratur, die hauptsächlich aus der Biografie *Erika Mann: Eine Lebensgeschichte* (2009) von Irmela von der Lühe, der Autobiografie von Erika Mann *Ausgerechnet Ich* (1943), persönlicher Korrespondenz in *Erika Mann: Briefe und Antworten Band 1* (1988) und der Autobiografie von Klaus Manns *Der Wendepunkt* (1942) besteht, wird das Leben einer der bedeutendsten weiblichen Figuren der deutschen Zeitgeschichte vorgestellt. Von ihrer ersten Begegnung mit der Theaterbühne über ihren Kampf für die Emanzipation der Frauen, ihre Karriere als Journalistin, Schriftstellerin, politische Rednerin und Kriegskorrespondentin bis hin zu ihrer Arbeit am Nachlass des Werkes ihres Vaters, des Schriftstellers Thomas Mann. Das Ziel dieser biografischen Darstellung ist es, Erika Mann als Persönlichkeit darzustellen, deren Erfahrungen die Lebenswerte, die sie rastlos in ihrem kabarettistischen Werk präsentierte, prägten.

Das zweite Kapitel dieser Arbeit widmet sich den theoretischen Grundlagen des Kabarett im Allgemeinen. Es stellt nicht nur den Ursprung des Kabarett vor, sondern auch seine grundlegende Einteilung von artistischem Kabarett über politisch-literarisches Kabarett bis hin zum Medienkabarett. Dabei werden auch die grundlegenden Gattungen des Kabarett definiert, wie zum Beispiel das Chanson oder der Sketch. Dieser Teil der Arbeit geht von der Sekundärliteratur aus, die zum größten Teil das *Metzler Kabarettlexikon* (1996) von Klaus Budzinski darstellt.

Im dritten und zugleich längsten Teil dieser Arbeit liegt der Fokus auf dem Kabarett *Die Pfeffermühle* von Erika Mann. Der theoretische Hintergrund für dieses Kapitel besteht größtenteils aus Sekundärliteratur, die bereits für das erste Kapitel verwendet wurde, sowie aus der umfassenden Arbeit von Helga Keiser-Hayne über dieses Kabarett mit dem Titel *Erika Mann und ihr politisches Kabarett „Die Pfeffermühle“* (1995). Dieses Buch dient

zusammen mit Erika Manns Autobiografie auch als Quelle der Primärliteratur zur Arbeit mit den Originaltexten des Kabarett. Chronologisch wird hier die gesamte vierjährige Existenz dieses politischen Kabarett, das von 1933 bis 1937 als künstlerische Opposition gegen den Nationalsozialismus agierte, dargestellt. Auf knapp 27 Seiten wird seine Entwicklung von seinen Anfängen in Deutschland über seine Exiljahre in der Schweiz und unter anderem auch in der Tschechoslowakei bis hin zum gescheiterten Versuch, dieses Kabarett auch in den Vereinigten Staaten wiederzubeleben, aufgezeigt. Basierend auf ausgewählten Originaltexten, deren Transkription im Anhang zu finden ist, hat dieses Kapitel das Ziel, ein konkretes Bild von den Themen zu zeichnen, die Erika Mann und ihr Ensemble in ihren Aufführungen behandelt haben. Zusammen mit dem ersten Kapitel entsteht so ein komplexes Bild von der Gestalt des Kabarett *Die Pfeffermühle* und der Persönlichkeit von Erika Mann.

Der vierte Teil befasst sich dann mit ausgewählten Kabarett Szenen in Deutschland jener Zeit. Anhand konkreter Beispiele wird hier die Kabarett Szene dargestellt, die der Zeit des Kabarett *Die Pfeffermühle* entspricht. Es ist nahezu unmöglich, die konkrete Anzahl der Kabarett Szenen zu bestimmen. Gewiss ist jedoch, dass das Kabarett der 1920er und 1930er Jahre als Massenmedium betrachtet werden kann, das nicht nur als Unterhaltungsquelle diente, sondern aufgrund der weniger eingeschränkten Meinungsfreiheit auch als Informationsquelle fungierte.

In dem letzten Kapitel dieser Diplomarbeit befrage ich mich mit Fragen nach der Rolle, die das politische Kabarett in der heutigen Welt spielen kann, und welche Bedeutung der Nachlass von Erika Mann und ihrem Kabarett für die heutige Gesellschaft einnehmen kann. Als Ausgangspunkt für diese Betrachtung dient die Analyse der Aufführung *Erika Mann?* des tschechisch-deutschen Kabarettensembles *Das Thema*. Dieses Kabarett verarbeitete das Thema von Erika Mann auf eine Weise, aus der sich Antworten auf beide oben genannten Fragen ableiten lassen. Als Argumentationsgrundlage habe ich die Form eines Interviews gewählt, das mit einem der Gründer und Mitglieder des Ensembles *Das Thema*, Philipp Schenker, geführt wurde. Das vollständige Transkript dieses strukturierten Interviews ist im Anhang 9 zu finden.

Anhand dieses konkreten Beispiels lässt sich schlussfolgern, dass dieses Format auch in der heutigen Welt immer noch etwas zu bieten hat. Die Einbindung des Publikums und die Intimität einer Kabarettvorstellung bieten eine einzigartige Möglichkeit, nicht nur aktuelle politische Themen durch Satire zu verarbeiten, sondern auch den Raum für die Arbeit im Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen zu eröffnen, die über den Rahmen üblicher künstlerischer Formen hinausgehen. Im Fall des Kabarett *Das Thema* handelt es sich beispielsweise um Überwindung von Sprach- und Kulturbarrieren.

Erika Mann erweist sich als eine Persönlichkeit, die dank der zeitlosen Themen, denen sie sich in ihrem Leben gewidmet hat, wie Toleranz, Gerechtigkeit oder Gleichheit, auch für die heutige Gesellschaft als Inspiration dienen kann. Denn wie aus der Kabarettvorstellung *Erika Mann?* ersichtlich ist, kämpft die heutige Gesellschaft immer noch mit denselben Missständen wie Dummheit, Lüge oder Gleichgültigkeit, gegen die bereits das Kabarett *Die Pfeffermühle* kämpfte. Ihre Texte, die sich größtenteils durch ihre Indirektheit und Allegorie auszeichnen, sind daher auch heute noch aktuell.

Diese Abschlussarbeit eröffnet eine Vielzahl von Themen, die oft nur am Rande erwähnt wurden und die eine eingehendere Bearbeitung verdienen würden. Erika Mann kann als Persönlichkeit betrachtet werden, der im Unterricht der deutschsprachigen Literatur möglicherweise nicht so viel Raum wie ihren Verwandten (z. B. Thomas Mann, Heinrich Mann oder Klaus Mann) eingeräumt wird. Diese Arbeit zeigt jedoch, dass das Bewusstsein für ihr Leben und Werk der heutigen Gesellschaft helfen kann, nicht nur die Zeit, in der sie lebte, sondern auch die Zeit, in der wir leben, besser zu verstehen.

## Resumé

Cílem této práce je hlubší seznámení s osobností Eriky Mannové a jejím kabaretem *Die Pfeffermühle*, jehož byla hlavní organizátorkou, představitelkou a autorkou textů. Největší důraz je přitom kladen na zasazení tohoto politického kabaretu do kontextu tehdejších nejvýznamnějších kabaretních scén v Německu.

První kapitola se zabývá životem Eriky Mannové. Opírá se především o biografii *Erika Mann: Eine Lebensgeschichte* (2009) od Irmely von der Lüche, autobiografii Eriky Mannové *Ausgerechnet Ich* (1943), osobní korespondenci *Erika Mann: Briefe und Antworten Band 1* (1988) a autobiografii *Der Wendepunkt* (1942) od Klause Manna. Tato díla představují Eriku Mannovou jako jednu z nejvýznamnějších ženských postav německých novodobých dějin. Od jejího prvního setkání s divadelní scénou, přes boj za emancipaci žen, kariéru novinářky a spisovatelky, sérii úspěšných přednášek v USA a dráhu válečné reportérky, až po uchování odkazu díla jejího otce, spisovatele Thomase Manna. Cílem tohoto životopisného výčtu je pochopit Eriku Mannovou jako osobnost, jejíž zkušenosti pomáhaly utvářet životní hodnoty, které neúnavně prezentovala ve svém kabaretním díle.

Druhá kapitola této diplomové práce se věnuje teoretickému základu týkajícího se problematiky kabaretu. V krátkosti je zde představen nejen etymologický původ slova „kabaret“, ale i základní rozdělení tohoto žánru (kabaret artistický, kabaret politicko-literární a kabaret mediální). Zároveň jsou zde definovány základní formy, které kabaret využívá, jako je šanson nebo skeč. Tato část práce vychází převážně ze sekundární literatury, zejména z publikace *Metzler Kabarettlexikon* (1996) od Klause Budzinskeho.

Ve třetí a zároveň nejdelší části této práce je pozornost zaměřena na kabaret Eriky Mannové *Die Pfeffermühle*. Teoretický základ pro tuto kapitolu tvoří z větší části sekundární literatura, která byla využívána již v první kapitole a zároveň souborná práce Helgy Keiser-Hayne o tomto kabaretu s názvem *Erika Mann und ihr politisches Kabarett „Die Pfeffermühle“* (1995). O tuto literaturu se opírá i interpretace vybraných textů kabaretu *Die Pfeffermühle*. Chronologicky je představena celá čtyřletá existence tohoto politického kabaretu, který v letech 1933 až 1937 působil jako umělecká opozice proti politice národního socialismu. Na bezmála 27 stranách je zde vykreslen jeho vývoj od počátků v Německu, přes exilová léta ve Švýcarsku a mimo jiné i v Československu až po nepodařený pokus tento kabaret

oživit i ve Spojených státech. Na základě vybraných originálních textů, jejichž přepis se nachází v příloze, jsou přiblížena konkrétní témata, na která se Erika Mannová a její soubor ve svých představeních soustředili. Tato kapitola tak vytváří komplexní obraz o podobě kabaretu *Die Pfeffermühle* a osobnosti Eriky Mannové.

Čtvrtá část, jejímž hlavním úkolem je nastínit nezastupitelnou úlohu kabaretu ve 20. a 30. letech v Německu, se podrobně zabývá nejdůležitějšími scénami v tehdejší Německu a na vybraných příkladech je zde vyobrazeno kabaretní prostředí, tehdejší doby. Konkrétní počet kabaretních scén z této doby není možné stanovit. Jisté však je, že kabaret 20. a 30. let lze v určitém slova smyslu považovat za masové médium, které fungovalo nejen jako zdroj zábavy, ale díky méně omezené svobodě projevu také jako zdroj informací, které kvůli cenzuře nebylo možné ve veřejném prostoru získat jinde.

V poslední kapitole této diplomové práce se zabývám otázkami, jakou roli může hrát forma politického kabaretu v dnešním světě a jaký význam má odkaz Eriky Mannové dnes. Při tom vycházím z představení *Erika Mann?* česko-německého kabaretního souboru *Das Thema*. Tento kabaret zpracoval téma Eriky Mannové způsobem, ze kterého lze vyčíst odpovědi na obě výše zmíněné otázky. Jako zdroj pro argumentaci jsem zvolil formu rozhovoru, který byl veden s jedním ze zakladatelů a členů souboru *Das Thema* Philippem Schenkerem. Celý přepis tohoto strukturovaného rozhovoru se nachází v příloze 9.

Díky tomuto příkladu lze dojít k závěru, že formát kabaretu má v dnešním světě stále co nabídnout. Zapojení publika a intimita kabaretního představení představuje jedinečnou možnost zpracovávat nejen aktuální politická témata pomocí satiry, ale zároveň otevírá i prostor pro práci v oblastech mezilidských vztahů, která přesahuje rámec obvyklých uměleckých forem, jako je například překonávání jazykových a kulturních bariér v případě kabaretu *Das Thema*,

Erika Mannová je osobností, která se věnovala nadčasovým tématům (jako je tolerance, spravedlnost nebo rovnost) a díky tomu může být inspirací i pro dnešní společnost. Ta se totiž, jak je patrné i z kabaretního představení *Erika Mann?*, stále potýká se stejnými zly (hloupostí, lží nebo lhostejností), proti kterým bojoval již kabaret *Die Pfeffermühle*. Jeho texty, které se z velké části vyznačují nekonkrétností a alegorií, jsou tak aktuální i dnes.

Tato diplomová práce otevírá velké množství témat, která byla často zmíněna jen okrajově a která by si zasloužila další hlubší zpracování. Eriku Mannovou lze považovat za osobnost, které se možná ve výuce německé literatury nedostává tolik prostoru, jako jejím slavnějším příbuzným (např. Thomasi Mannovi, Heinrichu Mannovi nebo Klausu Mannovi). Tato práce ukazuje, že povědomí o jejím životě a díle může dnešní společnosti pomoci lépe pochopit nejen dobu, ve které žila, ale i dobu, ve které žijeme my.

## Literaturverzeichnis

**Berger, Renate. 2016.** *Tanz auf dem Vulkan: Gustaf Gründgens und Klaus Mann.* Darmstadt : Lambert Schneider, 2016. ISBN 978-3-650-40148-9.

**Budzinski, Klaus. 1996.** *Metzler Kabarett Lexikon: In Verbindung mit dem Deutschen Kabarettarchiv.* Stuttgart : J.B. Metzler, 1996. ISBN 3-476-01448-7.

**Budzinski, Klaus. 1982.** *Pfeffer ins Getriebe. Ein Streifzug durch 100 Jahre Kabarett.* München : Universitas Verlag, 1982. ISBN 3-453-01911-3.

**Emmerich, Alexander. 2009.** *Deutsche Geschichte: was jeder wissen muss.* Mannheim : Duden, 2009. ISBN 978-3-411-74011-6.

**Keiser-Hayne, Helga. 1995.** *Erika Mann und ihr politisches Kabarett „Die Pfeffermühle“.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 1995. ISBN 3-499-13656-2.

**Lühe, Irmela von der. 2009.** *Erika Mann: Eine Lebensgeschichte.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009. ISBN 978-3-499-62636-0.

**Mann, Erika. 2005.** *Ausgerechnet Ich. Ein Lesebuch.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2005. ISBN 978-3-499-24158-1.

**Mann, Erika und Mann, Klaus. 1993.** *Rundherum: Abenteuer einer Weltreise.* Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 1993. ISBN 978-3-644-00439-9.

**Mann, Klaus. 1989.** *Der Wendepunkt: Ein Lebensbericht.* München : Edition Spangenberg, 1989. ISBN 3-894-09029-4.

**Prestel, Anna Zanco. 1988.** *Erika Mann: Briefe und Antworten. Band 1: 1922-1950.* München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988. ISBN 3-423-10864-9.

**Stein, Roger. 2006.** *Das deutsche Dirnenlied: Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht.* Köln, Weimar, Wien : Böhlau, 2006. ISBN 978-3-412-03306-4.

**Völker, Klaus. 2010.** *Kabarett der Komiker. Berlin 1924 bis 1950.* München : edition text + kritik im Richard Bootberg Verlag, 2010. ISBN 978-3-86916-050-4.

## Internetquellen

**Fink, Iris und Stoppacher, Thomas.** GLOSSAR zum Thema Kabarett. *Österreichisches Kabarettarchiv*. [o. J.]. [online] [Zugriff am: 22.5.2023.] Verfügbar unter:  
<https://www.kabarettarchiv.at/Glossar>.

**Goethe-Institut Tschechien.** *Diskussion: Das politische Kabarett der 20er und 30er Jahre*. [2021a]. [online]. [Zugriff am: 23.6.2023]. Verfügbar unter:  
[https://www.goethe.de/ins/cz/de/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event\\_id=22213444](https://www.goethe.de/ins/cz/de/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=22213444)

**Goethe-Institut Tschechien.** *Kabarett: Das Thema: Erika Mann?* - [2022]. [online]. [Zugriff am: 25.6.2023]. Verfügbar unter:  
[https://www.goethe.de/ins/cz/de/ver.cfm?event\\_id=22232116](https://www.goethe.de/ins/cz/de/ver.cfm?event_id=22232116)

**Goethe-Institut Tschechien.** *Erika Mann. Kabarettistin – Kriegsreporterin – Politische Rednerin*. - [2021b]. [online]. [Zugriff am: 27.6.2023]. Verfügbar unter:  
[https://www.goethe.de/ins/cz/de/ver.cfm?event\\_id=22722337](https://www.goethe.de/ins/cz/de/ver.cfm?event_id=22722337)

**LyriX.at.** *An allem sind die Juden schuld von Annemarie Hase*. [o. J.]. [online]. [Zugriff am: 5.7.2023]. Verfügbar unter: <https://www.lyrix.at/t/annemarie-hase-an-allem-sind-die-juden-schuld-c1d>

**Prager Presse.** Praha: Orbis, 20.01.1935, 15(19), S. 11. [online]. [Zugriff am 18.6.2023]. Verfügbar unter: <https://www.digitalniknihovna.cz/nm/uuid/uuid:d7605ae8-68eb-11e9-86b8-001b63bd97ba>

## **Anlageverzeichnis**

### **Ausgewählte Texte der *Pfeffermühle***

**Anlage 1** – Zugegeben

**Anlage 2** – Schönheitskönigin

**Anlage 3** – Harlekin

**Anlage 4** – Frau X.

**Anlage 5** – Kälte

**Anlage 6** – Die Dummheit

**Anlage 7** – Weil ich will

**Anlage 8** – Der Prinz von Lügenland

**Anlage 9** – Das Gespräch mit Philipp Schenker

## Zugegeben

Wissen Sie, was ich mir manchmal denke,  
–

Denn man denkt sich schließlich  
manchmal was, –

Wenn ich manchmal meine Schritte lenke,  
–

Denk ich manchmal dies und manchmal  
das.

Zugegeben, denk ich, Du bist ärmlich,

Zugegeben, Du bist arbeitslos, –

Zugegeben, und du frierst erbärmlich

Zugegeben, und Du hungerst bloß.

Aber, denk ich, heute scheint die Sonne,

Aber, fühl ich und du bist verliebt.

Aber weiß ich, es ist eine Wonne,

Dass es Dich doch immerhin noch gibt.

Wissen Sie, es ist doch recht erfreulich,

Dass man ganz allein so denken kann, –

Ohne denken wär die Welt ja greulich, –

Ne, – da denk ich lieber gar nicht dran.

Zugegeben, denke ich statt dessen,

Wenn ich so die guten Leute seh, –

Zugegeben, denen schmeckt das Essen, –

Zugegeben, die tun sich nicht weh.

Aber denk ich, denn ich denke gerne, –

Einmal dreht sich die Erde total, –

Ob er nah ist oder ziemlich ferne, –

Dieser heit're Tag erscheint einmal.

Ja ich tapeziere mir mein Köpfchen

So mit mehreren Gedanken voll.

Manchmal zwar nehm ich mich selbst  
beim Schöpfchen

Weiß nicht mehr, was ich denken soll.

Zugegeben, denk ich, man hat Kräche

Und man prügelt sich wie nicht gescheit,

Was weiß ich, um Mädchen oder Zeche, –

Oder nur so aus Parteilichkeit.

Aber, denk ich, man lebt doch gemeinsam,

Aber, fühl ich, Freunde, das tut gut,

Aber, weiß ich, man ist doch nicht einsam,  
–

Aber, sing ich, – aber, – das gibt Mut.

(Keiser-Hayne 1995: 37)

## Schönheitskönigin

Vorsicht mit den Instrumenten,  
Achtung Eile, Achtsamkeit,  
Ja, mein Kind, in Deinen Händen  
Lieg das Leben der Patienten  
Und ihr Glück für Lebenszeit.

Ich bin die Schönheitskönigin  
Im wahren Sinn  
Im wahren Sinn des Wortes  
Ich operiere und massiere  
Korrigiere, plagiiere  
Die Schönheit allerorts.

Was nicht hübsch ist, wird geschnitten  
Und massiert wird, was zu fett,  
Um die Schönheit wird gelitten  
Hier auf dem Massagebrett.  
Bitte wollen sie sich legen  
Auf den Rücken Frau Direktor,  
Gräfin müssen sich doch pflegen, –  
Wer wird weinen, Herr Inspektor?  
Einen Bauch hat jene Dame, –  
Na, Sie werden Sie ja kennen, –  
Namen darf ich ja nicht nennen, –  
Frau von Batik ist ihr Name.

Eine Kundin fand ja neulich, –  
Ach mein Mund ist ganz abscheulich, –  
Und besonders wenn ich lache.

Ich zerlegt ihn mit dem Messer,  
Jetzt gefällt er ihr schon besser, –

Das war eine große Sache.  
Mit der Gabel ward der Nabel  
jener Dame extrahiert.  
jetzt an Mundes statt  
Sie den Nabel hat  
Und der Mund ward tiefer nun placiert.

Ich bin die Schönheitskönigin  
Im wahren Sinn  
Im wahren Sinn des Wortes  
Ich operiere und massiere  
Korrigiere, plagiiere  
Die Schönheit allerorts.

Droben liegt ein Herr darnieder  
Den besuch ich heute wieder  
Und verbinde ihm die Nase  
Gott ist das ein armer Hase.  
Denn der Pfarrer, der ihn taufte,  
Und der Stammbaum, den er kaufte,  
Gar nichts, gar nichts wollte frommen  
Und ich selber musste kommen.  
Ach das Herrchen drängt es mächtig  
Auch mal ganz dabei zu sein, –  
Seine Nase war nicht klein, –  
War nicht grade, war verdächtig,

## Anlage 2

Eine neue Nase möcht ich,  
rief der unzufrieden Herr,  
Und nicht weniger, nicht mehr.  
Ich nahm die Nase in die Hand,  
Die ich von mir aus reizend fand,  
Und schnitt ihr tief in ihren Rücken.  
Zur Rechten sieht man, wie zur Linken,  
Eine halbe Nase heruntersinken, –  
Haut auch den Sattel noch in Stücken.  
Die Biegung korrigierte ich  
Mit einem Stückchen Ohr,  
Die Länge, die verkürzte ich,  
Was ich dabei verlor,  
Massiert ich in das Kinn hinein, –  
Das wird nun recht martialisch.

Ich bin die Schönheitskönigin  
Im wahren Sinn  
Im wahren Sinn des Wortes  
Ich operiere und massiere  
Korrigiere, plagiiere  
Die Schönheit allerorts.

(Mann 2005: 67-69)

## Harlekin

Laßt Euch gleich von mir erklären  
Dieses bunte Narrenkleid.  
Meine Gründe sollt Ihr ehren, –  
Denn sie liegen in der Zeit.

Die ist bunt, wie diese Flecken;  
Und auch uns ist bunt zu Mut.  
Manchmal mies und zum Verrecken, –  
Manchmal plötzlich wieder gut.

Rot und grün und weiß daneben,  
Schwarz und gelb bin ich verziert.  
Alles, was wir so erleben,  
Ist hier drauf symbolisiert.

Unschuld, Hoffnung, Neid und Trauer,  
Scham und Schande hab' ich an, –  
Wartet, wartet bis genauer  
Ich es Euch erklären kann.

Wenn ich so zum Beispiel sehe,  
Wie das rüstet um uns her, –  
Wenn ich in das Kino gehe, –  
Wochenschau mit Schießgewehr, –

Und mit Giftgas und mit Feuer  
Und mit einem neuen Tank, –  
Ja da wird mir ungeheuer, –  
Und ich denke: Gott sei dank, –

Ach, da bin ich doch unschuldig dran!  
Mach drei Kreuze, Mensch und sage still:  
Du hast wenigstens was Weißes an, –  
Da sieht jeder, daß ich das nicht will.

Und dann stellt sich unsern Blicken  
Eine Prinzenhochzeit dar:  
Orchideen zu Entzücken, –  
O, wie reich, das junge Paar!

Da zerspring ich doch vor lauter Neid, –  
Ach, geht's denen gut, – haben die's  
bequem!  
Und da weid' ich in meinem Kleid, –  
Etwas Gelbes ist da angenehm!

Und dann kann ich droben sehen  
Haß und Terror, und man schießt.  
Wer will sowas denn verstehen, –  
Nein, daß sowas möglich ist?!

Und die Welt hält stille,  
Schreit denn keiner: halt genug!?  
Ist nur dort, nur dort ein Wille?  
Nur bei Wahnsinn und Betrug!

Ach, da wird' ich traurig, weine fast,  
Und ich möcht' im Witwenschleier geh'n.  
Und hab gleich ein Fleckchen, das da paßt,  
–  
Kann nur schwarzes Fleckchen seh'n

### Anlage 3

Dann ist Pause, und wir lesen  
Schnell und um uns zu zerstreu'n, –  
In den Blättern wie's gewesen,  
Und wie's morgen könnten sein.  
Ach, sie lügen, ach, sie lügen, –  
Wahrheit wird nicht mehr gedruckt!  
Und sie wollen uns betrügen,  
Daß es stinkt und kracht und zuckt.

Und da schäm' ich mir die Lunge aus,  
Da genier ich mich bis in den Tod, –  
Und da werd' ich rot und geh  
nachhaus, –  
Wie mein Jäckchen hier, so feuerrot.

Wenn wir mal vernünftig werden,  
Fühl' ich dann und mir wird leicht,  
Ist auf dieser schönen Erden  
Schon ein hohes Ziel erreicht

Liegt es denn. in solcher Ferne  
Unerreichbar himmelwärts?:  
Ach es offenbart sich gerne,  
Klares Ziel für Kopf und Herz!

Und dann fange ich zu hoffen an,  
Für den fernen Tag zur Abendzeit, –  
Und jetzt endlich kommt was Grünes dran,  
–  
Grüner Hoffnungsfleck, am bunten Kleid.

(Keiser-Hayne 1995: 50)

**Frau X.**

Ich heiße X und habe einen Laden,  
Drin es Verschiedenstes zu kaufen gibt.  
Ich will im Ganzen keinem Menschen  
schaden, –  
Ich und mein Mann, wir sind auch recht  
beliebt.

Man lügt und beträgt sich durch die  
Woche,  
Am Sonntag reicht es dann zu Wein und  
Huhn.  
Mit Ehrlichkeit hat unsere Epoche,  
Und mit Charakter, ja nichts mehr zu tun.

Es krht kein Hahn danach,  
Es krht kein Hahn danach,  
die Hühner lachen leis.  
Es schert sich keine Katz,  
Weil das doch jeder weiß;  
Wer's Pech hat, na, der hat's.

Mein Mann beträgt mich oft, das weiß ich  
immer,  
Und ich betrge ihn in mancher Nacht.  
Er mietet sich zu diesem Zweck ein  
Zimmer,  
Ich und mein Freund, wir haben's oft  
belacht.

Dabei beträgt mich der mit meiner  
Jüngsten,  
Die lügt mich an, das lebenstcht'ge Ding.  
Ja, ja, ich weiß, es war vergang'ne  
Pfingsten,  
Dass sie zum ersten Male zu ihm ging.

Es krht kein Hahn danach,  
Es krht kein Hahn danach,  
die Hühner lachen leis.  
Es schert sich keine Katz,  
Weil das doch jeder weiß;  
Wer's Pech hat, na, der hat's.

Und gibt es Krieg, dann muss es ihn halt  
geben,  
Wozu denn sonst das Militär im Land?  
Die Industrie will schließlich weiterleben.  
Ich und mein Mann, wir haben's längst  
erkannt.

Wenn wir daheim sind und am Radio  
hören,  
Wie das so funkt und tut aus manchem  
Reich.  
Und andere Leute lassen sich nicht stören,  
–  
Nur Österreich selber ward ein bisschen  
bleich:

Es krht kein Hahn danach,  
Es krht kein Hahn danach,  
die Hühner lachen leis.

## Anlage 4

Es schert sich keine Katz,  
Weil das doch jeder weiß;  
Wer's Pech hat, na, der hat's.  
Wenn wir's nicht hindern, sind wir schnell  
verloren, -  
Der Vogel Strauß macht große Politik;  
Den Kopf im Sand bis über beide Ohren,  
Zwitschert er dumpf: „Ich bin nicht für  
den Krieg“.

Am Ende liegt die Welt in Schutt und  
Trümmern,  
Die wir so listig-tüchtig aufgebaut.  
Das Giftgas schwelt in unsern guten  
Zimmern –  
Ich und mein Mann, wie geben keinen  
Laut.

Jetzt krähn die Hähne all,  
Um's blut'ge Morgenrot  
Die Hühner weinen leis.  
Zu spät schert sich die Katz,  
Die es nun gründlich weiß:  
Wer's Pech hat, na, der hat's.

(Keiser-Hayne 1995: 72-74)

## Kälte

In Winterkälte ward ein Jahr geboren, –  
Es ist so zart, – seid sorgsam dem Kind!  
Man hat der Jahre manches schon  
verloren,  
Und heutzutage geht ein scharfer Wind.

Der Schnee ist bläulich in der dünnen  
Kälte, –  
Die kleinen Bäume frieren arm und kahl;  
zwei Raben kreisen hungrig über'm  
Felde, –

Warum ist es so kalt?  
Warum tut Kälte weh?  
Warum? Die Welt wird bald  
Nur lauter Eis und Schnee.

Kalt ist die Welt, – sie macht sich nichts  
zu wissen,  
Von dem und jenem, was es leider gibt.  
Gleichgültigkeit, dies kühlste Ruhekissen,  
Ist sehr gefragt und allgemein beliebt.

Wer faselt da von Ungerechtigkeit?  
Von Mord und Marter, die zum Himmel  
schrein?  
Was kümmert's mich, wenn andre Leute  
streiten?  
Laßt mich in Ruh, – ich mische mich nicht  
ein!

Warum sind wir so kalt?  
Warum, – das tut doch weh!  
Warum? Wir werden bald  
Wie lauter Eis und Schnee!

Beteiligt euch, – es geht um Eure Erde!  
Und Ihr allein, Ihr habt die ganze Macht!  
Seht zu, dass es ein wenig wärmer werde,  
In unserer schlimmen, kalten  
Winternacht!

Die ist erfüllt von lauter kaltem Grauen, –  
Solange wir ihm nicht zuleibe gehn;  
Wehrt Euch und kämpft, – und dann laßt  
uns doch schauen,  
Ob die Gespenster diesen Kampf  
bestehen!

Bestehn? Ich glaub' es nicht!  
Die Sonne siegt zum Schluß!  
Warum? Weil solches Licht  
Am Ende siegen muß!

(Mann 2005: 74)

## Die Dummheit

Ich bin die Dummheit, hört mein Lied  
und nehmt es nicht zu leicht.  
Nichts gibt's, soweit das Auge sieht,  
das mir an Dummheit gleicht.  
Der Schnee ist weiß, das Meer ist Tief,  
ich aber, ich bin dumm,  
der Teufel, der mich einstens rief,  
der wußte wohl warum.  
Dich hat noch keiner recht erkannt,  
mein liebstes Mordgetier.  
Ja, um Gotteswillen, bin ich dumm!

Der Leute Hirn verklebe ich,  
ich nag' an der Substanz.  
Von ihrem Stumpsinn lebe ich,  
es ist ein toller Tanz.  
Besonders bin ich eingestellt,  
auf Herren, die regier'n.  
Und die auf dieser ganzen Welt  
mich freudig akzeptier'n.

Die Herren tun alles , was ich will  
in blut'ger Narretei.  
Und ihre Völker halten still.  
Denn ich bin stets dabei.  
Ja, um Gotteswillen, bin ich dumm!

Am Ende steht der Untergang,  
den ich herbeigeführt.  
Paßt auf, es dauert nicht mehr lang,  
und dann ist es passiert.  
Was sagt ihr? Nein?! Ihr kennt mich jetzt?  
Ich selbst hätt' es vollbracht?  
Ihr meidet und benennt mich jetzt?  
Was hab ich bloß gemacht ... ?!  
Wär's möglich, daß..? Pfui, die Vernunft!  
Welch tödlich sanftes Licht.  
Schon bin ich ohne Unterkunft,  
weh, ich begreif es nicht ...  
Ja, um Gotteswillen, war ich dumm!

(Keiser-Hayne 1995: 107)

**Weil ich will**

Spürt Ihr die Sinnlichkeit?  
Sie weht herauf zu mir, –  
Die gute Sinnlichkeit umweht mich wie  
ein Wind.  
Sie kommt von Mann und Weib  
Und sie kommt, sag und schreib,  
Von Katz und Maus und Hund und Ding  
und Kind.

Ich selbst bin kalt wie Schnee,  
Mir tut das Herz nicht weh  
Ich spüre hier nicht viel und gar nichts  
hier.  
Jedoch ich weiß genau,  
Als willenstarke Frau, –  
Ich will die Sinnlichkeit für Mensch und  
Tier.

Weil ich will,  
fasziniere ich,  
Weil ich will,  
reussiere ich.  
Weil ich will,  
drum begehrt man mich,  
Wie ich will,  
So verehrt man mich.

Das ist auf Erden so:  
Die Menschen werden froh,  
Wenn einer irgend etwas wirklich will.  
Und sie verbeugen sich,

Sie senken ihre Stirn und halte still.  
Was so ein Wille will,  
Ist wirklich einerlei,–  
Wenn er das Schlechte will,  
Ists auch egal.  
Es kommt nur darauf an,  
Dass einer wollen kann, –  
Denn dann gehorchen wir  
Ihm allemal.

Weil er will,  
schenkt man ihm die Macht  
Weil er will,  
wird der Tag zur Nacht,  
weil er will  
Heisst das Schlechte gut,  
Weil er will  
Stinkt die Welt nach Blut.

Ich überlege mir  
Hinter dem Löckchen hier  
/worüber Ihr gewiss nicht lachen sollt!/:  
Wie wär denn bitte das, –  
Wenn einer mal zum Spass  
Was ausgesprochen Gutes wollen wollt?!

Und ganz von ungefähr  
Käm so ein Wille her,  
Und sagte jeden Tag: ich will, ich will.  
Ich will Gerechtigkeit

## Anlage 7

Und eine neue zeit  
Und Frieden überall, das ist mein Ziel.  
Und:  
Weil er will  
Ordnet sich die Welt.  
Weil er will  
Kriegt der Arme Geld.  
Weil er will  
Wird's mit einem Schlag,  
In den Köpfen Tag.

Jeder schreit:  
Ich hab längst gesagt,  
Höchste Zeit,  
dass es einer wagt, –  
Was der will,  
Das hat Richtigkeit,  
Und so bleibts  
Jetzt und alle Zeit.

(Keiser-Hayne 1995: 134-135)

## Der Prinz von Lügenland

Ich bin der Prinz von Lügenland,  
Ich lüg, daß sich die Bäume biegen, -  
Du Lieber Gott, wie kann ich Lügen,  
Lüg alle Lügner an die Wand

Ich Lüge so erfindungsreich  
Das Blau herunter von den Himmeln.  
Seht Ihr die Luft von Lügen wimmeln?  
Es weht der Sind von Lügenteich.

Der lieber Sommer naht sich jetzt,  
Schon sprießen Knospen an den Bäumen,  
Lieb Veilchen gelb die Wiesen säumen,  
Im Kriege ward kein Mann verletzt.

Ha, Ha, Ihr glaubts, ich merk' es ja.  
Ich kann's in Euren Mienen lesen.  
Obwohl es lügenhaft gewesen,  
Steht es vor Euch wie Wahrheit da.

Lügen ist schön,  
Lügen ist gut,  
Lügen bringt Glück,  
Lügen bringt Mut,  
Lügen haben hübsche lange Beine.  
Lügen macht reich,  
Lügen sind fein,  
Wirken wie wahr,  
Waschen Dich rein  
Gehn wie Hündlein folgsam an der Leine.

Bei mir daheim im Lügenland  
Darf keiner mehr die Wahrheit reden, -  
Ein buntes Netz von Lügenfäden  
Hält unser großes Reich umspannt.

Bei uns ists hübsch, wir habens gut,  
Wir dürfen unsre Feinde morden.  
Verleih uns selbst die höchsten Orden  
Voll Lügenglanz und Lügenmut

Wer einmal lügt, dem glaubt man nicht,  
Wer immer lügt, dem wird man glauben.  
Zum Schluß läßt sich's die Welt nicht  
rauben,  
Daß er die lautre Wahrheit spricht.

Lügen ist recht,  
Lügen ist leicht,  
Alles ist gut,  
Wenn man's erreicht, -  
Lügen sind zu unserm Zweck die Mittel.  
Lügen bringt Ruhm  
Dem Lügenland,  
Lügen sind bunt  
Und elegant;  
Dumme Wahrheit geht in grauem Kittel.

Ein Prinz bin ich aus Lügenland,  
Ich will die Wahrheit überdauern.  
Verborgten hinter Lügenmauern,  
Halt ich den wahrsten Stürmen stand.

## Anlage 8

Ich misch das Gift, ich schür den Brand,  
Nur so schütz ich mein Reich vor Kriegen.  
Wer mich nicht glaubt, den straf ich  
Lügen,  
Ich selbst, der Prinz von Lügenland!

Die Welt hat gern mit mir Geduld,  
Und sollt' sie auch zu Grunde gehen.  
Mich hört man auf den Trümmern krähen:  
Daran sind nur die anderen schuld!

Lügen sind sanft  
Lügen sind fein  
Machen euch still  
Singen Euch ein,  
Bis zu einem gräßlichen Erwachen.  
Läßt's nicht geschehn!

Glaubt ihnen nicht  
Schleudert die Wahrheit  
Ins Lügengesicht!  
Denn die Wahrheit ganz allein kanns  
machen!

(Mann 2005: 75-78)

## **Das Gespräch mit Philipp Schenker**

(Zu meiner Diplomarbeit mit dem Titel *Erika Mann: Das politische Kabarett im Kontext der damaligen Kabarettbühnen Deutschlands* inspirierte mich zum großen Teil Ihre Kabarettvorstellung *Das Thema: Erika Mann?* Ein Kapitel möchte ich dem Nachlass von Erika Mann und ihrem Kabarett, der vor allem hier in Prag in ihrer Vorstellung lebt, widmen.

Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie die folgenden Fragen beantworten könnten.)

### **1. Was war Ihre Motivation, ein tschechisch-deutsches Kabarett zu gründen?**

Da gibt es wohl verschiedene Gründe.

Einer war mein eigenes Handicap mit dem Tschechischen.

Diese Sprache werde ich wohl nie mehr perfekt lernen.

Mein Wunsch war es meine Muttersprache, Deutsch, und gleichzeitig auch mein tschechisches Sprachhandicap, kreativ zu nutzen, damit zu arbeiten, so dass gerade durch diese Komplikation ein Mehrwert entsteht.

Und dann fand ich es spannend, das Prag doch tausend Jahre lang eine multikulturelle, mehrsprachige Stadt war, wo man vor allem Tschechisch und Deutsch sprach.

Die Bewohner sprachen die andere Sprache nicht immer gut, aber verstanden sich.

Ich liebe Europa für seine vielen Kultur- und Sprachbarrieren.

Diese Unterschiede sind inspirierend, kompliziert und witzig.

### **2. Gibt es andere deutsche oder tschechische Kabarettbühnen, die Sie inspiriert haben?**

Ich war in den letzten 15 Jahren in verschiedensten internationalen Projekten, wo die Sprachunterschiede und natürlich auch die damit verbundenen Kultur- und Mentalitätsunterschiede spannend und wichtig waren. Und das sowohl in der Zusammenarbeit, als auch für den Inhalt der Stücke.

Ein deutsch-tschechisches Kabarett gibt es aber so wie wir es machen wohl nicht.

**3. Ihre Vorstellung verläuft zweisprachig. Wie gehen Sie mit der möglichen Sprachbarriere um und kann vielleicht die jeweilige Sprache zu einer unterschiedlichen Interpretation führen?**

Zweisprachigkeit ist schön - Zweisprachigkeit ist nervig.

Beides stimmt und dieser Widerspruch ist eine starke Quelle für Humor, Ironie, interkulturelle Poesie. Kulturunterschiede und Atmosphäre begreift man nur schon durch den unterschiedlichen Klang der Sprache.

Das sich gegenseitig übersetzen, interpretieren und kommentieren, falsch übersetzen, mit starkem Akzent und fehlerhaft sprechen ist doch eine wunderschöne Kommunikationsbaustelle. Eigentlich so wie im normalen Leben.

Auch wenn wir die gleiche Sprache sprechen, sind wir oft in denselben Situationen.

**4. Neulich haben Sie auch Ihr Kabarett in München, in der Stadt, wo die *Pfeffermühle* gegründet wurde, vorgestellt. Wie anders war diese Vorstellung im Vergleich zu Prag?**

Das war toll, weil die Mann-Familie nun halt mal zum bayerischen Kulturgut gehört und die intellektuelle und künstlerische Szene ein solides Interesse am Werk und den Lebensgeschichten der Familienmitglieder hat.

Die Reaktionen waren sehr positiv bis begeistert, da wir uns nicht scheuen Erika Mann ziemlich frech von verschiedenen Seiten und mit verschiedenen Inszenationmethoden zu beleuchten.

**5. Sie arbeiten in Ihrem Kabarett sehr viel mit dem Publikum zusammen. Inwieweit beeinflusst diese Interaktion jede einzelne Vorstellung?**

Wir versuchen in all unseren Programmen verschiedene Prinzipien von Interaktivität. In kleinen Theatern nehmen sich Publikum und Performer:innen ja sowieso war, sehen sich, fühlen sich. Da wäre es schade, nicht damit zu arbeiten!

Interaktivität hilft ein Gefühl der Nähe zu schaffen und gibt dem Publikum Impulse, selber nachzudenken und aktiv zu werden. Das wiederum hilft uns, noch klarer und stärker in unserer Arbeit auf der Bühne zu sein.

**6. Man könnte sagen, dass Erika Mann in der literarischen Geschichte im Schatten ihres Familiennamens steht. Erinnern Sie sich noch daran, wann Sie ihr als Autorin und Kabarettistin zum ersten Mal begegnet sind?**

In der Vorbereitung dieses Projekts... Insofern bin ich dankbar, dass ich so auf sie gestoßen bin.

**7. Warum haben Sie sich entschieden, Erika Mann als Thema zu bearbeiten?**

Das Goethe-Institut Tschechien hat uns angesprochen, ob wir nicht im Rahmen des Begleitprogramms für die Wanderausstellung über Erika Mann ein Kabarettprogramm kreieren wollten. Natürlich hatten wir Interesse und begannen uns gleich ins Thema einzuarbeiten. Wir fanden die Lebensgeschichte von Erika Mann faszinierend und natürlich weckte ihr erfolgreiches Kabarett *Pfeffermühle* unser Interesse. Damals, in einem Zeitalter ohne TV und oft auch ohne Radio, war Theater eben noch ein Massenmedium. Das ist heute total anders

**8. Sie haben auch mit einigen Originaltexten der *Pfeffermühle* gearbeitet. Was war für Sie entscheidend bei der Wahl dieser Texte?**

Wir freuten uns vor allem über die Texte, die auch heute noch ihre Gültigkeit haben und das gerade deshalb, weil sie mit Allegorien arbeiten und die allgemeinen Prinzipien der Gesellschaftsentwicklung und -mängel beleuchten. Einige Dinge ändern sich eben nicht...

**9. Auch ohne Musik wäre ein Kabarett undenkbar. Handelt es sich in Ihrer Vorstellung um die Originalmusik der *Pfeffermühle* oder haben Sie sie selbst komponiert?**

Wir haben einige Fragmente von Originaltexten sowohl mit Originalmelodien als auch mit eigener Musik inszeniert. Es sind Fragmente, von denen wir denken, dass sie auch heute noch stark und aussagekräftig sind. Philipp Schenker hat in Anlehnung daran, was denn heute das große Böse ist, wogegen man mit dem Kabarett kämpfen muss, ein eigenes Lied geschrieben.

**10. Würden Sie im Leben oder im Werk von Erika Mann etwas als kontrovers bezeichnen?**

Wir sind keine Literaturwissenschaftler:innen und ihr Werk und ihre verschiedenen künstlerischen, journalistischen und politischen Aktivitäten waren ja sehr breit und komplex. Was das Werk betrifft, kann ich das wohl nicht beurteilen.

Für uns war es interessant festzustellen, dass im Pfeffermühleteam nicht immer alles ganz reibungslos ablief. Z.B. erlaubten sich Erika, ihr Bruder Klaus und Therese Giehse im Vergleich mit den anderen Ensemblemitgliedern einen luxuriöseren Lebensstil.

In heutiger Zeit käme mir das seltsam vor, ich würde mich als Theaterarbeiter in einem Projekt für eine Tochter aus reichem Hause nicht unbedingt so wohl fühlen.

Es gibt in den Biographien verschiedentlich Hinweise, dass Erika manchmal durchaus hart und auch arrogant auftrat.

**11. Wenn Sie heute die Möglichkeit hätten, Erika Mann persönlich zu treffen, was würden Sie sie fragen?**

Ich würde sie einfach nach Prag einladen und ihr zeigen, was heute hier in der Kunst- und Theaterszene geschieht. Und dann würde ich mit ihr diskutieren wollen, wie sie unsere heutige Gesellschaft sieht und empfindet.

Als Schweizer würde es mich auch interessieren, wie sie es nur so lange hatte aushalten können am Zürisee...