

Lisa Peschel

Gegen eine uniforme Definition des Jüdischseins: Drei Kabaretts aus dem Ghetto Theresienstadt

Über sechzig Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs gestatten uns erst jüngst entdeckte Quellen neue Einblicke in das Ghetto von Theresienstadt: Bei diesen neuen Dokumenten handelt es sich um Kabaretts und Theaterstücke, die die Gefangenen selbst geschrieben haben. Während der Forschungen zum kulturellen Leben des Ghettos, die ich 2005 in der Tschechischen Republik und in Israel betrieben habe, haben mir Überlebende und ihre Familien geholfen, in kleinen Archiven und Privatsammlungen mehrere bis dahin unveröffentlichte Manuskripte aufzufinden.¹ Hier analysiere ich kurz drei dieser Theresienstädter Kabaretts, die alle von Juden aus der Tschechoslowakei geschrieben wurden. Ich will zeigen, dass die Gefangenen Theateraufführungen benutzten, um die ihnen von den Nationalsozialisten aufgezwungene homogene und entmenslichende Identität rassischer Unterlegenheit von sich zu weisen, indem sie sich selbst in ihrer ganzen nationalen, politischen, sprachlichen und religiösen Verschiedenheit auf den Bühnen des Ghettos in Szene setzten. Die Manuskripte lassen erkennen, dass sie ihre Vorkriegsidentitäten bewahrten, indem sie Narrative schufen, die Kontinuitäten zwischen ihrer Vergangenheit und ihrer Gegenwart in Theresienstadt herstellten. Dadurch, dass sie Stücke aufführten, die ihre Identifikation mit bestimmten Gemeinschaften zum Ausdruck brachten, erkannten überdies Schauspieler und Zuschauer ihre Mitgefangenen als Mitglieder dieser Gemeinschaften und inszenierten so auch ihre Zugehörigkeit zu Gemeinschaften außerhalb des Ghettos.

Welche waren diese größeren Gemeinschaften, denen die tschechoslowakischen Juden in Theresienstadt sich zugehörig fühlten? Im Ghetto bedeutete „tschechoslowakischer Jude“ fast immer „tschechischer Jude“, da aus der Slowakei nur knapp 1 500 Gefangene und zudem sehr spät, in den letzten Kriegsmonaten, nach Theresienstadt deportiert worden waren. Dagegen kamen fast 73 600 aus den tschechischen Regionen Böhmen und Mähren.² Allerdings waren die tschechischen Juden keineswegs eine homogene Gruppe. Sie waren vor dem Krieg in sämtlichen politischen Parteien von den Kommunisten bis hin zu den konservativen Agrariern zu finden gewesen, hatten religiöse Auffassungen von der Orthodoxie bis zum Atheismus vertreten und sich entweder auf Deutsch oder Tschechisch oder in beiden Sprachen gleichermaßen verständigt.³

¹ Elf dieser Manuskripte sind 2008 in einer zweisprachigen, deutsch-tschechischen Anthologie veröffentlicht worden, deren englische Ausgabe in einer überarbeiteten und erweiterten Fassung demnächst erscheint. Siehe Lisa Peschel (Hrsg.), *Divadelní texty z terezínského ghetta/Theatertexte aus dem Ghetto Theresienstadt, 1941–1945*, Praha 2008 und dies., *Performing Captivity, Performing Escape. Cabarets and Plays from the Terezín/Theresienstadt Ghetto*, Calcutta 2012.

² Ludmila Chládková, *The Terezín Ghetto*, Praha 1991. Tschechische Juden waren anfangs einige Monate lang die einzigen Gefangenen des Ghettos, nachdem es im November 1941 errichtet worden war. Ab dem Sommer 1942 wurden dann auch Juden aus anderen Ländern nach Theresienstadt deportiert: 42 000 kamen aus Deutschland, 15 000 aus Österreich und kleinere Gruppen aus den Niederlanden, Dänemark sowie, gegen Ende des Krieges, auch aus der Slowakei und Ungarn.

³ Bei der Volkszählung von 1930 nannten 2,4 Prozent der befragten Tschechoslowaken das Judentum als ihre Religion; 1,3 Prozent gaben Hebräisch oder Jiddisch als ihre Sprache an. Sprecher des Jiddischen lebten fast ausschließlich in den östlichen Regionen der Slowakei und in dem Teil Ruthe-

In diesem Aufsatz will ich nur einer einzigen, in der tschechoslowakischen Volkszählung institutionalisierten Identifikationskategorie nachgehen, und zwar der Nationalität. Das Statistische Amt befand 1921, dass Nationalität als ethnische Zugehörigkeit zu verstehen sei, wobei die Muttersprache das Hauptkriterium war; Juden durften indessen unabhängig von der Sprache, derer sie sich bedienten, die jüdische Nationalität angeben.⁴ In der Wahl der jüdischen Nationalität spiegelten sich die verschiedensten Standpunkte; diese konnten von der Befürwortung eines jüdischen Staates über den Wunsch nach einer Stärkung jüdischer Identität in der Diaspora bis hin zu dem Bedürfnis reichen, sich aus dem deutsch-tschechischen „Nationalitätenkonflikt“ herauszuhalten, der in der Tschechoslowakei ausgefochten wurde.⁵ In der Volkszählung von 1930 gaben von den in Böhmen, Mähren und Schlesien lebenden Bürgern, die das Judentum als ihre Religion nannten, 36 Prozent die tschechoslowakische, 31 Prozent die jüdische und 30 Prozent die deutsche Nationalität an.⁶ Theateraufführungen in Theresienstadt gaben allen drei Gruppen die Möglichkeit, ihre Identifikation mit ihrer jeweiligen Nationalität zu inszenieren. Zu den bekannten Stücken aus der Vorkriegszeit, die im Ghetto zur Aufführung gelangten, gehörten zum Beispiel *Der Blumenstrauß* (*Kytice*), ein Balladenzyklus aus der tschechischen nationalen Renaissance von Karel Jaromír Erben, Goethes *Faust* und deutschsprachige Operetten wie *Die Fledermaus* und Scholem Aleichems *Tewje der Milchmann*.⁷

Die trennenden Linien zwischen diesen drei Gruppen waren freilich beweglicher und durchlässiger, als es die Volkszählungsstatistik nahelegt. Daher werde ich hier erörtern, inwieweit die Gefangenen sich mit tschechischsprachiger Kultur, deutschsprachiger Kultur und mit dem Zionismus identifizierten (Identifikationen, die sich keineswegs gegenseitig ausschlossen), anstatt sie einer tschechischen, deutschen oder jüdischen „Nationalität“ zuzuordnen. Anhand von drei Kabaretts werde ich zeigen, wie diese Texte es den Gefangenen ermöglichten, Kontinuitätslinien von der Vergangenheit in die Gegenwart zu ziehen, und ein Zusammengehörigkeitsgefühl zu stiften, das nicht nur die verschiedenen Gemeinden in Theresienstadt, sondern auch in der Welt jenseits der Ghettomauern erfasste.

niens, der am Fuße der Karpaten liegt. Siehe Joseph Rothschild, *East Central Europe between the two World Wars*, Seattle 1977, S. 89f. und Tatjana Lichtenstein, *Making Jews at Home: Jewish Nationalism in the Bohemian Lands, 1918–1938* (Ph.D. Diss., University of Toronto, 2009), S. 99.

⁴ Das Büro traf diese Entscheidung nach einer langen Debatte darüber, ob für die Nationalität die subjektive Wahl der befragten Person ausschlaggebend sei, oder man sich auf objektivere Kriterien wie Sprache stützen solle. Dies wurde als schwierig empfunden, da nur wenige böhmische und mährische Juden Jiddisch sprachen und daher ihre Nationalsprache „verloren“ hatten. Siehe Lichtenstein, *Making Jews at Home*, S. 80f.

⁵ Zu den tschechischen Juden und dem Nationalitätenkonflikt bis zum Ende des Ersten Weltkriegs siehe Hillel Kieval, *The Making of Czech Jewry: National Conflict and Jewish Society in Bohemia, 1870–1918*, New York/Oxford 1988.

⁶ Livia Rothkirchen, *The Jews of Bohemia and Moravia: 1938–1945*, in: *The Jews of Czechoslovakia: Historical Studies and Surveys*, Bd. III, hrsg. von Avigdor Dagan, Gertrude Hirschler und Lewis Weiner, Philadelphia 1984, S. 3–74, hier S. 12. Die Zahlen für Böhmen und Mähren unterschieden sich deutlich, wobei die mährischen Juden stärker dazu neigten, für die jüdische Nationalität zu optieren. In Böhmen wählten 46 Prozent die tschechoslowakische, 31 Prozent die deutsche und 20 Prozent die jüdische Nationalität. In Mähren-Schlesien entschieden sich 52 Prozent für die jüdische, 29 Prozent für die deutsche und 18 Prozent für die tschechoslowakische Nationalität. Siehe Ezra Mendelsohn, *The Jews of East Central Europe*, Bloomington 1983, S. 159.

⁷ Der Überlebende Karel Heřman hat Plakate gesammelt, die detaillierte Informationen über das kulturelle Leben im Ghetto vermitteln. Zu diesen vier Aufführungen siehe die Sammlung Heřman, *Sbírkové oddělení Památníku Terezín* (Sammlungsabteilung der Gedenkstätte Theresienstadt, fortan SO PT), Inv. Nrs. PT 4304, 3981, 4045 und 3918.

Das II. tschechische Kabarett (II. český kabaret)

Tschechischsprachige Gefangene in Theresienstadt inszenierten und besuchten eine große Bandbreite von Theateraufführungen, von den Stücken Karel Čapeks bis zu der Kinderoper *Brundibár*.⁸ Den bei weitem herausragendsten Einfluss auf die in tschechischer Sprache vorliegenden Originalmanuskripte hatte aber das ungeheuer populäre *Befreite Theater* (*Osvobozené divadlo*) des Schauspielerduos Jiří Voskovec und Jan Werich. In erhalten gebliebenen Notizen des Gefangenen Josef Taussig, der offenbar vorhatte, nach dem Krieg einen Essay über das Theresienstädter Kabarett zu schreiben, ist die Rede von drei tschechischen Kabaretts im Ghetto, die „das Befreite Theater kannten und bewunderten“.⁹ Überlebende, die das Manuskript des *II. tschechischen Kabarets* gesehen haben, konnten den Einfluss von Voskovec und Werich überall erkennen, sei es an der Revue-Form, sei es an ihrer besonderen Art des Wortspiels.¹⁰

Aus Dokumenten in der Gedenkstätte Theresienstadt geht hervor, dass vier Autoren zu dem Kabarett beigetragen haben: Dr. Felix Porges, Vítězslav „Pidla“ Horpatzky, Pavel Stránský und Pavel Weisskopf.¹¹ Sie alle kamen mit demselben Transport junger Arbeiter aus Prag im Dezember 1941 an. Porges inszenierte das *II. tschechische Kabarett*, schrieb mehrere der Szenen und komponierte die Musik. Er und seine Künstlerkollegin Elly Bernstein, die er im Ghetto kennenlernte und heiratete, blieben bis zum Kriegsende in Theresienstadt. Stránský, der die Texte für einige der Lieder geschrieben hat, war im Frühjahr und Sommer 1944, als das Kabarett aufgeführt wurde, nicht mehr im Ghetto, da er bereits im Dezember 1943 nach Auschwitz deportiert worden war. Über Horpatzky und Weisskopf und ihren Anteil am Text des Kabarets ist wenig bekannt.

Mit ihrem Skript brachten die Autoren mehrere Elemente der Vorkriegsvergangenheit in das Ghetto, darunter auch den Stil der von ihnen verehrten Künstler Voskovec und Werich. Dieser Stil bedeutete aber mehr als bloß Vertrautheit und Vergnügen: Voskovec und Werich hatten einen äußerst speziellen Humor, mit dem sie jedes erdenkliche politische Ereignis kommentierten, so makaber es auch sein mochte, und Hitlers Machtzunahme versorgte sie leider mit reichlich Stoff. Ein Beispiel waren die politischen Hinrichtungen, die im Sommer 1934 stattfanden und als die „Nacht der langen Messer“ bekannt wurden. Zwischen dem 30. Juni und dem 2. Juli brachte das NS-Regime wenigstens 85 Menschen um, von denen die meisten der Sturmabteilung (SA) angehörten, ebenfalls Nationalsozialisten also, die als Bedrohung für Hitlers Macht angesehen und deshalb beseitigt wurden. In Voskovecs und Werichs Revue *Der Henker und der Narr* (*Kat a blázen*), die im Herbst 1934 Premiere hatte, versuchte Henker Raduzo herauszubekommen, wie sich der Narr Mahuleno wohl noch vorschriftsmäßig hinrichten lassen würde, obwohl sie beide seit Jahren auf einer verlassenen Insel gestrandet waren:

⁸ Siehe SO PT, Inv. Nrs. PT 3883 und 4010.

⁹ Josef Taussig, Über Theresienstädter Kabarette, in: Theresienstädter Studien und Dokumente 1994, S. 207–246, hier S. 234.

¹⁰ Die Akte einer Revue sind, anders als die eines Kabarets, gewöhnlich durch ein Thema oder eine recht frei organisierte Handlung miteinander verbunden, aber beide werden definiert als populäre Theaterunterhaltung, die Musik, Tanz und Sketche miteinander verbindet und häufig zeitgenössische Gestalten, Nachrichten oder Literatur satirisch behandelt.

¹¹ Siehe SO PT, Inv. Nrs. PT 3826–3831. Das Kabarett trägt in allen Dokumenten den Titel *Lacht mit uns* (*Smějte se s námi*), der zugleich eine der ersten Zeilen des ersten Liedes ist.

Mahuleno: Jeder weiß, dass ich etwas Rum kriege; ich hab' ein Recht auf ein Fläschchen Rum vor meiner Hinrichtung, ein Schluck, um mich zu wappnen!

Raduzo: Verflixt, er hat recht, ich muss ihm den Rum geben, aber wo soll ich den bloß hernehmen?

Mahuleno: Frag' mich nicht; dafür bist Du verantwortlich. Ich geh ins Gefängnis und warte auf meinen Rum. Und denk bloß nicht, dass ich bis zum 30. Juni warte – wenn sich der Tag jährt, an dem Freunde ihre Freunde umbringen.¹²

Mit diesem Passus bezogen Voskovec und Werich sich auf die bedrohlichen Ereignisse, die gleich hinter der Grenze stattfanden, und lösten die Sorge ihres Publikums humorvoll auf. Porges und Horpatzky setzten in ihren Rollen als komisches Duo eine ähnliche Strategie ein, um eines der traumatischsten Ereignisse in der Geschichte des Ghettos zu verarbeiten. Am 11. November 1943 wurden alle Gefangenen im Bauschowitz Kessel, der gerade außerhalb von Theresienstadt lag, gezählt. Fast 40 000 Menschen wurden dort gezwungen, einen kalten und feuchten Tag lang im Freien zu stehen, ohne zu wissen, ob man sie zählen oder ermorden würde.¹³ Viele Gefangene starben in der Folgezeit, weil sie dabei schwer erkrankt waren. Das *II. tschechische Kabarett*, geschrieben im April 1944, stellte sich diesem Vorfall in einer Szene, in der Horpatzky bemerkt, dass Porges das tschechische Volkslied *Auf den Wiesen des Herrn* vor sich hin summt.

P. Horpatzky: Sie sind ziemlich fröhlich. Wissen Sie aber, dass wir in Theresienstadt tatsächlich eine Wiese des Herrn hatten?

F. Porges: Nein, davon weiß ich nichts.

P. Horpatzky: Die hieß Bauschowitz Kessel. Dort gabs ein großes Treffen, sehr schöne Massenszenen.

F. Porges Aha, ich weiß schon, wie dort das All-Sokol-Treffen war.¹⁴

Die Anspielung auf den Sokol, die nationalistische tschechische Turnorganisation, dürften die tschechischen Juden ohne weiteres sofort erkannt und verstanden haben. An den riesigen, choreografierten Übungen, die bei All-Sokol-Treffen veranstaltet wurden, nahmen Hunderte von Mitgliedern teil. Indem sie die Gefangenenzählung mit einer Sokol-Versammlung verglichen, fügten Porges und Horpatzky das Ereignis auf eine komische Art in ihr Skript ein und verankerten es damit fest in einem Deutungsrahmen aus der Vorkriegszeit.

Die Autoren machten Kontinuität auch ausdrücklich zu einem Gegenstand ihres Skripts, beschränkten sich aber nicht darauf, ihre Vergangenheit mit der Gegenwart zu verknüpfen. Alle Szenen waren – mit Ausnahme der ersten und der letzten, die im Ghetto selbst spielten – in ein Nachkriegsprag der Zukunft verlegt, das in jeder Hinsicht mit dem Vorkriegsprag ihrer Vergangenheit identisch war. Im Rahmen des Kabarets besuchten Porges und Horpatzky beliebte Wahrzeichen am Wenzelsplatz, trafen alte Freunde aus Theresienstadt und ergingen sich in Erinnerungen an ihre Erfahrungen im Ghetto. Indem sie eine Kontinuität darstellten, die nicht nur von der Vergangenheit in die Gegenwart, sondern auch von der Gegenwart in die Zukunft reichte, woben sie selbst Theresienstadt in ein Narrativ ein, das ihr eigenes Überleben projiziert.

¹² Jiří Voskovec/Jan Werich, *Kat a blázen*, in: Jiří Voskovec/Jan Werich, Hry, Praha 1980, S. 155–276, hier S. 173.

¹³ Das Ereignis ist dargestellt bei H. G. Adler, *Theresienstadt: das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft*, Göttingen 2005, S. 158–161.

¹⁴ Felix Porges/Vítězslav Horpatzky/Pavel Stránský/Pavel Weisskopf, *Das II. tschechische Kabarett*, übersetzt von Michael Wögerbauer, in: Peschel (Hrsg.), *Divadelní texty/Theatertexte*, S. 214–277, hier S. 234.

Das II. *tschechische Kabarett* versetzte die Darsteller in die Lage, sich wieder mit tschechischsprachigen Gemeinden im Ghetto selbst zu verbinden, einschließlich der Gemeinschaft derjenigen, die die Arbeit von Voskovec und Werich bewunderten. Diese Verbundenheit hatte nicht nur emotionale und ästhetische Aspekte, sondern auch einen besonderen politischen Gehalt. Viele Anhänger des Befreiten Theaters gehörten einer Generation an, deren früheste Erinnerungen bei der Weltwirtschaftskrise einsetzten und die ins Erwachsenenalter eintraten, als sich die faschistische Bedrohung in Europa auszuweiten begann. Voskovec und Werich, beide Jahrgang 1905, waren für diese jungen Tschechen, jüdische wie nichtjüdische, gleichsam zu Bannerträgern geworden. Obwohl sie sich entschieden weigerten, einer politischen Partei beizutreten, traten sie in ihren Aufführungen doch für linke Ideen von sozialer und ökonomischer Gerechtigkeit ein und waren engagierte Antifaschisten. Dieses Engagement nahm in dem Maße zu, in dem Hitlers Macht wuchs. Ihre Komödien wurden schärfer, blieben aber im Kern optimistisch und stärkten die Moral des Publikums mit ihrem Vertrauen auf die Stärke gewöhnlicher, aber geeinter Menschen.¹⁵ Die Gefangenen in Theresienstadt wussten, dass Voskovec und Werich 1939 in die Vereinigten Staaten geflohen waren, noch bevor die Nationalsozialisten Böhmen und Mähren besetzten, und dass sie über die Radiosendungen der *Voice of America* die Verbindung zur Gemeinschaft der tschechischen Antifaschisten aufrechterhielten. Indem sie den Stil von Voskovec und Werich ins Ghetto brachten, inszenierten sie ihre fortdauernde Zugehörigkeit zur größeren Gemeinschaft der Antifaschisten außerhalb der Ghettomauern – und ihre eigene Opposition gegen die Nationalsozialisten.

Das Hofer-Kabarett

Im Ghetto arbeiteten deutschsprachige Darsteller aus Böhmen und Mähren eng mit denen aus Österreich und Deutschland zusammen. Eine Lesung des *Faust* beispielsweise, die Philipp Manes aus Berlin organisierte, wurde von Teilnehmern aus Deutschland, Österreich und Böhmen bestritten. Das Gleiche gilt auch für das vielleicht bekannteste Kabarett im Ghetto, *Das Karussell* des Berliner Schauspielers und Regisseurs Kurt Gerron.¹⁶ In dem Hofer-Kabarett, das einer Darstellung tschechisch-jüdischer Verbundenheit mit der deutschsprachigen Kultur am nächsten kam, traten auch Schauspieler aus allen drei Ländern auf. Eine Sammlung von Liedern, die aus der Feder des Gastgebers, Autors und Darstellers Hans Hofer stammen, ist im Jüdischen Museum in Prag erhalten.

Hofer (sein eigentlicher Name war Hans oder Hanuš Schulhof) wurde 1907 in Prag geboren, zog aber 1924, als er 17 Jahre alt war, mit seiner Familie nach Wien. Er war bis nach dem Anschluss am Wiener Theater aktiv und kehrte dann nach Prag zurück.¹⁷ Im Juli 1942 wurden er und seine österreichische Frau Lisl (geb. Steinitz) gemeinsam nach Theresienstadt deportiert, wo sie sofort im deutschsprachigen Kulturleben des Ghettos aktiv wurden.¹⁸

¹⁵ Jarka Burian, *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*, Iowa City 2000, S. 51.

¹⁶ Siehe SO PT, Inv. Nrs. PT 3981 und 3933.

¹⁷ Siehe František Ehrmann/Ota Heidlinger/Rudolf Iltis (Hrsg.), *Terezín*, Praha 1965, S. 320.

¹⁸ Erich Weiner, *Freizeitgestaltung in Theresienstadt*, in: Rebecca Rovit/Alvin Goldfarb (Hrsg.), *Theatrical Performance during the Holocaust: Texts, Documents, Memoirs*, Baltimore 1999, S. 209–230, hier S. 220. Hofer ist auf mehreren Plakaten genannt, die in der Sammlung Heřman erhalten sind, einschließlich SO PT, Inv. Nrs. PT 3850, 3911, 3981, 4072–4076, 4045 und 4194–4195.

Da Hofer einen so großen Teil seiner Laufbahn in Wien verbracht hat, ist schwer zu sagen, ob seine Theateraktivitäten im Ghetto eher für deutschsprachige tschechisch-jüdische Künstler oder eher für österreichisch-jüdische Künstler repräsentativ waren. Die Frage, inwieweit es dabei überhaupt einen wahrnehmbaren Unterschied gibt, übersteigt die Möglichkeiten meines Aufsatzes, doch habe ich mich dafür entschieden, seine Arbeit als stellvertretend für deutschsprachige tschechische Juden anzusehen, weil – das Beispiel *Das Ghettomädel* zeigt es – der Einfluss österreichischer Theaterformen für diese Gruppe typisch gewesen zu sein scheint.

Die Kontinuität kultureller Formen aus der Vorkriegszeit in Hofers Texten dürfte für das Publikum in Theresienstadt offenkundig gewesen sein: Alle seine Lieder orientierten sich an Wiener Operetten- und Kabarett-Melodien aus den 1920er und 1930er Jahren. Die meisten seiner Liedtexte drehten sich um das Leben im Ghetto, und Anspielungen auf Ereignisse in Theresienstadt erlauben oft sogar eine recht genaue Datierung ihrer Entstehung. So befasste sich eine seiner Arbeiten, *Der Hauptplatz*, mit der sogenannten *Stadtverschönerung*, die in Vorbereitung des Besuchs einer Kommission des Internationalen Roten Kreuzes in Theresienstadt im Juni 1944 vorgenommen wurde. Der Text, wahrscheinlich im Frühjahr 1944 geschrieben, folgte der Melodie von *Mein Herr Marquis* (Adele) aus der Operette *Die Fledermaus*.¹⁹

Es gab hier nen Platz,
Auf den darf ka Katz,
Denn ringsum war Stacheldraht.
Dann brachte man Sand
Und der Draht verschwand
Und Blumen man angepflanzt hat.
Dann baute man hin in der Eil' 'nen Pavillon
Und brachte Rasch hin Geigen und Saxofon
Und 40 Mann Kapelle, die war'n sofort zur Stelle.
Jetzt hört man hier bei Tag und bei Nacht Prachtkonzert
Und mancher Mann denkt still bei sich, wenn er das hört,
Ja, sehr komisch, hahaha ist die Sach, hahaha
drum verzeihn sie hahaha wenn ich lache hahahaha
ja, sehr komisch hahaha ist die Sache hahaha
Sehr komisch hihihhi sind *die*.

Hofer etablierte eine Form der Kontinuität, indem er einfach eine Melodie aus dieser beliebten Operette ins Ghetto brachte. Eine weitere stellte er mit der besonderen Art her, wie er der Arie Bedeutung für ihre eigene, gegenwärtige Erfahrung verlieh. In *Die Fledermaus* kehrt Adele, die eigentlich die Kammerzofe des Marquis ist, in ihrer Verkleidung als Schauspielerin mit dem sanften Spott dieser Arie vorübergehend die Machtverhältnisse um, die zwischen ihr selbst und ihrem Arbeitgeber bestehen. Mit seinen Texten brachte Hofer sich selbst und seine Zuhörer in eine ähnliche Machtposition, nämlich die der Kritiker, die dem Handeln der Nationalsozialisten eine bizarre Komik abgewinnen konnten, ohne sie als sonderlich bedrohlich anzusehen. In den letzten vier Zeilen trat das letzte *die* (mit dem die Nationalsozialisten gemeint waren) an die Stelle des *Sie* aus der Original-*Fledermaus*, mit dem Adele den Marquis anspricht: Dies war Hofers einzige, subtile Anspielung auf die Unterdrückter, und mit ihr demonstrierte er sie und ihre ausgeklügelten Pläne, indem er sie eher als Quelle der Erheiterung denn der Furcht darstellte.

¹⁹ Siehe SO PT, Inv. Nr. PT 4045.

Es gibt allerdings einen deutlichen Unterschied zwischen Hofers komischem Stil und dem Humor in den tschechischsprachigen Manuskripten. Eine Forscherin hat bemerkt, dass für das Wiener Kabarett eher eine „Mischung aus skurrilem und warmherzigem Witz“ als eine beißende Satire charakteristisch sei.²⁰ Hofers Texte stützen dies; seine Verse sind gewiss satirisch, wirken aber eher verwundert als bissig. Während der Humor in tschechischsprachigen Kabaretts die traumatischsten Ereignisse im Ghetto wie die Gefangenenzählung und abgehende Transporte ansprach, mieden Hofers deutschsprachige Texte diese Themen. Seine Lieder galten Alltagsproblemen des Ghettolebens, die von dem Versuch, eine gestohlene Thermosflasche zurückzubekommen über Korruption in den Küchen bis hin zu den bürokratischen Hindernissen beim Erwerb einer Eintrittskarte für das Theater reichten. Er geht diesen täglichen Mühen sorgfältig und witzig bis ins Detail nach, versucht aber nicht, die gefährlichsten Seiten des Ghettolebens komödiantisch umzudeuten.

Die deutschsprachigen Texte unterschieden sich von den anderen auch darin, dass ihnen eine klare Orientierung auf die Zukunft fehlte. Die tschechischsprachigen Juden stellten sich in ihren Kabaretts ihre Rückkehr nach Prag vor, während die Zionisten sich auf ein Leben in Palästina einstellten; die deutschsprachigen Kabaretts sahen nicht über die Gegenwart hinaus. Warum war das so? Als Hitlers Einfluss wuchs, mussten die deutschsprachigen tschechischen Juden mitansehen, wie der Antisemitismus ihrer nichtjüdischen deutschsprachigen Nachbarn stärker wurde. Gleichzeitig mussten sie erfahren, wie antideutsche Ressentiments unter ihren tschechischsprachigen Nachbarn zunahmen. Sie konnten sich offensichtlich nur schwer vorstellen, welchen Platz die deutschsprachige Kultur in einer Nachkriegstschechoslowakei würde einnehmen können, und es fiel ihnen nicht leichter, sich auszumalen, wo sie selbst sich nach dem Krieg in einer tschechoslowakischen Gemeinschaft wiederfinden würden. Hofers eigener Fall war wahrscheinlich wegen seiner langen Jahre in Wien kompliziert. Wenn seine Texte für die Inszenierung einer Verbundenheit mit der österreichischen Kultur standen, muss dieses Verbundenheitsgefühl von seinem Wissen um die Gewalt beeinträchtigt worden sein, die Juden während der Annexion nicht nur von deutschen Nationalsozialisten, sondern auch von gewöhnlichen Einwohnern Wiens angetan worden war. Anders als das tschechischsprachige Kabarett, das sein Theresienstädter Publikum mit einer spezifisch tschechischen politischen Gemeinschaft verknüpfte, der sie sich nach dem Krieg wieder anschließen hofften, standen Hofers Texte für die Verbindung mit einer diffuseren, rein ästhetischen Vorstellung von einer deutschsprachigen Kultur. Seine Lieder mögen ein Solidaritätsgefühl unter seinen Zuschauern erzeugt haben, indem sie ihre gemeinsame Hingabe an eine deutschsprachige Kultur zur Aufführung brachten, aber sie inszenierten keine Beziehung zu einer spezifischen politischen Gemeinschaft außerhalb der Ghettomauern.

Das Purimspiel

Die Zionisten in Theresienstadt konzentrierten sich im kulturellen Leben tendenziell eher auf Vorlesungsreihen und auf die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. In Theateraktivitäten waren sie dagegen weniger involviert als andere Gefangene. Spezifisch jüdi-

²⁰ Lisa Appignanesi, *The Cabaret*, New Haven 2004, S. 206.

schem Theater widmeten sich lediglich zwei Gruppen. Die Prager Regisseurin Irena Dodalová, die jedoch keine Zionistin war, organisierte mit der Unterstützung von Evžen Weisz einige Aufführungen, die sich auf klassische jiddische Texte stützten; diese Stücke waren eher eine ästhetische als eine politische Wahl.²¹

Der junge Zionist Walter Freud war sehr viel aktiver, wenn es darum ging, Aufführungen mit jüdischer Thematik zu organisieren. Freud wurde 1917 in Wien geboren, wuchs aber in Brünn auf. Während der nationalsozialistischen Besatzung wurde er von der Brünner jüdischen Gemeinde als *Shaliach* angestellt und bereiste ganz Mähren, wobei er Vorlesungen zu jüdischen Themen hielt.²² Er besuchte regelmäßig die Stadt Strážnice, um mit einer großen Makkabi-Jugendgruppe zusammenzuarbeiten.²³ Dort lernte er Ruth Felixová kennen, die er 1941 heiratete. Anfang 1942 wurde Walter zum Leiter des jüdischen Waisenhauses in Brünn ernannt; nur wenige Monate später wurden die dort untergebrachten 80 Kinder mitsamt ihren Betreuern nach Theresienstadt deportiert.

Im Ghetto wurden Walter und Ruth für die Arbeit im Heim L410 für junge Mädchen eingeteilt. In der Gedenkstätte Theresienstadt überlieferte Plakate zeigen, dass in vielen seiner Aufführungen junge Darsteller sowohl aus dem Heim L410 als auch aus dem zionistischen Heim für Jugendliche Q710 auftraten. Er stellte mehrere Programme für bestimmte Feiertage zusammen und brachte auch selbst Texte wie die deutschsprachige Revue *Wie war Mordechai?* und das tschechischsprachige Stück *Menorah* für Channuka auf den Weg.²⁴ Der einzige Originaltext aus Freuds Hand, der bisher entdeckt wurde, ist das deutschsprachige *Purimspiel*, das sich im Beit Terezín-Archiv in Israel erhalten hat. Aus einem Plakat im Archiv der Gedenkstätte Theresienstadt geht hervor, dass es im März 1943 aufgeführt wurde.²⁵

Der Text des *Purimspiels* stellte in mehrfacher Hinsicht Kontinuitäten zwischen der Vorkriegsgegenwart und der Gegenwart her. So führten seine Themen und sein komischer Stil die Tradition des *Purimspiels* fort, von humorvollen Aufführungen also, mit denen der Purimfeiertag seit dem 16. Jahrhundert begangen wurde.²⁶ Die auf dem Buch Esther basierende Purimerzählung handelte vorgeblich zwar von der Vergangenheit, bezog sich aber zugleich auf Gegenwart und Zukunft, indem sie Sieg und Überleben der Juden angesichts drohender Vernichtung darstellte.²⁷ Die Gefangenen dürften die Paral-

²¹ Siehe z. B. das Souvenirplakat für eine Aufführung von Yitzkhok Leibush Peretz' *The Golden Chain* und Scholem Aleichems *Tevje der Milchmann*, SO PT, Inv. Nr. PT 3918. Weisz stammte aus der Karpaten-ukraine am östlichen Zipfel der Zwischenkriegstschechoslowakei, so dass seine Muttersprache Jiddisch gewesen sein könnte.

²² In der Zionistischen Bewegung bildete der *Shaliach* vor allem Jugendliche aus, um sie auf ihre Auswanderung nach Palästina vorzubereiten.

²³ Maccabi-Gruppen waren Ableger einer internationalen jüdischen Sportorganisation. Die erste Gruppe in der Tschechoslowakei wurde 1919 gegründet. Siehe Ruth Bondy, *Mezi námi řečeno. Jak mluvili Židé v Čechách a na Moravě*, Praha 2003, S. 90.

²⁴ Siehe SO PT, Inv. Nrs. PT 8413 und 8420.

²⁵ Siehe SO PT, Inv. Nr. PT 4041.

²⁶ Brigitte Dalinger, *Verloschene Sterne: Geschichte des jüdischen Theaters in Wien*, Wien 1998, S. 19.

²⁷ Das Buch Esther berichtet über Ereignisse, die im 5. Jh. v. Chr. in Shushan, der Hauptstadt Persiens, stattgefunden haben. Der Schurke Haman hat den persischen König Ahasver durch eine List dazu gebracht, der Ermordung der Juden zuzustimmen. Haman, ein Minister des Königs, beginnt mit seinen Plänen gegen die Juden, nachdem Mordechai, Ahasvers jüdischer Türhüter, ihm eine Verneigung verweigert, weil er sich als Jude nur vor Gott verneigt. Haman sagt Ahasver, die Juden gehorchten den Gesetzen des Königs nicht und verlangt eine Anordnung, die es den Feinden der Juden erlau-

lelen zu ihrer eigenen Situation ohne weiteres erkannt haben. Indem Freud die Purimgeschichte nach Theresienstadt brachte, gab er zu verstehen, dass diese Gefangenschaft lediglich als eine weitere Prüfung in der langen Reihe von Katastrophen zu verstehen sei, die das jüdische Volk schon überstanden hatte.

Der Text brachte auch europäische und deutschsprachige kulturelle Traditionen in die Gegenwart des Ghettos. Freuds *Purimspiel* selbst war wie ein Kabarett aufgebaut, mit kurzen Sketchen und Szenen, die einander mit Musikeinlagen abwechselten. Freud baute vielfach auf den gleichen musikalischen Einflüssen wie Hofer auf, wenn er seine Szene auf populäre deutschsprachige Kabarettlieder stützte und Melodien aus Filmen und Operetten verwendete. So lehnte sich eine ganze Szene an das Lied *Auf Wiedersehen Herr Fröhlich* an, das schon in den 1920er Jahren eine populäre Kabarettnummer gewesen war.²⁸ Sie endete mit dem folgenden Vers, in dem Elemente der Purimgeschichte zu erkennen sind:

Fr. Müller: Herr Schön, Herr Schön!

Schön: Was gibt es Frau Müller?

Fr. Müller: Haben Sie schon gehört?

Schön: Ich weiss, es tut sich etwas in Schuschan!

Fr. Müller: Aber was, Herr Schön!

Schön: Sie wissen es?

Fr. Müller: Und ob ichs weiss, der Haman hat auf der Burg mit dem König und der Königin einen Krach gehabt und der König lässt ihn aufhängen.

Schön: Ist denn das auch sicher?

Fr. Müller: Natürlich und dann sind wir frei, der 14. Adar fällt ins Wasser.

Schön: Auf Wiedersehen, Frau Müller.

Fr. Müller: Auf Wiedersehen, Herr Schön!²⁹

Hofer und Freud nutzten diese Lieder allerdings auf eine fundamental verschiedene Weise. Hofers Lieder verbanden die geliebten kulturellen Formen aus der Vergangenheit seines Publikums mit Ereignissen aus ihrer Gegenwart im Ghetto. In seinem Fall ist das Medium die Botschaft: Seine Zuschauer erlebten die Kontinuität ihrer eigenen ersehnten deutschsprachigen Kultur. In Freuds Stück waren die deutsche Sprache und die Vorkriegsmelodien, die den jungen Zionisten vertraut waren, nur ein Vehikel für den wesentlich wichtigeren, spezifisch jüdischen Inhalt. Wie spätere Szenen hervorhoben, wollten die jungen Zionisten Hebräisch lernen, das dann als Medium der Vermittlung jüdischer Kultur an die Stelle der deutschen Sprache treten würde.

Sowohl der Text des *Purimspiels* als auch der Stil der Aufführung, wie ihn die Regieanweisungen nahelegten, dienten dazu, die Bande zwischen den Zionisten in Theresienstadt zu stärken und ein Gefühl der Verbundenheit mit der größeren zionistischen Gemeinschaft außerhalb des Ghettos herzustellen. Von Anfang an knüpfte die Aufführung über die Handlungen der Darsteller, wie sie in den Regieanweisungen erhalten sind, ein starkes Band zwischen ihnen und den Zuschauern, das ebenso inklusiv wie informell wirkte:

ben sollte, diese an einem bestimmten Tag, dem 13. Adar, zu töten. Der König willigt ein, nicht wissend, dass seine zweite Frau Esther, die junge und schöne Königin, ein jüdisches Waisenmädchen und Mordechais Nichte ist. Als Esther dem König Hamans Plan enthüllt, verurteilt Ahasver Haman zum Tode. Ahasver kann zwar seine eigene Anordnung nicht widerrufen, erlässt aber eine zweite, die es den Juden gestattet, sich selbst zu verteidigen, und diese triumphieren über ihre Feinde.

²⁸ Der Rhythmus von Freuds Text passt allerdings nicht zu der vertrauten Melodie; die Szene dürfte eher gesprochen als gesungen worden sein.

²⁹ Walter Freud, *Purimspiel*, in: Peschel (Hrsg.), *Divadelní texty/Theatertexte*, S. 362–413, hier S. 379.

(Die gesamte Theatertruppe mit dem Direktor kommt durch das Publikum eine Huha Horra singend³⁰ auf das Podium.)

Direktor: Nun ihr Künstler kommt jetzt her,
alles freut sich schon so sehr,
euer Spiel sich anzuschauen ...³¹

Indem die Darsteller durch das Publikum auf die Bühne gingen, versinnbildlichten sie ihren Status als Mitglieder und Vertreter der Gemeinschaft. Die Grenzen zwischen Publikum und Schauspielern blieben fließend, da die Darsteller sich auch während des Stücks unter den Zuschauern bewegten und deren Anwesenheit kommentierten. Als beispielsweise der Regisseur versuchte, den König dazu zu bewegen, sich den anderen Darstellern auf der Bühne anzuschließen, antwortete der König:

Direktor: Schnell herauf aufs Podium,
dort ist der Platz fürs Publikum.
König: Ich sag es euch in einem Satz.
Ich such zum Sitzen einen Platz.
Direktor: Ha ha, was fällt Dir ein?
Weisst du denn nicht, die ersten Reihen
sind reserviert – Tabu – Honoration!
König: Zu der gehöre ich auch, habe einen Thron –
Direktor: Nur für den Ältestenrat,
und du bist nur König – ohne Staat!
und dann nur ein König im Spiel.
König: Und die da sind echt, auch in Zivil?³²

Es ist sehr wahrscheinlich, dass einige Mitglieder des Ältestenrates bei der Aufführung tatsächlich dabei waren. Der Vertreter des Judenältesten im Frühjahr 1943, Jakob Edelstein, vorher selbst Judenältester, war Zionist, und das Stück wurde in den Magdeburger Barracken aufgeführt, wo sich die Verwaltungsbüros des Ältestenrates befanden. Doch anstatt sie feierlich als verehrte Gäste zu behandeln, schließt Freud sie in die Gemeinschaft ein, indem er sie in seinen humorvollen Kreis aufnimmt und sie zum Mitlachen auffordert.³³ Auf seine Art war dieser Witz allerdings genauso bissig wie der von Porges und Horpatzky über die Gefangenenzählung. Einerseits stimmte es, dass die Ratsmitglieder in ihrer Zivilkleidung nicht die Insignien der Macht trugen, die König Ahasver erwarten durfte. Andererseits, und dies wussten alle Gefangenen und auch die Mitglieder des Ältestenrats selbst, konnten ungeachtet ihrer Titel und ihrer Befugnisse alle ihre Entscheidungen in jedem Moment von der SS gekippt werden. Freud schreckte in seinem *Purimspiel* nicht vor der existenziellen Bedrohung zurück, der sie sich gegenüberstehen: Sie alle waren letztlich auf Gedeih und Verderb denen ausgeliefert, die sie im Ghetto gefangen hielten.

³⁰ Huha Horra: wahrscheinlich der *hora*, ein Kreistanz, oft aufgeführt zu dem hebräischen Volkslied *Hava Nagila*, das möglicherweise auch das Lied ist, das die Darsteller bei Betreten der Bühne singen. Was *Huha* bedeutet, ist unklar. Möglicherweise soll das Wort dem Namen des Tanzes eine komische Wendung geben.

³¹ Freud, *Purimspiel*, S. 373.

³² Ebenda.

³³ Beim Purimfest, das ein karnevalsähnlicher Feiertag ist, werden traditionell hierarchische Machtstrukturen auf den Kopf gestellt. Obwohl auch andere tschechisch- und deutschsprachige Kabarett-Satiren auf die jüdischen Führungspersönlichkeiten im Ghetto enthalten, sieht dieses Manuskript als einziges in der Sammlung eine solche Satire auch in Anwesenheit der fraglichen Führungspersönlichkeiten vor.

Schluss

Mit allen diesen drei Texten im Kabarett-Stil schufen die Autoren einen Sinn für Kontinuität zwischen ihren Vorkriegsvergangenheiten und ihrer Gegenwart im Ghetto. In einigen Fällen dehnten sie diese Kontinuität auf eine imaginierte Nachkriegszukunft aus. Die Stücke erlaubten es Darstellern und auch den Zuschauern, ein Zugehörigkeitsgefühl zu den Gemeinschaften in Szene zu setzen, die sie sowohl in Theresienstadt selbst als auch in der Welt außerhalb des Ghettos als ihre eigenen ansahen. Doch erfüllten sich für diejenigen Gefangenen, die den Krieg überlebten, die Hoffnungen, denen diese Stücke Gestalt gaben? Erstreckte sich die Kontinuität, die sie darstellten, tatsächlich in die Zukunft, und konnten sie sich ihren Gemeinschaften außerhalb des Ghettos wieder anschließen?

Viele der tschechischsprachigen tschechischen Juden, insbesondere die vergleichsweise jungen und politisch links orientierten, integrierten sich wieder in die tschechoslowakische Gesellschaft der Nachkriegszeit, eine Gesellschaft, die sich nach sechs Jahren nationalsozialistischer Besatzung unter nationalen Gesichtspunkten sehr viel tschechischer gab als zuvor und politisch auch weiter links stand als vor dem Krieg. Sie stießen angesichts des Nachkriegsantisemitismus auf verschiedene, mehr oder weniger gravierende Schwierigkeiten, u. a. bei ihren Bemühungen, ihr Eigentum zurückzubekommen. Tausende emigrierten, spätestens als die Kommunisten 1948 an die Macht gelangten. Aber viele von denen, die an die Versprechungen der neuen Regierung von sozialer und ökonomischer Gerechtigkeit glaubten, blieben in der Tschechoslowakei. Für sie übertrug sich die Kontinuität, die sie im Ghetto inszeniert hatten, in einem gewissen Ausmaß auf eine Kontinuität in der Nachkriegszeit. Horpatzky und Weisskopf erlebten die neue Ordnung allerdings nicht mehr; beide kamen nach ihrer Deportation aus Theresienstadt nach Auschwitz im Herbst 1944 um. Da Porges nicht weiter deportiert wurde, gelang es ihm, ein Archiv seiner eigenen Werke sowie Arbeiten anderer Künstler zu retten, das er während seiner Zeit im Ghetto zusammengestellt hatte.³⁴ Obwohl er diese Arbeiten mit nach Hause brachte, als er und Elly nach Prag zurückkehrten, befassten sich weder sie noch Stránský nach dem Krieg mit Theater. Stránský überlebte sieben Monate in Auschwitz, Zwangsarbeit in Schwarzheide und einen Todesmarsch, der ihn zurück nach Theresienstadt führte. Er blieb in der Tschechoslowakei und feierte seinen 90. Geburtstag in Prag im Februar 2011. Er hat zwei Söhne und vier Enkelkinder.

Viele der überlebenden Zionisten hatte der Krieg nur in ihrer Überzeugung gestärkt, dass allein die Auswanderung nach Palästina eine sichere Zukunft gewährleistete. Als die Einwanderung nach Israel 1948 legalisiert wurde, verließen Tausende tschechische Juden das Land.³⁵ Viele Überlebende aus Theresienstadt entschieden sich für den Kibbuz Givat Chayim, wo sich heute das Beit Terezín-Archiv befindet. Freud erlebte die Erfüllung seines Traumes nicht. Er kam nach seiner Deportation aus Theresienstadt nach Auschwitz im Herbst 1944 um.

³⁴ Die hier zitierte und in den genannten Anthologien wiedergegebene Version des Kabarets hat Hana Lojínová aufbewahrt, die in dem Kabarett Tänzerin war.

³⁵ Die Schätzungen schwanken, doch nach den meistzitierten Statistiken traten von den 43 000 Juden, die nach dem Krieg in die Tschechoslowakei zurückgekehrt waren, zwischen 15 000 und 19 000 um 1948/49 die Reise nach Israel an. Siehe Petr Brod, *Židé v poválečném československu*, in: Václav Veber (Hrsg.), *Židé v novodobých dějinách*, Praha 1997, S. 147–162, hier S. 151.

Die deutschsprachigen tschechischen Juden kehrten in eine Nachkriegstschechoslowakei zurück, die für deutschsprachige Kultur kaum Platz hatte. Diejenigen, die sich bei der Volkszählung von 1930 für die deutsche Nationalität entschieden hatten, sahen sich von der Vertreibung bedroht. Als das Innenministerium im September 1946 schließlich eine Verordnung ausgab, die die Position von „Personen jüdischer Herkunft“ klärte, waren gegen etwa 1500 Juden, die einen Antrag auf Beibehaltung ihrer tschechoslowakischen Staatsangehörigkeit gestellt hatten, Ermittlungen eingeleitet worden, bei denen sie sich Fragen zu ihrer „nationalen Zuverlässigkeit“ hatten gefallen lassen müssen.³⁶

Hans Hofer überlebte die Deportation nach Auschwitz und mehrere Monate in Kauferring, einem der Außenlager Dachaus. Lisl überlebte mehrere harte Arbeitslager, bevor sie in Mauthausen befreit wurde. Die beiden kehrten im Juli 1945 nach Prag zurück. Da er zweisprachig und ein engagierter Linker war, blieb er in der Tschechoslowakei und setzte dort seine Schauspielerkarriere anderthalb Jahrzehnte lang fort. 1960 siedelte er aber in die DDR über, wo er sich dem Ensemble des Rostocker Volkstheaters anschloss und die von ihm so geliebten Lieder aus der *Fledermaus* wieder auf Deutsch darbieten konnte. Er setzte sich Anfang 1973 zur Ruhe und starb am 12. April desselben Jahres. Lisl folgte ihm nach Abschluss ihrer Ausbildung als Beleuchtungstechnikerin in Prag nach Rostock und arbeitete bis zu ihrem Ruhestand im Volkstheater. 1989 kehrte sie für ein Interview mit dem Regisseur Volker Kühn nach Theresienstadt zurück und beschrieb das dortige Theaterleben für Kühns Dokumentarfilm *Totentanz: Kabarett hinter Stacheldraht*. Kurz nachdem der Film im deutschen Fernsehen ausgestrahlt worden war, starb sie am 11. Februar 1992 in Rostock.³⁷

Aus dem Englischen übersetzt von Pascal Trees

³⁶ Helena Krejčová, Český a slovenský antisemitismus, 1945–1948, in: Karel Jech (Hrsg.), Stránkami soudobých dějin: Sborník statí k pětadesátinám historika Karla Kaplana, Praha 1993, S. 158–172, hier S. 161. Vgl. auch David Gerlach, Juden in den Grenzgebieten: Minderheitenpolitik in den Böhmischen Ländern nach dem Zweiten Weltkrieg, in: Theresienstädter Studien und Dokumente 2008, S. 12–47.

³⁷ Volker Kühn, *Kabarett im KZ*, Begleitbuch zum CD/DVD-Satz *Totentanz: Kabarett im KZ*, Neckargemünd 2000, S. 38.