

Drama und Theater von 1933 bis zur Gegenwart

Anat Feinberg-Jütte

Nach dem 1. April 1933 wurden auf Anordnung des nationalsozialistischen Regimes rund 8.000 jüdische Schauspieler und Regisseure, Musiker und Angehörige des Bühnen- und Konzertbetriebs auf die Straße gesetzt. Als Reaktion auf die massenhafte Entlassung und mit Genehmigung der Behörden wurde im Juli 1933 der „Kulturbund Deutscher Juden“ gegründet; 1935 wurde dieser in „Jüdischer Kulturbund“ – ohne das Attribut ‚deutsch‘ – umbenannt. Gründer und Leiter war bis zum November 1938 der Berliner Neurologe, Musikwissenschaftler und Dirigent Kurt Singer. Am 1. Oktober 1933 wurde in Berlin der „Kulturbund“ feierlich mit Lessings Plädoyer für Toleranz, dem Theaterstück *Nathan der Weise*, der jüdischen Öffentlichkeit vorgestellt. Alsbald entstanden regionale Kulturbünde in zahlreichen weiteren Städten. So gab es 1938 in 100 Städten 76 Kulturbünde. Sie boten eine Vielzahl von Veranstaltungen, darunter Theaterinszenierungen, Opern, Operetten, Konzerte, Filme und Vorträge. Die Vorstellungen waren von einer „negativen Exklusivität“ (Geisel und Broder 1992, 15) gekennzeichnet: Jüdische Künstler spielten für jüdische Zuschauer, die Programme wurden nur in der jüdischen Presse angekündigt. Alle Veranstaltungen unterlagen der Zensur und wurden von Gestapomitgliedern überwacht. Werke deutscher Künstler waren verboten; die jüdischen Künstler durften dem jüdischen Publikum nur Werke jüdischer Kultur präsentieren, was für einige deutsch akkulturierte Juden befremdend und nicht sonderlich attraktiv war. Dennoch strömten die ausgegrenzten Juden zu den Veranstaltungen. 1935 zählten alle Kulturbünde 70.000 registrierte Mitglieder, davon 20.000 allein in Berlin. Wohl wissend, dass die Veranstaltungen in einem ‚kulturellen Ghetto‘ stattfanden, waren diese dennoch für die Teilnehmer im Publikum und auf der Bühne eine wichtige, Freude und Trost spendende Erfahrung: „Die Rampe brannte, und wir spielten Theater“, bezeugte Jahre später eine Schauspielerin; es war für die Zuschauer „die einzige Zuflucht, wo sie mal ein paar Stunden auf andere Gedanken kommen konnten.“ (Geisel und Broder 1992, 152) Nach dem Novemberpogrom 1938 wurden die meisten regionalen Kulturbünde zur Schließung gezwungen. In Berlin jedoch fanden Veranstaltungen noch bis 11. September 1941 statt. Einige Künstler des Kulturbundes sind im Verlauf der 1930er Jahre ausgewandert, viele wurden deportiert und – wie Kurt Singer – ermordet.

Max Reinhardt, der im Kaiserreich und in der Weimarer Republik die Bühne in eine Zauberwelt verwandelte, starb 1943 im amerikanischen Exil, ebenso wie Leopold Jessner, der seine Intendanz am Preußischen Staatstheater in Berlin (1919–1930) mit Schillers *Wilhelm Tell* als Plädoyer für die Republik begann und sich als erster deutscher Regisseur zum politischen Theater bekannte. Nach 1945 kehrten einige der Vertriebenen aus ihrem langjährigen Exil an deutsche bzw. österreichische Bühnen

zurück, unter ihnen Elisabeth Bergner, Paul Walter Jacob, Alfred Dreifuß, Herbert Grünbaum, Friedrich Lobe sowie Ernst Deutsch und Fritz Kortner. Das Deutsche Theater in Berlin, das jahrelang mit dem Namen Max Reinhardts verbunden gewesen war, wurde am 7. September 1945, nur vier Monate nach Kriegsende, mit *Nathan der Weise* wieder eröffnet. Unter der Regie von Fritz Wisten (1890–1962), der den Krieg in Berlin dank seiner nicht-jüdischen Frau überlebt hatte, wurde daraus ein Märchen aus einem exotischen Orient. Am Ende der Inszenierung verzichtete Wisten jedoch auf ein Tableau der Harmonie. Nathan stand abseits der versöhnungstrunkenen Gesellschaft, genau wie in der Eröffnungsinszenierung des „Jüdischen Kulturbunds“ in Berlin 1933.

Den bekanntesten Nathan der frühen Nachkriegszeit verkörperte der 1951 in die Bundesrepublik zurückgekehrte Ernst Deutsch. In verschiedenen Inszenierungen zeigte Deutsch immer wieder Lessings Nathan als nobles, leidgeprüftes und dennoch edelmütiges Opfer, einen weisen Juden mit beeindruckender Körperlichkeit und mit Sinn für Humor. Für die Zuschauer verschmolzen Rolle und Person des Schauspielers: Nathan kehrte nach Deutschland zurück – ein Jude, der den Geist des Humanismus verkörperte, der trotz des Mordes an der eigenen Familie keine Rache schwor. Ab 1957 spielte Deutsch aus eigener Initiative auch den Shylock in Shakespeares *Kaufmann von Venedig*. Wie Nathan war auch Deutschs Shylock ein nobler Jude – ein Mann, an dem – mit den Worten von Shakespeares Lear – mehr gesündigt worden war, als er sündigte.

Berühmt wurde auch Fritz Kortners Shylock in der Fernseh-Inszenierung von Otto Schenk (1969). Der damals 77jährige Kortner, der – wie Deutsch – früh (1947) aus der Emigration zurückgekehrt war und es immer wieder ablehnte, den edlen Nathan zu spielen, stellte einen durch Demütigung und Leid tief verletzten Juden in traditionellem Gewand und mit Kippa dar, der zum bösen Rächer mutiert. In Berlin sowie an den Münchner Kammerspielen führte Kortner seit seiner Rückkehr Regie, inszenierte die Klassiker, aber auch Becketts *Warten auf Godot*. Er wurde für seinen akribischen, von sprachlichen und gestischen Details gekennzeichneten Regiestil bekannt, wenn auch manchmal kritisiert. In seiner Komödie *Donauwellen* (UA 1949) entlarvte Kortner die österreichische Nachkriegsgesellschaft, in der sich jeder – wie davor unter der Nazi-Herrschaft – anzupassen versucht. Obgleich er die These der Kollektivschuld zurückwies, hob Kortner die Verbindung zwischen dem ‚neuen Anfang‘ und den Gespenstern der Vergangenheit hervor. Von einer Lebenslüge, mit der die NS-Vergangenheit in der Familie Mehnert kaschiert wird, erzählt Kortners späteres Stück *Die Zwiesprache* (UA 1964).

Auf deutschen Bühnen waren nach Kriegsende vereinzelt Stücke zu sehen, in denen ein Nazi seinen Irrtum erkennt oder sich gar in einem Akt der späten Sühne zur Wiedergutmachung verpflichtet fühlt – so beispielsweise in Carl Zuckmayers im amerikanischen Exil verfassten Drama *Des Teufels General* (UA 1946) oder in dem Schauspiel *Alle Tore waren bewacht* der jungen Ingeborg Drewitz, ein Stück, das

bezeichnenderweise zunächst keine Bühne fand; erst 1953 kam es zu einer Leseaufführung im Bühnenklub Berlin aus Anlass der ‚Woche der Brüderlichkeit‘. Vereinzelt wurden auch gut gemeinte Melodramen über jüdische Einzelschicksale im Dritten Reich aufgeführt. Besonders erfolgreich war das Bühnenstück *Das Tagebuch der Anne Frank* (Dt. Erstauff. 1956) der amerikanischen Autoren Frances Goodrich und Albert Hackett. Die Mehrzahl dieser Stücke stammt allerdings von nicht-jüdischen Autoren, so Wolfgang Altendorfs *Thomas Adamsohn* (UA 1956) und Hans Joachim Haeckers *Dreht Euch nicht um* (UA 1961). Infolge des Eichmann-Prozesses in Jerusalem (1961) und des Auschwitz-Prozesses in Frankfurt (1963–1965) fanden in der Bundesrepublik die ersten intensiven Auseinandersetzungen mit der NS-Zeit und dem politischen System statt, das den Judenmord geplant und durchgeführt hatte. Das Theater verweigerte sich diesem öffentlichen Diskurs nicht, sondern beförderte ihn sogar. Mit dokumentarischen Bühnenstücken wie Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (UA 1963) und Heinar Kipphardts *Joel Brand* (UA 1965) wurde der Zuschauer mit den Schauplätzen des unfassbaren Geschehens konfrontiert, so auch in dem Bühnenoratorium *Die Ermittlung* (UA 1965) von Peter Weiss, der als Sohn eines jüdischen Textilfabrikanten 1934 mit seinen Eltern Deutschland verließ und 1939 nach Stockholm gelangte. Die anti-illusionistische Collage aus Dokumenten des Auschwitz-Prozesses konfrontierte das Publikum mit der Frage der theatralischen Darstellbarkeit. Doch gerade durch den Blick auf die Vernichtungsmaschinerie und durch die gegenwartsbezogene Analyse des Dritten Reichs, die den Mythos der Stunde Null und die Selbstentlastungsstrategien zu entlarven suchte, wurde das individuelle jüdische Schicksal zur Nebensache. Das zentrale Anliegen der *Ermittlung* sowie der anderen dokumentarischen Bühnenwerke jener Jahre ist die Ergründung eines Systems, das Auschwitz möglich gemacht hat. Im Brennpunkt des Interesses standen Täter, Mitschuldige oder Mitläufer und das Versagen von Verantwortungsträgern (wie z.B. Papst Pius XII in Hochhuths *Stellvertreter*). Diese Auseinandersetzung mit dem historisch-politischen Gegenstand führte bei Weiss gar zum bewussten Verzicht auf die ethnische Benennung der Opfer: Das Wort ‚Jude‘ wurde vermieden. Die Zeugen, die aufgerufen werden, beschreiben die Vernichtungsmaschinerie aus der Sicht der Opfer – wer auch immer diese gewesen sind.

Noch bevor Kortners Shylock im deutschen Fernsehen zu sehen war, brach ein 35-jähriger, aus dem englischen Exil zurückgekehrter jüdischer Regisseur alle Konventionen der Nachkriegsinszenierungen. In der ersten von drei Inszenierungen des *Kaufmann von Venedig* (1961) brachte Peter Zadek (1926–2009) einen christenfeindlichen, bösen Shylock auf die Bühne, einen ‚Teufel‘, so der Theaterkritiker Hellmuth Karasek, der Zadek empört vorwarf, eine „ganz antisemitische“ Regiearbeit abgeliefert zu haben. Zadek sah sich hingegen legitimiert und verpflichtet, zumal als Jude, eine provokante, Tabu brechende Inszenierung auf die Bühne zu bringen. Seine Überzeugung formulierte er unmissverständlich: „Solange die Deutschen nicht die schlechten Seiten von Juden aussprechen, haben sie nicht begonnen, sich mit ihrem

Antisemitismus zu konfrontieren.“ (Zadek 1998, 317) Elf Jahre später (1972) brüskierte er in Bremen das Publikum mit einer weitaus radikaleren Inszenierung, in der Shylock als skrupelloser, perfider Schurke erscheint; ein „fieser, alter Drecksack“ in den Worten Zadeks. Mit Fug und Recht kann diese Inszenierung als exemplarischer Fall einer ‚memory machine‘ im Sinne des amerikanischen Theaterwissenschaftlers Marvin Carlson betrachtet werden. Denn Zadeks Inszenierung holte die Geister zurück; sie ließ Erinnerungen an zahlreiche antisemitische Inszenierungen und Filme der jüngsten Vergangenheit wach werden, nicht zuletzt an Veit Harlans Verfilmung von *Jud Süß* (1940). Die Entrüstung der Zuschauer hatte Zadek beabsichtigt. Er wollte das Publikum wachrütteln und es mit dem in Deutschland latenten Antisemitismus konfrontieren.

Unter den Remigranten befand sich auch Hedda Zinner (1905–1994), die 1945 aus der Sowjetunion nach Berlin (Ost) zurückkehrte. Ihre *Ravensbrücker Ballade* (UA 1961) ist ein dramatisches Mahnmal zur Erinnerung an den Faschismus und zur Warnung vor ihm. Das Stück, das zu den bekanntesten frühen Antifa-Dramen der DDR zählt, ist ein hohes Lied auf die Kraft menschlicher Bewährung im Kampf gegen das NS-Regime. Die Jüdin Lea ist ‚nur‘ eine der Verfolgten im Konzentrationslager, in dem bei Hedda Zinner zwischen politischen, religiösen, asozialen oder kriminellen Häftlingen nicht unterschieden wird.

Zu den bedeutendsten Stücken des nach Wien zurückgekehrten Fritz Hochwälder (1911–1986) zählt *Der Himbeerpflücker* (UA 1965). Hochwälder, in den 1950er Jahren einer der Hausautoren des Wiener Burgtheaters, schildert in seiner Komödie ein System von Verschleierung und unbewältigter Vergangenheit, an dem ein ganzes Dorf beteiligt ist. Die Ankunft eines Flüchtlings in Bad Brauning (eine kaum verhüllte Anspielung auf Hitlers österreichischen Geburtsort Braunau), den man für einen berühmt-berüchtigten KZ-Kommandanten hält, zwingt die Dorfbewohner, der Erinnerung an die jüngste Vergangenheit ins Gesicht zu schauen. Sehr bald wird deutlich, dass jeder etwas zu verbergen hat. Der Flüchtling entpuppt sich schließlich als ein Ganove, der lediglich die Grenze überqueren möchte, um sich in Sicherheit zu bringen. Hochwälders Komödie, in dem der Jude – wie in Max Frischs *Andorra* (UA 1961) – nur in der Phantasie existiert, ist charakteristisch für die Entwicklung des österreichischen Dramas in den 1970er Jahren. Der Jude verschwindet aus dem Verzeichnis der *dramatis personae*, während die Klischeevorstellung und die Vorurteile bleiben, die mit dem Juden assoziiert werden. Diese beziehen sich nun auf einen neuen Outsider, den ‚Ersatzjuden‘.

„Der Ton des Stückes darf nicht schwer, nicht ‚bedeutungsschwanger‘ sein, wie häufig auf deutschen Bühnen, wenn ein solches Thema behandelt wird“, schrieb der 1953 aus den USA zurückgekehrte Hans Sahl (1902–1993) in der Einleitung zu seinem Bühnenstück *Hausmusik* (UA 1984; Bühnenmanuskript 1984). Sein Bühnenstück über das Schicksal der Familie Rosengarten in der NS-Zeit, eine „Studie des jüdisch-deutschen Bürgertums, dessen Assimilationsdrang in eine Katastrophe

mündete“, soll als ein „Nebeneinander von Witz und Feierlichkeit, Tragödie und Posse“ aufgeführt werden, denn – so meinte Sahl – „eben durch die Auflockerung des Tragischen wird dieses den Zuschauer umso mehr berühren“. (Sahl 1984)

Der bedeutendste und einflussreichste jüdische Dramatiker im deutschen Nachkriegstheater war zweifellos George Tabori (1914–2007), ein Budapester Jude mit britischem Pass, der seine ‚second chance‘ ausgerechnet in der Bundesrepublik erlebte, obwohl er seine Bühnenstücke in englischer Sprache schrieb. Der Sohn des in Auschwitz ermordeten ungarischen Publizisten Cornelius Tábóri wuchs in einer assimilierten, bildungsbürgerlichen Familie auf und entdeckte sein Judentum erst durch die Shoah. „Ich selbst war mir zuerst nicht bewusst, dass ich Jude bin. Der Faschismus in Deutschland und Ungarn hat mich darauf gestoßen, dass ich einer bin. Irgendwann habe ich dann diese Rolle akzeptiert. Das war meine wichtigste Erfahrung überhaupt.“ (Koelbl 1989, 234)

Skandalträchtige Inszenierungen, Empörung und Kritik in den Medien kennzeichnen Taboris raschen Aufstieg im deutschsprachigen Theater. Der Mann, der später als ‚Magier‘ bezeichnet werden sollte, begann seine Karriere in der Bundesrepublik mit einem Tabu brechenden Bühnenstück, das mittlerweile zum Kanon des Holocaust-Dramas zählt. „Eine schwarze Messe“ nannte Tabori sein Stück *Kannibalen* (Dt. Erstaufl. 1969), in dem eine Gruppe von KZ-Insassen bei einem Handgemenge ihren Kameraden Puffi umbringt, weil dieser ein Stück Brot ergattert hat. Seinem ermordeten Vater gewidmet ist die fiktive Figur des Onkels, der Gewaltlosigkeit predigt, ein Versuch der Annäherung an seinen Vater Cornelius. „Es gibt nur einen Weg, durchzuhalten, und das ist Höflichkeit; dass man sogar zu den Wachmannschaften sagt: Nach Ihnen, Herr Offizier.“ (Tabori 1994, Bd. I, 6) Die unkonventionelle Elegie unterstreicht, dass sogar in der von Menschen geschaffenen Hölle Menschlichkeit und Würde essenziell sind.

„Darf man, soll man, muss man dieses Stück in Deutschland zeigen?“, fragte sich Taboris Verlegerin, Maria Sommer (Ohngemach 1989, 49). Ihre Überlegungen drücken als Quintessenz die noch Jahre danach herrschende öffentliche Meinung aus, die von Achtsamkeit im Umgang mit den Opfern der Shoah, von Scham und Befangenheit geprägt war. Mit seiner Aussage „Es gibt Tabus, die zerstört werden müssen, wenn wir nicht ewig daran würgen sollen“ (Tabori 1981, 37) irritierte Tabori, der einen Großteil seiner Familie im Holocaust verloren hat, Zuschauer und Kritiker zugleich. Von Schuld, Anklage oder gar Rachegefühlen war nicht die Rede. Weder beabsichtigte Tabori, Mitleid bei seinen Zuschauern zu wecken, noch glorifizierte er die Ermordeten oder erhob sie gar zu Märtyrern. Mehr noch: Mit der Bezeichnung „wir“ in der von ihm so eindrücklich formulierten Maxime waren – *horribile dictu* – Deutsche und Juden, Täter und Opfer und deren jeweilige Nachkommen in einem Atemzug angesprochen.

Kannibalen war Taboris erster Angriff auf die Holocaust-Larmoyanz und den ‚guten Geschmack‘. Zelebriert wurde in dieser „schwarzen Messe“ ein makabres Ritual, die ikonoklastische Wiederholung der Totenmahlzeit. Das Stück samt den

saloppen Redewendungen fanden einige Zuschauer degoutant – darunter Heinz Galinski, selbst Auschwitz-Überlebender und damals Vorsitzender der Jüdischen Gemeinde in Berlin. Die beiden jüdischen Schauspieler Michael Degen (in der Rolle des Onkels) und Herbert Grünbaum (als Überlebender Heltai) taten sich ebenfalls schwer, „versuchten mehrmals aufzugeben; das Stück zerbrach unaufhörlich ihre Mythologie“ (Tabori 1981, 23). Tabori selber war perplex: „It is ironic, isn't it, to have one's first real success in Berlin of all places?“, schrieb er an seinen Bruder.

Kannibalen bildete den Auftakt zu weiteren gewagten Experimenten in Taboris „Theater der Peinlichkeit“ – einem Theater, das bewusst verletzen, verstören und aufrütteln wollte. 1978 ließ Tabori in einem Münchner Heizungskeller dreizehn Shylocks – Männer in Kaftan und schwarzen Samthüten, einige von ihnen mit umgebundenen Krummnasen – „lauter Monster, Fagins, Süß-Juden“ (Welker und Berger 1979, 102) – auftreten. Sein Vorschlag an die Schauspieler lautete: „Ein jeder von euch soll den Juden und den Antisemiten in sich finden“ (Welker und Berger 1979, 71). Taboris Regiearbeit *Improvisationen über Shakespeares Shylock* greift auf judenfeindliche Vorurteile und Klischees zurück und erzeugt eine Polyphonie des Leidens, Variationen über eine jahrhundertelange Chronik jüdischer Diaspora-Existenz. Ebenfalls in München fand die Uraufführung (1979) von Taboris *Mutters Courage* statt, die Geschichte der wundersamen Rettung seiner Mutter Elsa, die mit 4.000 Juden im Sommer 1944 aus Budapest deportiert wurde und sich retten konnte, als sie dem SS-Offizier erzählte, sie habe ihren Schutzpass des Roten Kreuzes leider zu Hause vergessen. Das vom epischen Theater beeinflusste Stück, dessen Titel eine Anspielung auf Brechts *Mutter Courage* ist, präsentiert ein Schein-Märchen unserer Zeit, eine Geschichte über konkrete Gefahr und furchtbaren Schrecken, wundersame Erlösung und Happy End, die durch ironische Kehrtwendungen und Inversionen das Zaubhafte ablegt. Dieses Stück war Taboris Entgegnung auf das amerikanische Fernsehmelodrama *Holocaust*, das 1979 in der bundesdeutschen Öffentlichkeit ein beispielloses Interesse an der Shoah geweckt hatte. Gleichzeitig war die Aufarbeitung des eigenen Familienschicksals ein erneuter Versuch, die Verfolgung und Ermordung der Juden frei von jeglicher Mystifizierung oder Mythisierung zu verarbeiten.

Unkonventionell war auch Taboris Erinnerungsspiel *Jubiläum* (UA 1983), das anlässlich des 50. Jahrestages die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten ins Gedächtnis rufen sollte. Auf einem Friedhof am Rhein finden die Toten, Opfer des nationalsozialistischen Terrorregimes, keine Ruhe. Antisemitische und gewalttätige Vorfälle zeugen vom Fortleben der Judenfeindschaft und vom Hass gegenüber Fremden und Außenseitern, verweisen darauf, dass die viel beschworene ‚Stunde Null‘ eine (Selbst-) Täuschung war. Die Toten steigen aus ihren Gräbern heraus. An Taboris schaurigem Totentanz nehmen bezeichnenderweise nicht nur Juden, sondern noch andere Verfolgte im Dritten Reich teil, darunter Homosexuelle und eine Spastikerin. Wie in vielen Werken Taboris sind auch in *Jubiläum* intertextuelle Referenzen auf Werke anderer Autoren spürbar. So liegt Lottes Abschiedsszene in der

Telefonzelle die Episode „Die Jüdische Frau“ aus Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* zu Grunde. Tabori überraschte mit einer Inszenierung, die wider die Erwartungen und gegen den zeitgenössischen politisch-kulturellen Diskurs keine Feierstunde sein sollte, im Widerspruch zu jenen institutionalisierten Gedenkzeremonien, von denen es in der Bundesrepublik bald eine Vielzahl geben sollte. Diese Form des kollektiven Erinnerns, diese ritualisierten und organisierten Gedächtnisfeiern für die Opfer des Dritten Reiches führen Tabori zufolge höchstens zu einer reflexbedingten Reaktion, zu jener fragwürdigen Betroffenheit, deren Hauptsymptome Melancholie und Pietät sind, nicht aber tief empfundene Trauer. Taboris Erinnerungsspiel *Jubiläum* ähnelt nicht von ungefähr dem therapeutischen Ansatz, den Freud als „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“ definierte. Das Theater wird zu einer Stätte des Erinnerns, zu einem Gedächtnisort, in dem die Wunden aufgerissen und der Schmerz wiederbelebt wird. „Unmöglich ist es, die Vergangenheit zu bewältigen, ohne dass man sie mit Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füßen und Bauch wieder erlebt hat.“ (Tabori 1981, 202)

Sein erfolgreichstes Bühnenstück (UA 1987) *Mein Kampf* beschrieb Tabori als „Eine banale Liebesgeschichte [...] A Great Love Story – Hitler and his Jew. Ein entsetzlicher Fall.“ (Tabori 1987) *Mein Kampf*, eine *farce noire*, ist ein weiterer Versuch „der Wunde, das Messer zu verstehen“, nämlich die deutsch-jüdische „Hassliebe“ zu ergründen. In einem Männerasyl in der Wiener Blutgasse begegnet Schlomo Herzl, ein jüdischer Bücherverkäufer (Bibel und Kamasutra) und geistreicher Erzähler, dem Möchtegern-Kunstmaler Adolf Hitler. Liebevoll-masochistisch bemüht sich Schlomo um den narzisstischen Querulanten, bemuttert ihn, bemüht sich, dem rabiatischen Antisemiten Manieren beizubringen, beschneidet (!) dessen Schnauzbart und verpasst ihm somit das typische Führer-Image – all das zum Staunen und Leidwesen seines Bettnachbarn Lobkowitz („ein kaputter Koscherkoch“), der sich nach seiner Entlassung für Gott hält. Als Hitler frustriert aus der Kunstakademie zurückkehrt, tröstet ihn der Alltagsphilosoph Schlomo, rät ihm, in die Politik zu gehen, und prophezeit: „Du wirst ein König sein, der über eine Decke von Gebeinen schreitet.“ Die gescheiterte „Liebesgeschichte“ kulminiert in einem Alptraum der Grausamkeit. Am höchsten jüdischen Bußtag erscheinen sieben Tiroler Lederdeppen sowie Hitler mit Schlomos kindhafter Geliebten, nämlich Goethes Gretchen in BdM-Tracht. Hitlers Adlatus Himmlischst (alias Heinrich Himmler), Meister einer pseudo-religiösen Opferungszeremonie, rupft Schlomos geliebtes Huhn Mizzi, zerteilt es und lässt das Huhn in die Bratpfanne fallen, die bezeichnenderweise auf einem Ofen steht. Das jüdische *Tarnegol kaparot*, das traditionelle Sühneopfer am Bußtag, ist kein Surrogat für den reumütigen Gläubigen, sondern ein Fingerzeig auf das künftige Unheil. „Wenn ihr beginnt, Vögel zu verbrennen, werdet ihr enden, Menschen zu verbrennen“ (Tabori 1994, Bd. II, 202), variiert Schlomo die berühmte Vorhersage Heinrich Heines aus dem Drama *Almansor*. Gekennzeichnet durch ein Stilgemisch, das von der Allegorie hin zum Volksstück und zur Slapstick-Comedy

reicht, arbeitet Taboris wilde Phantasmagorie, chimärenhaft und realistisch zugleich, mit rabulistischen Scherzen, schockierenden Momenten und Situationskomik. Gegen eine affektierte Pietät und larmoyante Sympathie gerichtet, sucht Taboris oft schwarzer Humor den Zuschauer von der konditionierten Befangenheit zu befreien, um so die ‚Banalität des Bösen‘ (Hannah Arendt) sowie die wahre Dimension des Leids erkennen zu lassen. „Der Inhalt eines Witzes ist immer eine Katastrophe“, behauptete Tabori (Welker 1994, 303) und betrachtete den Kalauer mitten im Grauen als einen „Rettungsring“.

Taboris *Mein Kampf* widersetzte sich der ‚political correctness‘. In der Öffentlichkeit war trotz des Erfolgs durchaus auch Kritik an dessen „Geschmacklosigkeit“ und der Verharmlosung der Shoah hörbar. Einige räumten Tabori ein besonderes Recht, gar ein Privileg ein, aufgrund seiner jüdischen Biographie politisch anzuecken. Thomas Rothschild schrieb beispielsweise: „Man darf, wenn man George Tabori heißt und ein Theatermann ist, den die Biographie über jeden Verdacht erhebt und der die groteske Überzeichnung wie kaum ein anderer als theatralisches Stilmittel beherrscht“. (Feinberg 2003, 141) Ähnlich argumentierte der Theaterkritiker Paul Kruntorad: „Tabori ist, als emigrierter Jude, in diesem Punkt im Besitz eines Privilegs.“ (Feinberg 2003, 141)

Zweifellos haben jüdische Theaterkünstler wie George Tabori und der Regisseur Peter Zadek einen neuen kulturpolitischen Diskurs angestoßen, in dem der Jude nicht mehr sakrosankt und unantastbar ist, in dem – zwanzig Jahre vor Dani Levys Hitler-Filmparodie *Mein Führer* (2007) – sogar eine possenhafte Begegnung zwischen Hitler und einem Juden auf der Bühne stattfinden konnte. Angesichts des Drangs einiger jüdischer Theaterkünstler, Tabus zu brechen, stellt sich die Frage, ob dieser ikonoklastische Zugang so verstanden wird, wie er gemeint ist; ob das Theaterpublikum, dem so viel Vertrauen geschenkt wird, damit nicht überfordert ist, vielleicht sogar überschätzt wird.

Literaturverzeichnis

- Ackermann, Zeno; Schülting, Sabine (Hrsg.): *Shylock nach dem Holocaust. Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur*. Berlin, New York: De Gruyter, 2011.
- Dörschel, Stephan: *Fritz Wisten. Das Leben für das Theater*. Berlin: Edition Hentrich, 1990.
- Feinberg, Anat: *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*. Köln: Prometh, 1988.
- Feinberg, Anat: *Embodied Memory. The Theatre of George Tabori*. Iowa City: University of Iowa Press, 1999.
- Feinberg, Anat: *George Tabori. Portrait*. München: Deutscher TaschenbuchVerlag, 2003.
- Geisel, Eike; Broder, Henryk M. (Hrsg.): *Premiere und Pogrom. Der Jüdische Kulturbund 1933–1941. Texte und Bilder*. Berlin: Siedler, 1992.
- Koelbl, Herlinde: *Jüdische Portraits*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1989.
- Ohngemach, Gundula: *George Tabori*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1989.

- Rovit, Rebecca: *The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin*. Iowa City: University of Iowa Press, 2012.
- Sahl, Hans: *Hausmusik. Eine Szenenfolge*. [Büchleinmanuskript]. Bad Homburg: Stefani Hunzinger, 1984.
- Tabori, George: *Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit*. München, Wien: Hanser, 1979.
- Tabori, George: *Unterammergau oder die guten Deutschen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.
- Tabori, George: *Mein Kampf – Farce. Programmbuch Akademietheater Wien 1987 mit Text des Stückes*. Wien: Burgtheater, 1987.
- Tabori, George; Welker, Andrea; Berger, Tina: *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock*. München: Hanser, 1990.
- Tabori, George: *Theaterstücke, I–II*. München, Wien, Frankfurt a.M.: Hanser, 1994.
- Welker, Andrea (Hrsg.): *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet*. Weitra: Bibliothek der Provinz, 1994.
- Zadek, Peter: *My Way. Eine Autobiographie 1926–1969*. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1998.