

Irmela von der Lühe

Zwischen Dialogangebot und Versöhnungsdiktat.

Jüdisch-deutsche Begegnungen in Literatur und Theater der Nachkriegszeit

In buchstäblich letzter Minute hatte sich die Lyrikerin Nelly Sachs (1891–1970) im Mai des Jahres 1940 mit ihrer Mutter ins schwedische Exil retten können. Seit 1943 entstand hier ihr erster großer Gedichtzyklus, *In den Wohnungen des Todes*, der 1947 im Ostberliner Aufbau-Verlag veröffentlicht wurde. Er enthält eine Folge von *Chöre(n) nach der Mitternacht*; der vermutlich 1946 geschriebene *Chor der Geretteten* ist unter ihnen der berühmteste. Mit ihm macht sich Nelly Sachs zur Stimme der „Geretteten“, also der Überlebenden der Shoah. In der Form eines Fürbitte-Gebets wendet sie sich an diejenigen, denen die Überlebenden im Falle ihrer Rückkehr nach Deutschland unweigerlich begegnen würden und ja auch begegnet sind. In poetisch und metaphorisch verdichteter Form scheint dieses Gedicht damit all jene mentalen Dispositionen antizipieren und abwehren zu wollen, auf die die remigrierten Juden seit 1945 und in den Nachkriegsjahren in der Bundesrepublik tatsächlich treffen sollten. Die Schlussverse des Gedichts lauten:

Wir Geretteten,
Wir drücken eure Hand,
Wir erkennen euer Auge –
Aber zusammen hält uns nur noch der Abschied,
Der Abschied im Staub
Hält uns mit euch zusammen.¹

Auf eine ausführliche Interpretation der polyvalenten, auf Konzentration und radikale Verdichtung zielenden Metaphern und literarischen Bilder muss hier verzichtet werden; die Nähe zu Martin Buber und seinen chassidischen Geschichten, aber auch die Faszination für biblische Bilder sowie insgesamt für den Konnex zwischen Mythos, Mystik und der politischen Gegenwart spricht aus diesem wie aus den meisten Gedichten von Nelly Sachs. Für die hier interessierenden Fragen nach Annäherungsversuchen und Missverständnissen in jüdisch-deutschen Begegnungen nach der Shoah mögen folgende Hinweise genügen: Durchaus typisch für Nelly Sachs, nimmt das Gedicht den pathetisch-klagenden

1 Sachs, Nelly: Werke Bd.1 (Gedichte 1940 – 1950). Hrsg. v. Matthias Weichelt. Berlin 2010. S. 33f.

Ton der antiken Tragödie auf. In Form einer Ode wird zugleich die Tradition mittelalterlich-frühneuzeitlicher Totentanz-Bilder ausgerufen. Die geretteten Juden imaginieren sich selbst in diesem Text als durch und durch Versehrte, als vom Tode Gezeichnete („Immer noch essen an uns die Würmer der Angst“); nachgerade flehentlich bitten sie: „Lasst uns das Leben leise wieder lernen“.

Der „Chor der Geretteten“ bezeugt und beschwört einen Abgrund zwischen den Überlebenden und der Mitwelt, einen „Abschied im Staub“. Das Todeszeichen ist die einzige Verbindung, die überhaupt noch existiert; daneben artikuliert sich die Bitte um Vorsicht, um Rücksicht, um Geduld, um Anerkennung des Abgrunds. Ob aus solchen poetischen Bildern Versöhnungsbereitschaft, ob gar das Vertrauen auf einen Neubeginn im Namen von Humanität und Friedensliebe spricht, sei dahingestellt. Ich kann davon in den Gedichten der Nelly Sachs nichts erkennen. Ganz anders freilich der „Börsenverein des Deutschen Buchhandels“, als er im Jahre 1965 der Dichterin den Friedenspreis des Deutschen Buchhandels mit folgender Begründung zuerkannte:

Der Friedenspreis des Deutschen Buchhandels wird 1965 der großen jüdischen Dichterin deutscher Sprache Nelly Sachs verliehen. Das dichterische Werk von Nelly Sachs steht ein für das jüdische Schicksal in unmenschlicher Zeit und versöhnt ohne Widerspruch Deutsches und Jüdisches. Ihre Gedichte und szenischen Dichtungen sind Werke von hoher deutscher Sprache, sie sind Werke der Vergebung, der Rettung, des Friedens. Als Übersetzerin verbindet sie die junge Literatur Schwedens mit der unsrigen. Wir ehren sie voller Dankbarkeit durch die Verleihung des Friedenspreises.²

So gut gemeint diese Ehrung zweifellos war, so fatal sind Buchstabe und Geist ihrer Begründung, von der sachlichen Richtigkeit gar nicht zu reden. Im dichterischen Werk von Nelly Sachs „jüdische(s) Schicksal in unmenschlicher Zeit“ repräsentiert zu sehen, mag noch angehen; dass es „ohne Widerspruch Deutsches und Jüdisches“ versöhne, kommt philologisch einer Fehllektüre und interpretatorisch einer Anmaßung gleich. Tatsächlich wird so aus dem Akt der Ehrung einer großen Dichterin ein usurpatorischer Deutungsakt, der sich – fast möchte man sagen: schamlos – über den poetischen Schutzraum hinwegsetzt, den die Lyrik von Nelly Sachs im Namen und für die „Geretteten“ gerade errichtet hatte. Mit solchen Begründungen vollzieht sich im Akt der öffentlichen Ehrung ein Akt der Enteignung der Opfer. Der Bitte um Vorsicht und Anerkennung des „Abgrunds“, die das zitierte Gedicht durchzieht, antwortet in scheinbar wohlmeinender Absicht ein Versöhnungsdiktat und letzteres arbeitet, wenn nicht – wie im Falle von

² Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1965. Nelly Sachs. Hrsg. v. Börsenverein des deutschen Buchhandels e.V. Frankfurt/Main 1965.

Nelly Sachs – mit dem unterstellten ewigen Wahrheitsgehalt der Poesie, so mit dem nicht minder hegemonialen Verweis auf eine angeblich unzerstörte Tradition deutsch-jüdischer Symbiose. Gershom Scholem hat in seinem vieldiskutierten Essay *Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch* 1964 gegen solche Zumutungen protestiert.³ Ruth Klüger hat in den 1990er Jahren zu recht die diskurspolitisch-geschlechertypische Zurichtung der großen jüdischen Lyrikerinnen Gertrud Kolmar, Else Lasker-Schüler und Nelly Sachs zu „Versöhnungsmaskottchen“ angeprangert und der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur eine auffällige Neigung zu „Wiedergutmachungsphantasien“ attestiert.⁴

In vielerlei Konstellationen und Situationen kam es im Nachkriegsdeutschland zur Begegnung zwischen überlebenden und remigrierten Juden mit einer Mehrheitsgesellschaft aus Tätern, Repräsentanten oder Mitläufern des Regimes.⁵ Nicht zufällig haben seit Beginn der 1980er Jahre Veröffentlichungen wie diejenigen von Lea Fleischmann, Henryk M. Broder und Peter Mertz für Aufmerksamkeit gesorgt, die Titel selbst wurden zur mentalen Diagnose.⁶ Alles andere als eine „Willkommenskultur“ wartete auf die überlebenden deutschen Juden im Nachkriegsdeutschland, nicht wenige haben sich denn auch die Entscheidung zur Rückkehr schwer gemacht, sie immer wieder in Frage gestellt. Das gilt selbstverständlich auch für Autorinnen und Autoren aus dem Bereich der Literatur, des Theaters, des Journalismus. Für die Entscheidung selbst wird nicht selten ein diffuses Motivationsgeflecht angenommen werden können, auch sollte der Zweifel an der Richtigkeit der einmal getroffenen Entscheidung in vielen Fällen niemals verstummen. Für letzteres, für die komplizierte und auch im „positiven“ Falle einer erfolgreichen Karriere im bundesrepublikanischen Nachkriegsdeutschland von Skepsis begleitete Entscheidung, will ich im Folgenden einige Beispiele geben. Dabei durchkreuzen sich naturgemäß höchst private mit beruflichen Überlegungen; es interferieren programmatische mit pragmatischen, politische mit künstlerischen Überlegungen.

Meine Beispiele entstammen repräsentativen Bereichen des bundesrepublikanischen Kulturlebens in den 1950er und frühen 1960er Jahren, der Literatur, dem

3 Scholem, Gershom: *Wider den Mythos vom deutsch-jüdischen Gespräch*. In: Ders.: *Judaica 2*. Frankfurt/Main 1970. S. 7–19.

4 Klüger, Ruth: Gibt es ein „Judenproblem“ in der deutschen Nachkriegsliteratur? In: Dies.: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen 1994. S. 9–38, hier S. 12.

5 Vgl. von der Lühe, Irmela [u. a.] (Hrsg.): „Auch in Deutschland waren wir nicht wirklich zu Hause.“ *Jüdische Remigration nach 1945*. Göttingen 2008; Brenner, Michael (Hrsg.): *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart. Politik, Kultur, Gesellschaft*. München 2012.

6 Fleischmann, Lea: *Dies ist nicht mein Land. Eine Jüdin verlässt die Bundesrepublik*. Hamburg 1980; Mertz, Peter: *Und das wurde nicht ihr Staat. Erfahrungen emigrierter Schriftsteller mit Westdeutschland*. München 1985; Broder, Henryk M. u. Michel R. Lang (Hrsg.): *Fremd im eigenen Land. Juden in der Bundesrepublik*. Frankfurt/Main 1987.

Theater,⁷ dem Feuilleton; in ihrer Unterschiedlichkeit haben sie freilich eines gemein: selbst sogenannte „Erfolgsgeschichten“ basieren auf einer spontanen oder bewussten, unbewussten oder erzwungenen Strategie des Schweigens, der Vermeidung und damit der Bereitschaft zur Selbstmarginalisierung; also darauf, über die Vergangenheit von Entrechtung und Verfolgung, Verlust- und Todeserfahrung nicht zu sprechen. So entstand, was die Schriftstellerin Esther Dischereit (geb.1952) in ihrer autofiktionalen Erzählung *Ein sehr junges Mädchen trifft Nelly Sachs* (1998) über die erwähnte Preisverleihung an Nelly Sachs im Jahre 1965 die „Tristesse der Vorsicht“⁸ und „die Sprache des Schweigens“ genannt hat. Die zehn Seiten umfassende Erzählung ist als Erinnerung an eine Kindheit in den frühen fünfziger und sechziger Jahren in der bundesrepublikanischen Provinz angelegt. Armut, Einsamkeit und Sprachlosigkeit, vor allem aber das Gebot, nie und nirgendwo aufzufallen, sind die bestimmenden Erfahrungen und Erziehungsprinzipien in dieser Kindheit. Die Mutter der seinerzeit dreizehnjährigen Erzählerin hatte als Jüdin in Berlin überlebt, jede Mitteilung von den Umständen und Bedingungen dieses Überlebens dem Kind gegenüber aber strikt vermieden. Unauffälligkeit und Selbstmarginalisierung waren und blieben die bewusstseinsbildenden und handlungsleitenden Normen, die dem heranwachsenden Mädchen vermittelt wurden. Weder zur jüdischen Gemeinde noch zur christlichen Mehrheitsgesellschaft gab es Kontakte. Die „Scham“ überlebt zu haben, die Angst vor der Öffentlichkeit, vor allem aber der Zwang zur „Unsichtbarkeit“ beherrschten die Mutter und determinierten die Erfahrungswelt der Tochter. Die „Tristesse der Vorsicht“ dominierte den Alltag und das Erleben; Schweigen und Distanz sind die elementaren Kommunikationsformen. Mit Dan Diner ließe sich vom „Habitus anwesender Abwesenheit“⁹ sprechen; von einem in seiner Sicht typischen Verhaltensmodus der im Nachkriegsdeutschland lebenden Juden. In Dischereits retrospektivem Blick auf diese familiale und kommunikative Situation bringt nun ausgerechnet die Verleihung des Friedenspreises an Nelly Sachs eine entscheidende Wende: „In dieses Leben trat Nelly Sachs ein, und zwar vermittels eines Fernsehers“.¹⁰ Am Bildschirm verfolgen

7 Zur Remigration im Bereich des Theaters vgl. die materialreiche, erst nach Abschluss des vorliegenden Beitrags erschienene Studie von Feinberg, Anat: *Wieder im Rampenlicht. Jüdische Rückkehrer in deutschen Theatern nach 1945*. Göttingen 2018.

8 Dischereit, Esther: *Ein sehr junges Mädchen trifft Nelly Sachs*. In: Dies.: *Übungen, jüdisch zu sein*. Aufsätze. Frankfurt/Main 1998. S. 9–15. Vgl. außerdem: von der Lühe, Irmela: *Verlorene Töchter und verdrängte Vergangenheit. Zu zwei Erzählungen von Barbara Honigmann und Esther Dischereit*. In: Poetini, Christian (Hrsg.): *Gender im Gedächtnis. Geschlechtsspezifische Erinnerungsdiskurse in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Bielefeld 2015. S. 159–169.

9 Diner, Dan: *Im Zeichen des Banns*. In: Brenner, *Geschichte der Juden in Deutschland*, S. 15–66; hier S. 61.

10 Dischereit, *Ein sehr junges Mädchen*, S. 13.

Mutter und Tochter das Geschehen; die Tochter erlebt die Mutter auf bisher ungekannte Weise; die von Nelly Sachs gelesenen Gedichte erscheinen dem jungen Mädchen als Ausdruck des eigenen Schweigens, sie durchbrechen für Augenblicke die Barrieren der Kommunikationslosigkeit zwischen Mutter und Tochter. In der späten Erinnerung der Tochter hat das Erlebnis freilich eine zweite, eine politisch-bewusstseinsgeschichtliche Bedeutung:

Mit offenem Mund, könnte ich fast sagen, saß ich vor dem Apparat und sah hohe deutsche Vertreter der Politik einer Jüdin Ovationen spenden. Sie ehrten sie mit einer Selbstverständlichkeit, die meinem bisherigen Leben-und Erfahrungshintergrund vollkommen widersprach. Ich, dreizehn Jahre alt. Das war das erste Unglaubliche, das mir widerfuhr. Und dann hörte ich Nelly Sachs selbst. Sie, eine Jüdin, kann laut und deutlich in Deutschland sprechen, mit erhobenem Kopf, und ist in allem, was sie sagt, so vollständig Jüdin, wie es uns an keinem Tag gegeben.¹¹

Es kann und soll nicht darüber spekuliert werden, ob solche literarischen Reflexionen aus einer späteren Zeit tatsächlich dem Erleben eines jüdischen Mädchens in den fünfziger Jahren korrespondierten. Und doch wird hier auf knappem Raum ein diskurs- und mentalitätsgeschichtlicher Sachverhalt verdeutlicht, der für die Selbstwahrnehmung und die kommunikativen Interaktionsformen im Nachkriegsdeutschland bezeichnend sein dürften. Zumal sie mit einem anderen kommunikativen Habitus zusammengedacht werden müssen.

Die andere Seite des von Esther Dischereit beschriebenen sprachlichen, mentalen und sozialen Vermeidungshandelns ist – wie Hannah Arendt im Bericht über ihre *Reise in Deutschland* 1950 formuliert hat – die Erfahrung einer gleichsam reflexhaften Rhetorik der Larmoyanz auf nichtjüdischer Seite. Lakonisch-sarkastisch diagnostiziert Hannah Arendt das an Beispielen von alltäglichen Begegnungen, die ein Kommunikationshandeln belegen, das weit unterhalb der Schwelle von Missverständnissen angesiedelt ist. Mehrfach habe sie in Gesprächen gleich einleitend mitgeteilt, dass sie Jüdin sei:

Hierauf folgt in der Regel eine kurze Verlegenheitspause; und danach kommt – keine persönliche Frage, wie etwa „Wohin gingen Sie, als Sie Deutschland verließen?“, kein Anzeichen für Mitleid, etwa dergestalt: „Was geschah mit Ihrer Familie?“ – sondern es folgt eine Flut von Geschichten, wie die Deutschen gelitten hätten (was sicher stimmt, aber nicht hierher gehört); und wenn die Versuchsperson dieses kleinen Experiments gebildet und intelligent ist, dann geht sie dazu über, die Leiden der Deutschen gegen die Leiden der anderen aufzurechnen, womit sie stillschweigend zu verstehen gibt, daß die Leidensbilanz ausgeglichen sei und daß man nun zu einem ergiebigeren Thema überwechseln könne. Ein ähnliches Ausweichmanöver kennzeichnet die Standardreaktion auf die Ruinen. Wenn es

11 Dischereit, Ein sehr junges Mädchen, S. 14.

überhaupt zu einer offenen Reaktion kommt, dann besteht sie aus einem Seufzer, auf welchen die halb rhetorische, halb wehmütige Frage folgt: „Warum muß die Menschheit immer nur Krieg führen?“ Der Durchschnittsdeutsche sucht die Ursachen des letzten Krieges nicht in den Taten des Naziregimes, sondern in den Ereignissen, die zur Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies geführt haben.¹²

Zwischen der „Tristesse der Vorsicht“ auf jüdischer und der verdruckst-auftrumpfenden Larmoyanz auf Seiten der deutschen Mehrheitsgesellschaft gab es zweifellos noch vielerlei andere diskurspolitische und mentale Muster. Sie reichen auf nichtjüdischer Seite von philosemitischer Emphase über eine systematisch-wohlmeinende Scheu, das Wort „Jude“ in Gegenwart von Remigranten und Überlebenden der Lager überhaupt zu verwenden,¹³ bis hin zum nicht nur latenten Antisemitismus in jener Schriftsteller-Vereinigung, die im Verlaufe der 1950er Jahre zum Inbegriff des bundesrepublikanischen Neuanfangs in Literatur und Feuilleton avancieren sollte. Mit ihr glaubte man, endlich den Anschluss an die ästhetische Moderne vollzogen zu haben; ein Ruhmesblatt in den kulturgeschichtlichen Annalen der Bundesrepublik hätte sie werden können, wenn nicht Vertreter der 68er Generation für ihr brüskes Ende gesorgt hätten. Gemeint ist die „Gruppe 47“, deren jüdische Mitglieder als solche entweder bewusst nicht in Erscheinung traten oder – dies ist der berühmte Fall von Paul Celan – schlichtweg durchfielen. Als er im Jahre 1952 auf Einladung des Initiators der Gruppe, Hans Werner Richter, an einer Tagung teilnahm und unter anderem die *Todesfuge* las, wurde er buchstäblich nicht verstanden. Die Art, wie er „singend und sehr weltentrückt, seine Gedichte zu sprechen“ begann, irritierte nachhaltig.¹⁴ Unter der provokanten Titelfrage „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“ hat Klaus Briegleb deren Geschichte als Geschichte einer Verdrängung des Judenmords einerseits

12 Arendt, Hannah: Besuch in Deutschland 1950. Die Nachwirkungen des Naziregimes. In: Dies.: Zur Zeit. Politische Essays. Hrsg. v. Marie Luise Knott. Berlin 1986. S. 43–70, hier S. 44 f.

13 vgl. Braese, Stephan: Überlieferungen. Zu einigen Deutschland-Erfahrungen jüdischer Autoren der ersten Generation. In: Gilman, Sander u. Horst Steinecke (Hrsg.): Deutsch-jüdische Literatur der neunziger Jahre. Berlin 2001. S. 17–28.

14 Vgl. Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Die Gruppe 47. Ein kritischer Grundriss. 2. gründlich überarbeitete Auflage. München 1987 (Sonderheft der Zeitschrift *Text & Kritik*), hier S. 98 (Erinnerung von Walter Jens). Die Niendorfer Tagung im Jahre 1952 war die erste und einzige Tagung, an der Celan teilnahm. Dazu Walter Jens: „Dann plötzlich geschah es. Ein Mann namens Paul Celan (niemand hatte den Namen vorher gehört) begann, singend und sehr weltentrückt, seine Gedichte zu sprechen; Ingeborg Bachmann, eine Debütantin, die aus Klagenfurt kam, flüsterte, stockend und heiser, einige Verse; Ilse Aichinger brachte, wienerisch leise, die *Spiegelgeschichte* zum Vortrag.“

und der offensiven Marginalisierung jüdischer Autoren und Autorinnen andererseits materialreich rekonstruiert.¹⁵

Für die frühe Phase der bundesrepublikanischen Nachkriegsgeschichte lässt sich also aus kultur- und diskursgeschichtlicher Perspektive folgendes festhalten: auf jüdischer Seite gibt es – wie das erwähnte Gedicht von Nelly Sachs belegt – in poetisch verdichteter Form die Bitte um Respekt und Empathie für eine Todeserfahrung, die im Verweis auf anthropologische Gesetze oder die Zwänge der Normalität gerade nicht überwunden, sondern eher zementiert wird; die – auch dies lässt sich am Beispiel von Nelly Sachs zeigen – den nachgerade flehentlichen Ruf nach Anerkennung eines Abgrunds im wohlfeilen Gerede von der versöhnenden Kraft der Poesie schlichtweg ignoriert.

Nicht in poetischer, sondern in explizit politisch-mentalitätskritischer Absicht hat sich Hannah Arendt in ihrem Deutschland-Bericht geäußert. Ebenfalls im Jahre 1946, da das erwähnte Gedicht von Nelly Sachs entstand, hat Hannah Arendt in einem Brief an Karl Jaspers formuliert: „Mir scheint, keiner von uns kann zurückkommen [...], nur weil man wieder bereit scheint, Juden als Deutsche oder sonst was anzuerkennen; sondern nur, wenn wir als Juden willkommen sind.“¹⁶ Auch dies erweist sich aus der Rückschau als präzise diskurspolitische Position, denn „als Juden“ waren die Remigranten in aller Regel eben gerade nicht willkommen; überdies war – wie man weiß – noch bis in die 1960er Jahre die Bezeichnung „Emigrant“ auch ohne jedes weitere Attribut und insbesondere in Wahlkampfzeiten eine höchst wirksame pejorative Vokabel.

Für den Bereich des Theaters lassen sich noch andere Konstellationen ausmachen. Hier begegneten sich auf eigentümliche Weise eine berufsbedingte Leidenschaft für die deutsche Sprache, eine durch das Exil schmerzhaft unterbrochene Bühnen- und Regiekarriere und ein verdrängungs-, aber begeisterungsbereites Publikum. Von Missverständnissen wird man auch hier kaum sprechen können, eher von mentalen Strukturen und kommunikativen Strategien der Vermeidung und des Schweigens *in politicis* einerseits und emphatischer Beschwörung des Wiederaufbaus von Kultur auf und aus den Ruinen andererseits.

Ein kurzer Blick auf den berühmten jüdischen Remigranten Fritz Kortner (1892–1970) kann dies verdeutlichen; ein weiterer auf den nicht minder berühmten Generalintendanten am Preußischen Staatstheater, Gustaf Gründgens (1899–1963), vervollständigt das Bild einer extrem widersprüchlichen Konstellation. Mit Fritz Kortner als Schauspieler und Regisseur verbindet sich ein text-

15 Briegleb, Klaus: Missachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage „Wie antisemitisch war die Gruppe 47?“ Berlin 2002.

16 Arendt, Hannah; Jaspers, Karl: Briefwechsel 1926–1969. Hrsg. von Lotte Köhler u. Hans Saner. 2. Aufl. München/Zürich 1987. S. 68.

und ideengestütztes Theaterkonzept, das vom expressionistischen Ausdrucks-
 pathos kommend, spätestens im Exil und dann im Nachkriegsdeutschland auf
 Präzision des Spiels, auf Repräsentation und Visualisierung aller Dimensionen
 einer Figur und eines Stückes zielte, im Brecht'schen Sinne auf Irritation und
 Aktivierung der Zuschauer und nicht auf passiv-gefühligen Konsum großer Werke.
 Welche Wirkung Kortners Theater insbesondere auf die Generation junger Re-
 gisseure der 1960er Jahre hatte, also auf Peter Stein und Peter Zadek, Klaus
 Peymann und Jürgen Flimm, kann an dieser Stelle nicht erläutert werden. Der
 Hinweis muss genügen, dass insbesondere mit Gustaf Gründgens uns ein Ge-
 gentypus begegnet und zwar nicht nur wegen der persönlichen Geschichte, nicht
 nur wegen dieses exemplarischen Falles einer glänzenden Karriere seit der späten
 Weimarer Republik, während der Nazi-Zeit und dann eben bis zu seinem Tode in
 der Bundesrepublik; sondern vor allem, weil das Gründgens-Theater auf Klassi-
 zität, auf die prinzipielle Immunität großer Kunst und damit eben auch großer
 Schauspielkunst gegenüber Politik und Zeitgeschichte setzt. In einem solchen –
 wie Klaus Völker es genannt hat – „gesinnungslosen Beharrungstheater“ sah man
 „de[n] Inbegriff höchster künstlerischer Erfüllung“.¹⁷ Wie gut sich eine solche
 zeitlos-klassizistische Vorstellung von großer Kunst für Zwecke der Selbstent-
 schuldung und der Selbstheroisierung nutzen lässt, das hat Gustaf Gründgens
 immer wieder bewiesen. Das Theater am Gendarmenmarkt sei eine „Insel“ im
 Meer der Barbarei gewesen, seine schützende Hand habe der Intendant über
 einzelne jüdische Ensemblemitglieder gehalten, so dass unter Gründgens gegen
 die Macht der äußeren Umstände große Kunst entstehen konnte und das Theater
 somit als Hort von Trost und Zuversicht zu wirken vermochte. Mit all diesen
 hinlänglich bekannten Topoi einer exkulpatorisch-opportunistischen Rhetorik
 hat Gründgens insbesondere im Streit um Klaus Manns Roman *Mephisto* (1936)
 virtuos jongliert; er hat sich dabei auf ein verkürztes Zitat aus einem Brief Fritz
 Kortners gestützt¹⁸ und auch den Herausgeber der *Allgemeinen Wochenzeitung der
 Juden in Deutschland*, Karl Marx, für diese Sicht gewonnen.¹⁹

Die Konstellation zwischen dem jüdischen Remigranten und dem im natio-
 nalsozialistischen Deutschland hoch dekorierten Gustaf Gründgens hat naturge-
 mäß vielerlei Aspekte. Weder von Feindschaft noch von Rivalität im expliziten

17 Völker, Klaus: Nachwort in: Kortner, Fritz: *Aller Tage Abend*. Autobiographie. Berlin 2005. S. 477 f.

18 Michalzik, Peter: *Gustaf Gründgens. Der Schauspieler und die Macht*. Hamburg 1990. S. 120.

19 Vgl. zu den Einzelheiten Spangenberg, Eberhard: *Karriere eines Romans. Mephisto*, Klaus Mann und Gustaf Gründgens. Reinbek 1986. S. 147; sowie den Brief von Gründgens an Karl Marx vom 13. Dezember 1950. In: Gründgens, Gustaf: *Briefe, Aufsätze, Reden*. Hrsg. v. Rolf Badenhausen und Peter Gründgens-Gorski. 2. Aufl. Hamburg 1968. S. 74 – 78.

Sinne ist hier zu sprechen, trotz gravierender Unterschiede in existenzieller, politischer und künstlerischer Hinsicht. Auffällig ist hingegen jene Antithetik zwischen vorsichtigem Angebot zum Dialog auf jüdischer und fortgesetzter Forderung nach Versöhnung auf nichtjüdischer Seite, die aus den zitierten Texten von Nelly Sachs und Hannah Arendt spricht. Im Horizont von Verfolgung und Exil, und damit aus einer genuin jüdischen Erfahrung heraus, hat Fritz Kortner seine Erwartungen geprüft, als er sich zur Rückkehr nach Deutschland entschloss. In seiner Autobiographie finden sich denn auch Überlegungen, die den Beobachtungen von Hannah Arendt sehr nahekommen:

Ich sah mich mit den Augen der Betrachter: ein herausgefressener Amerikaner, der keine Ahnung von den durchgestandenen Höllenqualen haben kann. Ich bemerkte, dass das meinesgleichen Zugefügte im Bewusstsein der Mehrzahl derer, denen ich begegnete, keine Rolle spielte. Erwähnte ich in einem Verteidigungsversuch [...], dass allein in meiner Familie elf Verwandte vergast worden waren, so war die Reaktion darauf kondolenzartig höflich. Ich kämpfte um die Anerkennung meiner Gleichberechtigung am Unglück, am erlittenen Elend. Ich wollte ausdrücken: Wir, die wir da miteinander verlegen herumstottern und mit unserem jeweils erlittenen Elend gewissermaßen wetteifern, wären doch – ob Arier oder Jude – jetzt wieder Christ und Jude, Überlebende ein und derselben Katastrophe. Und unser Überleben wäre etwas gemeinsam Erlebtes, wie auch das Erlittene. Ich schien mit dieser Argumentation nicht viel Glück zu haben. Die meisten verharnten im Gefühl, kein Leid reiche an ihres heran. Wahrscheinlich brauchten sie das Bewußtsein des am schwersten erlittenen Unrechts zur Beruhigung des Unterbewußtseins.²⁰

Was Kortner beschreibt, hatte Nelly Sachs lyrisch antizipiert und Hannah Arendt sarkastisch konstatiert: die Dialogbereitschaft auf Seiten der Opfer. Kortner dehnt sie sogar auf die Bereitschaft aus, anzuerkennen, dass das „Überleben [...] etwas gemeinsam Erlebtes“ gewesen sei. Indes wird eben diese Bereitschaft als reine Zumutung empfunden, da sie doch die Singularität des eigenen Leids in Frage stellt. Es überrascht daher kaum, dass sich die Antithetik zwischen Dialogangebot auf jüdischer und trotzig-ignorantem Beharren auf dem Prinzip der Selbstviktimitisierung auf nichtjüdischer Seite auch im öffentlichen Raum artikulierte und manifeste antisemitische Äußerungen generierte.

Die erste große Regie-Arbeit, die Kortner zwei Jahre nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil in Berlin herausbrachte, war eine Inszenierung des Schiller'schen *Don Carlos* am Hebbel-Theater. Kortner inszenierte ebenso unpathetisch wie aktualisierend. Er spielte selbst den König Philipp, also jenen Herrscher, der im Bündnis mit der Inquisition den Aufstand in den Spanischen Niederlanden blutig niederschlagen lässt und das Plädoyer des Marquis Posa für

²⁰ Kortner, Fritz: *Aller Tage Abend*. Autobiographie. Berlin 2005. S. 459.

Humanität und Freiheit zynisch ignoriert. Totalitäres Machthandeln und nicht tragisch scheiterndes Freundschaftspathos bestimmte das Regiekonzept, das zu heftigen Reaktionen bereits während der Premiere führte und als einer der ersten großen Skandale in die Theatergeschichte der jungen Bundesrepublik einging. Die Reaktionen in Presse und Öffentlichkeit waren zum Teil offen antisemitisch; Kortner gab die Rolle nach zwei Vorstellungen ab, verließ die Stadt und hatte zuvor anonyme Briefe u. a. folgenden Inhalts erhalten: „In Vorbereitung: Der Irre vom Hebbel-Theater. Schauspiel von Fritz Kortner. – Es ist schade, daß Hitler nicht noch mehr Juden verbrannt hat.“²¹

Bleibt nachzutragen, dass sich der erste positive Theaterskandal nach Kriegsende ebenfalls in Berlin ereignet hatte. Natürlich unter charakteristisch anderen Vorzeichen: Nachdem er zwischen Juni 1945 und März 1946 von der russischen Besatzungsmacht inhaftiert und nach mehreren Eingaben von Mitarbeitern des Deutschen Theaters freigekommen und entnazifiziert worden war,²² feierte Gustaf Gründgens am 3. Mai 1946 in der Rolle des Christian Maske aus Carl Sternheims Stück *Der Snob* (UA Februar 1914) wahre Triumphe. Schon als der Vorhang sich gehoben hatte und man im ersten Bild den Protagonisten, verkörpert vom ehemaligen Intendanten der Berliner Staatstheater, Gustaf Gründgens, allein auf der Bühne sah, erhob sich minutenlang Jubel. *Der Snob*, der zweite Teil von Sternheims Komödienzyklus *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*, ist eine Satire auf den gesinnungslosen Opportunismus eines Mannes, der nur eines will: sein kleinbürgerliches Herkunftsmilieu abstreifen und um jeden Preis wirtschaftlich und gesellschaftlich aufsteigen. Es ist viel über die Umstände von Gründgens' triumphalem Comeback, über die Wahl dieses Stückes, das seinem besessen-opportunistischen Karrierestreben als Schauspieler und Regisseur den Spiegel vorhält, spekuliert worden. Die Auswahl des Stückes war selbstverständlich mit dem von den Russen eingesetzten und aus dem Moskauer Exil zurückgekehrten neuen Intendanten des Deutschen Theaters abgesprochen. Es war Gustav von Wangenheim. Regie führte – auch dies eine ziemlich brisante Konstellation – Fritz Wisten; seit 1933 Schauspieler, dann Spielleiter und seit 1939 bis zu seiner Auflösung im Jahre 1941 Leiter des Jüdischen Kulturbundes. Wisten hatte sich im Übrigen im September 1941 brieflich an Gründgens gewandt und ihn um Hilfe gebeten, um der drohenden Zwangsarbeit zu entgehen. Eine Antwort von Gründgens ist nicht überliefert.²³

²¹ zit. nach Völker, Klaus: Fritz Kortner. Schauspieler und Regisseur. 2. Aufl. Berlin 1993. S. 241.

²² Walach, Dagmar: Aber ich habe nicht mein Gesicht. Gustaf Gründgens. Eine deutsche Karriere. Berlin 1999. S. 135–137; Michalzik, Gustaf Gründgens, S. 193–227.

²³ Wisten, Fritz: Drei Leben für das Theater. Stuttgart 1919–1933 – Jüdischer Kulturbund – Berlin 1945–1962. Hrsg. von der Akademie der Künste zu Berlin. Berlin 1990. S. 95. Vgl. außerdem: Ge-

Es scheint geboten, abschließend noch einmal die Blickrichtung zu ändern. In der eben beschriebenen Konstellation vom Mai des Jahres 1946 trafen aufeinander: der Star und Repräsentant des nationalsozialistischen Theaterbetriebs (Gustaf Gründgens), der seit 1933 unter immer stärkerer Repression agierende Intendant des Jüdischen Kulturbundes (Fritz Wisten) und der aus dem Moskauer Exil zurückgekehrte kommunistische Remigrant (Gustav von Wangenheim). Alle drei fanden sich zusammen und inszenierten eine Komödie über Opportunismus, Karrierismus und Gewissenlosigkeit. In der Premiere am 3. Mai 1946 saß indes noch ein anderer Emigrant. Unter dem Titel *Der Liebling von Berlin* schrieb er anschließend eine bissige Glosse über das Ereignis. Es war Klaus Mann, ehemals der Schwager von Gustaf Gründgens, der öffentlich fragte: „Feierte man den schönen Gustaf als politischen Märtyrer? Sollte der ungewöhnliche Applaus eine Demonstration sein gegen jene, die ihn eingesperrt hatten?“ Die Antwort lässt Klaus Mann offen, aber für die Frage nach Brüchen und Annäherungen im Nachkriegsdeutschland liefert er mit Verweis auf Gustaf Gründgens eine sarkastisch-traurige Diagnose: „Rasch fand er [Gustaf Gründgens, d. Verf.] wieder zu seinem gewohnten glamourösen Selbst zurück – attraktiv wie immer, mit weißer Krawatte, rosigem Teint und blondem Toupet: Berlins unverwüstlicher Liebling vor, während und nach der Nazizeit.“²⁴

Gegen diesen von Klaus Mann bitter diagnostizierten Triumph eines systemimmunen Opportunismus im Namen großer Schauspielkunst, den Gustaf Gründgens im bundesrepublikanischen Nachkriegsdeutschland verkörperte, soll an dieser Stelle Fritz Kortner das letzte Wort behalten. Wie kaum ein anderer, der im Übrigen die künstlerischen Leistungen von Gustaf Gründgens stets auch öffentlich betont hat, hat sich Fritz Kortner gegen falsche Vereinnahmungen, hegemoniale Versöhnungsdiktate und karrieristische Ignoranz künstlerisch und politisch, persönlich und öffentlich entschieden gewehrt und behauptet. Der „Tristesse der Vorsicht“ und dem „Triumph des Opportunismus“ hat er sich gleichermaßen entgegen gestemmt und dafür eine ebenso knappe wie eingängige Formulierung gefunden. Er sei, hat Kortner von sich gesagt, ein „Jude und Rebell gegen das privilegiert Konventionelle“.²⁵

schlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933–1941. Hrsg. von der Akademie der Künste. Berlin 1992.

²⁴ Mann, Klaus: *Der Liebling von Berlin*. In: Ders.: *Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken 1942–1949*. Hrsg. von Uwe Naumann u. Michael Töteberg. Reinbek 1994. S. 328–333, hier S. 333.

²⁵ Kortner, *Aller Tage Abend*, S. 480.

