

Gespräch mit Lotte Lenya

SCHMIEDING: Ich darf Lotte Lenya begrüßen, die kein Referat halten möchte, sondern gebeten hat, ein Gespräch mit uns führen zu dürfen.

Ein Problem hat bei dieser Konferenz immer wieder eine Rolle gespielt, nämlich das der Sprache. Friedrich Torberg hat vom »Stigma des Akzents« gesprochen. Sie sind eine der wenigen Schauspielerinnen, die dieses Problem gemeistert haben.

LENYA: Nein gar nicht, ich habe es nicht gemeistert. Wenn ich in Amerika in einen Laden ging und sagte: »Guten Morgen«, dann fragten mich die Leute: »Kommen Sie aus Australien?« Es geht mir andauernd so; ich habe den Akzent nicht verloren, bestimmt nicht.

SCHMIEDING: Was bedeutet das auf der Bühne?

LENYA: Die Amerikaner sind ungeheuer nett, wenn es zum Akzent kommt; sie akzeptieren das und finden das lustig. Das ist in Amerika ganz anders als in Frankreich. Wenn Sie dort die Sprache nicht korrekt beherrschen, dann sind alle Franzosen böse. Aber in Amerika spricht doch keiner wirklich Englisch, da fällt der Akzent eigentlich gar nicht so sehr auf. Und auf der Bühne finden die Amerikaner es sogar sehr reizvoll, wenn Sie einen kleinen Akzent sprechen.

SCHMIEDING: Aber andererseits haben wir gerade von Herrn Marx gehört, daß Kritiker Schauspielern wie Kortner und Basermann den Akzent vorgehalten haben; diese Emigranten haben offenbar darunter gelitten.

LENYA: Das stimmt schon, aber ich kann nichts darüber sagen, denn mir ist es im Vergleich zu anderen Schauspielern eigentlich sehr gut gegangen. Außerdem habe ich nicht so viel gespielt.

HOFER-KORTNER: Sie haben aber doch gesungen.

LENYA: Ja, zum Beispiel in einem Stück von Maxwell Anderson habe ich ein Stubenmädchen gespielt. Ob diese Figur nun einen Akzent sprach, war nicht so wichtig. Kortner hat ja ganz andere Sachen gespielt; da spielte der Akzent wahrscheinlich eine größere Rolle. Aber ich kann mich wirklich nicht beklagen. Für Autoren ist das schon schwieriger. Es wäre doch unmöglich gewesen, daß Brecht zum Beispiel in Amerika ein Stück auf Englisch schreiben würde. Dagegen war es für Weill leichter, denn die Musik ist ja international. Für ihn war es deshalb nicht so schwer, Fuß zu fassen. Wie gesagt, wir können uns über die Emigration nicht so beklagen, wie andere es berechtigterweise taten oder tun.

SCHMIEDING: Sie haben in einer Produktion unter der Regie von Reinhardt gespielt. Wie war die Verständigung zwischen Ihnen und Reinhardt auf den Proben?

LENYA: In *ETERNAL ROAD* wirkten fast ausschließlich jüdische Schauspieler mit. Und Reinhardt, dieses Genie, hat sich mit jedem verständigen können. Es sind auch ganz komische Sachen passiert. Für das Stück wurden zwölf Rabbiner gebraucht, es stellten sich auch zwölf vor. Jeder der Rabbiner hatte einen Agenten mitgebracht, die hintereinander zu Weill kamen und ihm sagten, daß er den und den Rabbiner nehmen müsse, denn dieser sei ein großer Rabbiner in Warschau gewesen. Da hat Moss Hart zu Weill gesagt: »Sagen Sie, Weill, die sind doch alle geflohen. Wie kommt denn das, daß die alle ihren eigenen Agenten mitgenommen haben?« Solche Sachen sind andauernd passiert. Die ganze Arbeit mit *ETERNAL ROAD* hat sich ja über Jahre hingezogen, es wurde immer wieder Geld gesucht. Reinhardt war ja sehr verwöhnt von Deutschland. So wurde das ›Manhattan Opera House‹ völlig umgebaut, weil die Dekorationen von Norman Bel Geddes nicht in das Haus paßten. Das Stück hatte vier Akte, aber man konnte den vierten Akt herausnehmen und einfach nach dem dritten Akt aufhören. Der Abend war eben lang genug. Ein Choreograph – ich erinnere mich noch genau – probte bis um 5.00 Uhr morgens an einem Ballett auf der Bühne, das schon am Vortag gestrichen worden war. Weill ging zu Reinhardt: »Sagen Sie, Herr Professor, das haben wir doch

gestern schon gestrichen.« »Aber lassen Sie ihn doch noch einmal probieren; es ist das letzte Mal, daß er das sieht.«

SCHMIEDING: Wieviel Aufführungen haben Sie insgesamt gespielt?

LENYA: Ich glaube ...

FIEDLER: Es waren über 100 Aufführungen. Das Stück lief von Anfang Januar bis Anfang Mai 1937.

MARX: 154 Aufführungen genau.

LENYA: Wie haben wir das geschafft? Es war ja eine riesige Besetzung.

FIEDLER: Das war auch der Grund, warum das Stück abgesetzt wurde. Zwar war es erfolgreich, es wurde immer vor ausverkauftem Haus gespielt, trotzdem mußte der Produzent Weisgal für die laufenden Kosten wöchentlich 7.000 Dollar zuschießen. Das konnte man auf Dauer nicht tragen. Leider ist danach der ursprüngliche Plan, die Aufführung in einem Zelt im Central Park zu zeigen, nicht zustande gekommen. Oskar Strnad, Reinhardts Bühnenbildner, sollte die Dekorationen machen, doch er starb 1935. Dann hat Norman Bel Geddes die Aufgabe übernommen. Es war geplant, mit diesem Zelt durch die ganze Welt zu reisen, wie Werfel in einem Brief an Julius Bab mitteilte. Wenn ich das noch erwähnen kann, möchte ich erinnern, daß Bab sich bei Werfel erkundigte, ob er dieses Stück in Berlin im ›Theater des Kulturbundes‹ aufführen könne.

MARX: Es wurde dann ja auch gespielt.

SCHMIEDING: Können Sie noch etwas zu den Bemühungen für Borchardt und Kaiser sagen, speziell über das Stück KOLPORTAGE?

LENYA: Nein, ich weiß nichts über KOLPORTAGE. Es scheint mir, daß ich immer nur Anekdoten erzählen kann. Ich habe in dem

Haus von Kaiser einmal zwei Jahre gewohnt. Er bekam eines Tages ein Telegramm von Beer. »Würden Sie uns erlauben, eine kleine Änderung vorzunehmen?« Kaiser hat zurückteleografiert: »Ja, ich bestehe nur auf dem Titel.« Kaiser hatte die Gewohnheit, nie auf Briefe zu antworten. Er hat immer ein halbes Jahr später ›Ja‹ oder ›Nein‹ geschrieben. Er wußte aber gar nicht mehr, worauf er antworten sollte. Einmal hat er eine Anfrage erhalten: »Woran arbeiten Sie jetzt?«, seine Antwort war: »An der Verbreiterung meines Seeufers.«

FIEDLER: Wie hat Weill die Zusammenarbeit mit Reinhardt empfunden? Weill hatte doch einiges mit Brecht zusammengemacht, zuletzt 1933 in Paris *DIE SIEBEN TODSÜNDEN*, während das Theater Reinhardts ja ganz etwas anderes darstellte.

LENYA: Manchmal entstanden auch Schwierigkeiten. Weill hatte einen Versuch gemacht, die Chöre auf Platten aufzunehmen, damit sie nicht so teuer werden. Das ging natürlich auf der ersten Probe nicht so perfekt. Reinhardt saß in der ersten Reihe und hielt sich die Ohren zu. Für Weill war dieses Verhalten nicht sehr freundlich, weil er doch etwas Neues ausprobieren wollte. Es gibt auch Briefe von Weill, in denen er sich darüber beklagt, daß Reinhardt den Text zusammenstreichen wollte. Ich kann mich nicht genau erinnern.

DREW: Die Verbindungen zwischen Reinhardt und Weill waren beständig. Bereits in Berlin stand Reinhardt mit Weill in Verbindung und war an seinen Arbeiten interessiert. Die ersten Überlegungen wegen einer Berliner Aufführung von *MAHAGONNY* wurden mit Reinhardt geführt. Die Verbindungen setzten sich später gleichbleibend fort. Es gibt noch einen zweiten Grund für die Zusammenarbeit von Weill und Reinhardt; Weills Musik steht in der Tradition von Humperdincks Musik zu *DAS MIRAKEL*. Dies ist auch nicht sehr erstaunlich, denn Weill ist ein Schüler Humperdincks.

SZYDLOWSKI: Ich möchte Sie nach den Gründen fragen, warum es in Amerika nicht mehr zu einer Zusammenarbeit zwischen Weill und Brecht gekommen ist.

LENYA: Zunächst einmal war Weill in New York und Brecht in Los Angeles.

SZYDLOWSKI: Brecht kam aber doch nach New York.

LENYA: Ja, Brecht kam nach New York und hat, kurz bevor er Amerika verließ, uns in unserem Landhaus für eine Woche besucht. Während dieser Zeit arbeiteten Brecht und Weill am SEZUAN und am SCHWEJK. Dann ging Brecht nach Europa zurück, und die Sache ist dann ins Wasser gefallen. Wäre Brecht in New York geblieben ...

SZYDLOWSKI: Es gab also keine prinzipiellen Auseinandersetzungen?

LENYA: Aber gar nicht, nein!

WÄCHTER: Es kommt dabei der Gesichtspunkt hinzu, daß Brecht in dieser Zeit mit Eisler und Dessau sehr eng zusammengearbeitet hat, so daß der Kontakt zu anderen Brecht-Komponisten etwas lockerer wurde.

LENYA: Es ist natürlich merkwürdig, daß Brecht dann wieder zu Weill gekommen ist, um mit ihm an diesen beiden wichtigen Stücken zu arbeiten.

HOFER-KORTNER: Ist eigentlich die frühe Oper DIE BÜRGERSCHAFT in Amerika aufgeführt worden?

LENYA: Nein, nein, das wird wohl kaum möglich sein. Sie fragen, warum nicht? Warum wird sie nicht in Deutschland aufgeführt? Sie wurde einmal 1932 und dann wieder nach dem Krieg unter Everding in der ›Deutschen Oper Berlin‹ aufgeführt.

JACOB: Ich war unglückseliger Assistent an der Berliner ›Staatsoper‹ bei der Erstaufführung von ROYAL PALACE; Goll war der Autor, Weill der Komponist. Es war eigentlich ein Werk, dem die ›Staatsoper‹ nicht adäquat war, aber sie hat sich darum bemüht. Ich war der kleine Prellbock zwischen Weill und Goll; alle

waren verärgert. Doch es wurde ein großer Erfolg. Es war eigentlich die erste Aufführung in Richtung auf das Musical hin, zwar von einem großen Opernhaus aufgeführt. Ich hätte gerne gewußt, ob dieses Werk später noch eine besondere Rolle gespielt hat, denn es hatte alle Elemente, die für eine Aufführung in der ›Metropolitan Opera‹ benötigt wurden.

LENYA: Ich möchte Herrn Drew bitten, die Frage zu beantworten. Er muß es wissen, denn er schreibt eine Weill-Biographie.

DREW: Es gibt dabei ein kleines Problem. Die Partitur existiert nicht mehr, sie ist verlorengegangen.

JACOB: Es gibt keinen Klavierauszug oder ähnliches Material?

DREW: Wir haben vor zwei Jahren eine Rekonstruktion versucht. Es war eine schwierige Arbeit, eine ganz neue Partitur für ein so großes Orchester zu schreiben.

JACOB: Wer hat es gemacht?

DREW: Gunther Schuller, ein amerikanischer Komponist.

JACOB: Ist es aufgeführt worden?

DREW: Es gab eine konzertante Aufführung in Holland. Das ist bisher die einzige Aufführung gewesen.

SPITZ: Wie wurde der Jazz, der bei Weill ein deutscher Jazz und damit eine neue Kunstgattung wurde, in der Heimat des Jazz aufgenommen und rezipiert? Der ›Haifisch-Song‹ aus der DREIGROSCHENOPER ist wieder einmal ein Welterfolg. Wie war die Aufnahme des verdeutschten amerikanischen Jazz in Amerika?

LENYA: Die DREIGROSCHENOPER ist sieben Jahre lang gespielt worden. Also scheinen die Amerikaner sie doch gerne gehabt zu haben.

DREW: Als die erste amerikanische Aufführung der DREIGRO-

SCHENOPER vorbereitet wurde, schrieb Weill: »Erklären Sie den Musikern, daß die Musik nichts mit dem amerikanischen Jazz zu tun hat. Sie müssen die Partitur lesen und sehen, was in ihr steckt.« Das beantwortet die Frage wohl.

MARX: Wir sprachen vorhin von verlorenen Partituren. Existiert die Partitur von der Weill'schen Musik zu ETERNAL ROAD noch?

LENYA: Es gibt nur noch den Klavierauszug. Wir haben uns sehr bemüht, das ganze Material zu finden; es ist jedoch unauffindbar.

DREW: Es gehen eben ganze Opernstücke verloren.

LENYA: Dabei geschehen ganz interessante Sachen. Vor drei Jahren hat ein Freund von David Drew in einem Antiquitätenladen in Paris herumgestöbert und fand ein Werk Weills a capella in Lateinisch. Vielleicht wird auch die Partitur von ETERNAL ROAD auf eine ähnliche Weise wieder auftauchen.

FIEDLER: Eine persönliche, vielleicht auch indiskrete Frage, aber wir dürfen sie vielleicht doch stellen, da wir versuchen, diese Dinge zu erforschen: Wie sind die Sachen von Weill verlorengegangen, unter welchen Umständen? Bei der Emigration von Paris nach New York?

LENYA: Teilweise, teilweise auch in Berlin. Im Jahre 1929 wollte jemand ein Buch über Weill schreiben. Weill hat alles zusammengepackt und diesem Mann geschickt. Weill hat diese Unterlagen scheinbar nie zurückerhalten. Auch die 1. SINFONIE ging verloren, ist dann jedoch in einem Kloster in Italien gefunden worden.

DREW: Im Augenblick sind ungefähr acht oder neun vollständige Stücke spurlos verschwunden. Wenn ich diese Tatsache publiziere, dann werde ich – damit rechne ich bestimmt – zwei oder drei Stücke auffinden können. Noch eine Bemerkung zu der Geschichte von den verlorenen Manuskripten, von denen Frau Lenya sprach. Das Paket mit den Noten wurde 1934 nach

Deutschland zurückgeschickt, das Paket wurde in Italien aufgegeben; aber es fehlten die Noten von der 1. SINFONIE. Sie wurden von Nonnen gefunden und über Jahre aufbewahrt. Das war ein wirklicher Glücksfall. Die anderen Noten, die alle noch nicht veröffentlicht waren, sind völlig verschollen. Ich meine, dies geschieht ziemlich häufig mit musikalischen Manuskripten. Sie liegen irgendwo unbenutzt und fast vergessen. So sind wertvolle Ergebnisse von vier Jahren Arbeit verloren.