



Der „Prophet“ Heinrich Heine: spöttisches Dichtergenie, satirischer Individualist, kritischer Sympathisant mit frühen sozialistischen und kommunistischen Gedanken. Unfreiwilliger Emigrant, zerrissener Heimatloser: Heines Emigration nach Frankreich im Mai 1831 bildete einen tiefen Einschnitt in seinem Leben, einen Riss im privaten, künstlerischen und politischen Selbstverständnis und Wirken – ähnlich dem der deutschen Exilanten nach 1933, unter ihnen Weill und Brecht. Heines Erfahrung des Widerspruchs von politischer und sozialer Revolution, führte – trotz enger Freundschaft und Zusammenarbeit mit Karl Marx – zu seiner zwiespältigen Haltung, die er 1854 dem „schauderhaft nacktesten, ganz feigenblattlosen, kommunen Kommunismus“ entgegenbrachte. Immerhin „sprechen zwei Stimmen zu seinen Gunsten“: „daß alle Menschen das Recht haben zu essen“ und der Hass auf den „gemeinsamen Feind“.

Der gemeinsame Feind: ein zeitloser Feind – 1830, 1854 ebenso real wie 1927, 1933 und 2009/10. Aber Nackter als in den späten 1920er-Jahren hat er sich wohl noch nie gezeigt, der Kapitalismus. Brecht und Weill, obgleich zwei geistig und künstlerisch grundverschiedene Persönlichkeiten, sagen ihm den Kampf an mit ihren gemeinsamen Produktionen, dem Songspiel und der Oper *Mahagonny* und der *Dreigroschenoper*. Gehen auf die Suche nach neuen Formen, die der veränderten gesellschaftlichen Realität ihrer Zeit entsprechen. In Heines Sinn: „Neue Technik, neue Kunst“. Parallel zu ihrer gemeinsamen Arbeit vollzieht sich Brechts theoretische Aneignung des Marxismus und sein Wille, diesen in der künstlerischen Praxis umzusetzen. Weill steht dieser radikalen Politisierung Brechts skeptisch gegenüber, die Konsequenz ist die künstlerische Trennung der beiden 1930. 1933 gehen sie auf getrennten Wegen in die Emigration. Ihre Kunst wird in Deutschland nicht länger geduldet. Sie sind Verdächtige, zutiefst Gefürchtete. Und ein Verdächtiger, zutiefst Gefürchteter, einst und immer noch, ist ihr deutsch-jüdischer „Prophet“ Heinrich Heine: verdächtig und gefürchtet wegen seiner sprachlichen Subversivität, seiner Trauer, seiner Ironie und seines grellen Lachens. Er ist eine Wunde im deutschen Fleisch, im europäischen. Brecht und Weill gelang es nicht, weder in den „goldenen“ 1920er-Jahren noch aus dem Exil heraus, diese Wunde zu verarzten, zu schließen. Vielmehr rissen sie neue Wunden ins deutsche, ins europäische, ins Fleisch der Welt. Und heute?

*Die WUNDE Heine wächst zu.*

*Aber schief!*

*Wie auch einiges andere...*

*Es scheint – einige Jahre nach Heine und Marx und Brecht und Weill –  
alles hoffnungslos.*

*Die Welt wird (wahrscheinlich) untergehen.*

*Davon wird die Musik erzählen.*

Helmut Oehring

## **2. Der Team-Work-Gedanke von Brecht, Weill und Caspar Neher: Arbeitsweise und Inszenierung des Songspiel-Abends mit *Mahagonny* und *Die WUNDE Heine***

*Die alten bösen Lieder,*

*die Träume schlimm und arg,*

*Die lasst uns jetzt begraben,*

*Holt einen großen Sarg.*

Heinrich Heine

Helmut Oehring's „kleines episches Songbuch mit Interludien“ *Die WUNDE Heine* versteht sich in Besetzung, Arbeitsweise, Inhalt und Form als Antwort, als Fortsetzung von Weills

Songspiel *Mahagonny* – nicht zu verwechseln mit dem als „kleines *Mahagonny*“ bezeichneten „Theaterstück mit Musik“, das später, mit Libretto- und szenischen Partikeln der gleichnamigen Oper aufgepeppt, sich von Weills/Brechts Idee einer „Stilstudie“ weit entfernt. Oehring greift die originale Vokal- und Instrumentalbesetzung von Weill auf, erweitert sie aber durch „sein“ Instrument, die Solo E-Gitarre, sowie Elektronik.

Das Textbuch von Weills Songspiel basiert auf den fünf *Mahagonnygesängen* aus der *Vierten Lektion* von Brechts *Hauspostille* von 1926/27, zu denen dieser notierte: „Die vierte Lektion ist das Richtige für die Stunden des Reichtums, des Bewußtseins des Fleisches und die Anmaßung. (Sie kommt also nur für sehr wenige Leser in Betracht.)“ Für das Songspiel arrangierte Brecht die fünf *Mahagonnygesänge* in neuer Reihenfolge und fügte ihnen einen kurzen Prolog hinzu. Weill erweiterte dann die reine – tonale - Songstruktur durch kurze – atonale - instrumentale Intermezzi sowie ein Vor- und Nachspiel. Gemeinsam erarbeitete man dann eine „einfache“ Inszenierung, die visuelle Ebene verantwortete in Form von Song-bezogenen Projektionen Caspar Neher: Als Projektionsfläche für Neher in verfließender Aquarelltechnik gestaltete Projektionen diente ein gespannter Rundhorizont über einem Boxring, um den das Orchester herum saß. Dieser Boxring fungierte als eine Revue-Bühne für die Sänger, die in einer revuehafter Aufmachung und Choreografie Brechts die Songs vortrugen. Mit wachsender Dramatisierung der Musik promenierte die Sänger mit Tafeln, auf denen provozierende politische Losungen standen. Die „Revue“ dramatisierte sich zur „Demonstration“. Die Zahl der sechs Sänger entsprach den für das Baden-Badener Programm entsprechenden Mitteln, die Aufteilung der Songtexte auf die einzelnen Stimmen richtete sich allein nach musikalischen Erwägungen: erst nach Fertigstellung der Partitur erhielten die Sänger ihre Rollenbezeichnungen, aber selbst dann ergab und ergibt sich weder aus den Texten, noch aus der Uraufführungsproduktion eine individuelle Charakterisierung – ein wesentlicher Anhaltspunkt für die ebenso abstrakt gehaltene, anti-psychologische Behandlung der Texte, Szenen, Charaktere in *Die WUNDE Heine*.

*Die WUNDE Heine* folgt der Struktur von *Mahagonny* mit seiner Abfolge von Songs und Instrumentalnummern; letztere sind in *Die WUNDE Heine* „Rocksong-Inseln“ gewichen, die der „neue“ Solist (E-Gitarrist/*Harry*) durch improvisatorische Adaptionen aktueller politischer Rocksongs besetzt. Ähnlich wie bei Weill verzahnt Oehring die Heine-Songs und die Rocksong-Inseln durch instrumentale Abschnitte: TrashIntermezzi. Als unmittelbaren Übergang aus *Mahagonny* in *Die WUNDE Heine* setzt er eine Art Ouvertüre, den *Interlog*, und greift diesen im instrumentalen Abgesang *Nach dem Epilog* abschließend wieder auf. Das Textbuch von Stefanie Wördemann basiert auf sechs „Gesängen“ Heinrich Heines – Ausschnitten aus Gedichten aller Schaffensperioden des Dichters, etwa *Denk ich an Deutschland in der Nacht* oder *Im traurigen Monat November* aus *Deutschland. Ein Wintermärchen* –, verwoben mit Dialogen zwischen den Protagonisten *Harry*, *M(athilde)* und Heines fünf „Geistern“ *H.*, *E.*, *I.*, *N.* und *E'*:

*Harry* ist der jüdische Geburtsvorname Heinrich Heines. Indem der Hauptsolist (E-Gitarrist und Sprecher) von *Die WUNDE Heine* – die einzige dem Solisten-Ensemble von *Mahagonny* hinzugefügte Rolle – diesen Originalnamen Heines trägt, verweisen Wördemann und Oehring auf dessen besonderen soziokulturellen und politischen Status im Deutschland des 19. Jahrhunderts verwiesen, auf die damit zusammenhängende Diskriminierung der deutschen Juden und Heines Emigration. Zudem lässt sich darin eine Parallele ziehen zur Situation jüdischer und politisch links orientierter Intellektueller und Kulturschaffender im Deutschland der späten 1920er- / frühen 1930er-Jahre – der Entstehungszeit der gemeinsamen Werke Weills und Brechts – und zur Diskriminierung und Verfolgung von Juden und politisch Andersdenkender in den 1930er- und 1940er-Jahren, in denen auch

Heines Lebenswerk durch das NS-Regime diffamiert wurde. Die fünf einzelnen Lettern H, E, I, N, E' des Dichter-Nachnamens verweisen auf die vielen Ichs in seinen Werke, die vielen Stimmen seines komplexen poetischen Ichs – Heines Geister. *Mathilde* ist der Rufname von Heines französischer Ehefrau Augustine Crescence Mirat, die er 1841 in Paris ehelichte und die ihn in der „Matratzengruft“ pflegte – Heines Gefährtin im Exil und angesichts des Todes: Heine tauchte auf dem Höhepunkt seines Ruhms jenseits der deutschen Grenzen plötzlich in Mathildes Pariser Leben auf, ein Dichter mit bewegter Vergangenheit, ein Kämpfer weiterhin und unter schwersten Bedingungen in der gemeinsamen Gegenwart – und er legte seine Zukunft, sein Erbe in Mathildes Hände. Für Heine nahm in seiner Ehefrau nicht nur das abstrakte weibliche „Du“ so vieler seiner Gedichte konkrete Gestalt an, sondern irgendwie auch das zeitlose weibliche Freiheitssymbol der französischen Revolution – gemalt etwa von Eugène Delacroix als vorwärtsdrängende Fahnenträgerin auf Leichenbergen.

Caspar Nehers Idee, den roten Faden, die inhaltlichen, dramaturgischen Zusammenhänge des Songspiels durch die visuelle Ebene zu verdeutlichen, greifen die Co-Regisseure Wördemann und Oehring sowie der Grafiker und Filmemacher Hagen Klennert direkt auf: Parallel zur Arbeit am Textbuch und der Partitur von *Die WUNDE Heine* sowie zur zeitgleichen Entwicklung des Gesamtregiekonzepts für *Mahagonny* und *Die WUNDE Heine* entsteht ein zweiteiliger Film aus Realfilmszenen, Videoanimationen und Standbild- sowie Textprojektionen: Dieser Film greift Nehers Idee der abstrakten Bebilderung der *Mahagonny*-Songs auf und überführt diese in sich verändernder Ästhetik auf das neue Songspiel. Der besonderen Songstruktur beider Werke folgend, wechselt er wie in Stummfilmmanier zwischen bewegten und unbewegten Filmsequenzen und reinen Textprojektionen. Die projizierten Texte sind allesamt Heine-Zitate, die den jeweiligen dramaturgisch-inhaltlichen Stand von Libretto, Musik und Szene ergänzen, kommentieren oder brechen und – gemeinsam mit der *Harry*-Figur, die szenisch bereits in *Mahagonny* auftritt – den gedanklichen roten Faden durch den gesamten Abend weben.

*Und Fratzenbilder nur und sieche Schatten  
Seh ich auf dieser Erde, und ich weiß nicht,  
Ist sie ein Tollhaus oder Krankenhaus.  
Ich sehe durch den Grund der alten Erde,  
Als sei sie von Kristall, und seh das Grausen,  
Das mit dem freud'gen Grüne zu bedecken  
Der Mai vergeblich strebt. Ich sah die Toten;  
Sie liegen unten in den schmalen Särgen,  
die Händ gefaltet und die Augen offen,  
Weiß das Gewand und weiß das Angesicht,  
Und durch die Lippen kriechen Würmer.  
Ich sah, der Sohn setzt sich mit seiner Buhle  
Zur Kurzweil nieder auf des Vaters Grab; –  
Spottlieder singen rings die Nachtigallen; –  
Die sanften Wiesenblümchen lachen hämisch; –  
Der tote Vater regt sich in dem Grab; –  
Und schmerzhaft zuckt die alte Mutter Erde.*  
Heinrich Heine