

Liebe im 20. Jahrhundert: Ruth Berlau/Bertolt Brecht und
Dora Maar/Pablo Picasso

Zwei Fallbeispiele

*Schwächen
Du hattest keine
Ich hatte eine:
Ich liebte*

Sie waren intelligent und schön, lebendig und provokativ, selbstbewusst und emanzipiert, Frauen mit Eigenschaften mithin, die ihr Leben in die eigenen Hände zu nehmen versuchten. Sie wählten Männer, von denen sie geliebt werden wollten, und nahmen sich am Ende doch in der Rolle des Opfers ihrer Liebe wahr. Exemplarisch zeigt die Geschichte der Liebe von Ruth Berlau zu Bertolt Brecht und von Dora Maar zu Pablo Picasso Möglichkeiten und Grenzen der 'modernen Frau', die, neue Formen der Geschlechterbeziehung suchend, in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sich aus traditionellen Vorstellungen und Formen der Zweierbeziehung löst – bereit und entschlossen, dem erotisch-intellektuellen Projekt, das ihr vorschwebt, eine neue, eine 'andere' Struktur zu verleihen.

Niemals haben sich beide Frauen getroffen, dennoch waren sie einander nah. Die frappierende Parallelität ihrer Lebensläufe tritt nach ihrem Tode ans Licht durch Spuren, die sie in Archiven hinterließen, sowie durch Bücher und Gespräche, die ihr Bild zeichnen: das Bild von Frauen an der Seite großer Männer, von Geliebten und Verlassenen, von Brechts und Picassos 'Ex'. Nicht ihre individuellen Lebensgeschichten sollen in der folgenden Studie im Zentrum stehen, sondern Figuren und Szenen ihrer Liebe, die es ermöglichen, Augenblicke ihres Lebens zu rekonstruieren, die sie geprägt haben und die gleichwohl von überindividueller Bedeutung sind. Angeleitet durch Überlegungen von Roland Barthes wird ihre Liebe zu Brecht bzw. zu Picasso durch „Figuren“ rekonstruiert, die für den Diskurs von Liebenden typisch sind: Begegnung, Erwartung, Anbetungswürdigkeit, Abhängigkeit, Zugrundegehen.²

1 Dieses Gedicht schrieb Bertolt Brecht mit dem Zusatz „R.B.“ auf die Rückseite eines Blattes mit einem Gedicht von Ruth Berlau. Es wurde von Elisabeth Hauptmann nach dem Tode Brechts seinen Gedichten zugeordnet.

2 Die hauptsächlich verwendete Literatur in diesem Text: Anne Baldassari: Picasso/Dora Maar. Il faisait tellement noir... (Paris, Musée Picasso 14. Februar-22 Mai 2006), Paris (Flammarion) 2006; Alicia Dujovne Ortiz: Dora Maar. Prisonnière du regard, Paris

I. Begegnungen

Liebe zeigt, so Roland Barthes, Strukturen eines überraschend geregelten Werdens und Entstehens. Der ersten Begegnung geht im allgemeinen die Inbesitznahme des Anderen durch das Hingerissensein von einem Bild des Anderen voraus. Beide, Ruth Berlau und Dora Maar, verfügten bereits über ein solches Bild, als sie erstmals auf denjenigen trafen, der die Rolle des absolut geliebten Wesens in ihrem Leben einnehmen sollte. Das Bild in ihren Köpfen ließ sie handeln. Mit provokativen Szenen schrieben sich beide in das Leben des von ihnen jeweils gewählten Mannes ein. Dora Maar machte das Café Deux Magots in Paris – direkt gegenüber der Kirche Saint Germain des Prés – zum Ort ihres ersten Zusammentreffens, wissend, dass Picasso regelmäßig mit Freunden dort zur Mittagszeit zusammensaß. Vollkommen in Schwarz gekleidet, einer Farbe, die das Tiefschwarz ihrer Haare unterstrich, und selbst noch an den Händen schwarz tragend – Handschuhe nämlich mit applizierten rosa Blümchen –, trat sie durch die Drehtür in den Innenraum des von Künstlern frequentierten Cafés: mit ihrer skandalösen Schönheit alle Blicke bannend – auch Picassos. Sie näherte sich dem Tisch, an dem der Maler Platz genommen hatte, und konnte dies wagen, weil Paul Eluard, einer ihrer Freunde, wie erwartet, neben dem Maler saß. Als sie Picassos Blick auf sich ruhen fühlte, senkte sie die Augenlider und streifte langsam, noch während Eluard Picasso den Namen Dora Maar ins Ohr flüsterte, ihre Handschuhe ab. Sie setzte sich an den Tisch, zog ein kleines Messer aus ihrer Handtasche und begann – von niemandem gehindert, weil von niemandem erwartet – mit der Spitze dieses Messers blitzschnell ihre auf dem Tisch liegende linke Hand – Finger für Finger – zu umreißen. Sie ging mit großer Präzision vor, doch sah man, als sie die Hand von der Tischfläche löste, dass Blut aus einzelnen Fingerkuppen rann. Picasso war fasziniert. Er erhob sich und erbat von Dora Maar, ihm den Handschuh ihrer verletzten linken Hand zu schenken. Er sollte ihn in einer Vitrine in seinem Atelier neben anderen Erinnerungsstücken aufbewahren.³ Und er sollte Dora Maar wiedersehen, ihre Nähe suchen, obwohl er im Moment der Begegnung, 1935, verheiratet war und bereits eine außereheliche Beziehung hatte mit einer jüngeren Frau, die ein Kind von ihm erwartete. Auch Dora Maar wusste, dass Picasso verheiratet war und sollte von der Existenz der anderen Frau in seinem Leben bald erfahren. Aber sie war gekommen, um auf sich aufmerksam zu machen und, wenn möglich, zu bleiben.

(Grasset) 2003; James Lord: Picasso & Dora, Paris (Séguir) 2000; Brassai: Conversations avec Picasso, Paris (Gallimard) 1997; Françoise Gilot: Mein Leben mit Picasso, München (Kindler) 1965, Brechts-Lai-Tu. Erinnerungen und Notate von Ruth Berlau, hrsg. und mit einem Vorwort versehen v. Hans Bunge, Darmstadt 1985; Grischa Meyer: Ruth Berlau. Fotografin an der Seite Brechts, Berlin (Propyläen Verlag) 2003 sowie Roland Barthes: Fragmente einer Sprache der Liebe. Übersetzt von Horst Henschen, Frankfurt a.M. (suhrkamp) 1988.

3 Ortiz, S. 148 ff.

Im selben Jahr, in dem Dora Maars Beziehung zu Picasso begann, 1935, entwickelte sich auch zwischen Ruth Berlau und Bertolt Brecht aus einer Kette von Begegnungen eine Liebesbeziehung. Kennengelernt hatten sich die beiden bereits zwei Jahre zuvor, als Berlau auf der dänischen Insel Thuro die Schriftstellerin Karin Michaelis besuchte, bei der Brecht nach seiner Flucht aus Deutschland Unterkunft gefunden hatte. Sie war im Auftrag eines Studentenkomitees angereist, das die Schriftstellerin für eine Veranstaltung in Kopenhagen zu gewinnen suchte. Sie hatte diesen Auftrag, der eine fünfstündige Autofahrt verlangte, aber erst übernommen, nachdem sie erfahren hatte, dass der deutsche Dichter und Dramatiker Brecht bei Michaelis wohnte. Unbedingt wollte sie ihn treffen, nicht nur, weil sie in einem seiner Stücke (Trommeln in der Nacht), das in Kopenhagen aufgeführt worden war, eine Rolle ('Anna') gespielt hatte, sondern auch, weil das von ihr in Dänemark gegründete erste Arbeitertheater sich auf den Spuren des epischen Theaters à la Brecht sah.

Es kam, wie sie erhofft hatte. Von Michaelis zum Mittagessen eingeladen, lernte sie Brecht kennen. Als sie nach Aufhebung der Tafel auf der Veranda die Gespräche, deren Zeugin und Teilnehmerin sie soeben geworden war, aufzuschreiben versuchte, hörte sie zum erstenmal sein ganz leises, von hinten an ihr Ohr dringendes 'Hallo', auf das sie von nun an ihr Leben lang warten und das sie noch, als Brecht tot war, herbeisehnen sollte, wissend, dass es nicht mehr zu erwarten war. Berlau bat Brecht um Material und Ratschläge für ihr Arbeitertheater. Brecht erzählte von einem Stück, das er nach Gorkis Roman Die Mutter geschrieben hatte. Begeistert von seiner Darstellung, bat sie ihn, ihr das Stück zu geben, damit sie es mit ihrem Arbeitertheater einstudieren könne. Als Brecht ablehnte, da er nur wenige Exemplare besaß, die aus der Hand zu geben er im Exil nicht wollte, nutzte sie einen günstigen Moment, um es aus seinem Arbeitszimmer zu stehlen. Brecht bemerkte den Diebstahl zunächst nicht. Vorsichtshalber bat sie ihn, als sie sich von ihm verabschiedete, ihre Adresse nicht zu verlieren. Auf die Tasche seines blauen Anzugs klopfend, „die über seinem Herzen saß“, verneinte er lachend.⁴ Als Brecht den Verlust bemerkte, geriet er in Rage. Niemals mehr durfte sie Blätter oder Sachen mit nach Kopenhagen nehmen, woher sie häufig anreiste in den nächsten Jahren, Brechts Nähe und die Zusammenarbeit mit ihm suchend. Dass der Dichter eine Familie hatte, sah sie. Dass er daneben eine Freundin hatte, erfuhr sie, als sie diese drei Monate lang in ihrer Wohnung in Kopenhagen beherbergte.

Dora Maar war 28, Ruth Berlau 29 Jahre alt, als 1935, ihre jeweilige Beziehung zu Picasso und Brecht begann. Beide lebten seit längerer Zeit in Künstlerkreisen. Beide begannen ihre Beziehung mit einer Regelverletzung. Was trieb sie an? Über welche Vorstellungen von Liebe verfügten sie? Welches Leben hatten sie bis dahin geführt? Geboren auf unterschiedlichen Kontinenten, aber aufgewachsen jeweils in einer Großstadt, adaptierten und verkörperten beide das Modell moderner, emanzipierter Frauen, die entschlossen waren, ihr Leben anders zu gestalten als ihre Mütter.

Die Ehen beider Elternpaare waren unglücklich verlaufen⁵ und auseinandergegangen, als Ruth Berlau und Dora Maar noch junge Mädchen waren. Berlaus Mutter hatte einen Selbstmordversuch unternommen, der, rechtzeitig entdeckt von ihren Töchtern, abgewehrt werden konnte. Maars Mutter hatte Distanz zu ihrem Ehemann durch Reisen und getrenntes Wohnen gesucht. Sie konnte sich dies leisten, weil ihr Mann, Josef Markovitch, ein erfolgreicher Architekt in Buenos Aires war, und sie selbst über einen kleinen Hutsalon verfügte. So fuhr sie ab 1920 regelmäßig für längere Phasen von Buenos Aires nach Paris, bis sie, eine gebürtige Französin, schließlich 1926 endgültig in ihr Heimatland zurückkehrte. Theodora Markovitch (die spätere Dora Maar), geboren am 22. November 1907 in Buenos Aires, begleitete die Mutter auf ihren Reisen und vermochte auf diese Weise, ihre Schulausbildung auf dem Lycée Molière in Paris zu beenden. Gemeinsam mit ihrer Mutter wohnte sie bei Verwandten in der Rue d'Astorg, einem vornehmen Viertel. Dora lernte, ein perfektes und raffiniertes Französisch zu sprechen, neben Spanisch, das sie so sprach wie es in Buenos Aires gesprochen wurde.⁶ Es unterschied sich, wie Picasso sofort bemerkte, in Nuancen vom Spanisch des Mutterlandes und gab noch ihrem Französisch etwas Fremdländisches, aber wichtig war für ihn, dass er mit Dora, wenn er wollte, in seine Muttersprache zurückfallen konnte.

Ruth Berlau sprach deutsch fehlerhaft und mit einem starken dänischen Akzent, vermochte aber, sich verständlich zu machen, zu vermitteln und zu übersetzen: Eigenschaften, auf die Brecht in einer ihm fremden Umgebung angewiesen war und zurückgriff. Wie Dora Maar sprach auch sie sehr schnell, wissend, dass Brecht, darin Picasso gleich, es nicht mochte und ungeduldig wurde, wenn sie langsam sprach. Ihre Schulausbildung auf einer Nonnenschule hatte sie mit 13 Jahren abgebrochen, Französisch bis dahin nur rudimentär gelernt, Deutsch kannte sie von zu Hause, wo beide Eltern die deutsche Sprache beherrschten, der Vater nicht zuletzt deshalb, weil er in der Nähe von Flensburg geboren war. Er gab Kaufmann als seinen Beruf an und hatte, aus Sicht seiner Tochter, erheblich am Ersten Weltkrieg verdient. Ruth Berlau betrachtete ihre Familie als „sehr reich“,⁷ inspiriert möglicherweise durch die Sichtweise derjenigen Bezugsgruppe, der sie sich Ende der 1920er Jahre zurechnen sollte: der Arbeiterschaft. Der Reichtum der Familie Berlau konnte sich jedoch nicht messen mit dem der Markovitchs.

Während Ruth Berlau nach Verlassen der Schule und dem Scheitern der Ehe ihrer Eltern von Haus zu Haus zog, um Kaffee zu verkaufen, und sich später als Zahnarzthelferin ausbilden ließ, lernte Dora Maar zielstrebig für das Abitur und schrieb sich, den Spuren ihres Vaters folgend, als Studentin der Ecole des arts décoratifs in Paris ein. Sie nahm Malkurse an der Akademie Julian und besuchte das Atelier von André Lhote in Montparnasse: für sie eine lebende Legende des Kubismus. Sie wählte Lhote als Vorbild auch in einem Bereich, der mehr und mehr ins Zentrum ihrer

5 Lord, S. 164, Brechts Lai-Tu, S. 17.

6 Ortiz, S. 206.

7 Brechts Lai-Tu, S. 15.

4 Brechts Lai-Tu, S. 39-49.

Studien und Praktiken rückte: die Photographie. Wenn sie das Atelier von Lhoté verließ, kehrte sie in den Cafés von Montparnasse ein: ins Le Select und La Rotonde. Im Aussehen der Mode der Zeit angepasst, trug sie eine Haarfrisur 'à la garçonne', einen Bubikopf. Sie wurde wahrgenommen als 'vive et provocatrice', aber auch als aus der Ferne kommend, peruanisch, etruskisch.⁸

Auch Ruth Berlau kam nach Paris mit eben einem solchem Bubikopf. Geboren 1906 und damit ein Jahr älter als Dora, war sie, weil sie es als Zahnarthelferin nicht mehr aushalten konnte, mit dem Fahrrad nach Frankreich aufgebrochen. Mit einer dänischen Zeitung hatte sie zuvor einen Vertrag geschlossen, der ihr für jeden Bericht von ihrer Reise ein Zeilenhonorar garantierte. So schrieb sie und schrieb. Wenn sich nichts ereignete, erfand sie, was sie 'erlebt haben wollte'. Und es geschah, wie sie feststellen musste, wenig. Bevor sie Paris erreichte, begegnete sie einem französischen Journalisten, der, die junge Frau auf dem Fahrrad als Abenteuerin wahrnehmend, ihre Geschichte sowie ihr Bild in französischen Zeitungen platzierte unter dem Motto: 'Junge Dänin kommt mit dem Fahrrad nach Paris, um sich einen Lippenstift zu kaufen.' Die Folge: Ruth Berlau wurde in Paris freundlichst empfangen und herumgereicht. Das Interesse der Medien in Frankreich steigerte die Aufmerksamkeit der Medien in Dänemark. Als Ruth Berlau schließlich mit dem Fahrrad nach Kopenhagen zurückkehrte, vermochte sie das Gebäude ihrer Zeitungsredaktion kaum zu erreichen, weil zu viele Leser sich auf dem Rathausplatz und in den angrenzenden Straßen zusammengefunden hatten, um sie zu erwarten.

Der Erfolg ihrer Reiseberichterstattung führte dazu, dass die Redaktion ihr den Vorschlag machte, eine zweite Reise zu unternehmen: diesmal nach Moskau.⁹ Sie willigte ein, radelte nach Moskau und berichtete, da dort bei ihrer Ankunft ein großes internationales Theatertreffen stattfand, von den Inszenierungen, die sie besuchte. Die Redaktion der Kopenhagener Zeitung reagierte mit Entsetzen und forderte Ruth Berlau auf, sofort zurückzukommen. Sie widersetzte sich dieser Weisung und blieb noch drei weitere Monate in Moskau. Als sie nach Kopenhagen zurückkehrte, fuhr sie mit dem Fahrrad sofort zum Büro der Kommunistischen Partei Dänemarks, um das rote Parteibuch zu erwerben. Als sie in die Partei eintrat, war sie 24 Jahre alt und zu diesem Zeitpunkt, 1930, seit vier Jahren verheiratet. Sie hatte ihre abenteuerlichen Reisen nach Paris und Moskau zwar allein, aber mit Unterstützung ihres Ehemannes gemacht: Professor Robert Lund, angesehener Arzt und Mediziner, zwanzig Jahre älter als Ruth Berlau, und Vater von vier Kindern aus erster Ehe. Lund unterstützte auch, dass seine Frau Veranstaltungen an der Universität besuchte, sowie, last but not least, ihre Liebe zum Theater. Er willigte ein, dass die Proben des ersten dänischen Arbeitertheaters in seiner Wohnung in Kopenhagen stattfanden. Er setzte seiner jungen Frau keinen Widerspruch entgegen, als sie ein Engagement als Schauspielerin am königlichen Theater Kopenhagen annahm. Eine ungewöhnliche Le-

bensbahn lag mithin hinter Ruth Berlau, als es 1933 zur ersten Begegnung mit Brecht kam. Mutig hatte sie sich zurückzuerkämpfen versucht, was sie dreizehnjährig vorschnell aufgegeben hatte: eine Bildungschance. Vermittelt über ihren Mann und aus eigener Initiative suchte und fand sie Kontakt zu dänischen Dichtern, Dramatikern und Schriftstellern. Sie fuhr einen großen Lincoln und galt in Kopenhagen als die 'schöne', 'rote Ruth', als 'Salonkommunistin'.

Anschluss an linke politische Gruppen suchte und fand auch Dora Maar zu Beginn der 1930er Jahre. Sie schloss sich 1933 einer von Paul Faure und Michel Leiris gegründeten linksradikalen, antifaschistischen Gruppe an und besuchte die Soziologiekurse von Michel Leiris an der Sorbonne.¹⁰ Befreundet war sie mit den Photographen Henri Cartier-Bresson und Man Ray, mit dem Filmemacher Louis Chavance, mit dem Haupt des französischen Surrealismus, André Breton, und seiner Frau Jacqueline, bevor sie Freundin und Geliebte von George Bataille wurde. Ihr Lebensstil war großbürgerlich und hedonistisch. Zu einer Heirat entschloss sie sich nicht. Finanziell war sie unabhängig und selbständig, seitdem ihr Vater ihr ein Photostudio in Neuilly eingerichtet hatte, das sie gemeinsam mit dem Photographen Pierre Kéfer leitete und das alsbald den lukrativen Auftrag bekam, Hélène Rubinstein auf der Insel Saint Louis zu porträtieren.¹¹ Über ihre Kontakte zu den Surrealisten sowie ihre Beziehung zu Bataille lernte sie das Konzept der 'freien Liebe' und der Vielfalt der Geschlechterbeziehungen kennen und praktizieren. Es gab mithin Vor-Bilder in ihrer Vorstellungswelt, die sie bestärkten und bekräftigten, den entscheidenden Schritt zu tun und Picasso ihre 'blutende Hand' anzubieten.

Picasso verstand das Zeichen. Auch er hatte ein Bild von Dora Maar im Kopf, noch bevor er im Deux Magots auf sie traf. Im Photostudio von Man Ray war er auf ein Photo gestoßen, das Dora Maar mit einer Frisur aus Federn zeigte.¹² Er hatte sich dieses Photo von Man Ray als Geschenk erbeten. Eine 'Inbesitznahme' (Barthes), i.S. des Hingerissenseins durch ein Bild,¹³ war damit auch von seiner Seite erfolgt. Dora Maar revanchierte sich, indem sie Picasso in ihr Studio einlud und ihn zum Objekt ihrer Fotokunst machte. Ihre Bilder hielten Picasso als Negativ fest: Weiß auf Schwarz. „Liebende machen“, so Brecht, „Bilder voneinander“. Die mögliche Wirkung dieser Bilder illustrierte er in einem Gleichnis, das Eingang in sein *Buch der Wendungen* fand. Dort heißt es: „Meti sagte: Vielen kann das Bild, das ihre Freunde sich von ihnen machen, nicht hoch genug sein. Ihre Eitelkeit übersieht, dass der Liebende Neues schafft. Man soll mit solchen verkehren, die ein gutes Bild von einem haben. So kann man besser werden, indem man es zu rechtfertigen sucht. Aber es ist schlecht, ein nicht zu rechtfertigendes Bild zu dulden. Denn der Liebende rächt sich, wenn das Urbild versagt, nicht am Bild, sondern am Urbild.“¹⁴ Noch war

10 Ortiz, S. 82.

11 Ebd., S. 65.

12 Aufnahmen, die Man Ray 1936 von Dora Maar gemacht hat, befinden sich in Baldassari, S. 80-83. Das hier skizzierte ist dort nicht wiedergegeben.

13 Barthes, S. 50.

14 Bertolt Brecht: *Buch der Wendungen*, in: ders., *Große kommentierte Berliner und Frank-*

8 Ebd., S. 47-52.

9 Vgl. zu den Reisen Ruth Berlaus nach Paris und Moskau Brechts *Lai-Tu*, S. 20-25. Dort befindet sich auch eine Photographie Berlaus zum Zeitpunkt ihrer Moskareise.

es nicht soweit. Die 'Schleifspur des Leidens', der Verletzungen, des Ressentiments, in die die Geschichte einer Liebe münden kann, war 1935, dem Jahr der 'Begegnungen', noch weit entfernt. Es ging zunächst und vor allem um die wechselseitige Annäherung.

II. Erwartungen

Der Altersunterschied zwischen Picasso und Dora Maar betrug zwanzig, der zwischen Brecht und Ruth Berlau acht Jahre. Auf den Anfang der jungen Liebe beider Paare wirkte der Spanische Bürgerkrieg, der 1936 begann. In beiden Fällen waren es die Frauen, die einen aktiven Part in der Auseinandersetzung mit den Ereignissen in Spanien übernahmen. Dora Maar regte Picasso an, sich künstlerisch mit dem Krieg auseinanderzusetzen und photographierte ihn bei seiner dreiwöchigen Arbeit an dem Bild *Guernica*, das er für den Pavillon der Spanischen Republik auf der Weltausstellung 1937 malte. Photos des Bombardements der baskischen Stadt durch deutsche Flugzeuge am 26. April, bei dem 1654 Personen starben und 889 verletzt wurden, waren von der Pariser Zeitung *Le Soir* veröffentlicht worden. Dora Maar machte Picasso darauf aufmerksam und riss ihn damit, so ihre Biographin Ortiz, aus seinem 'ästhetischen Narzissmus' heraus, beeinflusste ihn, sich politisch zu positionieren, wie es ihrer Erwartung und derjenigen der Surrealisten um Breton, Bataille und Eluard entsprach.

Da Picasso nur drei Wochen zur Verfügung standen, um *Guernica* rechtzeitig zur Eröffnung der Weltausstellung fertigzustellen, und er für dieses Projekt eine Leinwand gigantischen Ausmaßes (3,51 x 7,82 Meter) gewählt hatte, konnte er nicht, wie gewohnt, donnerstags und sonntags zu Marie Thérèse Walter und Tochter Maya fahren, sondern war gezwungen, ununterbrochen zu arbeiten. Die Folge: Marie Thérèse kam in die Rue des Grands-Augustins, wo sich Picassos Atelier zu diesem Zeitpunkt befand. Um sie zu beruhigen, erklärte er ihr, „Guernica ist für dich“, obwohl er das zuvor bereits Dora Maar versprochen hatte. Indes, seine Worte reichten nicht, Marie Thérèse Walter zu beruhigen. Traf sie im Atelier doch auf Dora Maar, die anwesend war, um Picasso bei seiner Arbeit zu photographieren.

Es war das erste Zusammentreffen beider Frauen. „Ich habe ein Kind von diesem Mann“, erklärte Marie Thérèse Walter. „Mein Platz ist an seiner Seite.“ Zwar habe sie kein Kind von Picasso, aber deshalb nicht minder Grund, im Atelier zu sein, konterte Dora Maar, während Picasso, auf einer Leiter stehend und beiden Frauen den Rücken zuwendend, weiter malte. Marie Thérèse Walter beharrte auf ihrem höheren Anspruch und verlangte vom Maler zu entscheiden, welche der beiden Frauen zu gehen habe. Eine schwierige Situation für Picasso, der sie zu meistern versuchte, indem

ferter Ausgabe (GBA), hrsg. von Werner Hecht u.a., Bd. 18: Prosa 3. Sammlungen und Dialoge, bearbeitet von Jan Knopf, Berlin/Weimar/Frankfurt a.M. (Aufbau, Suhrkamp) 1995, S. 47-194, hier S. 61.

er erklärte, dass ihm beide Frauen gefielen und sie daher ersuche, den Streit unter sich auszutragen. Seine Worte lösten ein Handgemenge aus, das in einen unter Einsatz des gesamten Körpers geführten Zweikampf mündete. Auf dem Boden liegend, rangen Picassos Frauen miteinander. Ihr Anblick entlockte dem Maler ein Lächeln, veranlasste ihn aber nicht, von der Leiter zu steigen und einzugreifen.¹⁵ Erschöpft und zersaust, weit entfernt mithin von der stolzen Frau mit Federn, die Man Rays Photo festgehalten hatte, erhob sich Dora Maar am Ende und verließ weinend das Atelier. In den folgenden fünf Monaten sollte Picasso sie wieder und immer wieder in diesem Zustand malen: als weinende, klagende, verzweifelte Frau. Auf Bilder gebannt, die Weltruhm erlangen und Kunstgeschichte machen sollten, hatte Dora Maar in ihrem Leben 'Federn' gelassen. Der Anfang vom Ende ihrer Beziehung zu Picasso, aber bei weitem nicht das Ende.

Tränen reizten auch Brecht. Sie inspirierten ihn zu einer Meti-Geschichte, die seine Abwehr gegenüber Tränen signalisierte. „Meister Meti“ so schrieb er, „unterhielt sich mit Kindern. Ein Junge ging plötzlich hinaus. Als Meti nach einiger Zeit ebenfalls hinausging, sah er den Jungen hinter einem Strauch stehen und weinen. Im Vorbeigehen sagte Meti zu ihm: Man kann dich nicht hören, der Wind ist zu stark. Als er zurückkehrte, bemerkte er, daß der Junge aufgehört hatte zu weinen. Der Junge hatte den Grund, den ihm Meister Meti für sein Weinen genannt hatte, nämlich: gehört zu werden, als einen Hauptpunkt erkannt.“¹⁶

Noch aber dominierten 'Tränen' in der Beziehung zwischen Brecht und Ruth Berlau nicht. Im Gegenteil, beide machten ihre Liebe produktiv. Bereits zwischen 1933 und 1935 hatte Ruth Berlau Brechts Stücke *Die Mutter* übersetzt, später auch 'Die Gewehre der Frau Carrar'. Sie hatte beide Stücke in ihrem Arbeitertheater zur Aufführung gebracht. Gemeinsam mit Brecht konzipierte sie *Jedes Tier kann es*,¹⁷ einen Band mit Erzählungen, für den Brecht, nach ihrer Darstellung, eine der Erzählungen verfaßte.¹⁸ Mit Geldern ihres Mannes, Robert Lund, gab sie Brechts *Svendborger Gedichte* (1939) heraus und bestärkte Brecht darin, diese nicht als Bert, sondern Bertolt Brecht zu edieren. Beendete sie doch Brechts Zweifel in der Namensfrage, indem sie auf seine Frage: „Gefällt Dir Bert?“ spontan konterte: „Willi statt William wäre seinerzeit wohl auch nicht richtig gewesen.“¹⁹ Sie setzte sich für die dänische Ausgabe des *Dreigroschenromans* ein²⁰ und begann schließlich, aktiv an der Entstehung seiner Stücke mitzuarbeiten. Im Kontext der Konzipierung des *Galileo Galilei*

15 Vgl. zum Zusammentreffen der beiden Frauen in Picassos Atelier Ortiz, S. 210 ff.

16 Brecht, Buch der Wendungen, S. 47.

17 Ruth Berlau: *Ethvret dyr kann det*, Kopenhagen 1940, dt. Fassung: *Jedes Tier kann es*. Aus dem Dänischen von Regine Elsässer. Mit einem Nachwort von Klaus Völker, Mannheim (persona) 1989.

18 Nach Aussage von Berlau handelt es sich um die Erzählung 'Der große Vergnügungspark', vgl. Brechts Lai-Tu, S. 63.

19 Ebd., S. 91.

20 Ebd., S. 91.

lei vermittelte sie ein Treffen zwischen Brecht und Niels Bohr; was nicht schwierig für sie war, da Bohrs Sommerhaus dicht neben demjenigen von Robert Lund lag.

Gemeinsam brachen Berlau und Brecht 1937 zum Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur auf, der in Paris beginnen und in Madrid fortgesetzt werden sollte. Während Brecht von Paris nach Dänemark zurückreiste, flog Berlau im Flugzeug des Politkommissars der sowjetischen Spanienkämpfer weiter nach Madrid. Vereinbart war, nach zwei Wochen zurückzukehren. Es sollte anders kommen. Von Egon Erwin Kisch in Madrid in den Kreis seiner Journalistenkollegen aufgenommen, zog Berlau gemeinsam mit ihm und anderen Schriftstellern an die Fronten des Bürgerkriegs. Angst kannte sie nicht. Da sie auf früheren Reisen auch auf die Jagd gegangen sei, habe sie, wie sie später erläuterte, mit einem Gewehr ganz gut umzugehen vermocht. Während Brecht am Hafen von Kopenhagen auf die Ankunft des Schiffes wartete, mit dem zurückzukehren sie angekündigt hatte, besuchte Berlau „die Kämpfer an der Front“.²¹ Das vergebliche Warten und die unerwartete Trennung gaben Brecht den Anstoß zu einem Gedicht:

Wenn der Stein sagt, daß er zu Boden fallen will
Wenn du ihn in die Luft schleuderst
Dann glaube ihm.
Wenn das Wasser sagt, daß du naß wirst
Wenn du ins Wasser steigst
Glaube ihm.
Wenn Deine Freundin schreibt, daß sie kommen will
Glaube ihr nicht. Hier
Ist keine Naturkraft am Werk.²²

Folgt man Roland Barthes, ist das Gedicht als Inszenierung der Abwesenheit des geliebten Wesens zu deuten, mithin als klassische Figur des Liebesdiskurses. Die Abwesenheit des Anderen auszusprechen, heiße, so Barthes, von vornherein „eine Behauptung aufzustellen“, die besage: „Ich werde weniger geliebt, als ich selbst liebe“. Historisch gesehen werde der Diskurs der Abwesenheit von der Frau gehalten. Und spreche ein Mann die Abwesenheit aus, werde „der da wartet und darunter leidet, [...] auf wunderbare Weise feminisiert“.²³ Sabine Kebir deutet anders. Brecht habe, so ihre These, „die Qualen des sich emanzipierenden Mannes erduldet“.²⁴ Treffender wäre es wohl zu sagen: die Qualen eines Mannes an der Seite einer sich emanzipierenden Frau, die die Geschlechterrollen umkehrte und den Mann warten ließ; mit anderen Worten: Distanz schuf in einer Situation, in der sie zu zerbrechen drohte: derjenigen der zweiten Geliebten eines verheirateten Mannes.

Niemals würde sie fähig sein, „die zweite Violine zu spielen“, hatte Robert Lund

21 Vgl. zu Berlaus Spanienaufenthalt ebd., S. 73 ff.

22 Bertolt Brecht: Kin-jeh und seine Schwester, in: ders., Buch der Wendungen, S. 167.

23 Barthes, S. 27-28.

24 Sabine Kebir: Ein akzeptabler Mann, Brecht und die Frauen, Köln (Pahl-Rugenstein) 1989, S. 126.

zu Ruth Berlau beim Abschied gesagt und damit seine Hoffnung begründet, sie werde schon bald zu ihm zurückkehren. Zwei Jahre nach der Trennung von Lund, trennte Berlau sich – zumindest vorübergehend – von Brecht, indem sie entschied, in Spanien zu bleiben. Immer wieder sollte sie in den folgenden Jahren einen solchen Ausbruch versuchen, niemals jedoch ohne die Hoffnung, Brecht dadurch an sich zu binden.

Brecht kommentierte und kritisierte ihre Ausbrüche nicht nur in Gedichten und Geschichten. Es kam zu Zornesausbrüchen, als Berlau aus Spanien zurückkehrte. Ihre Erlebnisse interessierten, so ihr Eindruck, Brecht nicht. Erstmals habe er sie angeschrien, „weil ich nicht alles wußte, was er wissen wollte.“²⁵ Er habe etwas über die politischen Hintergründe des Bürgerkriegs wissen wollen, sie aber habe phantastische Erlebnisse erzählt und sei dabei „viel zu gefühlsbetont“ gewesen. Auch sei er ärgerlich gewesen, weil sie ihm als Mitarbeiterin gefehlt, und er dadurch schlechter gearbeitet habe: „Der Mangel an Mitarbeitern war der Grund“, so Berlau, „warum er sich so sehr an mich klammerte.“²⁶ Indes, 1937 war ihr, wie sie rückblickend betont, wichtiger erschienen, dem schwedischen Rechtsanwalt Georg Branting zu helfen, der in Madrid ein Komitee für die Unterstützung der spanischen Republik leitete, als in dem noch friedlichen Dänemark herumzusitzen.²⁷ Damit deutet sich eine zweite Konfliktebene an: diejenige des ‚richtigen‘ Engagements. Es bestand aus ihrer Sicht in der direkten Aktion, im Eingreifen, im Partei ergreifen. Mit seinen „Lai-Tu“-Geschichten habe Brecht sie zu belehren versucht. Auf den Spanienaufenthalt Berlaus reagierte Brecht mit: *TU WILL KÄMPFEN LERNEN UND LERNT SITZEN*.²⁸ Ruth Berlau lernte Sitzen und gab dennoch ihren Unabhängigkeitswillen nicht auf.

Versucht man, eine Zwischenbilanz zu ziehen, läßt sich sagen: Die Ereignisse des spanischen Bürgerkrieges und damit externe Konflikte führten zu ersten Spannungen in den Beziehungen beider Paare. Dora Maar räumte Picassos Atelier, Ruth Berlau verließ Dänemark, wo Brecht Zuflucht im Exil gefunden hatte. Dennoch waren ihre Liebesbeziehungen zu Picasso und Brecht nicht gebrochen.

III. Anbetungswürdig

Attraktion und Faszination, Sinnlichkeit und Verlangen charakterisierten die Beziehungen beider Paare und gaben ihnen auch in schwierigen Situationen Halt. Was machte die Besonderheit des Verlangens nach dem geliebten Wesen aus? Es sei unmöglich, so Roland Barthes, den Aspekt des Verlangens nach dem geliebten Wesen zu benennen: „meine Sprache stammelt, lallt immer dann, wenn ich ihn auszuspre-

25 Brechts Lai-Tu, S. 5-76.

26 Ebd., S. 79.

27 Ebd., S. 77.

28 Brecht, Buch der Wendungen, S. 176-177.

chen versuche“ und heraus komme nur ein „leeres Wort“: „*anbetungswürdig!*“. Es erinnert an das, was die Griechen „*charis*“ nannten: „das Leuchten der Augen, die schimmernde Schönheit des Körpers, das Strahlen des begehrenswerten Wesens“, und er ergänzt: „vielleicht füge ich sogar, ganz wie bei der antiken *charis*, die Vorstellung – die Hoffnung – hinzu, daß das Liebesobjekt meinem Verlangen nachgibt.“²⁹ Aber letztlich endeten alle sprachlichen Versuche zu benennen, warum man *den Anderen* begehre, in einer Tautologie. „Anbetungswürdig ist, was anbetungswürdig ist“ oder „ich liebe dich, weil ich dich liebe“.³⁰

Picassos Suche nach Worten, die seine Beziehung zu Dora Maar beschreiben, bekräftigt die Schwierigkeit, die Barthes in seinen *Fragmenten einer Sprache der Liebe* umreißt. Er konnte Dora Maar und sich malen und zeichnen, aber mit Worten umschreiben, was ihn faszinierte, fiel auch ihm schwer. Einundzwanzigmal schrieb er am 14. Februar 1938 mit einem blauen Stift auf den Rücken einer Karte: Dora.³¹ Am 1. März 1940 kam er mit einem Buchstaben einen Schritt weiter, das Unsagbare sagbar zu machen. Er schöpfte ein neues Wort. Er begann ein surrealistisches Gedicht, das er ihr sendete, mit dem in Großbuchstaben geschriebenen Wort: ADO-RA.³² 1942 signierte er auch ein Dossier mit Zeichnungen: ADORA MAAR.³³

Auch der Dichter Brecht experimentierte. Seine Briefe an Ruth Berlau unterzeichnete er, eine Anleihe in der Antike machend, entweder mit „e.p.e.p.“ – „et prope et procul“, d.h. „in der Nähe, in der Ferne“, Worte, die er auch mit einem spitzen Messer in einen schönen Stein eingeritzt hatte, den er am Svendborg-Fjord gefunden und ihr zum Geschenk gemacht hatte,³⁴ oder mit „j.e.d“, einer Abkürzung für „jeg elsker dig“, die dänische Form von „ich liebe Dich“, mithin mit einem Satz, der sich, folgt man Barthes, genauso „verflüchtigt“ wie das Wort „anbetungswürdig.“³⁵ 1939, als der Einmarsch deutscher Truppen in Dänemark ihn zwangen, das Land zu verlassen, schrieb er das Gedicht:

Ich will mit dem gehen, den ich liebe.
Ich will nicht ausrechnen, was es kostet.
Ich will nicht nachdenken, ob es gut ist.
Ich will nicht wissen, ob er mich liebt.
Ich will mit dem gehen, den ich liebe.³⁶

Ruth Berlau blieb in Dänemark zurück. Erst als sie einen Brief erhielt, in dem er sie aufforderte, ein Einreisevisum für die USA zu beantragen oder, wenn das zu lange dauere, ein Besuchsvisum, und diesem Brief den Satz hinzufügte: „Denn von jetzt ab

29 Roland Barthes: *Anbetungswürdig*, in: ders., *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 37-41, hier S. 38.

30 Ebd., S. 41.

31 Ortiz, S. 265.

32 Ebd., S. 266.

33 Baldassari: *Picasso/Dora Maar*, S. 107.

34 Brechts *Lai-Tu*, S. 257.

35 Roland Barthes: *Ich liebe dich*, in: ders., *Fragmente einer Sprache der Liebe*, S. 136-145.

36 Bertolt Brecht: *Liebesgedichte*, Frankfurt a.M. 2006, S. 96.

warte ich auf dich, wohin immer ich komme, und ich rechne immer mit dir. Und ich rechne nicht wegen dir auf dein Kommen, sondern wegen mir, Ruth“,³⁷ folgte sie ihm. Was Liebe ist und wie sie in schwierigen Zeiten sich leben lässt, um diese Fragen kreisten ihre Gespräche auf der Flucht vor den nationalsozialistischen Truppen nicht zuletzt deshalb, weil Brecht mit drei Frauen auf dem Weg war in die USA. In Finnland, der dritten Station seiner langen Flucht, kam er 1940, mithin im selben Jahr wie Picasso, seine Liebe reflektierend, in der sprachlichen Konkretisierung einen Schritt weiter: „Du sagst immer“, schrieb er an Ruth Berlau, „daß ich einfach nur nicht weiß, was Liebe ist. Aber ich glaube, ich weiß es. Es ist etwas, was sich immer in Fürsorge verwandeln kann und dann wieder aus der Fürsorge in Liebe und überhaupt noch in viele Dinge und immer zurück.“³⁸

Niemand wird Brecht bestreiten können, diese Fürsorge gezeigt zu haben, als er mit zwei Kommunistinnen und einer jüdischen Ehefrau über Schweden, Finnland und die UdSSR nach Amerika aufbrach. Geprägt war das Verhältnis zu Ruth Berlau von Anfang an aber auch durch eine „dritte Sache“. Was diese „dritte Sache“ war, wurde, liest man die ‚Lai-Tu‘-Geschichten am Ende des *Buches der Wendungen*, nicht eindeutig definiert. Versucht man es annähernd zu bestimmen, so könnte man es als etwas Produktives umschreiben. Denn Liebe, so lässt Brecht Kin-Jeh sagen, sei nicht nur eine „Passion“,³⁹ sondern „eine Produktion“.⁴⁰ Es sei „das Wesen der Liebe, „wie anderer großer Produktionen“, so heißt es weiter, „daß die Liebenden vieles ernst nehmen, was andere leichthin behandeln, die kleinsten Berührungen, die unmerklichsten Zwischentöne. Den Besten gelingt es, ihre Liebe in völligen Einklang mit anderen Produktionen zu bringen.“⁴¹ Innerhalb dieser „Produktionen“ oder „dritten Sache(n)“ nahm Brecht noch einmal eine Rangfolge vor, wie die Geschichte *Lai-Tus Fehler* zeigt:

„Lai-Tu hatte einen Mann und lebte schlecht mit ihm, weil es ihr nicht gefiel, mit ihm zu schlafen, und sie außer einiger Sympathie nichts an ihn band. Sie zog Gewinn aus Me-Tis Belehrungen, indem sie ihrem Mann vorschlug, für die Unterdrückten zu arbeiten, für die sie selber auch arbeitete. Ihr Mann ging darauf ein, und Lai-Tu schlief weiter mit ihm. Me-ti tadelte dies und sagte: was hat es für einen Wert, eine dritte Sache zu finden, die euch eint, und eine andere dritte Sache beizubehalten, die euch vereint? Das heißt: ein Stück Brot zu bekommen und es mit Gift hinunterzuspülen.“⁴²

37 Zit. nach Brechts *Lai-Tu*, S. 126.

38 Brecht an Berlau, Brief vom 15. September 1940, in: GBA 29, S. 186-187.

39 Passion im ursprünglichen Sinne, verstanden als ein Seelenzustand, in dem man sich passiv leidend und nicht aktiv wirkend vorfindet. Vgl. dazu Luhmann: *Liebe als Passion*. Zur Codierung von Intimität, Frankfurt a.M. 1994, S. 73.

40 Bertolt Brecht: „Kin-Jeh über die Liebe“, in: ders., *Buch der Wendungen*, S. 175-176, hier S. 175.

41 Ebd., S. 176.

42 Bertolt Brecht, *Lai-Tus Fehler*, in: ders., *Buch der Wendungen*, S. 178.

Ruth Berlaus Beziehung zu Robert Lund mit dieser 'Lai-Tu' Geschichte kritisierend, schrieb Brecht zugleich der Sexualität/Erotik einen höheren Rang zu als gemeinsamem Handeln in anderen Projekten. Wie stark Brechts Sinnlichkeit auf sie wirkte, machte Ruth Berlau rückblickend mit einer Begebenheit aus den Anfängen ihrer Beziehung klar. Brecht hatte ihr die *Moritat von Mackie Messer* vorgesungen, von Helene Weigel argwöhnisch beobachtet, da sie wusste, dass er mit seiner Stimme um Frauen warb. Beide hatten daraufhin das Zimmer verlassen. Allein zurückgeblieben, vergrub Berlau „unversehens“, so ihre Erinnerung, ihr Gesicht in ein graues Seidenhemd Brechts, steckte es unter ihre Jacke und legte es erst zurück, als ihr schwindelig zu werden begann vom „Erdgeruch“ des geliebten Wesens.

Ihre Liebe regte beide Paare zu gemeinsamer Arbeit an. Angeleitet von Doras Kenntnissen als Photographin, experimentierte Picasso am Ende der dreißiger Jahre mit der Photogravur.⁴³ Gleichzeitig begann Dora, von Picasso inspiriert, zu malen. Jeder gute Photograph, erklärte Picasso, sei im Grunde eine Maler. Indem er sie als Malerin unterstützte, brach er jedoch ihre erfolgreiche Karriere als Photographin. Dora, die an der Ecole de photographie in Paris studiert hatte,⁴⁴ gehörte zu den ersten Photographinnen Frankreichs. Erst ab 1926 wogen Photoapparate weniger als 20 Kilo, so dass sie von einer Frau getragen werden konnten.⁴⁵ Mit ihrer Kamera war Dora 1932 allein nach Barcelona aufgebrochen, um Land und Leute zu erkunden. Sie hatte die Villen der Reichen und die Kinder der Armen in den Blick genommen. Mit einer Vielzahl von Photos war sie nach Paris zurückgekehrt.⁴⁶ Ende der 1930er Jahre gab sie das Photographieren auf. Nicht die anderen zu betrachten, sondern sich selbst, dazu habe, so ihre Biographin, Picasso Dora Maar angeleitet. Er habe ihren Blick nach innen gelenkt.⁴⁷

Anders Brecht. In Amerika angekommen, forderte er Ruth Berlau auf, sich einzuarbeiten in die Technik der Photographie. Brechts Lehrsatz DIE WAHRHEIT IST KONKRET vor Augen, begann sie, sich die Kenntnisse anzueignen, die es ihr ermöglichten, mit der Kamera umzugehen. Im Frühjahr 1944 absolvierte sie einen dreimonatigen Lehrgang im New Yorker Photostudio Josef Breitenbachs, Emigrant wie Brecht und sie, der ihr fototechnisches Grundwissen vermittelte, im Winter 1944 zudem einen Fotokurs an der Venice High School in Los Angeles.⁴⁸ So war sie imstande, die Brechtsinszenierungen im Exil festzuhalten.⁴⁹ Wie Dora Maar die Arbeit Picassos an *Guernica*, hielt Ruth Berlau Brechts Arbeit am *Kommunistischen Manifest* fest. „Ich fotografierte das Manuskript jedesmal“, gab sie später zu Protokoll, „wenn Brecht es korrigiert hatte. Dadurch kann man genau verfolgen, wie die Arbeit

43 Ortiz, S. 221.

44 Ebd., S. 55.

45 Ebd., S. 60.

46 Ebd., S. 68.

47 Ebd., S. 251-252.

48 Meyer, S. 16.

49 Brechts Lai-Tu, S. 227, vgl. dazu auch Ruth Berlau: Die Wahrheit ist konkret, in: Brechts Lai-Tu, S. 280-284.

sich stufenweise entwickelt hat.“⁵⁰ Aber nicht nur das. Als Brecht das amerikanische Exil 1947 verließ, hatte sie „fast alle Arbeiten Brechts, die damals vorhanden waren, Manuskripte, aber auch Gedrucktes“ photographiert. Die Filme wurden der Harvard Universität übergeben und bilden zugleich den Grundstock des Berliner Brecht-Archivs.

Last but not least einte die beiden Paare ihre Auseinandersetzung mit dem Kunst- und Tagesgeschehen. Sie teilten nicht nur, wie Picasso es nannte, „Berufspeheimnisse“, sondern auch politische und ästhetische Ideen. Von diesen geleitet, setzten sie sich mit den Zeitereignissen in Kunst und Politik auseinander. Wenn Picasso mit Dora diskutierte, erschien sie ihm „wie ein Junge“. Er fand ihre Intelligenz so ungewöhnlich für eine Frau, dass er sich weigerte, sie als „weiblich“ zu klassifizieren.⁵¹ Er war stolz nicht nur auf ihre Schönheit, sondern auf ihre Klugheit. Während er Marie Thérèse Walter vor seinen Freunden versteckte und auch mit seiner Ehefrau Olga nur in geringem Maße ein öffentliches Leben geführt hatte, zeigte er Dora seinen Freunden und zeigte sich mit ihr in Paris.⁵² „Dora hat dies gesagt“, „Dora hat das gesagt“, hörten seine Freunde ihn immer wieder erklären. Sie war, wenn man so will, seine öffentliche Geliebte. Die Gespräche über das Tagesgeschehen fanden häufig mittags statt. Wann, war nicht immer klar, sondern abhängig vom Kommen und Gehen in Picassos Atelier am Morgen. Da Dora Maar in der Rue de Savoie 6, und damit gleich um die Ecke, wohnte, reichte es jedoch, wenn Picasso sie kurz bevor er das Atelier verließ, informierte: „Descendez“, „Kommen sie herunter“, wurde zum magischen Zauberwort, auf das sie Tag für Tag wartete⁵³ – gelegentlich vergeblich.

Während Picasso Dora Maar zum Mittagessen ausführte, kehrte Brecht mittags bei Ruth Berlau ein, als beide in Santa Monica (Kalifornien) lebten und an der amerikanischen *Galileo Galilei*-Inszenierung arbeiteten. Brecht mochte die amerikanische Küche nicht, und so kochte Ruth Berlau für ihn. „Das Haus hatte tiefe französische Fenster. Brecht ging“, wie sie sich erinnert, „nie durch die Tür, wenn er kam, sondern ging um das Haus herum in den Park zur Fensterfront. Dort hatte ich eine kleine Treppe aufgestellt, so dass Brecht leicht durchs Fenster einsteigen konnte. Auf diese Weise vermied er, jemandem zu begegnen. Er kam regelmäßig um zwei Uhr. Ich hatte das Essen dann schon fertig. Nach dem Essen hat sich Brecht einen Moment hingelegt und ausgeruht, wodurch er den Tag teilte und, wie er sagte, täglich zweimal frisch an die Arbeit ging. Wenn er aufgestanden war, bereiteten wir vor, was wir mit Charles Laughton arbeiten wollten. Um vier oder halb fünf fuhren wir zu ihm.“⁵⁴ Einige im Kreis der deutschen Emigranten wussten von der Beziehung zwischen beiden, aber Brecht verhielt sich so, als könne er sie verheimlichen, wollte er

50 Zit. ebd., S. 227.

51 Ebd., S. 62.

52 Ebd., S. 259.

53 Ebd., S. 242, 252.

54 Ebd., S. 177.

doch nicht als 'Don Juan' angesehen werden. Die Zusammenarbeit mit Ruth Berlau war ihm nicht zuletzt deshalb wichtig, weil sie besser als er englisch sprach, so dass sie, wie schon in Dänemark, als Vermittlerin fungieren konnte. Ihn auch politisch immer wieder herausgefordert zu haben, rechnete sie sich als eine konstante Eigenart zu. Auch sei sie es gewesen, die die Anregung zu Brechts *Kommunistischem Manifest* gegeben habe.

IV. Abhängigkeit

Nach einem Jahr in Santa Monica hielt sie es nicht mehr aus. Eingeladen, auf einem Frauenkongress in Washington über die Frage „Was bedeutet der Nazismus für Frauen“ zu referieren, nahm sie die Gelegenheit wahr, nach New York weiterzureisen und dort nach einer Möglichkeit zu suchen, unabhängig zu sein und ihren Lebensunterhalt selbst zu verdienen. Sie fand eine Stelle beim Radio des Office for War Information und begann, Radioberichte zu schreiben und zu sprechen, die nach Dänemark gesendet wurden. Gemeinsam mit der Leiterin ihres Radio-Büros mietete sie sich eine Wohnung im Haus Nummer 124 in der 57. Straße von New York, einer vornehmen Gegend, die sie bezahlen konnte, weil das Haus keinen Fahrstuhl hatte, so dass die Miete niedriger war als ringsherum, und weil sie monatlich 75 Dollar zusätzlich zu ihrem Einkommen von Robert Lund aus Dänemark erhielt. So konnte sie auf die berühmte Wolkenkratzer-Skyline von New York blicken, verfügte über zwei Bäder, zwei Zimmer, eine Küche und einen Balkon.⁵⁵ Mit anderen Worten: Sie hatte sich ein ideale Lebenslage geschaffen, wäre nicht, ja wäre nicht Santa Monica einen Kontinent weit entfernt gewesen.

Als einziges Mittel der Kommunikation mit Brecht blieben Briefe, und die fielen so aus, dass Brecht sich von Ruth Berlau angeklagt fühlte, obwohl sie die Entscheidung, nach New York zu gehen, selbst gefällt und nicht mit ihm zuvor besprochen hatte. Er wurde erst nach und nach informiert, wusste oft nicht, wie er mit dem ambivalenten Inhalt ihrer Briefe – Freude über den Erfolg, Bitterkeit über die Entfernung – umgehen sollte und fand zugleich, dass sie zu wenig und zu selten schrieb, so dass er häufig auf Post von ihr wartete – auch vergeblich, worüber er klagte. Er versicherte ihr, dass sich nichts an dem geändert habe, was er ihr aus Stockholm geschrieben habe, bekräftigte, „daß ich Dich brauche (und nicht nur brauchen kann)“⁵⁶ und sah sich doch nach einer Weile nicht mehr imstande, die Contenance zu bewahren. „Ich weiß nicht mehr, was ich tun soll“, schrieb er ihr Mitte Juni 1942. „Ich habe es ungeheuer schwer, nicht einfach in ein steinernes Schweigen zu verfallen, nur eine Erinnerung hält mich ab davon an eine Zeit, wo Du nicht so warst, wo ich nicht immerfort Teste zu bestehen und Vorwürfe zu schlucken hatte, wo Du sahst, was ich

kann und was ich nicht kann, und wo Du mir halfst und mich Dir helfen liebest.“⁵⁷ Es dauerte ein halbes Jahr, bis Brecht sie zum ersten Mal in New York besuchte.⁵⁸

Picasso und Dora Maar wurden nicht durch den Zweiten Weltkrieg getrennt, sondern lebten und arbeiteten nur wenige Meter voneinander entfernt. Dora Maar versuchte in ihrem neuen Metier als Malerin, die Innenwelt zu entdecken, und unterstellte sich dabei den Anleitungen Picassos. „Ich war nicht Picassos Maitresse“, sollte sie später sagen, „er war mein Meister“.⁵⁹ Der Einklang, der zwischen ihnen bestand, wurde durch einen Zufall gestört, der seinen Hintergrund jedoch möglicherweise im Zeitgeschehen, in der Kriegswirtschaft hatte. Gleichviel, Picasso hatte, um Marie Thérèse Walter eine Freude zu machen, ihr ein Kleid von Dora Maar zukommen lassen. Als Marie Thérèse Walter bemerkte, wer die frühere Besitzerin des Kleides war, rief sie empört bei Picasso an und entschloss sich, als dieser nicht ans Telefon ging, ihn dort zu suchen, wo sie ihn vermutete: bei Dora Maar. Picasso war tatsächlich in der Rue de Savoie, doch ließ er sich verleugnen. Er versteckte sich während des Disputs der beiden Frauen hinter einem Vorhang. Marie-Thérèse Walter gab nicht auf. Sie suchte und fand den Maler wenig später in seinem Atelier. Entschlossen, dem ewigen Hin-und Her ein Ende zu machen, stellte sie Picasso die Gretchenfrage: Er habe ihr die Heirat versprochen. Warum er dieses Versprechen nicht halte?

Kaum hatte sie diese lange unausgesprochene Frage ausgesprochen, trat, wie auf einer Theaterbühne dramatisch inszeniert, Dora Maar ins Atelier. An Picasso gewandt, erklärte sie: „Aber ich bin es doch, die du liebst.“ Sie nahm damit Picasso für sich in Besitz und seine Antwort vorweg. Er rächte sich, indem er entgegnete: „Dora Maar, du weißt, dass die einzige Frau, die ich liebe, Marie-Thérèse Walter ist“. Diese sekundierte prompt: „Nun, da haben Sie es gehört.“ – „Gehen Sie.“⁶⁰

Dora Maar, die sich allein aufgrund ihrer sozialen Herkunft der „anderen“ Frau im Leben Picassos, in der sie nichts als eine „kleine dumme Vorstadtgans“ sah, überlegen fühlte, hatte erneut verloren. Sie räumte ein zweites Mal Picassos Atelier – geschlagen, verletzt, gebrochen. Und dennoch blieb sie an der Seite Picassos, der auch fürderhin Marie-Thérèse Walter nicht heiratete. Das Leben zu Dritt ging weiter. Eine Option, die Situation Dora Maars zu ändern, hatte Picasso nie ausgeschlossen: ein Kind. Er war davon überzeugt, dass Frauen erst wirklich zur Frau würden, wenn sie ein Kind gebärten. Seit Kriegsbeginn wusste Dora Maar jedoch, dass ihr diese Möglichkeit versperrt war. Sie konnte, wie die Ärzte ihr gesagt hatten, kein Kind bekommen. Es war ihr mithin nicht möglich, ihre Rolle als emanzipierte „moderne Frau“ mit der traditionellen Mutterrolle zu verknüpfen.

Anders Ruth Berlau. Als Brecht Anfang Februar 1944 für vier Monate wieder

57 Brecht an Berlau, Brief Mitte Juni 1942, in: GBA 29, S. 240-242, hier S. 241.

58 Vgl. dazu das Photo Brechts auf dem New Yorker Balkon Berlaus in: Brechts Lai-Tu, S. 166.

59 Zit nach Ortiz, S. 324.

60 Alle Zitate nach Ortiz, S. 264.

55 Vgl. zum Aufbruch nach New York Brechts Lai-Tu, S. 159 ff.

56 Bertolt Brecht an Ruth Berlau, Brief vom 1. Juni 1942, in: GBA 29, S. 237-238, hier S. 237.

nach New York kam und bei ihr wohnte, wurde sie schwanger.⁶¹ Das Kind Michel – wurde im September 1944 geboren, doch starb es, zu früh zur Welt gekommen, wenige Tage nach der Geburt. Ruth Berlau schwebte in akuter Lebensgefahr. Brecht, der sich, so Berlau, über ihre Schwangerschaft gefreut hatte und bei der Geburt des Kindes im Krankenhaus war, erschien nach dem Tod des Kindes Johannes Eisler „so verwirrt“, wie er ihn noch nie gesehen hatte.⁶² Ruth Berlau wog, als sie das Krankenhaus verließ, weniger als fünfzig Kilo. Der Schauspieler Peter Lorre, Emigrant wie Berlau und Brecht, bezahlte die Krankenhauskosten und lud sie zur Erholung in sein Haus nach Santa Monica ein. Sie arbeitete weiter mit Brecht und nahm auch ihre Arbeit in New York wieder auf. Brecht versprach: „Wenn wir nach Berlin kommen, adoptieren wir sofort ein Kind.“⁶³ Aber all das konnte ihr nicht helfen, über den Verlust hinwegzukommen. Als junges Mädchen war sie schwanger geworden und hatte das nicht gewollte Kind abtreiben lassen, als siebenunddreißigjährige Frau verlor sie das Kind, das sie ersehnt hatte. Den Tod des Kindes bewältigte sie nicht, niemals. Er überstieg ihre Kräfte. Auch für sie war mithin die Option versperrt, durch die Mutterrolle ein traditionelles strukturierendes Element in ihr Leben und ihre Beziehung zu Brecht einzufügen. Die Flucht in eine andere Beziehung – mit einem dänischen Seemann – scheiterte. Im Dezember 1945 erlitt sie einen schweren Nervenzusammenbruch, so dass sie in die Nervenheilanstalt Amity auf Long Island eingewiesen wurde.⁶⁴ Sie sollte sich wieder erholen, aber nie wieder die Kraft und die Stärke zurückgewinnen, über die sie verfügt hatte, als sie mit dem Rad nach Paris und Moskau fuhr, Brecht ins amerikanische Exil folgte und schließlich, Santa Monica verließ, um in New York ein eigenständiges Leben zu führen. Ruth Berlau blieb in New York, als Brecht bereits mit seiner Familie die USA verlassen und in die Schweiz gezogen war, um die Premiere des *Galileo Galilei* abzuwarten. Nach kurzer Zeit folgte sie ihm nach.

Wie in der Beziehung zwischen Dora Maar und Picasso hatte sich auch in der Beziehung zwischen Ruth Berlau und Brecht in der ersten Hälfte der 1940er Jahre das Kräfteverhältnis verschoben. Beide Frauen waren, so scheint es im Blick der Historikerin, ihre Liebe lebend, schwächer geworden. Wie und warum, lässt sich präzise nur schwerlich bestimmen. Auf Barthes' analytisches Instrumentarium zurückgreifend, könnte man beide Frauen als 'unterworfenen liebenden Subjekte' charakterisieren. Versucht man zu rekonstruieren, was sie in eine Situation brachte, in der die zeitweise von ihnen gelebte Balance einer 'freien' Liebesbeziehung sich langsam zu ihren Lasten und zu ihrem Leid verschob, lässt sich ein gemeinsamer Punkt markieren: Beide Frauen kamen dauerhaft mit der Offenheit ihrer 'freien' Liebe nicht zu recht; konkret: mit den anderen Bindungen im Leben der von ihnen geliebten Männer. Zwar untersagte ihnen ihre avantgardistische Weltansicht ein Besitzen-Wollen des

61 Brechts Lai-Tu, S. 200.

62 Ebd., S. 201.

63 Ebd., S. 201

64 Meyer, S. 119/120.

anderen, mithin jede Form von Ausschließlichkeit, aber sie hielten ihrem selbstgewählten Anspruch im Alltag nicht immer stand. Zwar stellte Dora Maar Picasso – anders als Marie-Thérèse Walter – nicht vor eine Entscheidung, aber sie unterstellte ihm eine solche mit dem Satz „Aber ich bin es doch, die du liebst.“ Zwar bewunderte Ruth Berlau Helene Weigel, zugleich aber hoffte sie, dass Brecht sich ganz zu ihr bekennen würde. Gewählt hatten beide zudem Männer, denen sie bei aller Intelligenz, über die sie selbst verfügten, einen Primat einräumten allein aufgrund ihrer außeralltäglichen Eigenschaften, ihrer Genialität als Maler und Dichter. Dora Maar sah und fand in Picasso ihren „Meister“, Ruth Berlau sah sich als Brechts „Kreatur“.⁶⁵ Beide räumten ihrem Liebesobjekt mithin einen Platz im 'Olymp' ein, einen höheren Stellenwert als sich selbst, und richteten sich und ihr Leben mehr und mehr nach den Entscheidungen des Anderen aus. Strukturell waren damit die Weichen gestellt, in deren Bahnen sie an Kraft und Eigeninitiative verlieren, in zunächst latente, dann manifeste Abhängigkeit geraten sollten. Indes, die schwerste Etappe stand beiden noch bevor.

V. Zugrundegehen

1943 lernte Picasso Françoise Gilot kennen und bald auch lieben. Sie wusste, schon allein aus der Presse, dass es Dora Maar gab, und besuchte im Frühjahr 1945 auch eine Ausstellung Maars, bei der sie Picasso traf. Am 15. Mai 1945, Picasso saß gerade mit Freunden in dem von ihm geliebten Restaurant Le Catalan in der Rue Saint André des Arts zusammen mit Paul und Nusch Eluard sowie dem Photographen Brassai, war für Dora Maar der Moment gekommen, an dem sie das Leben, das sie führte, so nicht mehr weiterführen konnte. Sie stürzte, wie stets ganz in schwarz gekleidet, ins Restaurant, trat an den Tisch des Malers, wo ein Platz für sie reserviert war, sank auf den Stuhl, blieb zwei Minuten lang angespannt, schweigend sitzen, die Hände zusammengedrückt, die Zähne aufeinanderbeißend, bevor sie die Worte sagte: „J'en ai assez. Je ne peux plus rester“ und wieder hinauslief.

Picasso folgte ihr. Nach einer Stunde kam er zurück, um Paul Eluard zur Hilfe zu rufen,⁶⁶ bevor er schließlich den Psychiater Jacques Lacan anrief, der sofort kam und Dora Maar mit der Indikation einer nervösen Depression in eine Klinik einweisen ließ. Françoise Gilot, der Picasso die Vorfälle in allen Einzelheiten erzählte, gab später zu Protokoll, dass Dora Maar Eluard und Picasso gebeten habe, vor ihr auf die Knie zu sinken und ihnen erklärt habe: „Mir offenbart sich die innere Stimme. Ich sehe die Dinge, wie sie wirklich sind, in der Vergangenheit, in der Gegenwart und in der Zukunft. Wenn ihr so weiterlebt wie bisher, werdet ihr eine schreckliche Katastrophe auf eure Häupter heraufbeschwören.“⁶⁷ Eluard habe Picasso in diesem Au-

65 Hans Bunge: Nachwort, in: Brechts Lai-Tu, S. 297-327, hier S. 311.

66 Brassai: Conversations avec Picasso, Paris 1997, S. 245.

67 Gilot, S. 84-85.

genblick vorgeworfen, für Doras Zustand verantwortlich zu sein; ein Vorwurf, den dieser mit dem Argument zurückgewiesen habe, dass Dora Maar all ihre wirren Ideen von den Surrealisten habe. Dass sei doch alles nur Theorie gewesen, habe Eluard entgegnet, einzig und allein Picasso habe Dora Maar auf „sehr konkrete Weise unglücklich gemacht“. Eluard sei so in Wut geraten, dass er einen Stuhl ergriffen und diesen vor Picassos Füße geschleudert habe.⁶⁸ Hinzugefügt sei, dass Eluard es jahrelang toleriert hatte, dass seine Frau Nusch gelegentlich auch zur Geliebten Picassos wurde.⁶⁹

Einige Monate später stand Françoise Gilot an der Seite Picassos im Atelier von Dora Maar, die einige ihrer Bilder zeigte, bevor Picasso sie um eine Erklärung bat: Er forderte sie auf zu bestätigen, dass es zwischen ihnen aus sei, und Françoise Gilot daher Dora Maar nicht von ihrem Platz vertreibe. Dora Maar sagte, was Picasso von ihr verlangte. Die „Lösungsidee“ ist, so Roland Barthes, immer eine pathetische Szene: eine Abschiedsszene, ein feierlicher Brief, eine Reise, ein Opfer, ein Selbstmord.⁷⁰ In diesem Fall fädelte Picasso sie ein – er hatte alles zuvor mit Dora im Café de Flore besprochen – und Dora Maar spielte sie, seinen Erwartungen gemäß, perfekt. Sie erklärte den Bruch. Gelöst hatte sie ihre Bindung an ihn jedoch keineswegs. Aber sie steckte in der Falle. Denn sie konnte nichts daran ändern, dass er sich zu einer anderen Person hingezogen fühlte, zwanzig Jahre jünger als sie, ein „Schulmädchen“ noch, wie sie meinte, so dass sie der Beziehung Picassos zu Gilot keine dreimonatige Dauer voraussagte. Darin sollte sie sich täuschen. Für sie begann, was sie „die bedauerndwerteste aller Rollen“ nannte: diejenige der „verlassenen Frau“.⁷¹

Auch Ruth Berlau musste, mit Brecht in Berlin angekommen, zusehen, wie Brecht sich jüngeren Frauen zuwandte. Während Maar Zuflucht in der Religion nahm, um die Gegenwart und ihre Rolle darin zu bewältigen, suchte Berlau Hilfe im Alkohol. Im März 1950 wurde sie in eine Klinik eingeliefert mit der Diagnose: Verdacht auf Suizidversuch. Auch Dora Maar hatte mit Selbstmordgedanken gespielt, sie aber nicht ausgeführt, um, wie sie bekannte, Picasso diese Freude nicht zu machen.⁷² Auch Ruth Berlau wehrte sich. Sie habe nicht sterben wollen, sondern lediglich, unter Alkohol stehend, zu viele Tabletten geschluckt.⁷³ Unmittelbar nach diesem Zwischenfall schrieb Brecht ihr einen Brief, in dem er ihr vorschlug, ihre Beziehungen zu versachlichen. Ohne Anrede begann dieser Briefe mit: „1. Es gibt wieder die *Dritte Sache* und das Persönliche und Private tritt wieder zurück.“ Brecht nahm mithin eine Redefinition der Wertehierarchie vor und, damit nicht genug, legte zugleich fest, was bis dahin nicht eindeutig definiert war: die „dritte Sache“. Denn: „Die *Dritte Sache* ist“, hieß es im zweiten Satz des Briefes, „der Sozialismus, und

68 Ebd., S. 85.

69 Vgl. dazu Ortiz, S. 193.

70 Roland Barthes: Lösungsideen, in: ders., Fragmente, S. 47-49.

71 Zit nach Ortiz, S. 323.

72 Lord, S. 156.

73 Ruth Berlau an Professor Th., Brief vom 5. März 1950, in: Brechts Lai-Tu, S. 265-267.

wichtig ist, was wir für den Sozialismus auf dieser Stufe und in diesen Jahren tun können“.⁷⁴ Mit seinen Zeilen bestärkte er, was sie empfand: dass er sie nicht mehr brauche. Unter dem Titel *IM KREIS GEHEN* (1950) hielt sie ihre Gedanken und Gefühle fest:

Geschrieben hast du mir
Daß du mich brauchst.
Da warst du fremd
In fremden Ländern.
Jetzt bist du hier
In deinem Berlin.
Gedruckt wird
Was ich fotografierte.
Meine Arbeit ist beendet.^{74a}

In der Tat war die Zahl der Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen Brechts in Berlin schnell gewachsen, so dass Berlaus Hilfe an Exklusivität verlor. Auch ihre Rolle als Vermittlerin sank in einem für sie fremden Land.⁷⁵ Zwar fotografierte sie weiterhin während aller Proben, arbeitete an der Konzeption der 'Modellbücher' mit, die jeweils typische Elemente der Brecht-Inszenierungen festhalten sollten, beobachtete und kommentierte Brecht-Inszenierungen außerhalb Berlins und führte schließlich gelegentlich selbst Regie. Aber, was sie auch tat und tun mochte, sie fühlte sich abgehoben:

„Zu Fuß zehn Minuten, mit dem Auto zwei“, schrieb sie am 29. Oktober 1954, – „das ist die Entfernung zwischen unseren Häusern. Und dabei trennen uns Ozeane. [...] 'Du solltest froh sein, wenn ich Spaß habe', hat er mir gesagt. Bin ich frigide? Nur eine frigide Frau kann diesem Verlangen nachkommen – jubelnd sich freuen, wenn er andere küßt. Auch schrieb er mir: 'Liebende sind große Leute [...]' Warum tritt er dann auf eine große Sache wegen drei, vier Ziegen?“⁷⁶

Sie gab den Glauben an die dritte Sache nicht auf: weder den Glauben an den Sozialismus, noch ihr Engagement für das epische Theater Brechts. Aber das erotisch-intellektuelle Projekt zu versachlichen, d.h. auf die erotische Dimension zu verzichten oder diese doch weitgehend erlösen zu lassen, vermochte sie nicht. So liebte sie Brecht weiterhin und arbeitete mit ihm; zugleich beschimpfte sie ihn, griff und klagte ihn an, warf Steine durch die Fensterscheiben seiner Wohnung an der Chausseestraße, um ihn sodann wieder mit Liebesbeteuerungen zu überhäufen. „Wenn ich morgen auf der Straße tot umfalle“, klagte er am Telefon, „bist du schuld. Du hast mich fünf Jahre meines Lebens gekostet. Ich bin jetzt dreiundfünfzig Jahre alt und

74 Bertolt Brecht an Ruth Berlau, Brief vom 10. März 1950, in: GBA 30, S. 19.

74a Das Gedicht ist abgedruckt in Brechts Lai-Tu, S. 263.

75 Für sie war Deutschland ein „ruinierten Land mit ruinierten Menschen.“ Ruth Berlau: Aus den Tagebüchern (Februar 1951), in: Brechts-Lai-Tu, S. 272.

76 Ruth Berlau: Drei Telefongespräche, in: Brechts-Lai-Tu, S. 275-276, hier S. 276.

sehe fünf Jahre älter aus.“⁷⁷ Trotz alledem: Brecht trennte sich nicht von Ruth Berlau. Solange er lebte, schützte und verteidigte er sie im Theater, sorgte er sich um sie und ihre Gesundheit, war er offen für sie: Eifersuchtsszenen eingeschlossen. Auch Picasso trennte sich nicht von seinen Frauen, er reihte sie aneinander.⁷⁸ Seine Trennung von Dora Maar war eine Ausnahme, die Françoise Gilot erzwungen hatte. Zunächst hatte Picasso auch sie in seine Sammlung von Frauen zu integrieren versucht, indem er ihr anbot, in einem Teil seines Ateliers zu wohnen, dort aber niemals herauszukommen, es sei denn mit ihm, des nachts. Sie fand diese Vorstellung zunächst romantisch, entschied sich aber dann doch gegen das (Versteckens)Projekt und beharrte auf relativ klaren Verhältnissen; denn Marie Thérèse Walters Schatten begleitete auch sie.

Dora Maar zog sich nach einer ersten ‘mondänen’ Post-Picasso-Phase (1945-58),⁷⁹ in der sie malte und Ausstellungen besuchte, neue Freunde, darunter Balthus und James Lord fand, in den darauf folgenden vierzig Jahren bis zu ihrem Tod gänzlich aus allen Kreisen, Milieus und Beziehungen zurück. Während Ruth Berlau nach wie vor auf die Anrufe Brechts wartete, hob sie, wenn das Telefon klingelte, einfach nicht mehr ab. Sie verließ ihre Wohnung in der Rue de Savoie kaum noch, es sei denn um in die Kirche zu gehen oder nach Ménerbes⁸⁰ zu fahren, dem Ort, in dem Picasso einst ein Haus erworben und es ihr zum Geschenk gemacht hatte. Auch in diesem Haus lebte sie allein und ließ in der Regel auch niemanden eintreten. Eine Ausnahme machte sie: für James Lord, fünfzehn Jahre jünger als sie, als GI 1944 nach Paris gekommen, seitdem eine Karriere als Schriftsteller erhoffend. Lord hatte Aufnahme im Kreis Picassos gefunden, weil seine Eltern Emigranten geholfen hatten, die in Kontakt zu Picasso standen. Gleich bei einem seiner ersten Besuche hatte Picasso Lord Dora Maar vorgestellt. Er hatte die Beziehung zu ihr gepflegt und hielt an ihr auch über die Trennung Doras von Picasso hinaus fest, nicht zuletzt weil auch er aus dem engeren Kreis um Picasso nach einer Weile – die Gründe werden von Lord nicht genannt – wieder ausgeschlossen worden war. Gleichviel, wenn sie gemeinsam ausgingen, Freunde besuchten, verreisten, einer stand nach wie vor im Mittelpunkt ihrer Konversation: Picasso. Aussprüche, Wertungen, Eigenschaften Picassos wurden ausgetauscht, Szenen erinnert, Eindrücke gewechselt in einer so permanenten und dichten Art und Weise, dass, wie beide nach einer Weile bemerkten, im Grunde immer nur von einem die Rede war: Picasso, Picasso, Picasso. Kurzerhand beschlossen sie, diesen Zustand zu ändern und fortan nur noch zu sprechen von: le C et B (le cher et beau).

Lord schätzend und vertrauend, lud Dora ihn 1953 ein, mit ihr nach Ménerbes zu fahren. In einer autobiographischen Skizze legte er in den 1990er Jahren Zeugnis

77 Ruth Berlau: Aus den Tagebüchern, 17 Januar 1952, in: Brechts Lai-Tu, S. 270-275, hier S. 274.

78 Vgl. dazu auch Ortiz, S. 337.

79 Vgl. zur Periodisierung ebd., S. 322.

80 Siehe dazu die Photographien in: Lord, S. 353 ff.

von diesem Besuch und seinen Begegnungen mit Dora Maar und Picasso ab. Er charakterisierte darin seinen Aufenthalt im Sommerhaus als eine latent erotische Situation, die jederzeit in eine manifest erotische hätte umschlagen können, wenn, ja wenn er nur gewollt hätte. Während Dora in der Darstellung Lords darauf wartete, wollte er den Umschlag jedoch nicht. Er war, was er Dora verheimlichte, homosexuell.

Ob Lords Darstellung Doras Erwartungen trifft, bleibt fraglich, so dass nicht ausgeschlossen werden kann, dass der Schriftsteller Lord mit seiner Darstellung nach dem Motto: ‘Ich hätte die Geliebte Picassos haben können’, lediglich kokettiert. Von Dora Maar jedenfalls ist der Ausspruch überliefert: „Après Picasso, seulement le Seigneur“.⁸¹ Zwischen 1958 und 1997, dem Jahr ihres Todes, lebte sie allein. Das Haus in Ménerbes war, wie Gilot und auch Lord berichten, voller Skorpione, insgesamt nur rudimentär eingerichtet. Aber Dora Maar blieb, wo Picasso sie hingestellt hatte. Sie gab ihre Rolle als Geliebte Picassos nicht auf, sondern spielte sie weiter, ohne ihn, aber bezogen auf ihn, auf das, was er ihr gewesen war, gegeben, gesagt hatte.

Zwar konterte sie, wenn jemand vom 20. Jahrhundert als dem Zeitalter Picassos sprach, „armes Zeitalter“, zwar sprach sie ihm ab, zu wissen, was Liebe ist, zwar bezeichnete sie ihn als „Gott und Teufel“, aber all das änderte an ihrer Bezogenheit auf ihn nichts. Mit anderen Worten: Sie trat aus der Rolle, die sie einmal eingenommen hatte, nicht heraus. Sie hielt fest nicht nur an Picasso, sondern vor allem auch an einem Bild, das sie von sich selbst hatte und das sie zu bewahren versuchte. Vielleicht nicht zuletzt deshalb vertraute sie sich einem jüngeren Mann an, einem Picasso-Jünger, dem sie erzählen konnte von der Vergangenheit, so dass sie diese im Gespräch wieder heraufbeschwören, bekräftigen und mit Worten neu schaffen konnte.

Auch Ruth Berlau fand ihren ‘Lord’: in Hans Bunge, einem Dramaturgie- und Regieassistenten Brechts, den sie selbst an Brecht vermittelt hatte. 1919 geboren, war er nahezu gleichaltrig mit James Lord und vierzehn Jahre jünger als Ruth Berlau. Ihm vertraute sie ihre Geschichte an, mit ihm sprach sie, als sie nach dem Tode Brechts aus dem Berliner Ensemble längst entlassen worden war. Er nahm es auf und machte, zehn Jahre nach ihrem Tod, ein Buch daraus. In seiner Darstellung Berlaus erwähnt er, dass diese ein Heiligtum hatte: das von Brecht 1939 geschriebene Gedicht *ARDENS SED VIRENS*, in dem es heißt:

Viele sah ich schlau erkalten
Hitzig stürzen unbelehrt
Schwester, dich kann ich behalten
Brennend, aber nicht verzehrt.

Ach, für dich stand, wegzureiten
Hinterm Schlachtfeld nie ein Pferd

81 Zit. nach Ortiz, S. 339.

Darum sah ich dich mit Voracht streiten
 Brennend, aber nicht verletzt

Ruth Berlau habe ihn gefragt, ob es in der letzten Strophe nicht besser heißen sollte: „Ach, für dich stand wegzureiten/Hinterm Schlachtfeld stets ein Pferd.“⁸³ Er habe ihr nicht widersprechen können.

Folgt man Roland Barthes, so ist kaum etwas schwieriger, als der Liebe zu entsagen. Denn: „Wenn das Subjekt sich entschließt, dem Stande der Liebe zu entsagen, sieht es sich traurig aus seinem Imaginären verbannt.“⁸⁴ Und dieses Imaginäre aufzugeben, vermochte Ruth Berlau nicht, deshalb stand für sie auch „kein Pferd“ bereit. So zerrieb sie sich im Spannungsfeld zwischen Imaginärem und Wirklichkeit. Sie starb am 16. Januar 1974 infolge eines Schwelbrands in ihrem Bett, der durch eine Zigarette ausgelöst wurde, die sie sich nach einem Glas Rotwein angezündet hatte. Dora Maar entzog sich der Welt, und lebte weiter, gestützt durch ihre Religion und ihre künstlerische Arbeit. Sie starb am 16. Juli 1997 auf dem Platz vor der Kirche Notre Dame. Inmitten von Touristen, unter denen viele ihr Bildnis kannten, brach sie zusammen, unerkant.

82 Brecht, Liebesgedichte, S. 98.

83 Vgl. dazu Brechts *Lai-Tu*, S. 323-324.

84 Roland Barthes: *Das Exil des Imaginären*, in: ders., *Fragmente*, S. 102-105, hier S. 102.



LEVIATHAN

BERLINER ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALWISSENSCHAFT



HERAUSGEGEBEN VON JENS ALBER, ULRICH BRÖCKLING,
 HUBERTUS BUCHSTEIN, ROLAND CZADA, CHRISTOPH DEUTSCHMANN,
 BODO VON GREIFF, HARTMUT HÄSSERMAN, HANS JOAS, HELMUT KÖNIG,
 SIGHARD NECKEL, FRANK NULMEIER, GERTRUD NUNNER-WINKLER,
 BARBARA RIEDMÜLLER, DIETER SENGHAAS

Michael Hartmann: Die Exzellenzinitiative in der deutschen Hochschulpolitik ■ Richard Münch: Wissenschaft im Schatten von Kartell, Monopol und Oligarchie ■ Günther Schmid: Neue Steuerungsformen in der Arbeitsmarktpolitik ■ Aldo Legnaro: Zur politischen Ratio der Hartz-Gesetze ■ Joachim Radkau: Die Heldenekstase der betrunkenen Elefanten: Das Natursubstrat bei Max Weber ■ Ingrid Gilcher-Holley: Liebe im 20. Jahrhundert

4/2006

VS VERLAG FÜR SOZIALWISSENSCHAFTEN