

Ritual- und religionskritische Konstruktionen in George Taboris
Holocaust-Drama *The Cannibals* (New York City 1968) und
Die Kannibalen (West-Berlin 1969)

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät
der Universität Heidelberg

Institut für Religionswissenschaft

vorgelegt von:

Carina Branković

Erstgutachter: Prof. Dr. Gregor Ahn

Zweitgutachter: Prof. Dr. Frederek Musall

Heidelberg, den 12.03.2018

„Das Theater ist eine Re-Präsentation der Vergangenheit und erzählt Geschichten, die nicht mit ‚Es war einmal‘ beginnen, sondern mit ‚Es ist einmal‘.“¹

„Die Menschen sind mitschuldig an allem was sie gleichgültig lässt.“²
– – Über nicht abgeschlossene ‚Koch- und Garvorgänge‘

Für George und Wynn, Milo, Peter & meine ganze Familie

¹ Tabori 1993, 204.

² Steiner 1973, 32.

Worte des Dankes

Die vorliegende Arbeit wurde im Juni 2017 an der Universität Heidelberg eingereicht. Ich danke meinem Doktorvater Prof. Dr. Gregor Ahn (Institut für Religionswissenschaft, Universität Heidelberg) und meinem Zweitgutachter Prof. Dr. Frederek Musall (Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg) ganz herzlich für ihr Interesse an meinem Forschungsthema, ihre Begleitung und Unterstützung sowie Verfügbarkeit als kritische Gesprächspartner meiner Arbeit.

Den nachhaltigsten und persönlichsten Zugang zu George Tabori ermöglichte mir Wynn Handman (Artistic Director und Co-Founder, The American Place Theatre in New York City), dem ich nicht genug für seine Verbundenheit danken kann. Sehr herzlich zu danken habe ich ebenfalls Lena Tabori, Sam Schacht und Billy Lyons (New York City) sowie Annemarie van Roessel von der New York Public Library for the Performing Arts.

Ganz besonderer Dank gebührt Ina Prescher (Akademie der Künste Berlin, Abt. Darstellende Kunst, George-Tabori-Archiv) für ihr Wissen über Tabori und ihr Engagement sowie Dr. Maria Sommer (Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin) und Ursula Höpfner-Tabori (Berlin) für ihre fortwährende Unterstützung.

Ermöglicht und gefördert wurde dieses Promotionsprojekt von der Studienstiftung des deutschen Volkes, Bonn, der Lilli und Michael Sommerfreund-Stiftung, Frankfurt am Main und der Ursula Lachnit-Fixson Stiftung, Berlin. Diese Förderung und das Vertrauen in mein Projekt weiß ich sehr zu schätzen.

Mit Jonathan Chadwick (Artistic Director, Az Theatre, London) verbindet mich durch die Arbeit an Tabori eine enge Freundschaft. Auch danke ich Prof. Peter Kock (Universität der Künste, Berlin) ganz herzlich für seine Impulse zu Tabori. Ebenfalls danke ich Prof. Dr. Anat Feinberg für ihre Inspiration zu meiner Arbeit und Prof. Dr. Johannes Heil (beide Hochschule für Jüdische Studien Heidelberg) für die wunderbare Studien- und Lernzeit an der Hochschule und Prof. Dr. Georg-Michael Schulz (Institut für Germanistik, Universität Kassel) sowie PD Dr. Robert Langer (Orient-Institut Istanbul) für ihre Unterstützung.

Weitere besuchte Archive sind u. a. mit dem Literaturhaus Wien, dem Bertolt-Brecht-Archiv der Berliner Akademie der Künste, dem Tanzfilm-Institut Bremen sowie dem Theatermuseum München und Wien anzugeben – den Kontaktpersonen sei jeweils für ihre Hilfe gedankt.

Außerdem gilt mein Dank den Kolleg*innen des Sonderforschungsbereichs 619 *Ritualdynamik* der Universität Heidelberg für zahlreiche Diskussionen und ritualtheoretische Erkenntnisse. Ein ganz besonderes Merci gebührt des Weiteren meiner ganzen Familie sowie Dr. Zina Skandrani, Katharina Legutke, Dr. Gergely Kápolnási, PD Dr. Jan Rupp, Dr. Antony Pattathu, Dr. Ricarda Stegmann, Simone Heidbrink, Florian Jeserich und Julia Lauer.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	10
1.1 Thema und Gegenstand der Studie	10
1.2 Biographie und Werk von George Tabori (1914-2007)	17
1.3 Zum Forschungsstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit George Taboris Theaterwerk	42
1.3.1 Exkurs: Überblick zu der Thematisierung des Holocaust auf westdeutschen Theaterbühnen nach dem Zweiten Weltkrieg	48
1.4 Zur Diskurskategorie ‚Ritual‘ und zum Diskursfeld ‚Ritual und Theater‘	55
1.5 Forschungspragmatische Begründung der Auswahl von Taboris Holocaust-Drama <i>The Cannibals</i> und <i>Die Kannibalen</i>	74
2. Forschungsdesign	76
2.1 Verwendete Forschungstheorien und -methoden	76
2.1.1 Ritualtheoretische Zugänge zu Taboris <i>The Cannibals</i> und <i>Die Kannibalen</i>	76
2.1.1.1 Von Ritualtransfer und Ritualtransformation zu transferierten und transformierten rituellen Elementen	78
2.1.1.2 Ritualkritik und die ritualkritische Ausrichtung von Taboris Ritualkonstruktionen	82
2.1.1.3 Ritualdesign und Intentionalität bei Tabori	87
2.1.2 Taboris dramatische Ritualkritik im Kontext des religions- wissenschaftlichen Konzepts der Europäischen Religionsgeschichte	93
2.1.3 Die rezeptionsgeschichtliche Methode als Zugang zu Taboris Holocaust-Drama	99
2.1.4 Dramenanalytischer Zugang	107
2.2 Zum Quellenkorpus	110
3. George Tabori: Vom Prosaautor zum Regisseur und Dramatiker	116
3.1 Der Romancier Tabori: <i>Pogrom</i> und seine vier Romane aus den Jahren 1945 bis 1951	116
3.2 Die Begegnung mit Bertolt Brecht 1947 in Hollywood und Taboris Hinwendung zum Theater	124
3.3 Exkurs: Taboris Teilnahme am Brecht-Dialog in Ost-Berlin (Februar 1968)	131
4. Ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchung von George Taboris <i>The Cannibals</i> (1968) und <i>Die Kannibalen</i> (1969)	138
4.1 Taboris erstes Holocaust-Drama <i>The Cannibals</i> (New York City 1968) und <i>Die Kannibalen</i> (West-Berlin 1969)	139
4.1.1 Zum Entstehungskontext und zur Anlage des Dramas <i>The Cannibals</i> und <i>Die Kannibalen</i>	139
4.1.2 Zum Titel des Dramas	153
4.1.3 <i>Dramatis personae</i>	156

4.1.4	Kurzer Abriss zum Inhalt des Dramas	159
4.1.5	Strukturelle Unterschiede der publizierten englischen und deutschen Dramenfassungen von <i>The Cannibals</i> (1973 und 1974) sowie <i>Die Kannibalen</i> (1994)	160
4.2	Ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchung von <i>The Cannibals</i> und <i>Die Kannibalen</i>	164
4.2.1	Widmung und Vorbemerkung	165
4.2.2	Exkurs zu Sigmund Freuds <i>Totem und Tabu</i> (1912 / 1913)	174
4.2.3	Die Neukontextualisierung von Freuds Narrativ des ,Urvatermords‘	186
4.2.4	Taboris Explikation akustischer signalgebender ritueller Elemente zu Beginn des Dramas	198
4.2.5	Das ‚Kaddish‘ als ritueller Assoziationsrahmen für den Nachruf auf die Figur Puffi	211
4.2.6	<i>To Eat, or Not to Eat</i> oder: Darf man von der Figur Puffi essen?	222
4.2.7	‚Alle gegen einen?‘ – Zum verbalen Schlagabtausch zwischen der ‚Uncle‘- bzw. ‚Onkel‘-Figur und den Gegenspielern ..	247
4.2.8	Spiele im Spiel zur Überbrückung der Wartezeit	268
4.2.9	Die religionskritische Konzeption der Szene über die Wette ‚Gottes‘	294
4.2.10	Der dramatische Höhe- und Wendepunkt: Zum vielseitigen Einsatz von Elementen und Anspielungen auf das Letzte Abendmahl-Ritual	310
4.3	Ergebniszusammenfassung	353

5. Schlussbetrachtungen 369

6. Quellen- und Literaturverzeichnis 375

6.1	Primärliteratur	375
6.1.1	Publizierte Dramentexte	375
6.1.2	Beiträge und Interviews von George Tabori	377
6.1.3	TV-Dokumentationen und Filmmaterial über George Tabori	382
6.1.4	Unpublizierte und publizierte Archivmaterialien (in alphabetischer Reihenfolge)	383
6.2	Sekundärliteratur	391
6.2.1	Sekundärliteratur zu George Tabori	391
6.2.2	Allgemeine Sekundärliteratur	404
6.2.3	Zeitungsartikel	443
6.3	Experteninterviews und Auskünfte per E-Mail	445
6.4	Internetquellen	446

Abkürzungsverzeichnis

Akademie der Künste: AdK

Anmerkung der Verfasserin: Anm. d. Verf.

Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur: Dst

Hervorhebung der Verfasserin: Hervorh. d. Verf.

The American Place Theatre: TAPT

The New York Public Library for the Performing Arts: NYPLPA

Zusammenfassung

Die vorliegende Monographie mit dem Titel *Ritual- und religionskritische Konstruktionen in George Taboris Holocaust-Drama The Cannibals (New York City 1968) und Die Kannibalen (West-Berlin 1969)* untersucht das genannte Drama erstmals aus einer dezidiert ritualtheoretischen und religionswissenschaftlichen Perspektive.

Das für die Analyse der Ritualkonstruktionen in den zahlreichen Dramenversionen und publizierten Fassungen genutzte interdisziplinäre Forschungsdesign umfasst dabei ausgewählte, gleichwertig angewendete ritualtheoretische Zugänge (Ritualtransfer und Ritualtransformation, Ritualkritik und Ritualdesign), das religionswissenschaftliche Konzept der Europäischen Religionsgeschichte sowie die rezeptionsgeschichtliche Methode in Form von Gebrauch des Intertextualitätskonzepts für die Erfassung der vielfältigen Text-zu-Text-Bezüge, und einen dramenanalytischen Zugang, der ebenfalls hinzugezogen wird.

Der dramatische Handlungsverlauf changiert kontinuierlich zwischen den zwei Zeit- und Handlungsebenen von 1944 / 1945 und 1968 / 1969 durch ein Rollenspiel von zwei Überlebenden und zehn Söhnen der im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz ermordeten Väter, die eruieren, wie die ‚Situation‘ für ihre Väter hätte gewesen sein können und die Ebene der Väter selbst. Hier liegt der moralische Dreh- und Angelpunkt der zu treffenden Entscheidung der Figuren in dieser Extremsituation verankert: Sollen sie von ihrem im Kampf um ein Stück Brot umgekommenen Mithäftling essen oder den Kannibalismus, der am Ende des Dramas letztlich unter Zwang einer Täterfigur eingefordert wird, verweigern und Widerstand leisten, obwohl man mit dem ‚Tod bestraft‘ wird?

In diesem thematischen, von Tabori anvisierten Zusammenhang u. a. zwischen dem Essen des ‚echten Fleisches‘ bzw. dem Motiv ‚Kannibalismus‘, dem Essen, um zu überleben, sowie der Moralitäts- und Widerstandsfrage zeigt sich die Integration spezifischer einzelner transferierter und transformierter Elemente bzw. Versatzstücke und Anspielungen, die Teil von jüdischen und christlichen rituellen Handlungen sein können, aber in den Dramentexten neukontextualisiert wurden. Infolge der Analyse konnten in den einzelnen Szenen der jeweiligen Dramenversionen und -fassungen – und ebenfalls durch mit berücksichtigte paratextuelle Autorausagen Taboris – mehrdeutig konstruierte Assoziationsfelder ermittelt werden. Insbesondere sind diese geprägt durch einzelne, signalgebende Elemente und Anspielungen auf das Narrativ des Letzten Abendmahl-Rituals, ein vielschichtiges Verständnis von ‚Kannibalismus‘ in Verbindung mit Taboris Rezeption einzelner Thesen aus Sigmund Freuds *Totem und Tabu* (1912 / 1913) sowie Theodor Reiks *Das Ritual* (1919), bezogen auf den ‚Urvatermord‘, und Taboris eigenes, ritual- bzw. christentumkritisches

Verständnis des Letzten Abendmahls in Anlehnung an Freud als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘. Taboris ritual- und auch religionskritischen dramatischen Konstruktionen können zudem – bei insgesamt zu konstatierenden, vielfältigen kreativen Rezeptionen von Texten verschiedenster Art und Gattung – insbesondere durch seine Bezugnahmen auf Thesen und Narrative von Freud und Reik als Vertreter einer europäischen psychologischen bzw. psychoanalytischen Religionskritik im 20. Jahrhundert, mit dem religionswissenschaftlichen Konzept der Europäischen Religionsgeschichte erfasst werden. Damit rücken nicht nur z. B. ‚klassische‘ religionskritische, philosophische Positionen der europäischen Religionskritik in den religionswissenschaftlichen Untersuchungsfokus, sondern auch, wie diese Studie an einem Fallbeispiel eines Autors im Themenfeld von Literatur bzw. Drama zeigt, künstlerische Artikulationen in spezifischen Werken.

Mit dieser Arbeit konnte das literaturwissenschaftliche Theoriekonzept der Intertextualität für eine rezeptionsgeschichtliche Analyse von Taboris komplexen Aneignungen von Texten aus unterschiedlichsten Kontexten in *The Cannibals* und *Die Kannibalen* fruchtbar angewendet werden. Taboris rezipiert dabei v. a. für die Unterstützung, aber auch für die Dekonstruktion einer Haltung einer Figur besonders Elemente und Narrative aus der Hebräischen Bibel (so z. B. aus Kapiteln des Dtn, Num, den Klageliedern Jeremias sowie Ps 22) und dem Neuen Testament (so z. B. aus Kapiteln von Mt, Mk, Lk und Joh), die häufig nicht als Zitate im Dramentext markiert, u. U. ergänzt und ferner auch in dem neuen Kontext so eingesetzt werden, dass sie religionskritische Aussagen mit transportieren. Die religionskritisch konzipierte Szene der ‚Wette‘ einer ‚Gott‘-Figur gibt außerdem zu erkennen, dass die Frage nach ‚Gottes Beistand‘ in Auschwitz im dramatischen Kontext verneint wird. Die Hauptfigur ‚Uncle‘ bzw. ‚Onkel‘ widersteht jedoch ‚so oder so‘ dem Kannibalismus und vertritt seine moralische Haltung und Würde als Widerstandsform eindrucksvoll, der sich auch die meisten der Mithäftlinge am Ende anschließen.

Taboris auch von zahlreichen Brechtschen Verfremdungseffekten geprägtes Holocaust-Drama zeichnet sich insgesamt betrachtet durch ein breites Quellen-Spektrum aus, das des Weiteren von Primo Levis Überlebenden-Bericht *If This Is a Man* (1959), bis hin zu medizinischen Fachbüchern, der *Encyclopaedia Britannica*, einem Kochbuch und ausgewählten Dramen von Shakespeare u. v. m. reicht.

Mit dieser Fallstudie soll explizit ein Beitrag für die Etablierung des interdisziplinären Forschungsfelds von Religionswissenschaft und Literaturwissenschaft geleistet werden.

1. Einleitung

1.1 Thema und Gegenstand der Studie

„Literatur kann verdeutlichen, wie es gewesen sein wird, und das bedeutet nicht bloß, wie es wohl geschehen sein könnte, sondern heißt weiters, eine Kalkulation, ein Zählen im Erzählen, eine Abrechnung mit dem, was uns noch zustoßen kann. (...) Wie es gewesen sein wird, das ist es, was mich antreibt. Das literarische Schreiben vermag zur Sprache zu bringen, was noch ungesagt ist, vermag dem Unsagbaren und dem Unerhörten ein Wort zu verleihen.“¹

(Doron Rabinovici)

An einem Juni-Tag des Jahres 2012 machte ich mich auf den Weg, um den Schauspieler und Acting Teacher Sam Schacht in Midtown New York City zu treffen; Schacht spielte den Part der Figur Schreckinger in George Taboris *The Cannibals* im Jahr 1968.² Meine Gedanken kreisten in diesem Moment im pulsierenden Geflecht der Großstadt neben dem bevorstehenden, spannenden Treffen besonders um Taboris komplexe Lebens- und Künstlergeschichte im 20. Jahrhundert als Romancier, Drehbuchautor, Übersetzer, Dramatiker, Theaterdirektor und auch Schauspieler, die durch so viele (Auf-)Brüche und das Leben in zahlreichen Ländern gekennzeichnet war, bis er im deutschsprachigen Raum ab den 1970er / 1980er Jahren „zu einem der wichtigsten Vertreter des deutschsprachigen Theaters“³ avancierte. Tabori, ein „Wanderer zwischen Sprachen und Gattungen der Literatur“⁴, stellte eine „radikal subjektive Erinnerungsarbeit an der eigenen Geschichte“⁵, die von dem Holocaust⁶ geprägt wurde, in das Zentrum seiner Theaterarbeit.

¹ http://www.rabinovici.at/texte_wieswar.html (letzter Zugriff 01.06.2017).

² Vgl. die Informationen zu Schacht in der Playbill von *The Cannibals*, The American Place Theatre 1968b (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): „SAM SCHACHT (Schreckinger [sic!]) has appeared with the Stanford Repertory Theatre and Theatre of Living Arts companies and is a member of Actor's Studio in New York. He has been seen at Ellen Stewart's Cafe La Mama, in stock and on national television in soap operas and commercials. Mr. Schacht was born in New York City, and Broadway audiences have seen him in *Come Blow Your Horn* and *Blue Denim*.“ Vgl. auch <http://www.stellaadler.com/profiles/sam-schacht/> (letzter Zugriff 01.06.2017).

³ Pott/Schönert 1997, 354. „In der Statistik für die deutschen Bühnen ist Tabori in der Spielzeit 1992/93 mit 9 Stücken und 635 Aufführungen nach Brecht (16 Stücke mit 931 Aufführungen) der am häufigsten gespielte Autor des 20. Jahrhunderts“ (ebd., 359).

⁴ So der Titel des Artikels von Schmidt 1997. Tabori, ungarischer Muttersprachler, verfasste seine Texte in englischer Sprache, während zumeist seine dritte Frau, Ursula Grützmaker-Tabori, die Übersetzung ins Deutsche vornahm. Tabori, dem auch die deutsche Sprache gut bekannt war, vgl. Tabori 1989c, 106, wählte in Folge seiner Emigration nach London 1935 das Englische zur literarischen Sprache. Tabori erinnert sich rückblickend: „English is a language I adopted at the age of 25. The world I chose to write about is also a recent acquisition. In both cases the learning was a painful process. It wasn't a scholarly study done at peace. One had to live in this world actively in order to know something about it. Munich, Guernica and Dunkirk and Belsen were my university - - with a first-rate faculty. The SS trooper at the border, the police lieutenant coming up the stairs; the bombs coming down the sky; friends who were butchered and the vill[ai]ns who survived“ (Tabori 1947f, 2 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1993)).

⁵ Braese 1996, 33.

⁶ Bis zur heutigen Zeit ist kein Begriff vorhanden, der den millionenfachen Mord an den Juden ohne Implikationen bezeichnen würde. Der Begriff ‚Holocaust‘ ist jedoch im deutschen und englischen Sprachraum weit verbreitet und wird auch in dieser Arbeit mit der Reflexion seiner Problematik verwendet. Der Begriff

Taboris erstes Holocaust-Drama⁷ *The Cannibals* und *Die Kannibalen*, „eines der bedeutendsten Werke, wenn nicht das bedeutendste Stück, das für das Theater zur Holocaust-Problematik geschrieben wurde“⁸, stellt Taboris Versuch der Verarbeitung der eigenen Familiengeschichte und Eruiierung in Form einer Re-Präsentation über ein Rollenspiel von zwei Überlebenden und zehn Söhnen der verstorbenen Väter auf den Zeit- und Handlungsebenen von 1944 / 1945 und 1968 / 1969 dar, wie die ‚Situation‘ des Kampfes um das (Über-)Leben für seinen eigenen, in Auschwitz ermordeten Vater und weitere Väter hätte gewesen sein können.⁹ Die Uraufführung von *The Cannibals* fand am 17.10.1968 am The American Place Theatre in der St. Clement’s Church in New York City statt, bevor ein Jahr später die europäische Erstaufführung von *Die Kannibalen* am 13.12.1969 in der Werkstatt des West-Berliner Schiller-Theaters festzuhalten ist.¹⁰

Sam Schacht traf ich an diesem Tag im Acting Studio an und hatte ihn für ein Experteninterview über Taboris Drama, seine Rolle als Schrekinger und etwaige

selbst „stellt eine Transliteration aus dem Griechischen [dar und] ist (...) ein biblischer Terminus“ (Heil 2002a, 100), der sich in der Septuaginta und der Vulgata auf das ‚Brandopfer‘ (vgl. z.B. Gen 22, 2) bezieht. „Im Zusammenhang der nationalsozialistischen Judenverfolgung begegnet der Begriff erstmalig zur Kennzeichnung der deutschen Verbrechen an den Juden 1943 in einer Rede von Sir Herbert Samuel vor dem englischen Oberhaus und dann wieder 1944 in Morris Cohens Buch ‚Legal Claims against Germany‘“ (ebd., 101). Heil hält abschließend fest: „Zwischenzeitlich hat sich ungeachtet aller berechtigter Hinweise auf die Problematik des Gebrauchs – schon in Gen 22 bezeichnet H[olocaust] gerade keinen Mord, sondern die zum Treuebeweis geforderte und durch göttlichen Eingriff abgewendete Opferung Isaaks – der Begriff verfestigt“ (ebd.). Vgl. auch z.B. Roebing-Grau/Rupnow 2015, 9, Fußnote 1: „Wir denken dabei an die Etymologie des Wortes ‚Holocaust‘, das ursprünglich ein ‚Brandopfer‘ bezeichnet, ebenso wie an die Tatsache, dass mit dem Begriff heute sehr Unterschiedliches gemeint wird, z.B. unterschiedliche Opfergruppen ein- oder ausgeschlossen werden. Zudem suggeriert der Begriff ein kompaktes Ereignis, das jedoch erst in der retrospektiven Deutung als ein solches erscheint, tatsächlich aber äußerst vielschichtig und divergent war.“ Vgl. auch Heil 2002b, 215: „Für Deutschland füllen beide Begriffe, Holocaust und S[hoah], aber auch Auschwitz und alle daran geknüpften Begriffe, seit den späten 70er Jahren eine Leerstelle aus: es ist im Deutschen kein eigener Begriff entstanden, der den nationalsozialistischen zynischen Euphemismus Endlösung der Judenfrage angemessen ersetzte.“

⁷ Der Begriff ‚Holocaust Drama‘ hat sich im angloamerikanischen Sprachraum durchgesetzt und bezeichnet eine Vielfalt von Dramen. Robert Skloot verwendete den Begriff „Drama of the Holocaust“ für seine Monographie, vgl. Skloot 1988. Strümpel 2000, 41 hält zu dem Begriff fest, dass „dieser Terminus, im Vergleich zu anderen, zeitweilig gebräuchlichen Begriffen, noch die am ehesten taugliche Bezeichnung für eine Gruppe von Stücken [ist], die bei aller Verschiedenheit einen gemeinsamen Bezugspunkt hat.“ Uberman 1995 spricht in ihrer Dissertation erstmals von Taboris „Holocaust-Stücken“ und z.B. Bourger 2002 von Taboris „Holocaust-Dramen“ – ein Terminus, der für diese Arbeit ebenfalls angewendet wird. Zu Taboris Holocaust-Dramen sind neben *The Cannibals* (New York City 1968) und *Die Kannibalen* (West-Berlin 1969) u.a. auch *Mutters Courage* (München 1979), *Jubiläum* (Bochum 1983) sowie *Mein Kampf* (Wien 1987) zu zählen.

⁸ Rothschild 2004, 453. Feinberg-Jütte 2016, 495 zählt das Stück zum „Kanon des Holocaust-Dramas“.

⁹ Vgl. z.B. Benz 2002, 127 und Streim 2007, 422-424 zu Auschwitz als größtem nationalsozialistischen Konzentrations- und Vernichtungslager. Der Begriff Konzentrationslager ist jedoch zu problematisieren, da „man in unterschiedlichen Situationen und Systemen ganz verschiedene Vorstellungen“ (Kotek/Rigoulot 2001, 18) damit verbindet. Vgl. auch Jahr 2013, 20: „Begriff und Phänomen *Lager* entstammen der Welt des Militärs, das *Konzentrationslager* der kolonialen Kriegsführung der Europäer und US-Amerikaner. Die Spanier versuchten, den Aufstand auf Kuba 1896 durch die (*re*)*concentración* der Zivilbevölkerung zu ersticken, ähnlich wie die US-Amerikaner auf den Philippinen um 1900 und die Briten durch die Internierung der Buren in *concentration camps*.“ Der Begriff Konzentrationslager ist ein „negativ besetzter Kampfbegriff und zugleich ein Fachbegriff der politisch-administrativen Sprache“ (ebd., 21), dessen historische Kontexte und Verwendungszusammenhänge es jeweils zu eruieren gilt.

¹⁰ *The Cannibals* und *Die Kannibalen* werden beide als Taboris erstes Holocaust-Drama untersucht, da sich der inhaltliche Fokus trotz struktureller Unterschiede in den Fassungen nicht verändert, vgl. Kap. 4.1.5.

Diskussionen über das Stück in einem belebten Café gewinnen können. Zu der Wirkung von *The Cannibals* in der Probensituation vermerkte Schacht: „In the rehearsing of it, as I remember, it really did seem that we were the fathers not the sons pretending to be the fathers. The fact that we were the sons was not emphasized (...) because in a sense the fact that we took the play within a play so seriously helped that play within a play with a lot of power.“¹¹ In *Imagining the Holocaust* (1999) von Daniel R. Schwarz, in dem dieser sich häufig gelesenen und ‚bekanntem‘ literarischen Holocaust-Narrativen widmet, wird aus seiner persönlichen Perspektive folgende Schlüsselfrage gestellt:

„I feel the testimonies open my eyes to what the world sometimes would deny. But I also feel that the prior events, so distant, *must* continually be revived as a present. Yet to do that we need to explore memoirs and fictions to understand how and why imagining the Holocaust works not merely for the authors and their original audience, but for us 55 years later. How do we *imagine* the extermination of an entire civilization?“¹²

Die damit angestoßene Frage der Imagination, die kontinuierliche Erinnerung sowie damit verbundene Vergegenwärtigung und Unabgeschlossenheit der Vergangenheit zeigt sich mit Blick auf Taboris *The Cannibals* und *Die Kannibalen* über das dramatische Rollenspiel der Überlebenden und Söhne der verstorbenen Väter, die sich in ihre ‚Lage‘ in Auschwitz hineinzusetzen versuchen. Auch Sam Schacht, der die Perspektive der Väterfiguren im Stück so stark betonte, setzte sich selbst mit der Frage des Überlebens auseinander: „What are you willing to do to survive? And I thought it was a wonderful play in the sense of its moral and philosophical seriousness.“¹³

Tabori selbst schrieb in einem Brief – wahrscheinlich auf das Jahr 1981 zu datieren – an seine literarische Agentin Bertha Case aus Deutschland nach New York City: „I have written a lot about my being here ‚among the murderers‘, as the Germans themselves call it. Well, it isn’t only the criminal who has to return to the scene of the crime, the victim too. You can’t fight evil by turning your back or closing your eyes. Also, I keep reminding ‚them‘ of things they would like to forget.“¹⁴ Hier äußert sich Tabori als ein die Kommunikation über den Holocaust herausfordernder ‚Reminder‘, für die auch seine Holocaust-Dramen als künstlerisches Ausdrucksmedium stehen.

Die Theaterwissenschaftlerin Shulamith Lev-Aladgem konstatiert für Taboris Dramenwerk die Rezeption und Kombination verschiedenster textueller Stoffe aus unterschiedlichen Kontexten:

¹¹ Experteninterview mit Sam Schacht am 08.06.2012, 00:01:50-00:02:25.

¹² Schwarz 1999, 14f.

¹³ Experteninterview mit Sam Schacht am 08.06.2012, 00:12:16-00:12:52.

¹⁴ Tabori ca. 1981j (NYPLPA, New York City, Bertha Case Papers *T-Mss 2012-029, b. 5, f. 11).

„Tabori's drama is loaded with intertextuality and allusions to the Old and New Testaments, the Talmud, Shakespeare, Kafka, Beckett, Dostoyevsky, Brecht, and German legends and myths. On the one hand, the text revives and brings to mind canonical pieces from the Western cultural heritage, including those of the Holocaust. On the other hand, the pastiche-like reiteration of these source texts, and the wild, explosive style with which Tabori interlaces them, disturb our usual collective perception of these grand works of culture and arouse a reflexive rethinking of our cherished heritage, including the narrative of the Holocaust.“¹⁵

Betrachtet man den weiten Rezeptionshorizont von *The Cannibals* und *Die Kannibalen*, so sind z. B. neben Brechtschen Verfremdungseffekten¹⁶, zahlreiche intertextuelle Bezugnahmen auf spezifische Narrative und Figuren der Hebräischen Bibel sowie des Neuen Testaments und zudem deutliche ritual- und religionskritische Töne zu vernehmen, die sich insbesondere auf mehrdeutig konstruierte Assoziationsfelder, wie das Narrativ des Letzten Abendmahl-Rituals, ‚Kannibalismus‘ und die These des ‚Urvatermords‘ von Sigmund Freud beziehen, so dass mit der vorliegenden Studie mit dem Titel *Ritual- und religionskritische Konstruktionen in George Taboris Holocaust-Drama The Cannibals (New York City 1968) und Die Kannibalen (West-Berlin 1969)* erstmalig eine dezidiert ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchungsperspektive für die Analyse der zahlreichen Dramenversionen und publizierten Fassungen angewendet wird.¹⁷ Damit wird in dieser Arbeit die Verbindung von Literatur (Drama) und Ritualkonstruktionen anhand des ausgewählten Holocaust-Dramas von Tabori fokussiert.

Das für die Untersuchung der Fallstudie ausgearbeitete interdisziplinäre Forschungsdesign setzt sich aus ausgewählten ritualtheoretischen Zugängen (Ritualtransfer und Ritualtransformation, Ritualkritik und Ritualdesign), dem religionswissenschaftlichen Konzept der Europäischen Religionsgeschichte sowie der rezeptionsgeschichtlichen Methode in der Anwendung des Intertextualitätskonzepts für die Erfassung der Text-zu-Text-Bezüge und einem dramenanalytischen Zugang in der Korrelation mit Taboris *The Cannibals* und *Die Kannibalen* zusammen. Die Dissertation zielt darauf ab, als *ein* Baustein mit einem spezifischen dramatischen Fallbeispiel zu der Etablierung des interdisziplinären

¹⁵ Lev-Aladgem 2015, 276. Vgl. auch Öttl 2013, 94: „Tabori combines signifiers from different discourses and subtexts and leaves it to his reader to create a new signified out of them.“

¹⁶ Vgl. z.B. Brecht [1939] 1982, 301 zum Verfremdungseffekt: „Einen Vorgang oder einen Charakter verfremden heißt zunächst einfach, dem Vorgang oder dem Charakter das Selbstverständliche, Bekannte, Einleuchtende zu nehmen und über ihn Staunen und Neugierde zu erzeugen.“ Kommentare, das Aus-der-Rolle-Fallen einer Figur und direkte Publikumsansprachen u.v.m. erzeugen im Rahmen des Epischen Theaters Brechts eine Illusionsdurchbrechung und Ermöglichung einer kritisch-distanzierenden Sicht auf das Gezeigte durch die Rezipienten. Vgl. auch Primavesi 2014, 401f. zu *Brechts Verwendung des Verfremdungsbegriffs*.

¹⁷ Mit Hans G. Kippenbergs Ansatz, sich für eine *diskursive Religionswissenschaft* auszusprechen und die konsequente Selbstreflexion der Forscherposition einzufordern, vgl. Kippenberg 1983, 23, verortet sich die Verfasserin dieser Arbeit mit ihrer religionswissenschaftlichen Perspektive im Untersuchungsfeld: Das große persönliche Interesse an George Tabori und *The Cannibals* sowie *Die Kannibalen* spiegeln ein bestimmtes Forschungsinteresse und die Entscheidung für diesen Forschungsgegenstand wider. Wissenschaftliche Erkenntnisse sind zudem immer als standpunktgebunden zu betrachten, vgl. z.B. Stolz 2001, 39.

Forschungsfelds von Religionswissenschaft und Literaturwissenschaft beizutragen, das sich insbesondere auch der Untersuchung des Mediums von Dramentexten und dem komplexen Geflecht von rituellen sowie religiösen Konstruktionen, beispielsweise auch durch das weitere Hinzuziehen von Autorausagen¹⁸ hinsichtlich potentieller Intentionen und zeitgeschichtlicher Kontexte, widmen kann.¹⁹

Nach diesen einleitenden Bemerkungen widmet sich Kapitel 1.2 ausführlich der Biographie und dem Werk Taboris. Darauffolgend wird der Forschungsstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Taboris Theaterwerk unter Berücksichtigung eines Exkurses zum Überblick der Thematisierung des Holocaust auf westdeutschen Theaterbühnen nach dem Zweiten Weltkrieg bis hin zu Taboris *Die Kannibalen* (1969) in Kapitel 1.3 und 1.3.1 wiedergegeben. Das sich anschließende Kapitel 1.4 verortet den ‚Ritual‘-Begriff als Diskurskategorie und fokussiert auch das Diskursfeld ‚Ritual und Theater‘, bevor in Kapitel 1.5 die forschungspragmatische Begründung der Auswahl von Taboris Holocaust-Drama *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969) erfolgt.

Im zweiten Kapitel wird das Forschungsdesign dieser Studie eingehend dargelegt. Kapitel 2.1 erörtert die verwendeten Forschungstheorien und -methoden: Zunächst erfolgt in Kapitel 2.1.1 die Erläuterung der ausgewählten ritualtheoretischen Zugänge zu Taboris *The Cannibals* und *Die Kannibalen* (Kapitel 2.1.1.1 Von Ritualtransfer und Ritualtransformation zu transferierten und transformierten rituellen Elementen, Kapitel 2.1.1.2 Ritualkritik und die ritualkritische Ausrichtung von Taboris Ritualkonstruktionen und Kapitel 2.1.1.3 Ritualdesign und Intentionalität bei Tabori). Daran anschließend wird in Kapitel 2.1.2 Taboris dramatische Ritualkritik im Kontext des religionswissenschaftlichen Konzepts der Europäischen Religionsgeschichte verortet, und in Kapitel 2.1.3 die rezeptionsgeschichtliche Methode als weiterer Zugang zu Taboris Holocaust-Drama entfaltet. Zudem wird auch ein in Kapitel 2.1.4 vorgestellter dramenanalytischer Zugang angewendet. Kapitel 2.2 beschreibt im Anschluss das umfangreiche Quellenkorpus dieser Arbeit.

¹⁸ Zur Vereinfachung des Sprachgebrauchs und zugunsten des Leseflusses wird in der vorliegenden Arbeit das generische Maskulinum verwendet, jedoch alle sozialen Geschlechter und Geschlechtsidentitäten mitgedacht.

¹⁹ Rezente Ansätze in dem interdisziplinären Forschungsfeld Religionswissenschaft und Narrationsanalysen sowie Narratologie sind z.B. mit Brahier/Johannsen 2013 und Miczek 2013 anzugeben. Vgl. auch Faber/Renger 2017. Vom 17. bis 18.11.2016 fand die Jahrestagung *Religion erzählen: Fiktion – Imagination – Phantastik* der Schweizerischen Gesellschaft für Religionswissenschaft an der Universität Basel statt. In Panel VI zu *Fiktionen sprach Pierre Bühler über Religion und Fiktion bei Friedrich Dürrenmatt: dramaturgisches Erzählen von religiösen Stoffen*. Vgl. auch Nünning/Rupp/Ahn 2013 zu *Ritual and Narrative. Theoretical Explorations and Historical Case Studies*. Diese Publikation ist aus der Tagung *Ritual and Narration* (17.-18.11.2011) des Arbeitskreises *Ritual und Narrativität* des Heidelberger Sonderforschungsbereichs 619 *Ritualdynamik. Soziokulturelle Prozesse in historischer und kulturvergleichender Perspektive* hervorgegangen. Religionswissenschaftliche Studien zu rituellen Konstruktionen in künstlerischen ‚Ausdrucksformen‘, wie z.B. Dramentexten, liegen m.W. bislang noch nicht vor.

Das dritte Kapitel richtet den Blick auf Taboris Entwicklung vom Prosaautor zum Regisseur und Dramatiker. Kapitel 3.1 widmet sich dem Romancier Tabori und insbesondere seinem Roman bzw. der Erzähl-Anthologie *Pogrom*, mit dem er versuchte, den Holocaust erstmals literarisch zu verarbeiten. Im folgenden Kapitel 3.2 wird dann die Begegnung mit Bertolt Brecht 1947 in Hollywood und Taboris Hinwendung zum Theater fokussiert. Darauf folgend beschließt ein Exkurs zu Taboris Teilnahme am Brecht-Dialog in Ost-Berlin im Februar 1968 das dritte Kapitel.

Das vierte Kapitel der ritualtheoretischen und religionswissenschaftlichen Untersuchung von Taboris *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969) setzt mit zentralen Kontexten und Informationen zum Drama in Kapitel 4.1 ein. Kapitel 4.1.1 schildert dabei den Entstehungskontext und die Anlage des Holocaust-Dramas, gefolgt von Anmerkungen zum Titel des Dramas (Kapitel 4.1.2), zu den *Dramatis personae* (Kapitel 4.1.3) und einem kurzen inhaltlichen Abriss (Kapitel 4.1.4). Auch werden die strukturellen Unterschiede der publizierten englischen und deutschen Dramenfassungen von *The Cannibals* von 1973 und 1974 sowie *Die Kannibalen* von 1994 in Kapitel 4.1.5 in ihren Grundzügen herausgearbeitet.

In Kapitel 4.2 wird die ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchung von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* anhand der verfügbaren Dramenversionen und publizierten -fassungen vollzogen, so dass sich folgende Einzelkapitel ergeben: Kapitel 4.2.1 nimmt die dramatische Widmung und Vorbemerkung in Augenschein; angeschlossen wird ein Exkurs zu Sigmund Freuds *Totem und Tabu* (1912 / 1913) in Kapitel 4.2.2, da Tabori sich explizit auf Freuds Werk bezieht. Daraus ergibt sich Kapitel 4.2.3 und die Neukontextualisierung von Freuds Narrativ des ‚Urvatermords‘ in Taboris Holocaust-Drama. Kapitel 4.2.4 widmet sich Taboris Explikation akustischer signalgebender ritueller Elemente zu Beginn des Dramas, und Kapitel 4.2.5 nimmt die Einordnung des ‚Kaddish‘ als rituellen Assoziationsrahmen für den Nachruf auf die Figur Puffi vor. Die in Analogie zu Shakespeares *Hamlet* von Tabori entworfene Frage *To Eat, or Not to Eat* oder: Darf man von der Figur Puffi essen? eruiert dieses moralische Dilemma von höchstem Gewicht in Kapitel 4.2.6. Jedoch entwickelt sich die ‚Uncle‘- bzw. ‚Onkel‘-Figur im Verlauf der Dramenhandlung immer mehr zum moralischen Einzelkämpfer, der sich gegen den Kannibalismus an der Figur Puffi ausspricht, und es kommt zum verbalen Schlagabtausch mit den Gegenspielern, gefolgt von zahlreichen Spielen im Spiel zur Überbrückung der Wartezeit des ‚Kochvorgangs von Puffi‘, die in Kapitel 4.2.7 und 4.2.8 analysiert werden. Die religionskritische Konzeption der Szene über die Wette ‚Gottes‘ wird in Kapitel 4.2.9 fokussiert.²⁰ Zum Ende des Dramas zeigt

²⁰ Im Sinne von Burkhard Gladigows Unterscheidung zwischen religionswissenschaftlich abstrahierenden,

sich der dramatische Höhe- und Wendepunkt, der durch den vielseitigen Einsatz von Elementen und Anspielungen auf das Letzte Abendmahl-Ritual gekennzeichnet ist und in Kapitel 4.2.10 untersucht wird, bevor sich die Ergebniszusammenfassung unter besonderer Reflexion des Kapitels 4.2.10 in Kapitel 4.3 anschließt. Die Arbeit endet mit den Schlussbetrachtungen im fünften Kapitel.

Es folgen nun die Ausführungen zur Biographie und zum Werk Taboris. Dabei werden die lebens- und zeitgeschichtlichen Zusammenhänge sowie sozio-kulturellen Kontexte mit betrachtet, wie auch der Autor und Dramatiker mit ausgewählten, schriftlich verfügbaren Positionen selbst zu Wort kommt.²¹

metasprachlichen Topoi und der objektsprachlichen Ebene werden die Begriffe des Autors und Dramatikers Tabori, wie beispielsweise ‚Gott‘, durchgängig in einfache Anführungsstriche gesetzt, vgl. Gladigow 1988. Vgl. auch Ahn 2006, 189 zum Begriff ‚Gott‘ aus religionswissenschaftlicher Perspektive: „Ausgehend von Grundmustern christl. Theologien, die die Reflexion des Gottesverständnisses traditionell ins Zentrum ihrer systematischen Bemühungen rücken, hat der Begriff G[ott] über Jh.e als ausschlaggebendes Kriterium sowohl für eine essentialist. Definition von Religion (...) gedient, die die Existenz von G[ott]/Göttern bzw. seit Anfang des 20. Jh.s (...) eines allgemeineren Göttlichen, Heiligen, Transzendenten voraussetzt, wie auch die Grundlage für die Klassifikation einzelner Religionen als monotheist., polytheist., pantheist. usw. gebildet. Grundlage für kulturwissenschaftliche Untersuchungen kann jedoch nicht ein systemat. konstruierter G[ott] oder die transzendente Wirklichkeit sein; und auch die Klassifikation von Religionen anhand des Gottesverständnisses wirft z. T. nicht unerhebliche Differenzen zwischen Binnenwahrnehmung und Außensicht, emischer und etischer Perspektive, auf. Empir. fassbar und damit Gegenstand religionswiss. Untersuchungen sind daher lediglich Gottesvorstellungen in ihrer jeweiligen Kultur und Zeit.“ Vgl. auch Ahn 2012a, 175f.: „Vielmehr handelt es sich bei dem Begriff ‚Gott‘ (...) um ein Sprachspiel (im Sinne Wittgensteins), also um eine Chiffre, eine Worthülse, der in sozialen Aushandlungsprozessen Bedeutung zugesprochen wird, so dass im Zuge einer stetigen Rezeption und Wiederverwendung des Begriffs vielfach nuancierte und u. U. sogar einander widersprechende Semantiken mit diesem ‚leeren Signifikant‘ (vgl. NEHRING 2006) verbunden werden können. Mit ‚Gott‘, ‚Götter‘ oder auch ‚Gottesvorstellungen‘ ist daher kein kulturübergreifender Sachverhalt angesprochen, sondern eine eurozentrische Kategorie, ein perspektivisches Suchmuster, mit dessen Hilfe eine Vielfalt von Zuschreibungsprozessen, die sich bei der Beschäftigung mit wissenschaftlichen Analysen und außerwissenschaftlichen Einschätzungen von Religionen beobachten lassen, sichtbar gemacht werden kann.“

²¹ Reflektiert werden muss jedoch, dass Tabori bestimmte anekdotenhafte, wiederkehrende Narrative über sich selbst erzeugt hat. In diese Richtung argumentiert auch z.B. Strümpel 2000, 10f.

1.2 Biographie und Werk von George Tabori (1914-2007)

Die folgenden Ausführungen konzentrieren sich auf die Biographie und das Werk von George Tabori (György Tábóri). Es werden sein Lebensweg und die vielfältigen literarischen und inszenatorischen Tätigkeiten in siebzehn Ländern, in denen er gelebt hat,²² thematisiert, wie auch Aussagen von Tabori selbst und Aspekte der Familiengeschichte hinzugezogen. Tabori lebte über zwanzig Jahre in den USA, bevor er Ende der 1960er / Anfang der 1970er Jahre im deutschsprachigen Raum zu verorten ist.

Tabori wurde am 24.05.1914 als Sohn des liberalen Journalisten, Publizisten und Historikers Cornelius Tabori (Kornél Tábóri, 1879-1944)²³ und Elsa Tabori (geb. Erzsébet (Elza) Ziffer, 1889-1963) in Budapest geboren. Der Bruder Paul Tabori (Pál Tábóri, 1908-1974)²⁴, Journalist, Filmkritiker, diplomatischer Korrespondent, Autor und Dichter beeinflusst durch seine publizistischen und literarischen Tätigkeiten den jüngeren Bruder George, der seit 1929 ebenfalls „Übersetzungen und erste schriftstellerische Versuche“²⁵ unternimmt. „His father, Cornelius, and his brother were both dedicated journalists subscribing to a liberal cosmopolitanism.“²⁶

Nach dem Abitur führt Taboris Weg ihn im Jahr 1932 mit achtzehn Jahren²⁷ für ein Hotel-Praktikum nach Berlin.²⁸ In seiner Autobiographie *Autodafé. Erinnerungen* (2002) findet der

²² So z.B. der Klappentext von Feinberg 2003. Vgl. auch Taboris Vermerk im Jahr 1952 in sechzehn Ländern gewohnt zu haben, vgl. Tabori 1952.

²³ Vgl. Tabori [Paul] 1972, 175. Vgl. auch den Eintrag zu Taboris Vater in dem ungarischen Lexikon *Magyar Életrajzi Lexikon 1000-1990*, <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC15363/15371.htm> (letzter Zugriff 01.06.2017): „Kornél Tábóri (geb. Szolnok 25.06.1879, gest.: Auschwitz Juli 1944): Autor, Journalist. Mitarbeiter des Pesti Napló, später stellvertretender Redakteur. (...) Zunächst Polizeireporter, später Kriegsberichterstatter im Russisch-Japanischen Krieg und im Ersten Weltkrieg. Nach dem Ersten Weltkrieg brachte er als einer der ersten geheimpolizeiliche Meldungen aus den bis dahin verschlossenen Materialien des Wiener Archivs über ungarische Bewegungen im 19. Jahrhundert, beschlagnahmte Kossuth-Briefe usw. ans Tageslicht. War Herausgeber von Reportagebänden und kriminalistischen Werken. (...)“ Für die Übersetzung des Lexikoneintrags ins Deutsche danke ich Gergely Kápolnási sehr herzlich.

²⁴ Zur Kurzbiographie, vgl. Tabori [Paul] 1962, 203: „PAUL TABORI born in historic Budapest in Hungary, has over 40 books to his credit, among them novels, essays, and biographical and historical works. Educated in Hungary, Switzerland, and Germany, he settled in London in 1937 where he was Assistant Editor of *World Review*, film critic for the *Daily Mail*, European Editor for Atlas Features, Ltd., and contract writer for Alexander Korda. He has written 28 feature films and over 120 TV films, most of them for the United States. He is now writing and producing films in England and Europe, and lives in London.“ Paul Tabori wurde in Wirtschafts- und Politikwissenschaft in Budapest und in Berlin in Philosophie promoviert. Zu vermerken ist, dass er sich bereits ab 1935 in London aufhält, vgl. Feinberg 2003, 170. Tabori hat auch unter den Pseudonymen Christopher Stevens, Paul Tabor, Paul Hefner und Peter Stafford publiziert, vgl. z.B. der Nachruf, o.A. 1974, und war Chairman des Writers in Exile Centre des International PEN, des Hungarian Relief Fund (1956/1957) und Mitglied des Writers in Prison Committee des PEN, vgl. Tabori [Paul] 1972, 13. Paul Tabori verstarb am 09.11.1974 in London.

²⁵ Feinberg 2003, 170.

²⁶ Koch 2007b, 427.

²⁷ Vgl. z.B. Tabori 2002, 51. In dem Essay *Unterammerrgau oder Die guten Deutschen*, der 1978 zuerst in *Theater heute* erscheint (vgl. Tabori 1978b) und dann Teil des gleichnamigen Essaybandes von 1981 ist, erwähnt Tabori mit siebzehn Jahren nach Berlin gegangen zu sein, vgl. Tabori 1981h, 12.

²⁸ Tabori ist im Hotel Adlon und im Hotel Hessler in der Kantstraße tätig. Berlin war der Familie Tabori nicht unbekannt, v.a. durch Bruder Pauls Promotion in Berlin (vgl. <http://www.ulrls.lon.ac.uk/resources/MS1006.pdf>

Plan des Vaters Erwähnung, den Sohn von einer schriftstellerischen Laufbahn, die bereits auch der Bruder eingeschlagen hatte, abzulenken und Interesse für ein anderes Berufsfeld zu wecken: „„Mein lieber Sohn, da es in unserem Land mehr Dichter als Leser gibt, von denen sich manche in den Selbstmord singen, indem sie sich auf Bahnschienen legen, habe ich keine andere Wahl, als dich ins Hotelgewerbe zu schicken.““²⁹ In Berlin sieht Tabori Adolf Hitler am 30.01.1933 in der Wilhelmstraße³⁰ und hält ironisch fest: „Januar ’33, als Hitler sich seinen Weg zur Macht erschwand, wurde Berlin für uns beide zu klein (...).“³¹ Nach einem weiteren Praktikum in einem Hotel in Dresden kehrt er 1934 zunächst zurück nach Budapest.³²

Im Jahr 1935 erfolgt die Emigration nach London; dort ist Tabori als Journalist, Übersetzer und Reiseleiter bis 1939 tätig. Auch Bruder Paul ist zu dieser Zeit bereits zuvor nach London emigriert. Tabori konstatiert: „Ich ging 1935 als Ungar nach England. Der Faschismus kam näher und näher, das war natürlich ein Grund, dass man weg wollte.“³³ Im Zeitraum von 1935 bis 1939 reist Tabori mehrmals nach Budapest; Weihnachten 1939 – am 01.09.1939 ist der

(letzter Zugriff 01.06.2017)). Außerdem erwähnt Tabori: „Mein Bruder hat in Deutschland studiert, war sogar Hospitant bei [Erwin] Piscator. (...) Zum ersten Mal habe ich damals über Brecht gehört (...)“ (Tabori/Palm/Voss [1987] 2004, 55).

²⁹ Tabori 2002, 51. Taboris Autobiographie enthält zahlreiche anekdotische Erinnerungen des Ich-Erzählers, die sich zwischen Fakt und Fiktion bewegen und wurde aus dem US-Amerikanischen von Ursula Grützmaier-Tabori ins Deutsche übersetzt. Aus Sicht der neueren Autobiographie-Forschung lässt sich herausstellen, dass Autobiographien „nicht als Dokumente eines Lebens oder Schaffens anzusehen sind, sondern als gestaltete literarische Texte, die das Leben eines Autors rückblickend erzählen und auf diese Weise inszenieren oder sogar produzieren“ (Mehne/Strätling 2006, 185). Vgl. auch z.B. Meier/Wagner-Egelhaaf 2011, 15 zur Inszenierung von Autorschaft.

³⁰ Vgl. z.B. Taboris Aussage in Adorjan 1999. Vgl. auch Tabori 1989e, 76. Hier hält er fest, Hitler zweimal gesehen zu haben: einmal am 30.01.1933 in der Wilhelmstraße Berlin und dann bei einer Massenkundgebung im Berliner Sportpalast. Vgl. zu letzterem ein Brief von George Tabori an Wynn Handman, 23.11.[1970b] (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) im Kontext von seinem Drama *Pinkville* (1971) und der Suche nach einem geeigneten Aufführungsort: „The third place is the Sportpalast (...). Added irony there would be that the first show I saw there, in 1932, was our old friend Hitler addressing one of those rallies. I’m rather less enthusiastic about that space as it would put on us the added burden of having to attract very large crowds, and I’m not sure how some of the intimate scenes would work there.“ Zum historischen Kontext des Jahres 1933, vgl. z.B. Benz 1988 oder Friedländer 2000, 21-53. Hier soll vermerkt sein, dass in diesem Kapitel zur Biographie und zum Werk von George Tabori nur ausgewählte historische Daten und Kontexte mit vermittelt werden können.

³¹ Tabori 1981h, 12. Tabori reflektiert seinen Berlin-Aufenthalt bis zum Reichstagsbrand in der Nacht vom 27. auf den 28.02.1933 z.B. in der fünften und letzten Erzählung *Schnäuzer im Fenster* seiner Autobiographie, vgl. Tabori 2002, 61-90. Der englischsprachige Originaltext *Moustache in the Window* weist in Klammern das Datum des erzählten Zeitraums 1932-33 auf, vgl. Tabori o.D.(a) (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

³² Vgl. z.B. Feinberg 2003, 170.

³³ Tabori 1989a, 125. In einem Brief von Gustav Bernau an den Londoner Verlag T.V. Boardman & Co., Ltd. vom 26.03.1948 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314) geht es um die Publikationsrechte für Taboris dritten Roman *Original Sin* (1947) in Ungarn und Taboris politische Einstellung. T.V. Boardman antwortet Bernau am 07.04.1948c (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314) mit folgenden Sätzen, die ebenfalls die Gründe der Emigration aufzeigen: „We know that Mr. Tabori left Hungary some eight years ago because of Nazi aggression and it may easily be inferred from his books what political position he took upon that question. (...)“

Beginn des Zweiten Weltkriegs zu verzeichnen³⁴ – ist es jedoch das letzte Mal, dass er die gesamte Familie gesehen hat.³⁵ Taboris zweiter Teil seiner Autobiographie *Exodus (Fragment)* (2014) gibt an dieser Stelle die Einschätzung des Vaters in Bezug auf die drohende Gefahr explizit wieder:

„Die Juden sind die ewige Minderheit, es ist einfach, uns zu hassen, ob in Berlin, in Oslo oder Madrid. Eines Tages, bald, ich sage sehr bald, werden wir alle verrecken, die jüdische Kehle ist schnell durchgeschnitten. Darum habe ich mit meinem Freund Pethö, dem Redakteur des ‚Magyar Nemzet‘, gesprochen und da könntest du Auslandskorrespondent in Sofia werden (...).‘ (...) Mein Vater schaute mich an, lange, ein Blick wie ein Gebet. Es war das letzte Mal, dass ich in seine Augen sah.“³⁶

Tabori nimmt den Vorschlag des Vaters an und ist als Auslandskorrespondent im Januar und erneut ab April 1940 in Sofia tätig,³⁷ bevor er – nachdem Bulgarien am 01.03.1941 dem Dreimächtepakt beitrug – mit dem Zug nach Istanbul flieht und dort von 1941 bis 1942 verbleibt.³⁸ Tabori arbeitet als Korrespondent von u. a. der ungarischen Zeitung *Magyar Nemzet*, *United Press*, dem schwedischen *Aftonbladet* und britischen Zeitungen. In dieser Zeit steht er auch in Kontakt zum britischen Geheimdienst und unternimmt Kundschafterdienste.³⁹

Tabori selbst reflektiert diese Zeit wie folgt:

„Ich ging nach Bulgarien, nach Sofia. (...) Da war ich 1940 ein Jahr lang. Dann war die Neutralität vorbei, es kam die Sache mit Jugoslawien, und Bulgarien kam 1941 an Deutschland und Italien, und ich ging weiter nach Istanbul. (...) Istanbul war neutral, es war ein Horchposten zwischen Russland und dem Mittleren Osten. (...) 1941 kam der Feldzug gegen Jugoslawien und Griechenland⁴⁰, und dann war Ungarn auch offiziell auf der Seite der sogenannten Achsenmächte. Und dieser Freund, ein brillanter Journalist, der hat dann für die Engländer arbeiten sollen, den Widerstand organisieren. (...) Der Bobby Horvath tauchte in Istanbul schon unter einem Decknamen auf (...) und sagte, er arbeite für

³⁴ Im Anschluss an den deutschen Angriff auf Polen am 01.09.1939 (der sog. Polenfeldzug, vgl. z.B. Bertram 2007a) erklärten Frankreich und Großbritannien dem Deutschen Reich am 03.09.1939 den Krieg, ohne jedoch zunächst militärisch einzugreifen. Vgl. auch z.B. Vági/Csösz/Kádár 2013, 1-16 oder Braham 1981, 122ff. zu den antijüdischen Gesetzen in Ungarn seit 1938.

³⁵ Vgl. z.B. Tabori in dem 2014 posthum erschienenen zweiten Teil seiner Autobiographie *Exodus (Fragment)*, Tabori 2014k, 106-109. Tabori hat an diesem Teil ca. ab dem Jahr 2001 fünf bis sechs Jahre in Berlin geschrieben (vgl. E-Mail-Kontakt mit Maria Sommer vom 22.11.2013). Er schrieb *Exodus* jedoch, „anders als noch ‚Autodafé‘, nicht mehr auf Englisch, sondern auf Deutsch, wie das meiste am Ende dieser fast vierzig Jahre seit seiner Rückkehr nach Europa, nach Deutschland, nach Österreich (...)“ (Sommer 2014, 153). Und auch hier gilt: „Die[] Erinnerungen (...) sind eher ein Inselreich von Anekdoten als ein stringenter Erinnerungstext, und zwischen den Inseln gibt es große Lücken, die Tabori mit anmutigen Sprüngen überwindet“ (Kümmel 2014).

³⁶ Tabori 2014k, 108f.

³⁷ Die Monate Februar bis März 1940 verbringt Tabori in Belgrad und ist zudem schriftstellerisch tätig, vgl. Feinberg 2003, 170. Zum historischen Kontext: Im Frühjahr 1940 findet der sog. Westfeldzug der deutschen Wehrmacht statt mit der Kapitulation der Niederlande am 15.05.1940, Belgiens am 28.05.1940 und dem Zusammenbruch Frankreichs am 22.06.1940 (vgl. z.B. Bertram 2007b, 361f. zu den *Blitzkriegen im Westen*). Am 20.11.1940 tritt Ungarn dem Dreimächtepakt mit dem Deutschen Reich, Italien und Japan bei (vgl. z.B. Braham 1981, 177). Zur Geschichte des Zweiten Weltkriegs in globaler Perspektive, vgl. z.B. Weinberg 2005.

³⁸ Vgl. Tabori 2014k, 130f. Feinberg 2003, 170 konstatiert, dass Tabori sich auch vorübergehend in Ankara aufhält.

³⁹ Tabori hält fest: „Bei Ausbruch des Krieges war ich Auslandskorrespondent auf dem Balkan. Einer von Goebbels Leuten stellte mich in der ‚Berliner Illustrierten‘ als britischen Meisterspion bloß, der ich natürlich nicht war. In Istanbul leistete ich dann sogenannte Kundschafterdienste (...)“ (Tabori 1981h, 12).

⁴⁰ Gemeint ist der sog. Balkanfeldzug, bei dem die deutsche Wehrmacht am 06.04.1941 das Königreich Jugoslawien und das Königreich Griechenland angriff und beide Länder besetzte, vgl. z.B. Bertram 2007b, 362.

die Engländer, wir werden zusammen den Krieg gewinnen und ein neues, demokratisches Ungarn aufbauen usw. Dann habe ich seinen Chef kennengelernt[.] (...) Er war eigentlich ein schottischer Adliger[.] (...) Er war der Chef der ungarischen Abteilung, die in Istanbul eine Art Vorposten hatte. (...) Er wurde auch mein Chef, ein sehr lieber Mensch. Er hat mich aus Istanbul geschmuggelt, was absurd und komisch war, um meine Eltern zu schützen, was ihm aber nicht gelungen ist. Mein Vater wurde zum ersten Mal für drei Tage verhaftet, als die Deutschen erfuhren, dass ich erst nach Kairo, dann nach Jerusalem gegangen war. In Jerusalem war ich eineinhalb Jahre lang. In der Armee haben sie gleich einen Captain aus mir gemacht, mein Kriegsname war Captain Turner. Über diese Zeit habe ich nie etwas Richtiges schreiben können, weil ich das zehn Jahre lang zuerst dem War-Office hätte zeigen müssen. Man unterschreibt nämlich, wenn man in die Army eintritt, das Official Secret Signum.“⁴¹

Konstatiert Tabori hier, dass er zunächst in Kairo und dann in Jerusalem war, so verhält es sich jedoch umgekehrt: Ab Anfang 1942 hält er sich in Jerusalem auf und kommt dann ab März 1943 nach Kairo.⁴² Auch die Angabe, dass der Vater erstmals verhaftet wurde, als die Deutschen erfahren hätten, dass er erst nach Kairo und dann nach Jerusalem gegangen war – es verhielt sich wie dargelegt umgekehrt – lässt sich zeitlich korrigieren.⁴³

Andrea Welker hält in ihrer *Chronik von Leben und Werk* (2001) fest, dass Taboris Vorgesetzter

„als Chefspion für die englische Botschaft arbeitete. Er ist Taboris Kontaktmann, für den er als *Intelligence Officer* Nachrichten übersetzt, und er überprüft, ob neu angekommene Ungarn Nazis oder Antifaschisten sind. Die Engländer sind nicht in der Lage, Kontakt zu verschiedenen Widerstandsgruppen herzustellen. Tabori soll Liebesbriefe nach Ungarn schreiben, zwischen deren Zeilen mit einer in Zitronensaft getauchten Feder geheime Botschaften stehen, die unter einer Wärmequelle sichtbar werden. Er warnt den *Intelligence Service* vor dieser kindischen Idee. (...) Nach einer ihn operettenhaft anmutenden, lebensgefährlichen, verdeckten Spionagegeschichte im Zusammenhang mit dem Chef des militärischen Nachrichtendienstes der Deutschen, Vizeadmiral Canaris⁴⁴, die Tabori den Engländern berichten soll, bekommt er einen britischen Militärausweis mit dem Decknamen Captain George Turner. Er muss einen Selbstmord am Bosphorus vortäuschen und seine Flucht nach Süden antreten. Er kommt bis Syrien, wo ihn australische Soldaten an der Grenze vorübergehend verhaften. Dann kann er mit einem Taxi nach Jerusalem fahren.“⁴⁵

Tabori erreicht Jerusalem mit einem Nachtzug über Syrien und hält sich dann in dem Kloster St. Pierre auf, in dem die ungarische Abteilung der BBC ihren Sitz hatte. Er arbeitet in einer

⁴¹ Tabori 1989c, 110-112. Er reflektiert seine Zeit in Sofia, Istanbul und Jerusalem in *Exodus (Fragment)*, vgl. Tabori 2014k, 110-131; 132-141 und 142-151. Taboris Vorgesetzter war Basil Davidson (1914-2010), „ein[] englische[r] Journalist, der in Ungarn Korrespondent gewesen war und seit Kriegsbeginn in Istanbul die Verantwortung für die ungarische Abteilung hatte (...)“ (ebd., 117). Tabori erwähnt auch, dass Davidson „bei der britischen Botschaft und dort zuständig für Ungarn [war]“ (ebd., 135). Dass Davidson ihm half, Istanbul Richtung Süden gen Jerusalem zu verlassen, indem Tabori seinen Selbstmord vortäuschen sollte, da die Nazis ihn ins Visier genommen und den Briefkontakt zu den Eltern kontrollierten und er fliehen musste, damit die Deutschen nicht wussten, wo er sich aufhält, wird in ebd., 139-141 erzählt.

⁴² Vgl. z.B. Feinberg 2003, 170.

⁴³ Vgl. z.B. Tabori 1994m, 9 zur Verhaftung des Vaters.

⁴⁴ Wilhelm Canaris (1887-1945), „Admiral, 1. 1. 1935 Chef der Abwehrabteilung des Kriegsministeriums (seit März 1938 Amt Ausland/Abwehr des OKW). Nach 1938 Kontakt zum militär. Widerstand. Proteste gegen Ausschreitungen der SS in Polen und Russland. Feb. 1944 kaltgestellt, am 23. 7. 1944 verhaftet, kurz vor Einrücken der US-Truppen von SS-Standgericht im KZ [Flossenbürg] zum Tode verurteilt und gehängt“ (Benz/Graml/Weiß 2007, 903).

⁴⁵ Welker 2001, 41. Vgl. auch Tabori 2014k, 139-141.

Radiostation, in der „verschiedene[] ausländische[] Gruppen unter englischer Leitung nach Europa sendet[en].“⁴⁶ Tabori selbst reflektiert:

„Zehn oder zwölf pro-britische Experten w[a]ren aus Europa hierher befördert worden, um eben in Europa Unruhe zu stiften. Und – das war die echt britische Besonderheit – jeder, auch ich, sollte täglich einen Bericht senden, und zwar ganz frei, ganz nach individuellem Ermessen. (...) Sehr sonderbar (...) fanden wir alle die Regel, nach der wir so tun mussten, als ob wir nicht aus Jerusalem, sondern aus unserer Heimat sprachen, ich also aus Ungarn. (...) Meine Sendung hieß ‚Für Arbeiter und Bauern‘. Jeden Abend gegen acht meldete ich mich aus Budapest. Gelegentlich unterbrach ich die Sendung: ‚Genossen, ich muss jetzt aufhören, da kommt ein Naziauto‘ – anschwellendes Motorengeräusch – ‚Auf Wiederhören morgen Abend.‘ (...) Das ging so ein ganzes Jahr.“⁴⁷

Die Sendungen wurden jedoch, wie Tabori nach Ende des Zweiten Weltkriegs erfuhrt, nie ausgestrahlt.⁴⁸ In dieser Zeit in Jerusalem und 1943 in Kairo beginnt Tabori seinen ersten Roman *Beneath the Stone the Scorpion* zu schreiben, der 1945 erschien.⁴⁹ Neben der Muttersprache Ungarisch ist das Englische seit der Emigration die literarische Sprache Taboris geworden. Englisch sei seine „Vatersprache und Deutsch: ‚Das ist meine Tanten- und Onkelsprache“⁵⁰, so Tabori.

Von März bis November 1943 ist Tabori für die BBC in Kairo tätig. Außerdem arbeitet er bei dem „Abhördienst des britischen Geheimdiensts.“⁵¹ Zu dieser Zeit verfasst Tabori seinen zweiten Roman *Companions of the Left Hand*, publiziert im Jahr 1946.⁵² Ende 1943 verlässt Tabori Kairo und begibt sich mit dem Schiff wieder zurück nach London:

„Es war der erste offene Konvoi durchs Mittelmeer. Nordafrika war schon von Rommel befreit, in Italien und Sizilien waren teilweise schon die Alliierten, ca. fünfzig Schiffe, begleitet von Zerstörern, die haben siebzehn U-Boote versenkt, vor allem italienische. Ich habe auf diesem Schiff, auf dem es dreitausend Plätze und fünftausend Leute gab, acht in einer Kabine – wunderschönes Wetter, ein U-Boot nach dem anderen versunken, Stops in Algier, in Gibraltar und Liverpool – ‚Companions of the left hand‘ auf dem Sonnendeck geschrieben.“⁵³

⁴⁶ Welker 2001, 41.

⁴⁷ Tabori 2014k, 148. In Jerusalem bei der kleinen BBC lernt Tabori Hanna Freund (1919-1969) kennen, die ebenfalls für die Briten arbeitet und die er im September 1942 heiratet. Vgl. Tabori 2014k, 149: „(...) [S]ie kam aus Darmstadt, ihre Eltern hatten sie, als sie dreizehn war, nach Israel in einen kleinen Kibbuz geschickt, von wo sie später nach Jerusalem gegangen war.“

⁴⁸ Vgl. zu den Gründen z.B. Tabori 1989c, 116: „So um 1940 haben die Engländer erkannt, dass sie allein den Krieg nicht gewinnen werden, dass man die Alliierten braucht. Sie haben versucht soviel Antifaschisten zu sammeln wie möglich, um sie in die Gebiete zu bringen, wo man sie einbeziehen konnte, wo sie helfen konnten. Das dauerte eine Zeitlang, und als man genügend Antifaschisten zusammen hatte und erstmal nach Palästina brachte, da war so viel Zeit vergangen, dass man sie nicht mehr brauchte. Und niemand wusste, was man mit ihnen anfangen sollte. (...) Da hat man diesen Sender erfunden.“

⁴⁹ Vgl. Tabori 1945a im Londoner Verlag Boardman und Tabori 1945b im Bostoner Verlag Houghton Mifflin und die zweite Auflage Tabori 1946a. Vgl. auch die deutsche Version *Unter dem Stein der Skorpion*, Tabori 1945c.

⁵⁰ Niehoff 1994, 219.

⁵¹ Vgl. Feinberg 2003, 170f.

⁵² Vgl. Tabori 1946b und Tabori 1946c.

⁵³ Tabori 1989c, 116. Vgl. auch die Fragen, die Sommer 2014, 154 aufwirft, die in Taboris *Exodus* nicht mehr beantwortet werden: „Und was mag im Kriegswinter 1943/44 die Schiffsreise von Kairo nach London bedeutet haben, mitten durch Feindeswasser – fünftausend Menschen an Bord, obwohl nur für dreitausend Platz war? Man erfährt es nicht. ‚Exodus‘ blieb ein Fragment (...)“ Im Zitat ist von Rommel die Rede; gemeint ist Erwin Rommel (1891-1944), „Generalfeldmarschall (22. 6. 1942). Orden Pour le mérite im Ersten Weltkrieg. 1935 Verbindungsoffizier der Reichsjugendführung im Reichswehrministerium. Kommandant des

Zurückgekehrt nach London ist Tabori weiterhin bei der BBC beschäftigt, auch als Luftschutzwartgehilfe tätig⁵⁴ und bis zu seinem Aufenthalt in den USA 1947 in London zu verorten.⁵⁵ Er reflektiert seine Zeit während des Zweiten Weltkriegs rückblickend:

„Ich habe schon oft eingestanden, dass meine Kriegsjahre in Sofia, später in Istanbul, dann in Jerusalem, die schönsten und aufregendsten Jahre meiner Jugend waren. Und dabei war Krieg und was mit meinen Eltern passierte und meinen Verwandten, das ist eine andere Geschichte –, aber dieser Widerspruch, den ich erst später wahrgenommen habe, hat mein Leben bestimmt.“⁵⁶

Der den Holocaust überlebende Tabori⁵⁷ stellt beispielsweise in einem Gespräch mit dem Journalisten André Müller von 1994 über die Kriegszeit explizit sein Schuldgefühl heraus, überlebt zu haben, während sein Vater und ein Großteil der Familie in Auschwitz ermordet wurden:

„Ich fühlte mich schuldig als Überlebender, den Toten gegenüber. Ich hatte ein verhältnismäßig leichtes Leben im Krieg. Ich habe wenig gelitten, denn ich bin schon 1936 [sic!] nach London gegangen. Ich war nie in einer ähnlichen Situation wie diese zwanzig Verwandten. Erst nach dem Krieg ist mir bewusst geworden, welchem Schrecken ich dadurch entkommen war.“⁵⁸

An anderer Stelle konstatiert Tabori: „Mon expérience de l’holocauste est indirecte. Je fais partie de ceux qui ont eu une grande chance, à l’inverse de mes parents et de beaucoup de membres de ma famille, qui ont été anéantis.“⁵⁹ Zum Ende des Zweiten Weltkriegs 08.05.1945 hält sich Tabori in London auf und berichtet:

„Am 8. Mai – zunächst mal ganz banal, wie große historische Momente eben auch sein können – war der Geburtstag meines Bruders. (...) Abends gingen wir dann, wie viele andere auch, zum Buckingham-Palast, wo die große Menge jubelte. Die königliche Familie erschien, Churchill – der Krieg war vorbei. (...) Zunächst mal war es keine Überraschung. Man wusste seit Wochen, dass es vorbei war und hatte nur noch auf die Formalität der Kapitulation gewartet. Zweitens wurde das Gefühl der Befreiung überschattet davon, dass man seit Wochen von den Konzentrationslagern wusste. (...) Bald kamen auch die ersten Fotos von den Leichenhaufen. Und damit ging es mir, wie vielen anderen auch in meiner Situation, sehr eigenartig. Man suchte immer bekannte Gesichter in

Führerhauptquartiers in der Sudetenkrise, bei der Zerschlagung der ‚Resttschechei‘ und im Polenfeldzug. Feb. 1941 Oberbefehlshaber des Dt. Afrika-Korps. 18. 8. 1943 Oberbefehlshaber der Heersgruppe B zur Verteidigung Italiens und Abwehr der Invasion. Kritik an Hitlers Kriegführung (15. 7. 1944 Brief an Hitler). Verbindungen zu den Verschwörern des 20. Juli. Von Hitler vor die Wahl gestellt: Freitod oder Volksgerichtshof. Selbstmord“ (Benz/Graml/Weiß 2007, 963).

⁵⁴ Vgl. Tabori 1989a, 125: „Das war mein Kriegsdienst bis zum 8. Mai 1945.“

⁵⁵ Vgl. Feinberg 2003, 171, die erwähnt, dass Tabori von 1944 bis 1947 freier Mitarbeiter bei der BBC und bei der Filmgesellschaft der Brüder Alexander und Zoltan Korda ist.

⁵⁶ Tabori 2014k, 124.

⁵⁷ So z.B. Feinberg 1999, 198 oder auch Radvan 2013, 303. Diedrich 2014, 3 formuliert für Tabori explizit, dass er beides, ein „survivor and second-generation survivor“ sei. Der Begriff des Holocaust-Überlebenden kann jedoch nicht allgemeingültig definiert werden, vgl. z.B. Helmreich 1992, 17. Eine weite Definition wird z.B. von dem United States Holocaust Memorial Museum in Washington, D.C. vertreten: „The Museum honors as survivors any persons, Jewish or non-Jewish, who were displaced, persecuted, or discriminated against due to the racial, religious, ethnic, social, and political policies of the Nazis and their collaborators between 1933 and 1945. In addition to former inmates of concentration camps, ghettos, and prisons, this definition includes, among others, people who were refugees or were in hiding“ (<http://www.ushmm.org/remember/the-holocaust-survivors-and-victims-resource-center/benjamin-and-vladka-meed-registry-of-holocaust-survivors/registry-faq#11> (letzter Zugriff 01.06.2017)).

⁵⁸ Tabori/Müller 1994. Vgl. auch Kap. 4.1.1 ausführlich zu Taboris Schuldgefühlen.

⁵⁹ Morel 2014, 80.

diesen Haufen. Das tue ich manchmal noch heute, wenn ich diese Fotos sehe. (...) Als der 8. Mai kam und alles vorbei war, war man schon froh darüber, aber man dachte natürlich auch daran, was aus der Familie, den Freunden und Kollegen geworden war.“⁶⁰

Der Vater von Tabori wurde 1941 und 1942 in Budapest für einige Tage verhaftet und dann wieder frei gelassen.⁶¹ In Cornelius Taboris *My Occult Diary*, das Paul Tabori übersetzt und posthum 1951 herausgibt, befindet sich am Ende folgende Anmerkung, die zeigt, dass der Vater am 17.04.1944 erneut in Budapest verhaftet wurde. Sein Tagebuch endet an dieser Stelle: „(TRANSLATOR’S NOTE. Here the diary ends in the middle of a page. Two days later Cornelius Tabori was arrested by the Hungarian Nazi Police.)“⁶² In dem Vorwort des Herausgebers Paul Tabori hält dieser fest: „He [Cornelius Tabori, Anm. d. Verf.] was murdered by the Nazis in July 1944 [in Auschwitz, Anm. d. Verf.]; the exact day of his death has not been established.“⁶³ Wie Tabori nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr, wurden sein Vater und ein Großteil der Familie Tabori von den Nazis ermordet.⁶⁴ Tabori hält in *Exodus (Fragment)* (2014) fest: „Er [George Taboris Cousin György] und seine Mutter, Tante Martha, waren die einzigen von allen Onkeln und Tanten, die den Krieg überlebt haben, die meisten (...) wurden ermordet.“⁶⁵ Seine Mutter Elsa konnte der Deportation im Frühsommer entkommen⁶⁶ und überlebte in einem Versteck bei der Verwandtschaft.⁶⁷ Im Jahr 1946 zog die Mutter von Budapest zu ihren Söhnen nach London.

Bezeichnet man Tabori als jüdischen Autor, so ist Vorsicht geboten und zu beachten, dass er das ‚Jüdisch-Sein‘ selbst ausdrücklich als Zuschreibungskategorie ‚von außen‘ versteht: „[M]eine Eltern waren liberale Menschen, ich wurde nicht jüdisch erzogen. Ich war nie in

⁶⁰ Tabori 1989a, 125f.

⁶¹ Vgl. z.B. Tabori 1994m, 9.

⁶² Tabori [Cornelius] 1951, 248. Dies wäre der 17.04.1944 gewesen. Zum historischen Kontext: Ungarn wurde seit dem 19.03.1944 von deutschen Truppen besetzt, vgl. z.B. Chalk 2011, 326. Ab März 1944 begannen die Deportationen der ungarischen Juden nach Auschwitz. Von Mai bis Juli 1944 wurden ca. über 450.000 ungarische Juden deportiert und ermordet, vgl. z.B. Dawidowicz 1979, 375. Vom 16. bis zum 18.01.1945 wurden die Budapester Ghettos auf der Pest-Seite der Stadt befreit, und am 13.02.1945 befreite die Rote Armee die Juden der Buda-Seite der Stadt, vgl. Vági/Csösz/Kádár 2013, 423f.

⁶³ Tabori [Paul] 1951, vii. Vgl. dazu auch Tabori 1994m, 9: „1944 war er [Cornelius Tabori, Anm. d. Verf.] dann wohl in dem letzten Transport, der aus Ungarn nach Polen ging, und so ist er in Auschwitz umgekommen.“

⁶⁴ Vgl. Taboris Aussage in Tabori/Rohwer 2004, 122: „Dass mein Vater in Auschwitz umgekommen war, habe ich erst nach dem Krieg erfahren. Durch zwei Ungarn, die das Lager überlebt hatten und zurückgekehrt waren. Sie hatten mit angesehen, wie er in die Gaskammer ging. Aber mir war nicht bewusst, was ‚Auschwitz‘ wirklich bedeutete. Mir blieb nur die Frage: ‚Warum bin ich entkommen, warum habe ich Glück gehabt – warum?‘“

⁶⁵ Tabori 2014k, 107.

⁶⁶ Aus ihrer persönlichen (Über-)Lebensgeschichte entsteht Taboris zweites Holocaust-Drama *Mutters Courage* (1979).

⁶⁷ Vgl. Becker/Tabori 1994, 250; dort erzählt Tabori: „Ich hatte einen Cousin, der Assistent von Wallenberg war. Sie haben Tausende von Menschen gerettet. Er konnte auch seine Mutter, die Schwester meiner Mutter eine Zeitlang unterbringen. Dann haben sich die zwei Schwestern getrennt, und meine Mutter hat sich bei einem Halbbruder von ihr versteckt. Dort blieb sie bis zum Ende des Krieges. Danach kam sie nach London.“ Mit Wallenberg ist der schwedische Diplomat Raoul Wallenberg (1912-1947?) gemeint, der sich für die Rettung ungarischer Juden während des Holocaust einsetzte, vgl. z.B. <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005211> (letzter Zugriff 01.06.2017).

einer Synagoge. Erst die Deutschen haben mich zum Juden gemacht.“⁶⁸ In einem Gespräch mit der Fotografin Herlinde Koelbl von 1989 hält Tabori ebenfalls fest:

„Man wird nicht allmählich Jude, und man ist auch nicht von vornherein Jude. Man wird von den anderen daran erinnert, dass man Jude ist. (...) Ich selbst war mir zuerst gar nicht bewusst, dass ich Jude bin. Vielleicht war es ein unbewusstes Wissen. Aber der Faschismus in Deutschland und Ungarn hat mich darauf gestoßen, dass ich einer bin.“⁶⁹

Tabori konstatiert ferner:

„[S]eit ich in Deutschland bin, beschreibt man mich dauernd als Juden, ich kann mich dem nicht entziehen. Ich fühle mich nicht als Jude, nur weil ich so geboren bin. Früher war ‚Jude sein‘ eben nichts anderes als ‚Christ sein‘. Erst in den dreißiger Jahren wurden die Juden dann ein anderes Volk. Aber ich habe das nie akzeptiert, ich kann mich davon nicht befreien, wie ich als Kind, als junger Mann dachte. (...) Für mich klingt das immer ein wenig absurd, ‚als Jude haben Sie ein jüdisches Stück geschrieben‘, darüber wundere ich mich ein bisschen. Denn wenn der [Hugo von] Hofmannsthal oder der [Peter] Turrini ein Stück schreibt, oder der Handke, da sagt man nicht, der Peter Handke ist ein christlicher Schriftsteller. Nur weil ich Jude bin, sagt man, der Tabori ist ein jüdischer Schriftsteller. Ich empfinde das nicht so.“⁷⁰

Wenn Tabori sich selbst als Juden sieht, zielt er darauf ab, selbstbestimmt seine jüdische Identität zu formulieren und wendet sich allgemein gegen jegliche Form der Fremdzuschreibung: „Ich wollte selbst bestimmen, wann ich mich als Jude fühle, wann nicht.“⁷¹ Jack Zipes hält zutreffend fest: „Like Sartre, Tabori shifts the focus of the debate away from fixed identities and essentialism.“⁷² In einem weiteren Statement konstatiert Tabori zudem:

⁶⁸ Tabori 2005b, 9. Vgl. auch Tabori 1981h, 26: „[I]ch gehe nie in den Tempel, ich wäre kein Jude, wenn die Deutschen mich nicht daran erinnert hätten.“

⁶⁹ Koelbl 1989, 234. Auch die Hauptfigur Onkel spricht in *Die Kannibalen* folgende Worte, als er in der Sohnesrolle nach der Aggression der anderen gegen ihn über den Vater reflektiert: „Mit anderen Worten: Er wird zum Juden... Nein, man wird nicht zum Juden; man wird lediglich daran erinnert, dass man einer ist“ (Tabori 1994d, 65).

⁷⁰ Tabori/Beck 1996, 8. Tabori ist seit der europäischen Erstaufführung von *Die Kannibalen* 1969 in West-Berlin, spätestens ab 1971 im deutschsprachigen Raum zu verorten.

⁷¹ Tabori/Müller 1994. Vgl. auch Pott/Schönert 1997, 352: „Nicht dass Tabori seine Verbindung mit dem Judentum in Frage stellte; entschieden wehrt er sich dagegen, dass sie ihm von anderen zugeschrieben wird.“ Identität wird hier als nicht statisch und temporär verstanden, als sich dynamisch in kommunikativen und diskursiven Prozessen ausbildend. Die jeweiligen Positionierungen stehen immer in einem bestimmten historischen, sozialen und kulturellen Kontext. Keupp/Ahbe/Gmür et al 1999 gehen davon aus, dass Akteure ihr Selbstverständnis in einer sich ständig verändernden Welt konstruieren und es schaffen, sich im Spannungsfeld von Individualisierung, Enttraditionalisierung und einer Vielzahl von Wahlmöglichkeiten selbst kohärent – auch in religiöser Hinsicht – zu verorten. Dabei wird Identitätsarbeit insbesondere auch als Narration(sarbeit) verstanden (vgl. ebd., 207ff.).

⁷² Zipes 1999, 102. Zipes hält ebenso fest, dass es darum ginge, zu zeigen, „that the Jew was a social construct and that Jewish identity had often been dependent on the situation into which each Jew was forced. That is, certain roles were imposed on Jews throughout history that were not of their choosing“ (ebd.). Auch Sartre versteht das Jude-Sein als Fremdzuschreibungskategorie, die durch ‚den oder die Antisemiten‘ den Juden zum Juden mache. In seinem Essay *Réflexions sur la question juive* schreibt er: „Loin que l’expérience engendre la notion de Juif, c’est celle-ci qui éclaire l’expérience au contraire; si le Juif n’existait pas, l’antisémite l’inventerait“ (Sartre [1946] 1954, 14f.). Sartre stellt deutlich heraus: „Le Juif est un homme que les autres hommes tiennent pour Juif: voilà la vérité simple d’où il faut partir. En ce sens le démocrate a raison contre l’antisémite: c’est l’antisémite qui fait le Juif“ (ebd., 84). Tabori bezieht sich auch an anderer Stelle auf Sartre: „Sartre glaubte, es werde den Antisemitismus geben, solange nur ein Jude am Leben sei. Es gibt also keine jüdische Wahnvorstellung; unsere Ängste sind real, sie sitzen in unseren Eingeweiden“ (Tabori 1981h, 25). Und auch Freud wird von Tabori in diesem Zusammenhang zitiert: „Kratz an einem Menschen und ein Jude kommt

„Es ist sehr leicht und einfach, mich als jüdischen Schriftsteller einzustufen, ich habe nichts dagegen, aber ich bin damit nicht ganz einverstanden. Ich bin ein Jude, das war für mich immer eine nebensächliche Sache. Als ich jung war, hatte ich die Illusion, ich weiß, dass es eine Illusion, eine Utopie (...), dass es eine Religion (...), und dass es meine Sache ist, dass es niemanden etwas angeht. (...) Ich habe nie in Verallgemeinerungen gedacht, ich glaube ein Schriftsteller tut das nicht, ein wahrer Schriftsteller.“⁷³

Tabori äußert hier indirekt seine ‚Privatsache Judentum resp. Religion‘⁷⁴ und wendet sich generell gegen das Denken in Verallgemeinerungen und festgefühten Kategorien. Weitere Topoi, die Aufschlüsse über Taboris Selbstverständnis geben, sind mit seiner Haltung anzugeben, keine Heimat außer Bühne, Bett und Bücher zu haben⁷⁵ und, „überall ein Fremder [zu sein].“⁷⁶

Im Jahr 1945 erscheint Taboris erster Roman *Beneath the Stone the Scorpion* und im Folgejahr 1946 sein zweiter Roman *Companions of the Left Hand*. Am 10.02.1947 erhält er die britische Staatsbürgerschaft und veröffentlicht im gleichen Jahr seinen dritten Roman *Original Sin*.⁷⁷ Im Juni 1947 verlässt Tabori London, erreicht über New York City Los Angeles und ist von nun an als Drehbuchautor bei Metro-Goldwyn-Mayer Pictures (MGM) und dann ab Sommer 1948 auch bei Warner Brothers tätig; zuvor waren US-amerikanische Literatur- und Filmagenten auf ihn aufmerksam geworden.⁷⁸ Tabori verbleibt bis 1950 in

zum Vorschein“, sagte Freud einmal in einem seiner seltenen optimistischen Augenblicke, aber wer wäre bereit, diesen Satz umzukehren?“ (Tabori 1981d, 32f.). Auch der Freud-Schüler Theodor Reik, dessen Studie *Probleme der Religionspsychologie. I. Teil: Das Ritual* (1919) Tabori für *The Cannibals* (1968) in Bezug auf den Einsatz des Shofars im Stück rezipieren wird, gibt diesen Satz in dem Kapitel *Kol Nidre* der genannten Studie wieder; er dreht jedoch die Aussage um: „(...) grazie le juif et vous trouverez l’homme“ (Reik 1919, 177). Jean Améry bezieht sich in *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* (1966) ebenfalls auf Sartre und schreibt darüber hinaus: „Dass Jude ist, wer von den anderen als Jude angesehen wird, hat einst schon Sartre gesagt (...). Es ist nicht korrekturbedürftig, doch darf man es vielleicht ergänzen. Selbst dann nämlich, wenn mich die anderen nicht als Juden bestimmen (...), bin ich doch Jude durch die bloße Tatsache, dass die Umwelt mich nicht ausdrücklich als Nichtjuden fixiert. Etwas sein kann bedeuten, dass man etwas anderes *nicht* ist. Als Nicht-Nichtjude bin ich Jude, muss es sein und muss es sein wollen“ (Améry [1966] 2002, 167).

⁷³ Tabori/Beck 1996, 9.

⁷⁴ Die Theoretisierung der Religion als Privatsache geht auf Thomas Luckmann zurück, der in seinem 1967 erschienenen Werk *The Invisible Religion* (vgl. Luckmann 1967) im Zuge der Moderne eine Verschiebung von der institutionalisierten Religion zur privaten de-institutionalisierten Religiosität konstatiert. Vgl. dazu z.B. Bergunder 2004, 774: „Die Säkularisierungsthese wurde von Thomas Luckmann (...) kritisiert, der Säkularisierung als einen ‚modernen Mythos‘ bezeichnete, da der Rückgang institutionalisierter Religion keinen Rückgang von Religion im Allgemeinen bedeute. Religion, die von ihm anthropologisch-funktional definiert wird, wandelt demzufolge lediglich ihre Sozialform (‚Privatisierung der Religion‘).“ Vgl. aber Heidle 2009, 17 zum Begriff Individualreligiosität: „Die Berücksichtigung einer historischen Perspektive erlaubt es, Individualisierung als Teilmenge von einer individuell konzipierten Religiosität, einer Individualreligiosität, zu definieren und auch Bereiche im Spektrum von Ausdifferenzierungen und Selektionen innerhalb religiöser Traditionen und Institutionen in den Fokus zu nehmen“ (ebd.), die Transformations- und Patchwork-Prozesse aufzeigen können. Vgl. auch Gebhardt/Engelbrecht/Bochinger 2005 und Bochinger/Engelbrecht/Gebhardt 2009.

⁷⁵ Vgl. z.B. Tabori 1989c, 122.

⁷⁶ Beck/Tabori 1996, 8. Das Zitat lautet ausführlich: „Sehen Sie, ich bin überall ein Fremder, ein Fremder in Amerika, in England, in Palästina, in Ägypten, überall ein Fremder; und ich finde, jeder Schriftsteller, der halbwegs ernst ist, sollte sich als Fremdling fühlen gegenüber der Gesellschaft.“

⁷⁷ Vgl. Tabori 1947a und Tabori 1947b. Vgl. Kap. 3.1 dieser Arbeit ausführlich zu Taboris vier Romanen.

⁷⁸ Tabori hatte vor, für drei Monate in den USA zu bleiben: „Man hat eine Kurzgeschichte von mir gekauft, ‚Non-Frat‘, die in irgendeinem Magazin erschienen war“ (Tabori 1989c, 116). Tabori stand in Kontakt mit der

Hollywood, konstatiert jedoch kritisch rückblickend über die Filmindustrie: „Es war Hollywoods schlimmste Zeit, ästhetisch gesehen. Die großen Studios hatten das Monopol über die Filmtheater und sie konnten wirklich jeden Mist verkaufen.“⁷⁹ Der Kontakt und Austausch mit berühmten europäischen Emigranten, wie z. B. Thomas Mann, Lion Feuchtwanger, Salka Viertel, Charlie Chaplin, Greta Garbo und vielen mehr, beeindruckten Tabori jedoch tief.⁸⁰

Im Jahr 1947 begegnet Tabori Bertolt Brecht in Hollywood und wendet sich von nun an dem Medium Theater zu.⁸¹ Tabori unterstützt die erste Inszenierung von Brechts *Life of Galileo* in den USA, an der Joseph Losey und Charles Laughton arbeiteten, indem er bei der Übersetzung des Brecht-Textes hilft.⁸² Taboris vierter Roman *The Caravan Passes* erscheint 1949 in Großbritannien und 1951 in den USA.⁸³

Spätestens seit dem Jahr 1950 bis Ende der 1960er / Anfang der 1970er Jahre, mit Unterbrechungen, ist Taboris Hauptwohnsitz mit New York City anzugeben. Am 18.03.1952 kommt es zur Uraufführung seines ersten Theaterstücks *Flight into Egypt. A Play in Three Acts* (R: Elia Kazan) im Music Box Theatre am Broadway in New York City. Im Folgejahr feiert Taboris zweites Theaterstück *The Emperor's Clothes* (R: Harold Clurman) am 23.02.1953 im Ethel Barrymore Theatre ebenfalls am Broadway Premiere.⁸⁴

Außerdem verfasst Tabori gemeinsam mit William Archibald das Drehbuch zu *I Confess*, das 1953 von Alfred Hitchcock verfilmt wurde.⁸⁵ 1954 stellt Tabori das Drehbuch zu *Young Lovers*, ein romantisches Drama gegen den Kalten Krieg, fertig. Dieses wird in

Agentin Carol Brandt, die bei MGM zuständig für Literatur war und die ihm den Weg nach Hollywood ebnete. Taboris Agent vor Ort war Kay Brown, vgl. ebd. Allgemein zu Tabori als Drehbuchautor, vgl. z.B. Töteberg 1997. Ab April 1948 arbeitet Tabori an dem Drehbuchprojekt zu Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* (1924) für den Regisseur Alexander Korda, vgl. Feinberg 2003, 171. Das Projekt der Verfilmung scheidet jedoch, vgl. Tabori/Becker 1994, 251.

⁷⁹ Ebd., 250. Vgl. auch Tabori 1989c, 118.

⁸⁰ Vgl. Tabori/Becker 1994, 251. „In London oder New York hatte ich kaum Kontakte zu Emigranten, wohl aber in Hollywood. Dort wohnte ich eine Zeitlang bei der Frau von Berthold Viertel. Das war der Treffpunkt der Emigration in Santa Monica. Da kamen die Manns, Brecht, Schönberg, Bruno Frank, Feuchtwanger usw.“ (Tabori 1989c, 120).

⁸¹ Vgl. ausführlich dazu Kap. 3.2 Die Begegnung mit Bertolt Brecht 1947 in Hollywood und Taboris Hinwendung zum Theater. Vgl. z.B. Knopf 1980 oder Marx 2006b zu Brechts Theater-Konzeption.

⁸² Vgl. z.B. Kässens/Gronius 1987, 163. Tabori gibt an: „Meine Brecht-Übersetzungen fingen mit ‚Galilei‘ an. Durch Losey kam ich immer wieder zum Werk Brechts, es war ja noch sehr wenig übersetzt“ (Tabori 1989c, 120). Tabori verfasst 1968 das Drehbuch *Secret Ceremony* nach der Kurzgeschichte *Ceremonia secreta* von Marco Denevi (1960), das unter der Regie von Joseph Losey verfilmt wird. Dies sei der einzige Film mit seinem Drehbuch, den er akzeptiere, vgl. Tabori 1989c, 120.

⁸³ Vgl. Tabori 1949a und Tabori 1951.

⁸⁴ Vgl. Tabori 2014c und der publizierte deutsche Dramentext. Anfang 1953 trennt sich Tabori von Hanna Freund und zieht mit der Schauspielerin, Filmregisseurin und Drehbuchautorin schwedischer Herkunft Viveca Lindfors (1920-1995) in New York City zusammen. Im Juli 1954 heiraten beide. Lindfors bringt drei Kinder – John Tabori (geb. 1943), Lena Tabori (geb. 1944) und Kristoffer Tabori (geb. 1952) – mit in die Ehe. Tabori adoptiert die Kinder, und sie nehmen seinen Nachnamen an. Vgl. auch Lindfors 1981.

⁸⁵ *I Confess* bezieht sich auf Paul Anthelmes Theaterstück *Nos deux consciences* (1902). Tabori war mit Hitchcocks Arbeitsweisen nicht immer einverstanden, vgl. Taboris Aussagen in Witte 1986.

Großbritannien unter der Regie von Anthony Asquith im selben Jahr verfilmt und 1955 mit einem British Film Academy Award ausgezeichnet.

In New York City hält sich Tabori oft im Actors Studio auf, einem im Jahr 1947 gegründeten Schauspiel-Laboratorium.⁸⁶ Im Februar 1956 debütiert Tabori als Regisseur in der Inszenierung von August Strindbergs *Miss Julie* und *The Stronger* im Phoenix Theatre in New York City, die im September 1956 auch im Actor's Workshop in San Francisco zu sehen waren. 1957 / 1958 arbeitet Tabori an dem Roman und Drehbuch *The Journey*; das Drehbuch wird unter der Regie von Anatole Litvak 1959 verfilmt.⁸⁷ Am 27.08.1958 erfolgt die Uraufführung von Taboris politischer Satire *Brouhaha. A Comedy in Two Acts* (R: Peter Hall) im Londoner Aldwych Theatre.⁸⁸ Im Jahr 1960 erscheint sein Roman *The Good One* im New Yorker Permabooks-Verlag.⁸⁹

Von der Beschäftigung mit Brecht geprägt, inszeniert Tabori am 14.11.1961 am New Yorker Theatre de Lys gemeinsam mit Gene Frankel *Brecht on Brecht. An Improvisation*, eine Collage von Texten, Liedern und Gedichten von Brecht: „Gedacht als einmalige Vorstellung, ist das Stück so erfolgreich, dass es drei Jahre lang gespielt wird und bis 1963 in über zwanzig Städten der USA gastiert.“⁹⁰ Bis in die späten 1960er Jahre beschäftigt sich Tabori intensiv mit dem Theaterwerk Brechts und übersetzt u. a. *Die Gewehre der Frau Carrar* sowie *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* ins Englische.⁹¹ Die Stücke in den Übersetzungen Taboris werden in den 1960er Jahren in den USA erstaufgeführt.

Tabori verfasst 1962 das Drehbuch *No Exit*, eine filmische Adaption von Sartres *Huis Clos* (1944), das unter der Regie von Tad Danielewski ebenfalls 1962 verfilmt wird. Im Jahr 1963 ist er an der Annenberg School of Communication der Pennsylvania University tätig.⁹² Tabori gründet im Winter 1965 gemeinsam mit Viveca Lindfors die freie Theatergruppe *The Strolling Players* und geht mit dieser in verschiedenen Universitäten auf Tourneen. Im Juli 1966 findet das erste Berkshire Theatre Festival in Stockbridge/Massachusetts statt, dessen

⁸⁶ „(...) Viveca Lindfors introduced Tabori to Lee Strasberg's Actors Studio, where George acquired much of his theatrical acumen“ (Plunka 2009, 244). Vgl. zum Actors Studio allgemein z.B. Garfield 1980.

⁸⁷ Vgl. z.B. Tabori 1989c, 122 oder Taboris Aussagen, die dem Film reserviert gegenüberstehen, in Witte 1986.

⁸⁸ Vgl. der publizierte deutsche Dramentext, Tabori 2014a.

⁸⁹ Vgl. Tabori 1960.

⁹⁰ Welker 2001, 62. Vgl. die später erschienene Publikation von *Brecht on Brecht*, Tabori 1967a.

⁹¹ Brechts *The Guns of Carrar* wird 1971 ebenso wie Brechts *The Resistible Rise of Arturo Ui. A Gangster Spectacle* im Jahr 1972 in der Übersetzung Taboris erscheinen, vgl. Brecht 1971 und Brecht 1972. Vgl. auch Tabori 1989c, 120: „Ich habe ‚Mutter Courage‘ übersetzt, ‚Arturo Ui‘ (...). (...) Dann folgten ‚Die Gewehre der Frau Carrar‘, ‚Das Badener Lehrstück‘, ‚Flüchtlingsgespräche‘ und viele Gedichte.“

⁹² Vgl. z.B. Jahn 2008, 857. Dort unterrichtet er Film, Fernsehen, Theorie und Drama, vgl. Michaelis 1976, 31. Zu dieser Zeit arbeitet er auch mit dem Free Southern Theater aus New Orleans zusammen, vgl. Tabori/Kässens 1989, 49 und Dent/Schechner/Moses 1969. Es sei an dieser Stelle auch kurz darauf hingewiesen, dass das Free Southern Theater mit dem Stück *Purlie Victorious* (1961) von Ossie Davis am 12.02.1965 am The American Place Theatre in New York City seine Tournee beendete, vgl. ebd., 52. Im November 1963 verstirbt Taboris Mutter in London.

Mitbegründer und künstlerischer Leiter Tabori ist. Eines der dort zu sehenden Stücke ist Taboris *The Merchant of Venice as Performed in Theresienstadt* (Pr.: 19.07.1966), das William Shakespeares *Kaufmann von Venedig* erstmals in den Kontext des Holocaust stellt.⁹³

Zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung in den 1960er Jahren der USA und des Kampfes gegen Diskriminierung und Rassismus sowie der Proteste gegen den Vietnam-Krieg (1954-1975) führt Tabori am 01.10.1967 im New Yorker Orpheum Theatre erneut unter der Regie von Gene Frankel sein Stück *The Niggerlovers* auf. Das Stück, das aus den beiden Einaktern *The Demonstration* und *Man and Dog* besteht, ist explizit durch einen zeitgeschichtlichen Bezug gekennzeichnet.

Zu konstatieren ist, dass Taboris *The Niggerlovers* (1967) und *The Cannibals* (1968) bzw. *Die Kannibalen* (1969) sowie das 1971 folgende anti-militaristische Vietnam-Drama *Pinkville* (1971)⁹⁴ stark von Brechts Epischem Theater geprägt sind. Vom 09. bis zum 16.02.1968 nimmt Tabori anlässlich des 70. Geburtstags von Brecht am internationalen Brecht-Dialog am Berliner Ensemble in Ost-Berlin teil und zeigt sich tief bewegt von dem Austausch und den Produktionen des Berliner Ensemble. Er hält u. a. einen Vortrag mit dem Titel *Geburtstagsgrüße zum Brecht-Dialog*.⁹⁵

Die Uraufführung des ersten Holocaust-Dramas *The Cannibals*, das Tabori seinem in Auschwitz ermordeten Vater widmet, findet am 17.10.1968 am The American Place Theatre in der St. Clement's Church in New York City unter gemeinsamer Regie mit Martin Fried statt. Das Stück setzt sich in mehrfachen Brechungen und Verschachtelungen mit der Geschichte von zwölf Auschwitz-Häftlingen auseinander, anhand eines Rollenspiels von zwei Überlebenden und zehn Söhnen der Verstorbenen, die sich in den Überlebenskampf ihrer ermordeten Väter hineinzusetzen versuchen. Ein Jahr später ist die europäische Erstaufführung von *Die Kannibalen*, ebenfalls unter der Regie von Tabori und Fried am 13.12.1969 in der Werkstatt des West-Berliner Schiller-Theaters festzuhalten. Tabori resümiert: „Für mich war dieser Abend eine Begegnung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Vätern und Söhnen, Juden und Deutschen; alle Themen meines Lebens schienen zusammenzutreffen.“⁹⁶

⁹³ Vgl. z.B. Feinberg 2013, 108f.

⁹⁴ Vgl. z.B. Tabori 1984, Tabori 1994i sowie Tabori 2014i und der publizierte deutsche Dramentext.

⁹⁵ Vgl. Tabori 1968h (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2991) und auch Kap. 3.3 dieser Arbeit.

⁹⁶ Tabori 1981h, 24. Vgl. z.B. Tabori 1973 und die edierte englischsprachige Fassung von *The Cannibals* sowie Tabori 1994d und die publizierte deutschsprachige Fassung. Im Jahr 1970 wird *Die Kannibalen* als TV-Spiel nach dem Bühnenstück unter der Regie von Reinhard Mieke im Bayerischen Rundfunk gesendet. Vgl. zuvor noch der Brief von George Tabori an Wynn Handman, 12.03.[1970a] (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Fried, geboren 1937, verstirbt im Jahr 2000 mit 63 Jahren: „Martin Fried (...) has directed The American Place Theatre productions of *Papp*, *This Bird of Dawning Singeth All Night Long*, *Duet for Solo Voice* and George Tabori's *The Cannibals*. He co-directed with Mr. Tabori a highly successful

Noch in den USA inszenieren Tabori und Fried im Juli 1969 zuvor erneut gemeinsam Brechts *Mother Courage and her Children* (Pr.: 15.07.1969) – die erste US-amerikanische Aufführung des Stücks – in der Adaption und Übersetzung Taboris am Castleton State College, Fine Arts Center in Castleton/Vermont.⁹⁷

Zur Aufführung des sich kritisch gegen den Vietnam-Krieg aussprechenden Dramas *Pinkville* unter der Regie von Tabori und Fried kommt es am 17.03.1971 ebenfalls wie *The Cannibals* (1968) am The American Place Theatre in der St. Clement's Church in New York City.⁹⁸ Das Stück, das die Entmenschlichung durch den Krieg thematisiert und Politisches auch mit religiösen Assoziationen zusammenbringt, war bereits am 12.08.1970 im Rahmen des Berkshire Theatre Festivals in Stockbridge/Massachusetts unter der Regie von Grover Dale zu sehen. Am 24.08.1971 folgt die europäische Erstaufführung von *Pinkville* unter alleiniger Regie von Tabori in der Dreieinigkeitskirche in Berlin-Buckow.

Mit dem Jahr 1971 ist die endgültige Rückkehr Taboris nach Berlin und in den deutschsprachigen Raum zu konstatieren. Tabori erhält für das Jahr 1971 / 1972 ein Stipendium des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.⁹⁹ Am 09.12.1971 findet eine szenische Lesung von *Die Demonstration* unter der Regie von Tabori in der Berliner Akademie der Künste statt.¹⁰⁰

Zu der Uraufführung von *Clowns*, einer „wild satire on the American way of life“¹⁰¹, unter der Regie von Tabori kommt es am 02.05.1972 im Zimmertheater Tübingen. Eine weitere Station bildet Taboris Regie von James Saunders Fassung von *Kohlhaas* (DEA: 08.04.1974) in Bonn.¹⁰² Auch schreibt er das Buch und führt 1975 Regie zu *Insomnia*, einem Fernsehspiel für den Sender Freies Berlin.

production of *The Cannibals* at the Schiller Theatre in West Berlin last year. (...)“ (The American Place Theatre 1971 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und das Programmheft zu *Pinkville*). Fried heiratet Taboris Tochter, Lena Tabori, im Dezember 1969 in New York City.

⁹⁷ Im April 1970 erfolgt die Trennung, 1972 die Scheidung von Viveca Lindfors. Tabori führt eine Beziehung mit Ursula Grützmaker, die er 1976 heiratet und die die meisten seiner englischsprachigen Werke ins Deutsche übersetzen wird.

⁹⁸ Die Bezeichnung *Pinkville* bezieht sich auf das Massaker von My Lai (Son My) (Codename: Pinkville), das am 16.03.1968 von US-Soldaten unter dem Kommando von William L. Calley, Jr. zur Zeit des Vietnam-Kriegs in Südvietnam begangen wurde, vgl. z.B. Longley 2008, 151-154.

⁹⁹Vgl. <http://www.daad.de/alumni/netzwerke/vip-galerie/mitteleuropa/12750.de.html> (letzter Zugriff 01.06.2017).

¹⁰⁰ *The Demonstration* ist neben *Man and Dog* einer der beiden Einakter von *The Niggerlovers*, das, wie zuvor erwähnt, am 01.10.1967 in New York City uraufgeführt wurde. Vgl. Tabori 1994a und Tabori 2014d und der publizierte deutschsprachige Damentext zu *Die Demonstration*. Es liegt keine englischsprachige Ausgabe des Damentextes vor. Am 07.12.2010 führte das Théâtre National du Luxembourg *Die Demonstration* (R: Frank Hoffmann) auf. Im Rahmen der Festlichkeiten *100 Jahre George. Zum 100. Geburtstag von George Tabori* (18.-24.05.2014) am Berliner Ensemble fand die Wiederaufnahme des Stücks als Gastspiel des Théâtre National du Luxembourg in Koproduktion mit den Ruhrfestspielen Recklinghausen am 20. und 21.05.2014 statt.

¹⁰¹ Feinberg 1999, 36.

¹⁰² Gemeint ist Saunders Fassung von *Michael Kohlhaas. Ein Stück nach der Novelle von Heinrich Kleist*, vgl. Saunders 1973.

Die Jahre 1975 bis 1978 verbringt Tabori in Bremen; 1975 gründet er das Theaterlabor am Theater der Freien Hansestadt Bremen und realisiert dort mit seiner ‚Gruppe‘ sieben Inszenierungen.¹⁰³ Das Debüt findet mit der Inszenierung von David Rudkins *Vor der Nacht* (*Afore Night Come*) auf der Studiobühne Concordia des Bremer Theaters am 25.03.1975 statt. Es folgt das Stück *Emigranten* (*Emigranci*) von Sławomir Mrożek in einer Inszenierung von Tabori an der Schauspiel Werkstattbühne der Stadt Bonn (Pr.: 12.06.1975).

Am 28.11.1975 kommt Taboris eigenes Stück *Sigmunds Freude* in der Studiobühne Concordia des Bremer Theaters zur Uraufführung.¹⁰⁴ Das Stück, dessen Titel auf den ersten Blick auf Sigmund Freud und das Wortspiel der Freude Freuds sowie weitere Subtexte verweist und als „Show“ deklariert ist, „befasst sich mit dem Wesen des Glücklichseins.“¹⁰⁵ Tabori verarbeitet Sitzungs- bzw. Traumprotokolle des Begründers der Gestalttherapie, Frederick (Fritz) S. Perls¹⁰⁶ und konstatiert beispielsweise:

„Die Sitzungen sind Minidramen von bescheidener aristotelischer Bauart; Kampf, Konflikt, führt durch Einsicht zu einer graduellen Umkehr und ist in den besten Fällen reinigend. Und damit ist eine alte Verbindung zwischen Drama und Heilung wiederentdeckt worden. Von Anfang an (...) war

¹⁰³ Tabori wird von dem Intendanten des Theaters der Freien Hansestadt Bremen, Peter Stoltzenberg, als fester Regisseur angestellt. Die Bremer Zeit ist wie die Zeit von Taboris früherer und späterer Theaterarbeit von Themen und Motiven geprägt, die mit dem Interesse an der „Opfer-Täter-Dialektik, d[em] Ausloten menschlicher Verhaltensweisen in Grenzsituationen, in denen es auch zu Ausbrüchen von Hass oder Gewalt kommt, [anzugeben sind sowie mit] d[er] obsessive[n] Beschäftigung mit Krankheit und Tod oder d[em] leidenschaftliche[n] Interesse, von der Psychotherapie beeinflusst, an den Regionen der Seele, am Unbewussten und Irrationalen“ (Feinberg 2003, 94f.). Vgl. auch Feinberg 1997 zu Taboris Bremer Theaterlabor. Die Arbeit mit der Gruppe im Theaterlabor zeichnet sich aus durch das offene und prozessuale Arbeiten: „Nach jahrelangem, nicht selten in Routine erstarrtem Theaterspiel bedeutet die Zusammenarbeit mit George Tabori für viele Schauspieler den Aufbruch in ein bis dahin in der BRD nicht gekanntes Abenteuer belebender, erneuernder Theaterarbeit. In der Probenzeit kommt alles Gewohnte in Bewegung, jeder Satz, jede Empfindung wird in Frage gestellt, auf seinen Wahrheitsgehalt überprüft. Taboris Wunsch ist es, aus Schauspielern auf der Bühne wieder Menschen zu machen. ‚Mach kein Theater!‘ lautet seine Forderung“ (Welker 2001, 76). Tabori lernt in Bremen die Tänzerin Ursula Höpfner kennen, die zu dieser Zeit mit dem Choreographen Johann Kresnik am Bremer Theater zusammenarbeitet. Höpfner ist ab 1975 als Schauspielerin Teil von Taboris Gruppe und des Theaterlabors. 1976 heiratet Tabori Ursula Grützmaker. Die Ehe dauert bis zum Jahr 1984 an. Am 12.01.1985 erfolgt die Eheschließung mit seiner vierten Frau Ursula Höpfner.

¹⁰⁴ Vgl. Tabori 2014j.

¹⁰⁵ Tabori 1975b, 1 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1648). Das Deckblatt der Notizen zu *Sigmunds Freude* zeigt auch mit der Klammerformulierung (*James' Joys*) und der Assoziation mit dem irischen Schriftsteller James Joyce ein weiteres Wortspiel im Untertitel auf. ‚Freude‘ und ‚Joy(s)‘ tauchen hier in ihrer Doppelung auf.

¹⁰⁶ Perls (1893-1970) war ein „German-born psychiatrist, founded Gestalt therapy in the 1940s with his wife, Laura. Perls was trained in traditional psychoanalysis, but his dissatisfaction with certain Freudian theories and methods led him to develop his own system of psychotherapy. (...) The goal of Gestalt therapy is to teach people to become aware of significant sensations within themselves and their environment so that they respond fully and reasonably to situations. The focus is on the ‚here and now‘ rather than on past experiences, although, once clients have become aware of the present, they can confront past conflicts or unfinished business (...). Clients are urged to discuss their memories and concerns in the present tense. Gestalt therapists also use the dramatization of conflicts as a method to make problems understandable to their clients. Clients may be called on to act out repressed aspects of their personalities or to adopt the role of another individual. Like other humanistic therapies, Gestalt therapy assumes the innate inclination of individuals to health, wholeness, and realization of their potential. Perls developed most of the techniques of Gestalt therapy in the United States (...)“ (<http://academic.ub.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/EBchecked/topic/232116/Gestalt-therapy> (letzter Zugriff 01.06.2017)). Vgl. z.B. Perls 2002.

Theater nur insofern eine moralische Anstalt, als es therapeutisch war, indem es ein Erleben der Selbsterkenntnis anbot.“¹⁰⁷

Tabori inszeniert des Weiteren die Stücke *Die Troerinnen des Euripides* (Pr.: 14.04.1976) am Theater am Goetheplatz und *Talk Show* (Pr.: 23.10.1976) im Concordia in Bremen. *Talk Show* bringt die Themen Sterben und Krankheit zur Sprache, aber ähnlich wie in *Sigmunds Freude* sind „Glück und Leid eng miteinander verknüpft.“¹⁰⁸ Wenngleich Tabori in Bremen das Theaterlabor leitete, arbeitete er auch in München mit Schauspielern zusammen, die am 23.02.1977 im Werkraum der Münchner Kammerspiele die Kafka-Collage *Verwandlungen. Eine Improvisation frei nach Kafka* realisieren.¹⁰⁹ Nachdem am 25.03.1977 *Die Schaukel* von Edward Bond in der Regie Taboris im Concordia Bremen erstmals in Deutschland aufgeführt wird, widmet sich Taboris Gruppe anschließend wiederholt Kafka und seiner Erzählung *Ein Hungerkünstler* (1922). *Die Hungerkünstler* nach Tabori feiert am 10.06.1977 ebenfalls im Concordia des Bremer Theaters seine Uraufführung.¹¹⁰ Die letzte Bremer Inszenierung im Theaterlabor ist mit *Hamlet* (in der Übersetzung Heiner Müllers¹¹¹) am 19.03.1978 im Concordia anzugeben; Taboris Gruppe besteht bis zum Ende dieser Spielzeit im Jahr 1978.¹¹²

¹⁰⁷ Tabori 1994p, 80. Tabori erzählt an anderer Stelle, dass er in den USA selbst zur Psychotherapie gegangen sei und dass dies sein Interesse an Freud gefördert hätte, vgl. z.B. Tabori 1994m, 15. Tabori hat sich intensiv mit Perls Methode auseinandergesetzt, vgl. Tabori 1994p, 80: „Perls war sehr stark vom Theater beeinflusst. Seine Therapie ist eine des Dialogs; der Patient wird angeleitet und angetrieben, sein Unglück nicht als etwas zu beschreiben, das in der Vergangenheit sich ereignet hat (wie dies Freud gemacht hätte), sondern es auszuagieren, indem die Vergangenheit zur Gegenwart gemacht wird, etwas, das letztendlich Theater macht, oder machen sollte.“ Der zitierte Textauschnitt wurde unter dem Titel *Warum Fritz* im Kontext von *Sigmunds Freude*, George Tabori nach Frederick S. Perls: *Gestalttherapie in Aktion*, Wien, Theater Der Kreis (Pr.: Januar 1988, R: Detlef Jacobsen) verfasst (vgl. Tabori o.D.(e) (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1655)). Vgl. auch der englische Originaltext *Why Fritz*, Tabori o.D.(f) (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2761). Die Vergegenwärtigung der Vergangenheit im Theater spielt auch für Taboris erstes Holocaust-Drama *The Cannibals* (1968) eine zentrale Rolle. Tabori hat auch einmal an einer Gestalttherapie von Perls als Beobachter teilgenommen, vgl. z.B. Ohngemach 1993b, 134f. oder Tabori/Fritsch 1994, 40. Zur Gestalttherapie und Taboris früher Theaterpraxis, vgl. Diedrich 2002.

¹⁰⁸ Feinberg 2003, 98.

¹⁰⁹ Zuvor kommt es am 10.02.1977 zur Uraufführung von Taboris *Die 25. Stunde* (R: Eddy Habbema) in Haarlem/Niederlande. Im März 1977 wird Tabori zudem der Kritikerpreis 1976 vom Verband der deutschen Kritiker verliehen.

¹¹⁰ „Da man die Selbsterfahrung als Vorbedingung für eine optimale, d.h. authentische Darstellung betrachtete, beschloss die Gruppe, sich genauestens an Kaf[sk]as Erzählung zu orientieren und 40 Tage lang zu fasten. Mit behördlicher Genehmigung und unter ärztlicher Aufsicht führte die gesamte Gruppe das Fastenexperiment durch, das für einen politischen Skandal in der Hansestadt sorgte, nicht zuletzt weil es an den Hungerstreik von Angehörigen der Baader-Meinhof-Gruppe erinnerte. Gleichzeitig wurde geprobt. (...) Die Dichotomie von Sein und Spielen, Leben und Kunst wurde aufgehoben“ (Feinberg 2003, 101). Der Konflikt zwischen der Stadt, dem Kultursenator Bremens und dem Theater spitzte sich daraufhin zu; Ende der Spielzeit 1978 wurden die Verträge der Beschäftigten nicht verlängert. Vgl. z.B. auch Taboris Ausführungen zum Stück in Kern 1988, Häcker 2010b oder Kagel 2013.

¹¹¹ Vgl. Müller 2004 und die deutsche Übersetzung von Shakespeares *The Tragicall Historie of Hamlet, Prince of Denmark* (1603). Taboris *Hamlet* in der Übersetzung von Müller ist damit als die „deutsche[] Erstaufführung der Neuübersetzung“ (Welker 2001, 77) anzusehen.

¹¹² Tabori ist von dieser Zeit an auch an Hörspielproduktionen seiner Theaterstücke beteiligt, vgl. z.B. Welker 1994, 339. Am 24.09.1978 wird ihm der Prix Italia Hörspielpreis für *Weisman und Rotgesicht* in Mailand verliehen. An dieser Stelle soll vermerkt werden, dass das Theaterstück *Weisman und Rotgesicht* erst nach dem

Es folgt der Umzug nach München und die Arbeit als freischaffender Regisseur vorwiegend an den Münchner Kammerspielen. In diesem Rahmen führt Tabori in einem Keller der Knöbelstraße in München seine Improvisationen über Shylock *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte Juwelen in den Ohren (Der Kaufmann von Venedig)* am 19.11.1978 auf. Jan Strümpel konstatiert, dass sich „das Ensemble auf der Basis von Shakespeares ‚Kaufmann von Venedig‘ der Darstellbarkeit jüdischer Charaktere vor dem Hintergrund des Holocaust annäherte.“¹¹³

Am 17.05.1979 wird Taboris zweites episch-erzählendes Holocaust-Drama *Mutters Courage* bei den Münchner Kammerspielen im Theater in der Reitmorstraße uraufgeführt. Das Stück thematisiert die Geschichte der Errettung von Taboris Mutter vor der Deportation nach Auschwitz im Jahr 1944.¹¹⁴

Im Jahr 1980 erfolgt Taboris Realisierung des epischen Gedichts *Der Untergang der Titanic* von Hans Magnus Enzensberger im Werkraum der Münchner Kammerspiele (Pr.: 08.05.1980), und am 04.12.1980 führt er im Leopoldpark in München seinen *Beckett-Abend 1* unter dem Motto „*Ich bin unglücklich, aber nicht unglücklich genug. Das ist mein Unglück.*“ im Zirkuszelt Atlas mit Mitgliedern der Zirkusfamilie Frank auf.¹¹⁵ Brechts *Der Jasager und der Neinsager* kommt am 09.05.1981 im Schauspielhaus des Staatstheaters Kassel zur Aufführung. Zwei Monate später findet der 2. *Beckett-Abend: Der Verwaiser* nach Becketts Erzählung *The Lost Ones* am 01.07.1981 im Schauspielhaus BO-Fabrik in Bochum statt.¹¹⁶

In den Jahren 1982 bis 1985 arbeitet Tabori als freier Regisseur und inszeniert im Februar 1982 im Rahmen eines Projekts der Hochschule der Künste Berlin mit dem Studiengang Schauspiel *Tod & Co.* nach Texten der US-amerikanischen Dichterin Sylvia Plath. Drei Monate später im Mai wird die Auftragsproduktion der Berliner Festspiele *Der Voyeur* bei dem Berliner Theatertreffen aufgeführt (Pr.: 15.05.1982), in dem das Leid des Juden Leo

Hörspiel im Jahr 1990 in Wien uraufgeführt wird und folglich eine Umarbeitung des Hörspiels zum Theaterstück stattgefunden hat.

¹¹³ Strümpel o.J. Zu der Dokumentation dieser Theaterarbeit, vgl. Welker/Berger 1979. Welker 2001, 77 stellt heraus, dass „[w]ährend der Probenzeit (...) immer mehr ehemalige Mitglieder der Bremer Gruppe nach München [reisten] und (...) ihre begonnene Arbeit mit George Tabori fortsetzen [wollten].“

¹¹⁴ Vgl. z.B. Tabori 1994g. Am 22.05.1979 wird Tabori das Verdienstkreuz 1. Klasse der Bundesrepublik Deutschland in Bonn verliehen. Im Jahr 1979 ist auch *Frohes Fest* (Drehbuch/Regie: Tabori) als Fernsehspiel im ZDF zu sehen. Im Oktober 1981 gewinnt Tabori für *Frohes Fest* den Großen Preis der Stadt Mannheim der Internationalen Filmwoche.

¹¹⁵ Im Anschluss an München wird Tabori am Schauspielhaus BO-Fabrik in Bochum im Mai 1981 ein Gastspiel des Stücks geben; der Bochumer Intendant ist zu dieser Zeit Claus Peymann und Hermann Beil sein Dramaturg. Zuvor erhält Tabori im März 1981 den Kunstpreis Berlin für seine Leistungen im Bereich Film-Hörfunk-Fernsehen.

¹¹⁶ Vgl. z.B. das Gespräch über Beckett, Tabori/Kässens 1989. Vgl. ausführlich zu Tabori und Beckett, Schweiger 2005, 168-192.

Dryfoos während der NS-Zeit in Korrelation zu dem Leid der Schwarzen¹¹⁷ Bevölkerung in den USA gesetzt wird.¹¹⁸ Tabori ist außerdem als Schauspieler (zusammen mit Ursula Höpfner) in Michael Simbruks Spielfilm *Non-Sense oder Der letzte Akt* zu sehen, der im Winter 1982 / 1983 gedreht wurde.¹¹⁹

Am 30.01.1983 wird Taboris *Jubiläum*, „ein Gedächtnis-Spiel“¹²⁰, anlässlich des 50. Jahrestages der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler¹²¹ im Foyer des Schauspielhauses Bochum uraufgeführt. Tabori inszeniert „den Reigen auferstehender und plaudernder Toter auf einem deutschen Friedhof.“¹²² Am 04.06.1983 wird Gertrude Steins *Doktor Faustus Lichterloh* (*Doctor Faustus Lights the Lights*) als deutsche Erstaufführung in der Kölner Schlosserei des Schauspielhauses durch Tabori umgesetzt.

Großen Erfolg als Regisseur feiert Tabori mit der Inszenierung von Samuel Becketts *Warten auf Godot* (Pr.: 04.01.1984) im Werkraumtheater an den Kammerspielen München.¹²³ Es folgt Taboris Stück *Peepshow*, uraufgeführt am 06.04.1984 im Schauspielhaus Bochum, „ein anekdotenhafter, quasi-autobiografischer ‚Rückblick‘, eine Art dramatisierter Bildungsroman.“¹²⁴ Am 05.10.1984 führt Tabori *Das Verhör* von István Eörsi an der Berliner Schaubühne am Lehniner Platz auf, das im Jahr 1953 in Ungarn spielt, „kurz nach Stalins Tod, und (...) das Schicksal von vier politischen Häftlingen [zeigt], die vernommen und gepeinigt werden.“¹²⁵ Im Folgejahr realisiert Tabori das Stück *M* (nach *Medea* von Euripides, Pr.: 03.01.1985) in seiner Eigenschaft als fester Regisseur im Werkraum der Münchner

¹¹⁷ Im Anschluss an Husmann 2010, 13, Fußnote 8 wird an dieser Stelle das Adjektiv ‚Schwarz‘ großgeschrieben und dezidiert anti-essentialistisch verstanden. Diese Schreibweise versteht „Schwarz“ als sozio-politische Kategorie und apolitischen (Identitäts-)Begriff emanzipatorischer Selbstbestimmung.“ Husmann stellt ferner für ihre Arbeit heraus, dass sich diese „als Beitrag zur Kritischen Weißseinsforschung [versteht] und (...) dabei Bezug auf Ansätze [nimmt], die Schwarzsein und Weißsein als historisch entwickelte soziale Strukturkategorien und sozio-politische Identitäten verhandeln, Weißsein als (‚unsichtbare‘) soziale Normkategorie zum zentralen Gegenstand hegemoniekritischer Reflexionen machen und unterschiedliche sozio-kulturelle Kontexte berücksichtigen“ (ebd., 14).

¹¹⁸ Vgl. Tabori 2014b. *Der Voyeur* wurde 1969 von dem Regisseur John Boorman als *Leo the Last* verfilmt, „doch noch vor der Premiere zog Tabori seinen Namen zurück“ (Feinberg 2003, 117).

¹¹⁹ Vgl. Simbruk 1983. Der ZDFtheaterkanal zeigte den Film als Fernseh-Erstaufführung im Jahr 2004 anlässlich von Taboris 90. Geburtstag.

¹²⁰ So Strümpel 2000, 108. „Taboris Erinnerungsübung ‚Jubiläum‘ ähnelt nicht von ungefähr Freuds therapeutischem Ansatz, dem, was der Begründer der Psychoanalyse mit dem Begriff der ‚Erinnerungsarbeit‘ als Dreischritt aus ‚Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten‘ meinte. (...) Die Theatererfahrung, die Tabori bietet, ist durch ihre konkrete und sinnliche Wesensart gekennzeichnet (...). Die Theaterstunde des aktiven Erinnerns, das Aufreißen der Wunden und die Wiederbelebung des Schmerzes beziehen somit Schauspieler wie Zuschauer physisch, intellektuell und emotionell mit ein“ (Feinberg 2003, 118f.).

¹²¹ Vgl. z.B. <http://www.usmmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007499> (letzter Zugriff 01.06.2017) zum 30.01.1933.

¹²² Braese 1996, 43. Vgl. z.B. Tabori 1994e. Am 18.07.1983 erhält Tabori den Mülheimer Dramatiker Preis für *Jubiläum*.

¹²³ Vgl. z.B. Tabori 1993k oder Ohngemach 1989b.

¹²⁴ Feinberg 2003, 121. Vgl. Tabori 1994h.

¹²⁵ Feinberg 2003, 123.

Kammerspiele.¹²⁶ Weitere Inszenierungen von Tabori in München sind mit den Stücken *Mein Herbert* von Herbert Achternbusch (Pr.: 25.04.1985), *Die Troerinnen des Euripides* in der Bearbeitung von Walter Jens (Pr.: 19.12.1985),¹²⁷ *Glückliche Tage* von Samuel Beckett (Pr.: 13.04.1986) und 1986 mit Harald Müllers *Totenfloss* (Pr.: 29.11.1986) anzugeben. Zuvor feierte Tabori an der Kammeroper in Wien am 08.05.1986 auch sein Debüt als Opernregisseur mit Ruggiero Leoncavallos *Bajazzo*.¹²⁸

Im Jahr 1987 zieht es Tabori ganz nach Wien; dort wird er bis 1990 als Leiter des Schauspielhauses in der Porzellangasse tätig sein. Sein Theater trägt den Namen ‚Der Kreis‘. Tabori ist nun erstmalig Theaterdirektor, Geschäftsführer und künstlerischer Leiter und versteht sein Theater wie folgt:

„Die Definition Grotowskis von Armem und Reichem Theater ist für mich noch sehr stimmig, beide haben ihre Vor- und Nachteile. Die Arbeit am Reichen Theater ist bequem, dort habe ich keine Sorgen, ob die Miete bezahlt ist und so weiter. Es gibt dort aber, wie Grotowski meinte, eine gefährliche Verführung, die auch die Ästhetik bestimmt. Letzten Endes wird es, wie Grotowski etwas extrem formuliert hat, ‚prostituiertes Theater‘, eine Angeberei: Wie toll wir sind, wie schön wir sind – über Wahrheit möchte ich nichts sagen – wie gut wir sind. Wir hier in Wien sind eigentlich noch kein Armes Theater, ein Reiches Theater sind wir auch nicht. Es ist momentan eine Mischung, und die ästhetischen Probleme, die auftauchen, bestätigen: Das sogenannte Arme Theater ist das richtige für uns. Darauf wollen wir uns, nach einem Jahr struktureller und anderer Experimente, in der Spielzeit 1988/89 konzentrieren.“¹²⁹

Im Akademietheater des Burgtheaters Wien feiert Taboris Farce *Mein Kampf* am 06.05.1987 Premiere und erntet

¹²⁶ In der Bearbeitung des Klassikers spielt der körperbehinderte Schauspieler Peter Radtke die Rolle des Kindes, vgl. Radtke 1987. Vgl. auch Taboris Positionen zum Stück in Rotzer 1985 oder Stephan 2005.

¹²⁷ Chronologisch betrachtet soll an dieser Stelle auch der von Tabori zusammengestellte *Stammheim-Epilog* zu Reinhard Hauffs Film *Stammheim* in der Hamburger Kampnagel-Fabrik (Pr.: 31.01.1986) erwähnt werden.

¹²⁸ Weitere Opern, die Tabori inszeniert hat in chronologischer Reihenfolge: *Der Tod dankt ab. Der Kaiser von Atlantis*, komponiert von Viktor Ullmann in Theresienstadt, Kammeroper Wien (Pr.: 01.10.1987); *Satyricon* von Bruno Maderna bei den Salzburger Festspielen (Pr.: 16.08.1991); Arnold Schönbergs *Moses und Aron*, Leipzig (Pr.: 26.11.1994); Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* sowie *Erwartung* von Arnold Schönberg, Enschede (Pr.: 29.03.1997); *Der nackte Michelangelo* von Dmitri Schostakowitsch, Berlin (Pr.: 18.06.1998); Mozarts *Zauberflöte*, Berlin (Pr.: 14.08.1998) und Mozarts *Entführung aus dem Serail*, Berlin (Pr.: 27.07.2002).

¹²⁹ Ohngemach 1993b, 125. Jerzy Grotowski (1933-1999), polnischer Theaterreformer und ein „avant-garde director famous for a few productions, remarkable actor training, experiments with the actor/spectator environment, and the concepts of ‚holy actor‘, and ‚poor‘ and ‚autonomous‘ theatre. All these markers come from a ten-year period (1959-1969), during which Grotowski and his Laboratory Theatre, created groundbreaking performances and creative processes“ (Salata 2013, 14). Vgl. auch Grotowski 1968b. Grotowskis Poor Theatre „would ruthlessly eliminate everything that could possibly be eliminated from the theatre so as to lay bare its essence. This was to be a theatre without costumes, a theatre without make-up, a theatre without lighting and sound effects. This was to be a theatre in which the art of performance would be reduced to its core – the task of being deeply and intensely human“ (Mitter 2005, 107). Grotowski „löst [ferner] die Trennung von Schauspieler und Zuschauer auf und bietet stattdessen ‚ritualisierte Erlebnisse‘. Exotische Spielorte und exklusive Teilnehmergruppen befördern Formen ‚spontaner Gemeinschaft‘“ (Bräunlein 2012, 98). Vgl. auch Romanska 2012, 6 zum Einfluss Grotowskis: „Jerzy Grotowski’s theories and methods influenced directors such as Peter Brook, Richard Schechner, and Joseph Chaikin, and groups like the Living Theatre, the Wooster Group, the Performance Group, and the Open Theatre.“

„stürmischen Erfolg. Von den Kritikern zum ‚Stück des Jahres‘ gekürt, war es Taboris Eintrittsbillet in das etablierte Theater. (...) [E]s wuchs vor allem das Interesse an anderen Stücken Taboris, der zwischen 1991 und 1993 zu einem der zehn meistgespielten Autoren auf den deutschsprachigen Bühnen avancierte (...).“¹³⁰

Das Stück thematisiert die Zeit vor dem Nationalsozialismus als „wilde Phantasmagorie“¹³¹ und ist eine „farce filled with black humor and rhetorical acrobatics; the piece is shockingly eloquent in portraying the absurdity and horrors of Nazi ideology.“¹³² In einem Männerasyl in der Wiener ‚Blutgasse‘ begegnen sich der jüdische Buchverkäufer Schlomo Herzl und der junge, in der Kunst erfolglose Adolf Hitler.¹³³ Schlomo „takes care of the psychologically unstable Hitler (...) and becomes the target of Hitler’s hysterical attacks and the first object of his anti-Semitism and brutality.“¹³⁴

Im Juli des Jahres 1987 führt Tabori Franz Schmidts Oratorium *Das Buch mit sieben Siegeln* (Pr.: 28.07.1987) in der Universitätskirche Salzburg im Rahmen der Salzburger Festspiele auf. Die Schauspieler sprechen keinen Bühnentext; es wird vielmehr körperlich ausdrucksstark in Ergänzung zum Oratorium agiert. Direkt nach der Premiere kommt es jedoch zum Verbot der szenischen Aufführung, da einige Szenen als zu obszön angesehen werden.¹³⁵ In seinem Theater Der Kreis realisiert Tabori am 19.09.1987 *Schuldig geboren* nach Interviews und Berichten von Kindern aus Nazifamilien von Peter Sichrovsky.¹³⁶ Tabori entscheidet sich mit diesem Stück auf die Waldheim-Affäre in Österreich zu antworten.¹³⁷

¹³⁰ Feinberg 2003, 135. Vgl. Tabori 1987b und Tabori 1994f.

¹³¹ Feinberg 2003, 138.

¹³² Fischer 2000a, 932.

¹³³ Vgl. z.B. Tabori/Palm/Voss [1987] 2004, Kunne 1993, Berghahn 2005 und Feinberg 2007b. Tabori tritt zusätzlich zu seiner Regietätigkeit selbst als Schauspieler auf und übernimmt die Rolle des Kochs Lobkowitz im Stück.

¹³⁴ Fischer 2000a, 932.

¹³⁵ Nach Diskussionen des Festspielbüros, der Universität bzw. des Rektors und des Erzbischofs Karl Berg um das Stück, wird Tabori zunächst von dem Festspiel-Generalsekretär Franz Willnauer dazu aufgefordert, Szenen zu verändern. Tabori lehnt dies jedoch ab. Daraufhin wird das Stück nach der Premiere abgesetzt und nur noch als Konzert aufgeführt. Die Absetzung löste Proteste und Demonstrationen aus, die jedoch erfolglos blieben. Vgl. auch die Presseankündigung, Rezensionen und Pressestimmen zu *Das Buch mit sieben Siegeln* (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 58). Vgl. auch Schuler 2004, 207f. und Schuler 2007 zum Stück.

¹³⁶ Vgl. Sichrovsky 1987b. ‚Schuldig‘ geboren zu sein meint hier die Schuld als Gewicht, das auf den Schultern der Familien bzw. den Nachkommen lastet. An dieser Stelle erwähnenswert erscheint bei der Betrachtung der Interviews im Buch die zusätzliche Betitelung resp. Charakterisierung der anonymisierten Gesprächspartner von Sichrovsky, die mit der jeweiligen Überschrift bereits aktiv den Interpretations- und Rezeptionsprozess mitsteuern. Vgl. auch Sichrovskys zwei Jahre zuvor erschienenes Buch mit Interviews junger Juden und ihrer Perspektiven, Sichrovsky 1985. Zusätzlich sei an dieser Stelle auch Sichrovskys Theaterstück *Das Abendmahl* (UA: 18.03.1988 im Wiener Akademietheater) angeführt, das sich dem Versuch des Dialogs der Kinder der Täter mit den Kindern der Opfer widmet und explizit im Zusammenhang mit dem ‚Anschluss‘ Österreichs an Nazi-Deutschland 50 Jahre zuvor am 13.03.1938 zu verorten ist, vgl. Sichrovsky 1988.

¹³⁷ „Mit 53,9% der Stimmen wählten die Österreicher im Juni 1986 **Kurt Waldheim** zum Bundespräsidenten. Der Wahlkampf stand im Zeichen der Vorwürfe gegen den Politiker: Er wurde bezichtigt, Nationalsozialist gewesen zu sein, von Kriegsverbrechen auf dem Balkan gewusst und sogar selbst an einer Aktion gegen Partisanen teilgenommen zu haben. Waldheim wies so gut wie alle Vorwürfe zurück. Eine rege Diskussion fand daraufhin in der österreichischen Öffentlichkeit statt, die auch erstmalig zur Auseinandersetzung mit der Rolle der Österreicher während der NS-Zeit führte. Bei den Nationalwahlen im November des Jahres verdoppelte

Zeitgleich, ebenfalls im September 1987, ist eine erneute Inszenierung von *Die Kannibalen* unter der Regie von Martin Fried im Kreis zu sehen.¹³⁸ Beide Produktionen sind miteinander verbunden, z. B. durch das Bühnenbild oder die Schlüsselfrage: „Vater, was hast du im Krieg getan?“¹³⁹

Im Jahr 1988 führt Tabori Gaston Salvatores Zweipersonenstück *Stalin* (Pr.: 08.03.1988) ebenfalls im Kreis auf und ist zwei Monate später bei den Wiener Festwochen mit Thomas Braschs *Frauen. Krieg. Lustspiel* (Pr.: 10.05.1988) vertreten, „ein[em] hybride[n] Theaterabend über die Sinnlosigkeit der von Männern geführten Kriege, über Liebeslust und weibliches Leiden.“¹⁴⁰ Nach der Inszenierung von Jean-Claude Carrières *Zum zweiten Mal* im Kreis (Pr.: 16.09.1988), feiert Taboris *Masada* (nach der *Geschichte des jüdischen Krieges* (75-79 n.d.Z.)) von Flavius Josephus beim Steirischen Herbst in Graz am 25.10.1988 Premiere und ist ab dem 07.11.1988 im Kreis zu sehen.¹⁴¹

Die Jahre 1989 bis 1990 sind geprägt von Shakespeare-Inszenierungen Taboris. Am 14.03.1989 führt er die Shakespeare-Collage *Verliebte und Verrückte* zum Thema der Liebe im Theater Der Kreis auf.¹⁴² Tabori ist hier erneut zusätzlich zu seiner Regiearbeit als Schauspieler präsent und übernimmt die Rolle des Shylock und Romeos. Es folgt *Lears Schatten* bei den Bregenzer Festspielen (Pr.: 22.07.1989); anschließend ist das Stück auch im Kreis zu sehen. Tabori verwirklicht dann zu Beginn des Jahres 1990 *Othello* (Pr.: 10.01.1990) im Wiener Akademietheater. Des Weiteren inszeniert er *Hamlet* (Pr.: 22.05.1990) im Rahmen der Wiener Festwochen; diese Produktion ist einen Monat später ebenfalls im Kreis zu sehen.

Haiders FPÖ ihren Stimmenanteil. Vor dem Hintergrund dieser Spannungen wurde in Wien Thomas Bernhards ‚Skandalstück‘ ‚Heldenplatz‘ (4.11.1988) uraufgeführt“ (Feinberg 2003, 142f.). Vgl. zu Waldheim auch z.B. Tóth 2006. Vgl. auch Tabori in Sichrovsky 1987a, 181. Tabori plante auch *Die Schnitzeljagd. Schuldig geboren als Film* zu realisieren, vgl. das Exposé zum Film, Tabori o.D. [1992] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1128).

¹³⁸ Vgl. Tabori 1987a.

¹³⁹ So z.B. Löffler 1987, 24.

¹⁴⁰ Feinberg 2003, 142. Tabori erhält dafür die Josef-Kainz-Medaille der Stadt Wien für herausragende Leistungen auf dem Theater. Am 15.05.1988 wird Tabori der Theaterpreis Berlin verliehen.

¹⁴¹ Inhaltlich geht es kurzgefasst darum, dass „[z]wischen Mauerresten, Sand, Stacheldraht, kleinen Zinnsoldaten, Kinderschuhen und Kerzen, die bildlich eine Verbindung zwischen dem jüdischen Schicksal im Jahr 73 [n.d.Z.] (...) und dem Holocaust nahe leg[en], (...) zwei Überlebende (...) über den Massenselbstmord, über das Recht auf Leben, die Schuld der Überlebenden und die Pflicht, Zeugnis abzulegen [sinnieren]. Im Epilog wird die Verknüpfung der fast 2000 Jahre auseinander liegenden Erfahrungen in der kollektiven Erinnerung noch einmal hervorgehoben: ‚Der Fels von Masada steht wie damals golden in der Wüste. Von oben sieht man im Süden L[i]b[y]en, Ägypten, Tunesien, Algerien, im Osten Jordanien und Saudi-Arabien, im Norden den Irak, Libanon und Syrien. Im Westen sieht man an klaren Tagen Auschwitz‘“ (Feinberg 2003, 143).

¹⁴² Das Motto der Collage stammt aus Shakespeares *Ein Sommernachtstraum* (1605). Herzog Theseus spricht in Akt V, Szene 1: „Mehr wundervoll wie wahr. / Ich glaubte nie an diese Feenposen / Und Fabelein. Verliebte und Verrückte / Sind beide von so brausendem Gehirn, / So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt, / Was nie die kühlere Vernunft begreift!“ (Shakespeare [1605] 1961, 318).

Zum Ende des Jahres 1990 verabschiedet sich Tabori von seinem Theater, das er auflöst und wechselt „als Autor und Regisseur mit Ursula Höpfner fest an das Burgtheater“¹⁴³ in Wien.

Zwei Monate zuvor bringt Tabori am 23.03.1990 *Weisman und Rotgesicht* im Akademietheater Wien zur Uraufführung; niedergeschrieben hatte er dieses Stück bereits in den 1960er Jahren zur Zeit der Bürgerrechtsbewegung und dem Kampf gegen Rassismus in den USA.¹⁴⁴ In den Rocky Mountains begegnen sich der Holocaust-Überlebende Arnold Weisman und ‚Rotgesicht‘, ein Native American.¹⁴⁵ Auch in diesem Stück sucht Tabori die Konfrontation mit Selbst- und Fremdbildern, Klischees und Stereotypen, die dann sukzessiv dekonstruiert werden.

Taboris *Babylon-Blues oder Wie man glücklich wird, ohne sich zu verausgaben* kommt am 12.04.1991 im Burgtheater Wien zur Uraufführung. Die Collage von über zwanzig „Dramollete[n]- oder Revue-Nummern ist [geprägt von] Taboris pointiertem Glücksbegriff: „Das Glück entsteht, wenn das Unglück aufhört.“¹⁴⁶ Auch Tabori selbst erscheint auf der Bühne als die Figur des Meister Zwi, der Witze auf Ungarisch zum Besten gibt: „Der Witz als Rettungsring mitten in der Verzweiflung, Taboris Prinzip Hoffnung.“¹⁴⁷

In Taboris *Goldberg-Variationen* (UA am 22.06.1991 im Akademietheater Wien) werden ausgewählte Szenen, Ereignisse und Erzählungen aus der Hebräischen Bibel und dem Neuen Testament unter der Regie der Figur Mr. Jay geprobt.¹⁴⁸

„Festgefügte Bilder der biblischen Erzählungen und Szenen – verbunden mit der Annahme, dass sie den Rezipienten bekannt sein könnten – werden von Tabori in einen neuen Zusammenhang gebracht und dekonstruiert. Auf der Bühne wird diskutiert, szenisch ausprobiert und variiert – Mr. Jay agiert auf der Ebene der Probensituation als ‚Gott‘ mal launisch, mal rechthaberisch, gibt die falschen Kommandos und erscheint so auch als eine fehlerhaft menschliche ‚Gottfigur‘. Das Motto des Dramas könnte dabei kurz und knapp lauten: So ist das Leben, es geht immer etwas schief, in der Bibel wie auf der Bühne.“¹⁴⁹

¹⁴³ Welker 2001, 89. Tabori ist damit sowohl in den von ihm favorisierten ‚Katakomben‘ (vgl. z.B. Tabori 1981h, 18 oder Taboris Aussage in Rehder 1981) als auch in den ‚Kathedralen‘, wie z.B. das Burgtheater in Taboris Terminologie zu bezeichnen wäre, tätig.

¹⁴⁴ Vgl. z.B. Feinberg 2003, 152. Diese erwähnt auch, dass das auf Englisch geschriebene Stück zunächst als „Erzählung (...) auf [D]eutsch [erschien,] (...) dann als Hörspiel für RIAS-Berlin umgearbeitet [wurde] (und (...) 1978 den Prix d'Italia [gewann]) und schließlich zum Bühnentext umgeschrieben [wurde]“ (ebd.). Vgl. die Erzählung *Weissmann und Rotgesicht*, Tabori 1981i und der publizierte deutsche Dramentext Tabori 1994j.

¹⁴⁵ Rotgesicht repräsentiert „a character whose identity is ambiguous, but who is stylized to represent the indigenous populations of North America“ (Friedberg 2001, 57). Vgl. auch die Analysen zum Stück z.B. von Kagel 1996 oder Strümpel 1998. Das Stück wurde im September 1990 mit dem Mülheimer Theaterpreis ausgezeichnet.

¹⁴⁶ Feinberg 2003, 155. Vgl. auch Bolterauer 2005 oder Bolterauer 2006 zum Stück. Im Januar 1991 wird Tabori zuvor der Peter-Weiss-Preis 1990 für Theater der Stadt Bochum verliehen.

¹⁴⁷ Feinberg 2003, 155. Vgl. auch Tabori 1991a, 71.

¹⁴⁸ Vgl. Tabori 1994c. Die literarische Vorlage zum Stück bildet Taboris Erzählung *Erste Nacht letzte Nacht*, vgl. Tabori 1986a.

¹⁴⁹ Branković 2016, 83. Goldberg hält im Stück fest: „Scheitern, immer scheitern, wieder scheitern, besser scheitern“ (Tabori 1994c, 295). Dieses an Beckett angelehnte Verständnis des Scheiterns ist jedoch positiv konnotiert: „Die einzig mögliche Haltung zur Welt besteht darin, die Erfolglosigkeit menschlichen Bemühens zu akzeptieren und dennoch immer wieder von vorne zu beginnen“ (Hong 2008, 389).

Tabori vollzieht in seinen *Goldberg-Variationen* eine Neukontextualisierung der biblischen Szenen.¹⁵⁰ Am 14.11.1991 wird *Nathans Tod* – in Taboris Bearbeitung und Adaption von Lessings *Nathan der Weise* (1783) – im Lessingtheater Wolfenbüttel uraufgeführt. Taboris Nathan fällt im Gegensatz zum Lessingschen Nathan jedoch

„einem Pogrom zum Opfer, zur Freude des von Zweckdenken bestimmten Sultans und des religiös intoleranten Patriarchen, denn ihnen wurde mit Nathan die durch ihn repräsentierte Ethik der Toleranz aus dem Blickfeld entfernt: ‚Endlich verklingt / Sein lächerliches Lied. / Das törichte Märchen / Über irgendwelchen Ring / Wir werden es nie wieder hören‘, so wird das Ende des Lessingschen Aufklärungsgedankens gefeiert.“¹⁵¹

Es folgen zwei Kafka-Aufführungen Taboris im Jahr 1992: Am 29.04.1992 wird im Wiener Burgtheater *Unruhige Träume* inszeniert, und am 12.07.1992 findet die einmalige Vorstellung von Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* im Wiener Parlament statt.¹⁵² Taboris *Der Grossinquisitor* nach Fjodor Dostojewskijs *Die Brüder Karamasow* (1880) wird am 08.10.1992 in Sevilla uraufgeführt.¹⁵³

Tabori erhält am 10.10.1992 den Georg-Büchner-Preis, den bedeutendsten Literaturpreis im deutschsprachigen Raum. Zur Begründung der Verleihung des Preises wird festgehalten:

„Die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung verleiht den Georg-Büchner-Preis 1992 George Tabori für seine Theaterstücke, seine klärende Prosa und seine engagierte Theaterarbeit. Wir bewundern darin seinen Mut, dem deutschen Publikum mit Witz, Ironie und doch mit der Leidenschaft des Opfers und der Distanz des Weisen die unheilvolle gemeinsame Geschichte der Deutschen und Juden vor Augen zu führen.“¹⁵⁴

Es folgt Taboris schwarze Komödie *Requiem für einen Spion*, die am 17.06.1993 im Akademietheater Wien uraufgeführt wird. Am 13.02.1994 inszeniert Tabori dort auch sein Stück *Die 25. Stunde*, das 1977 in den Niederlanden uraufgeführt wurde.¹⁵⁵

¹⁵⁰ Vgl. auch die Analysen zum Stück z.B. von Peters 1997b, Berg 1998 oder Klotz 2013b. Tabori erhält für das Stück den Kritikerpreis 1992 der Zeitschrift *Theater heute* und den Mülheimer Publikumspreis.

¹⁵¹ Strümpel 2006, 233. Vgl. zum Stück auch z.B. Brandstetter 1997, Fischer 2000b, Kucher 2013 oder Kagel 2014.

¹⁵² Diese Inszenierung ist dann auch ab dem 10.11.1992 ebenfalls im Burgtheater Wien zu sehen.

¹⁵³ Die deutsche Erstaufführung des Stücks findet am 29.01.1993 im Residenztheater München statt. Vgl. Tabori 1992/1993a. Vgl. besonders Taboris einleitende, u.a. auch von Freud gefärbte Anmerkungen zum Stück im Programmheft: „1 Jeder Sohn will seinen Vater umbringen (Dostojewskij). Nur so kann man erwachsen werden (Derrida). Wer seinen Vater ... usw. nicht hasst, kann nicht mein Jünger sein (Jesus). In den schwarzen Ghettos hat man es ‚Lets get Daddy‘ – lass uns Papa fertig machen – genannt. 2 Wenn Gott nicht existiert, ist alles erlaubt. Nach dem Vatermord kommen die Brudermorde. (...)“ (Tabori 1992/1993b, 4). Vgl. z.B. auch der *Fourth Draft* von Taboris *The Cannibals*, der ebenfalls folgendes Motto aus den *Brüdern Karamasow* und Taboris generelles Interesse an Dostojewskij aufzeigt: „‚If God is dead, everything is permissible.‘ The Brothers Karamazov“ (Tabori 1968g, iii (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)). Auch z.B. in den *Goldberg-Variationen* zeigt sich in der letzten Szene *Die Neunte Stunde* ein deutlicher Bezug zu *Die Brüder Karamasow* (Zweiter Teil, 5. Buch: *Der Großinquisitor*, vgl. Dostojewskij [1880] 2012, 397-427, in dem Kritik an der Institution der Kirche als Verkörperung der weltlichen Macht geübt wird), vgl. Tabori 1994c, 345.

¹⁵⁴ <http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/george-tabori/urkundentext> (letzter Zugriff 01.06.2017). Vgl. auch Tabori 1992b sowie Tabori 1993h und seine Dankesrede. Die Laudatio hält Wolf Biermann, vgl. Biermann 1993.

¹⁵⁵ Vgl. Tabori 1994b.

Wenige Tage vor seinem 80. Geburtstag besucht Tabori im Mai 1994 das erste Mal Auschwitz und wird dabei von einem Filmteam begleitet.¹⁵⁶ Tabori erwähnt seine dortige Suche nach dem Vater:

„(Ich habe nach ihm gesucht auf den vergrößerten Fotos, die die Menge zeigten, die darauf wartete, vergast zu werden; er war nicht da. Ich habe nach ihm gesucht zwischen den stillen roten Häusern (...); er war nicht da; ich habe nach ihm gesucht in den Pfützen und Steinen, die alt aussahen; ich habe nach ihm gesucht in den Gaskammern, zwischen den kleinen Kerzen und wenigen Rosen; ich habe nach ihm gesucht in den zerstörten Krematorien, gesprengt und liegengelassen von der SS, zwei pittoreske Ruinen, und er war nicht da). Wo war er? Jahrelang hatte ich diese Phantasie – und fast alle meine Phantasien waren so wirklich wie die Kieselsteine, die ich in Auschwitz auflas –, dass ich ihn dort treffen würde: Er wird plötzlich aus einem dieser Gebäude auftauchen, (...) und er wird sagen: ‚Wie geht es dir?‘ Ich habe nach meinem Vater gesucht, einfach, um mich zu entschuldigen für die Jahre meiner Unfähigkeit zu trauern, und nicht nur um Vergebung zu bitten, sondern um seine Liebe.“¹⁵⁷

Am 29.05.1994 inszeniert Tabori im Hamburger Thalia Theater die Lyrik-Collage *Delirium* von Hans Magnus Enzensberger. Ein Jahr später, am 07.05.1995, liest Tabori gemeinsam mit Hermann Beil sowie Schauspielern des Wiener Burgtheaters unter dem Titel *Der Steinbruch* Texte aus dem Konzentrationslager Mauthausen im Steinbruch von Mauthausen vor.¹⁵⁸

Am 11.06.1995 folgt die Uraufführung von *Die Massenmörderin und ihre Freunde* und am 29.03.1996 Taboris weiteres Holocaust-Drama *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* im Akademietheater Wien.¹⁵⁹ Am 10.01.1997 realisiert Tabori dort *Die letzte Nacht im September*, und am 20.09.1997 kommt es zur österreichischen Erstaufführung von Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl* im Casino am Schwarzenbergplatz Wien unter der Regie von Tabori.¹⁶⁰ Im Januar 1998 inszeniert Tabori Becketts *Fin de partie* (Pr.: 31.01.1998) im Wiener Akademietheater.¹⁶¹ Mit seinem Stück *Purgatorium* (Pr.: 29.05.1999), einem „makabren Fegefeuerstück[]“¹⁶², verabschiedet sich Tabori aus Wien und folgt Claus Peymann, der mit der Spielzeit 1999 / 2000 die Leitung des Berliner Ensemble übernimmt, gemeinsam mit Ursula Höpfner-Tabori als Autor und Regisseur nach Berlin.

¹⁵⁶ Die Dokumentation *Nach Ihnen, Herr Mandelbaum! George Tabori in Auschwitz* von Günter Schilhan wurde am 28.05.1994 auf 3sat ausgestrahlt, vgl. Schilhan 1994 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv AVM 33.0715).

¹⁵⁷ Tabori 1994k. Tabori verweist indirekt auf Mitscherlich/Mitscherlich 1967. Der Besuch in Auschwitz wird z.B. auch in Tabori 2002, 54ff. oder bei Ernst 1994 reflektiert. Anlässlich von Taboris 80. Geburtstag findet ferner ein großes Fest in der Berliner Akademie der Künste statt. Im Jahr 1994 erhält Tabori zudem das Große Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland.

¹⁵⁸ Vgl. z.B. Botz/Tabori et al 1995 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3335). Das österreichische Konzentrationslager Mauthausen existierte von 1938 bis 1945: „An estimated 197,464 prisoners passed through the Mauthausen camp system between August 1938 and May 1945. At least 95,000 died there. More than 14,000 were Jewish“ (<http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005196> (letzter Zugriff 01.06.2017)). Im Februar 1995 wird Tabori die Ehrenmedaille der Bundeshauptstadt Wien verliehen.

¹⁵⁹ Vgl. Tabori 1996a.

¹⁶⁰ Jelineks Stück wurde zuvor am 12.04.1996 in Hamburg uraufgeführt und ist eine Reaktion auf die Ermordung von vier Roma im Burgenland Anfang Februar 1995. Im Februar 1997 wird Tabori das Österreichische Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst verliehen, und am 24.05.1997, an seinem 83. Geburtstag, erhält Tabori die Urkunde mit seiner Ernennung zum Ehrenmitglied des Wiener Burgtheaters.

¹⁶¹ Vgl. z.B. Diedrich 2005.

¹⁶² Feinberg 2003, 166.

Mit Taboris *Die Brecht-Akte* wird „nach gründlichen Renovierungs- und Umbauarbeiten das Theater am Schiffbauerdamm am 8. Januar 2000 glanzvoll wiedereröffnet.“¹⁶³ Am 12.07.2000 leitet Tabori dort den Brecht-Abend *Von der Freundlichkeit der Welt* und spielt in Christoph Heins *Mutters Tag* (Pr.: 16.10.2000) die Hauptrolle. Am 30.11.2000 feiert Tabori mit Franz Kafkas *Ein Bericht für eine Akademie* am Berliner Ensemble Premiere, gefolgt von seinem Stück *Frühzeitiges Ableben* (Pr.: 22.01.2001), „eine[r] sarkastische[n] und zugleich wehmütige[n] Abrechnung mit dem Alter.“¹⁶⁴ Tabori inszeniert zudem *Ödipus* nach Sophokles (Pr.: 07.10.2001) als Gemeinschaftsproduktion des Theaterhauses Stuttgart und des Berliner Ensembles gemeinsam mit den Choreographen Marcia Haydée und Ivo in Stuttgart,¹⁶⁵ Hans Magnus Enzensbergers *Der Untergang der Titanic* (Pr.: 29.01.2002) und sein eigenes Stück *Das Erdbeben-Concerto* (Pr.: 15.05.2002) ebenfalls am Berliner Ensemble.

Im Jahr 2002 – Tabori ist zu dieser Zeit 88 Jahre alt – erscheint darüber hinaus seine Autobiographie *Autodafé. Erinnerungen*, die die Erfahrungen und die Familiengeschichte in Form von Anekdoten des Ich-Erzählers, durchmischt von Fakt und Fiktion, bis zum Jahr 1933 ausschnitthaft wiedergibt.¹⁶⁶

Am 13.09.2003 führt Tabori Lessings *Die Juden* am Berliner Ensemble auf, und am 25.11.2004 findet die schweizerische Erstaufführung von *Clowns* unter Taboris Regie am Schauspielhaus Zürich statt; das Stück inszenierte Tabori bereits 1972 in Tübingen. Taboris *Jubiläum* wird am 21.06.2005 am Berliner Ensemble – nach der Realisierung des Stücks 1983 in Bochum – wieder aufgeführt, acht Monate später gefolgt von Taboris Inszenierung von Becketts *Warten auf Godot* (Pr.: 04.02.2006), das er schon 1984 in München auf die Bühne brachte.

¹⁶³ Welker 2015, 54. Tabori verwendet in *Die Brecht-Akte* u.a. für die szenische Inszenierung Brechts Aussagen vor dem *House Un-American Activities Committee* (HUAC) am 30.10.1947. Vgl. auch Mews 2004.

¹⁶⁴ Feinberg 2003, 168.

¹⁶⁵ Im November 2001 erhält Tabori den Kasseler Literaturpreis 2001 für grotesken Humor und den Wiener Nestroy Theaterpreis für sein Lebenswerk.

¹⁶⁶ Vgl. Tabori 2002. Wichtig zu beachten ist allgemein, „dass kein Text die Wirklichkeit vollständig abbilden kann und jeder Text immer auch nichtreferentielle oder fiktionale Elemente enthalten wird“ (Michaelis 2013, 54). Das Schreiben z.B. von einer Autobiographie kann dabei immer auch als Form der Selbstinszenierung des Autors bzw. als Entwurf und auch Konstruktion des Selbst verstanden werden. Tabori hat *Autodafé* auf Englisch geschrieben; Ursula Grützacher-Tabori übersetzte die fünf Erzählungen (*Damenwahl, Dichtung und Unwahrheit, Gelber Stern, Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?* und *Schnäuzer im Fenster*) ins Deutsche. Der Titel *Autodafé* (port. auto-da-fé, „Glaubensgericht“, abgeleitet vom Lat. *actus fidei*, „Glaubensakt“) kann auf das Gericht bzw. die Verkündigung und Vollstreckung des Urteils der Inquisition anspielen oder aber auch auf die Verbrennung von Büchern oder Schriften. Gidion 2004, 53 hält beispielsweise zu Taboris Buch fest: „„Autodafé“ spielt mit der Gattungsbezeichnung ‚Autobiographie‘; an Bücherverbrennungen vergangener sowie weniger vergangener Zeiten ist ebenso zu denken wie an die Vernichtung jüdischen Lebens in Deutschland, der der Autor nur mit dem zornig angedeuteten Ende seines Vaters im Konzentrationslager Einlass in sein Buch gewährt.“ Vgl. auch Štědroň 2003, 241.

Im Sommer 2006 führt Tabori zu Brechts *Die Antigone des Sophokles* (Pr.: 25.08.2006, Berliner Ensemble) Regie,¹⁶⁷ und sein letztes Stück – *Gesegnete Mahlzeit* – eine Co-Produktion mit den Ruhrfestspielen Recklinghausen und dem Berliner Ensemble feiert im Mai 2007 Premiere.¹⁶⁸ Am 23.07.2007 verstirbt Tabori mit 93 Jahren in Berlin. Sieben Jahre später, vom 18. bis zum 24.05.2014, finden die Festlichkeiten *100 Jahre George. Zum 100. Geburtstag von George Tabori* am Berliner Ensemble mit Aufführungen von ausgewählten Stücken und Regiearbeiten Taboris, Lesungen, einem Gastspiel, Filmen und Hörspielen statt.¹⁶⁹

Dieses Kapitel zur Biographie und zum Werk Taboris beschließend sei angemerkt, dass sich Tabori gegen die Bezeichnung Regisseur gewendet und sich vielmehr als playmaker verstanden hat: „Ich habe das Wort Regisseur nicht besonders gern, weil das erinnert irgendwie an Regierung. Ich bin ein Spielmann oder Spielmacher.“¹⁷⁰ Wie deutlich wurde, sind Brecht, Shakespeare, Kafka und Beckett als zentrale dramatische Marker für Taboris Theaterarbeit zu nennen, der selbst angibt, „knapp 50 Theaterstücke“¹⁷¹ geschrieben zu haben. Tabori hat sich neben den dominanten Themen Liebe, Glück, Tod, der Beziehung bzw. Dialektik von Opfern und Tätern¹⁷² und dem Ausloten des menschlichen Verhaltens in Grenzsituationen besonders der Frage des Theaters nach dem Holocaust gewidmet.

Das Theater wird von ihm als unreproduzierbar und als spezifische, lebendige Kommunikationssituation zwischen Menschen begriffen, die nicht auf Perfektion abzielt.¹⁷³ Nach Tabori sei das „Theater (...) dafür da, Leben zu produzieren, nicht Kunst zu reproduzieren.“¹⁷⁴ Daraus folgt Taboris Forderung *Macht kein Theater!*¹⁷⁵ Die Bühne und das

¹⁶⁷ Im Jahr 2005 wird Tabori das Silberne Blatt der Dramatiker-Union verliehen, und im Jahr 2006 wird er mit dem Großen Goldenen Ehrenzeichen mit Stern durch den österreichischen Bundespräsidenten Heinz Fischer sowie mit dem Faust-Theaterpreis für sein Lebenswerk ausgezeichnet.

¹⁶⁸ Vgl. Tabori 2007a.

¹⁶⁹ Auch kam es im Rahmen der Tabori-Tage zu der Buchvorstellung von *George Tabori. Theater* (Bd. 1), einer chronologischen Zusammenstellung der Theaterstücke Taboris, hrsg. von Maria Sommer und Jan Strümpel (vgl. Sommer/Strümpel 2014) und von Taboris zweitem Teil seiner Autobiographie *Exodus (Fragment)*, vgl. Tabori 2014k. Den Höhepunkt bildete das *Fest für George* am 24.05.2014 im Berliner Ensemble, bei dem sich Freunde und Weggefährten an Tabori erinnerten. Am 24.05.2014 wurde zudem die Dokumentation *Der Spielmacher – George Tabori in Amerika* (R: Norbert Busè) auf 3sat erstausgestrahlt (vgl. Busè 2014 und <http://www.3sat.de/programm/?showid=CC495C0FE099310A> (letzter Zugriff 01.06.2017)). Am 28.03.2014 fand zuvor die Premiere von Taboris *Die Kannibalen* in der Inszenierung von Philip Tiedemann im Berliner Ensemble statt. Vgl. auch Sommer/Strümpel 2015 und *George Tabori. Theater* (Bd. 2).

¹⁷⁰ Tabori in Reiterer 1999. „Also ich sage immer, ich bin kein Regisseur, ich bin ein playmaker“ (Tabori 1979, 50). Vgl. auch der Titel der Interview-Sammlung *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*, Kässens 2004a.

¹⁷¹ Seegers 2007b. An anderer Stelle erwähnt er 80 Stücke, vgl. Seegers 2007a.

¹⁷² Vgl. z.B. Tabori 2005a, 292 und Tabori 1992a.

¹⁷³ Vgl. Tabori 1990, Tabori 1993b, 31 oder Tabori 1998a, 10.

¹⁷⁴ Tabori 1993i, 21.

¹⁷⁵ So z.B. Tabori 2001 und Tabori 1981h, 10. Taboris Vater sagte nach seinem ersten Theaterbesuch, „die Erwartung einer Katastrophe (...) [sei] das Wesentliche der Darstellenden Kunst: die stillschweigende Annahme, dass trotz aller unserer bestgemeinten Planungen etwas schiefgehen wird; dass z.B. Othello seine Dame wirklich

Leben werden als zusammenhängend betrachtet; das Theater kann zudem als Metapher für die Realität verstanden werden.¹⁷⁶

In Taboris Stücken treffen verschiedenste Themen aus unterschiedlichen Kontexten aufeinander sowie sich auch Textsorten und Gattungen abwechseln können; intertextuelle Verfahren kommen verstärkt zum Einsatz, und rezipierte Textbausteine bzw. Versatzstücke erfahren durch Tabori eine Neukontextualisierung.

Das folgende Kapitel gibt nun einen Überblick zum Forschungsstand und dominanten Themen der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit George Taboris Theaterwerk.

1.3 Zum Forschungsstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit George Taboris Theaterwerk

Der Forschungsstand zu der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit George Taboris Theaterwerk lässt sich insbesondere durch literatur- und theaterwissenschaftliche Arbeiten ab Mitte der 1990er Jahre charakterisieren; eine dezidiert ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchung seines Holocaust-Dramas *The Cannibals* und *Die Kannibalen* liegt bislang nicht vor.

Bis die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Theaterwerk ab Mitte der 1990er Jahre einsetzte, wurden – chronologisch betrachtet – Gespräche mit Tabori, Besprechungen seiner Proben und Inszenierungen sowie beispielsweise auch sein Essay *Hamlet in Blue* (1975 / 1976) bereits zuvor seit Mitte der 1970er v. a. in Theaterfachzeitschriften abgebildet.¹⁷⁷ Auch kam es zu Dokumentationen seiner Theaterarbeit: Führte Tabori am 19.11.1978 im Rahmen der Münchener Kammerspiele seine Improvisationen über Shylock *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte Juwelen in den Ohren (Der Kaufmann von Venedig)* auf, so erschien im Jahr 1979 die erste deutschsprachige Dokumentation dieser Theaterarbeit in Buchform.¹⁷⁸ Ebenfalls aus der unmittelbaren Zusammenarbeit mit Tabori hervorgegangen ist die Publikation der Gespräche über die gemeinsame Filmarbeit zu *Non-Sense oder Der letzte Akt* von Michael Simbruk aus dem Jahr 1983.¹⁷⁹ Erwin Leiser verfasste 1988 ein Portrait über

stranguliert. Dies scheint mir der eine wahre, wenn auch unbewusste Grund, warum die Menschen noch immer ins Theater gehen, in Hoffnung und Grauen, um das Prinzip der Unbestimmtheit zu finden, eine Freiheit, die das Notwendige sprengt, ein Theater, das nicht das Theater kopiert, sondern das Leben kreiert“ (Tabori 1981g, 183).

¹⁷⁶ Tabori stellt beispielsweise fest: „Bühne und Leben zu trennen heißt, einen Organismus in seine Gegensätze zu verstümmeln“ (Tabori 1993l, 204). Vgl. ebenso Tabori 1994q, 123. Vgl. auch Tabori 1989d und der Wiederabdruck Tabori 1994l.

¹⁷⁷ Vgl. z.B. Michaelis 1976. Taboris englischsprachiger Essay *Hamlet in Blue* erschien zuerst in der Zeitschrift *Theatre Quarterly* (1975/1976); 1978 wurde *Hamlet in blue [sic!] – der deutsche Hamlet* in einer gekürzten Fassung in *Theater heute* publiziert, vgl. Tabori 1975/1976 und Tabori 1978a.

¹⁷⁸ Vgl. Welker/Berger 1979.

¹⁷⁹ Vgl. Simbruk 1983. 1987 erschien der Erfahrungsbericht von Peter Radtke über die Zusammenarbeit mit Tabori, vgl. Radtke 1987.

George Tabori¹⁸⁰, und Jörg W. Gronius und Wend Kässens gaben ein Jahr später den Sammelband *Tabori* anlässlich seines 75. Geburtstages heraus.¹⁸¹ Im selben Jahr und ebenfalls in Zusammenhang mit Taboris 75. Geburtstag erschien zudem auch ein Tabori-Band von Gundula Ohngemach, der neben einem Interview mit Tabori, Gespräche mit einigen seiner engsten Mitarbeiter abbildet.¹⁸² Herlinde Koelbl portraitierte und interviewte Tabori im Rahmen ihrer *Jüdischen Portraits. Photographien und Interviews* im Jahr 1989.¹⁸³ Andrea Welker gab 1994 anlässlich des 80. Geburtstags von Tabori den umfangreichen Sammelband *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits* heraus, der auf seine persönliche Geschichte und Theaterarbeit fokussiert ist.¹⁸⁴

Neben den exemplarisch aufgeführten Publikationen ist mit Iwona Ubermans Monographie *Auschwitz im Theater der „Peinlichkeit“*. *George Taboris Holocaust-Stücke im Rahmen der Theatergeschichte seit dem Ende der 60er Jahre* im Jahr 1995 die erste theaterwissenschaftliche Dissertation über Tabori erschienen, die sich insbesondere Taboris Holocaust-Stücken widmet.¹⁸⁵ Zwei Sammelbände zu Taboris Werk und Theaterarbeit schließen sich 1997 und 1998 an.¹⁸⁶

Thematisch zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass zahlreiche von Taboris Dramen dem „Versuch der Versinnlichung und Vergegenwärtigung des Holocaust im Theaterstück und auf der Bühne“¹⁸⁷ verpflichtet sind. So konzentrierte sich die vorwiegend deutschsprachige literatur- und theaterwissenschaftliche Forschung ab Mitte / Ende der 1990er Jahre vor allem auf dieses Themenfeld¹⁸⁸ oder richtete den Fokus auf Taboris spezifischen Gebrauch theatraler Techniken.¹⁸⁹ Bemerkenswert erscheint, dass ein Großteil der Rezeption von Taboris Theaterwerk in Deutschland und Österreich stattgefunden hat,

¹⁸⁰ Vgl. Leiser 1988.

¹⁸¹ Vgl. Gronius/Kässens 1989. Beide Autoren veröffentlichten bereits 1987 ein Gespräch mit Tabori, vgl. Kässens/Gronius 1987.

¹⁸² Vgl. Ohngemach 1989a. In vorliegender Arbeit wird die Ausgabe von 1993 verwendet, vgl. Ohngemach 1993a.

¹⁸³ Vgl. Koelbl 1989.

¹⁸⁴ Vgl. Welker 1994. Im Jahr 1994 erschienen anlässlich seines 80. Geburtstages auch zwei Bände der *Theaterstücke* von *Die Kannibalen* (1969) bis zu *Requiem für einen Spion* (1993) im Münchener Hanser und Frankfurter Fischer Verlag, die von Ursula Grützmaker-Tabori aus dem Englischen übersetzt wurden. Ein weiteres Themenheft zu Tabori wurde 2001 publiziert, vgl. Tabori 2001. Vgl. auch Kässens 2004a. Im Jahr 2015 veröffentlichte Andrea Welker das Büchlein *George Tabori. Chronik. Vom Luxus des Offenen und Unfertigen*, vgl. Welker 2015.

¹⁸⁵ Vgl. Uberman 1995.

¹⁸⁶ Vgl. Arnold 1997 und Höyng 1998. Zu nennen ist auch die publizierte Magisterarbeit von Chantal Guerrero: *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, vgl. Guerrero 1999.

¹⁸⁷ Strümpel 2000, 10.

¹⁸⁸ Vgl. u.a. in chronologischer Reihenfolge Schulz 1996, Bayerdörfer/Schönert 1997, Feinberg 1999, Strümpel 2000, Roth 2003 oder Białek 2011.

¹⁸⁹ Vgl. u.a. Dahlke 1997, Haas 2000, Hofmann 2004a oder Öttl 2013.

„even though Tabori writes in English and his work for German-speaking audiences is published in translation.“¹⁹⁰

Die Literatur- und Theaterwissenschaftlerin Anat Feinberg veröffentlichte 1999 die erste englischsprachige Monographie mit dem Titel *Embodied Memory. The Theatre of George Tabori*.¹⁹¹ Zwei weitere deutschsprachige Arbeiten von 2003 und 2008 beschäftigten sich mit den Themen *Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi* im Rahmen einer Dissertation¹⁹² und mit *Intertextualität und Gedächtnis in Werken von George Tabori*.¹⁹³

Eine monographische religionswissenschaftliche und ritualtheoretische Untersuchung zu Taboris Theaterwerk wurde bisher nicht unternommen. Betrachtet man v. a. germanistische Arbeiten zum Theaterwerk Taboris, so ist z. B. Dietrich Harth und sein Artikel zum „antiritualistischen“¹⁹⁴ Charakter der Ritualkonstruktionen in Taboris Holocaust-Stücken anzuführen. Im Jahr 2002 erschien des Weiteren die literaturwissenschaftliche Dissertation

¹⁹⁰ Fischer 2000a, 931. Eine Ausnahme bilden die englischsprachigen Publikationen des Theaterwissenschaftlers Robert Skloot, der sich kontinuierlich mit dem Themenfeld Theater/Drama of the Holocaust beschäftigt und sich neben anderen Werken auch auf Taboris *The Cannibals* (1968) konzentriert hat, vgl. z.B. Skloot 1988, Skloot 2004, Skloot 2009 und Skloot 2013. Skloot hat auch Taboris *The Cannibals* mit in seine Anthologie *The Theatre of the Holocaust* (1982) aufgenommen, vgl. Tabori 1982. Im Jahr 2016 erschien außerdem eine italienischsprachige Aufsatzsammlung über George Tabori, vgl. Castellari 2016.

¹⁹¹ Vgl. Feinberg 1999. Feinberg hat sich intensiv mit dem Werk Taboris auseinandergesetzt, vgl. z.B. Feinberg-Jütte 1992, Feinberg 1993, Feinberg 1997, Feinberg-Jütte 1997, Feinberg 1998a, Feinberg 1998b oder auch ihr Portrait über Tabori, vgl. Feinberg 2003.

¹⁹² Vgl. Marx 2003.

¹⁹³ Vgl. die publizierte Abschlussarbeit von Huth 2008.

¹⁹⁴ Vgl. Harth 1997. Harth legt in seinem Artikel u.a. für Taboris *Die Kannibalen* das Leitmotiv der „Selbstaufhebung des Theaters mit theatralischen Mitteln“ (ebd., 22) dar. Ferner wird Taboris Benennung der Aufgabe des Theaters, „die Schauspieler in Menschen zu verwandeln und nicht die Menschen in Schauspieler“ (Tabori 1981h, 9) und seine „Vorliebe für die Anthropologie gegenüber der Ästhetik“ (ebd.) von Harth als „anthropologisches Theater“ (Harth 1997, 24) Taboris gedeutet, das „als Schauspielertheater Selbsterfahrung an Therapie [knüpft], um den sinnlichen Kern des Spiels (...) freizulegen, den die artistische Konvention nur zu leicht verbirgt.“ (ebd.). Taboris Aussage: „Sollte das Theater überleben, so müsste es sich mehr mit dem Leben beschäftigen und weniger mit dem Theater. *Mach kein Theater* war die wichtigste Lektion, die ich in diesem Jahrzehnt gelernt habe“ (Tabori 1981h, 10), mündet bei Harth in der Hervorhebung des „Anti-Theater[s]“ (Harth 1997, 24) von Tabori. In Taboris *Die Kannibalen* stehe die „Nacktheit“ (ebd., 25) des Menschen, „die Entblößung der Scham, die der Onkel, Taboris Vater, (...) demonstriert, was aber nicht als Darstellung des christlichen Ecce-homo-Motivs mißzuverstehen ist“ (ebd.) im Vordergrund. Harth kommt zu dem Schluss, dass „[d]er Text (...) vielmehr mit diesem Motiv wie mit dem des christlichen Abendmahls [spiele], um beide zu entritualisieren. Denn den Erschlagenen wie den Mörder verbindet der unter gesellschaftlichen Tabus begrabene Wunsch, sich dem andern in schamloser Nacktheit als Liebender zu offenbaren“ (ebd.). Die von Harth wichtige Bemerkung, dass „[d]er Text der *Kannibalen* (...) offensiv mit dem christlichen Ritual des Abendmahls“ (ebd., 26) spiele, wird in dieser Arbeit jedoch unter dem Zugang von autorspezifischen Ritualkonstruktionen und nicht im Zeichen eines Antiritualismus (in Form eines Entritualisierens) untersucht. Zum weiteren Kontext des Begriffs Antiritual in der Ritualforschung, vgl. z.B. Gladigow 2006a, 490, der sich wiederum auf Soeffner 1988 bezieht und verweist auch für die Rahmung der theoretischen und sozialen Bedingungen eines Antiritualismus auf Douglas 1970, 54ff. Vgl. auch z.B. Fahlenbrach/Klimke/Scharloth 2008 zu einer weiteren Begriffsverwendung im spezifischen Kontext der Protestkultur der 1960er Jahre.

von Désirée Bourger mit dem Titel *Unverdaute Trauer. Das Kulturthema Essen in George Taboris Holocaust-Dramen*¹⁹⁵, die das

„ganze Spektrum von Verwendungsweisen des Essensthemas erfasst, in Hinblick auf seine je spezifischen Formen und Funktionen in den einzelnen Dramen []deutet und (...) dabei die konstanten Kristallisationspunkte und die Entwicklungen über rund 25 Jahre heraus[]arbeitet (...), [um] das Gesamtverständnis der taborischen Holocaust-Dramen grundlegend [zu] erweiter[n].“¹⁹⁶

Zu vermerken ist, dass sich Bourger besonders den in den ausgewählten Holocaust-Dramen vorkommenden „eucharistischen Elemente[n]“¹⁹⁷ widmet. Tabori bietet ihrer Meinung nach „seinem Publikum die Teilnahme an vertrauten und dennoch (im doppelten Sinne der Stiftung und des Grundes) neu begründeten Gedächtnis- und Trauerritualen an, die nun der Erinnerung an die Shoah-Opfer gelten.“¹⁹⁸ Eine konkrete ritualtheoretische Verortung wird nicht vorgenommen. Der Germanist Martin Kagel thematisiert in seinem Artikel von 2008 die Anlage einer *Ritual Remembrance* in Taboris *The Cannibals*.¹⁹⁹ In der Studie *Religion in Contemporary German Drama. Botho Strauß, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Bärfuss* (2013) von Sinéad Crowe wird in einem Kapitel Taboris *Mein Kampf* als theologische Farce analysiert²⁰⁰, und auch weitere germanistische Arbeiten setzen sich mit dem Thema ‚Religion‘ in Taboris Dramen auseinander.²⁰¹ Diese Studien beleuchten insbesondere mögliche Bezugspunkte von Drama / Theater und ‚Religion‘ bei Tabori; sie

¹⁹⁵ Vgl. Bourger 2002. Der Titel verweist direkt auf Taboris Benennung der „unverdaute[n] Trauer“ (Tabori 1981d, 34) in seinem Essay *Ein Goi bleibt immer ein Goi... Zur Nathan-Inszenierung Claus Peymanns in Bochum 1981*, publiziert in *Unterammergau oder Die guten Deutschen* (1981).

¹⁹⁶ Bourger 2002, 13. „An die sozialpsychologisch-literarhistorischen, theaterästhetischen und methodisch-hermeneutischen Vorüberlegungen des ersten Teils schließen sich im zweiten Teil (...) Interpretationen von fünf Holocaust-Dramen Taboris an“ (ebd., 12). Die untersuchten Holocaust-Dramen sind *Die Kannibalen* (1969), *Mutters Courage* (1979), *Jubiläum* (1983), *Mein Kampf* (1987) und *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* (1996). Vgl. auch Bourger 2003.

¹⁹⁷ So die Zusammenfassung der Dissertation von Bourger 2002 unter <https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0006-AEE2-8> (letzter Zugriff 01.06.2017).

¹⁹⁸ Ebd. Zudem veröffentlichte der katholische Theologe Stefan Scholz 2002 seine Dissertationsschrift mit dem Titel *Von der humanisierenden Kraft des Scheiterns. George Tabori – Ein Fremdprophet in postmoderner Zeit*, vgl. Scholz 2002. Diese Untersuchung aus der Perspektive der Praktischen Theologie (im Rahmen einer Theologie nach Auschwitz) widmet sich der Frage des Menschen nach ‚Gott‘ und der Selbstverortung unter dem Aspekt des Scheiterns in der Auseinandersetzung mit dem Theaterwerk Taboris. Hinsichtlich der Frage, ob Taboris Theater als postmodern zu kennzeichnen ist, wird in dieser Arbeit Jeanette R. Malkin zugestimmt, die konstatiert: „[T]he work of (...) Tabori is still part of that modernist tradition that seeks to remake the world through shock and magic, to uncover and thus redeem memories dispersed by the ruins of the history of this century. The influence of avant-garde and postmodern innovations can be found in their [Tadeusz Kantor’s and Tabori’s, Anm. d. Verf.] work; but in the final analysis, their writings and stagings are closer to the subversive modernist search for a fuller meaning underlying the fragments than to the postmodern position that posits the fragments, including the fragments of memory, as all that is available“ (Malkin 1999, 223).

¹⁹⁹ Vgl. Kagel 2008. Die Theaterwissenschaftlerin Constanze Schuler setzt sich in ihrer Dissertation *Der Altar als Bühne, Die Kollegienkirche als Aufführungsort der Salzburger Festspiele* (2007) u.a. auch anhand von Taboris *Das Buch mit sieben Siegeln* mit der Frage von Rauminszenierungen zwischen Festspiel und Ritual auseinander, vgl. Schuler 2007.

²⁰⁰ Vgl. Crowe 2013, 67-89.

²⁰¹ Vgl. z.B. Motté 1997, Motté 2001 oder Mautner 2008.

operieren jedoch mit einem allgemeinen Verständnis von ‚Religion‘, das nicht weiter präzisiert und reflektiert wird.

Der Gegenstandsbereich ‚Religion‘ wird hingegen von einer kulturwissenschaftlich-empirisch ausgerichteten Religionswissenschaft²⁰² nicht als feststehende, zu reifizierende Größe angenommen, die systemisch beschreib- und erfassbar wäre, sondern – wie der ‚Ritual‘-Begriff auch – vielmehr als diskursive Kategorie verstanden, die sich in gesellschaftlichen Aushandlungs- und Positionierungsprozessen ausbildet.²⁰³ Die Diskurskategorie ‚Religion‘ wird als dynamisch und in kontinuierlicher Veränderung sowie auch in historische, kulturelle, soziale und politische Kontexte eingebunden begriffen. Gegenstände der Religionswissenschaft sind demnach „beobachtbare, interpretierbare und erklärungsbedürftige (empirische) Sachverhalte, die als Religion oder religiös gelten oder als solche thematisiert werden (können).“²⁰⁴ Der Ethnologe und Religionswissenschaftler Johannes Quack beispielsweise gebraucht zudem Pierre Bourdieus Metapher des ‚Feldes‘²⁰⁵ für die Bestimmung des Untersuchungsgegenstands der Religionswissenschaft, mit der „alle Positionierungen zu religiösen Phänomenen und zu dem Konzept ‚Religion‘, egal ob sich diese selbst als religiös oder nichtreligiös, als religionskritisch, neutral bzw. methodologisch agnostisch oder apologetisch verstehen“²⁰⁶ wahrgenommen werden können. So wird ein „weit gefasstes religiöses Feld als Objekt religionswissenschaftlicher Forschung“²⁰⁷ forciert.

Der Religions- und Missionswissenschaftler Michael Bergunder plädiert dafür, das allgemeine, zeitgenössische Alltagsverständnis von ‚Religion‘ (ebenfalls übertragbar auf das Alltagsverständnis von ‚Ritual‘) zu historisieren und als diskursivierten Gegenstand in Form

²⁰² Vgl. dazu z.B. Kippenberg/Stuckrad 2003, 11-16, Gladigow 2005 und Bergunder 2011b. Die Kulturwissenschaft erforscht nach Böhme/Matussek/Müller 2007, 104 „die von Menschen hervorgebrachten Einrichtungen, die zwischenmenschlichen, insbesondere die medial vermittelten Handlungs- und Konfliktformen sowie deren Werte- und Normenhorizonte.“ Dabei ist die „Kultur als Ganzes sowohl das Objekt als auch der Rahmen“ (ebd.) für die kulturwissenschaftliche Arbeit, so dass die „wissenschaftliche Beobachterperspektive in wechselseitiger Aufeinanderbezogenheit zu ihrem Gegenstand steht“ (Bergunder 2011b, 19).

²⁰³ Forschungsgeschichtlich relevant anzuführen ist, dass Hans G. Kippenberg bereits im Jahr 1983 von einer *diskursiven Religionswissenschaft* spricht, vgl. Kippenberg 1983. Vgl. ferner auch Stietencron 1993 oder Kippenberg 1994 zu den Binnendebatten und Definitionsversuchen des Religionsbegriffs seit der Entstehung der im frühen 20. Jahrhundert gegründeten Disziplin der Religionswissenschaft. Stausberg 2012, 15f. bezeichnet Diskurse als „zusammenhängende, wirklichkeits- bzw. wahrheitskonstitutive, machtdurchdrungene Formationen von Aussagen und praktischen/pragmatischen Sprechmöglichkeiten.“

²⁰⁴ Ebd., 1.

²⁰⁵ Vgl. z.B. Bourdieu 1993 oder auch Bourdieu/Wacquant 1996, 127: „Analytisch gesprochen wäre ein Feld als ein Netz oder eine Konfiguration von objektiven Relationen zwischen Positionen zu definieren.“ Das Feld ist zudem als hierarchisch organisierter und strukturierter Ort zu betrachten.

²⁰⁶ Quack 2013a, 60.

²⁰⁷ Ebd., 68. Auch die Religionswissenschaft ist Teil des religiösen Feldes. „Während sich die Religionswissenschaft zu den meisten d[er] Grenzziehungen nur beschreibend verhält, versteht sie sich beispielsweise in der Abgrenzung des innerhalb eines religiösen Feldes wissenschaftlich Erforschbaren als autoritativ. Falsche Annahmen, unzulässige Schlüsse, simplifizierende Gleichsetzungen, unzureichende historische Kenntnisse und Ähnliches sind von ihr zu korrigieren“ (ebd.). Vgl. auch Schiffauer 2000, 142-151 zur *Topographie eines Diskursfeldes*.

eines ‚leeren Signifikanten‘ nach der Diskurstheorie Ernesto Laclaus²⁰⁸ in Verbindung mit Michel Foucaults poststrukturalistischer Theorie der Genealogie²⁰⁹ zu untersuchen.²¹⁰ Die methodische Umsetzung von Foucaults genealogischem Ansatz kann nach Bergunder „zum Beispiel dadurch erreicht werden, dass man die als vorwiegend kontinuierlich betrachteten Wiederholungen des Namens ‚Religion‘ (...) als ein diskursives Netzwerk beschreibt.“²¹¹ Dieses Netzwerk sei als Diskursgemeinschaft zu verstehen, die ihrerseits „Artikulationen von ‚Religion‘ in verschiedenen Diskursfeldern (...) vornimmt.“²¹² Damit würde der Name bzw. die Namensgebung ‚Religion‘ nicht *eine* feste Bedeutungszuschreibung aufweisen, sondern in der Verwendung mit unterschiedlichen semantischen Bedeutungen von verschiedenen Akteuren einer Diskursgemeinschaft in verschiedenen Diskursfeldern gebraucht, rezipiert und ausgehandelt werden.²¹³

Die kulturwissenschaftlich und interdisziplinär arbeitende Religionswissenschaft verwendet in der empirischen Forschung eine Vielzahl von den in den Geistes- und Verhaltenswissenschaften entwickelten Theorien sowie Methoden²¹⁴ und kann z. B. auch ritualwissenschaftlich relevante Forschungsbeiträge liefern.²¹⁵ Betrachtet man die Disziplingeschichte der Religionswissenschaft, so wurde lange Zeit Texten als Untersuchungsquelle mithilfe der philologisch-historischen Methode vorrangig Aufmerksamkeit geschenkt.²¹⁶ Neuere, rezente Ansätze der Religionswissenschaft haben im Gegensatz dazu explizit eine Öffnung des Quellenkorpus vollzogen und z. B. mediale Kontexte²¹⁷ oder auch die Materiale Religion²¹⁸ in der Forschung fokussiert.

²⁰⁸ Vgl. z.B. Laclau 1994.

²⁰⁹ Vgl. Foucault 1987. Foucaults Genealogie wendete sich in der kritischen Auseinandersetzung mit Friedrich Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* (1887) gegen die klassische Historik und prägte ein neues Geschichtsverständnis, das sich gegen metahistorische Momente und die Suche nach dem ‚Ursprung der Geschichte‘ ausspricht. Stattdessen stellt sie u.a. die „Einmaligkeit der Ereignisse unter Verzicht auf eine monotone Finalität“ (ebd., 69) heraus.

²¹⁰ Vgl. Bergunder 2011b, 35ff.

²¹¹ Ebd., 44.

²¹² Ebd.

²¹³ Auch für den Begriff ‚Esoterik‘ hält Bergunder 2008, 507 fest, dass dieser „als identifikatorischer Allgemeinbegriff in Form eines leeren Signifikanten“ zu verstehen sei, „der durch eine Diskursgemeinschaft und in verschiedenen Diskursfeldern artikuliert und reproduziert wird.“ Vgl. ebenfalls Nehring 2006.

²¹⁴ So können „z.B. philologische[] Studien religiöser Schriften, d[ie] historiografische[] Auswertung schriftlicher und anderer Quellen, d[ie] Analyse von Bildern und weiteren visuellen Materialien, d[ie] sozialwissenschaftliche[] Erforschung gegenwärtiger religiöser Ereignisse, Gruppen und Diskurse, etc.“ (Stausberg 2012, 1) vorgenommen werden. Dabei kann aus den Kulturwissenschaften heraus eine „Entprivilegierung der sogenannten hohen Kultur“ und eine „Öffnung des Quellenkorpus“ festgehalten werden (Böhme/Matussek/Müller 2007, 108), die auch für die Religionswissenschaft gilt.

²¹⁵ In den gegenwärtigen Ritual Studies gelten „Rituale längst nicht mehr in erster Linie als Proprium von Religion (...); die kulturwissenschaftliche Debatte bezieht sich (...) nun auf ein breites Spektrum ritueller Handlungen und Konstruktionen quer durch alle sozialen und kulturellen Sektoren“ (Stausberg 2010, 40).

²¹⁶ Vgl. z.B. Bräunlein 2008, 163.

²¹⁷ Vgl. z.B. Ahn 2011a, Krüger 2012, Miczek 2013 oder Pattathu 2016.

²¹⁸ Vgl. z.B. Prohl 2012.

Religionswissenschaftliche Arbeiten zum Drama bzw. zu der Analyse von Ritualkonstruktionen in Dramentexten bilden jedoch bislang immer noch ein Forschungsdesiderat.

Die hier vorliegende ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchung widmet sich dieser Forschungslücke und fokussiert insbesondere spezifische Ritualkonstruktionen in Taboris Holocaust-Drama *The Cannibals* (New York City 1968) und *Die Kannibalen* (West-Berlin 1969). Ritualtheoretische Zugänge wie die Konzepte Ritualtransfer und Ritualtransformation, Ritualkritik und Ritualdesign werden auf dieses ausgewählte Drama von Tabori angewendet und dessen dramatische Ritualkritik in den Kontext des religionswissenschaftlichen Konzepts der Europäischen Religionsgeschichte eingeordnet. Methodisch wird dabei auf die Rezeptionsgeschichte zurückgegriffen, die in dieser Arbeit erstmals mit dem Theoriekonzept der Intertextualität korreliert wird, und eine Dramenanalyse durchgeführt.²¹⁹ Die Begriffe ‚Ritual(e)‘ und ‚Religion(en)‘ werden als diskursive Kategorien verstanden und ein ‚weiter‘ Ritual- und Religionsbegriff verwendet.²²⁰

Im Folgenden soll ein kurzer Exkurs zusätzlich Einblicke in die Thematisierung des Holocaust auf westdeutschen Theaterbühnen in Folge des Zweiten Weltkriegs bis zu Taboris *Die Kannibalen* (1969) geben.

1.3.1 Exkurs: Überblick zu der Thematisierung des Holocaust auf westdeutschen Theaterbühnen nach dem Zweiten Weltkrieg

Betrachtet man das Themenfeld Holocaust und Theater, so ergibt sich zuallererst die paradoxe Frage: Kann es überhaupt theatrale Repräsentationen des Holocaust geben? Kann der millionenfache Mord ‚künstlerisch dargestellt‘ werden? *Was* kann und *in welcher Form* bzw. *auf welche Art und Weise* (ausschnitthaft) thematisiert und auf der Bühne gezeigt werden?²²¹

Mit diesen Fragen im Hintergrund soll festgehalten werden, dass das Holocaust-Drama als „a subgenre in the field of Holocaust literature“²²² anzusehen ist und eine Heterogenität von Theaterstücken existiert, die in verschiedensten Formen auf den Holocaust verweisen. Jan Strümpel unterscheidet zwei zu beachtende Perspektiven:

²¹⁹ Vgl. Kap. 2 zum Forschungsdesign der Arbeit.

²²⁰ Vgl. Kap. 1.4.

²²¹ Vgl. z.B. Isser 1997, Schumacher 1998, Mayorga 2008 oder Plunka 2009 zu den theatralen Repräsentationen des Holocaust bzw. zum Holocaust-Drama.

²²² Isser 1997, 20. Der Begriff Holocaust-Drama hat sich v.a. im englischsprachigen Raum durchgesetzt, vgl. bes. Skloot 1988, wird aber auch im deutschsprachigen Raum verwendet, vgl. z.B. Strümpel 2000, 41.

„Dreht sich das dramatische Geschehen konkret um das Schicksal der jüdischen Opfer? Oder bildet der Holocaust als historisches Ereignis nur den Hintergrund für eine Aufarbeitung der deutschen Täter-Schuld? Es zeigt sich dann, dass beinahe alle Stücke, die dem Komplex Holocaust zugeordnet werden (...) eine differenzierte Perspektive auf die Leiden der *Opfer* nicht kennen oder dass eine solche nur in untergeordneter Weise präsent gemacht wird.“²²³

Anat Feinberg notiert in ihrer Aufführungsstatistik 83 Dramen, die im deutschsprachigen Raum in der Nachkriegszeit realisiert wurden und benennt vier Theaterstücke von Tabori.²²⁴ Alvin Goldfarb gibt aus US-amerikanischer Sicht in seiner Auswahlbibliographie zu den *Plays of the Holocaust* in Elinor Fuchs' gleichnamiger internationaler Anthologie von 1987 nach Ländern getrennte 79 Stücke an und konstatiert für die Rubrik *United States* u. a.: „Tabori, George. *The Cannibals*. (1968) / Two survivors and sons of camp inmates relive an act of cannibalism that occurred in the camp.“²²⁵ Insbesondere Robert Skloot nimmt Taboris *The Cannibals* in seine Anthologie *The Theatre of the Holocaust* (1982) auf²²⁶ und bezieht das Stück auch in seine Studie *The Darkness We Carry. The Drama of the Holocaust* (1988) mit ein.²²⁷

Die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war insbesondere von dem Wiederaufbau mithilfe der Alliierten geprägt; moralische Fragen und die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit standen überwiegend nicht im Vordergrund, wie es beispielsweise aus Karl Jaspers Essay *Die Schuldfrage* (1946) ersichtlich wird.²²⁸

Nimmt man ausgewählte Stücke in den Blick, so ist beispielsweise Carl Zuckmayers im US-amerikanischen Exil verfasstes, auf westdeutschen Bühnen häufig gespieltes Theaterstück *Des Teufels General* (1946) zu benennen. Das Stück promulgiert jedoch „the notion that the German people themselves were the first victims of Nazism.“²²⁹ Bis Mitte der 1950er Jahre ist für die dramatischen Inszenierungen keine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Holocaust festzuhalten.²³⁰ In dieser Zeit rückte beispielsweise Lessings *Nathan der Weise* in

²²³ Ebd., 38. Strümpel stellt heraus, dass das Holocaust-Drama nach dem Zweiten Weltkrieg in Westdeutschland aber „nie einen wirklichen Schwerpunkt gebildet [hat]“ (ebd.).

²²⁴ Vgl. Feinberg 1988, 121-132.

²²⁵ Goldfarb 1987, 310.

²²⁶ Vgl. Tabori 1982. Skloot hat noch einen zweiten Band mit sechs Stücken zu *The Theatre of the Holocaust* im Jahr 1999 veröffentlicht, vgl. Skloot 1999.

²²⁷ Vgl. z.B. Skloot 1988, 16f. und 33.

²²⁸ Vgl. Jaspers 1946.

²²⁹ Isser 1997, 91. An dieser Stelle soll – obwohl nicht auf westdeutschen Bühnen aufgeführt, aber die Chronologie fortführend – auch auf das Drama *Synchronisation in Birkenwald. Eine metaphysische Conférence* des österreichischen Neurologen, Psychiaters und Holocaust-Überlebenden Viktor E. Frankl hingewiesen werden, das im Jahr 1946 verfasst und 1948 unter dem Pseudonym Gabriel Lion in der Zeitschrift *Der Brenner* erstveröffentlicht wurde, vgl. Lion 1948 und Frankl [1948] 2006. Das Stück wurde erst im Jahr 1978, nachdem Joseph Fabry den Text 1977 ins Englische übersetzt hatte, an der Graduate Theological Union in Berkeley aufgeführt, vgl. z.B. Pytell 2005, 122.

²³⁰ Vgl. z.B. Feinberg 1988, 18.

den Fokus, das als Stück über den ‚weisen‘ und ‚verzeihenden Juden‘ häufig zur Wiedereröffnung der Theater nach dem Zweiten Weltkrieg gespielt wurde.²³¹

Eines der ersten Theaterstücke, das sich mit dem Holocaust auseinandersetzte und hier aus dem US-amerikanischen Kontext angeführt wird, ist mit der dramatischen Bearbeitung von *Das Tagebuch der Anne Frank* durch Frances Goodrich und Albert Hackett anzugeben. *The Diary of Anne Frank* wurde am 05.10.1955 im Cort Theatre in New York City uraufgeführt und hatte in den Jahren 1956 bis 1958 auch großen Erfolg auf westdeutschen Theaterbühnen.²³² Hinweise auf den anonymen Massenmord fehlten jedoch in der Theaterfassung, so dass dem Rezipienten eine ‚leichte‘ Identifikation mit dem Leiden des jüdischen Mädchens, das am Schluss einen „optimistischen Grundton“²³³ beibehielt und weiterhin an das ‚Gute im Menschen glaubte‘, ermöglicht wurde. Das Stück forderte keine „persönliche Gewissensprüfung“²³⁴ ein; im Fokus stand die Identifikation mit *einem* Opfer des NS-Regimes.

Erwin Sylvanus’ Stück *Korczak und die Kinder* (1957) gilt als eines der meistgespielten Stücke der Nachkriegszeit.²³⁵ Sylvanus orientierte sich an der historischen Wirklichkeit, reduzierte das Thema des Stücks aber aufgrund der historischen Komplexität auf den Gang der Kinder des Waisenhauses und ihres Erziehers Janusz Korczak aus dem Warschauer Ghetto in das Vernichtungslager Majdanek.²³⁶ Vermittelt wurde das Handlungsgeschehen in mehrfach gebrochener und desillusionistischer Art und Weise, das bis zur siebten Szene über einen Sprecher vermittelt wird, der eine kommunikative Brückenfunktion zwischen den Schauspielern und Rezipienten bildet. Die Kommunikation ist von der Gegenwart gekennzeichnet, in der die NS-Verbrechen geleugnet, ignoriert oder verdrängt werden. Zurufe

²³¹ Während der NS-Zeit bestand ein Aufführungsverbot, vgl. Fischer 2000b, 8.

²³² Vgl. Goodrich/Hackett 1956. Das Tagebuch erschien 1947 in niederländischer Sprache, vgl. Frank 1947a und im gleichen Jahr auch auf Deutsch, vgl. Frank 1947b. Die deutsche Übersetzung wurde dann 1952 von Barbara Mooyaart-Doubleday ins Englische unter *Anne Frank. The Diary of a Young Girl* vorgenommen, vgl. Frank 1952, die wiederum der Bühnenfassung zugrunde liegt. Vgl. Heimsath 2013 auch zur Rezeption des Stücks in Deutschland. Feinberg erwähnt einen undatierten Brief von George Tabori an den Bruder Paul aus dem Nachlass Taboris, in dem er erzählt, „wie er seinerzeit das Angebot abgelehnt hatte, Anne Franks Tagebuch für die Bühne zu bearbeiten“ (Feinberg 2011, 110) und so schließlich Goodrich und Hackett zugesagt hätten.

²³³ Roth 2003, 43.

²³⁴ Feinberg 1988, 18.

²³⁵ Vgl. Sylvanus 1957. Zu Janusz Korczak, vgl. z.B. Plunka 2012, 187-206.

²³⁶ Wird in dem Theaterstück selbst als Zielort der Deportation „Maidanek“ genannt, vgl. Sylvanus 1959, 46, so halten z.B. Bourger und Isser fest, dass es sich um das Vernichtungslager Treblinka gehandelt haben müsse (vgl. Bourger 2002, 19 und Isser 1997, 94). Zum Konzentrations- und Vernichtungslager Lublin-Majdanek, vgl. z.B. Schwindt 2005, Wagner 2007 oder auch Czech 1989, 700 und 829.

an das Publikum und z. B. auch häufige Rollenwechsel, die Identifikation vermeiden, lassen für den Zuschauer keine Illusion(en) zu.²³⁷

Max Frischs *Andorra* aus dem Jahr 1961 beleuchtet modellartig, wie Antisemitismus als Vorurteil gegen soziale Außenseiter bei einer Auslassung der Verbrechen der NS-Zeit entstehen kann. Martin Walsers Theaterstücke *Eiche und Angora. Eine deutsche Chronik* (1962) und *Der Schwarze Schwan. Deutsche Chronik 2* (1964) bilden sodann den Beginn des dokumentarischen, politischen Theaters. Diese „Politisierung des Theaters“²³⁸ setzte in Analogie zum Politisierungsprozess der Gesellschaft in den 1960er Jahren ein, in der eine Auseinandersetzung sowie offensive Thematisierung der Verbrechen der NS-Zeit eingefordert wurde. Die größten Einflussfaktoren auf das westdeutsche Theater zeigten sich v. a. durch den Prozess gegen Adolf Eichmann im Jahr 1961 in Jerusalem²³⁹ und den ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess (20.12.1963 – 20.08.1965).²⁴⁰

Besonders Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963)²⁴¹, Peter Weiss' *Die Ermittlung* (1965)²⁴² und Heinar Kipphardts *Joel Brand. Die Geschichte eines Geschäfts* (1965)²⁴³ setzten sich mit den historischen ‚Grundlagen‘ der Bundesrepublik auseinander, stellten u. a. Kontinuitäten von Denk- und Handlungsweisen aus der NS-Zeit heraus, formulierten die Schuldfrage und hinterfragten den Umgang mit der NS-Vergangenheit kritisch. Die justizielle Aufarbeitung und Widerspiegelung in dokumentarischen Theaterstücken sensibilisierte so gleichzeitig die Öffentlichkeit für die Verbrechen der NS-Zeit.²⁴⁴ Das dokumentarische Theater dieser Zeit, das sich zwischen der Einbindung historischer Dokumente und der ästhetischen Umsetzung bewegte, strebte die Aufhebung des „Gestus des Von-allem-nichts-gewusst-Habens“²⁴⁵ an.

Der Stellvertreter und *Die Ermittlung* beispielsweise leiten eine neue Richtung der Holocaust-Darstellung auf westdeutschen Bühnen ein und suchen die Konfrontation des

²³⁷ Strümpel 2000, 53 hält für dieses Theaterstück eine „autoreflexive Struktur“ fest und Feinberg 1988, 29 vermerkt, dass Sylvanus „durch die Mittel des Theaters gegen die Tendenz der Unterdrückung und des Vergessens sowie gegen die oberflächliche Beschäftigung mit der Vergangenheit [ankämpfte].“

²³⁸ Feinberg 1988, 33.

²³⁹ Vgl. die Dokumentation des Prozesses, Der Staat Israel gegen Adolf Eichmann 1995 und Renz 2012. Zur Person Adolf Eichmann: „19.3.1906 Solingen – 1.6.1962 Ramleh bei Tel Aviv (hingerichtet). SS-Obersturmbannführer (9.11.1941). 1.4.1932 zu NSDAP und SS. 1939 ins RSHA, Amt IV, Referat IV D 4 ‚Auswanderung und Räumung‘, dann Referat IV B 4 ‚Judenangelegenheiten‘. Zentraler Organisator der Deportation von über 3 Mio. Juden aus dem NS-Machtbereich und der ‚Endlösung‘. 1946 Flucht aus US-Gefangenschaft nach Argentinien, von Geheimagenten nach Israel entführt, dort Prozess (2.4.-11.12.1961), Verurteilung zum Tode“ (Benz/Graml/Weiß 2007, 909).

²⁴⁰ Vgl. bes. Gross/Renz 2013 und die kommentierte Quellenedition.

²⁴¹ Vgl. Hochhuth 1963.

²⁴² Vgl. Weiss 1965 und Weiss [1965] 2005.

²⁴³ Vgl. Kipphardt 1965.

²⁴⁴ Vgl. Huyssen 1986, 106.

²⁴⁵ Adorno [1959] 1977, 556.

Zuschauers mit der Vernichtungsmaschinerie von Auschwitz.²⁴⁶ Hochhuths *Stellvertreter* (UA: 20.02.1963, Freie Volksbühne Ost-Berlin) ist als das erste Dokumentardrama zu bezeichnen, das aus historischen Dokumenten gewonnenes Wissen über die Judenvernichtung und das Schweigen der Römisch-Katholischen Kirche unter Pius XII. während der NS-Zeit unter einer formalen Bearbeitung von historischen und fiktiven Figuren wiedergibt. Zentral für das Stück ist, dass Auschwitz im fünften und letzten Akt als konkreter Vernichtungsort mit der Absicht, eine Katalysatorfunktion für die Auseinandersetzung der Rezipienten zu übernehmen, thematisiert wird.²⁴⁷ Im Stück werden einzelne ‚gute‘ und ‚böse‘ Figuren ersichtlich und der Figur des Papstes die Verantwortung und die Schuld zugeschrieben.²⁴⁸

Zwei Jahre später wurde Peter Weiss' *Die Ermittlung* im Jahr 1965 in fünfzehn Inszenierungen in West- und Ostdeutschland sowie in London gleichzeitig uraufgeführt. Obgleich Weiss den ersten Auschwitz-Prozess in Frankfurt zum Ausgangspunkt seines

²⁴⁶ Feinberg vermerkt jedoch: „Der Blick richtet sich (...) auf den Täter und auf das System; der Jude auf der Bühne erscheint als Objekt des Vernichtungsapparats, als Vertreter eines Kollektivs der Opfer, dessen Individualität wenig zur Sache tut (...), im Hinblick auf die Anonymität des Sterbens“ (Feinberg 1988, 35).

²⁴⁷ Die Vorrede von Hochhuth zum fünften Akt, in der er die Prüfung der Mittel der dramatischen Gestaltung für die Auschwitz-Darstellung vornimmt – und dann im Akt selbst u.a. drei Monologe von Personen erscheinen, die für bestimmte Opfergruppen stehen, obgleich der historische Massenmord in Auschwitz unterschiedslos und anonym geschah – wird in der Sekundärliteratur unter dem Widerspruch des dokumentarischen Anspruchs und des Einsatzes von ästhetischen Mitteln diskutiert, vgl. z.B. Berg 1977, 171 oder Roth 2003, 55ff. Zu kritisieren ist, dass Hochhuth in dieser Vorrede u.a. auch eine problematische Gleichsetzung vollzieht und bemerkt, dass „[k]eine Phantasie (...) aus[reiche], um Auschwitz oder die Vernichtung Dresdens oder Hiroshimas (...) vor Augen zu führen“ (Hochhuth 1963, 178). Darüber hinaus werden in dem besagten Akt – bezeichnet als *AUSCHWITZ* oder *DIE FRAGE NACH GOTT* (ebd., 178-227) – die jüdischen Opfer und ihr Schicksal zurückgedrängt, vgl. dazu z.B. Skloot 1988, 99ff. oder Bourget 2002, 25.

²⁴⁸ Mit einem Seitenblick jenseits der westdeutschen Theaterbühnen soll auch das Holocaust-Drama *The Heavenly Squad* (*Nebeski odred*) von Đorđe Lebović und Aleksandar Obrenović (1956) benannt werden, vgl. Lebović/Obrenović 1959. Der Dramentext wurde nur auf Serbisch publiziert. Vgl. auch das auf Französisch verfasste Resumé *Le Commando céleste* in ebd., 93-96. Ivan Medenica hält zu dem Theaterstück fest, das sich im November 1944 in Auschwitz abspielt: „Based partially on personal experience (Lebović spent two years in German concentration camps), they wrote a play about a group of Auschwitz prisoners who agreed to work on the cremation of their fellow sufferers to prolong their lives by three months. (...) In discord with the prevalent propaganda of optimism, this play poses some essential questions about human nature, the limits of ordeal, and the relativity of moral principles in inhumane situations“ (Medenica 2007, 1210). Das Stück wurde an der kulturellen und künstlerischen Institution Sterijino Pozorje (gegründet 1956), die gleichzeitig auch das gleichnamige Theaterfestival beinhaltet, in Novi Sad uraufgeführt, vgl. z.B. Marjanović 1995, 268. „(...) Lebović's and Obrenović's play was awarded the Sterijina nagrada za najbolju savremenu domaću dramu (Sterija Award for the Best Contemporary National Drama)“ (Vervaeke 2014, 237). Lebović hat noch weitere Holocaust-Dramen geschrieben, u.a. *Halelujah* (1964) und *Viktorija* (1968), vgl. ebd., 242ff. Im persönlichen Archiv von Wynn Handman in New York City konnte eine Notiz von unbekannter Hand mit der Überschrift „NOTE: PERTINENT TO ‚THE CANNIBALS‘“ und der Verweis auf die 15. Ausgabe von *World Theatre* (September/Oktober 1966) entdeckt werden, die festhält: „One of the first works to announce this fertile period was THE CELESTIAL [sic!] SQUAD composed in 1956 by Djordje Lebovic and Aleksandar Obre[n]ovic. This play is an example of what Jean-Paul Sartre terms ‚literature of exceptional circumstances‘ in which an elementary dramatic situation bound up with an aspect of real life bears within itself a deeper philosophical and ethical meaning. The action is set at Auschwitz where a squad of political deportees are obliged to work in the gas-chambers and notably to exterminate other deportees; the same fate awaits them in a month's time. This crude record of revolt and egotism, of human resistance, presents all the harshness of the existentialist play“ (o.A. o.D.(a) (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)).

Dokumentarstücks²⁴⁹ bestimmt und neben eigenen Prozessbesuchen auf Akten und Dokumente des Prozesses sowie auf die Berichte Bernd Naumanns aus der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zurückgreift und diese formal mit eigenen Prozess-Aufzeichnungen ‚verdichtet‘²⁵⁰, wird Auschwitz indirekt über die rekonstruktiven Beweisaufnahmen thematisiert.²⁵¹ Weiss versteht seine *Ermittlung* als „Konzentrat“²⁵² des Auschwitz-Prozesses, das durch den Gebrauch einer emotionsfreien Sprache geprägt ist. Während die Zeugen ohne Namen „referieren (...), was Hunderte ausdrückten“²⁵³, tragen die Angeklagten zwar Namen, werden aber bei den *dramatis personae* nicht mit diesen genannt, sondern im Stück durch Nummern aufgerufen, da sie „als Symbole (...) für ein System [stehen], das viele andere schuldig werden ließ, die vor diesem Gericht nie erschienen.“²⁵⁴ Das Stück endet ohne Urteilsspruch und zeigt die Argumentation des Angeklagten I auf, der sich versucht als Opfer zu präsentieren und die Zustimmung der weiteren Angeklagten erhält, die darlegen, aus ‚Pflicht und Befehl‘ heraus gehandelt zu haben. Das Stück zeichnet sich dadurch aus, „das Funktionieren eines Systems (...), das Auschwitz hervorgebracht hat [zu thematisieren und] entlarvt auch die Verdrängungsmechanismen der Nachkriegsgesellschaft und den in ihr herrschenden Mangel an Verantwortungsbewusstsein gegenüber der Vergangenheit.“²⁵⁵

Die europäische Erstaufführung von Taboris *Die Kannibalen* ist am 13.12.1969 in der Werkstatt des West-Berliner Schiller-Theaters (unter der Regie von Tabori und Martin Fried)

²⁴⁹ Vgl. Weiss 1971, 91f. zum dokumentarischen Theater.

²⁵⁰ Vgl. Meyer 2005, 252f.

²⁵¹ Das Stück trägt den Untertitel *Oratorium in 11 Gesängen*, die Weiss aus den zusammengetragenen Aufzeichnungen montiert und strukturiert. Das Personenspektrum besteht aus dem Richter, den Vertretern der Anklage und der Verteidigung sowie achtzehn Angeklagten und neun namenlosen Zeugen, die als „Sprachrohre[]“ (Weiss [1965] 2005, 9) der Opfer auftreten und von Auschwitz berichten. Die *11 Gesänge* sind jeweils dreigeteilt und erinnern an das Gestaltungsmuster von Dante Alighieris *Divina Commedia* (1307-1321). Der erste *Gesang von der Rampe* bis zum elften *Gesang von den Feueröfen* verdeutlichen das systematische „Funktionieren des Lagers mit den verschiedenen Stufen der Entmenschlichung und des Grauens“ (Roth 2003, 63). Das Wort ‚Auschwitz‘ oder z.B. auch ‚Jude‘ kommt im Stück nicht vor; Weiss spricht generalisierend von „Verfolgten“ und benennt nur die „sowjetischen Kriegsgefangenen“ im Zusammenhang mit der ersten „Probevergasung“ im September 1941 als eine Opfergruppe, vgl. Weiss [1965] 2005, 125ff. Vgl. dazu auch die kritischen Anmerkungen zum Stück z.B. von Young 1992, 123, Skloot 1988, 114 oder Huysen 1980, 133.

²⁵² Weiss [1965] 2005, 9.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Ebd., 10. Marita Meyer hält in ihrem Kommentar fest, dass Weiss Abweichungen zum Gerichtsprozess und Strukturierungen vornahm; so folgte die Anordnung des Materials der „Topographie des Tatortes, anders gesagt, dem Leidensweg der Häftlinge durch das Lager“ (Meyer 2005, 254). Durch das stilistische Mittel der Montage wurde die Gegenüberstellung von Opfern und Tätern im Stück möglich, die sich wechselseitig in einer aufgebauten „Progression der Ereigniskomplexe“ (Bourger 2002, 28) aufeinander beziehen, während im Prozess selbst erst die Angeklagten verhört, dann die Beweisaufnahme folgte, bevor die Zeugen vernommen wurden. Auch wurde von Weiss eine „stilistische Homogenisierung“ (Meyer 2005, 253) der Zeugenaussagen in Form einer Vereinheitlichung vorgenommen. Individuelle Merkmale von Sprache wurden zugunsten einer kalten, monotonen Sprache, die das nationalsozialistische Vokabular verwendet, aufgegeben, die die entsetzlichen Inhalte des Lagers artikuliert, mit der Absicht, bei den Zuschauern eine Schockiertheit auszulösen.

²⁵⁵ Feinberg 1988, 44. „Rolf Hochhuths *Stellvertreter* und Peter Weiss' *Ermittlung* – die beiden prominentesten, tief im kulturellen Gedächtnis Deutschlands verankerten Stücke – bleiben thematisch singuläre Erscheinungen im Werk der beiden Autoren“ (Strümpel 2006, 233).

zu verzeichnen, während *The Cannibals* ein Jahr zuvor am 17.10.1968 am The American Place Theatre in New York City uraufgeführt wurde. Im Gegensatz zu der „Betroffenheitsdramatik der fünfziger und [den] politischen Verobjektivierungsstrategien des dokumentarischen Theaters der sechziger Jahre“²⁵⁶, wählt Tabori eine private Situation des Erinnerns.²⁵⁷ Im Stück sind zwei Zeit- und Handlungsebenen präsent: Die Figuren der Häftlinge kommen über zwanzig Jahre später nach der Ermordung ihrer Väter in Auschwitz wie bei einer Theaterprobe zusammen, um die letzten Stunden der Väter im Konzentrations- und Vernichtungslager szenisch nachspielend zu eruieren. Die zweite Zeitebene spielt sich im Januar 1945 kurz vor der Befreiung von Auschwitz auf der Väter-Ebene ab. Dabei werden dauerhaft Tempus- und Rollenwechsel vollzogen: „Mal erzählen die Figuren als Söhne im Vergangenheitstempus (...), mal agieren sie als Väter im metaphorischen Präsens der KZ-Situation. Räume und Zeiten geraten (...) ins Schlingern, die Brechung beherrscht das Spiel. Ein leitendes Prinzip ist die Konfrontation zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Bühnensituation und Bühnenfiktion.“²⁵⁸ Tabori zeigt in diesem Drama ein Interesse an der Täter-Opfer-Dialektik – bis dahin im westdeutschen Drama weitestgehend tabuisiert – und am Verhalten in Grenzsituationen:

„Taboris Auschwitz ist ein Platz, in dem die Grausamkeit und die Brutalität nicht nur von den Tätern, sondern auch von den Opfern, die kämpfen um zu überleben, kommt. Auschwitz erscheint also nicht als abstrakte Hölle des Leidens, sondern als Schauplatz der von entmenschlichten Opfern geübten Humanität *und* Unmenschlichkeit.“²⁵⁹

In dem sich nun anschließenden Kapitel folgt die religionswissenschaftliche Diskussion des ‚Ritual‘-Begriffs, und es wird ein Überblick über das Verständnis der Diskurskategorie ‚Ritual‘ sowie des Diskursfelds ‚Ritual und Theater‘ gegeben, bevor das zweite Kapitel grundlegend das Forschungsdesign dieser Arbeit präsentiert.

²⁵⁶ Eke 2000, 390.

²⁵⁷ Vgl. Pott/Sander 1997, 163. Tabori „verzichtet (...) von vornherein auf den Anspruch, in seinen Stücken die Zeitgeschichte im Allgemeinen erfasst zu haben“ (Schulz 2000, 59f.).

²⁵⁸ Harth 1997, 21.

²⁵⁹ Feinberg 1988, 56. Vgl. auch Strümpel 2000, 40: „Der neue, von Tabori exemplifizierte Typus setzte auf ein bewusstes Durchbrechen von Typologien und Klischees, wurde aber niemals schulbildend.“ Zu weiteren Theaterstücken, die den Holocaust ab 1970 auf westdeutschen Bühnen thematisierten, vgl. z.B. Feinberg 1988, 47ff.

1.4 Zur Diskurskategorie ‚Ritual‘ und zum Diskursfeld ‚Ritual und Theater‘

Versucht man sich zunächst dem Begriff ‚Ritual‘ bzw. ‚Rituale‘ aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive anzunähern, so stellt sich bald heraus, dass „[d]efining the term ‚rituals‘ is a notoriously problematic task. The number of definitions proposed is endless (...)“²⁶⁰ Es lässt sich sodann konstatieren, dass es keine universell gültige Definition zu der Frage gibt, *was* ein Ritual *ist* sowie keine substantiellen oder funktionalen Elemente, die in *allen* Ritualen vorkommen würden.²⁶¹ Von zentraler Bedeutung ist zudem, dass „nicht in allen Kulturen und Sprachen ein dem der westlichen Wissenschaft entsprechendes Konzept von ‚Ritual‘ (...), das auch im westlichen Kontext ein diskursives, alltags- oder wissenschaftssprachliches Konstrukt ist“²⁶², existiert. Christiane Brosius und Ute Hüsken kommen daher zu dem Schluss: „We even propose (...) that a clear-cut definition of ritual is indeed neither possible nor desirable.“²⁶³ Stattdessen – und damit verbunden ist die Abwendung von einer essentialistischen ‚Wesensbestimmung‘ – steht vielmehr die Frage im Fokus, „wer (...) ein Handlungsgeschehen als Ritual [bezeichnet] – und warum?“²⁶⁴ Beachtet man die Akteursperspektive, die zugeschriebenen Bedeutungen und kontextuellen Verortungen (z. B. durch historische, politische oder soziale Kontexte) von Ritualen, wird deutlich, „dass der Begriff ‚Ritual‘ selbst nicht wertfrei und geschichtsübergreifend ist, sondern in bestimmte Zeiten und kulturell und historisch geprägte Diskurse gehört und sich auch seinerseits wiederum prägend auf kulturelle und diskursive Praktiken auswirkt.“²⁶⁵ Der

²⁶⁰ Snoek 2006, 3. „Die Begriffe Ritus und Ritual gehen auf das lateinische *ritus* zurück, welches als Sitte und Brauch übersetzt werden kann (...). Im Lateinischen war der Begriff ursprünglich in der Profansprache ungebräuchlich und auf sakraltechnische sowie teilweise rechtliche Bereiche beschränkt (...)“ (Quack 2013b, 197). Ab dem 17. Jahrhundert findet ‚Ritual‘ im Englischen Verwendung (vgl. z.B. Asad 1993, 55-79 zur Begriffsgeschichte), in der deutschen Sprache nicht vor dem 18. Jahrhundert, vgl. z.B. Dücker 2007, 14. Gegen den Gebrauch des Ritualbegriffs wendet sich z.B. Goody 1977. Vgl. auch z.B. Handelman 2006a, der sich gegen die Unterordnung der jeweiligen ethnographisch erfassten ‚Rituale‘ unter das Metakzept ‚RITUAL‘ ausspricht, da diese den Vergleich und das Herausstellen von Unterschieden einschränke.

²⁶¹ Vgl. z.B. Michaels 2003, 6. Vgl. jedoch Bergunder 2011b, 16ff., der für einen möglichen Verzicht auf den Religionsbegriff (und dies gilt auch für den Ritualbegriff, Anm. d. Verf.) festhält, dass dies keine Lösung darstellen würde, da das wissenschaftliche Sprechen von ‚Religion(en)‘ (oder ‚Ritual(en)‘, Anm. d. Verf.), das auf der Absage einer Gegenstandsbestimmung beruhen würde, ein nicht reflektiertes Alltagsverständnis von ‚Religion‘ (oder ‚Ritual‘, Anm. d. Verf.) voraussetzen würde.

²⁶² Langer 2012, 204. Grimes 2014, 187 konstatiert zudem: „The terminology of research (...) is culture-bound.“ Harth/Michaels 2003, 15 stellen außerdem heraus: „In den außereuropäischen Sprachen und Kulturen der Gegenwart und Vergangenheit ist ein (...) Einheitsbegriff [‚Ritual‘] nicht vorhanden.“ Zu der wissenschaftlichen Konstruktion der Kategorie ‚Ritual‘, vgl. auch Bell 1992, 13-66 oder Bell 1997, 264.

²⁶³ Brosius/Hüsken 2010, 5.

²⁶⁴ Brosius/Michaels/Schrode 2013, 10.

²⁶⁵ Ebd. Vgl. zusätzlich Stausberg 2004a, 58 zu der ‚ontologischen Aufladung‘ des Ritualbegriffs durch Wissenschaftler, die ‚Ritualen‘ bestimmte Leistungen zuschreiben. Auch kam es aus globalgeschichtlicher Perspektive zu Übernahmen und Aneignungen eines spezifisch geprägten Ritualbegriffs z.B. von religiösen Spezialisten, der Transformationen im eigenen religiösen Selbstverständnis auslöste, vgl. Bergunder 2011a.

Ritualbegriff wird an dieser Stelle als diskursive Kategorie bestimmt, der unterschiedliche Bedeutungen von Akteuren in verschiedenen Diskursfeldern zugeschrieben werden.²⁶⁶

Das Themenfeld ‚Ritual und Theater‘ ist aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven (so z. B. aus der Anthropologie, der Theaterwissenschaft oder der Sicht der Performance Studies) betrachtet worden. Die Stärke einer religionswissenschaftlichen Herangehensweise hingegen liegt besonders in der Wahrnehmung des Themenfelds als Diskursfeld, in dem verschiedene (inklusive der religionswissenschaftlichen) Positionen verortet werden können. So wird in diesem Kapitel zum einen die Verwendung des Ritualbegriffs an ausgewählten Beispielen der frühen religionsethnologischen Ritualforschung seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und ein damit verbundenes ‚klassisches‘ Ritualverständnis eruiert. Des Weiteren schließt sich die Vorstellung des rezenten Forschungsparadigmas der Ritualdynamik an. Die polythetische Ritualdefinition wird problematisiert und der Ritualbegriff als diskursive Kategorie gefasst. Thematisiert werden ebenfalls Grundzüge der Ritualkonstruktionen in den ausgewählten Dramen von Tabori. Zum anderen wird das Themenfeld ‚Ritual und Theater‘ als Diskursfeld mit ausgewählten Positionen betrachtet: Dargelegt und kritisch diskutiert werden dabei insbesondere die Suche nach dem Ursprung des europäisch-griechischen Theaters von Vertretern der Myth and Ritual School (vornehmlich Jane Ellen Harrison), zwei beispielhaft angeführte indirekte Beiträge Taboris zum Themenfeld im Kontext von *Die Kannibalen* (1969) sowie Richard Schechners Performance-Theorie. Zum Schluss des Kapitels wird auch das benachbarte Diskursfeld ‚Ritual und Medien‘ und die Fokussierung des ‚Fictive Ritual‘ im Medium der Literatur nach Ronald L. Grimes beleuchtet und auf Taboris dramatische Ritualkonstruktionen bezogen.

Ein Blick auf die Geschichte der europäischen Ritualforschung zeigt u. a. ab Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Interesse an der Erforschung außereuropäischer Kulturen sowie im Zuge des Kolonialismus „eine zunehmend erweiterte und universalisierende Verwendung des [Ritualb]egriffs, die auch mit einer erhöhten Reflexivität (...) über Rituale und mit einem zu jener Zeit aufkommenden verstärkten Interesse für religiöse Handlungen (...) (statt der Lehrinhalte) zusammenfällt.“²⁶⁷ Religionsethnologische Ritualtheorien des späten 19. Jahrhunderts basierten auf evolutionistischen Denk- und Theoriemodellen, die u. a. die formative Periode der Religionswissenschaft prägten. Rituale wurden hier als religiöse Ausdrucksformen einer frühen menscheitsgeschichtlichen religiösen Entwicklungsstufe

²⁶⁶ Vgl. auch die Ausführungen zuvor in Kap. 1.3 zu den diskursiven Kategorien ‚Religion‘ und ‚Ritual‘.

²⁶⁷ Brosius/Michaels/Schrode 2013, 11.

interpretiert.²⁶⁸ Zudem existierte zu dieser Zeit auch eine aus einem kulturprotestantischen Hintergrund konstruierte Dichotomie der Kategorien ‚Ritual‘ und ‚Glauben‘.²⁶⁹

Das klassische Ritualverständnis war geprägt von der Annahme, dass ein Ritual aus statischen Handlungskomplexen mit einem vorgestellten festen Handlungskern bestehen würde. Zudem wurden weitere Elemente als relevant für die Ritualanalyse hinzugezogen, wie die Repetitivität, korrespondierend mit einer starren und perpetuierlichen Form des Rituals,²⁷⁰ ein feststehender Sinn bzw. Bedeutung, die angenommen wurde, und die kollektive Dimension einer Gemeinschaft, die dem Ritual eine feste Funktion einräumt. Es wurde, kurz gesprochen, von einer Unveränderlichkeit von Ritualen ausgegangen.

Ein wichtiger Ritualtheoretiker dieser Zeit, der an dieser Stelle exemplarisch Erwähnung finden soll, ist der französische Ethnologe und Religionshistoriker Arnold van Gennep, der sich in seinem Hauptwerk *Les rites de passage* (1909) Übergangsritualen widmete. Sein auf die Verlaufsstruktur von Übergangsritualen ausgerichtetes Dreiphasenmodell ist durch die Phasen der Separation (Loslösung von der früheren Zeit, dem früheren Ort oder Zustand), des Übergangs (die Schwellen- und Umwandlungsphase) und der (Re-)Integration (Eingliederungsphase) gekennzeichnet. Die Übergangsrituale würden neben der gleichen Form auch immer die gleiche Funktion der „Kontrolle der Dynamik des sozialen Lebens“²⁷¹ besitzen.

²⁶⁸ Vgl. z.B. Schlatter 1988 allgemein zur Religionsethnologie oder auch der disziplingeschichtliche religionswissenschaftliche Überblick in Kippenberg 1997.

²⁶⁹ Vgl. z.B. Stausberg 2004b, 30f. oder auch Stausberg 2004a, 55: „So gilt [William Robertson] Smith das Ritual als Kernelement der Funktionsweise der ‚antiken Religionen‘, während der ‚Glaube‘ (als Nachfahre des Mythos) den Inbegriff der modernen christlichen Religion, des Protestantismus, darstelle.“ Vgl. William R. Smiths *Lectures on the Religion of the Semites* (1889). „Durkheim hingegen konstatiert nicht eine Ablösung des Rituals durch den Mythos, sondern das Auseinanderbrechen beider Größen, die zuvor unter dem Dach der Religion verbunden gewesen seien: Während der Geltungsanspruch der Religion in der Moderne von der Wissenschaft abgelöst werde, konstatiert Durkheim eine Kontinuität in der Funktionsweise der Rituale von den jüdisch-christlichen Zeremonien zu den Feierlichkeiten der modernen Staatsbürger. In beiden Fällen generierten bzw. affirmierten die Rituale durch die von ihnen ausgelösten Emotionen die Kohäsion der jeweiligen sozialen Einheit“ (ebd., 55f.). Vgl. Durkheim 1912.

²⁷⁰ Vgl. z.B. die Arbeitsdefinition von Tambiah 1979, 119: „Ritual is a culturally constructed system of symbolic communication. It is constituted of patterned and ordered sequences of words and acts, often expressed in multiple media, whose content and arrangement are characterized in varying degree by formality (conventionality), stereotypy (rigidity), condensation (fusion), and redundancy (repetition).“ Tambiah wählt des Weiteren einen performativen Zugang für die Ritualanalyse, vgl. ebd.

²⁷¹ Schomburg-Scherff 2004, 228. „Dass Zeremonien oft eine komplexere als die einfache Dreiphasenstruktur aufweisen, bemerkte auch van Gennep. Manchmal ist eine der Phasen stärker als die anderen ausgestaltet oder zeitlich so ausgedehnt, dass sie selbst wiederum in mehrere Phasen untergliedert ist. Oder manchmal fällt die Klassifizierung eines Ritus nicht leicht, weil er, je nach Perspektive, z. B. sowohl als Trennungs- wie auch als Angliederungsritus aufgefasst werden kann“ (ebd., 229). Vgl. Gennep 1909 und auch Turner 1977, der van Genneps Modell reformuliert und ein besonderes Augenmerk auf die Strukturiertheit der Anti-Struktur in der Übergangsphase gelegt hat.

Ab Mitte der 1960er Jahre wandelte sich u. a. angesichts des Paradigmenwechsels der Kulturwissenschaften hin zum *performative turn*²⁷² das Ritualverständnis dahingehend, dass z. B. ethnologische Studien Rituale „als symbolische, expressive, erfahrungsgesättigte, performative und kommunikative Ereignisse“²⁷³ ansahen. Der schottische Anthropologe Victor W. Turner knüpfte in den 1960er Jahren an van Gennep an und „legt[e] (...) gewissermaßen das ethnologische Vergrößerungsglas über die mittlere, die sog. liminale Phase (...), um im Detail die hierin stattfindenden [transformativen] Abläufe zu studieren.“²⁷⁴ Van Genneps Modell wurde von Turner in einem performanztheoretischen Ansatz weitergeführt und mit der zugrunde liegenden Struktur – Prozess des Bruchs, der Krise, Versuche der Bewältigung und Reflexivität bis zur Reintegration oder dem unüberwindbaren Bruch des *sozialen Dramas*²⁷⁵ nach dem Schema Struktur / Anti-Struktur / Struktur – auf Rituale angewendet. Die mittlere Phase der Liminalität oder der Anti-Struktur ist für Turner von besonderem Interesse, „[d]enn in der Phase der Auflösung von Konventionen, Verhaltensmustern und sozialen Differenzen erleben Menschen (...) ‚Communitas‘, einen Zustand der Unbestimmtheit und Potenzialität.“²⁷⁶ Brosius und Hüsken halten jedoch in ihrer Einführung zu *Change and Stability of Rituals* ihres Sammelbandes *Ritual Matters. Dynamic Dimensions in Practice* (2010) fest:

„Despite the ongoing usefulness of his concepts, the quasi-linear movement of liminality and communitas coined by Turner has by now been replaced by an understanding of the highly ambiguous character of rites of passage, which cannot be as strongly separated from the everyday as suggested by him. Evidently, the everyday and the transcendent are intertwined and impact each other in complicated ways, on different levels. Practice, process, multi-vocality and -perspectivity as well as multi-sensuality had moved centre-stage in the 1980s and with them, concerns with social agents, discursivity and symbolic capital.“²⁷⁷

²⁷² Vgl. Bachmann-Medick 2007 oder auch Fischer-Lichte 2001 und Rao/Köpping 2000 grundlegend zum Entstehungs- und Bedeutungskontext der *performativen Wende*.

²⁷³ Brosius/Michaels/Schrode 2013, 11. Vgl. auch der Überblick in Belliger/Krieger 2008b.

²⁷⁴ Bräunlein 2004, 333. Vgl. bes. Turner 1964 und Turner 1967.

²⁷⁵ Soziale Dramen können nach Turner 1974, 37 definiert werden als „units of aharmonic or disharmonic process, arising in conflict situations.“ Typischerweise zeigen diese vier Phasen der öffentlichen Handlung: 1. *breach*, 2. *crisis*, 3. *redressive action* und die 4. Phase der *reintegration*, vgl. ebd., 38-42. Das soziale Drama könne nach Turner isoliert in allen Gesellschaften als Form der menschlichen Auseinandersetzung untersucht werden und wird als Ursprung des Theaters gesehen, vgl. ebd., 33 und 35. Zu problematisieren ist an dieser Stelle Turners universelle ‚Suche‘ nach sozialen Dramen, die er als quasi herausfilterbar aus allen Gesellschaften als Form der Auseinandersetzung zu betrachten versucht.

²⁷⁶ Belliger/Krieger 2008a, 13.

²⁷⁷ Brosius/Hüsken 2010, 3f. Turners Ritualdefinition, nach der ein Ritual „prescribed formal behavior for occasions not given over to technological routine, having reference to beliefs in mystical beings or powers“ (Turner 1967, 19) sei, wird z.B. von Grimes problematisiert: „[N]ot only does it limit ritual to religious ritual (...), it limits religion to two of its subtypes, theism (implied by the term ‚mystical beings‘) or animism (implied by ‚powers‘). Moreover it implies that ritual is by definition related to belief – a distinctly Western preoccupation, one that ignores instances of disjunction and dissonance between ritual and belief. (...) It is not at all uncommon to find people participating in rites they do not believe in. Or if they do believe in them, they do so in some special way – in a ‚subjunctive‘ or ‚as if‘ mode. In addition, they may believe in one part of a rite but not in some other part. The problem with Turner’s making belief a definitional requirement lies in the Western, rationalist assumptions packed into the notion of belief. (...) There is no inherent connection among religion,

Das Dreiphasenmodell van Genneps und auch die Weiterentwicklung durch Turner bleiben insgesamt statisch ausgerichtet, indem mit geschlossenen Phasen bzw. mit linear ablaufenden Sequenzen operiert wird, anstelle von einer Vielschichtigkeit von Handlungen und Positionen sowie einer Dynamik von Ritualkomplexen auszugehen.

Gegenwärtige Forschungszugänge zur Bestimmung von Ritualen hinterfragen die zuvor aufgeführten statischen Klassifikationsmerkmale, untersuchen v. a. dynamische Produktions-, Transfer- und Transformationsprozesse²⁷⁸ und beziehen die unterschiedlichen Akteursperspektiven mit in ihre Analysen ein. Dieser Perspektivwechsel bildete den Ausgangspunkt des kulturwissenschaftlichen und interdisziplinär ausgerichteten Sonderforschungsbereichs 619 *Ritualdynamik. Soziokulturelle Prozesse in historischer und kulturvergleichender Perspektive*, der von 2002 bis 2013 an der Universität Heidelberg verortet war und der das Forschungsparadigma der Ritualdynamik maßgeblich prägte.²⁷⁹

Mit der Beachtung der Dynamik und Prozessualität von Ritualen sind der Sinn und die Bedeutung(en) abhängig von der (individuellen) Zuschreibungsperspektive der Ritualakteure;²⁸⁰ so wird nicht mehr *eine* singuläre Eigenschaft oder *eine* Funktion einer Ritualhandlung angenommen, sondern von einer Vielzahl von zugeschriebenen Eigenschaften und Funktionen von Ritualhandlungen ausgegangen. Auch die statisch formulierte Repetitivität wird dahingehend geöffnet, dass aus Sicht der Akteursperspektive jede Performanz eines Rituals sich von einer vorhergehenden unterscheiden bzw. als

belief, and ritual. (...) Furthermore, Turner's differentiating ritual from 'occasions not given over to technological routine' is only partly successful. The tactic helps us recognize the noninstrumental quality of festivals, celebrations, and other rites permeated by the spirit of play. But it obscures the link between ritual and technology that develops when 'technicians of the sacred' (...) engage in magical rites aimed at specific, empirical results such as making crops grow or healing patients. Surely there is a technology of ritual, and surely modern technology has its ritualistic qualities. And these ought to be illuminated, not obscured, by a definition of ritual' (Grimes 1990, 12f.).

²⁷⁸ Vgl. z.B. Langer/Lüddeckens/Radde et al 2006, 1.

²⁷⁹ Vgl. <http://www.ritualdynamik.de/> (letzter Zugriff 01.06.2017). „In 31 verschiedenen Teilprojekten behandelten mehr als 140 Wissenschaftler, vor allem aus dem Bereich der Geisteswissenschaften, verschiedene Themen“ (ebd.). Zur (Vor-)Geschichte des SFB 619 *Ritualdynamik*, vgl. z.B. Schenk 2004. Zahlreiche Grundlagenwerke zur Ritualtheorie erschienen seit den 1990er Jahren. Der Begriff der Forschungsrichtung Ritual Studies fand 1977 im Rahmen einer Konferenz der American Academy of Religion erstmals Verwendung. Vgl. auch Kreinath/Snoek/Stausberg 2006, xiv-xvi. Grimes, der den Lehrstuhl Ritual Studies an der Radboud Universität Nijmegen von 2005 bis 2010 innehatte, veröffentlichte bereits 1982 seine Aufsatzsammlung *Beginnings in Ritual Studies*, vgl. Grimes 1982. „Als eigenständige Disziplin hat sich die Ritualforschung trotz oder wegen ihrer vielfältigen Ansätze nicht etabliert, aber der einschlägige Boom an Publikationen dazu ist unübersehbar“ (Brosius/Michaels/Schrode 2013, 12). Vgl. auch Kreinath/Snoek/Stausberg 2007. Im Jahr 1987 wurde das *Journal of Ritual Studies* von Grimes gegründet; seit 2002 wurde das Heidelberger *Forum Ritualdynamik* veröffentlicht wie auch seit 2011 die von Grimes, Hüsken und Eric Venbrux herausgegebene Reihe *Oxford Ritual Studies Series*. Vom 29.09. bis zum 02.10.2008 fand in Heidelberg die wohl größte internationale Konferenz der Ritualforschung unter dem Titel *Ritualdynamik und Ritualwissenschaft/Ritual Dynamics and the Science of Ritual* des SFB 619 *Ritualdynamik* statt; die fünf Tagungsbände erschienen in den Jahren 2010 und 2011, vgl. Michaels 2010-2011.

²⁸⁰ Mit Rao/Köpping 2000, 8 lässt sich hinzufügen, dass allgemein nicht von einer „Einheit der rituellen Botschaft“ ausgegangen werden kann.

unterschiedlich wahrgenommen werden kann. Ebenfalls ist die Form von Ritualen nicht als statisch, sondern als dynamisch zu verstehen, können Ritualelemente doch ausgetauscht werden oder optional einsetzbar sein. Rituale werden als kreative Prozesse angesehen; neben einer kollektiven Gemeinschaft einer Ritualperformanz rücken auch Individualrituale in den Fokus.²⁸¹ Die Dynamik von Ritualen wurde im Sonderforschungsbereich 619 *Ritualdynamik* auf den vier Ebenen der Geschichtsdynamik, der Sozialdynamik, der Strukturdynamik und der Erfahrungsdynamik untersucht, die sich jeweils ergänzen können.²⁸² Die Ebene der Geschichtsdynamik berücksichtigt äußere Einflüsse sowie Einwirkungen und innere Veränderungen, wie sie sich z. B. in Prozessen von Ritualtransfer und -transformation²⁸³ sowie Ritualinvention in Religionen und Kulturen zu verschiedenen Zeiten zeigen können. Die Sozialdynamik widmet sich den rituellen Akteuren bzw. ‚Ritualmachern‘,²⁸⁴ den Organisationsstrukturen und der mit diesen verbundenen individuellen, kollektiven oder auch einer zugeschriebenen nicht-menschlichen (z. B. ‚göttlichen‘) Handlungsmacht (agency)²⁸⁵ sowie auch der Ritualkritik.²⁸⁶ Auf der Ebene der Strukturdynamik werden besonders die Komposition und die Medien rituellen Handelns sowie der Medienwechsel („von Schrift zu Bild und Internet, von Skript zu Performanz, von Norm zu Ereignis, von Präskription zu Realisierung, von Deskription zu Konstruktion“²⁸⁷) in den Blick genommen. Außerdem fallen das rituelle Framing²⁸⁸ und die Rolle fehlerhaft verlaufender Ritualpraktiken mit unter diese Ebene.²⁸⁹ Die Erfahrungsdynamik bezieht sich auf die Wirksamkeit²⁹⁰ von Ritualen und fragt beispielsweise auch nach den Veränderungen in der Lebenswelt sowie den ‚Erfahrungen‘ auf individueller und kollektiver Ebene.²⁹¹

²⁸¹ Vgl. z.B. Radde-Antweiler 2008.

²⁸² Vgl. z.B. Harth/Michaels 2003, 7, Bergunder/Gengnagel/Heidle et al 2010, V oder Harth/Michaels 2013, 125.

²⁸³ Vgl. Langer/Lüddeckens/Radde et al 2005 und Langer/Lüddeckens/Radde et al 2006.

²⁸⁴ Vgl. z.B. Gengnagel/Schwedler 2013a und Gengnagel/Schwedler 2013b.

²⁸⁵ Zu Ritualen und Agency, vgl. z.B. Krüger/Nijhawan/Stavrianopoulou 2005 und Sax 2013.

²⁸⁶ Vgl. z.B. Grimes/Hüsken 2013 oder Grimes 1990. Vgl. auch Kap. 2.1.1.2 dieser Arbeit.

²⁸⁷ Harth/Michaels 2013, 125. Zu der rituellen Performanz, vgl. z.B. Walsdorf 2013.

²⁸⁸ Zum ritualtheoretischen Konzept des Framing, vgl. z.B. Handelman 2006b, Jungaberle/Weinhold 2006 und Weinhold/Rudolph/Ambos 2006. „Rahmen (engl. FRAMES) sowie Rahmungsprozesse (engl. FRAMING) stellen Begriffe dar, die in verschiedenen Disziplinen, z.B. Anthropologie, Psychologie, Medienwissenschaft oder Soziologie, zur eingrenzenden Beschreibung und Interpretation sozialer Phänomene verwendet werden. Innerhalb der Ritualforschung beschäftigt sich die Rahmenanalyse damit, ob und wie Rituale überhaupt als solche und unterscheidbar von anderen Handlungen wahrgenommen werden. Im Fokus stehen kommunikative Rahmungsprozesse, Merkmale ritueller Rahmen, die Mehrdeutigkeit ritueller Rahmungen sowie Rahmenwechsel oder -brechungen. Das Rahmungskonzept stellt ein Modell zur Verfügung, das sich besonders den unterschiedlichen Perspektiven von Ritualakteuren und Beobachtern widmet“ (Ambos/Weinhold 2013, 92). Vgl. auch Bateson 1955 und Goffman 1974 zu der Entstehung und Entwicklung des Theoriekonzepts.

²⁸⁹ Vgl. z.B. Hüsken 2013 oder Hüsken 2007 zum Ritualfehler („ritual failure“).

²⁹⁰ Vgl. z.B. Sax 2010 oder Podemann Sørensen 2006 zu ritueller Wirksamkeit.

²⁹¹ Vgl. z.B. DuBois/Jungaberle 2013 zur Erfahrungsdynamik.

Ritualdynamische Prozesse in Ritualpraktiken stellen somit keinen Sonder-, sondern den Regelfall dar.²⁹² Selbst wenn die Akteursperspektive die Unveränderlichkeit von Ritualen betont: „Aus wissenschaftlicher (...) Perspektive (...) [kann] deutlich [werden], dass diese Aussagen selbst dynamischen diskursiven Prozessen unterliegen und der Eindruck von ‚Statik‘ häufig aus Gründen der Legitimation konstruiert wird.“²⁹³ Der Begriff ‚Ritual‘ bzw. ‚Rituale‘ wird, zusammenfassend gesprochen, von der wissenschaftlichen wie auch von der Akteursseite verwendet und „is therefore constantly negotiated discursively between all parties involved. The definition of a ritual primarily depends on the context to which an investigation belongs.“²⁹⁴ Der Ritualbegriff ist damit als ein „*offene[r] Begriff*“²⁹⁵ zu kennzeichnen, der vielfältige Handlungen umfassen kann.

Jan A. M. Snoek verwendet aus religionswissenschaftlicher Perspektive eine polythetische Ritualdefinition, um einen essentialistischen Zugang zu Ritualen zu vermeiden. Diese polythetische Definition, die Rituale als offene, flexible und polythetische Klassen konstituierend ansieht, geht – basierend auf Ludwig Wittgensteins Konzept der „Familienähnlichkeiten“²⁹⁶ – von einer offenen Sammlung von Charakteristika aus, die bei vielen Ritualen vorliegen *können*, aber bei keinem Ritual vollständig zwingend vorhanden sein *müssen*.²⁹⁷ Michael Bergunder problematisiert den polythetischen Zugang (bezogen auf polythetische Religionsdefinitionen) allerdings insofern, als dass auf der Argumentationsebene nicht reflektiert werde, „woher die verwendeten Merkmale ihre empirische Plausibilität erhalten und vor allem, warum es überhaupt sinnvoll oder notwendig sein soll, diese unter einer Kategorie zusammenzufassen.“²⁹⁸ Polythetischen Definitionen werden somit häufig ungeklärte ‚Prototypen‘ als implizit mitgedachte „Musterbeispiele [zugrunde gelegt], die nach dem Urteil des Wissenschaftlers als besonders typisch für die jeweilige polythetische Kategorie gelten“²⁹⁹ und so jedoch das jeweilige wissenschaftliche (Vor-)Verständnis prägen. Es besteht damit die Gefahr, dass ein unreflektiertes Alltagsverständnis von ‚Ritual‘ – mit Bergunder ließe sich in Anlehnung an die „unerklärte

²⁹² Vgl. z.B. Brosius/Michaels/Schrode 2013, 16.

²⁹³ Laack 2011, 227. Vgl. auch Kapferer 2006, 507.

²⁹⁴ Miczek 2008, 147.

²⁹⁵ Bourdieu/Wacquant 1996, 125.

²⁹⁶ Wittgenstein [1953] 1977, Aphorismen 66-67, 56-58 legt in Bezug auf die Kategorie ‚Spiele‘ Folgendes dar: „(66) Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe. (...) Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. (67) Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort ‚Familienähnlichkeiten‘ (...)“ (ebd., 57). Bergunder 2011b, 8 stellt die „biologische[] Praxis der Taxonomie“ als Vorbild für einen polythetischen Definitionszugang heraus.

²⁹⁷ Vgl. Snoek 2006, 4ff. Vgl. auch Snoek 1987.

²⁹⁸ Bergunder 2011b, 8.

²⁹⁹ Ebd., 9.

Religion“³⁰⁰ von dem „unerklärten Ritual“ sprechen – unausgewiesen den Forschungsausgangspunkt und -gegenstand bestimmt.

Die Konsequenz liegt für Bergunder darin, ‚Religion‘ als Diskurskategorie zu fassen.³⁰¹ In Analogie dazu soll auch hier der ‚Ritual‘-Begriff als diskursive Kategorie verstanden werden. So wäre ebenfalls eine konsequente Historisierung des Begriffs ‚Ritual‘, die bei dem allgemeinen Alltagsverständnis ansetzen würde, notwendig. ‚Ritual‘ kann dann als ‚leerer Signifikant‘ im Sinne eines Namens bzw. einer Namensgebung angesehen werden. Für die Bestimmung von ‚Ritual‘ als historischen Gegenstand der Religionswissenschaft wird Foucaults Genealogie-Ansatz hinzugezogen und die Namensnennung ‚Ritual‘ als ein diskursives Netzwerk beschrieben, die aus einer Diskursgemeinschaft besteht, die über ‚Ritual‘ in verschiedenen Diskursfeldern Aussagen trifft und mannigfache Bedeutungszuschreibungen vornimmt. Die dabei entstehenden, historisch einzuordnenden Differenz- und Äquivalenzketten um den ‚leeren Signifikanten‘ können Kontinuitäten des allgemeinen Alltagsverständnisses von ‚Ritual‘ bei einer Wahrnehmung der Unabgeschlossenheit des Diskurses ersichtlich werden lassen.

Es soll festgehalten werden, dass für diese Untersuchung heuristisch von einem weiten, allgemeinen Begriff von ‚Ritual‘ als diskursive Kategorie in Form eines ‚leeren Signifikanten‘ ausgegangen wird, sowie auch das Diskursfeld ‚Ritual und Theater‘ von der Verwendung eines allgemeinen Ritualbegriffs geprägt ist.

In dieser Arbeit wird darüber hinaus weniger von ‚Ritualen‘ gesprochen als vielmehr von *rituellen Elementen bzw. Versatzstücken* – hinsichtlich der Rezeptions- und Konstruktionstätigkeiten des Autors und Dramatikers George Tabori –, die in dem ausgewählten Holocaust-Drama transformiert zur Darstellung gebracht und kontextuell neu verortet werden. Es wird dabei deutlich, dass Tabori polyvalent mit den ausgewählten rituellen Elementen im Medium des Dramentextes³⁰² umgeht, die zum Teil nur in Anspielungen anklingen und / oder auch nur ein Signal geben können, ein Element einer möglichen Ritualhandlung zu sein.³⁰³ Die Rezeptionslinien und die Transformation der rituellen Elemente in Form einer Dekontextualisierung mit einer anschließenden neuen

³⁰⁰ Ebd., 12f.

³⁰¹ Vgl. ebd., 35ff.

³⁰² In dieser Arbeit wird mit der Untersuchung der Dramentexte als Literaturform ein klassischer, auf Texte bezogener Medienbegriff vorausgesetzt, mit der Beachtung, dass für die Dramentexte auch die Aufführungssituation im Theater (als weiteres Medium) existiert. Zum Medien-Begriff, vgl. z.B. Tholen 2005 oder auch Krüger 2012, 12, der generell konstatiert: „Medien sind (...) keine neutrale Größe. Sie (...) beinhalten selbst die Bedingungen einer bestimmten Welt- und Wirklichkeitswahrnehmung wie auch deren Konstruktion.“

³⁰³ Es bietet sich an, in Anlehnung an die Terminologie von Langer/Lüddeckens/Radde et al 2005 sowie von Burkhard Gladigow von rituellen Elementen bzw. von Ritualelementen zu sprechen, vgl. z.B. Gladigow 2004, 59 (‚rituelle Elemente (‚Riten‘)‘) oder Gladigow 2006a, 483 (‚ritual elements (rites)‘), ohne die Absicht einer Vorstellung bzw. Reifikation ‚eines bestimmten Rituals‘ im Hintergrund.

Kontextualisierung und damit verbundenen Vielzahl von Lesarten in den Dramentexten lassen sich demnach nicht singular interpretieren. Diese Konstruktionen der rituellen Elemente ‚leben‘ letztlich von der Bedeutungsfüllung bzw. den jeweiligen Bedeutungszuschreibungen durch die Rezipienten. Taboris Rezeptions- und Konstruktionstätigkeiten sind des Weiteren stark durch intertextuelle Verfahren – so z. B. insbesondere durch die Übernahme von Narrativen und Versen aus der Hebräischen Bibel und dem Neuen Testament mit einer anschließenden Neukontextualisierung – geprägt, die neue Sinnzuschreibungen erzeugen, die bei der Analyse des Holocaust-Dramas fokussiert werden sollen.

Fasst man die Kategorie ‚rituelle Elemente‘ ebenso wie den ‚Ritual‘-Begriff als diskursiv auf – ohne dabei einen Prototyp eines ‚bestimmten Rituals‘, das sich in rituelle Elemente aufteilen ließe, anzudenken – wird eine vorausgehende essentialistische Bestimmung vermieden und den dramatischen Rezeptions-, Einarbeitungs- bzw. Konstruktionsleistungen Taboris Eigengewicht verliehen, der den Einsatz der rituellen Elemente ebenfalls nicht mit *einer* festen, eindeutig zu bestimmenden Bedeutung versehen hat.

Deutlich geworden sollte sein, dass in dieser Untersuchung Taboris Ritualkonstruktionen *in* den ausgewählten *Dramentexten* im Fokus stehen. Das Drama oder das Theater allgemein werden somit nicht als ‚Ritual‘ betrachtet.³⁰⁴

Das Themenfeld ‚Ritual und Theater‘ ist jedoch sowohl für die Ethnologie bzw. Anthropologie als auch für die Theaterwissenschaft und die Performance Studies von großem Forschungsinteresse, das im folgenden Exkurs als Diskursfeld in den Grundzügen dargelegt werden soll.³⁰⁵ Der Zusammenhang von ‚Ritual und Theater‘ ist zudem als spezifischer, in der europäischen Geistesgeschichte zu verortender Diskurs zu betrachten.³⁰⁶

Britische anthropologische Forschungen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie besonders auch die Arbeiten der sog. Myth and Ritual School widmeten sich v. a. dem Verhältnis von ‚Mythos‘ und ‚Ritual‘. Die Suche nach einem (angenommenen) den gesamten Alten Orient und Israel umfassenden gültigen universellen ‚myth and ritual pattern‘ prägte viele Studien der sog. Cambridge Ritualists.³⁰⁷ Einen wichtigen Einfluss auf diese Studien nahm der Theologe und Semitist William Robertson Smith, der ‚Religion‘

³⁰⁴ Keinesfalls soll damit dem Status des Theaters als performativer Kunst *par excellence*, vgl. z.B. Fischer-Lichte/Roselt 2001 oder Fischer-Lichte 2013, widersprochen werden.

³⁰⁵ Angemerkt werden soll, dass im folgenden Exkurs nur eine Beschreibung ausgewählter Positionen des Diskursfelds ‚Ritual und Theater‘ erfolgt.

³⁰⁶ Vgl. Rao/Köpping 2000, 21.

³⁰⁷ Dies stellen auch Bianchi 1975, 113ff. und Ahn 1992, 18 heraus. Zur Entstehungsgeschichte und Differenzierung der Myth and Ritual School allgemein, vgl. z.B. Ackermann 1991.

primär durch religiöses Handeln ausgewiesen ansah und behauptete, der ‚Ritus‘ habe somit dem ‚Mythus‘ gegenüber Vorrang.³⁰⁸

Bezogen auf die Ursprungssuche des europäisch-griechischen Theaters veröffentlichte 1912 beispielsweise die Altertumswissenschaftlerin und Althilologin Jane Ellen Harrison ihre Studie *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion* zum Opfer- und Wiederauferstehungsritual in der griechischen Kunst und Mythologie mit Bezugnahme auf James G. Frazers *The Golden Bough* (1890-1915). Harrison betrachtete darin das antike griechische Drama als ‚Ur-Ritual‘ von Tod und Wiederauferstehung.³⁰⁹ Historische oder archäologische Beweise z. B. für ein solches von Harrison vermutetes ‚Ur-Ritual‘ werden jedoch nicht von ihr angeführt.³¹⁰

Ein weiterer Einflussfaktor für die Suche nach dem Ursprung des griechischen Theaters ist mit Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) zu benennen, das die Hypothese bereithält, die antike griechische Tragödie leite sich aus den Feierlichkeiten zu den athenischen Großen Dionysien und den damit verbundenen rituellen Zusammenhängen ab.³¹¹ Der Theaterwissenschaftler Eli Rozik stellt hingegen deutlich heraus, dass

³⁰⁸ Vgl. Smith 1889, 18-22. Im Verlauf der altorientalischen Religionsgeschichte würde der ‚Ritus‘ immer mehr zurücktreten; stattdessen gewinne die sprachliche Darstellung der Religion an Gewicht. Aus den ‚traditionellen‘ Religionen würden ‚positive‘ Religionen werden, die auf Religionsstifter und Lehren zurückgehen (Judentum, Christentum, Islam). Segal kritisiert: „One major limitation of Smith’s theory is that it explains only myth and not ritual, which is simply presupposed. Another limitation is that the theory obviously restricts myth to ritual, at least initially. Yet, insofar as the mythic explanation of ritual typically involves the action of a god, myth from the start is about more than the sheer ritual (...)“ (Segal 2006, 103).

³⁰⁹ Vgl. Harrison 1912. Zu Harrison allgemein, vgl. z.B. Beard 2000 sowie Brunotte 2013, 163-215 und 245-259 zu Harrisons *Theatralen Transformationen der Antike* und *Themis oder das Initiationsparadigma*. „Harrison (...) derived all art (...) from ritual. She speculates that eventually people ceased to believe that the imitation of an action caused that action to occur. Yet, rather than abandoning ritual, they now practiced it as an end in itself. Ritual became art, her clearest example of which is drama“ (Segal 2006, 112). Vgl. auch Harrison 1913. Vgl. z.B. Kippenberg 1997, 156 zu den Positionen James G. Frazers und Robert R. Marets in Bezug auf den Diskurs über Mythos und Ritual oder Segal 2006, 105f.

³¹⁰ Vgl. auch Schechner 1966, 22.

³¹¹ „Als Urvater der Forschungsdiskussion um das Verhältnis von Theater und Ritual muss gewissermaßen Aristoteles gelten. Die lakonische Bemerkung in seiner ‚Poetik‘, Tragödie und Komödie hätten sich aus verschiedenen, dem Dionysoskult verbundenen Riten entwickelt, stellen einen entwicklungsgeschichtlichen Konnex zwischen Formen ritueller Praxis und ästhetischer Unterhaltung her, der unbegrenzt erläuterungsbedürftig zu sein scheint“ (Balme 1998, 23f.). Die Suche nach einem rituellen Ursprung des europäischen Theaters ist insbesondere auch in Zusammenhang mit den evolutionistischen Religionstheorien im zeithistorischen Kontext der entstehenden Religionsethologie Ende des 19. Jahrhunderts zu sehen: Edward B. Tylor legte in seinem Werk *Primitive Culture* (1871) ein Entwicklungsmodell der Menschheitsgeschichte anhand des Kriteriums der Gottesvorstellung(en) vom Animismus, Polytheismus hin zum Monotheismus vor. Im selben Jahr 1871 veröffentlichte Charles Darwin *The Descent of Man*; seine Studie *The Origin of Species* erschien zuvor 1859. Der Tylor-Schüler Robert R. Marett kritisierte in *Anthropology* (1912) Tylors Animismustheorie anhand von Befunden aus Polynesien und Melanesien (*tabu* und *mana*) und vertrat die These, am Anfang der menschheitsgeschichtlichen Entwicklung hätte sich der Prä-Animismus bzw. Dynamismus befunden. James G. Frazer stellte in *The Golden Bough* ein die gesamte Menschheitsgeschichte umspannendes evolutionistisches, religionskritisches Stufenmodell mit den drei Stadien Magie – Religion – Wissenschaft heraus. Foucaults poststrukturalistische Genealogie-Theorie setzt sich zudem mit Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* (1887) auseinander und kritisiert die essentialistische Suche nach einem vermeintlichen Ursprung einer

„dithyramb, tragedy and comedy could not have developed from Dionysiac ritual, because there is no evidence of continuity, either on the level of fictional structure or theatre medium. Moreover, even if they had been right on the level of fictional structure, this could not have had any bearing on the quest for the origins of the theatre medium.“³¹²

Die Ursprungsthese der griechischen Tragödie in Zusammenhang mit den Großen Dionysien zu sehen, die seit Mitte des 6. Jahrhunderts v. d. Z. jährlich zu Ehren des Gottes Dionysos gefeiert wurden, beruht auf der Konstruktion – ganz im Sinne des ‚myth and ritual pattern‘ der Cambridge Ritualists – einer angenommenen Kontinuität und Universalität *eines* Theaterursprungs aus *einem* rituellen Kontext heraus, der jedoch zu widersprechen ist und die weitere spezifische historische und kulturelle Kontexte außer Acht lässt.³¹³

Hoch relevant und aufschlussreich erscheint des Weiteren, dass sich auch Tabori an hier beispielhaft präsentierten Stellen zu einem angenommenen Ursprung bzw. einer angenommenen Urfunktion des ‚Theaters‘ äußert, ohne dabei jedoch den Begriff ‚Ritual‘ zu verwenden: In einem Interview aus dem Jahr 1969 und damit im Kontext von *Die Kannibalen* erklärt er, er sehe

„die Zukunft des Theaters weniger im ‚literarischen Engagement als in einer Mischung von Orgie und Messe, der innigen Verbindung mit dem Publikum, der Rückbesinnung auf den barbarischen und religiösen Ursprung im kultischen Spiel.“³¹⁴

Taboris einleitender Essay mit seiner Absichtserklärung zur europäischen Erstaufführung von *Die Kannibalen* aus dem Jahr 1969 gibt ferner in einer Textpassage folgende Aussage zu einer angenommenen Urfunktion des Theaters wieder, die mit direktem Bezug auf Shakespeares *Hamlet* und den aristotelischen Katharsis-Begriff subversiv von Tabori fortgeschrieben wird:

„Das Schauspiel sei die Schlinge‘, wie es der Prinz von Dänemark ausdrückte; aber Schauspiel hat mit Spielen und Spiel zu tun, und schon das ist Blasphemie für jene, deren regressiver Geist nach untadeligen Helden und stets unschuldigen Opfern verlangt, jene, die dem Theater seine Urfunktion absprechen möchten, nämlich Furcht und Erbarmen zu erzeugen und auf mythisch-zeremoniöse Art jene Gemeinsamkeit zu schaffen, auf deren Boden alles verhöhnt werden kann, was als heilig gilt, und sei es nur, um zu entdecken, was davon noch Gültigkeit besitzt.“³¹⁵

geschichtlichen, linearen Entwicklung von Moralvorstellungen, vgl. Foucault 1987. Die Ursprungssuche führe zu einem ‚Wesen‘ der Sache und wird zu einem Ort der Wahrheit, der der positiven Erkenntnis entrückt bzw. ihr vorausliegt. Foucault betont stattdessen die Einmalig- und Zufälligkeit bestimmter Ereignisse, Unstimmigkeit und Unterschiedlichkeit, vgl. ebd., 71f.

³¹² Rozik 2013, 25. Der Literaturwissenschaftler Wolfgang Braungart hingegen äußert, dass die These „heute allgemein als gesichert angenommen [wird], wenngleich umstritten ist, wie dieser Prozess genau rekonstruiert werden kann, inwieweit die attische Tragödie noch dem Kult verpflichtet ist, inwiefern sie die mythischen Geschichten forterzählt und inwiefern sie damit in ihrem Bann verbleibt oder ihn auflöst“ (Braungart 1996, 211).

³¹³ So z.B. auch Hofmann 2004b, 180f.

³¹⁴ Matiebel 1969. Vgl. aber auch die darauffolgende Aussage Taboris: „Mit ironischem Augenzwinkern fügt der Bühnenautor hinzu: ‚Mit diesem Bekenntnis säge ich mir eigentlich den Ast, auf dem ich sitze, selber ab‘“ (ebd.).

³¹⁵ Tabori 1981c, 37. Zuvor wurde dieser Text im Programmheft des Schiller-Theaters für die Spielzeit 1969/1970, vgl. Tabori 1969/1970, 3 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1419) und in den *Informationen zu den Kannibalen* von der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, vgl. Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH 1970 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1423), veröffentlicht. Vor der Publikation

Tabori führt die ‚Urfunktion‘ des Theaters an und beabsichtigt, mit Aristoteles gesprochen und auf die Tragödie bezogen, ‚Furcht‘ und ‚Erbarmen‘³¹⁶ als Emotionen bei den Rezipienten auszulösen, die wie eine (rituelle) Gemeinschaft bei einer Theateraufführung zusammenkommt. Aufgrund dieser Voraussetzung sei es dann möglich, alles in Frage zu stellen und durch das Schauspiel zu prüfen, welche Sichtweisen Gültigkeit besitzen können, wenn es zu einer Dynamik bzw. Aufbrechung der Dichotomisierung von ‚untadeligem Helden‘ und ‚unschuldigen Opfern‘ – wie in *Die Kannibalen* – kommt. Tabori bezweckt damit durch den Rückgriff auf die ‚Urfunktion‘ des Theaters eine Perspektivenveränderung bzw. Wahrnehmungserweiterung der Rezipienten.³¹⁷

Tabori selbst hat sich außerdem mit direktem Bezug auf *The Cannibals* und *Die Kannibalen* auch noch an anderer Stelle mit dem Feld ‚Myth and Ritual‘ beschäftigt: Zieht man seine Notizen zum *Fourth Draft* von *The Cannibals* aus dem Juli 1968 hinzu, so wird von Tabori u. a. ein unmarkiertes Zitat aus dem Artikel *Myth and Ritual* in der *Encyclopaedia Britannica* (1955), genauer gesagt ein dort zitierter Satz des britischen Sozialanthropologen Alfred R. Radcliffe-Brown aus seiner Monographie *The Andaman Islanders* (1922) zu dem

des einleitenden Essays auf Deutsch zeigt der folgende englische Textentwurf Taboris die Streichung von „horrors and curses“ hin zum aristotelischen Katharsis-Begriff, der „terror and pity“ umfasst, auf. Zudem wird hier von Tabori das Substantiv „communion“ gewählt, das auf eine (Mahls-)Gemeinschaft verweisen kann: „„The play’s the thing“, as that other son has said, but plays are meant to be playful which is already a blasphemy to those whose regressive minds demands clean-cut heroes and ever-innocent victims, who deny the theatre its original function, the re-enactment of ~~horrors and curses~~, terror and pity, an ancient ceremony that creates a communion mocking all that is sacred if only to find out what of it is still valid“ (Tabori o.D. [ca. 1969c] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422)). Der folgende, spätere englischsprachige Entwurf zeigt kleine Modifikationen auf: „„The play’s the thing“, as that other son would say, and plays are meant to be playful, which is already a blasphemy to those whose regressive minds insists [sic!] on clean-cut heroes and innocent victims and who deny the theater its original function, the re-enactment of terror and pity, the ancient ceremony that tries to create a communion mocking all that is sacred if only to find out what of it, if any, is still valid“ (Tabori o.D. [ca. 1969b] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422)). Abschließend zeigt der letzte hier angeführte englischsprachige Entwurf folgende inhaltliche neue Ausrichtung auf: Tabori nimmt hier eine eigene Parallelsetzung mit der Figur Hamlets vor; beide konnten die Ermordung des Vaters nicht bewältigen. Er konstatiert dies als das generelle Schicksal der Söhne und geht dann zu der spielerischen Anlage von Theaterstücken über: „„The play’s the thing“ said the Prince who, like myself, could not make up his mind about his father’s murder. Such is the general fate of sons. But plays are meant to be playful, and to be playful about matters of life and death is not without blasphemy which is why so many serious plays give offense to the defenders of public taste who do not see how all our crockeries are rooted in rage and humiliation“ (Tabori o.D. [ca. 1969d] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422)). Vgl. auch Shakespeare [1603] 1989, 412, Szene II/2 und Hamlets Worte zum Schluss seines Monologs: „Das Schauspiel sei die Schlinge, / In die den König sein Gewissen bringe.“ Vgl. auch Kap. 4.2.3.

³¹⁶ Vgl. Aristoteles [ca. 335 v.d.Z.] 1982, 19: „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache (...), die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“ Zum aristotelischen Katharsis-Begriff vermerkt z.B. Warstat 2009, 350: „Das aristotelische Konzept zielt insofern auf eine *Handlungskatharsis* ab. Kathartische Wirkungen betreffen im aristotelischen Sinne lediglich zwei Emotionen, nämlich *éleos* und *phóbos*, d. h. Mitleid und Furcht. Diese beiden Emotionen sollen durch die Struktur der dramatischen Handlung ausgelöst werden und den dramatischen Figuren gelten: Furcht und Mitleid empfindet der Rezipient dann, wenn eine dramatische Figur, der er sich nah fühlen kann, von einem Unglück heimgesucht wird. Zu der persönlichen Nähe muss sich eine aus dem Status der Nachahmung erwachsende Distanz gesellen, damit die kathartische Wirkung eintreten kann.“

³¹⁷ Vgl. auch z.B. Tabori 1993i, 20: „Wir brauchen eine radikale aristotelische Katharsis.“

Umgang der indigenen Bevölkerung der Andamanen Inseln mit ‚Mythen‘, ersichtlich. Damit wird der folgenden, rezipierten Aussage von Radcliffe-Brown Bedeutung von Tabori für sein Holocaust-Drama beigemessen und dessen Zuschreibung übernommen: „The myths satisfactorily fulfill their function, not by any appeal to the reasoning powers but by appealing, through the imagination, to the mind’s affective dispositions.“³¹⁸ Die Mythen würden durch die angesprochene Imaginationskraft, die auf ‚affektive Dispositionen‘ des Verstands zielen, ihre Funktion erfüllen. Durch die Anlage des Holocaust-Dramas betont Tabori den sich in Gang setzenden Imaginationsvorgang durch die Absicht der Vergegenwärtigung der Vergangenheit über die Sichtweisen der Söhne.³¹⁹ Für die pluralen Rahmungen seines Stücks vermerkt Tabori beispielsweise in seinem einleitenden Essay zu *Die Kannibalen* (1969) auch, dass „einige unserer ältesten Mythen, vom ersten Vätermord bis zum Abendmahl, (...) den gedeckten Tisch zum Mittelpunkt“³²⁰ hätten, hebt ferner an anderer Stelle hervor, dass der ‚Kannibalismus‘ auf älteste Mythen zurückgehe³²¹ und bekräftigt so ‚narrative Unterfütterungen‘ und metaphorische Lesarten als diskursive Hintergründe seines Dramas.

Mit dem Themenfeld Ritual und Theater, der Betrachtung des Theaters als Ritual, des Rituals im Theater oder der Theatralität des Rituals setzt sich auch die Theaterwissenschaft an der Schnittstelle zur Theaterethnologie intensiv auseinander.³²²

In dieser Hinsicht sind insbesondere die Forschungsarbeiten von Richard Schechner³²³, dem Begründer der Performance-Theorie, zu nennen, der sich ausführlich mit dem

³¹⁸ Tabori o.D. [ca. 1968a], 2 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1385). Vgl. o.A. 1955. Der genaue Wortlaut von Radcliffe-Brown [1922] 1964, 397 lautet: „(...) for the myths satisfactorily fulfil their function, not by any appeal to the reasoning powers of the intellect but by appealing, through the imagination, to the mind’s affective dispositions.“

³¹⁹ Vgl. Kap. 4.1.1.

³²⁰ Tabori 1981c, 38.

³²¹ Vgl. Tabori/Sendung Spectrum 1969, 00:01:16 – 00:02:08.

³²² Vgl. z.B. Schmidt/Münzel 1998 und Balme 1998 für die Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum sowie Schechner 1985 und Schechner 1990.

³²³ Richard Schechner, geb. 1934 in Newark/New Jersey, Theaterwissenschaftler und Performance-Theoretiker, Regisseur sowie Produzent, der seit 1967 das Studienfach Performance Studies an der Tisch School of the Arts der New York University lehrt. Schechner gründete ebenfalls 1967 *The Performance Group* (TPG, 1967-1980) in New York City und zeigt sich an rituellen Strukturen des Theaters interessiert. Vgl. z.B. Fischer-Lichte 2005, 221ff. zu Schechners Inszenierung eines ‚Geburtsrituals‘ in *Dionysus in 69* von 1968. Schechner prägte auch den Begriff des Environmental Theatre, das sich gegen die Trennung von Bühne und Publikum ausspricht sowie Interaktions- und Partizipationsmöglichkeiten zwischen Schauspielern und Zuschauern anbietet, vgl. dazu Schechner 1968, Schechner 1973 und z.B. auch Enghart 2013, 47. Schechner gibt zudem die Zeitschrift *The Drama Review* (TDR) (vormals *The Tulane Drama Review*) heraus. Er bezieht in seine Theaterarbeit unterschiedlichste kulturelle Konzepte und ethnographisches Material mit ein und setzt sich mit anthropologischen und theaterpraktischen Theorien auseinander. „Mit Schechner wird die Disziplin Theaterwissenschaft verfremdet bzw. aus der Perspektive nicht-westlicher Kulturen in Frage gestellt. Der traditionelle Kanon der Dramentheorie, der sich im Wesentlichen auf die Verehrung von Säulenheiligen wie Aristoteles, Lessing und Brecht beschränkt, gilt als eurozentrisch und das Guckkasten-Theater als überholt. Das neue Paradigma heißt *Performance* und löst das *Theater*-Paradigma ab“ (Bräunlein 2012, 102). Des Weiteren ist

Themenfeld Ritual und Theater – wie auch Victor W. Turner – beschäftigte. Schechner positioniert sich zu der Frage des Ursprungs des europäischen Theaters wie folgt:

„Von einem theoretischen Standpunkt aus habe ich einen dynamischen, dialogischen Ursprung des Theaters in der Spannung zwischen Ritual (wirksame performative Aktionen) und Unterhaltung (Ausdruck von Spiel und Spass) vorgeschlagen. (...) Die interessante Frage ist nicht, was zuerst kam (...), sondern was die Beziehung zwischen Wirksamkeit und Unterhaltung in jeder gegebenen historischen und kulturellen Situation ist.“³²⁴

In diesem Spannungsgefüge wird von Schechner nicht mehr primär die Frage gestellt, ob das Theater aus dem Ritual entstanden sei, sondern performative Verbindungen zwischen den Polen *Ritual* und *Theater* in einem gesetzten Kontinuum betrachtet, in denen Bewegungen möglich sein sollen. ‚Wirksamkeit‘ und ‚Unterhaltung‘ seien die beiden zentralen Kategorien. In seinem zeitlich im Vergleich zum oben ausgewählten Zitat früheren Aufsatz *From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad* (1974)³²⁵ entwickelt Schechner in Folge der Untersuchung von zwei in Papua-Neuguinea ausgeübten Tauschfesten, „in deren tänzerischen Darbietungen er die Transformation kriegerischen Verhaltens in symbolisches Verhalten zu beobachten glaubt“³²⁶, seine Performance-Theorie. „Solche Beispiele repräsentieren Schechner zufolge ein Übergangsstadium zwischen rein rituellen Darstellungen wie Initiationsriten, die eine extra-ästhetische Wirkung beabsichtigen, und der Unterhaltungsästhetik des euroamerikanischen Theaters.“³²⁷ Schechner entwirft ein Kontinuum unter der (inkluisiven) Oberkategorie *Performance* mit dem Pol *Efficacy (Ritual)* auf der einen und dem Pol *Entertainment (Theatre)* auf der anderen Seite.³²⁸ Wechselwirkungen zwischen beiden Polen seien möglich, so dass diese nicht als statische Gegensätze zu verstehen sind. Mit Schechners Performance-Theorie wird die Sowohl-Ritual-als-auch-Theater-Rahmung betont, die von dem Zweck und der Absicht der Performance jeweils abhängig sei. Er hält fest:

ein enger Zusammenhang zwischen Schechner und Victor W. Turner zu konstatieren, die sich in den 1970er Jahren in New York City kennenlernten und zusammenarbeiteten. Schechner organisierte z.B. Workshops für Kulturtheoretiker und Theaterpraktiker; im Jahr 1982 lud Turner Schechner ein, „ihn bei der Organisation einer Tagungsreihe ‚World Conference on Ritual and Performance‘“ (ebd., 100) zu unterstützen.

³²⁴ Schechner 1999, 181. Vgl. auch Schechner 1966, 26: „Origin theories (...) are irrelevant to understanding theatre.“

³²⁵ Vgl. Schechner 1974. Vgl. auch Schechner 1966, 34. Hier subsumiert er die „formal relations between play, games, sports, theatre and ritual in a Performance Chart.“ Die Abbildung zum Performance Chart sieht man auf der nachfolgenden Seite, vgl. ebd., 35.

³²⁶ Balme 1998, 28f.

³²⁷ Ebd.

³²⁸ Vgl. Schechner 1974, 467ff. und die Abb. *Efficacy/Entertainment Braid: Fifteenth to Twenty-First Centuries in the English and American Theatres*. In Schechner 2002, 71 zeigt sich die Auflistung der Unterkategorien unter *Efficacy / Ritual* und *Entertainment / Performing Arts* des Kontinuums leicht verändert und mit Ergänzungen versehen. Schechner hält in der Unterschrift zu der Abbildung fest: „The efficacy/ritual-entertainment/aesthetic performance dyad. Although typeset as a binary, the figure ought to be read as a continuum. There are many degrees leading back forth from ‚results‘ to ‚fun‘, from ‚collective creativity‘ to ‚individual creativity‘, and so on.“

„The basic polarity is between efficacy and entertainment, not ritual and theatre. Whether one calls a specific performance ‚ritual‘ or ‚theatre‘ depends mostly on context and function. A performance is called one or the other because of where it is performed, by whom, in what circumstances, and for what purpose. The purpose is the most important factor determining whether a performance is ritual or not. If the performance’s purpose is to effect change, then the other qualities under the heading ‚efficacy‘ (...) will also be present, and the performance is a ritual. But if the performance’s purpose is mostly to give pleasure, to show off, to be beautiful, or to pass the time, then the performance is an entertainment. The fact is that no performance is pure efficacy or pure entertainment. (...) Efficacy and entertainment are not opposites, but ‚dancing partners‘ each depending on and in continuous active relationship to the other.“³²⁹

Es wird deutlich, dass Schechner mit Ritualen, Wirksamkeit³³⁰ und speziell mit Übergangsritualen in Übereinstimmung mit Turner, Transformationsprozesse verbindet.³³¹

Auch dem Theater wird eine transformative ‚Kraft‘ zugeschrieben:

„Transformations in theater occur in three different places, and at three different levels: 1) in the drama, that is, in the story; 2) in the performers whose special task it is to undergo a temporary *rearrangement* of their body/mind, what I call a ‚transportation‘ (...); 3) in the audience where changes may either be temporary (entertainment) or permanent (ritual).“³³²

Den Polen des Performance-Kontinuums („entertainment“ und „ritual“) werden von Schechner zudem zeitliche, allgemeingültige („temporary“ und „permanent“) – und deshalb kritisch zu hinterfragende – Qualitäten zugeschrieben.

Zu beachten ist hier jedoch auch der zeithistorische Kontext der 1960er Jahre in New York City, in dem Schechner seine Performance-Theorie im Kontext der politischen Theaterbewegungen und -reformen konzipiert. Seine Theorieansätze entstehen vor dem Hintergrund der Performance-Bewegung zu dieser Zeit; zu nennen wäre z. B. das Living Theatre, von dem sich auch Tabori sehr beeindruckt zeigte.³³³

³²⁹ Schechner 2002, 71.

³³⁰ Vgl. z.B. Köpping 2004, 146 zur Problematik der empirischen Überprüfbarkeit der ‚Wirksamkeit‘ oder Töbelmann 2013, 226: Es „sollte erkannt werden, dass die Feststellung von Wirksamkeit oder Unwirksamkeit auf Zuschreibungen basiert, und dass diese wiederum auf anderen Zuschreibungen an das Ritual (Funktion, Intention etc.) und Erwartungshaltungen beruhen. Aussagen über rituelle Wirksamkeit sind daher stets perspektivisch und umständebedingt. Daher muss differenziert werden, wer wo welche Aussagen über Wirksamkeit macht und warum.“

³³¹ Vgl. Schechner 2002, 71. An dieser Stelle wird dem Pol *Efficacy / Ritual* u.a. die Möglichkeit des „Transformation of self“ zugeschrieben. Für Turner entstehen Ritual und Theater aus der dritten Phase des sozialen Dramas, vgl. z.B. Turner 1990. Während sich laut Turner *Communitas* und *Liminalität* in der Moderne von der liminalen Phase der Ndembu-Rituale unterscheiden, prägte er den Begriff „liminoid“ für den quasi-liminalen Charakter von kulturellen Performanzen (z.B. Theater, Musikkonzerte oder Kunstausstellungen) und Freizeitaktivitäten in komplexen Gesellschaften, vgl. Turner 1979. Turner kommt zum Schluss, dass sich das Theater vom Ritual gelöst habe, aber „für sich in Anspruch [nehme], ein Mittel der Kommunikation mit unsichtbaren Mächten und der letzten Wirklichkeit zu sein“ (Turner 1989, 184).

³³² Schechner 1988, 170. Vgl. auch Brenner 2014, 173 oder Grimes 1990, 212: „When a performance is efficacious, Schechner calls it a ‚transformance‘, because its work is to transform. (...) Although this sort of transformation is traditionally attributed to ritual, theater has its own sort: destructive behavior is displayed and thus rendered nondestructive; people are made into characters. (...) Schechner does not think of ritual and drama as enemies.“ Vgl. auch Grimes 2006, 387-390. Zu den Schreibweisen „theater“ und „theatre“ sei an dieser Stelle angemerkt, dass beide in den USA geläufig sind, im britischen Englisch hingegen „theatre“ verwendet wird. In dieser Arbeit wird die Schreibweise der jeweiligen Autoren übernommen.

³³³ Vgl. z.B. Klessinger 2015, 122-140 zur Theateravantgarde der 1960er Jahre in den USA, Sainer 1997 oder auch Terfloth 1971, 236. Das Living Theatre wurde 1947 von Julian Beck und Judith Malina in New York City

Über das Performance-Kontinuum mit den Polen *Efficacy (Ritual)* und *Entertainment (Theatre)* hinaus hält Schechner das Weiteren fest:

„Any ritual can be lifted from its original setting and performed as theatre (...). This is possible because context, not fundamental structure, distinguishes ritual, entertainment, and ordinary life from each other. The differences among them arise from the agreement (conscious or unexpressed) between performers and spectators. Entertainment/theatre emerges from ritual out of a complex consisting of an audience separate from the performers, the development of professional performers and economic needs imposing a situation in which performances are made to please the audience rather than according to a fixed code or dogma. It is also possible for ritual to arise out of theatre by reversing the process just described. This move from theatre to ritual marks Grotowski's work and that of the Living Theatre. But the rituals created were unstable because they were not attached to actual social structures outside theatre. Also, the difference between ritual, theatre, and ordinary life depends on the degree spectators and performers attend to efficacy, pleasure, or routine; and how symbolic meaning and affect are infused and attached to performed events. In all entertainment there is some efficacy and in all ritual there is some theatre. (...) The entire binary ‚efficacy/ritual – entertainment/theatre‘ is performance: performance includes the impulse to be serious and to entertain; to collect meanings and to pass the time; to display symbolic behavior that actualizes ‚there and then‘ and to exist only ‚here and now‘; to be oneself and to play at being others (...).“³³⁴

Herausgestellt werden kann folglich, dass Schechner eine universalisierende Makrothese aufstellt und die Grenzen zwischen ‚Ritual‘ und ‚Theater‘ fluide werden, die letztlich aber abhängig von den Zuschreibungen der Akteure und der jeweiligen kontextuellen Rahmung bezogen auf ein konkretes Fallbeispiel wären.³³⁵ Den Differenzen von ‚Ritual‘ und ‚Theater‘ wird insgesamt zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt: „Alles scheint möglich bei Schechner. Jeder Prozess scheint alles zu enthalten, Wirksamkeit und Unterhaltung, Anteile des sozialen und Anteile des ästhetischen Dramas, Zeichen für den Weg vom Ritual zum Theater und

gegründet und hatte sich experimentellen Arbeiten z.B. von Gertrude Stein oder Bertolt Brecht verschrieben. Vgl. Gilman 2010, 323f.: „From the beginning, the company defined itself in opposition to Broadway, opting to become a repertory theater where actors could collaborate closely for extended periods on a limited number of plays. Free from state interference and surviving on little money in the margins of the commercial circuit in New York, they set an example for other Off-Broadway companies. (...) The Living Theatre took its protest against an oppressive establishment into the street, at the height of the cold war, organizing three successive general strikes and urging citizens not to comply with mandatory civil defense drills. Thus was formed a tradition of activism and civil disobedience that would cost the company fines, beatings, and jail terms (...). In 1963, the Living Theatre produced its landmark production of Kenneth Brown's *The Brig*, a nightmarish depiction of the debasement of military prisoners. (...) [T]he company toured Europe between 1964 and 1968. As a collective heeding Artaud's advice to end the theater's enslavement to text, they experimented with collaborative creation, improvisation, and audience participation. This resulted in a series of original performance pieces inspired by the company's protest against the Vietnam War: *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), *Frankenstein* (1965), and *Paradise Now* (1968). (...) Back in the United States, the Living Theatre found itself surpassed by other radical companies, such as Richard Schechner's ‚guerilla theater‘ (political, avant-garde, street theater) and Peter Schuman's Bread and Puppet Theatre. (...) In 1969, internal dissension caused the Living Theatre to split into a number of ‚action cells‘, each with a distinct political philosophy.“ Vgl. auch z.B. Tytell 1997 oder Marschall 2010, 283-308 zum Living Theatre. Tabori schätzte die Theaterarbeit von Beck und Malina, vgl. z.B. Tabori 1969b oder Tabori 1993e.

³³⁴ Schechner 1974, 479f.

³³⁵ Vgl. auch Rao/Köpping 2000, 11-18, die resümieren, dass die von Schechner vorgeschlagene bipolare Differenz nicht haltbar sei.

Zeichen für die Entwicklung in die andere Richtung.“³³⁶ Klaus-Peter Köpping merkt außerdem kritisch an,

„dass die Unterscheidung zwischen Ritual und Theater nicht einfach mit der Dichotomie der Rahmen, hier Unterhaltung, dort wirksame Umwandlung der Lebenseinstellung und der Realität, eingegrenzt werden kann (...). Insofern muss auch der Unterschied, den Schechner vorschlug, zwischen der Wahrnehmung von solchen Performern, die ein religiöses Ritual als ‚Performanz‘ darbieten, und einem eher auf ästhetischen Genuss eingestellten Publikum, im jeweiligen Kontext neu formuliert werden (...).“³³⁷

Schechner versucht mit seiner Performance-Theorie eine allgemeingültige Groß-Theorie aufzustellen, die als signifikanter Versuch der Festschreibung von ‚Ritual‘ und ‚Theater‘ angesehen werden kann, ohne die kulturellen Spezifika und historischen Kontexte ‚von Fall zu Fall‘ ausreichend mit einzubinden.

Vermerkt werden soll außerdem, dass Schechner sich in seiner theaterpraktischen Arbeit für eine Re-Ritualisierung des Theaters einsetzt, also ein bestimmtes ‚Programm‘ verfolgt,³³⁸ „außereuropäische Darstellungsformen und euroamerikanische Theaterästhetik“³³⁹ sollen zusammengeführt und Strukturen ritueller Praktiken im Theater zur Geltung gebracht werden. So wie es Schechner darum geht, das Theatererlebnis zu ritualisieren, „preist (...) [auch Victor Turner] das experimentelle Theater und das dort entwickelte Spiel mit Grenzüberschreitungen von Alltag und Theater.“³⁴⁰ Schechner und Turner haben bisweilen sogar gemeinsam Workshops und ‚Ritual-Experimente‘ durchgeführt sowie Rituale außereuropäischer Kulturen

³³⁶ Zilliges 2001, 163. Vgl. ebd., 162: „Schechners Begriffe von Ritual und Theater sind nicht genügend spezifiziert. Zudem vermischt er (...) engere und weitere, eher umgangssprachliche Formen der Begriffe, angelehnt an so weite und umfassende Begriffe wie ‚soziales Drama‘ und ‚performance‘.“

³³⁷ Köpping 2004, 146.

³³⁸ Vgl. z.B. Schechner 1990, 97: „[Die] Gesamtbewegung vom Theater zum Ritual ereignet sich dort, wo ein Publikum sich aus einzelnen Individuen in eine Art Gemeinde von Teilnehmern verwandelt. Diese beiden gegenläufigen Tendenzen lassen sich in jeder Performance aufzeigen.“

³³⁹ Balme 1998, 28.

³⁴⁰ Bräunlein 2012, 98 und vgl. Turner 1989, 185. Auch ist hier der polnische Theaterreformer Jerzy Grotowski und seine Theaterarbeit zu nennen, der Schechner beeinflusste und ritualisierte Erlebnisse sowie partizipative Situationen im Theater anstrebte. Vgl. Rao/Köpping 2000, 12f.: Grotowski habe das „Theater zum transformativen Genre und den Schauspieler zum neuen Menschen erklärt. Durch den eigenen Willensakt soll der Schauspieler den Dualismus von Instinkt und Intellekt, Denken und Fühlen, von geistiger und physiologischer Trennung überwinden. Diese Vision knüpft an die Idee der Transformation an, wie sie für Rituale reklamiert wird. (...) Durch das Medium der ‚Performance‘ suchen Künstler nach Wegen, die bloße Darstellung zu überwinden und mit dem Betrachter in einen Zusammenhang zu treten, um Gemeinschaft erlebbar zu machen, das ‚kollektive Unbewusste‘ hervorzulocken oder den ‚Urgrund‘ menschlichen Daseins aufzudecken.“ Zu kritisieren ist: „Unberücksichtigt bleibt hier jedoch die Frage nach der unterschiedlichen kulturellen Kodierung von Symbolen. Stattdessen rekurren die Erneuerer westlicher performativer Darstellungen auf ein angenommenes ‚Universales‘, das in jedem Individuum angelegt sei. Obwohl hier nicht in Frage gestellt werden soll, dass die Resonanz einer Gruppe (auch im nicht-rituellen Rahmen) durch Körpertechniken hervorgerufen werden und dadurch eine veränderte Wirklichkeitswahrnehmung angeregt werden kann, so muss doch darauf hingewiesen werden, dass die identitätsstiftende Effektivität einer Performanz als weltkonstituierender Kraft von der Kodierung des Rahmens abhängt, die wiederum bestimmte Vorannahmen über die konzeptuelle Kategorie voraussetzt“ (ebd., 13). Vgl. auch Grimes 1990, 22 zu dem re-ritualisierten Theater von Artaud (sowie Genet, Grotowski) und dem de-ritualisierten (epischen) Theater von Brecht mit Bezug auf Friedrich 1983.

aufgeführt.³⁴¹ Das Interesse an dem Verstehen außereuropäischer Rituale und die Bezugnahme auf gegenwärtige Theaterprojekte sind dabei für beide ebenso von Interesse wie die angenommenen Entwicklungslinien des Theaters.³⁴²

Betrachtet man darüber hinaus auch ausschnitthaft das Diskursfeld ‚Ritual und Medien‘, so hat sich beispielsweise Grimes u. a. dem Themenkomplex *Ritual and the Media* (wie z. B. den Medien Text, Film oder Internet) in einem Artikel von 2002 angenommen. Er unterscheidet dabei elf Arten ihrer Beziehung, von denen der erste („The media presentation of a rite“) und der zehnte Aspekt („Mediated ritual fantasy“), der von Grimes beispielhaft auf das Medium des Films bezogen wird,³⁴³ auch relevant bezüglich der rituellen Konstruktionen in der Literatur erscheint, geht man von einem Ritualtransfer bzw. einer Transformation von Ritualen in ein anderes Medium aus. Grimes schlägt im Folgenden eine performanztheoretische Applikation vor, orientiert sich dabei an Schechners Performance-Theorie mit den Polen *Efficacy (Ritual)* und *Entertainment (Theatre)*³⁴⁴ und konstatiert, dass diese auf die Kategorien *Ritual* und *Medien* übertragbar seien.³⁴⁵ Hiermit würde jedoch – wie bereits kritisch angemerkt wurde – eine weitere Makrotheorie und Festschreibung entstehen, die allgemeingültige Aussagen mit Zuschreibungen an die Kategorien trifft. Zudem können spezifische Medien auch weitere Funktionspotentiale neben dem Aspekt der Unterhaltung besitzen und bestimmte Wirkungen bei den Rezipienten hervorrufen.

Weiterhin besonders relevant für die Untersuchung von literarischen Ritualkonstruktionen erscheint, dass Grimes sich im dritten Teil seiner Monographie *Reading, Writing, and Ritualizing. Ritual in Fictive, Liturgical, and Public Places* (1993) bereits dem *Fictive Ritual* im Medium der Literatur (Fiktion, Drama (am Beispiel von Jean Genets *The Blacks*, UA: 1959) und Autobiographie) zugewendet hat.³⁴⁶

³⁴¹ Vgl. z.B. Turner 1989, 140-160. Vgl. dazu auch Grimes 1990, 125ff. und den Abschnitt zu Turners Ritual-Experimenten. Turner führte im Rahmen eines Workshops gemeinsam mit Schechner Ndembu Rituale auf. Problematisiert wird von Grimes Folgendes: „Ritual experiments such as this one ran parallel to (...) [Turners] penchant for the pre-Vatican II Mass“ (ebd., 125). Grimes 1990, 127f. nimmt zusätzlich auch Bezug auf Turners Artikel *Ritual, Tribal and Catholic* (1976), vgl. Turner 1976. Dort vergleicht Turner die katholische Messe mit dem Chihamba Ritual der Ndembu: „On the one hand, he reenacts an Ndembu rite with a group of students and dramatists, and on the other, he sounds like an aged cardinal in his nostalgia for the Latin Mass“ (Grimes 1990, 128).

³⁴² Vgl. z.B. die Abbildung von Turner, die er im Rahmen eines gemeinsamen Workshops mit Schechner entwickelt hat und die in Schechner 1987, 9 abgedruckt ist. Gezeigt wird die „evolution of cultural genres of performance: from ‚Liminal‘ to ‚Liminoïd‘“ (ebd.).

³⁴³ Vgl. Grimes 2002, 220.

³⁴⁴ Vgl. z.B. Schechner 1974, 467ff.

³⁴⁵ Vgl. Grimes 2002, 229f.

³⁴⁶ Vgl. Grimes 1993, 127-278. Grimes nutzt verschiedene Zugänge (expressive, functional, mimetic, formal und archetypal) zu fiktiven Ritualen in der Literatur und bezieht sich dabei auf Giles Gunns Einführung zu *Literature and Religion* (1971). Aus literaturwissenschaftlicher Sicht hat sich z.B. Wolfgang Braungart mit dem Themenfeld Ritual und Literatur auseinandergesetzt, vgl. Braungart 1996. Den Wechselwirkungen von Ritualwissenschaft und Erzählforschung widmet sich der Sammelband von Nünning/Rupp/Ahn 2013, der

Gerade für das ‚fiktive Ritual‘ in medialen Kontexten wird von Grimes an dieser Stelle der Imaginationscharakter und die fiktionale Performanz hervorgehoben:

„Fictive ritual is different from what I usually call ‚ritualizing‘, though the two notions are obviously related: both are emergent or nascent forms. Whereas ritualizing is the act of deliberately constructing and self-consciously enacting ritual processes, fictive ritual is imagined but not performed (or, if it is performed, the medium is the written page not the human body in motion).“³⁴⁷

Festzuhalten ist, dass es imaginierte Rituale ohne den Aspekt der Performanz geben kann, aber auch imaginierte Rituale bzw. rituelle Elemente z. B. im Kontext des Dramentextes zur Aufführung (als zusätzliche performative Dimension) gelangen können. Ein Ritual ist nach Grimes dann fiktiv, „as we are aware of its constructed qualities, ‚factive‘, we might say, insofar as it is felt to be derived from tradition or revelation.“³⁴⁸ Betont Grimes: „The tacit ritual of a work of fiction does not quite ‚exist‘, which is why we speak of it as fictive“³⁴⁹, können die von Tabori eingefügten rituellen Elemente in realweltlichen Zusammenhängen existieren, werden jedoch nicht eindeutig *einem* Ritualzusammenhang zugewiesen (zumal sie zum Teil auch nur als signalgebend auf eine Ritualhandlung verweisen können), befinden sich in einem neuen dramatischen Kontext und erzeugen einen nicht zwingenderweise singulären Sinnzusammenhang, der ‚offen‘ für Interpretationsmöglichkeiten gehalten wird.³⁵⁰ Des Weiteren ist die performative Ebene zu beachten, denn Taboris Dramen gelangten zur Aufführung.

Die Ritualkonstruktionen in Taboris *The Cannibals* und *Die Kannibalen* werden in dieser Studie erstmals mit ausgewählten Ritualtheorien (Ritualtransfer und Ritualtransformation, Ritualkritik und Ritualdesign) korreliert. Zudem erfahren sie eine religionswissenschaftliche Einbettung in das Konzept der Europäischen Religionsgeschichte nach Burkhard Gladigow³⁵¹ und werden insbesondere rezeptionsgeschichtlich sowie mit einem dramenanalytischen Zugang untersucht. Dieses interdisziplinäre Forschungsdesign wird im zweiten Kapitel eingehend dargelegt.

An dieser Stelle folgt nun zunächst die forschungspragmatische Begründung der Auswahl von Taboris Holocaust-Drama.

ritualtheoretische Konzepte für die Erzählanalyse nutzbar macht wie auch umgekehrt erzähltheoretische Modelle und Kategorien für die Ritualanalyse.

³⁴⁷ Grimes 1993, vii. Vgl. ebd., 131 ferner: „[F]ictive worlds are sanctuaries in which one can fruitfully reimagine ritual. Just as a ritually defined arena can serve to keep ordinary existence at bay by putting action, as it were, in quotation marks (‚dying‘ ritually is not the same as dying in an auto accident), so fiction can bracket off ritual from the imperative to embody and enact, which rites normally entail.“

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd., 132.

³⁵⁰ Die Grenzen von Fiktivität und Faktizität sind zudem fließend, da auch fiktionale Rituale reale und reale Rituale auch fiktionale Elemente enthalten können, vgl. Handelman 1998, 83-112.

³⁵¹ Vgl. Gladigow 1995.

1.5 Forschungspragmatische Begründung der Auswahl von Taboris Holocaust-Drama *The Cannibals* und *Die Kannibalen*

Zentral für Taboris Holocaust-Drama *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969) sind die dominanten Themen des Essens des ‚echten Fleisches‘ bzw. des ‚Kannibalismus‘-Motivs sowie integrierte Elemente und Allusionen, die auf das Narrativ des Letzten Abendmahl-Rituals verweisen und eine damit verbundene dominante ritualekritische Ausrichtung, anzuführen.³⁵² Mehrere der englischsprachigen Dramenversionen von *The Cannibals* tragen zudem explizit den Szenentitel *The Last Supper*.³⁵³

Taboris *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969) ist bei einer chronologischen Betrachtung des dramatischen Gesamtwerks außerdem als sein erstes Holocaust-Drama auszuweisen. In diesem werden in zentraler Weise biographische Elemente der Vatergeschichte Taboris be- und verarbeitet; eine deutliche autobiographische Prägung ist damit feststellbar.

Tabori hält beispielsweise in dem Filmportrait von Klaus Goldinger „*Die Bühne ist nicht ein anderes Land*.“ *George Tabori* (1983) zu der autobiographischen Prägung seines Werks insgesamt fest:

„Ich würde sagen, alles ist autobiographisch, letzt[en]dlich, (...) man kann fast jeden (...) Roman, jedes Theaterstück irgendwie zum Biographischen zurückbringen, was ich auch übrigens richtig finde. Wenn in den 30er / 40er Jahren die Literaturkritik (...) etwas anderes gedacht [hat], dass man ein Gedicht oder ein Bild oder ein Theaterstück als autonom, geschlossene Welt betrachtet, das ist so in den letzten zwanzig Jahren wieder anders herum. (...) Quellen (...) [sind] immer das Leben (...)“³⁵⁴

³⁵² Vgl. ausführlich Kap. 4.2. Vgl. die Erzählungen über das (Letzte) Abendmahl in folgenden neutestamentlichen Stellen z.B. nach der Bibelübersetzung Luthers: 1 Kor 11, 17-34 (vgl. Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Neue Testament], 224f.); Mt 26, 17-30 (vgl. ebd., 40f.); Mk 14, 12-26 (vgl. ebd., 67f.); Lk 22, 7-22 (vgl. ebd., 112) und Joh 6, 22-59 (vgl. ebd., 126-128) sowie Joh 13, 1-20 (vgl. ebd., 139f.). Das Narrativ des Letzten Abendmahls verweist auf eine größere Diskursgeschichte, vgl. z.B. Welker 2005 als Beispiel für die evangelisch-theologische Diskussion des Abendmahls oder z.B. auch Stemberger 1990, 357-374 zu der Pesachhaggada und den neutestamentlichen Abendmahlsberichten.

³⁵³ Vgl. z.B. Tabori 1966/1967, 174-188 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376), Tabori o.D. [1967c], 84-92 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und Tabori 1968l, 27-30 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1386).

³⁵⁴ Goldinger 1983, 01:03:00 – 01:04:33 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv AVM 33.0703). In diese Richtung argumentiert Tabori auch in Tabori/Strümpel 1997, 53: „(...) [I]ch glaube, jedes Theaterstück ist auch eine Autobiographie (...)“ Vgl. z.B. auch Taboris Aussage zum Umgang mit Stücken von anderen Autoren, Tabori/Kässens 1989, 47: „Eigentlich ist bei Beckett alles autobiographisch, immer waren persönliche Erlebnisse das Rohmaterial seiner Arbeit. Nichts ist ‚erfunden‘. Es wird dann verfremdet, sublimiert, der Autor versteckt sich: das ist das übliche dichterische Spiel. Aber immer wieder erweist sich die Beziehung des Lebens zum Werk. Für mich war das die entscheidende Erfahrung, denn ich versuche in allem, was ich tue, sei es bei Shakespeare oder Kafka, den Weg zum Autor zu finden und nicht das Stück als ein unabhängiges literarisches Werk zu betrachten.“ Vgl. auch Eke 2000, 392 zu Taboris „subjektive[r] Ausrichtung (...) seiner Theaterästhetik“ oder auch Häcker 2010a, 97: „On ne saurait séparer l’écriture de George Tabori de son histoire familiale et de ses traumatismes.“ Vgl. ebd., 98 und die explizite Nennung von *Die Kannibalen* als ein „[p]ièce autobiographique“. „Taboris Texte sind in hohem Maße mit der Lebensgeschichte des Autors verbunden, und zwar überwiegend in jenen Geschichten, die im Zeichen der Shoah stehen“ (Štědroň 2003, 246). Vgl. auch Pott/Sander 1997, 158 zu *Die Kannibalen* als „ein[em] explizit autobiographische[n] Gedenkstück Taboris.“ Zu der Bezeichnung ‚autobiographische Dramen Taboris‘ ist jedoch wie bei Autobiographien im Allgemeinen

Während Tabori selbst den Holocaust in Folge der Emigration nach London im Jahr 1935 überleben konnte, wurden sein Vater Cornelius Tabori sowie zahlreiche weitere Familienmitglieder in Auschwitz ermordet.³⁵⁵ Aus einer inneren Notwendigkeit der Verarbeitung der eigenen Familiengeschichte heraus entstand nach Ende des Zweiten Weltkriegs zunächst ein erster literarischer Versuch, sich dem Thema Auschwitz zu nähern,³⁵⁶ bevor Tabori im Jahr 1966 – seit 1947 lebte und arbeitete Tabori nun in den USA und widmete sich dem Theater – *The Merchant of Venice as Performed in Theresienstadt* (Stockbridge/Massachusetts) inszeniert, der in Zusammenhang mit *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969) zu sehen ist.³⁵⁷ Mit *The Cannibals* (1968) bzw. *Die Kannibalen* (1969) wagt Tabori dann seinen Zugang zu „eine[r] Rekonstruktion dokumentarischer Fakten aus Auschwitz.“³⁵⁸

Tabori wird als „Initiator eines neuen Shoah-Diskurses“³⁵⁹ betrachtet, der den Konsens zerstört habe, „demzufolge über die Shoah nur in der Kategorie des Erhabenen zu sprechen sei (...).“³⁶⁰ Zwölf Häftlinge handeln im Rollenspiel von zwei Überlebenden und zehn Söhnen der Verstorbenen und versuchen sich in die Lage ihrer in Auschwitz ermordeten Väter zu versetzen. Die Häftlinge kommen über zwanzig Jahre nach dem Tod der Väter im Gedenken an diese zusammen und nähern sich deren letzten Stunden in Auschwitz szenisch nachspielend an. Diese erste Zeitebene verweist auf die (damalige) Jetzt-Zeit des Dramas, also das Jahr 1968 / 1969, gerahmt durch die Szenerie der Theaterwerkstatt und die Probensituation der Rollen der Söhne. Die zweite Zeitebene spielt sich im Januar 1945 kurz vor der Befreiung von Auschwitz auf der Ebene der Väter ab.³⁶¹

hinzuzufügen, dass Fakten und Fiktionen einander bedingen sowie Konstruktions- und Inszenierungsaspekte zu berücksichtigen sind.

³⁵⁵ Vgl. Kap. 1.2.

³⁵⁶ Gemeint ist an dieser Stelle Taboris nach dem Zweiten Weltkrieg unveröffentlicht gebliebener Roman bzw. die Erzähl-Anthologie mit dem Titel *Pogrom*, vgl. ausführlich Kap. 3.1.

³⁵⁷ Vgl. auch Häcker 2010a, 98. Neben der Ähnlichkeit in der Gestaltung des Bühnenbilds und z.B. des Schrubbens und Scheuerns des Bodens durch die Häftlinge mit starrem Blick in Richtung des Publikums, das Teil beider Stücke ist, lässt sich das zentrale Moment des thematischen Zusammenhangs mit der Widerstandshaltung der Häftlinge in einer Grenzsituation angeben. Beide Dramen zeichnen sich zudem durch ihren autobiographischen Bezug aus.

³⁵⁸ Tabori 1981h, 21.

³⁵⁹ Perets 1998, 126f.

³⁶⁰ Ebd.

³⁶¹ Es soll nochmals betont werden, dass Tabori mit *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* aber keineswegs ein dokumentarisches Drama verfasst hat, das auf historischen Daten beruht, vgl. Kap. 1.3.1. Die Angaben sind fiktional zu verstehen. Vgl. mit einem Seitenblick auf die historische Perspektive: Auschwitz wurde am 27.01.1945 durch die 60. Armee der 1. Ukrainischen Front befreit, vgl. z.B. Czech 1989, 701 und 993. Die Figur Schrekinger befiehlt am Ende des Dramas die Vergasung von Häftlingen, die sich nicht zwingen lassen, vom toten Mithäftling zu essen. Anfang 1945 gab es in Auschwitz jedoch keine Vergasungen mehr; die Krematorien waren gesprengt und vernichtet worden. Das Morden nahm damit jedoch kein Ende, vgl. ebd., 955-995.

Das Theaterstück *Die Kannibalen* endet mit einer Stimme aus dem Off, die den Kannibalismus preist und den „liebe[n] Brüder[n] in Christo“³⁶² das „Judenherz, in Aspik oder mit einer pikanten Sauce“³⁶³ empfiehlt. Nachdem die Figur des SS-Manns Schrekinger die Häftlinge zur Ausführung des Kannibalismus-Vorhabens zwingt und die meisten diesen Befehl verweigern und den tabubrechenden Charakter ihres Plans erkennen, vollzieht Schrekinger selbst den Kannibalismus und isst vom Menschenfleisch.³⁶⁴ Damit erscheint der dramatisch angelegte Motivkomplex des ‚Essens‘ vom ‚echten‘ Fleisch in Verbindung mit Elementen und Anspielungen auf das Narrativ des (Letzten) Abendmahl-Rituals äußerst signifikant.

2. Forschungsdesign

2.1 Verwendete Forschungstheorien und -methoden

Die vorliegende Monographie untersucht spezifische Ritualkonstruktionen in Taboris Holocaust-Drama *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969). Dabei werden erstmals folgende, ausgewählte ritualtheoretische Zugänge – Ritualtransfer und Ritualtransformation, Ritualkritik sowie Ritualdesign – auf diese Dramentexte angewendet und Taboris dramatische Ritualkritik in den Kontext des religionswissenschaftlichen Modells der Europäischen Religionsgeschichte verortet. Die rezeptionsgeschichtliche Methode kommt durch das hinzugezogene literaturwissenschaftliche Theoriekonzept der Intertextualität zum Einsatz und fokussiert die Rezeptions- und Konstruktionsprozesse des Autors bzw. Dramatikers Tabori im Rahmen seiner intertextuellen Aneignungen von äußerst heterogenen Quellen für *The Cannibals* und *Die Kannibalen*. Zudem kommt ein dramenanalytischer Zugang bei der religionswissenschaftlichen und ritualtheoretischen Untersuchung der Dramentexte zum Tragen. Die Forschungstheorien und -methoden dieser Arbeit zeichnen sich somit durch ihre Interdisziplinarität aus.

2.1.1 Ritualtheoretische Zugänge zu Taboris *The Cannibals* und *Die Kannibalen*

Die von Janina Karolewski, Nadja Miczek und Christof Zotter betonte Feststellung, dass „der kreativ-gestaltende, transformierende Umgang mit Ritualen keineswegs ein Ausnahmephänomen darstellt, sondern sich bei näherer Betrachtung in vielen rituellen Traditionen wiederfindet“³⁶⁵, gilt in Erweiterung des Gegenstandsbereichs insbesondere auch

³⁶² Tabori 1994d, 73.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Vgl. z.B. ebd., 73f.

³⁶⁵ Karolewski/Miczek/Zotter 2012a, 10.

für Taboris dramatische Ritualkonstruktionen. Der Untersuchungsfokus wird damit ausdrücklich auf den Autor bzw. Dramatiker Tabori und die von ihm getätigten rituellen Konstruktionsprozesse innerhalb seines ausgewählten Holocaust-Dramas gelegt.

Kerstin Radde-Antweiler spannt in ihrer religionswissenschaftlichen Dissertation *Ritual-Design im rezenten Hexendiskurs. Transferprozesse und Konstruktionsformen von Ritualen auf Persönlichen Homepages* (2008) den Bogen von Identitäts- zu Ritualkonstruktionen und konstatiert:

„Während die Identitätsforschung schon seit den 1980er Jahren nicht mehr von einer einzigen, fest umrissenen Identität des einzelnen Menschen ausgeht, sondern vielmehr Identität als einen lebenslangen Prozess sieht, wurden diese Erkenntnisse in vielen religionswissenschaftlichen Studien noch nicht aufgegriffen und in die Reflexion integriert. Setzt man einen selbstständig aus verschiedenen Traditionen wählenden und zusammensetzenden Akteur voraus, dessen Auswahl und Synthetisierungsprozesse temporär verschieden ablaufen können, hat dies auch Auswirkungen auf die Betrachtung von Ritualen als Konstruktionen und darüber hinaus auch als Konstruktionselemente.“³⁶⁶

Dieser Feststellung von Radde-Antweiler soll sich angeschlossen und die Ritualkonstruktionsleistungen in Taboris Dramentexten mittels ausgewählter Ritualtheorien fokussiert werden.

In den folgenden Kapiteln werden die ritualtheoretischen Zugänge des Ritualtransfers und der Ritualtransformation (Kapitel 2.1.1.1), der Ritualkritik (Kapitel 2.1.1.2) und des Ritualdesigns (Kapitel 2.1.1.3) vorgestellt. Diese Theoriezugänge wurden aufgrund einer analytischen Entscheidung durch die ermittelte Materialgrundlage der verfügbaren Versionen und publizierten Fassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* herangezogen.

Mithilfe des Theoriekonzepts Ritualtransfer und Ritualtransformation sollen die von Tabori rezipierten, transferierten und transformierten rituellen Elemente in den Dramentexten untersucht werden. Dabei zeigt sich insbesondere eine ritualkritische Lesart. Aber auch diese Rahmung ist nicht die einzig mögliche, wie die Analyse der Dramenversionen und edierten sowie publizierten Fassungen zeigen wird. Jedoch ist in keiner Weise an eine Beliebigkeit zu denken: Die scheinbare Unbestimmtheit erweist sich vielmehr als Programm bei Tabori, der vieldeutige Lesarten favorisiert; dabei lassen sich jedoch ausgewählte Rezeptionslinien und damit Bestimmbares dezidiert herausarbeiten.

Dreh- und Angelpunkt für die Auswahl der Ritualtheorien ist die Berücksichtigung der Akteurs- bzw. Autorenperspektive und potentieller Intentionen, die für Taboris Ritualgestaltungen in den Vordergrund rücken. Geschieht der Transfer und die Transformation einzelner ritueller Elemente und die damit verbundene Neukontextualisierung durch die Hand des Autors bzw. Dramatikers Tabori und ist auch die ritualkritische

³⁶⁶ Radde-Antweiler 2008, 158.

Perspektive an die Autoreninstanz Taboris rückgebunden und wirft Fragen nach möglichen Bedeutungen auf, so wird die Intentionalität auch für das Theoriekonzept Ritualdesign als zentrales Kriterium bestimmt. Mit Ritualdesign können kreative, rituelle Konstruktionsprozesse über die Ebene der Dramentexte und hinzugezogene Autorausagen erfasst werden.

Die genannten, als gleichwertig betrachteten Ritualtheorien ermöglichen es, das dynamische Szenario der Ritualkonstruktionen Taboris in den exemplarisch fokussierten Dramentexten zu erfassen.

2.1.1.1 Von Ritualtransfer und Ritualtransformation zu transferierten und transformierten rituellen Elementen

Das Theoriekonzept Ritualtransfer als eine Erscheinungsform von Ritualdynamik entstand aus der von der *Deutschen Forschungsgemeinschaft* (DFG) geförderten Emmy Noether-Nachwuchsgruppe *Ritualistik und Religionsgeschichte. Zoroastrische Rituale in wechselnden kulturellen Kontexten* heraus, die unter der Leitung von Michael Stausberg am Institut für Religionswissenschaft der Universität Heidelberg von 1999 bis 2005 verortet war.³⁶⁷ Weiter geschärft und in einzelnen Teilprojekten ausgearbeitet wurde dieses analytische Instrumentarium im Heidelberger Sonderforschungsbereich 619 *Ritualdynamik. Soziokulturelle Prozesse in historischer und kulturvergleichender Perspektive*.³⁶⁸ Im Jahr 2005 und 2006 veröffentlichten Robert Langer, Dorothea Lüddeckens, Kerstin Radde und Jan A. M. Snoek sodann ihren Grundlagenartikel *Ritualtransfer* bzw. *Transfer of Ritual*.³⁶⁹ Es wird festgehalten, dass Ritualtransfer

„einen Wechsel eines Rituals oder einzelner Ritualelemente in einen anderen oder veränderten Kontext [beinhaltet]. Transferprozesse, in deren Verlauf auch die Möglichkeit des Vergehens und Neuentstehens von Ritualen eingebettet ist, können sowohl in der Zeit als auch im Raum ablaufen. Dies impliziert einerseits Erscheinungen wie den Verlust, die Kompensation, und andererseits die Re-Invention bzw. Invention, die Rezeption und die Transformation von Ritualen. Der Blickwinkel auf diese verschiedenen Möglichkeiten von Transfer im Zusammenhang mit Ritualen bietet – neben der

³⁶⁷ Vgl. z.B. Langer/Snoek 2013, 192f.: „Die Ritualtransfer-Theorie wurde zunächst am Beispiel der Migration der Zarathustrier entwickelt: Praktizieren die aus Indien nach Großbritannien emigrierten Zarathustrier (Parsi) in der Diaspora das Bestattungsritual, so wechselt die rituelle Praxis zwar nicht ihre Teilnehmergruppe, es ändert sich aber das geografische und kulturelle Umfeld. Aufgrund der Veränderung dieser Kontextaspekte sind nun Ritualmodifikationen zu beobachten.“ Vgl. auch Stausberg 2002, 300ff.

³⁶⁸ So widmeten sich die religionswissenschaftlichen Teilprojekte C1 Jenseits des Mainstreams: Ritualtransfer in Geheimgesellschaften und die Dynamik von *rites de passage* (2003-2007) und C2 Zwischen *Online-Religion* und *Religion-Online*: Konstellationen für Ritualtransfer im Medium Internet (2002-2010) sowie das islamwissenschaftliche Teilprojekt C7 Ritualtransfer bei marginalisierten religiösen Gruppen in islamischen Gesellschaften des Vorderen Orients und in der Diaspora (2002-2013) des Sonderforschungsbereichs 619 *Ritualdynamik* der Untersuchung von Ritualtransfer. Ebenfalls bestand ein gleichnamiger Arbeitskreis im Sonderforschungsbereich.

³⁶⁹ Vgl. Langer/Lüddeckens/Radde et al 2005 und Langer/Lüddeckens/Radde et al 2006. Vgl. auch Dharampal-Frick/Langer 2010 und Langer/Snoek 2013.

historischen Perspektive – neue Möglichkeiten, um rezente Entwicklungen im Spannungsfeld von Migration, Globalisierung, Pluralismus, Informationsgesellschaft und weltweiter Vernetzung auf der einen und Rückzügen auf ‚primal identities‘ (...) auf der anderen Seite zu untersuchen.³⁷⁰

Zu beachten ist dabei, dass Ritualtransfer nicht auf jegliche Veränderungen von Ritualen anwendbar und nicht als kongruent mit dem Konzept der Ritualdynamik zu verstehen ist:

„Während Ritualtransfer stets eine Form von Ritualdynamik darstellt, impliziert Ritualdynamik hingegen nicht immer einen Ritualtransfer. Ritualveränderungen erfolgen nicht nur aufgrund von Kontextveränderungen, sondern können auch durch interne Dynamiken ausgelöst werden. Beispiele dafür sind die Variationen und Veränderungen während unterschiedlicher Performanzen, die z. B. durch ‚Fehler‘ oder durch die Kreativität der Partizipanten beeinflusst werden können.“³⁷¹

Von einem Ritualtransfer ist dann zu sprechen, „wenn sich ein oder mehrere Aspekte des Ritualkontextes verändern bzw. ein Transfer von einem in einen anderen Kontext stattfindet.“³⁷² Kontextaspekte können dabei folgende, empirisch-kulturwissenschaftlich zu beschreibende und interpretierende Felder sein:

„Medien, in denen das (Prä-)Skript sowie die Ausführung des Rituals gefasst sind (wie orale Tradition, Schrift, Film, Fernsehen und Internet), Geografie / Raum, ökologische Umwelt, Kultur, Religion, Politik, Ökonomie, Gesellschaft sowie die Trägergruppe und Akteure der jeweiligen Ritualtradition. Besondere Betrachtung verlangen zudem die historischen Zusammenhänge der genannten Felder, die den historischen Kontextaspekt des Rituals bilden.“³⁷³

Rituale oder rituelle Elemente können somit anhand von Transfer- und Transformationsprozessen aus einem Kontext entnommen und in einen neuen Kontext (z. B. in Dramentexte) gesetzt und verändert werden.

Mit einem Prozess des Ritualtransfers verändern sich jedoch nicht nur die kontextuellen Aspekte, sondern kommen auch Modifikationen auf der Ebene der ritualimmanenten Dimensionen vor.³⁷⁴ Diese Dimensionen können z. B. das Skript, die Performanz bzw. Performativität, die Ästhetik, die Struktur, die Tradierung (Transmission von inneren und äußeren Inhalten), die Intention(en), die (Selbst-)Referentialität, die Interaktion(en), die Kommunikation, die Funktion(en), die Medialität, die Symbolik und die zugeschriebenen Bedeutungen der Ritualakteure betreffen.³⁷⁵ Langer, Lüddeckens, Radde und Snoek konstatieren ferner mögliche Wechselwirkungen zwischen den Kontextaspekten und den ritualimmanenten Dimensionen, die sich bei einem Ritualtransfer verändern:

³⁷⁰ Langer/Lüddeckens/Radde et al 2005, 23.

³⁷¹ Ebd., 24.

³⁷² Langer/Snoek 2013, 189.

³⁷³ Ebd. Vgl. ebenfalls Langer/Lüddeckens/Radde et al 2005, 25 und Langer/Lüddeckens/Radde et al 2006, 2 mit der zusätzlichen Kategorie „geschlechtsspezifisches Umfeld“ bzw. „Gender“.

³⁷⁴ Vgl. Langer/Lüddeckens/Radde et al 2005, 25f.

³⁷⁵ Vgl. ebd., 26. Die aufgeführten Dimensionen orientieren sich an Platvoet 1995 und wurden von den Autoren modifiziert und ergänzt.

„Our theory is, that when a ritual is transferred, i.e. when one or more of its contextual aspects is changed, changes in one or more of its internal dimensions can also be expected. However, just as not all contextual aspects need to change (equally significantly), it is to be expected that not all internal dimensions will be modified (equally intensely). Reverse, if a modification of an internal dimension is observed, it is warranted to ask if this might be caused by a change in one or more of the contextual aspects.“³⁷⁶

Betont wird des Weiteren die Ebene der Teilnehmer bzw. der Akteure / Akteursgruppen im Rahmen des Ritualtransfers als Schnittstelle zwischen der rituellen Performanz und des Kontextes, die unterschiedlich involviert sein und unterschiedliche Perspektiven auf die Transfer- und Transformationsprozesse haben können.³⁷⁷ Auch gilt es die Rolle des Ritualforschers mit zu bedenken, der ebenfalls eine teilnehmende Akteursperspektive einnimmt.

Langer, Lüddeckens, Radde und Snoek halten des Weiteren treffend für den Transfer von Ritualelementen fest, dass „oftmals nicht ein ‚komplettes Ritual‘, sondern einzelne Ritualsequenzen transferiert werden.“³⁷⁸ Verwiesen wird dabei auf Burkhard Gladigows Aufsatz *Sequenzierung von Riten und die Ordnung der Rituale* (2004) und die darin beschriebene Analyse von Ritualsequenzen.³⁷⁹ Gladigow widmet sich hierin der theoretischen Reflexion von Ritualkonstruktionen und konzipiert ein Modell, das Abhängigkeiten und Wechselwirkungen zwischen internen Ritualsequenzen und externen Kontexten mit berücksichtigt.

„Typische Ritualsequenzen definiert er [Gladigow, Anm. d. Verf.] als Konstellation überschaubarer diskreter ritueller Elemente (Riten), die in unterschiedlichen komplexen Ritualen vorkommen können, diese gliedern, in unterschiedlicher Weise zu kombinieren sind und von den jeweiligen Akteuren wieder erkannt werden können.“³⁸⁰

³⁷⁶ Langer/Lüddeckens/Radde et al 2006, 2. Vgl. auch Ahn 2011b, 601: Ritualtransfer „describes specific forms of changing rituals which are characterised by the shift of a complete ritual, or some of its elements, into a new cultural, religious, political, social or economic context. (...) [E]very shift of context, caused either by migration, intercultural contact, or even the transfer into a new medium (...) causes challenges at least to some of the constitutional dimensions of the ritual.“

³⁷⁷ Vgl. Langer/Lüddeckens/Radde et al 2005, 26f. „Allerdings gibt es auch Rituale, die nur in Textform existieren und nie ausgeführt wurden – also auf potentielle oder fiktive Teilnehmergruppen bezogen sind“ (ebd., 26).

³⁷⁸ Ebd., 30. Die Autoren halten außerdem fest, dass „man oftmals nicht von dem Transfer eines, genau umgrenzbaren ‚Rituals‘ ausgehen kann, sondern zumeist die Rezeption miteinander verflochtener und im Laufe der Zeit ständig transformierter Kontinuitätsmuster vorliegt“ (ebd., 31f.). Ferner werden drei Formen von Ritualtransfer herausgestellt, vgl. ebd., 32f.: Von einem *synchronen Ritualtransfer* ließe sich sprechen, wenn Rituale oder Ritualelemente in neue kulturelle und soziale Kontexte eingeführt werden, aber das religiöse Umfeld erhalten bleibt (z.B. bei Herkunfts- und Diasporagruppen in Diaspora-Situationen). Von einem *diachronen Ritualtransfer* könne die Rede sein, wenn es eine Kontinuität des geographischen Umfelds und der Ritualgemeinschaft gebe, sich aber die historischen Zusammenhänge verändert hätten, die zu Modifikationen des Ritualkontextes führen könnten. Ein *rekursiver Ritualtransfer* sei z.B. dadurch gekennzeichnet, dass in Diaspora-Situationen transformierte Rituale auch auf die Ritualpraxis der Herkunftsgruppe bzw. des Herkunftsgebiets zurückwirken könnten. „Ritualtransfer ist daher als ein wechselseitiger, reziproker Prozess zu bestimmen“ (ebd., 32). Es soll vermerkt werden, dass diese drei Formen von Ritualtransfer idealtypische Kategorisierungen darstellen, die nur in bestimmten Kontexten anwendbar erscheinen.

³⁷⁹ Vgl. Gladigow 2004 und auch Gladigow 2006a.

³⁸⁰ Langer/Lüddeckens/Radde et al 2005, 31.

Für die Analyse der Ritualsequenzen, die sich innerhalb von unterschiedlichen Ritualen herausstellen lassen, wendet Gladigow das Konzept der Interritualität an – in Form der Übertragung des literaturwissenschaftlichen Konzepts der Intertextualität und des Konzepts der Interperformativität im Rahmen der *Performing Arts* – so dass es „nicht nur Strukturen *innerhalb* eines einzelnen Rituals, sondern auch Strukturen einer ‚Querverbindung‘ zwischen Ritualen“³⁸¹ gibt, die aufeinander Bezug nehmen können.³⁸² Gladigow spricht ferner von rituellen Abkürzungen und versteht darunter „Kurzformen ritueller Sequenzen, die zitiert und angedeutet, aber nicht in ganzer Länge ausgeführt werden.“³⁸³

So rückt auch die Frage der Autorschaft – in diesem Fall von Tabori – in den Fokus, der eine bestimmte Auswahl von Elementen und Versatzstücken, die Teil jüdischer und christlicher Ritualhandlungen sein können, aus einem dominanten Diskurs im Rahmen seiner Ritualkonstruktionen getroffen hat.³⁸⁴ Diese Konstruktionen sind hingegen aber nicht von dem Transfer ‚ganzer‘ Ritualsequenzen mit ‚überschaubaren diskreten rituellen Elementen‘ in das Medium der Dramentexte gekennzeichnet und die rituellen Elemente bzw. Versatzstücke in ihrer neukontextualisierten Verortung nicht mit einer semantischen rituellen Botschaft, sondern mit einer offen gehaltenen, zu interpretierenden *Mehrdeutigkeit* versehen und ‚transformiert‘ worden.

Somit wird eine Struktur- oder Mustersuche bei der Analyse der Ritualkonstruktionen Taboris hier bewusst vermieden und jede in Betracht gezogene Dramentextstelle je nach Version und Fassung in Bezug auf den Einsatz und die Rezeption eines transferierten und transformierten Elements, das signalgebend für eine Ritualhandlung sein kann, einzeln untersucht.³⁸⁵ Die sich anschließende Frage nach der Intentionalität des Ritualtransfers bzw.

³⁸¹ Gladigow 2004, 61.

³⁸² Ritualsequenzen in verschiedenen Ritualen, die aufeinander Bezug nehmen, lassen sich als für die Zuschauer erkennbare rituelle Zitate wahrnehmen: „Im Unterschied zur ‚bloß historischen‘ Verbindung zwischen einer früheren und späteren Verwendung (dies ist die übliche Perspektive) ist das ‚rituelle Zitat‘ durch eine Intention charakterisiert, die mit der Erwartung verknüpft ist, dass das Zitat auch als Zitat erkennbar ist, erkannt wird“ (ebd.).

³⁸³ Ebd., 63. Erwähnung finden soll auch, dass Miczek 2013, 285-291 in ihrer Dissertation von „rituellen Kompositionsmustern“ spricht: „Die Betitelung der Prozesse als Kompositionen möchte zwei Punkte betonen. Zum einen wird angenommen, dass es sich bei Ritualen um Konstruktionen handelt, die von verschiedenen Akteuren ausgehandelt werden und die damit im Rahmen diskursiver Gefüge zu verstehen sind. (...) Andererseits sind Kompositionen immer auch als ein kreativer Konstruktionsprozess zu verstehen, in dem sich individuelle Vorlieben oder Ideen widerspiegeln“ (ebd., 286).

³⁸⁴ Vgl. Langer/Lüddeckens/Radde et al 2005, 34 und Kap. 2.1.1.3 dieser Arbeit. Vgl. auch Baumann 1998, der von *dominanten und demotischen Identitätsdiskursen* spricht. Miczek 2013, 214 benennt einen „Pool ritueller Elemente“ in einem „diskursiv geregelten Rahmen“, auf den die Akteure für die Ritualgestaltung zurückgreifen können.

³⁸⁵ Laack 2011, 231 verwendet in ihrem Artikel die Analysekategorie Ritualrezeption und schlägt deren Ausgliederung aus Ritualtransfer für ihr Fallbeispiel vor.

der Transformation ritueller Elemente von Tabori soll aus den analysierten Dramenversionen und -fassungen sowie beispielhaft hinzugezogenen Autoräußerungen ermittelt werden.³⁸⁶

Wurde festgehalten, dass Taboris Dramentexte transferierte, transformierte und neukontextualisierte rituelle Elemente aufweisen und hinsichtlich potentieller Interpretationen semantisch offen gehalten werden, so lässt sich hierbei dennoch insbesondere eine ritualkritische Ausrichtung seiner Ritualkonstruktionen diagnostizieren, die mit dem Theoriekonzept der Ritualkritik untersucht werden kann.

2.1.1.2 Ritualkritik und die ritualkritische Ausrichtung von Taboris Ritualkonstruktionen

Das Konzept der Ritualkritik wurde als erstes von Ronald L. Grimes in *Ritual Criticism. Case Studies in Its Practice, Essays on Its Theory* aus dem Jahr 1990 ausgearbeitet.³⁸⁷ Grimes stellt in seiner Einleitung folgende Absicht heraus:

„The aim of this book is to demonstrate the complementarity of ritual and criticism. We shall explore case studies in which ritual and criticism require one another. Then we shall reflect on ways this mutuality alters conceptions of both ritual and criticism.“³⁸⁸

Für Grimes bedingen ‚Ritual‘ bzw. die rituelle Praxis sowie die kritische Reflexion einander und werden als komplementär angesehen.³⁸⁹

³⁸⁶ Beispielhaft soll an dieser Stelle verdeutlicht werden, dass Tabori die eigene dramatische Arbeit als bewussten, kreativen Konstruktionsvorgang bzw. -prozess begreift und potentielle Rezipienten mit bedenkt. Tabori reflektiert in einem Brief an den Bruder: „I think it is perfectly possible to write a play in ten days after a period of gestation: I also believe that ideally speaking one should acquire a rigorous technique and then throw it out of the window once it becomes part of one’s conscious and unconscious thinking. But I do not agree that the creative process is in the very least unconscious; if anything it is the process of making the unconscious conscious – unless you write Dada – and therefore it is the highest form of conscious activity – like mathematics or music. The public does indeed care about your ‚construction‘ though they may call it something else – in any case they do know when they are bored or excited, when they understand you or not“ (Brief George Tabori an Paul Tabori [1953] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1212)).

³⁸⁷ Vgl. Grimes 1990 und die zweite Auflage aus dem Jahr 2010, vgl. Grimes 2010. Zuvor erschien z.B. aber bereits ein Artikel zu Ritualkritik und Reflexivität in der Feldforschung, vgl. Grimes 1988. Harth/Michaels 2013, 125 halten allgemein fest, dass Ritualkritik „nicht etwa nur zur Moderne gehört, sondern seit alters die Ritualausübung begleitet.“

³⁸⁸ Grimes 1990, 1. Laut Grimes soll kein Versuch unternommen werden, ein universelles Modell für Ritualkritik zu definieren: „The goal is not to formulate a universal set of criteria by which one can judge other people’s rites, nor is it to propose a theory or apply a method. Rather, it is to explore styles of participant observation that can inform assessments of rites“ (ebd., 2). Die Studien beruhen insgesamt auf Fallstudien aus urbanen nordamerikanischen Kontexten; in allen Fällen war Grimes „either a participant, an observer, or both“ (ebd.). Zu beachten ist jedoch, dass Grimes in dem Kapitel *Ritual Criticism of Experiments in Workshops and Classrooms* eine ‚Ritologie‘ forciert, bei der Experten aus der Ritualtheorie Ritualakteure in der Praxis helfen, eigene Ritualpraktiken kritisch zu reflektieren und auch (damit eingreifend) zu verbessern, vgl. ebd., 109-144. Vgl. zu dieser Problematik auch Stausberg 2004b, 45. Auch Grimes’ vorangehendes Kapitel *Ritual Criticism of a Catholic Liturgical Evaluation* verlässt die Beschreibungs- und Analyseebene und hält letztlich eine von Grimes formulierte Kritik der liturgischen Reformen des Zweiten Vatikanischen Konzils (1962-1965) bereit, vgl. Grimes 1990, 28-62.

³⁸⁹ Vgl. z.B. auch Stausberg 2006, Simon 2011 und Simon 2013 zu Formen ritueller Reflexivität. Reflexivität ist dabei z.B. auf der Ebene der Akteure, der Ritualexperthen und der Ritualforscher selbst zu verorten, deren Forschungen Rückwirkungen beispielsweise auf die rituelle Praxis einer Gruppierung haben können.

In ihrem Artikel *Ritualkritik* (2013) reflektieren Grimes und Ute Hüsken theoriegeschichtlich zudem Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen der Theater-, Kunst- und Ritualkritik:

„Tatsächlich gibt es Ähnlichkeiten zwischen der Theaterkritik, der Kunstkritik und der Ritualkritik; es gibt jedoch auch wichtige Unterschiede. So wird im Gegensatz zur Theaterkritik die Ritualkritik üblicherweise nicht in Zeitungen publiziert und auch nicht von dafür bezahlten Spezialisten betrieben.“³⁹⁰

Grimes und Hüsken betonen weiter, dass „Ritualkritik (...) sowohl positiv als auch negativ sein [könne].“³⁹¹ Zentral für Ritualkritik sei die Beurteilung, die immer aus einer bestimmten Intention heraus erfolgt, also die „Evaluation eines Rituals – im negativen wie im positiven Sinne.“³⁹² Ritualkritik wird von Grimes außerdem explizit als Praxis verstanden: „*Ritual criticism is the interpretation of a rite or ritual system with a view to implicating its practice.* Because ritual criticism is itself a practice, it implies a politics and an ethic, as well as an aesthetic or poetics.“³⁹³ Grimes konstatiert außerdem:

„Judgment-making is always political, always interested, and thus always negotiated. There is no such thing as disinterested criticism (...). (...) It can be negative, but it is not only negative; it may also be constructive.“³⁹⁴

Ritualkritik verweist damit immer auch auf einen Kritiker und seine reflexiven Position(en).

Erwähnung finden soll ferner, dass Grimes in *The Craft of Ritual Studies* (2014) sechs als idealtypisch anzusehende Vektoren von Ritualkritik aufführt, um verschiedene Ebenen von Ritualkritik zu erfassen:

„*Representation criticism* examines the way a ritual is represented: What is the medium of representation (...)? What is the genre (...)? What is selected for representation? (...)

Formal criticism studies the internal forms and flows – the elements and phases – of a rite either as performed on an actual occasion or as it is typically enacted. (...)

Production criticism tracks the way a ritual performance or ritual system is created and sustained. (...)

Exegetical criticism elicits and analyzes participants’ verbalizations about the ritual (...). (...)

Reception criticism examines the ‚consumption‘ of a rite by its ‚audiences‘, that is, the social uses to which the rite is put. (...)

³⁹⁰ Grimes/Hüsken 2013, 159. Vgl. zuvor Humphrey/Laidlaw 1994, 268, Anm. 2 zur Herleitung des Konzepts Ritualkritik aus der Theaterkritik und die Schwierigkeit, dieses auf Ritualuntersuchungen anzuwenden. Vgl. auch Grimes 2014, 73.

³⁹¹ Grimes/Hüsken 2013, 160.

³⁹² Ebd., 159.

³⁹³ Grimes 1990, 16. Vgl. auch Grimes 1988, 221: Hier hält er drei verschiedene Ebenen und Kontexte von Ritualkritik fest: „1. Emic (within a religio-cultural tradition) (...) [and] 2. Cross-cultural (between religio-cultural traditions) (...) [and] 3. Etic (between a scholarly or ‚foreign‘ tradition and an indigenous and/or religious one).“ Anzumerken ist, dass die dichotomische Trennung bzw. Grenzziehung von emischer und etischer Perspektive schwer haltbar ist, stellt doch der Forscher ebenfalls eine mögliche Akteursposition im ‚Feld‘ dar und nimmt damit keine Außenperspektive ein. Vgl. Simon 2011, 9: „Ritual criticism ranges from criticism of a concrete performance, through that of a ritual as a type, to complete denial of ritual.“ Auch Hege Irene Markussen verwendet für ihr Fallbeispiel das Konzept der Ritualkritik als Mittel zur Weitergabe von rituellem Wissen, basierend auf habituellen Narrativen sowie als konstituierendes Element des alevitischen *Cem*-Rituals, vgl. Markussen 2011.

³⁹⁴ Grimes 1990, 16f. Grimes betont auch die verschiedenen Grade möglicher Kritik sowie: „Like other kinds of judgment-making, ritual criticism is inherently comparative (...)“ (Grimes 2014, 72).

Tradition criticism tracks the course of the ritual's historical development. (...)“³⁹⁵

Den Blick auf Grimes' Buch *Ritual Criticism* (1990) zurücklenkend lässt sich herausstellen, dass dieser auch dem Themengebiet *Drama and Ritual Criticism* ein ganzes Kapitel widmet.³⁹⁶ In diesem Teil setzt Grimes Victor W. Turners Zugang des *sozialen Dramas*, das dieser in *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society* (1974) u. a. auf den historischen Fall der Ermordung Thomas Becket's (Erzbischof von Canterbury) anwendet, in Bezug zu der dramatischen Bearbeitung des Falls von Thomas S. Eliot in seinem Versdrama *Murder in the Cathedral* (1935). Grimes beschreibt seinen vergleichenden Ansatz dabei wie folgt:

„The first is a historical case study approached anthropologically and published in 1974 by Victor Turner. It brings his theory of social drama to bear on the confrontation between Archbishop Thomas Becket and King Henry II of England in 1170 C.E. The second is a ritual drama published by T. S. Eliot in 1935 as part of a commemoration of Becket's martyrdom. The genres and intentions of the two texts differ considerably. Nevertheless, reading each in the light of the other leads to a mutual critique by revealing the dominant metaphors that organize Turner's and Eliot's treatment of the same historic event.“³⁹⁷

Der Zusammenhang des Themenfelds Drama, Ritualkritik und zudem, wie bereits erwähnt, Grimes' Zugang zum *Fictive Ritual* im Medium der Literatur, das u. a. als ‚imagined‘ und ‚constructed‘³⁹⁸ betrachtet wird, erscheint auch für Taboris Ritualkonstruktionen wegweisend, obgleich die Dimension der theatralen Performanz für Taboris Dramen immer mitgedacht werden muss.³⁹⁹ Auf der textuellen Ebene können die neukontextualisierten und transformierten rituellen Elemente in Taboris Dramen in realweltlichen Zusammenhängen Teil einer Ritualhandlung sein; innerhalb der Damentexte sind sie hingegen ‚konstruiert‘ in einem fiktionalen Kontext angelegt.

Die ausführliche ritualtheoretische Untersuchung der zahlreichen Versionen und edierten sowie publizierten Dramenfassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* u. a. hinsichtlich der zu konstatierenden Ritualkritik erfolgt in Kapitel 4.2 und mündet in die Ergebniszusammenfassung in Kapitel 4.3. Da jedoch bereits hier festgehalten werden kann, dass zentrale dramatische Themenkomplexe auf das Essen des ‚echten Fleisches‘ bzw. das ‚Kannibalismus‘-Motiv verweisen sowie Allusionen durch signalgebende rituelle Elemente auf das Letzte Abendmahl-Narrativ gegeben werden, soll nun ein kurzer, beispielhafter

³⁹⁵ Grimes 2014, 74. Vgl. ebd., 95-161 zu Grimes' Fallstudie, der Santa Fe Fiesta (New Mexico), an der er von 1973 bis 2012 gearbeitet hat oder auch Grimes 1976.

³⁹⁶ Vgl. Grimes 1990, 174-190.

³⁹⁷ Ebd., 174. Vgl. Turner 1974, 60-97 und vgl. Eliot [1935] 1948.

³⁹⁸ Vgl. Grimes 1993, 129 und Kap. 1.4 dieser Arbeit.

³⁹⁹ In dieser Arbeit wird ein dramenanalytischer Zugang, jedoch keine Aufführungsanalyse fokussiert. Vgl. Kap. 2.1.4.

Einblick in Taboris Verständnis des (Letzten) Abendmahls erfolgen, das explizit durch Sigmund Freud geprägt ist.

In der Sendung *Spectrum* des WDR hält Tabori am 13.12.1969, dem Tag der europäischen Erstaufführung von *Die Kannibalen* in der Werkstatt des West-Berliner Schiller-Theaters, folgende Thesen zum Stück fest:

„Das Stück handelt vom Kannibalismus. Da gibt es ein paar Häftlinge, in der letzten Phase von Auschwitz, die so hungern, dass sie andere Häftlinge [sic!] aufessen wollen. (...) Kannibalismus geht auf die ältesten Mythen zurück. (...) Kannibalismus hat seinen Ursprung in dem, was man den ersten Mord nennen könnte, Erbsünde, die Ermordung des ersten Stammesvaters durch seine Söhne. Diese Legende ruht im Unterbewusstsein und im Bewusstsein der menschlichen Rasse, im Christentum zum Beispiel. Das [Letzte, Anm. d. Verf.] Abendmahl sehe ich als sublimierte Form von Kannibalismus an.“⁴⁰⁰

Tabori benennt hier das Thema des Stücks und schlussfolgert, dass ‚Kannibalismus‘ seinen ‚Ursprung‘ in den ‚ältesten Mythen‘ habe, dem ‚ersten Mord‘, der ‚Erbsünde‘ und der Ermordung des ‚ersten Stammesvaters‘, die im Unterbewusstsein und Bewusstsein ruhen würden, ganz im Sinne von Freuds zentralen Annahmen und kulturpsychologischen Konstruktionen in *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912 / 1913), die Tabori rezipiert und in den Kontext seines Holocaust-Dramas einsetzt. Er bezieht sich in seinen Aussagen auf Freud und sein lineares Modell vom ‚Urvatermord‘ (als konstruierten, Universalität beanspruchenden Mythos eines Beginns von ‚Kultur‘), das im damaligen zeitgeschichtlichen Kontext von evolutionistischen Theorien über religiöse Ursprungsannahmen der Menschheit anzusiedeln ist, bis zum (Letzten) Abendmahl des Christentums.⁴⁰¹ Tabori versteht das Letzte Abendmahl dabei in der Rezeption Freuds ritualkritisch und desavouierend als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘.⁴⁰² Die eigentlich gemeinte und kritische (Außen-)Sicht auf diese Ritualpraxis im römischen Katholizismus wird hier von Tabori – im Gegensatz zu Freud – jedoch nicht mit dem Begriff der Eucharistie

⁴⁰⁰ Tabori/Sendung Spectrum 1969, 00:01:16 – 00:02:08, Transkription des deutschsprachig übersetzten Statements von Tabori, der selbst auf Englisch spricht. Der letzte englischsprachige Satz dieses Statements von Tabori lautet jedoch genauer: „The Christian mystery, the Last Supper, is a sublimated form of cannibalism“ (00:02:04 – 00:02:08) [Hervorh. d. Verf.].

⁴⁰¹ Mit ‚der Ermordung des ersten Stammvaters‘ könnte zudem auch die biblische Figur Moses gemeint sein, zieht man Freuds *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* hinzu, vgl. Freud [1939] 1979. Vgl. ferner z.B. das Exzerpt Taboris zu *Moses and Monotheism. An Outline of Psycho-Analysis* (1939) in anderem Kontext als Beleg für Taboris Interesse auch an diesem Werk Freuds, Tabori 1947g (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2581). Vgl. in anderem Zusammenhang auch die Erwähnung von Freuds Werk im erzählerischen Rahmen von Tabori 1989b, 41. Vgl. auch Tabori 1993d.

⁴⁰² Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 209f. zur christlichen Eucharistie bzw. Kommunion als erneuten ‚Vatermord‘ und ausführlich Kap. 4.2.2 und den Exkurs zu Freuds Werk sowie Kap. 4.2.3 zur Neukontextualisierung von Freuds Narrativ des ‚Urvatermords‘ in *The Cannibals* und *Die Kannibalen*.

erfasst, sondern der protestantisch geprägte Begriff des Last Supper bzw. des Letzten Abendmahls verwendet.⁴⁰³

Zudem zeigen mehrere der ersten englischsprachigen Versionen von *The Cannibals* aus den Jahren 1966, 1967 und 1968 die Szene mit dem Titel *The Last Supper* auf,⁴⁰⁴ so dass Tabori spezifisch das Narrativ des Letzten Abendmahls bei dieser Begriffswahl für seine Ritualkonstruktionen im Sinn hatte, dessen rituelle Versatzstücke und Anspielungen er in seinem Holocaust-Drama lokalisierte und in einen neuen Kontext setzte. Hoch relevant und auffällig erscheint des Weiteren aber, dass weitere Versionen von *The Cannibals* anstelle der Szenen-Betitelung *The Last Supper* beispielsweise ferner die modifizierten Titel *The Reunion* bzw. *The Cannibals*⁴⁰⁵ und *The Meal*⁴⁰⁶ aufweisen.

Hier soll bereits die Frage aufgeworfen werden, wie sich Taboris Ritualkonstruktionen durch die vorgenommenen Umbetitelungen und inhaltlichen Modifikationen verändern, die

⁴⁰³ Vgl. z.B. Cancik-Lindemaier 1990 oder Auffarth 2006a, 138f.: „Der Begriff E[ucharistie] ist im kath. Sprachgebrauch seit dem Zweiten Vatik. Konzil üblich (protestant.: Abendmahl; orthodox: mystisches Mahl; lat. auch: cena secreta = geheimes Mahl).“ Aus katholisch-theologischer Perspektive, vgl. z.B. Hoping 2011, 24: „Die [H]eilige Messe, wie sie regelmäßig im Kirchenjahr an Sonn- und Feiertagen sowie an Werktagen gefeiert wird, bezeichnet die katholische Tradition nicht als Abendmahl, sondern wie die frühchristliche Literatur als Eucharistie (...) [Danksagung/Dankgebet]. ‚Eucharistie‘ kann die ganze Feier der [H]eiligen Messe meinen oder speziell die eucharistische Liturgie. Wenn Martin Luther (...) mit Bezug auf 1 Kor 11, 20 die Eucharistie als ‚Abendmahl‘ bezeichnet, so handelt es sich dabei um eine neue Sprachregelung.“ Ebenfalls aus katholisch-theologischer Perspektive aber Jungmann 1971, 93f.: „[D]ie Bezeichnung ‚Abendmahl‘ [war] im sechzehnten Jahrhundert ein vollständiges Novum. Erst in unserm Jahrhundert beginnt es sich auch in katholischen Kreisen einzubürgern. Es hat als *coena dominica* sogar in die Institutio generalis des Ordo Missae von 1969 Eingang gefunden, was (...) Einwendungen hervorgerufen und zu einer abschwächenden und klärenden Formulierung in der endgültigen Ausgabe innerhalb des Missale Romanum von 1970 geführt hat. (...) [Festgestellt wurde] (...), dass die Eucharistie so wie zu allen Zeiten als *coena* bezeichnet wurde, wenn dabei an die Kommunion gedacht wurde, und dass die Feier selbst nur dort unter dem Stichwort *coena (dominica)* erscheint, wo man 1 Kor 11, 20 erklären wollte oder wo die Mahlsituation von damals mitbezeichnet werden sollte.“ Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers erwähnt z.B. in Mk 14, 12-26 die Erzählung unter dem Titel *Das heilige Abendmahl* (Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Neue Testament], 67f.). Die römisch-katholische Einheitsübersetzung spricht hingegen an dieser Stelle von der *Vorbereitung des Paschamahls*, Mk 14, 12-16 und *Das Mahl*, Mk 14, 17-25 (Die Bibel. Einheitsübersetzung 2006 [Das Neue Testament], 1142f.).

⁴⁰⁴ Vgl. Tabori 1966/1967, 174-188 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376) und die zwölfte Szene im 2. Akt: *The Last Supper* und Tabori o.D. [1967c], 84-92 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die 25. Szene: *The Last Supper*. Vgl. auch den dritten Entwurf von *The Cannibals* vom 06.07.1968: Hier erscheint die Szene *The Last Supper* jedoch nicht mehr. Auf die 22. Szene *Klaub and Scrambled Eggs* (vgl. Tabori 1968m, 56-64 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)) folgt die 23. Szene, die nun mit *The Reunion* betitelt ist (vgl. ebd., 64-69). Vgl. aber Tabori o.D. [1968i], 2 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392) in seinen Notizen zum *Third Draft*: „After the Klaub scene the mood is that of impending reconciliation. The image is that of the Last Supper; but Uncle still has to cope with the whole group. Hence his projection of the reunion.“ Die Rewrites von *The Cannibals* vom 14.08.(?)1968 zeigen jedoch wieder die Szene *The Last Supper* auf, vgl. Tabori 1968l, 27-30 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1386).

⁴⁰⁵ Vgl. z.B. die 23. Szene: *The Reunion*, gefolgt von der 24. Szene: *Trial & Execution* und der 25. Szene: *The Cannibals* im *Third Draft* von *The Cannibals* vom 06.07.1968, vgl. Tabori 1968m, 64-78 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁴⁰⁶ Vgl. z.B. den Beginn vom 3. Akt mit *The Meal* im *Fourth Draft* von *The Cannibals* vom 24.07.1968, vgl. Tabori 1968g, 81-83 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die vierzehnte Szene: *The Meal* in der *Final Version* von *The Cannibals* vom November 1968, vgl. Tabori 1968f, 74-77 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

weitere Bedeutungshorizonte generieren: Welche Interpretationsfolien lassen sich herausarbeiten? Hat sich mit den Umstrukturierungen gar eine ‚säkulare‘ Folie durchgesetzt? Welche weiteren jüdischen und christlichen rituellen Elemente bzw. Signale auf eine mögliche Ritualhandlung werden mit welcher Kontextualisierung eingesetzt bzw. Rahmung versehen?⁴⁰⁷

In diesem Kapitel wurde u. a. herausgestellt, dass Ritualkritik immer an eine Akteursperspektive rückgebunden ist und auf einen Kritiker verweist, in diesem Fall auf den Autor bzw. Dramatiker Tabori, dessen mögliche Intentionen bei seinen Ritualkonstruktionen eine große Rolle spielen.

Das Kriterium der Intentionalität soll auch als zentral für das im Folgenden darzulegende Theoriekonzept Ritualdesign stark gemacht werden, das neben den Theoriezugängen Ritualtransfer und Ritualtransformation sowie Ritualkritik für die Untersuchung der dramatischen Ritualkonstruktionen eingesetzt wird.

2.1.1.3 Ritualdesign und Intentionalität bei Tabori

Auch das forschungsgeschichtlich relativ junge Theoriekonzept Ritualdesign kann als weiteres konzeptionelles Analyseinstrument den Blick auf die Neugestaltungs- und Veränderungsprozesse von Ritualen lenken.⁴⁰⁸

Bevor auf die Frage der Spezifika dieses Konzepts eingegangen werden soll, lohnt es sich zunächst dem ‚Design‘-Begriff im Allgemeinen Beachtung zu schenken, denn:

„In den letzten Jahrzehnten fand der Ausdruck ‚Design‘, der in der industriellen Produktion an Bedeutung gewonnen hatte, seinen Weg in den allgemeinen Sprachgebrauch. Mit der zunehmenden Popularisierung des Begriffs und der damit verbundenen inhaltlichen Konzepte – vor allem verstanden als intentionale Gestaltung oder Entwurf – wurde eine Adaption in wissenschaftliche Fachbereiche wie die Ritualforschung möglich.“⁴⁰⁹

Der Designbegriff wurde sodann in Form des Neologismus Ritualdesign auch in der Ritualforschung angewendet.⁴¹⁰ Ein Definitionsversuch und das Herausarbeiten eines

⁴⁰⁷ Vgl. ausführlich Kap. 4.2 und 4.3.

⁴⁰⁸ Mit Neugestaltung ist jedoch nicht die Schaffung eines komplett ‚neuen‘ Rituals gemeint, denn: „Die genuine Neuschaffung von Ritualen aus Elementen, die noch nicht aus einem rituellen Kontext bekannt sind, dürfte eher einen Sonderfall darstellen“ (Miczek 2012, 269). Neugestaltung meint in diesem Zusammenhang die Umgestaltung bzw. Veränderung und Modifikation von Ritualen. Laack 2011, 237 führt auch die „Veränderung der Legitimationsstrategien“ i.B. auf die Frage, wie ‚neu‘ Rituale seien, an. Im Sommersemester 2010 widmete sich eine Leitthemengruppe des Heidelberger Sonderforschungsbereichs 619 *Ritualdynamik* dem Konzept Ritualdesign, woraus der von Janina Karolewski, Nadja Miczek und Christof Zotter herausgegebene Sammelband *Ritualdesign. Zur kultur- und ritualwissenschaftlichen Analyse »neuer« Rituale* (2012) hervorgegangen ist, vgl. Karolewski/Miczek/Zotter 2012b.

⁴⁰⁹ Ahn/Miczek/Zotter 2013, 116. Vgl. Karolewski/Miczek/Zotter 2012a, 11ff. zur Etymologie und zum vielfältigen Gebrauch des Begriffs ‚Design‘.

⁴¹⁰ Vgl. z.B. die Artikel der Sektion IV: *Ritual Design* des vierten Bands *Reflexivity, Media, and Visuality* der Publikation *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*: Ahn 2011a, Ahn 2011b, Maaker/Venbrux/Quartier 2011,

Alleinstellungsmerkmals von unterschiedlichen Prozessen des ‚Designs‘ von Ritualen erscheint jedoch unmöglich und nicht zielführend;⁴¹¹ Janina Karolewski, Nadja Miczek und Christof Zotter sprechen sich daher dafür aus, dass Ritualdesign

„als Forschungsperspektive gerade dann gewinnbringend ist, wenn eine fallspezifische Ausarbeitung vorgenommen wird, die es erlaubt und mitunter gar fordert, nur einige der generell in Frage kommenden Komponenten genauer zu betrachten. Eine Definition von Ritualdesign, die den Begriff in ein enges Korsett zwingt, würde neuen Blicken auf kreative und dynamische Prozesse der Ritualgestaltung (rezent und historisch, mit oder ohne nachweisbare Intentionalität, usw.) womöglich eher hinderlich als förderlich sein.“⁴¹²

Es ist möglich, Ritualdesign unter Rückgriff auf den Designbegriff sowohl aus einer ergebnis- als auch aus einer prozessorientierten Perspektive wahrzunehmen. Einerseits kann Design als prototypisches ‚Muster‘ und als ‚Vorlage‘ verstanden, andererseits können unter Design auch die Gestaltungsprozesse betrachtet werden.⁴¹³ Dabei stellen die ergebnis- und prozessorientierte Perspektive „lediglich eine bestimmte Ansicht auf das Gesamtphänomen ‚Ritualdesign‘ dar und sind in der Praxis eng miteinander verbunden.“⁴¹⁴

Don Handelman untersucht Rituale beispielsweise im Rahmen von *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events* (1990) als ‚public events‘ und blickt auf die ihnen zugrunde liegenden, Wirkungen hervorrufenden ‚Designs‘ sowie Strukturen und Logiken.⁴¹⁵ Handelman operiert folglich mit einem weiten Designbegriff und versteht „unter Ritualdesign die innere Organisation der Formen und Abläufe entsprechender Ereignisse.“⁴¹⁶

Kerstin Radde-Antweiler hingegen legt ihren Fokus auf die Prozesse der (Neu-)Gestaltung von Ritualen. In ihrer Untersuchung *Rituals Online. Transferring and Designing Rituals* (2006) zu Online-Ritualen im Cluster ‚Hexe‘⁴¹⁷ verwendet sie in Folge der erforschten neugestalteten Ritualkombinationen den Begriff Ritualdesign wie folgt: „Separate elements of rituals are removed from their original context and in a new process – which I define as ‚Ritual Design‘ – combined in different variations and moved into a new context.“⁴¹⁸ Die Analyse der Homepages bezüglich des ‚Ritualdesigns‘ fördert verschiedene

Frenz 2011, Hornborg 2011, Houseman 2011, Quartier 2011 und Snoek 2011. Vgl. auch Handelman 1990, Handelman 2004, Handelman 2006a, Radde-Antweiler 2006 und Radde-Antweiler 2008.

⁴¹¹ Vgl. Houseman 2011, 700-702.

⁴¹² Karolewski/Miczek/Zotter 2012a, 24. In dem Sammelband *Ritualdesign. Zur kultur- und ritualwissenschaftlichen Analyse »neuer Rituale«* (2012) „werden nicht nur historische und außereuropäische Beispiele hinzugezogen, sondern auch bisher vernachlässigte Aspekte von ‚Design‘ (wie Vermarktung, Kundenorientiertheit, Identitätsschaffung oder die Rolle der Ästhetik) (...) berücksichtigt“ (Ahn/Miczek/Zotter 2013, 117).

⁴¹³ Vgl. ebd., 118.

⁴¹⁴ Ebd.

⁴¹⁵ Vgl. Handelman 1990, 7 und auch Handelman 2006a, 49.

⁴¹⁶ Ahn/Miczek/Zotter 2013, 116. Mit Handelmans Begriffsverständnis von Ritualdesign geht jedoch die Annahme einher, dass Rituale modular gestaltet bzw. nach Sequenzen aufteilbar seien.

⁴¹⁷ Radde-Antweiler 2006, 56.

⁴¹⁸ Ebd., 66.

Zuschreibungsakte zu Tage: Auf der einen Seite zeigt sich die Bezugnahme der Homepage-Betreiber auf ‚old traditional scripts‘, auf denen die Ritualneukombinationen fußen würden; auf der anderen Seite wird aber auch die Möglichkeit aufgeworfen, ein Individualritual selbständig zu gestalten, da jede Person die Autorität und Legitimation dazu hätte.⁴¹⁹ Ritualdesign wird von Radde-Antweiler als ‚reguläre[r] Vorgang [begriffen], der im Zuge ritueller Transferprozesse auftritt.⁴²⁰ Sie folgert daher: ‚Ritual Design‘ as a certain case of ‚Ritual Transfer‘ therefore appears as the norm and not the exception.⁴²¹

In ihrer Dissertation *Ritual-Design im rezenten Hexendiskurs. Transferprozesse und Konstruktionsformen von Ritualen auf Persönlichen Homepages* (2008) verwendet Radde-Antweiler das Konzept Ritualdesign in dem Sinne, dass dieses ‚von Ritualen als von den einzelnen Akteuren bewusst oder unbewusst konstruierten Produkten ausgeht, die per se dynamisch sind.⁴²²

Auch Matthias Frenz setzt sich in seinem Artikel *The Common Practice of Ritual Design in Southern India: Observations at the Marian Sanctuary of Velankanni* (2011) mit dem Theoriekonzept Ritualdesign auseinander und versteht dieses in Bezug auf sein Fallbeispiel des Marienschreins im südindischen Velankanni als ‚common practice‘. Frenz fokussiert insbesondere den Zugang und verschiedene verwendete Strategien der Akteure zum Ritualraum des Schreins:

„Devotees attribute a strong agency to the public rituals connected with the Virgin. Social order is displayed and negotiated in these rituals, the roles devotees take indicate their status. Local residents, pilgrims, and clergy alike endeavour to obtain a share in the rituals and obtain ritual honors. In their effort to gain access to ritual space, many of them actively contribute to a process in which rituals are reshaped – in other words: a process of ritual design.⁴²³

Unter Rückgriff auf Foucaults Diskurstheorie⁴²⁴ und das ritualtheoretische Konzept des Framing⁴²⁵ erfasst er Ritualdesign auf drei Ebenen und verwendet dabei die Begriffe Präfiguration, Konfiguration und Refiguration aus der ‚literary theory concerned with intertextuality‘⁴²⁶ für die rituellen Formationen im Ritualraum: 1. ‚The prefigurative dimension of ritual formations is the domain of experiences, traditions, practices, and

⁴¹⁹ Vgl. ebd., 66f. Vgl. Karolewski/Miczek/Zotter 2012a, 15 und bes. auch Ahn/Miczek/Zotter 2013, 117: Zu beachten sind bei diesen rituellen Neugestaltungen die jeweiligen ‚Positionierungs-, Legitimierungs- und Zuschreibungsprozesse[.]‘

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Radde-Antweiler 2006, 68.

⁴²² Radde-Antweiler 2008, 207.

⁴²³ Frenz 2011, 654.

⁴²⁴ Vgl. ebd., 658-660.

⁴²⁵ Vgl. ebd., 663f.

⁴²⁶ Ebd., 664. Frenz bezieht sich mit der Verwendung der Begriffe Präfiguration, Konfiguration und Refiguration auf Paul Ricœurs Modell einer dreistufigen Mimesis, vgl. Ricœur 1988.

convictions of the devotees who meet in Velankanni.“⁴²⁷ Existente Ritualhandlungen und Vorstellungen „wirken *präfigurierend*, indem sie – vergleichbar dem historischen *apriori* Foucaults – den im Laufe der Zeit veränderbaren ‚Raum‘ für reale und gültige Neuerungen eröffnen und beschränken.“⁴²⁸ 2. „The configurative dimension of ritual formations has been characterised (...) as a process of framing.“⁴²⁹ 3. „By refiguration, I denote the repeated performance of a ritual formation, a recall of a particular formation. The repetition may contain variations and have its own dynamic.“⁴³⁰ Die als dynamisch zu verstehende und Aushandlungsprozessen unterliegende Wiederholung der Performanz refiguriere das Ritual. Frenz schlussfolgert, dass Ritualdesign für sein Fallbeispiel als fortlaufender Prozess zu betrachten sei: „Ritual formations are constantly re(con)figured.“⁴³¹

Gregor Ahn spricht sich hingegen für eine heuristische Engfassung des ‚Ritualdesign‘-Begriffs aus, die auf einer der Ritualveränderung zugrunde liegenden Intentionalität beruht.⁴³² Ahn führt aus: „[R]itual design‘ needs a decision, it is often consciously done and always an intentional act[.] (...) I therefore suggest that we understand ‚ritual design‘ as a special case, a subset of ‚ritual transformation‘ which is characterised by its intentionality.“⁴³³ Ritualdesign bildet damit durch das Kriterium der Intentionalität einen spezifischen Modus von Ritualdynamik. So ließe sich Ritualdesign ‚quer‘ zu den Begriffen Ritualtransformation, Ritualinnovation und Ritualinvention konzeptualisieren und würde durch den Nachweis einer eindeutig bezeugten Intention als bestimmter Modus von verschiedenen Ritualveränderungen zu betrachten sein. Ritualdesign kann somit als „Schneise [angesehen werden,] die sich durch alle diese Kategorien zieht.“⁴³⁴

Ahn versteht Ritualdesign demnach als „(...) an intentionally conducted act of constructing new forms of well-established rituals by using more or less common ritualistic components which might also stem from different traditions“⁴³⁵ und verstärkt das Intentionalitätskriterium für Ritualdesign nochmals, indem darunter der an explizit „intentionale Handlungsakte

⁴²⁷ Frenz 2011, 664.

⁴²⁸ Karolewski/Miczek/Zotter 2012a, 17f.

⁴²⁹ Frenz 2011, 665.

⁴³⁰ Ebd., 667.

⁴³¹ Ebd., 668.

⁴³² Zu vermerken ist: Unter Intention(en) sollen empirisch nachweisbare Aussagen (ritueller) Akteure oder rekonstruierbare Aussagen, die auch aus Sekundärquellen hervorgehen können, verstanden werden. Zu berücksichtigen ist, dass Akteursaussagen divergent ausfallen können und u.U. schwer rekonstruierbar sind, vgl. z.B. auch Miczek 2012, 269. Positionierungen sind zudem immer als dynamisch und nicht als festgeschrieben zu betrachten. Außerdem spielt der jeweilige Kontext, in dem eine Aussage getätigt wird, eine unabdingbar zu beachtende Rolle. Intentionalität ist damit als dynamische Kategorie zu bestimmen, die kontextabhängig ist und vielfältigen Zuschreibungs- und Aushandlungsprozessen unterliegt.

⁴³³ Ahn 2011b, 603.

⁴³⁴ Ahn 2012b, 38.

⁴³⁵ Ahn 2011b, 604. Ahn veranschaulicht dieses Verständnis von Ritualdesign beispielsweise anhand zweier medialer Fallbeispiele fiktionaler Rituale in *Star Trek* und *Harry Potter*, vgl. Ahn 2011a.

gebundene und von Ritualakteuren artikulierte Modus der Modifikationen von Ritualen verstanden w[ird], der sowohl an Ritualtransformationen wie auch an Ritualinnovationen und Ritualinventionen beobachtbar ist.“⁴³⁶ Ahn resümiert:

„Der ritualtheoretische Mehrwert des Konzepts (...) besteht demzufolge gerade nicht in der umgangssprachlich häufig angenommenen Äquivalenz zu ‚Ritualinvention‘, sondern liegt darin begründet, dass mit ‚Ritualdesign‘ wie mit einer Art Filter alle diejenigen Modifikationen an Ritualen ausfindig gemacht werden können, die sich im gesamten Feld von Ritualtransformation, Ritualinnovation und Ritualinvention als dezidiert intendierte Veränderungen artikuliert finden.“⁴³⁷

Da das Theoriekonzept Ritualdesign es ermöglicht, intentionale „kreative[] Leistung[en] der beobachteten Rezeptionen und Neusynthetisierungen“⁴³⁸ zu erfassen, wird es ebenfalls für die Untersuchung von Taboris dramatischen Ritualkonstruktionen relevant.⁴³⁹ Die Rezeptions- und Transformationsprozesse ausgewählter neukontextualisierter Elemente aus rituellen Zusammenhängen, können mit dem Theoriekonzept Ritualdesign korreliert werden, fasst man die Ritualkonstruktionen Taboris im Sinne Ahns als intentional auf. Ritualdesign verweist damit auch „auf den intentionalen Schaffensakt (...), der (...) von ästhetischen Prinzipien der Gestaltung geleitet ist.“⁴⁴⁰

Ritualdesign kann somit über die Dramentexte selbst und die gestalterische Ebene erfasst werden. Tabori trifft eine bewusste Auswahl – so zeigen es die zahlreichen Versionen und Fassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* – spezifischer ritueller, signalgebender Versatzstücke, die er in einem Prozess der Rezeption, des Transfers und der Transformation in den neuen Kontext des Mediums der Dramentexte an jeweils *bestimmten* Stellen integriert. So kann hier von einem dezidiert intentionalen Nachdenken seiner Ritualkonstruktionen ausgegangen werden.⁴⁴¹ Die Selektions- und Konstruktionsprozesse Taboris sind damit als

⁴³⁶ Ahn 2012b, 37.

⁴³⁷ Ebd., 38. Ahn macht in seinem Artikel ebenfalls deutlich, dass das Konzept Ritualdesign auch für historische Szenarien anwendbar ist. Sein Fallbeispiel bezieht sich auf *Ritualdesign im hellenistischen Kommagene*, vgl. ebd., 38-41. Weitere analytische Faktoren für das Theoriekonzept Ritualdesign können – neben der Intentionalität – z.B. auch die Markt- und Kundenorientierung bzw. ökonomische Faktoren sein, vgl. Miczek 2012, 270.

⁴³⁸ Ahn/Miczek/Zotter 2013, 121. Vgl. auch das gegenwärtige, seit 2014 von Hanna Walsdorf am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig geleitete Emmy Noether-Projekt *Ritualdesign für die Ballettbühne: Konstruktionen von Volkskultur im europäischen Theatertanz (1650-1760)*, <http://theaterwissenschaft.gko.uni-leipzig.de/index.php?id=220> (letzter Zugriff 01.06.2017).

⁴³⁹ Tabori wird hier nicht als ‚Ritualdesigner‘ verortet, sondern das Theoriekonzept Ritualdesign für seine dramatischen Ritualkonstruktionen angewendet. Zum Berufsfeld des Ritualdesigners, vgl. z.B. Leitner 2013 und auch Miczek 2012, 267f. „Es ist derzeit zu beobachten, dass die in diesem Bereich aktiven Akteure den Begriff ‚Ritualdesigner‘ teilweise als Bezeichnung für ihre Praxis übernehmen, manche sich aber auch kritisch dazu äußern. Ob sich der Begriff als Selbstbezeichnung langfristig durchsetzen wird, bleibt abzuwarten“ (Karolewski/Miczek/Zotter 2012a, 9).

⁴⁴⁰ Rupp/Branković/Pattathu 2012, 98.

⁴⁴¹ Vgl. auch Laack 2011, 237 zu der kreativen Ritualpraxis bzw. -gestaltung ihres Fallbeispiels der *Sacred Dramas der Goddess People of Avalon*: „Somit soll mit ‚Intentionalität‘ das bewusste Nachdenken der religiösen Akteure über die Veränderung, Neugestaltung oder Erfindung von Ritualen benannt werden.“ Laack entwickelt das Konzept Ritualdesign in Anlehnung an Ahns Kriterium der Intentionalität für ihr Fallbeispiel wie folgt weiter: „Das *Ritualdesign* (...) löst sich von der Notwendigkeit der Rekursivität als Legitimationsstrategie auf

intentional einzustufen und keinesfalls von einer Beliebig- oder Zufälligkeit gekennzeichnet, wie es die ritualtheoretische Analyse von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* zeigen wird.⁴⁴²

Die Intentionalität kann zudem auch über Autorausagen erfasst werden:

„Die Intentionalität des Ritualdesigns – verstanden als empirisch nachweisbare Aussagen, die mit einer Veränderung von Ritualen im Medium des Dramentextes verknüpft sind – kann auf der einen Seite über dokumentierte Primäraussagen von Autor/-innen (z.B. in Interviews) erfasst werden. Paratextuelle reflexive Äußerungen wie die Widmung eines Dramentextes oder Vorworte geben ebenfalls häufig Aufschluss über die Autorintention. Auch Ausführungen von Autor/-innen in Programmheften und anderen nicht-fiktionalen Begleittexten können zu solchen Paratexten gezählt werden und Sekundäraussagen zu erkennen geben.“⁴⁴³

Taboris Ritualkonstruktionen werden damit ferner über Aussagen des Autors als Autorkonstruktionen betrachtet und belegt.

Die Autoren Karolewski, Miczek und Zotter führen zudem die „habituelle Prägung“⁴⁴⁴ (hier: des Autors Tabori) an, die bei der Ritualgestaltung und Auswahl der rituellen Elemente berücksichtigt werden muss. Taboris Ritualkonstruktionen sind in bestimmten historischen, sozialen und kulturellen Kontexten zu verorten, die seinen Standpunkt und die Selektion bzw. die Rezeptionstätigkeiten prägen. Dabei ist der Auswahlprozess nicht durch unbegrenzt viele Optionen gekennzeichnet, sondern findet in einem bestimmten, begrenzten Rahmen statt, der in Bezug auf den Autor durch seine, mit Ulf Hannerz gesprochen, individuellen „Habitats of Meaning“⁴⁴⁵ bestimmt wird.

Seiten der Akteure. Stattdessen bezeichnet sie eine kreative Ritualpraxis, die von der Motivation und bewussten Intention geprägt ist, etwas Neues, Eigenes zu erschaffen“ (ebd.). Der Vorteil des Theoriekonzepts Ritualdesign liegt Laaks Meinung nach darin, „solche Situationen zu erfassen, in denen ein Wandel im Selbstverständnis und der Legitimationsstruktur stattgefunden hat (...)“ (ebd., 239).

⁴⁴² Vgl. Kap. 4.2 und 4.3.

⁴⁴³ Rupp/Branković/Pattathu 2012, 113. Die Autorintention wurde seit der Möglichkeit der *Intentional Fallacy* (vgl. Wimsatt/Beardsley 1946) und der These des ‚Tod des Autors‘ (vgl. Barthes 1967 und Foucault 1969) kontrovers in der Literaturwissenschaft diskutiert. Zur Rede von der ‚Rückkehr des Autors‘ in jüngerer Zeit, vgl. z.B. Jannidis/Lauer/Martinez et al 1999 sowie Detering 2002 und Meier/Wagner-Egelhaaf 2011 zum Thema ‚Autorschaft‘.

⁴⁴⁴ Karolewski/Miczek/Zotter 2012a, 8.

⁴⁴⁵ Vgl. Hannerz 1996, 22f. Der Sozialanthropologe Ulf Hannerz bezieht sich auf Zygmunt Baumanns akteurzentrierte soziologische Perspektive und sein Agency-Konzept (vgl. Bauman 1992, 190ff.): „Bauman suggests that a notion of agency should be combined, not with system, but with a flexible sense of habitat; a habitat in which agency operates and which it also produces, one where it finds its resources and goals as well as its limitations“ (Hannerz 1996, 22). Mit der Konzentration auf die Verortungen der Akteure, die individuellen Aneignungen und die ‚Habitats of Meaning‘ zeigt Hannerz, dass jeder Akteur im gesellschaftlichen Kontext zu verorten und verschiedenen Einflussbereichen ausgesetzt ist, die die Wahrnehmung von ‚Welt‘ und die Selektion bedingen. ‚Habitats of Meaning‘ sind als dynamische, andauernde Reflexionsprozesse zu verstehen, die aus Selektionsprozessen hervorgehen und mit denen kreative Eigenleistungen von Akteuren in einem kontextuellen und diskursiven Gefüge betrachtet werden können. Kollektive Aneignungen können mit diesem Zugang jedoch nur bedingt erfasst werden. In Bezug auf Hannerz 1996 äußert Radde-Antweiler 2008, 41 folgende Kritik: „Auch die rezenten ethnologischen Studien wie beispielsweise von (...) Hannerz, die aufgrund des diskursiven Fokus eine essentialistische Sichtweise überwinden und durch die Betonung der kreativen Eigenleistung die Ebene der Akteure integrieren, beschränken sich jedoch auf Austauschprozesse zwischen – als verschieden konstatierten – Kultur- oder Religionssystemen und arbeiten implizit systemisch.“ Zum Begriff Agency aus ritualtheoretischer Perspektive: Agency wird z.B. von William S. Sax wie folgt definiert: „Agency ist die Fähigkeit, Veränderungen in der Welt zu bewirken / herbeizuführen (materiell und sozial). Diese Macht oder Kapazität ist eindeutig relevant für Rituale, die sich oft um Transformation drehen“ (Sax 2013, 26). Agency

Alle aufgeführten Theoriezugänge – Ritualtransfer sowie Ritualtransformation, Ritualkritik und Ritualdesign – werden für die Untersuchung der Ritualkonstruktionen in Taboris ausgewähltem Holocaust-Drama herangezogen.

Im folgenden Kapitel wird nun die Verortung der dramatischen Ritualkritik Taboris in den Kontext des religionswissenschaftlichen Konzepts der Europäischen Religionsgeschichte nach Burkhard Gladigow vorgenommen.

2.1.2 Taboris dramatische Ritualkritik im Kontext des religionswissenschaftlichen Konzepts der Europäischen Religionsgeschichte

Da Taboris Holocaust-Drama *The Cannibals* und *Die Kannibalen* dominante Rezeptionslinien ausgewählter Thesen aus Werken von Sigmund Freud und Theodor Reik als Vertreter einer europäischen psychologischen bzw. psychoanalytischen Religionskritik aufweist, lässt sich das religionswissenschaftliche Konzept der Europäischen Religionsgeschichte – wie im Folgenden erläutert – anwenden, obwohl Tabori *The Cannibals* 1968 in New York City realisierte, die Jahre 1969 bis 1971 für ihn aber bereits als eine Art Übergangszeit der Rückkehr nach Europa, konkret mit *Die Kannibalen* 1969 nach West-Berlin, anzusehen sind.

Das Konzept der Europäischen Religionsgeschichte geht auf den Tübinger Religionswissenschaftler Burkhard Gladigow zurück, der dieses und den damit verbundenen Perspektivwechsel während der Tagung *Lokale Religionsgeschichte* der Deutschen Vereinigung für Religionsgeschichte (DVRG) im Jahr 1993 in Bremen formuliert hat.⁴⁴⁶ Spricht sich im Gegensatz dazu z. B. Günter Lanczkowski zuvor für eine *Religionsgeschichte Europas* (1971)⁴⁴⁷ aus, die „mit der Christianisierung des Kontinents einen Übergang von der

(können) z.B. Einzelne oder Gruppen besitzen; Agency kann in Netzwerken verteilt sein (vgl. ebd., 27) oder auch von Institutionen, Objekten oder Technologien besessen werden, ebenso wie Übereinkünften oder (angenommenen) „culturally postulated superhuman agents“ (Lawson/McCauley 1990, 61f.), die auf einen Transzendenzbezug verweisen, Agency zugeschrieben werden kann. Vgl. auch Krüger/Nijhawan/Stavrianopoulou 2005 und Sax 2006 zu ritueller Agency.

⁴⁴⁶ Daraus entstand der erste, wegweisende Artikel Gladigows zur Europäischen Religionsgeschichte (vgl. Gladigow 1995) in dem Sammelband *Lokale Religionsgeschichte*, der von Hans G. Kippenberg und Brigitte Luchesi herausgegeben wurde, vgl. Kippenberg/Luchesi 1995. Vgl. auch Gladigow 2005 und der Wiederabdruck des Artikels sowie in neuerer Zeit z.B. Gladigow 2006b und Gladigow 2009. Vgl. auch die vier Erfurter Antrittsvorlesungen zur Europäischen Religionsgeschichte, Gotzmann/Makrides/Malik et al 2001. Im Jahr 2009 wurden zwei Bände mit dem Titel *Europäische Religionsgeschichte* von Hans G. Kippenberg, Jörg Rüpke und Kocku von Stuckrad herausgegeben, vgl. Kippenberg/Rüpke/Stuckrad 2009. Vgl. auch z.B. Auffarth 2009 zum Thema sowie der Überblick in Bigalke/Kunert/Neef 2011 und Hermann/Mohn 2015, 9-22. Vgl. auch Zander 2016 mit dem Fokus auf das Konzept der freiwilligen Zugehörigkeit durch Entscheidung zum ‚Christentum‘, das die europäische Religionsgeschichte prägte und globale Wirkungen erzeugte.

⁴⁴⁷ Vgl. Lanczkowski 1971 oder auch die zwei gleichnamigen Bände von Carl Clemen, vgl. Clemen 1926 und Clemen 1931. Zu Günter Lanczkowski (1917-1993) und seiner Verortung in der Heidelberger Religionswissenschaft: „Das Fach Religionswissenschaft wurde an der Universität Heidelberg 1967 mit der Berufung von Günter Lanczkowski (...) als zunächst außerplanmäßiger und dann ab 1978 als ordentlicher Professor auf den Lehrstuhl für Religionsgeschichte an der damaligen Philosophischen bzw. späteren Philosophisch-Historischen Fakultät gegründet. Nach der Emeritierung Lanczkowskis im Jahr 1982 wurde die

Religions- zur Kirchengeschichte stattfinden [lässt]⁴⁴⁸ und den Kompetenzbereich des Religionshistorikers nur auf die Religionen bezieht, „mit denen das Christentum auf europäischem Boden in Berührung kam und die es missionierte“⁴⁴⁹, fokussiert das Konzept der Europäischen Religionsgeschichte „nicht das Problem einer religionshistorischen Regionalisierung, sondern die Analyse von zwar regional entstandenen, sich dann aber über ihren Entstehungsraum ausbreitenden spezifischen religionsgeschichtlichen *Konstellationen*.“⁴⁵⁰ Kennzeichnend für die europäische Religionsgeschichte, „deren Auswirkungen durchaus nicht auf das Gebiet Europas beschränkt geblieben sind, sei spätestens seit der Renaissance eine Wahlmöglichkeit zwischen Sinnsystemen.“⁴⁵¹

Gladigows Herausstellung von Diversifizierungsprozessen spätestens seit der Renaissance⁴⁵² und ein mitgedachtes, inhärentes, aber nicht reflektiertes Modell von ‚Fortschritt‘ für die europäische Religionsgeschichte erscheint jedoch hinterfragbar: So sieht Michael Stausberg Gladigows Konzept „in eine bestimmte Tradition historischer Sinnbildung [eingereicht], wenn er sein Konzept einer ‚Europäischen Religionsgeschichte‘ historisch in der

Professur jedoch nicht wieder besetzt. Dass das Fach Religionswissenschaft in der durch diese Lehrstuhlvakanz entstandenen schwierigen Situation überhaupt weitergeführt werden konnte – wenn auch nur als Nebenfach – geht auf eine Initiative des Ägyptologen Jan Assmann und des evangelischen Theologen Theo Sundermeier zurück. Sundermeier hatte bis zum Jahr 2000 die Professur für Religions- und Missionswissenschaft an der Theologischen Fakultät inne. Beide Professoren hatten auch maßgeblichen Anteil daran, dass der Lehrstuhl für Religionswissenschaft in den 1990er Jahren wiederbesetzt und das Fach damit neu etabliert werden konnte“ (Branković/Heidbrink/Lagemann 2016, 202).

⁴⁴⁸ Gladigow 1995, 23.

⁴⁴⁹ Lanczkowski 1971, 24. Damit übernehme Lanczkowski nach Gladigow die theologische Vorgabe, nach der sich die Religionswissenschaft auf „vorchristliche und außereuropäische Gegenstände zu beschränken habe: Das Europa nach der Missionierung bleibt so exklusiv Gegenstand der christlichen Kirchengeschichte“ (Gladigow 1995, 23). Das Konzept der Religionsgeschichte Europas ist nach Stausberg „regionalistisch und religionistisch: Es beschreibt die Konfiguration von Religionen in einer geographischen Region“ (Stausberg 1998a, 18).

⁴⁵⁰ Ebd. Vgl. auch Zander 2016, 29, der festhält, dass es der Europäischen Religionsgeschichte auch „um die Revision einer von der Theologie geprägten Perspektive [ging], in der die Christentumsgeschichte im Mittelpunkt stand.“ „Weder wird Europa durch ‚eine Religion allein‘ charakterisiert, wie in der christlichen Kirchengeschichte, noch wird selbstverständlich vorausgesetzt, dass ein Mensch nur ‚eine‘ Religion habe (und Religion damit so definiert, dass nur das möglich sei)“ (Gladigow 2001, 13).

⁴⁵¹ Gladigow 1995, 21 und auch 27. Vgl. ebenfalls z.B. Gladigow 2002, 58f. Gladigow lehnt den Begriff der ‚Sinnsysteme‘ an Niklas Luhmanns Systemtheorie an, vgl. z.B. Luhmann 2002, 7-52. Vgl. auch z.B. Kleine 2016, 50 oder Hermann 2015, 34, die diesen Rückgriff ebenfalls konstatieren. Vgl. Hermann/Mohn 2015, 12: „Gleichzeitig geht Gladigow über die Luhmann’sche Theorie hinaus, insofern er von einer ‚religiösen Sinnproduktion‘ in verschiedensten gesellschaftlichen ‚Deutungs- und Sinnsystemen‘ ausgeht. Die damit angezielte Nutzbarmachung systemtheoretischer Überlegungen für das, was eine ‚religionswissenschaftliche Differenzierungstheorie‘ genannt werden könnte, wird allerdings von Gladigow auch in seinen weiteren Publikationen nicht systematisch in ihren theoretischen Grundlagen entfaltet. Besonders die genauere Bestimmung des Sinnbegriffs ist hier ein Desiderat.“ Zum Begriff ‚Europa‘ hält z.B. Zander 2016, 14 fest: „Europa ist ein diskursiver und bleibt deshalb ein umstrittener Begriff, ein Ergebnis von Zuschreibungen und Projektionen, das in unterschiedlichen Epochen von unterschiedlichen Gruppen mit unterschiedlichen Interessen immer neu entstand. (...) Es gibt keine essenziellen Merkmale (...), sondern nur regional und temporal begrenzte Einheiten. Europa ist eine ‚imagined community‘ und eine ‚invention of tradition‘, deren Inhalte allerdings historisch kontingent und insofern nicht beliebig konstruierbar sind.“ Mit der Nennung der ‚imagined community‘ verweist Zander auf Anderson [1983] 2006 und mit der ‚invention of tradition‘ auf Hobsbawm 1983.

⁴⁵² So auch z.B. Gladigow 2009, 15: „Nach einem Vorlauf im Mittelalter setzt mit der Renaissance in Europa ein Religionswandel ein, der spezifische Erweiterungen ermöglicht und ein religiöses Feld eigener Art erzeugt.“

italienischen (!) Renaissance konstituiert (...).⁴⁵³ Stausberg schlussfolgert hingegen, dass „[d]ie Frage nach Kontinuität und Diskontinuität (...) gerade im Bezug auf die Bedeutung der antiken Götter für die europäische Religionsgeschichte seit der Renaissance schon eine lange Vorgeschichte [hatte].“⁴⁵⁴ Helmut Zander spricht in seiner Monographie „*Europäische Religionsgeschichte. Religiöse Zugehörigkeit durch Entscheidung – Konsequenzen im interkulturellen Vergleich*“ (2016) sogar von „sublim evolutionäre[n] Überlegungen“⁴⁵⁵ bei Gladigows Konzept, die sich an der Abfolge des ‚Mittelalters‘ über die ‚Renaissance‘, das Zeitalter der ‚Aufklärung‘ und der ‚Neuzeit‘ zeigen ließen.

Gladigows Konzeptualisierung einer Europäischen Religionsgeschichte als „regional entstandene, spezifische Konstellation, die allerdings durchaus den Bereich ihrer Entstehung überschreiten kann“⁴⁵⁶, ist geprägt von der Vorstellung eines „europäische[n] Markt[s] an Sinnangeboten“⁴⁵⁷, den zu erfassen Gegenstand der Religionswissenschaft sei. Dieser ‚Markt‘ der Religionen⁴⁵⁸ entstand nach Gladigow durch die Wissenschaften als Förderer von Diffusions- und Entkulturationsprozessen. Die europäische Wissenschafts- und Religionsgeschichte würden sich hier überlagern und z. B. auch als „Rückwirkung philologisch-historischer Forschung auf das ‚Angebot an *belief-systems*“⁴⁵⁹ feststellbar sein.

Ein zentrales Charakteristikum der europäischen Religionsgeschichte sei dabei zudem der „vertikale[] Transfer“ von Ergebnissen der Geistes- und Naturwissenschaften in den Bereich

⁴⁵³ Stausberg 2009, 700.

⁴⁵⁴ Ebd., 701. Vgl. auch Stausberg 1998a, 25.

⁴⁵⁵ Zander 2016, 29. Für alle genannten Epochengliederungen ist ihre Verortung im europäischen Sprachgebrauch und ihre Konstruiertheit zu beachten. So ist z.B. ‚das Mittelalter‘ als spezifisch europäischer Terminus zu verstehen, der erst im 19. Jahrhundert als Zeiteinteilung fungierte. Diese europäischen Konzepte der historischen Periodisierung lassen sich jedoch nicht 1:1 auf außereuropäische historische Kontexte übertragen, bzw. können diese nicht mit den europäisch geprägten Begriffen und mit ihnen verbundenen Vorstellungen beschrieben oder klassifiziert werden. Vgl. auch grundlegend Ahn 1997 zu *Eurozentrismen als Erkenntnisbarrieren in der Religionswissenschaft*. Ahn resümiert: „Methodisch geht es im Einzelfall darum, den jeweiligen Eurozentrismus in einen stärker differenzierenden Fragehorizont zu überführen, der es zulässt, auch die Andersartigkeit von Vorstellungskomplexen fremder Kulturen – soweit dies überhaupt möglich ist – herauszuarbeiten, ohne sie den Bewertungsparametern, der Perspektivität der eigenen Tradition von vornherein unkritisch zu unterwerfen“ (ebd., 57f.). Vgl. auch Zander 2016, 7f. Es soll an dieser Stelle auch darauf hingewiesen werden, dass die Anwendung des Konzepts der Europäischen Religionsgeschichte nicht von einer ‚objektiven‘ Betrachtung bestimmt ist: Jeder europäische Religionswissenschaftler ist Teil der europäischen Religionsgeschichte und sowohl von dem Gebrauch europäischer Terminologien als auch von seinen jeweiligen Forschungsinteressen und Fragehorizonten geprägt. Angewendete Interpretationsmuster und eurozentrische Vorverständnisse müssen damit stets reflektiert und offen gelegt werden.

⁴⁵⁶ Gladigow 1995, 22.

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Vgl. bes. Zinser 1997 zu der ‚Markt‘-Metapher.

⁴⁵⁹ Gladigow 1995, 31.

von ‚Religion‘⁴⁶⁰, der besonders für die Neuzeit ebenso mitbedacht werden müsse wie die sinnstiftende Funktion von Literatur und Neuen Medien.⁴⁶¹

Mit dem religionswissenschaftlichen Konzept der Europäischen Religionsgeschichte als Sachebenenkonstrukt im Rahmen einer Lokalen Religionsgeschichte⁴⁶² kann ein seit Jahrhunderten bestehender pluraler ‚Markt‘ der Religionen – gekennzeichnet z. B. durch Prozesse von Konkurrenz, Kooperation und / oder Koexistenz – sowie das „Gesamtspektrum an religiösen Orientierungen“⁴⁶³ untersucht werden.⁴⁶⁴

Stausberg schlägt in weiterführender Perspektive von Gladigows Konzept vor, die europäische Religionsgeschichte nicht mehr nur auf die Bezugsgröße ‚Religion(en)‘ fokussiert zu sehen, sondern aus einer diskursiven Perspektive zu betrachten, die es ermöglicht, Begriffe oder Themen aus unterschiedlichsten Kontexten mit in den Blick zu nehmen, die sonst nur Religionen zugeschrieben würden:

⁴⁶⁰ Ebd., 21.

⁴⁶¹ Vgl. ebd., 28f. Gladigow erwähnt zudem Austauschprozesse von Religionen und öffentlichen Sinnstiftern (wie z.B. dem Theater, der Bildung oder der Philosophie) seit der europäischen ‚Moderne‘ um 1800 sowie am Beispiel Goethes die Benutzung höchst unterschiedlicher, sich teilweise ausschließender ‚Sinnsysteme‘ und vielfältige religiöse Orientierungen, vgl. ebd., 34. Vgl. auch Schlieter 2010, 48, der mitlaufende alternative religiöse ‚Sinnsysteme‘ mit Beispielen aus Asien benennt.

⁴⁶² Vgl. Kippenberg 1995.

⁴⁶³ Gladigow 1995, 24.

⁴⁶⁴ Zander benennt in seiner Studie drei Gründe, die gegen dieses Verständnis der Europäischen Religionsgeschichte sprächen: „Zum ersten bedeutete diese Perspektivverschiebung faktisch eine neue Verengung, denn man konzentrierte sich vor allem auf die Erforschung von Minderheiten oder als ‚heterodox‘ ausgegrenzten Gruppen und nutzte im Grunde arbiträre zeitliche Eingrenzungen. Ein vergleichbares Interesse an den Großkirchen, die zentrale, oft entscheidende Akteure waren, fehlte bislang. (...) Zum anderen kann man nur komparativ das Europäische an einer europäischen Religionsgeschichte bestimmen. Aber genau diese Dimension fehlt. (...) Schließlich führt die fehlende komparative Perspektive zu einer höchst umstrittenen inhaltlichen Festlegung: der Identifizierung von Pluralität oder ‚Pluralismus‘ (dessen normative Aufladung gegenüber ‚Pluralität‘ in diesem Zusammenhang oft nicht reflektiert wird) als europäisches Spezifikum. Aber besitzen andere Religionen wirklich ‚in geringerem Maße Pluralität ... und wenig dauerhafte Auseinandersetzungen‘?“ (Zander 2016, 30). Zander nimmt für seine Arbeit interreligiöse Vergleiche als „konstitutiv zur Bestimmung einer ‚europäischen Religionsgeschichte‘ hinzu“ (ebd., 31). Er geht dabei „nicht von der Vermutung einer höheren Pluralität (...) in Europa aus, sondern von der nichtgentilen Organisation der Zugehörigkeit als Unterscheidungskriterium, nicht nur, weil Pluralität als Spezifikum fraglich ist, sondern auch, weil es in jedem Fall nur bei einer modalen Differenz (...) bliebe“ (ebd.). Zu konstatieren und kritisieren ist jedoch, dass Zander einen *christlichen* Interpretationsrahmen auf sein Konzept der Europäischen Religionsgeschichte überträgt und dieses dadurch christozentrisch fokussiert ist. Erwähnung finden soll auch die Perspektive der Globalen Religionsgeschichte (vgl. z.B. Bergunder 2011a, Bergunder 2012 und Bergunder 2016), die ‚Religion‘ im Kontext von „globalen und komplexen diskursiven Konstellationen“ (Bergunder 2012, 106) rekonstruiert und diese Kategorie im Rahmen einer Globalen Religionsgeschichte mit spezifischen Verflechtungsgeschichten (*entangled histories*) (vgl. z.B. Conrad/Randeria 2013, 40) versteht. Religionsgeschichte wird von Schlieter 2010, 49 im Gegensatz zur Europäischen Religionsgeschichte als „multizentrische, globale Interaktionsgeschichte“ angesehen. Vgl. auch Brefeld 2012. Vgl. aber die These von Hermann 2015, 33, die besagt, „dass die Konstellation ‚Europäische Religionsgeschichte‘ aufgrund der hegemonialen Stellung des Westens über den Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts einen modernen Religionsdiskurs hervorgebracht hat und damit in eine Konstellation ‚Globaler Religionsgeschichte‘ übergegangen ist, in der verschiedene der zentralen Charakteristika der von Gladigow beschriebenen ‚Europäischen Religionsgeschichte‘ weltweite Bedeutung erlangt haben.“

„[I]ch würde europäische Religionsgeschichte – wohl im Sinne Burkhard Gladigows – in dieser Hinsicht von der Fixierung auf die Bezugsgröße Religion(en) lösen wollen: Europäische Religionsgeschichte ist dann nicht die Geschichte von Religionen in Europa – seien sie christlich oder nicht, in monopolistischer oder pluralistischer Verfassung –, sondern die Geschichte von Diskursen, die in verschiedenen Mediatisierungen, Kontexten und Modi mit Themen operieren, die wir aus unterschiedlichen Gründen und Interessen *sub specie religionis* zu fassen geneigt sein können, z. B. weil sie mit Namen (wie z. B. Zoroaster/ Zarathustra) oder Bildern operieren, die ansonsten in bestimmten Religionen beheimatet sind.“⁴⁶⁵

Mit der Betrachtungsweise der Europäischen Religionsgeschichte als ‚Geschichte von Diskursen‘ lässt sich auch Taboris dramatische Ritualkritik durch spezifische Rezeptionslinien, z. B. von ausgewählten Thesen aus Werken von Sigmund Freud und Theodor Reik, die versatzstückartig und neukontextualisiert Eingang in das zu untersuchende Holocaust-Drama gefunden haben, in diese einordnen.

Als *ein* Diskurs in der europäischen Religionsgeschichte kann die Religionskritik des 19. und 20. Jahrhunderts und noch spezifischer auch die psychologische bzw. psychoanalytische Religionskritik mit Vertretern wie Sigmund Freud und Theodor Reik betrachtet und von der Religionswissenschaft als Gegenstandsbereich bestimmt⁴⁶⁶ sowie im Kontext des Konzepts der Europäischen Religionsgeschichte verortet werden. Neben den prägnanten Ausdrucksformen einer potentiell inner- oder interreligiösen Kritik können mit der Kategorie der Religionskritik auch ritualkritische Diskurse und Positionen in der europäischen Religions- und Geistesgeschichte erfasst werden.⁴⁶⁷

Mit dieser Arbeit wird der Fokus auf die Verbindung zwischen Literatur (Drama, im weitesten Sinne ‚Kunst‘) und ‚Ritual‘ bzw. ‚rituellen Elementen‘ am Beispiel von Taboris meist ritualkritisch gerahmten Konstruktionen in den ausgewählten Dramentexten gelegt. Da Taboris Ritualkonstruktionen im Besonderen Bezüge und Anspielungen zum Narrativ des Letzten Abendmahl-Rituals aufweisen, lässt sich eine mögliche ritualkritische Ausrichtung der rituellen Versatzstücke rezeptionsgeschichtlich verorten und als bestimmte Entwicklung innerhalb der Europäischen Religionsgeschichte begreifen.⁴⁶⁸ Die Position Taboris als Autor und Dramatiker wäre damit durch seine Rezeptions-, Konstruktions- und

⁴⁶⁵ Stausberg 2009, 713f. Vgl. insb. auch Stausberg 1998b.

⁴⁶⁶ Vgl. z.B. die im Jahr 2005 in Bayreuth unter dem Titel *Religion und Kritik – Das Kritikpotenzial der Religionen und der Religionswissenschaft* lancierte Jahrestagung der Deutschen Vereinigung für Religionsgeschichte (DVRG) und die daraus hervorgegangenen Publikationen 2006 und 2007 in der Zeitschrift für Religionswissenschaft. Auf dem Tagungsprogramm stand auch das Panel *Ritualkritik und Religionskritik* unter der Leitung von Oliver Krüger. Für die Religionskritik als Gegenstandsbereich der Religionswissenschaft sprechen sich z.B. Berner 2006, 107, Hock 2008 oder auch Zinser 1988, 317 aus. Vgl. aber auch Quack 2012, 9: „Ab dem 19. Jahrhundert ist die Religionswissenschaft selbst ein Teil des Diskurses über Religion und Kritik; sie ist mit religiösen und religionskritischen Strömungen und Traditionen auf unterschiedlichste Weise verbunden und verstrickt.“

⁴⁶⁷ Mit diesem Zugang wird die Vorstellung von in sich kohärenten religiösen ‚Systemen‘ hin zu dynamischen Zuschreibungsdiskursen in Bezug auf ‚Religionen‘ aufgebrochen: Wie Werner Schiffauer treffend feststellt: „Man streitet sich um ‚etwas‘, man versteht ‚etwas‘ unterschiedlich“ (Schiffauer 2000, 325).

⁴⁶⁸ Vgl. bes. das folgende Kap. 2.1.3.

Neusynthetisierungsleistungen in europäische religions- und ritualkritische Diskurse einreihbar.

Wurden die Religionskritik in der europäischen Religions- und Geistesgeschichte und mit dieser verbundene ritualkritische Diskurse dargelegt, so soll insbesondere auch Alexandra Griesers Aufsatz »Die Götter sind eine Funktion des Stils«. *Schöne Literatur als Medium von Religionskritik am Beispiel des Drama in Leuten von Fernando Pessoa* (2006) Aufmerksamkeit geschenkt werden, die sich explizit mit einem Beispiel literarischer Religionskritik in der europäischen Religionsgeschichte auseinandersetzt.⁴⁶⁹ Grieser konstatiert:

„Die Philosophen der Aufklärung, Hegel, Feuerbach, Marx, Nietzsche und Freud gelten als (...) Gewährsmänner [der europäischen Religionskritik, Anm. d. Verf.], und ihr philosophisches Grundmuster steht in der Tradition, Legitimationen für Religion vor Kants ‚Richterstuhl der Vernunft‘ zu prüfen, zu widerlegen oder gegebenenfalls zu erneuern. Hinweise auf Literaten oder literarische Formen finden sich dagegen eher marginal.“⁴⁷⁰

Analog zu der Bestimmung von Literatur als Medium von Religionskritik kann Taboris Holocaust-Drama, das ebenfalls religionskritische Momente aufweist, sowohl als Medium von Religionskritik als auch als Medium von Ritualkritik – mit der Beachtung der pluralen Rahmungen der Ritualkonstruktionen – betrachtet werden. Ausgewählte rituelle Elemente und Anspielungen weisen religiöse Bezüge auf und sind von dem Autor aus christlichen und jüdischen Kontexten entnommen wurden. Betont Grieser, dass „[d]ie Bedeutung literarischer Religionskritik (...) jedoch innerhalb der europäischen Religionsgeschichte weit über die popularisierende Darbietung religionskritischer Argumente hinausreiche“⁴⁷¹ und „traditionelle Denk- und Wahrnehmungskonventionen systematisch zur Disposition“⁴⁷² gestellt werden können, so gilt dies auch für Taboris Ritualkonstruktionen, die vielfältige Assoziationsfelder in seinem Holocaust-Drama eröffnen.⁴⁷³

Das folgende Kapitel setzt sich nun mit der für das ausgewählte Holocaust-Drama Taboris angewendeten rezeptionsgeschichtlichen Methode auseinander.

⁴⁶⁹ Vgl. Grieser 2006.

⁴⁷⁰ Ebd., 157f. Vgl. auch Zinser 1988, 316 mit seinem Hinweis auf Lessing: „Neben der philosophischen Religionskritik gibt es eine literarische (...), deren Wirksamkeit (...) angesichts der großen Verbreitung der Literatur nicht zu unterschätzen ist (z. B. LESSING).“

⁴⁷¹ Grieser 2006, 158.

⁴⁷² Ebd., 171.

⁴⁷³ Angemerkt werden muss, dass in dieser Arbeit ausgewählte mögliche Assoziationsfelder besprochen werden. Tabori überlässt letztlich den Rezipienten die Interpretation(en) der durch das Drama zur Verfügung gestellten Lesarten.

2.1.3 Die rezeptionsgeschichtliche Methode als Zugang zu Taboris Holocaust-Drama

In seiner zweibändigen Dissertation *Faszination Zarathushtra. Zoroaster und die Europäische Religionsgeschichte der Frühen Neuzeit* (1998)⁴⁷⁴ hat Michael Stausberg das literaturwissenschaftliche Modell der Rezeptionsgeschichte mit dem Verweis auf die rezeptionsästhetische Methode von Hans Robert Jauß⁴⁷⁵ als einer der ersten für eine religionswissenschaftliche Studie angewendet. Durch den rezeptionsgeschichtlichen Zugang wird allgemein gesprochen „der Annahme einer Selbstwirksamkeit und prädisponierten Bedeutung von (,heiligen‘) Texten und Konzeptionen“⁴⁷⁶ widersprochen und der Fokus hingegen auf kreative Auseinandersetzungen und Bedeutungszuschreibungen sowie Aneignungen und Neukontextualisierungen des religionshistorischen Materials gelegt. Religionsgeschichte wird bei Stausberg als Rezeptionsgeschichte bestimmt. „Im Gegensatz zu einer Wirkungsgeschichte, der es vorrangig um Einfluss- oder Abhängigkeitsforschung geht und die dabei einen semantisch konstanten ‚Text‘ voraussetzt, der gewissermaßen ‚Spuren‘ hinterlässt (...), sucht eine Rezeptionsgeschichte ihre Perspektive vom Rezipienten her zu bestimmen.“⁴⁷⁷ Stausberg formuliert folgende Forschungsfrage:

„Die vorliegende Zoroaster-Rezeptionsgeschichte bezieht sich auf eine spezifisch *religionsgeschichtliche* bzw. *religionswissenschaftliche Fragestellung*, die sich wie folgt formulieren lässt: Welche Konkretisierungen und Konnotationen hat Zoroaster, ein Name aus einer nichtchristlichen religiösen Tradition, wann und in welchen Texten des nicht-zoroastrischen Europa faktisch erfahren, und welche Bedeutung hat diese Geschichte der Rezeption bzw. der Konstruktion des außereuropäischen Namens Zoroaster für eine Europäische Religionsgeschichte?“⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ Vgl. Stausberg 1998a und Stausberg 1998b.

⁴⁷⁵ Vgl. Jauß 1967 zur Rezeptionsästhetik, bei der eine hermeneutische „Rekonstruktion des Erwartungshorizontes, vor dem ein Werk in der Vergangenheit geschaffen und aufgenommen wurde, (...) die Fragen zu stellen [ermöglicht], auf die der Text die Antwort war, und damit zu erschließen, wie der einstige Leser das Werk gesehen und verstanden haben kann“ (ebd., 43). Vgl. auch z.B. Grimm 1975, 26-33 zur Rezeptionsästhetik von Jauß sowie Kirsch 2016, 118-123. Festgehalten werden muss an dieser Stelle, dass sich die Verfasserin dieser Arbeit von der Person Jauß dezidiert distanziert. Vgl. Westemeier 2015, 4: „Jauß meldete sich 1939 freiwillig zum Dienst in der Waffen-SS (...). Er gehörte seit 1941 dem SS-Führerkorps an und trug 1945 den Dienstgrad eines SS-Hauptsturmführers der Reserve.“ Am 09.11.1943 wurde Jauß zum SS-Obersturmführer der Reserve (vgl. ebd., 73) und exakt ein Jahr später mit 23 Jahren zum SS-Hauptsturmführer der Reserve befördert (vgl. ebd., 94). Von Ende 1945 bis zu Beginn des Jahres 1948 war er in Recklinghausen interniert. Das dortige Spruchgericht, das sich in seinem Urteil nur auf die Angaben von Jauß stützte, verurteilte ihn am 12.12.1947 daher nur aufgrund der „Mitgliedschaft in einer verbrecherischen Organisation zu einer Geldstrafe von 2000 RM“ (ebd., 111). Westemeier konstatiert: „Die Verfahren haben in der Regel keine Aussagekraft über die tatsächliche Beteiligung an NS-Gewalt- oder Kriegsverbrechen“ (ebd.). 1948 beginnt Jauß das Studium der Romanischen Philologie an der Universität Heidelberg: „Nach Promotion und Habilitation gehörte er 1966 zu den ersten acht ordentlichen Professoren der neugegründeten Universität Konstanz“ (ebd., 4). Im Jahr 1980 wird Jauß ordentliches Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften (vgl. <http://www.haw.uni-heidelberg.de/akademie/mitglied.de.html?id=495>, letzter Zugriff 01.06.2017). Zudem kommt Westemeier mit den zitierten Worten von Hans Ulrich Gumbrecht, dessen Doktorvater Jauß war, über das von Jauß selbst kreierte Narrativ seiner Vergangenheit zu dem Schluss: „Man darf daher in der Tat bei den Stellungnahmen von Jauß über seine SS-Vergangenheit von ‚hartnäckigen Lügen und Verschleierungsmanövern‘ sprechen“ (Westemeier 2015, 118). Vgl. auch Westemeier 2016.

⁴⁷⁶ Stausberg 1998a, 3.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd., 21.

Es lässt sich resümieren, dass Stausberg mit seiner Studie die „Möglichkeiten der Rezeptionsgeschichte für die religionswissenschaftliche Literaturforschung fruchtbar gemacht“⁴⁷⁹ hat.

Ebenfalls wird die rezeptionsgeschichtliche Methode beispielsweise auch in der religionswissenschaftlichen Dissertation *Magie. Rezeptions- und diskursgeschichtliche Analysen von der Antike bis zur Neuzeit* (2011) von Bernd-Christian Otto angewendet. Otto hält fest: „Eine Rezeptionsgeschichte des Magiebegriffs hat (...) die sozial-kulturellen Bedingungen, sprachlichen und außersprachlichen Funktionen, sowie autorspezifischen Motivationen und Intentionen konkreter Verwendungen (hier aufgefasst als Rezeptionen) des Begriffs *Magie* zum Gegenstand[.]“⁴⁸⁰ In seiner Studie erweitert Otto den rezeptionsgeschichtlichen um den diskurstheoretischen Zugang im Anschluss an Foucaults *Archäologie des Wissens* (1973) und versteht damit Aussagen und Texte als ‚Knoten‘ in einem diskursiven Netz.⁴⁸¹

Diese Arbeit setzt sich zum Ziel, ausgewählte, nachvollziehbare Rezeptionslinien – im Rahmen von Textdiskursen – in dem ausgewählten Holocaust-Drama durch den Fokus auf die Rezeptionsakte des Autors Taboris zu untersuchen.⁴⁸² Mit der Berücksichtigung von Taboris eigener Einbettung in sozio-kulturelle Kontexte, seiner ‚Habitats of Meaning‘⁴⁸³ sowie des lebensgeschichtlichen und zeithistorischen Kontextes lässt sich für die Dramenanalyse fragen: Welche Rezeptionen (in Form von intertextuellen Aneignungen heterogener Quellen) und Konstruktionstätigkeiten lassen sich für Taboris ausgewähltes Holocaust-Drama aufdecken? Es wird dabei von Rezeptionen und Kombinationen unterschiedlicher Ausschnitte und Versatzstücke aus zahlreichen Quellen ausgegangen. Die „kreative[n] Deutungsprozesse

⁴⁷⁹ Krüger 2012, 209.

⁴⁸⁰ Otto 2011, 13.

⁴⁸¹ Vgl. ebd., 15-27. Vgl. Foucault 1973. Luise Lampe vermerkt in ihrer religionswissenschaftlichen Dissertation „*Unendlich viel Spiritualität*“. *Religiöse Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene* (2016) u.a. jedoch, dass in Ottos Studie einer „Kontinuitätsgeschichtsschreibung (...) nicht konsequent genug widersprochen“ (Lampe 2016, 71) werde, und operiert in ihrer Arbeit mit der Kategorie der „Aktualisierung“, mit der zum einen der Aspekt von gesellschaftlichem, politischem oder ökonomischem Interesse an der Rezeption, Transformation und (Re-)Produktion bestimmter diskursiver Motive zu einem bestimmten Zeitpunkt und in einem bestimmten Kontext stärker markiert werden [soll]. (...) Zum anderen soll statt einer Kontinuitäts- eine Aktualisierungsgeschichte geschrieben werden, bei der das Problem ‚mangelnder‘ Quellen nicht gelöst wird, indem ‚Diskurs‘ als Lückenfüller verwendet wird. Vielmehr soll in Rückgriff auf diskurstheoretische Reflexionen über historische Diskontinuität und Abbruch bereits das Ideal einer lückenlosen Quellenlage dekonstruiert werden, suggeriert es doch eine vermeintliche historische Kontinuität, die aus diskurstheoretischer Sicht jedoch eine Fiktion darstellt“ (ebd.).

⁴⁸² Rezeptionslinien sind nach Otto 2011, 14 „dann konkret rekonstruierbar, wenn sich Autoren bei ihrem literarischen Schaffen explizit (oder implizit) auf ältere Autoren und Texte – etwa im Kontext einer bestimmten Lesart oder semantischen Zuordnung (...) – berufen.“ Wie im Folgenden dargelegt wird, zeigen sich „intertextuelle Referenzstrukturen“ (ebd.) durch Taboris Rezeption von z.B. Elementen verschiedener Textkorpora in dem ausgewählten Drama.

⁴⁸³ Vgl. Hannerz 1996, 22f. und Kap. 2.1.1.3.

[und] Interpretationsleistungen (...) von Texten, Themen und Konzeptionen⁴⁸⁴, die ihrerseits nicht ‚für sich‘ stehen, sondern diskursiv verortet sind, der damit verbundene Auswahlprozess⁴⁸⁵ sowie die daraus resultierenden Rezeptionslinien geben eine gewisse Programmatik von Taboris dramatischen Konstruktionen zu erkennen, die im Verlauf dieser Studie herausgearbeitet wird.

Da die rezeptionsgeschichtliche Untersuchung Taboris Bezugnahmen auf und „Anknüpfung[en] an (Prä-)Texte“⁴⁸⁶ fokussiert, die in den ausgewählten Dramentexten „neuperspektiviert“⁴⁸⁷ werden, wird mit dieser Arbeit erstmals das literaturwissenschaftliche Theoriekonzept der Intertextualität für eine rezeptionsgeschichtliche Analyse herangezogen und fruchtbar gemacht. Der folgende Exkurs soll nun einen Überblick über ausgewählte intertextuelle Zugänge bieten.⁴⁸⁸ Bedenkt man auch, dass Taboris Drama zur Aufführung gelangte und folglich ein Medienwechsel stattfand, ist auch das Konzept der Intermedialität mit in die Rezeptionstheorie einzubetten.⁴⁸⁹

Erscheint eine „allgemeingültige Begriffsdefinition (...) aufgrund der kontrovers diskutierten theoretischen Ansätze und dem geradezu unüberschaubaren Ausmaß an Diskussionen unmöglich“⁴⁹⁰, so lässt sich dennoch herausstellen, dass der Begriff Intertextualität in den 1960er Jahren aus poststrukturalistischer Sicht von Julia Kristeva im Anschluss an Michail M. Bachtin geprägt wurde.⁴⁹¹ Kristeva verwendet dabei ein weites Konzept von Intertextualität, so dass „tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte.“⁴⁹²

Der Literaturwissenschaftler Gérard Genette versteht Intertextualität in *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) (dt. Ausgabe: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*

⁴⁸⁴ Stausberg 1998a, 3.

⁴⁸⁵ Durch die Selektion wird auch ein bestimmter ‚Akzent‘ für die Rezipienten gesetzt, d.h. die Rezeptionstätigkeiten Taboris lenken auch die Rezeption seiner Dramentexte. Zu bedenken ist dabei ein bestimmtes „Rezeptionsinteresse“ (Fleith/Backes 2011, 117) des Autors, aber auch der für die Dramen Taboris teilweise vor einer Herausforderung stehende und fundierte Quellenkenntnisse abverlangende ‚Wissenshorizont‘ der Rezipienten für die Erschließung der Dramen und ihre jeweilige Kontextverortung.

⁴⁸⁶ Stausberg 1998a, 23.

⁴⁸⁷ Neumann/Nünning 2006, 16.

⁴⁸⁸ Vgl. auch ein Seitenblick auf Kreinath 2016, 157 in Bezug auf Intertextualität und Interterritorialität als fruchtbare Konzepte für die Religionsästhetik.

⁴⁸⁹ Vgl. z.B. Rajewsky 2002 oder Wolf 2014 zum Konzept Intermedialität.

⁴⁹⁰ Zancas 2013, 31, Fußnote 60.

⁴⁹¹ Vgl. Kristeva 1967. Vgl. Bachtin [1934/1935] 1979, 168-219, der das Konzept der Dialogizität anhand von Romanen Dostojewskijs entwickelt hat, das den Dialog der Stimmen innerhalb eines Textes und die Mehrstimmigkeit von Äußerungen umfasst.

⁴⁹² Kristeva 1967, 440f. Vgl. auch Mandel 2013, 41: „Seit der Begriff Intertextualität von Julia Kristeva im Anschluss an Michail Bachtin geprägt wurde, haben sich zahlreiche konkurrierende Intertextualitätstheorien und damit einhergehende Definitionen von Intertextualität ausgebildet[.]“ Vgl. ebd., 41-68 zur Intertextualitätsdebatte.

(1993)) als eine von mehreren Ausprägungen von Transtextualität⁴⁹³ und arbeitet eine Typologie transtextueller Beziehungen heraus.⁴⁹⁴ Intertextualität definiert er „als Beziehung der Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, d.h. in den meisten Fällen (...) als effektive Präsenz eines Textes in einem anderen Text.“⁴⁹⁵ Einen weiteren Typus bildet die Kategorie Paratext, unter der Genette

„Titel, Untertitel, Zwischentitel; Vorworte, Nachworte; Hinweise an den Leser, Einleitungen usw.; Marginalien, Fußnoten, Anmerkungen; Motti; Illustrationen; Waschzettel, Schleifen, Umschlag und viele andere Arten zusätzlicher, auto- oder allographer Signale [versteht], die den Text mit einer (variablen) Umgebung ausstatten und manchmal mit einem offiziellen oder offiziösen Kommentar versehen, dem sich auch der puristischste und äußeren Informationen gegenüber skeptischste Leser nicht so leicht entziehen kann (...).“⁴⁹⁶

Der Typus der Metatextualität verweist auf kommentierende Textbeziehungen,⁴⁹⁷ und die Architextualität widmet sich ferner der Frage der Gattungszugehörigkeit.⁴⁹⁸ Mit dem Typus der Hypertextualität lässt sich zudem die Beziehung eines Textes B (Hypertext) zu einem vorigen Text A (Hypotext) untersuchen.⁴⁹⁹ Genette konstatiert für die Analyse der Text-zu-Text-Beziehungen grundlegend: „[D]ie fünf Typen der Transtextualität [dürfen] nicht als voneinander getrennte Klassen betrachtet werden, die keinerlei Verbindungen oder wechselseitige Überschneidungen aufweisen. Sie sind im Gegenteil eng und oft in aufschlussreicher Weise miteinander verbunden.“⁵⁰⁰

Manfred Pfister führt ebenfalls eine Intertextualität-Typologie im Rahmen des von ihm und Ulrich Broich herausgegebenen Sammelbands *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien* von 1985 auf.⁵⁰¹ Die sechs qualitativen Typen der Skalierung von Intertextualität werden dabei „als heuristische Konstrukte zur typologischen Differenzierung

⁴⁹³ Vgl. Genette 1993, 9. An dieser Stelle wird die deutsche Ausgabe verwendet.

⁴⁹⁴ Zu reflektieren gilt, dass Genettes Typologie „prinzipiell für jeden Text [gelten könne], obwohl narrative Texte bevorzugt werden, so dass er uns in *Palimpseste* quer durch die europäische Literaturgeschichte von der Antike bis zur Moderne führt“ (Berndt/Tonger-Erk 2013, 114).

⁴⁹⁵ Genette 1993, 10. Die übliche und sichtbarste Form sei nach Genette das markierte Zitat; weniger explizit das Plagiat, das „eine nicht deklarierte, aber immer noch wörtliche Entlehnung darstellt; und in einer noch weniger expliziten und weniger wörtlichen Form die der Anspielung, d.h. einer Aussage, deren volles Verständnis das Erkennen einer Beziehung zwischen ihr und einer anderen voraussetzt, auf die sich diese oder jene Wendung des Textes bezieht, der ja sonst nicht ganz verständlich wäre“ (ebd.).

⁴⁹⁶ Ebd., 11f.

⁴⁹⁷ „[D]abei handelt es sich um die üblicherweise als ‚Kommentar‘ apostrophierte Beziehung zwischen einem Text und einem anderen, der sich mit ihm auseinandersetzt, ohne ihn unbedingt zu zitieren (anzuführen) oder auch nur zu erwähnen“ (ebd., 13).

⁴⁹⁸ „Hier handelt es sich um eine unausgesprochene Beziehung, die bestenfalls in einem paratextuellen Hinweis auf die taxonomische Zugehörigkeit des Textes zum Ausdruck kommt (in Form eines Titels wie *Gedichte*, *Essays* oder *Der Rosenroman* usw., oder was häufiger der Fall ist, eines Untertitels, der den Titel auf dem Umschlag ergänzt (...))“ (ebd., 13).

⁴⁹⁹ Vgl. ebd., 14. Ob der ‚Hypertext‘ erkannt wird, hängt von den Kenntnissen der ‚Hypotexte‘ der Rezipienten ab.

⁵⁰⁰ Ebd., 18.

⁵⁰¹ Vgl. Pfister 1985a, bes. 26-30.

unterschiedlicher intertextueller Bezüge⁵⁰² angesehen. Der erste Typus der Referentialität zielt auf die Intensität, mit der sich ein Text auf einen anderen bezieht und diesen thematisiert.⁵⁰³ Intertextualität wird des Weiteren auch nach ihrer „kommunikativen Relevanz“⁵⁰⁴ skaliert. Der Typus der Kommunikativität wird differenziert durch den intertextuellen Bezug nach dem „Grad der Bewusstheit (...) beim Autor wie beim Rezipienten, der Intentionalität und der Deutlichkeit der Markierung im Text selbst.“⁵⁰⁵ Der Typus der Autoreflexivität hängt nach Pfister mit der Referentialität und Kommunikativität zusammen. Fügt ein Autor markierte Verweise im Text ein und reflektiert über die „intertextuelle Bedingtheit und Bezogenheit seines Textes in diesem selbst“⁵⁰⁶, sieht Pfister den Grad von Intertextualität steigen.

Der Typus der Strukturalität registriert die „syntagmatische Integration der Prätexte in den Text“⁵⁰⁷, und der Typus der Selektivität erfasst, „wie pointiert ein bestimmtes Element aus einem Prätext als Bezugsfolie ausgewählt und hervorgehoben wird und wie exklusiv oder inklusiv der Prätext gefasst ist, d.h. auf welchem Abstraktionsniveau er sich konstituiert.“⁵⁰⁸ Mit dem Typus der Dialogizität in Anlehnung an Bachtin soll z. B. die semantische Spannung der Texte aufgrund des neuen Zusammenhangs betrachtet werden: „Eine Textverarbeitung gegen den Strich des Originals, ein Anzitieren eines Textes, das diesen ironisch relativiert und seine ideologischen Voraussetzungen unterminiert, [zeugt von] besonders intensiver Intertextualität.“⁵⁰⁹ Zu beachten ist jedoch, dass diese Typologie nur idealtypisch anwendbar ist und die genannten Typen u. U. schwer voneinander abgrenzbar sind: „Es ist beispielsweise manchmal nicht leicht zu entscheiden, ob ein einzelnes Zitat als hoher Grad von Selektivität oder als geringer Grad von Strukturalität gewertet werden soll.“⁵¹⁰

⁵⁰² Ebd., 30. Zudem existieren auch quantitative Kriterien: Die quantitative Beurteilung ergebe sich aus der „Dichte und Häufigkeit der intertextuellen Bezüge“ und aus der „Zahl und Streubreite der ins Spiel gebrachten Prätexte“ (ebd.).

⁵⁰³ Vgl. ebd., 26f.

⁵⁰⁴ Ebd., 27.

⁵⁰⁵ Ebd. Die Kommunikativität erhöhe sich nach Pfister, wenn z.B. „breit rezipierte und diskutierte Texte“ (ebd.) als Prätexte herauszustellen sind. Hierbei spielt natürlich das Wissen und die kontextuelle Verortung der Rezipienten eine große Rolle.

⁵⁰⁶ Ebd. „Das Kriterium der Autoreflexivität lässt sich weiter danach abstufen, wie explizit bzw. implizit diese Metakommunikation über die Intertextualität erfolgt“ (ebd., 28).

⁵⁰⁷ Ebd. „Nach diesem Kriterium ergibt das bloß punktuelle und beiläufige Anzitieren von Prätexten einen nur geringen Intensitätsgrad der Intertextualität, während wir uns in dem Maße dem Zentrum maximaler Intensität nähern, in dem ein Prätext zur strukturellen Folie eines ganzen Textes wird“ (ebd.).

⁵⁰⁸ Ebd.

⁵⁰⁹ Ebd., 29. Pfister wendet jedoch auch ein, dass Bachtins Konzept der Dialogizität auf die Romanliteratur fixiert und „dominant intratextuell, nicht intertextuell“ (ebd., 4f.) sei.

⁵¹⁰ Mandel 2013, 60. Vgl. auch den Artikel *Formen der Markierung von Intertextualität* (1985) von Ulrich Broich. Nach Broichs engem Verständnis liegt Intertextualität dann vor, „wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewusst ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, dass er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt“ (Broich 1985a, 31). Anstelle eines dynamischen

Alice Huths germanistischer Beitrag „*In meiner Geisterstunde*“. *Intertextualität und Gedächtnis in Werken von George Tabori* (2008) bezieht sich hingegen auf die kultursemiotische Intertextualitätstheorie in Renate Lachmanns *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* (1990).⁵¹¹ Während in dieser hier vorliegenden Arbeit Taboris selbst verfasstes Holocaust-Drama *The Cannibals* und *Die Kannibalen* hinsichtlich intertextueller Bezugnahmen untersucht wird, konzentriert sich Huth auf das „Wieder-, Weiter- und Gegenschreiben (...) [von vorhandenen] Prätexte[n] im Sinne der Terminologie von (...) Lachmann“⁵¹² anhand von Taboris *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte Juwelen in den Ohren (Der Kaufmann von Venedig)* (1978), *Nathans Tod* (1991), Taboris Kafka-Adaptionen *Die Hungerkünstler* (1977) und *Verwandlungen. Eine Improvisation frei nach Kafka* (1977) sowie *Mein Kampf* (1987) und konstatiert dabei Taboris „intertextuelles Spiel, das zwischen Prozessen der Sinnkomplexion und -dispersion laviert.“⁵¹³ Huth kommt zu dem Schluss: „Tatsächlich beruht seine Textarbeit primär auf Reduktion und Montage: Die Identität kanonischer Werke wird durch Streichung, Verdichtung und Verschiebung zerstört.“⁵¹⁴

In dieser religionswissenschaftlichen Arbeit werden folgende Fragenkomplexe aufgestellt: Was wird von Tabori rezipiert, zitiert oder welche Allusionen lassen sich aufzeigen? Welche Prätexte sind damit verbunden, und welche Elemente, Motive, Metaphern oder Anspielungen werden de- und in den Damentexten neukontextualisiert; wie werden beispielsweise rituelle Elemente transferiert, transformiert und mit neuen Rahmungen und Bedeutungen versehen? Welche Hinweise auf bzw. Bezüge zu verwendeten Quellen lassen sich rekonstruieren? Wie gestaltet sich die Form der intertextuellen Bezugnahme? Liegt ein sprachlich unverändertes, z. B. durch Anführungszeichen oder durch ein verändertes Schriftbild markiertes Zitat in dem

Kommunikationssettings mit offenen, fluiden und aktiven Bedeutungszuschreibungen wird Intertextualität hier an einen linearen Kommunikationsprozess zwischen Autor und Rezipient sowie an eine vom Rezipienten zu erkennende eindeutige Autorintention gebunden. Vgl. auch Broich 1985b und Pfister 1985b zu den Bezugsfeldern der Intertextualität und der Unterscheidung zwischen der Einzeltext- und Systemreferenz: Die Einzeltextreferenz untersucht die intendierten und markierten Text-Text-Bezüge. Die Systemreferenz widmet sich der Bezugnahme eines Textes auf textübergreifende Muster, Codes oder Gattungen. Beide Bereiche würden sich unterscheiden lassen, wirken aber auch zusammen, vgl. Broich 1985b, 52. Vgl. auch Helbig 1996, 87-137, der vier Grade intertextueller Markierung unterscheidet: 1. Die Nullstufe (unmarkiert), die Reduktionsstufe (implizit markiert), die Vollstufe (explizit markiert) und die Potenzierungsstufe (thematisierte Intertextualität).

⁵¹¹ „In dieser Arbeit wurden intra- und intertextuelle Strategien in George Taboris Werk als Formen ästhetischer Auseinandersetzung mit Auschwitz untersucht. Als Bezugsrahmen diente Renate Lachmanns Theorie der Intertextualität, die Texte in der Tradition Bachtins und Kristevas in ihrem kulturgeschichtlichen Kontext untersucht“ (Huth 2008, 120).

⁵¹² Ebd., 6f.

⁵¹³ Ebd., 7.

⁵¹⁴ Ebd.

neuen Kontext der Dramentexte vor⁵¹⁵ oder handelt es sich nur um einzelne, unmarkierte und damit implizite Versatzstücke, Anspielungen oder Begriffe?

Auch finden Taboris Sichtweisen und Intentionen anhand von paratextuellen Hinweisen und Äußerungen Erwähnung.⁵¹⁶ Er selbst sah das Verwenden von Texten anderer Autoren als Selbstverständlichkeit an, wie folgende, beispielhaft hinzugezogene Notizen zu *On Brecht on Brecht* (Oktober 1961) im Rahmen des Theaterstücks *Brecht on Brecht* (New York City 1961) darlegen. Tabori bezieht sich in dem Abschnitt über die Auseinandersetzung mit Kritikern explizit auf Brecht:

„3.

On critics.

Brecht: ‚The easiest thing in the world is to change a play; the most difficult to improve it.‘

Controversy with critics is totally useless. ‚You can’t argue with a million dollars.‘ Or a guillotine.

Kerr (Alfred, not Walter) once branded Brecht as a thief for using the Ocenet Villon-translations in ‚3 Penny Opera‘. Brecht never denied the charges at the trial that followed. ‚Literature is not private property.‘

Like Dante, Shakespeare, or Eliot, he was a thief. His theater is i.a. The Theater By Quotes. One quotes the world in order to expose it. This is the technique of judges, prosecutors, defense counsels, witnesses, reporters; and poets. (...)“⁵¹⁷

Tabori bezeichnet u. a. Brecht als ‚Dieb‘ im positiven Sinne und sein Theater als ‚Theater der Zitate‘. Diese Vorgehensweise wird als legitim und notwendig angesehen, um ‚Bestehendes‘ oder ‚Gewesenes‘ zu reflektieren, u. U. mit neuen Konnotationen zu versehen und weitere, auch kritische Bedeutungshorizonte zu generieren: ‚Man zitiert die Welt, um sie zu exponieren.‘⁵¹⁸

⁵¹⁵ Vgl. Broich 1985a, 41. Ferner: Gibt es eine wortwörtliche Übernahme, wird vollständig zitiert oder kommt es zu Auslassungen und wird partiell zitiert?

⁵¹⁶ Die hinzugezogenen Paratexte dienen der Vertiefung bzw. auch Absicherung der Untersuchungsperspektive und Interpretationen der Autorin dieser Arbeit.

⁵¹⁷ Tabori 1961, 4 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1360). Für den Hinweis auf diese Notizen danke ich Martin Kagel (Department of Germanic and Slavic Studies, University of Georgia). Tabori benennt hier die Debatte zwischen dem Theaterkritiker Alfred Kerr (1867-1948) und Bertolt Brecht, bezogen auf *Die Dreigroschenoper* (1928). Kerr warf Brecht im *Berliner Tageblatt* vor, für einige Songs der *Dreigroschenoper* den Namen des französischen Dichters F. Villon, aber nicht den Namen des deutschen Übersetzers K. L. Ammer angegeben zu haben, vgl. Kerr [1929] 1960 und Kerr [1928] 1960. Vgl. auch Brechts Reaktion in *Der Fall des Herrn Kerr*, Brecht [1926/1929] 1963. Auch Tabori hatte seine Auseinandersetzungen mit Kritikern, z.B. mit Walter Kerr (1913-1996), Theaterkritiker der *New York Times*, Dramatiker und Pulitzerpreisträger aus dem Jahr 1978. Vgl. z.B. Tabori 1967b und seine scharfe Kritik: ‚It’s all a matter of taste, of course, and Mr. K. is one of our leading tastemakers. Which is one reason why our theater is the most provincial and dilettantish in the world.‘ Vgl. auch Tabori 1993f.

⁵¹⁸ Vgl. auch Schechner 1982, 43, der für Thomas S. Eliot und Antonin Artaud herausstellt, dass sie in Bezug auf ‚klassische‘ Texte „re-statements“ und „re-presentations“ einforderten: „In this sense there are no masterpieces: no work that is untouchable. That’s why so much work in experimental theatre has been the *bricolage* of old texts: a process of deconstruction-reconstruction.“ Tabori äußert sich beispielsweise in seinem Text *WHO IS WHO*, abgedruckt im Programmbuch zum Theaterstück *Babylon-Blues oder wie man glücklich wird, ohne sich zu verausgaben* (1991), u.a. auch darüber, dass alle Worte letztlich Zitate seien: Man „wartet auf Mitternacht, wenn die Masken endlich fallen dürfen. Auch Worte sind Masken. Wer sagt schon, was er denkt, wer denkt schon, was er fühlt. Jedes Wort ist gestohlen von Moses oder Oma Fanny; alles ist nur Zitat; z. B. ‚Guten Morgen Söhnchen‘ – stammt das von Tante Ida oder von Shakespeare? Und auch die Gesten und die Grimassen sind von den anderen: Wie ich die Brille putze, – das habe ich von Vater; das Schnupfern vom Bruder Paul; das

Für *The Cannibals* (1968) lassen sich beispielsweise in einer hier ausgewählten frühen Version von 1967 folgende Quellen erschließen – von Tabori als „Acknowledgements“⁵¹⁹ gekennzeichnet und mit einem Augenzwinkern zu deuten –, die den Hintergrund für die Erfassung der Rezeptionslinien bilden:

- „1. The Gospel According to John.
2. The Physiological Basis of Medical Practice.
By Best & Taylor. The Williams & Wilkins Co.,
Baltimore.
3. The Joy of Cooking by Irma S. Rombauer and Marion Rombauer Be[c]ker. The Bobbs-Merrill Co.
4. Introduction to Physiological Chemistry.
By Meyer Bodansky, PH. D.M.D.
John Wiley & Sons, N.Y.
5. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Vol. 4 (BRAIN to CASTIN[G]).“⁵²⁰

Es soll betont werden, dass sich Tabori aber durch ein ganzes Konglomerat weiterer divergenter Quellen aus unterschiedlichen Kontexten, wie z. B. von Sigmund Freud und Theodor Reik⁵²¹, arbeitet, spezifische Elemente integriert und sich an *The Cannibals* und *Die Kannibalen*, wie die ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchung demonstrieren wird, ein äußerst weiter Rezeptionshorizont aufzeigen lässt.

Trommeln mit den Fingern – von wem? Wie die großen Maler – Rauschenberg, Bacon, Picasso, Rainer – wir übermalen unsere Fratzen. Wo ist das authentische Ich? Das echte Gesicht? (...)“ (Tabori 1991b, 13f.). Die ‚Masken fallen zu lassen‘ fordert z.B. auch Antonin Artaud in *Das Theater und sein Double* (1969) (franz. Originalausgabe *Le théâtre et son double* (1964)): „(...) [D]ie Wirkung des Theaters wie die der Pest [ist] wohltuend (...); denn indem sie die Menschen dazu bringt, sich zu sehen, so wie sie sind, lässt sie die Maske fallen, deckt sie die Lüge, die Schwäche, die Niedrigkeit, die Heuchelei auf (...)“ (Artaud 1996, 34).

⁵¹⁹ Tabori o.D. [1967c], iv (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. auch Tabori 1966/1967, 188 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376).

⁵²⁰ Tabori o.D. [1967c], iv (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Tabori hat die Bibel in der King James Version verwendet (vgl. z.B. The Holy Bible. Revised King James Version 1991). Diese Bibelübersetzung der Church of England wurde 1604 begonnen und 1611 beendet, vgl. z.B. Daiches 1941 oder Wansbrough 2008 allgemein zum historischen Entstehungskontext. Aus der Reaktion Taboris im Rahmen eines Briefs an den Theaterkritiker Richard Watts (Jr.) der *New York Post* im Kontext von *The Cannibals* geht ebenfalls deutlich hervor, dass Tabori für sein Stück die King James Bible herangezogen hat: „(...) As for idiom, it has some Biblical (courtesy King James) (...) resonances, which seem not inappropriate, considering the time & the place“ (Brief George Tabori an [Richard] Watts [Jr.], 18.11.1968d (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 681)). Für den deutschen Dramentext von *Die Kannibalen* ist von der Bibelübersetzung nach Luther und an Einzelstellen von Leopold Zunz sowie auch von der Übersetzung von Martin Buber und Franz Rosenzweig auszugehen, vgl. Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 und auch die Fassung von 1912, Die Heilige Schrift nach der Übersetzung von Zunz [1837/1839] 1997, Das Buch in der Wüste nach der Übersetzung von Buber/Rosenzweig 1927 und Das Buch der Preisungen nach der Übersetzung Bubers 1935, wie es der Brief von Peter Sandberg an George Tabori, 29.05.1969 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3309) zeigt. Für die weiteren genannten Quellen für *The Cannibals* laut Taboris Acknowledgements, vgl. Best/Taylor [1937] 1945, Rombauer/Rombauer Becker [1931] 1967, Bodansky 1927 und o.A. 1929. Diese letzte Literaturangabe bezieht sich auf den Artikel *Cannibalism* in der *Encyclopaedia Britannica*. Tabori könnte neben der Ausgabe von 1929 auch die Ausgaben von 1955, 1959 oder 1960 verwendet haben; der Text ist identisch.

⁵²¹ Vgl. z.B. Freud [1912/1913] 2007 oder Freud 1918 und Reik 1919 oder die englischsprachige Ausgabe Reik 1946, da nicht sicher herauszustellen ist, in welcher Sprache Tabori die Bücher gelesen hat. Vgl. auch die Vorrede zu Reiks *Probleme der Religionspsychologie, I. Teil: Das Ritual* von Freud, vgl. Freud 1919. Dort stellt Freud u.a. den Bezug zu seinem Werk *Totem und Tabu* heraus: „Diese auf den Einsichten von Robertson Smith fußende, von mir in ‚Totem und Tabu‘ 1912 entwickelte Hypothese hat Th. Reik seinen Studien über Probleme der Religionspsychologie zugrunde gelegt, von denen hier der erste Band ausgegeben wird“ (ebd., XI).

Die Komplexität von Taboris intertextuellen Bezugnahmen und seine vielschichtigen Rezeptions- und Konstruktionsprozesse lassen daher eine solche, auf dem literaturwissenschaftlichen Theoriekonzept der Intertextualität fußende rezeptionsgeschichtliche Untersuchung notwendig erscheinen.

2.1.4 Dramenanalytischer Zugang

Im Rahmen der ritualtheoretischen und religionswissenschaftlichen Untersuchung des ausgewählten Holocaust-Dramas von Tabori wird zudem auch ein dramenanalytischer Zugang angewendet. Herausgestellt werden soll, dass sich zentrale Begriffe sowie die Szenen- und Figurenanalyse der zahlreichen Dramenversionen und -fassungen an der Terminologie der Dramenanalyse von Manfred Pfister aus seinem Arbeits- und Einführungsbuch *Das Drama. Theorie und Analyse* ([1977]¹¹2001)⁵²² orientieren.⁵²³

Da eine Vielzahl verschiedener Versionen und Fassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* durch Archivrecherchen eruiert werden konnten⁵²⁴ und das Hauptquellenkorpus dieser Arbeit bilden, steht die Analyse der Dramentexte im Vordergrund.⁵²⁵ Es wird jedoch keine vollständige Dramenanalyse angestrebt.

Betrachtet man nun den Produktionsprozess und die Textgenese der Dramen Taboris im Allgemeinen, so ist zunächst für die Entstehung der literarischen Texte mit zu berücksichtigen, dass Tabori seine Dramentexte auf Englisch verfasst hat. Daraufhin erfolgt dann seit seinem dauerhaften Aufenthalt im deutschsprachigen Raum ab 1969 die Übersetzung der Texte vom Englischen in die deutsche Sprache, die zum großen Teil von Taboris dritter Frau, Ursula Grützmaker-Tabori, vorgenommen wurde.⁵²⁶ Stephanie Schmidt

⁵²² Vgl. Pfister 2001.

⁵²³ Der Dramentext gliedert sich in den Haupt- und Nebentext: „Enthält der Haupttext die Redepartien der Figuren, liefert der typographisch markierte Nebentext Angaben zu Personen, Kennzeichnung der Handlungsteile (Akt, Szene) sowie Bühnen- und Regieanweisungen“ (Klausnitzer 2012, 184). Die Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebentext geht auf Ingarden [1931] 1960, 220 zurück. Vgl. dazu auch Pfister 2001, 35f. Der Haupttext bezeichnet also die dramatische Figurenrede. Zum Nebentext können z.B. auch der Titel, ein Motto, eine Widmung, das Personenverzeichnis oder Beschreibungen von Szenarien gehören. Zu den dramatischen Figuren, vgl. z.B. ebd., 221ff. oder Roselt 2005. Vgl. auch Pfister 2001, 232ff. und 250ff. zur Figurencharakterisierung und -konstellation.

⁵²⁴ Hervorzuheben sind besonders mehrfache Aufenthalte im George-Tabori-Archiv der Berliner Akademie der Künste und das konsultierte persönliche Archiv von Wynn Handman, The American Place Theatre in New York City. Vgl. ausführlich Kap. 2.2.

⁵²⁵ Es wird in dieser Arbeit keine Aufführungsanalyse vorgenommen. Zudem sei hinzugefügt, dass z.B. für Taboris *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* kein Aufführungsmitschnitt verfügbar ist. Auch theaterwissenschaftliche Positionen unterscheiden zwischen dem literarischen Text des Dramas und dem theatralischen Text der Aufführung, vgl. z.B. Fischer-Lichte 1995, 34-54. Vgl. auch Marx 2012 oder Brincken/Englhart 2008, 31: „Trotz einiger Legitimationsprobleme vor allem im Theater des 20. Jahrhunderts ist der dramatische Text weiterhin der imaginäre Ausgangspunkt jeder Inszenierung als Produktionsprozess.“

⁵²⁶ Die Übersetzung von *The Cannibals* ins Deutsche wurde jedoch von Peter Sandberg, Übersetzer, Lektor und Dramaturg des West-Berliner Schiller-Theaters, im Frühjahr/Sommer 1969 vorgenommen, vgl. z.B. Tabori 1994d. Seit Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre, seit „Tabori im deutschsprachigen Raum (...) wohnt und

geht sogar so weit festzuhalten: „Für die Aufnahme in den deutschsprachigen Kulturraum werden sie [die Dramentexte, Anm. d. Verf.] in eine zweite Fremdsprache übersetzt – nicht von ihm selbst; es tritt zu Tabori ein zweiter Autor/eine zweite Autorin hinzu.“⁵²⁷ Da Tabori aber selbst die deutsche Sprache beherrschte und der Textgrundlage der Dramen eine zentrale Rolle beimaß,⁵²⁸ ist davon auszugehen – wie bei der Übersetzung von *The Cannibals* durch Peter Sandberg auch⁵²⁹ –, dass der Übersetzungsprozess in engem Austausch mit Grützmaker-Tabori ablief.

Obwohl Tabori auf Englisch schrieb, wird „seine Arbeit (...) jedoch trotzdem der deutschen Gegenwartsliteratur zugerechnet, insbesondere sein dramatisches Schaffen.“⁵³⁰ Seine Stücke werden zumeist in der deutschen Sprache rezipiert. Erst ab dem Jahr 2000 entstanden auch auf Deutsch verfasste Texte von Tabori selbst.⁵³¹

Zudem soll berücksichtigt werden, dass es Dramen, wie z. B. Taboris zweites Holocaust-Drama *Mutters Courage* (1979), gibt, die aus einer Prosavorlage umgearbeitet wurden.⁵³² In einem Gespräch mit Gundula Ohngemach äußert Tabori dazu Folgendes:

„Ohngemach: Du schreibst vor den Theaterstücken oft Prosatexte, Geschichten, ähnlich wie man Treatments oder Exposés für Filme macht. Das hat den Vorteil, dass du zusammen mit den Schauspielern über eine längere Zeit den Stoff noch weiterentwickeln könntest.

Tabori: Es ist etwas anderes. Ich schreibe gelegentlich eine Kurzgeschichte oder einen Kurzroman, und danach schreibe ich davon ein Theaterstück. Aber es ist nicht so, dass ich von Anfang an sage:

arbeitet, wurde die Mehrzahl seiner Texte im englischen Original gar nicht veröffentlicht“ (Štědroň 2003, 247f.). Tabori lernt Ursula Grützmaker höchstwahrscheinlich im Jahr 1969 in West-Berlin kennen. Der deutsche Text seiner szenischen Lesung *Die Demonstration* (1971) stammt bereits von Grützmaker, vgl. z.B. Tabori 2014d.

⁵²⁷ Schmidt 1997, 333.

⁵²⁸ Die Bedeutung der Dramentexte für Tabori stellt auch seine Bühnenverlegerin Maria Müller-Sommer heraus, vgl. Bazinger 2016. Müller-Sommer, Jg. 1922, promovierte Theaterwissenschaftlerin sowie Germanistin und seit Ende der 1960er Jahre Taboris Bühnenverlegerin in Deutschland, leitet seit 1950 die Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, vgl. z.B. Sommer 1969, Misterek 2002, 35-43 oder Keiderling 2008, 145-147. Vgl. auch Becker 2007. Durch ihre Initiative kam Taboris *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* 1969 nach West-Berlin, vgl. z.B. Ohngemach 1993c, 48. Vgl. Kap. 4.1.1.

⁵²⁹ Vgl. z.B. den Brief von Peter Sandberg an George Tabori, 29.05.1969 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3309). Sandberg war sehr wahrscheinlich von Mai bis August 1969 mit der Übersetzung von *Die Kannibalen* beschäftigt, vgl. ebd. und auch den Brief von Liesl Frank Mittler an George Tabori, 11.08.1969c (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3118).

⁵³⁰ Perets 1998, 126.

⁵³¹ Vgl. Sommers Aussage in Bazinger 2016.

⁵³² *My Mother's Courage* wurde von Tabori zunächst als Erzählung in einer ersten Version im Jahr 1975 verfasst (vgl. Tabori 1975a (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1724)). Die Erstpublikation der deutschsprachigen Erzählung *Mutters Courage* geschah nach der Uraufführung des gleichnamigen Theaterstücks am 17.05.1979 in dem Erzählband *Son of a bitch* (1981), vgl. Tabori 1981f. Vgl. Schmidt 1997, 343: „Wie *Mutters Courage* und *Weisman und Rotgesicht* wurde auch *Mein Kampf* zunächst als Erzählung veröffentlicht.“ Ebenso wie die Erzählung erscheint auch die gleichnamige Dramenfassung der Erzählung von *Mutters Courage* im Jahr 1981 in Taboris Essayband *Unterammerngau oder Die guten Deutschen*, vgl. Tabori 1981b und 1994 im Rahmen der *Theaterstücke* Taboris, vgl. Tabori 1994g. Zusätzlich wurde 1979 auch eine Hörspielfassung unter der Regie von Jörg Jannings für RIAS/NDR/SDR produziert, vgl. z.B. Tabori 1986b. Im Jahr 2014 wird das Stück außerdem in dem von Maria Sommer und Jan Strümpel herausgegebenen ersten Band *George Tabori. Theater* abgedruckt, vgl. Tabori 2014h. Eine englische Übersetzung von *My Mother's Courage* aus dem Jahr 1999 ist wiederum von Jack Zipes angefertigt worden, vgl. Tabori 1999a. Im Jahr 1995 nahm Michael Verhoeven zudem die Verfilmung von *Mutters Courage* vor, vgl. Verhoeven 1995.

„Ich werde ein Stück davon machen.“ Wenn ich Prosa schreibe, ist sie kein Exposé, sondern eine autonome Sache. Nur hilft sie natürlich, eine selektive Verknappung zu finden, die ein Theaterstück braucht. Man kann das Ganze ein bisschen in der Tiefe und in der Breite betrachten und erst dann verdichten – eines der schönsten deutschen Wörter: Dichter dichten.⁵³³

Die Komplexität des Produktionsprozesses der Dramentexte steigend, ist des Weiteren zu konstatieren, dass Taboris Dramen als *work in progress* eingestuft werden können.⁵³⁴ Die Dramentexte werden dabei nicht als endgültig, sondern als Zwischenprodukt von ihm konzipiert und angesehen, die mit einem vielschichtigen, kontinuierlichen Schreib- und Weiterbearbeitungsvorgang einhergehen.⁵³⁵ Die Textgenese der Dramen wird dabei von zahlreichen entstehenden Versionen begleitet, die sogar noch nach einer Uraufführung eines Theaterstücks weiter modifiziert und erst dann fertiggestellt werden, aber dennoch keinen abgeschlossenen Status zugewiesen bekommen. So entstand beispielsweise die letzte eruierte Version von *The Cannibals* (die *Final Version*) nach der Premiere des Stücks am 17.10.1968 in New York City im November 1968.⁵³⁶ Stephanie Schmidt merkt zusätzlich an:

„Das Theaterstück, das später gedruckt wird – von einem fertigen oder endgültigen Stück kann eigentlich niemals die Rede sein – entsteht während der Probenarbeit in der Interaktion zwischen Schriftsteller, Schauspielern und anderen Beteiligten. Für die Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, bei der die Dramen Taboris verwaltet werden, wurde von manchen Stücken nach der (vorläufigen) Fertigstellung des deutschsprachigen Textes eine Rückübersetzung ins Englische verfasst. Von anderen Dramentexten liegen beim Verlag jedoch nur die ursprünglichsten Fassungen in englischer Sprache vor, die während der Probenarbeit stark verändert worden sind und deshalb deutlich von den deutschen Druckfassungen abweichen.“⁵³⁷

Damit muss die Dramentextvorlage nicht mit der späteren Bühnenfassung kongruent sein, die als Gemeinschaftsergebnis mit dem Ensemble und weiteren Beteiligten entstehen kann, und auch nach der Uraufführung sind Textmodifikationen möglich.

In Bezug auf *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* hält Tabori in einem Interview mit der Zeitschrift *Epoca* von 1969 fest:

„T.: Ich habe auch (...) kein ‚Stück‘ im üblichen Sinne geschrieben, sondern mehr eine Arbeitsgrundlage für die Bühne. E.: Und dieser Entwurf für die Bühne wurde während der Probenarbeit in New York verändert? T.: Natürlich. Ich habe während der gesamten Probenzeit – sogar noch nach der Premiere – zusammen mit dem Regisseur, dem Bühnenbildner und den Schauspielern Text und Szene entwickelt. Nach einer gewissen Zeit gaben wir Vorstellungen für Freunde, und danach begannen wieder die Proben. So haben wir erreicht, dass auch das Publikum an

⁵³³ Ohngemach 1993b, 138f.

⁵³⁴ Zu beachten ist des Weiteren, dass Tabori an vielen Arbeiten parallel saß. Im Berliner George-Tabori-Archiv sind zahlreiche Manuskripte vorhanden, die nicht realisiert wurden und zum Teil nicht datiert sind, darunter dramatisierte Textfassungen, Text- und Szenenentwürfe, Prosa, Drehbücher sowie Drehbuchentwürfe, vgl. Prescher 2002a, 243-255. Die zwei Bände des Findbuchs umfassen über 600 Seiten und ein Register zum Gesamtwerk Taboris, vgl. Prescher 2002b.

⁵³⁵ Vgl. auch Zipes 1999, 103: „He is constantly translating, rewriting, rehearsing, and reproducing his plays.“

⁵³⁶ Vgl. Tabori 1968f (New York City, Privatbesitz Lena Tabori). Vgl. auch Tautz 2007, 1323.

⁵³⁷ Schmidt 1997, 336.

der Aufführung mitgearbeitet hat. Später fand dann die Premiere im Place-Theatre statt und noch später die Aufführung vor der Presse.⁵³⁸

Tabori macht an dieser Stelle die Unabgeschlossenheit eines Dramentextes stark, der Reaktionen von Seiten der Schauspieler und anderen Beteiligten sowie auch des Publikums aktiv aufnehmen und in den Entstehungs- und Umsetzungsprozess des Stückes mit einbinden kann. Damit wird für diese Untersuchung deutlich, dass mit dem Fokus auf die Dramentexte die „Aufmerksamkeit auf ein Teilprojekt“⁵³⁹ gerichtet wird.

2.2 Zum Quellenkorpus

Die vorliegende Untersuchung ist durch ein umfangreiches Quellenkorpus für Taboris *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969) gekennzeichnet. Im Folgenden werden die verwendeten Materialien in ihren Grundzügen aufgelistet.

Die Erschließung der Primärquellen zu den analysierten Dramen (z. B. unpublizierte Dramenversionen, Arbeitsnotizen, Probennotate u. v. m.) erfolgte durch die mehrfache Konsultierung verschiedener Archive seit 2010, darunter insbesondere das George-Tabori-Archiv der Berliner Akademie der Künste, in dem sich Taboris Nachlass befindet, im Jahr 2012 das persönliche Archiv von Wynn Handman zu der Produktion von *The Cannibals* an seinem The American Place Theatre in New York City⁵⁴⁰, und die The American Place

⁵³⁸ Hohenemser 1969, 94. Vgl. auch diese Aussage von Tabori: „Ich finde, Probenarbeit bedeutet einfach Schreiben mit anderen Mitteln. Ich bin offen und betrachte meine Texte nicht als endgültig. Meine Interpretation ist nicht unbedingt die richtige. Theater ist für mich das Labor, um diese Dialektik von Freiheit und Ordnung, Spontaneität und Zwang zu untersuchen“ (Tabori/Fritsch 1994, 41). Vgl. auch den Brief von George Tabori an Hans Lietzau, 21.04.1976 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3309): „They may indeed be imperfect and unfinished, but that is the way I work: my final versions are always done, as in the case of THE CANNIBALS, in rehearsal rather than at my desk.“ Lietzau war zu dieser Zeit Generalintendant der Staatlichen Schauspielbühnen Berlins (darunter: das Schiller-Theater, das Schlosspark-Theater und die Werkstatt).

⁵³⁹ Hong 2008, 381.

⁵⁴⁰ Wynn Handman (Jg. 1922) „grew up in New York City, graduated from City College and then spent three years in the Naval Service. At the end of World War II he used the G.I. Bill to take him through two years at the Neighborhood Playhouse School of the Theatre, and he also obtained an M.A. from Columbia University. After this period Mr. Handman then went back to teach and direct at the Neighborhood Playhouse. At the same time he started teaching his own professional acting classes. Since 1951, Wynn Handman has made an important contribution to the training of actors. His classes (...) have produced a roster of famous actors including James Caan, Michael Douglas, Sandy Duncan, Mia Farrow, Richard Gere, Cliff Gorman, Joel Grey, Raul Julia, Margot Kidder, Frank Langella, Burt Reynolds, Tony Roberts and Christopher Walken, as well as hundred of other outstanding actors appearing in all media. Mr. Handman has also taught at The Yale School of Drama. Up to the early 1960's he was a freelance director. Since 1964, he has been the Director of The American Place Theatre in New York City, which he co-founded. (...)“ (o.A. o.D.(b) (NYPLPA, New York City, The American Place Theatre Company Records *T-Mss 2002-025, b. 112, f. 1)). Handman gründete das Theater 1963 zusammen mit Sidney Lanier (1923-2013) und Michael Tolan (1925-2011); Lanier, „then an Episcopal clergyman who since has resigned his ministry; Wynn Handman, professional director and acting teacher, and Michael Tolan, actor, were drawn together by a mutual concern with the state of affairs in American theatre“ (Selby 1971, 50). Vgl. auch das Kurzportrait über Wynn Handman unter <http://www.youtube.com/watch?v=EAA3eUf98kI> (letzter Zugriff 01.06.2017). In der St. Clement's Episcopal Church des The American Place Theatre realisierte Tabori 1968 *The Cannibals* und 1971 *Pinkville*. Die Ausrichtung des Theaters beschreibt Schotter 1973, xi wie folgt: „The American Place Theatre was created to provide a viable alternative to the Broadway Theatre. It was to be a noncommercial, nonprofit theatre (...). It was to be an ‚experimental‘ theatre in the true sense of the word: a

Theatre Company Records der Billy Rose Theatre Division der New York Public Library for the Performing Arts in New York City, der Handman einen großen Teil seines persönlichen Archivs bzw. seiner umfangreichen Dokumentationen 2012 übergeben hat und die von der Verfasserin dieser Arbeit in den Jahren 2013 und 2015 eingesehen wurden.⁵⁴¹

Für Taboris erstes Holocaust-Drama *The Cannibals* (1968) konnten insgesamt zehn überlieferte unpublizierte Versionen aus den Archivbeständen in Berlin und New York City sowie aus Privatbesitz für die ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchung eruiert werden.⁵⁴²

Die erste handschriftliche Version wurde von Tabori im Zeitraum vom 16.12.1966 bis zum 09.01.1967 in New York City angefertigt.⁵⁴³ Eine weitere, nun maschinenschriftliche Version folgt im Jahr 1967.⁵⁴⁴ Es schließen sich die undatierte 2nd *Revision* von *The Cannibals*⁵⁴⁵ und der *Third Draft* vom 06.07.1968 an.⁵⁴⁶ Zu diesem dritten Entwurf liegen spezielle Notizen Taboris vor, die ebenfalls mit in die Untersuchung einbezogen werden.⁵⁴⁷ Des Weiteren wurde im persönlichen Archiv von Wynn Handman eine *Version 3A. PART THREE* zu *The Cannibals* vom 18.07.[1968] entdeckt.⁵⁴⁸ Es folgt dann Taboris *Fourth Draft* von *The Cannibals* vom 24.07.1968⁵⁴⁹ und dazugehörige Notizen, die aller Wahrscheinlichkeit nach

place in which writers who had something to say and wished to say it in theatrical form could experiment with their ideas in an atmosphere free from financial pressures and extra-artistic constraints.“ Vgl. auch The American Place Theatre o.D. (NYPLPA, New York City, The American Place Theatre Company Records, *T-Mss 2002-025, b. 134) zum Namen des Theaters: „Our name (...) is meant to suggest something about our way of life and our way of working. We have taken it from Alfred Stieglitz’ An American Place Gallery, that wonderful window-box of genius, where, in a small compass, grew so many of the major talents of our time. It was more than an exhibition spot, it was a center of excitement, of talk, of argument, of ferment, of shared enthusiasm, of renewal of purpose (...).“ Vgl. <http://www.nycago.org/Organs/NYC/html/StClementEpis.html> (letzter Zugriff 01.06.2017) zur St. Clement’s Church, in der das The American Place Theatre bis 1970 verortet war.

⁵⁴¹ Das Wynn Handman / The American Place Theatre-Archiv wurde 2013 komplementiert, und die Materialien waren ab diesem Zeitpunkt im Lincoln Center der New York Public Library for the Performing Arts einsehbar. Vgl. die Auflistung aller verwendeten unpublizierten und publizierten Archivmaterialien in alphabetischer Reihenfolge in Kap. 6.1.4.

⁵⁴² Nicht auszuschließen ist, dass neben den zehn eruierten Versionen noch weitere von Tabori angefertigt wurden, die aber nicht in Archiven überliefert und verfügbar sind.

⁵⁴³ Vgl. Tabori 1966/1967 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376).

⁵⁴⁴ Vgl. Tabori o.D. [1967c] (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Es existiert noch eine Version 1967, zu bezeichnen mit 1967(a) (vgl. AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1378), mit der in dieser Arbeit jedoch nicht operiert wird, da die Version von 1967(b) aufschlussreiche handschriftliche Streichungen desselben Textes aufweist. Auch ist eine weitere Version von 1967, mit 1967(c) zu bezeichnen, vorhanden (vgl. AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1377), in der die handschriftlichen Streichungen aus 1967(b) dann bereits umgesetzt wurden und nicht mehr explizit erscheinen. Für die Übersichtlichkeit wurde nur Tabori o.D. [1967c] (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) in das Quellen- und Literaturverzeichnis aufgenommen, vgl. Kap. 6.1.4.

⁵⁴⁵ Vgl. Tabori o.D.(b) (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁵⁴⁶ Vgl. Tabori 1968m (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Dieser dritte Entwurf des Dramas liegt auch im George-Tabori-Archiv vor, vgl. AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1381 und 1382.

⁵⁴⁷ Vgl. Tabori 1968i (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).

⁵⁴⁸ Vgl. Tabori 1968n (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁵⁴⁹ Vgl. Tabori 1968g (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

auch auf den Juli 1968 zu datieren sind.⁵⁵⁰ Die *Rewrites* von *The Cannibals*, eine handschriftliche fünfte Textversion, hat Tabori im August 1968 in London verfasst.⁵⁵¹ Am 19.08.1968 schreibt Tabori den *Rehearsal Draft* von *The Cannibals* in New York City nieder;⁵⁵² diese Version wird dann nochmals von ihm überarbeitet.⁵⁵³ Zusätzlich zum *Rehearsal Draft* verfasste Tabori außerdem den Entwurf eines *New Ending* von *The Cannibals*.⁵⁵⁴

Wurden bereits im vorangehenden Kapitel 2.1.4 einige Spezifika Taboris zum Entstehungsprozess seiner Dramentexte sowie mögliche, kontinuierliche Bearbeitungen des Dramentextes auch nach der Uraufführung eines Stückes ersichtlich gemacht, so konnte die sich im Privatbesitz von Lena Tabori befindliche *Final Version* von *The Cannibals* von November 1968 – die Premiere fand bereits am 17.10.1968 statt – in New York City als zehnte Dramenversion ermittelt werden.⁵⁵⁵

Auch finden konzeptionelle Vorarbeiten und Arbeitsnotizen Taboris⁵⁵⁶ sowie die hoch relevanten Korrespondenzen über *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* Beachtung.⁵⁵⁷ Ebenso wurden Wynn Handmans Notizen und Statements zu *The Cannibals* im Detail gesichtet, der die Umsetzung des Stücks hautnah an der Seite von Tabori miterlebt und persönlich begleitet sowie auch der Realisierung von *Die Kannibalen* 1969 in West-Berlin beigewohnt hat, die in diese Arbeit als ergänzende Perspektive mit einfließen.⁵⁵⁸ Mit den genannten Materialien kann v. a. auch die Entstehungsgeschichte von *The Cannibals* auf der Textebene nachgezeichnet werden, die erstmals in einer Dissertation bzw. Publikation berücksichtigt wird.

Der Dramentext von *The Cannibals* wurde erstmals im Jahr 1973 in dem von Richard Schotter herausgegebenen Band *The American Place Theatre: Plays* veröffentlicht, bevor er

⁵⁵⁰ Vgl. Tabori o.D. [ca. 1968a] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1385).

⁵⁵¹ Vgl. Tabori 1968l (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1386).

⁵⁵² Vgl. Tabori 1968j (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁵⁵³ Vgl. Tabori 1968k (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388).

⁵⁵⁴ Vgl. Tabori 1968p (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1390).

⁵⁵⁵ Vgl. Tabori 1968f (New York City, Privatbesitz Lena Tabori). Auch wurden die Viveca Lindfors Papers – Lindfors war von 1954 bis 1972 Taboris zweite Ehefrau, die eng mit ihm zusammenarbeitete – und die Bertha Case Papers – Case war Taboris (und auch Brechts) literarische Agentin in New York City – in der New York Public Library for the Performing Arts eingesehen und ausgewählte Dokumente in diese Arbeit mit einbezogen, vgl. NYPLPA, New York City, Viveca Lindfors Papers *T-Mss 2012-067 und NYPLPA, New York City, Bertha Case Papers *T-Mss 2012-029.

⁵⁵⁶ Vgl. z.B. Tabori o.D.(c) (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1375) oder z.B. Tabori o.D. [ca. 1969b] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422) für *Die Kannibalen*.

⁵⁵⁷ Vgl. bes. der briefliche Austausch zwischen Tabori und Wynn Handman. Einer der ersten Briefe von Wynn Handman an George Tabori trägt das Datum des 01.06.1967, vgl. Brief Wynn Handman an George Tabori, 01.06.1967a (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Auch die Playbill zu *The Cannibals*, vgl. The American Place Theatre 1968b (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman), ist als eine weitere Materialgrundlage zu betrachten.

⁵⁵⁸ Vgl. z.B. Handman 1967d, Handman 1967e, Handman 1967f, Handman 1968b oder Handman 1968c.

1974 auch im Londoner Davis-Poynter-Verlag erscheint.⁵⁵⁹ 1982 wird das Drama in Band 1 der von Robert Skloot herausgegebenen Reihe *The Theatre of the Holocaust* aufgenommen.⁵⁶⁰

Der deutschsprachige Dramentext von *Die Kannibalen* ist in Taboris autobiographischem Essayband *Unterammergau oder Die guten Deutschen*, den er 1978 verfasst hat und der 1981 publiziert wurde, abgedruckt.⁵⁶¹ *Die Kannibalen* sind auch Teil einer zweibändigen Ausgabe der *Theaterstücke* Taboris von 1994⁵⁶² und erschienen 2014 im ersten Band *George Tabori. Theater* der Gesamtausgabe der Dramen, der von Maria Sommer und Jan Strümpel herausgegeben wurde.⁵⁶³ Ein Seitenblick wird ebenfalls auf die Spielfassung der *Kannibalen* nach dem Berliner Ensemble aus dem Jahr 2014 geworfen.⁵⁶⁴

Bereits hier soll zu der englischsprachigen publizierten Dramenfassung *The Cannibals* und der deutschsprachigen publizierten Dramenfassung *Die Kannibalen* Folgendes vermerkt werden: Auf den ersten Blick wird bei der Betrachtung beider Dramentextfassungen ersichtlich, dass zwischen der englischen und deutschen Textfassung deutliche strukturelle Unterschiede bestehen und Tabori folglich zwei Dramenkonzeptionen entworfen hat. Auch zwischen den englischen publizierten Dramenfassungen von *The Cannibals* aus den Jahren 1973 und 1974 bestehen Unterschiede. Die englischen Ausgaben weisen beispielsweise fünfzehn Einzelszenen auf,⁵⁶⁵ während die deutsche Fassung aus zwei Akten mit lose verbundenen und vielfach verschachtelten Einheiten besteht.⁵⁶⁶ Auch umrahmen in den englischen Dramentexten die Überlebenden – *The Survivors* – sowohl die erste als auch die letzte Szene und berichten aus ihrer gegenwärtigen Perspektive.⁵⁶⁷ Diese Szenen sind in der deutschen Fassung nicht explizit vorhanden, sondern in die Handlung integriert worden.⁵⁶⁸

⁵⁵⁹ Vgl. Tabori 1973 und Tabori 1974.

⁵⁶⁰ Vgl. Tabori 1982. Skloot kommentiert und erläutert in dem Stückabdruck u.a. Ausdrücke des Dramentexts und gibt Verweise auf Prätexte.

⁵⁶¹ Vgl. Tabori 1981a. Zum Titel *Unterammergau oder Die guten Deutschen* konstatiert Banchelli 1998, 323, dass dieser „sprachspielerisch die Intention darlegt, unter einem verkehrten, buchstäblich auf den Kopf gestellten Gesichtspunkt jener Beziehung auf den Grund zu gehen, die wie keine andere die wesentliche Ambivalenz jeder Begriffsbestimmung beweist.“ Auch das Programmheft von *Die Kannibalen*, vgl. Schiller-Theater Werkstatt 1969/1970 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1419), findet Beachtung.

⁵⁶² Vgl. Tabori 1994d. Die zwei Bände erscheinen 1994 im Hanser und im Fischer Verlag. Wird in dieser Arbeit allgemein auf inhaltliche Aspekte von *Die Kannibalen* Bezug genommen, wird die Ausgabe von 1994 aus dem Fischer Verlag verwendet.

⁵⁶³ Vgl. Tabori 2014e.

⁵⁶⁴ Vgl. Tabori 2014f. Am 28.03.2014 feierten *Die Kannibalen* in der Inszenierung von Philip Tiedemann im Berliner Ensemble Premiere. Auf dem Deckblatt der Spielfassung wird vermerkt: „Wir drucken unsere Spielfassung. Die Szeneneinteilung und die Szene ‚Die Wette‘ gehen zurück auf Taboris amerikanische Fassung der Uraufführung“ (Tabori 2014f, 1).

⁵⁶⁵ Vgl. z.B. Tabori 1973 und Tabori 1974.

⁵⁶⁶ Vgl. z.B. Tabori 1994d.

⁵⁶⁷ Vgl. Tabori 1973, 92f. und 147-150 sowie Tabori 1974, 1f. und 80-84.

⁵⁶⁸ Vgl. dazu ausführlich Kap. 4.1.5.

Im George-Tabori-Archiv wurde in Taboris Nachlassbibliothek zudem das Regiebuch von *Die Kannibalen* aus dem Jahr 1969 aufgefunden, das von der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH erstellt wurde.⁵⁶⁹

Neben paratextuellen Aussagen Taboris, die für die Untersuchung ebenfalls hinzugezogen werden und Autorintentionen zu erkennen geben,⁵⁷⁰ werden auch Äußerungen Taboris beispielsweise in filmischen Portraits bzw. Berichten,⁵⁷¹ in Zeitungsartikeln⁵⁷² bzw. Zeitschriften⁵⁷³ und in Artikeln von Sammelbänden⁵⁷⁴ aufgeführt.

In dieser Arbeit spielt der (auto)biographische Hintergrund Taboris eine zentrale Rolle, da *The Cannibals* und *Die Kannibalen* die ‚Geschichte‘ des Vaters verarbeiten. Weitere Äußerungen Taboris fließen aus seiner Autobiographie *Autodafé. Erinnerungen* (2002)⁵⁷⁵ und der Neuausgabe mit Erweiterung *Autodafé und Exodus. Erinnerungen* (2014)⁵⁷⁶ ein, in der Ausschnitte der eigenen Biographie und der Familiengeschichte, verwoben zwischen Realität und Fiktion, in anekdotenhafter Form rekonstruiert durch einen Ich-Erzähler und den Autor Tabori dargelegt werden.⁵⁷⁷ Des Weiteren übernehmen ausgewählte essayistische Arbeiten

⁵⁶⁹ Vgl. Tabori 1969d. Vgl. auch die Anmerkung der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH direkt zu Beginn: „Als unverkäufliches Manuskript vervielfältigt. Dieses Buch darf weder verkauft noch verliehen noch sonst irgendwie weitergegeben werden. Alle Rechte, insbesondere die der Übersetzung, Verfilmung und Übertragung durch Rundfunk, Fernsehen, der mechanischen Vervielfältigung, insbesondere auch der Vertonung und Veroperung vorbehalten. Dieses Buch darf zu Bühnenzwecken, Vorlesungen und Vereinsaufführungen nur benutzt werden, wenn vorher das Aufführungsrecht einschließlich des Materials rechtmäßig von uns erworben ist. Das Ausschreiben der Rollen ist nicht gestattet. Übertretung dieser Bestimmungen verstößt gegen das Urheberrechtsgesetz. Wird das Stück nicht zur Aufführung angenommen, so ist das Buch umgehend zurückzusenden (...)“ (ebd., o.S.). Zu beachten ist jedoch, so stellt Maria Sommer heraus, dass sich der Text des Regiebuchs „im Lauf der Proben verändert [hat]. Peter Sandberg, der ein äußerst penibler, sehr auf den Text bedachter Dramaturg und Übersetzer war, hat dann mit Tabori und uns zusammen das endgültige Textbuch hergestellt, das dann auch von uns vervielfältigt und verschickt worden ist und das weiterhin als Ansichts- und Aufführungsmaterial zur Verfügung gestellt wird und ebenso dem Hanser Verlag als Druckvorlage diente“ (vgl. E-Mail-Kontakt mit Maria Sommer vom 26.01.2012). Auch finden in dieser Arbeit einzelne Dokumente weiterer Archive, die für die Dramen Taboris von Bedeutung sind, Erwähnung, z.B. aus dem Boleslaw-Barlog-Archiv und dem Bertolt-Brecht-Archiv, die ebenfalls in der Berliner Akademie der Künste verortet sind. Ferner wird auch ein Dokument aus der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, situiert im Literaturhaus Wien, verwendet, vgl. Tabori o.D. [ca. 1991] (Dst, Wien, Kulturgemeinschaft „Der Kreis“, N1.A-4). An dieser Stelle werden nur diejenigen Archive aufgeführt, deren Bestände in die Untersuchung aufgenommen wurden.

⁵⁷⁰ Vgl. z.B. Tabori 1981c.

⁵⁷¹ Vgl. z.B. vgl. Tabori/Sendung Spectrum 1969.

⁵⁷² Vgl. z.B. Tabori 1994k.

⁵⁷³ Vgl. z.B. Tabori 1979.

⁵⁷⁴ Vgl. z.B. Tabori/Sommer 1994.

⁵⁷⁵ Vgl. Tabori 2002.

⁵⁷⁶ Vgl. Tabori 2014k.

⁵⁷⁷ So hält Jonathan Scheiner zu *Autodafé* aus dem Jahr 2002 fest: „Dadurch erst wird es Tabori möglich, Unausprechliches zu thematisieren, etwa einen Besuch in Auschwitz, wo er der Ermordung seines Vaters nachspürt. Oder die Einäscherung seines Bruders Paul, ‚der anschließend durch die Schwingtür entschwebte, um verbrannt zu werden und sich wer weiß wessen merkwürdiger Asche zuzugesellen‘. Erst im Witz, in der absurden Komik, im Quatsch und Wahnwitz gelingt es, derartige Erlebnisse in Sprache zu fassen. Dazwischen immer wieder Anekdoten, wie die über sein Kindermädchen Alma, das ihm bei der morgendlichen Wäsche immer ein Lied sang, das er erst als Erwachsener richtig verstehen sollte: ‚Komm in meine Liebeslaube‘“ (<http://www.leo-baeck.org/leobaeck/biographien/buch-04564.html>, letzter Zugriff 01.06.2017). Vgl. auch z.B. Müller 2005. Vgl. auch Taboris Aussage zu Anekdoten in Diez/Wichmann 2000: „Anekdoten sind nicht

von Tabori eine Wegweiserfunktion zu möglichen Intentionen und Funktionen des zu untersuchenden Dramas.⁵⁷⁸

Überdies hinaus wurden im Rahmen der Studie einzelne Gespräche und leitfadengestützte Experteninterviews⁵⁷⁹ in den Jahren 2012, 2013 und 2015 mit Personen geführt, die in direktem Zusammenhang zu Tabori standen, so mit Wynn Handman, Sam Schacht und Lena Tabori. Auch fließen schriftliche Auskünfte per E-Mail beispielsweise von Maria Sommer über Tabori mit in diese Monographie ein. Diese Perspektiven unterstützen, beispielhaft herangezogen, insbesondere die Darlegung der Kontexte der Entstehung von *The Cannibals* und *Die Kannibalen*.⁵⁸⁰

Die Übersicht über das verwendete Quellenmaterial endet mit abschließenden Bemerkungen zur Sekundärliteratur dieser Arbeit, die sich zum einen in die Sekundärliteratur zu George Tabori und zum anderen in die allgemeine Sekundärliteratur gliedert sowie auch ausgewählte Zeitungsartikel berücksichtigt. Eine weitere Kategorie bilden die konsultierten Internetquellen.⁵⁸¹

besonders beliebt im deutschsprachigen Raum. Für mich allerdings sind Anekdoten sehr, sehr wichtig. Es gab immer ein paar Leute, die gesagt haben, Anekdoten gehören nicht ins Theater, das sei Boulevard. Ich halte so eine Haltung für überheblich.“ An anderer Stelle hält er den „entlarvenden Charakter der Anekdote“ (Kässens 2004b, 7) fest, um den es ihm ginge und zuvor ferner: „Mensch bedeutet im jüdischen Jargon nicht einfach ein menschliches Wesen“, so Tabori, „sondern ein ganz besonderes, gutes. Wenn man nun diesen Menschen ernst nimmt, und ich bin nicht bereit, irgendetwas anderes ernstzunehmen, muss man die akademische Verachtung für Anekdoten vergessen“ (ebd.).

⁵⁷⁸ Vgl. z.B. Tabori 1981h und Tabori 1993c. Die Primärliteratur gliedert sich in Kap. 6.1 in publizierte Dramentexte, Beiträge und Interviews von George Tabori, TV-Dokumentationen und Filmmaterial über George Tabori sowie die aufgelisteten unpublizierten und publizierten Archivmaterialien.

⁵⁷⁹ Vgl. z.B. Gläser/Laudel 2006, bes. 107-190.

⁵⁸⁰ Vgl. Kap. 6.3. Zudem fand 2013 ein Austausch mit Martin Kagel, einem ausgewiesenen Bertolt Brecht- und George Tabori-Forscher, während eines Forschungsaufenthalts an dem Department of Germanic and Slavic Studies der University of Georgia in Athens/Georgia statt.

⁵⁸¹ Vgl. Kap. 6.2 und 6.4.

3. George Tabori: Vom Prosaautor zum Regisseur und Dramatiker

Vor der ritualtheoretischen und religionswissenschaftlichen Untersuchung von *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969) wird der Weg Taboris vom Prosaautor zum Regisseur und Dramatiker nachgezeichnet. So wird in Kapitel 3.1 zunächst Taboris erster Versuch, den Holocaust mit dem Roman bzw. der Erzähl-Anthologie *Pogrom* nach Ende des Zweiten Weltkriegs zu verarbeiten, in den Blick genommen. Auch sollen seine vier Romane *Beneath the Stone the Scorpion* (1945), *Companions of the Left Hand* (1946), *Original Sin* (1947) und *The Caravan Passes* (1949) in ihren Grundzügen Beachtung finden.

Das folgende Kapitel 3.2 fokussiert dann Taboris Begegnung mit Bertolt Brecht im Jahr 1947 in Hollywood und schließlich seine Hinwendung zum Theater. Ein das dritte Kapitel beschließender Exkurs bespricht Taboris Teilnahme am Brecht-Dialog in Ost-Berlin im Februar 1968.

3.1 Der Romancier Tabori: *Pogrom* und seine vier Romane aus den Jahren 1945 bis 1951

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs versucht George Tabori erstmals den Holocaust und die Ermordung seines Vaters Cornelius Tabori literarisch in dem unveröffentlichten Roman bzw. seiner Erzähl-Anthologie – Tabori gebraucht beide Bezeichnungen – *Pogrom* zu verarbeiten.⁵⁸² Es wurde jedoch kein Manuskript überliefert. So werden in diesem Kapitel Hinweise auf *Pogrom* in unveröffentlichten Arbeitsmaterialien zu weiteren Stücken des Autors, in nicht publizierten Aussagen Taboris in Korrespondenzen, in publizierten und unpublizierten Interviews und in nicht veröffentlichten Aussagen über *Pogrom* von verlegerischer Seite für einen Rekonstruktionsversuch hinzugezogen.

Erste verfügbare Anmerkungen zu *Pogrom* finden sich in Taboris Notizen zu dem nicht realisierten Stück *The Small Inquisition. The Story of a Night in 2 Acts*, von dem eine archivierte dramatisierte Textfassung (Entwurf) von 1946 im Berliner George-Tabori-Archiv vorliegt. Die letzte Seite trägt die Überschrift „Pogrom.“⁵⁸³: Tabori gibt hier die Titel der drei Teile von *Pogrom* mit „Part One: The Defendant (Guilty)[, Part] Two: The Refendant [sic!] (redeemed)[, Part] Three: The ~~The Crime~~ Victim“⁵⁸⁴ an. Diese Aufzeichnungen belegen, dass

⁵⁸² Im Jahr 1935 emigriert Tabori nach London, wohin sein Bruder, Paul Tabori, ebenfalls wenige Monate zuvor ausgewandert war. Im Jahr 1939 ist der letzte Besuch bei den Eltern in Budapest zu verzeichnen. Ab 1940 folgen Aufenthalte in Sofia, Belgrad, Istanbul, Jerusalem und Kairo als Korrespondent für verschiedene Zeitungen und die BBC sowie als Geheimdienstagent für die Briten bis zu seiner Rückkehr nach London im November 1943. Im Februar 1947 erhält Tabori die britische Staatsangehörigkeit. Es folgt ein Aufenthalt in den USA (aus dem über zwanzig Jahre werden sollten), vgl. Kap. 1.2 dieser Arbeit.

⁵⁸³ Tabori 1946d (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2654).

⁵⁸⁴ Ebd.

Tabori im Jahr 1946 bereits an *Pogrom* arbeitete.⁵⁸⁵ Ferner schreibt er am 03.09.1947 aus Los Angeles an seinen Bruder Paul: „The anthology I am working on now [is] ‚Pogrom‘ (...).“⁵⁸⁶

Im CBS Rundfunk-Interview der Sendereihe *Meet the Author* vom 21.09.1947 spricht Tabori neben seinen Romanen *Beneath the Stone the Scorpion* (1945), *Companions of the Left Hand* (1946) und *Original Sin* (1947) explizit über die Struktur von *Pogrom* als Anthologie mit fünf Erzählungen und fasst den Inhalt wie folgt zusammen:

„It’s an anthology of stories under the title POGROM. It deals with various aspects of the Jewish predicament. For example, one story is about a young man who is suddenly transplanted from the warmth of private life into the social nightmare of deportation; another is about a young Palestinian girl who kills an English policeman; the third deals with a day in a concentration camp – ~~it is the story of the liberation of the camp as a whole~~; the fourth is set in post-war England and is a kind of duel, between an elderly refugee woman and a Fascist exile who had shot her husband. The fifth is about a young English deserter and his counterpart, a Jew whose only ambition is to belong.“⁵⁸⁷

Es lässt sich vermuten, dass die dritte Erzählung über einen Tag in einem Konzentrationslager und die Befreiung „eine ganz frühe Vorstudie zu ‚Kannibalen‘“⁵⁸⁸ bildet.

Tabori plante, *Pogrom* u. a. bei dem Londoner Boardman-Verlag⁵⁸⁹ einzureichen. Die Korrespondenz zwischen Tabori und Thomas Volney Boardman (kurz: T. V. Boardman) am 15.10.1947 zeigt Überlegungen der Verlagsseite auf, in welcher Form man *Pogrom* publizieren könnte:

„After much careful thought on the subject and considerable discussion we have come to the conclusion that it would not be best to put your next book as a large volume of some 200,000 words containing several stories. (...) We are somewhat handicapped in reaching a decision without having first seen your recently completed novel with the English setting which I believe you will call ‚Pogrom‘, which would be the main work. (...) If we finally decide on two books we do believe it would be better to put out ‚Pogrom‘ first, followed on shortly afterwards by a book containing four other stories. (...) Nevertheless, as you indicate there is a motif running through all these stories that

⁵⁸⁵ Vgl. auch Taboris Aussage in der Dokumentation *Trotzdem deutsch – Juden in der deutschen Nachkriegskultur*, Tabori 2005c, 00:07:54 – 00:07:58: „Zuerst wollte ich einen Roman [über den in Auschwitz ermordeten Vater, Anm. d. Verf.] schreiben, das war ’45/’46.“

⁵⁸⁶ Brief George Tabori an Paul Tabori, 03.09.1947c (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1209). Tabori arbeitet zu dieser Zeit als Drehbuchautor bei Metro-Goldwyn-Mayer Pictures (MGM) in Culver City/Kalifornien. Zuvor erschien ebenfalls im Jahr 1947 sein dritter Roman *Original Sin*; in diesem Jahr wird er auch Bertolt Brecht begegnen, vgl. Kap. 3.2.

⁵⁸⁷ Tabori 1947f, 8 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2993). Die Streichung, wie sie handschriftlich (von fremder Hand) im Typoskript des Rundfunkinterviews erscheint, wurde übernommen. Tabori wird außerdem gefragt: „Do these stories make a point about what we refer to as the Jewish problem?“ Und er antwortet: „Yes, they have something to say on this score. In spite of their different backgrounds the stories fall into a pattern; one that tries to show (...) there exists only one species of man; there is not one Jewish problem but a series of problems in which all of society is involved. To blame minority tensions on ethnical and biological differences in people where economic competition is the real excuse will only retard our journey to the One World“ (ebd.).

⁵⁸⁸ Feinberg 2003, 78. Vgl. auch Feinberg 1999, 199 oder ebenfalls Häcker 2008, 236.

⁵⁸⁹ Der Boardman-Verlag (T.V. Boardman & Co., Ltd., London, gegründet in den 1930er Jahren und aktiv bis 1967) hatte 1945 bereits seinen ersten Roman *Beneath the Stone the Scorpion*, 1946 seinen zweiten Roman *Companions of the Left Hand* und 1947 auch seinen dritten Roman *Original Sin* veröffentlicht. Die Korrespondenz mit Thomas Volney Boardman, einem der Direktoren und zuständig für die USA neben Joshua B. Powers (USA), A. L. Weir und D. Currie, zeigt ein freundschaftliches Verhältnis, vgl. AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314.

might very well tie them together, I do not think it is fair that we should take a final decision until we have read ‚Pogrom‘, so I hope you will be sending it as soon as possible. (...)“⁵⁹⁰

Boardman gibt in demselben Brief auch Aufschluss über den früheren, von Tabori angedachten Titel von *Pogrom*, der wahrscheinlich zuvor *Faithless Century* heißen sollte.⁵⁹¹

Pogrom wurde auch bei dem Verlag Houghton Mifflin in Boston eingereicht; Taboris Hoffnung auf Veröffentlichungschancen ist, trotz der Publikationen zuvor, aufgrund der – im Wortlaut Taboris – ‚Düsterheit des Buches‘ jedoch gering.⁵⁹² Houghton Mifflin lehnt die Publikation letztlich ab, und Tabori beendet daraufhin die Zusammenarbeit mit dem Verlag.⁵⁹³ Zu erkennen ist ferner, dass *Pogrom* weiteren vier Verlagshäusern angeboten wurde, Tabori aber zuversichtlich auf die Veröffentlichung bei Boardman hofft.⁵⁹⁴

Am 13.02.1948 erhält Tabori dann auch die Ablehnung für *Pogrom* vom Boardman-Verlag.⁵⁹⁵ Ein angehängter Reader’s Report zu *Pogrom*, datiert auf den 04.01.1948, begründet die Absage.⁵⁹⁶ Die Kritik an *Pogrom* bezieht sich auf den ersten sowie zweiten, jedoch nicht auf den dritten Teil. Von dem Autor mit der Signatur N.L.M. wird v. a. die Nähe zu *Original Sin* festgehalten⁵⁹⁷ und zusammengefasst:

„But on the whole (the third section excepted) the book seems muddled, weak in structure, unconvincing in characterisation, and much too verbose. The picture of English life would not seem to an English reader to be based on truth. (A superficial distortion is intended.) The explanations given regarding the motives of the main characters seem to be much oversimplified and in consequence do not convince.“⁵⁹⁸

Ein weiterer Brief von T. V. Boardman an George Tabori vom 23.04.1948 enthält am Ende jedoch den Hinweis: „[W]e shall look forward to having the revised Pogrom and to see how you are breaking it up.“⁵⁹⁹ Vermutlich hat Tabori nach der Ablehnung des Verlags das Manuskript von *Pogrom* weiter überarbeitet; genauere Hinweise auf die Ausgliederung und eine Bearbeitung sind aber nicht überliefert. Die hier gesammelten chronologischen Informationen und verfügbaren Fragmente lassen letztlich erkennen, dass *Pogrom* dennoch unveröffentlicht blieb.

Weitere ‚Spuren‘ von *Pogrom* tauchen erst wieder Ende des Jahres 1967 im Kontext von konzeptionellen Vorarbeiten und Arbeitsnotizen zu *The Cannibals* auf. Handschriftlich überschrieben mit ‚Research (from POGROM)‘ sind Seitenzahlen und kurze Stichworte

⁵⁹⁰ Brief T.V. Boardman an George Tabori, 15.10.1947 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314).

⁵⁹¹ Vgl. ebd.: „By the way, what was the former name you had for the book (...) which you now call ‚Pogrom‘? (...) Wasn’t it ‚Faithless Century‘?“

⁵⁹² Vgl. Brief George Tabori an Paul Tabori, 13.12.1947d (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1209).

⁵⁹³ Der dritte Roman *Original Sin* erscheint noch 1947 im Verlag Houghton Mifflin.

⁵⁹⁴ Vgl. Brief George Tabori an Paul Tabori, 26.12.1947e (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1209).

⁵⁹⁵ Vgl. Brief T.V. Boardman an George Tabori, 13.02.1948a (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314).

⁵⁹⁶ Vgl. N.L.M. 1948 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314).

⁵⁹⁷ Vgl. ebd., 1.

⁵⁹⁸ Ebd., 2.

⁵⁹⁹ Brief T.V. Boardman an George Tabori, 23.04.1948b (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314).

ersichtlich;⁶⁰⁰ ein Zusammenhang von *Pogrom* und *The Cannibals* bestätigt sich spätestens an dieser Stelle.

Betrachtet man nun auch ausgewählte veröffentlichte und rückblickende Aussagen zu *Pogrom* – die meist explizit in Zusammenhang mit *The Cannibals* (1968) bzw. *Die Kannibalen* (1969) auftauchen – so hält Tabori beispielsweise in der Dokumentation *Trotzdem deutsch – Juden in der deutschen Nachkriegskultur* (BR, 2005) in einem Interview zur europäischen Erstaufführung von *Die Kannibalen* 1969 in Berlin fest:

„Seit 25 Jahren beschäftige ich mich mit diesem Thema. Seit ich weiß, wie mein Vater ums Leben kam. Er starb in Auschwitz. Zuerst wollte ich einen Roman darüber schreiben, das war '45/'46. Aber ich bekam den Stoff nicht richtig in den Griff und legte ihn beiseite. Dann, vor zwei Jahren [also im Jahr 1967, Anm. d. Verf.], tauchte das Thema plötzlich wieder auf.“⁶⁰¹

Tabori konstatiert auch, dass er nicht über die ‚Geschichte‘ seines Vaters aus einer Außenperspektive schreiben konnte:

„[A]ls ich nach dem Krieg erfuhr, was mit meinem Vater geschehen war, habe ich einen Roman geschrieben, nicht direkt dokumentarisch über diese Zeit, aber um meinen Vater herum. Man hatte mir erzählt, dass in Auschwitz am Ende richtiger Kannibalismus geherrscht haben muss. Und mein Vater hätte sich verweigert. Als der Roman fertig war, dachte ich, nein, das geht nicht. Man kann nur darüber schreiben, wenn man dabei war.“⁶⁰²

Er beschreibt ferner in seinem Essay *Es geht schon wieder los* (1981) die quälende Erinnerung, die in regelmäßigen Abständen zutage tritt:

„Ich, zum Beispiel, war besonders erpicht, diese Morde zu vergessen, für einige Zeit gelang es mir, aber ungefähr alle zehn Jahre wacht die Erinnerung an sie auf und trifft mich so stark, dass ich all das, was ich lange für verdaut hielt, erbrechen muss. (...) Wie muss die Erinnerung beschaffen sein, damit wir uns endlich frei fühlen können? In einem vor über dreißig Jahren geschriebenen Roman über dieses Thema habe ich versucht, die Tatsachen peinlich genau herauszufinden mit dem Erfolg, dass mich die Unzulänglichkeit dieser Tatsachen verzweifeln ließ.“⁶⁰³

Tabori erwähnt jedoch an diesen Stellen signifikanterweise *nicht* die Ablehnung verschiedener Verlagshäuser von *Pogrom*, sondern gibt eine Form der ‚Selbstzensur‘ zu erkennen, bis er dieses Thema mit *The Cannibals* wieder aufgreift:

⁶⁰⁰ Vgl. Tabori 1967h (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1373). Ein genauer Zusammenhang zwischen der jeweiligen Seitenzahlangebe und dem jeweiligen Stichwort ist nicht rekonstruierbar bzw. auch nicht, auf welche Erzählung(en) von *Pogrom* sich Tabori hier bezieht.

⁶⁰¹ Tabori 2005c, 00:07:46 – 00:08:05. Die Zeitangabe mit dem Jahr 1967 im letzten Satz des Zitats korrespondiert mit der ersten handschriftlichen Version von *The Cannibals*, die im Dezember 1966/Januar 1967 in New York City entstand (vgl. Tabori 1966/1967 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376)). Vgl. auch Taboris Worte in Sichrovsky 1987a, 181: „[Ich] habe bereits in den vierziger Jahren versucht, das Ende meines Vaters in einen Roman zu fassen. Es ging nicht. War zu früh. Erst in den späten sechziger Jahren habe ich dieses Stück geschrieben.“

⁶⁰² Tabori/Welker 1994, 301 oder Tabori/Müller 1994. Young 1992, 69 erwähnt ferner, dass man nur Zeugnisse von wenigen hat, die die Lager lange genug überlebten, um Aufzeichnungen zu hinterlassen; über alle anderen und damit über das, was sie erlebt haben, liegen keine Überlieferungen vor. Vgl. bes. Kap. 4.1.1 zu dem Entstehungskontext und zur Anlage von Taboris *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969).

⁶⁰³ Tabori 1981e, 201.

„Das erste war ein Roman, den ich über meinen Vater geschrieben habe, und diesen Roman habe ich dann nie veröffentlicht, weil ich zwischendurch erkannt habe, dass einer, der nicht dabei war, nicht wirklich da war, der kann über dieses Thema nicht schreiben. Das war zunächst meine Ausrede, das war meine Selbstzensur, und es ging erst fünfzehn Jahre später mit den ‚Kannibalen‘, dass ich das gleiche Thema verarbeiten konnte; ja auch nicht als Dokument, sondern wie es womöglich war, wie es wohl war aus der Sicht der Familie, der Söhne, der Enkel.“⁶⁰⁴

Für Tabori ausschlaggebend für eine literarische Verarbeitung in *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* wird der bewusste „Verzicht auf faktische Rekonstruktion der historischen Ereignisse“⁶⁰⁵ und die Perspektive über die Familie, seine Perspektive als Sohn eingeschlossen, und die Frage, wie es wohl für die Opfer hätte gewesen sein können.

Feinberg erwähnt zusätzlich, dass Tabori auch angegeben hat, das Manuskript verbrannt zu haben: „[H]e reported having burned the manuscript; he had no right, as somebody who had not been ‚there‘, to write about the subject. It took him years to realize that this was a lame excuse, ‚self-censorship‘, as he put it.“⁶⁰⁶

Obgleich *Pogrom* nicht veröffentlicht wurde und Tabori verschiedene Argumentationslinien und Begründungen dafür einsetzte, erschienen in den Jahren 1945 bis 1951 vier englischsprachige Romane von ihm.⁶⁰⁷ Diese behandeln Themen und Motive, wie „das Spiel mit subjektiven Wahrheiten, die Präsenz von Alter, Krankheit und Tod, die Hamletsche Suche nach dem Vater, vor allem aber das Moment der Erinnerung und Vergegenwärtigung“⁶⁰⁸, die für Taboris spätere Theaterarbeit zentral wurden und spiegeln seine zuvor gemachten Erfahrungen als Auslandskorrespondent für die BBC sowie als Geheimdienstagent für die Briten in Istanbul, Jerusalem und Kairo wider.

Im Jahr 1942 / 1943 verfasste Tabori seinen ersten Roman *Beneath the Stone the Scorpion* in Jerusalem und Kairo.⁶⁰⁹ Dieser erschien 1945 noch vor Kriegsende, wurde zu einem Bestseller in den USA⁶¹⁰ und spielt sich während des Zweiten Weltkriegs in einem slowenischen Dorf ab.⁶¹¹ Im Zentrum steht die Figur des Nazi-Offiziers von Borst, der einen britischen Hauptmann gefangennimmt. Von Borst ist nach Tabori

⁶⁰⁴ Taboris Worte in Schmidt 1994, 106.

⁶⁰⁵ Müller 2005, 144.

⁶⁰⁶ Feinberg 1999, 199.

⁶⁰⁷ Tabori wählte „Englisch als seine (...) (Literatur-)Sprache“ (Höyng 1997, 19). Vgl. dazu auch z.B. Simbruk 1983, 33ff. Zuvor hatte Tabori sich „schon als Jugendlicher in seiner Geburtsstadt Budapest an Bühnentexten und an einem Opernlibretto versucht“ (Feinberg 2007a, 11). Vgl. auch Höyng 1997, 21, der zusätzlich zu den vier Romanen erwähnt: „Viele Arbeiten jedoch verfolgte Tabori nicht weiter, oder aber seine Texte fanden bis heute nicht den Weg in die Öffentlichkeit.“

⁶⁰⁸ Strümpel 1997, 29.

⁶⁰⁹ Vgl. Tabori 1945a, Tabori 1945b und Tabori 1946a. Vgl. auch Thunecke 1998, 323, der erwähnt, dass der Londoner Literaturkritiker John Brophy, ein Freund des Bruders Paul Tabori, den Roman an Boardman vermittelt habe. Vgl. die deutsche Version *Unter dem Stein der Skorpion*, Tabori 1945c. Vgl. dazu auch Thunecke 1998, 317. Der Roman erschien dann als *Das Opfer*, vgl. Tabori 1996b, Tabori 1999b und Tabori 2015a.

⁶¹⁰ Vgl. Strümpel 1997, 28.

⁶¹¹ Für eine detaillierte Besprechung des Romans, vgl. z.B. Brunnhuber 2005 oder auch Strümpel 1997.

„a prisoner of his class who has to muffle his conflicts and inferiorities by discipline. This is World War Two and he is stationed in a little Balkan village where the Englishman is captured. The German invites him for dinner; and the story is that of their night together. (...) He grows conscious of the falsity of his prescribed rules of conduct; of his wife's fickleness; of his growing attachment toward his English prisoner; of his fear of death and defeat; and finally when a Gestapo-man arrives, he is completely aware of his horror of Nazism.“⁶¹²

Von Borst lässt seinem Gefangenen schließlich die Möglichkeit zur Flucht und erschießt sich in Konflikt mit seinem Gewissen selbst. Tabori reflektiert über seinen Roman, der Kritik an der Darstellung des ‚Deutschen‘ hervorrief, der aus eigener Sicht über seine Vergangenheit und seine Vorstellungen berichtet:

„Mein erster Roman (...) [hatte] einen Deutschen zum Helden. Einige amerikanische Kritiker schalten mich dafür der taktlosen Objektivität. Die war es nicht, vielmehr eine gallebittere Wut über die kriegerischen Zeiten, die den Menschen mit der Dummheit aller Dämonologien zum Stereotyp abstrahieren.“⁶¹³

Taboris zweiter Roman *Companions of the Left Hand* aus dem Jahr 1946,⁶¹⁴ seinem Vater gewidmet und in Kairo 1943 begonnen, „ist (...) der Roman eines Unbeteiligten, der am Ort seiner Kindheit in Italien weder den brutalen Ereignissen zwischen Faschisten und Kommunisten noch sich selbst entkommt.“⁶¹⁵ In Taboris Worten:

„Here[,] the setting is an Italian summer-resort at the time of the Allied landings. On the one hand there are the peasants, who like the German officer in the first book, are gradually made aware of their true aspirations. (...) [And] on the other hand, there is a famous international playwright, one of those stubborn neutrals who climbs a fence and stays there. He represents a type of European who refuses to accept his responsibilities, a man so weakened by guilt that he grows a crust of smugness and cynicism as a defense against life. ~~He remains a prisoner of his appetites and fears and is unwilling to fight at a moment when the only decent thing would be to die.~~“⁶¹⁶

Der berühmte internationale Dramatiker Stefan Farkas als Protagonist des Romans, der sich passiv auf seine Neutralität beruft, gerät zwischen die Fronten: „When German troupes brutally crush the uprising, he reluctantly consents to serve as go-between. But this time things get out of his control (...).“⁶¹⁷ Farkas wird von dem Rebellenanführer erschossen, der sich selbst wiederum auch das Leben nimmt, anstelle an die Deutschen ausgeliefert zu werden. Farkas erinnert sich in seinen letzten Momenten an seine Vergangenheit und findet den Titel für sein geplantes neues Stück: *Companions of the Left Hand*. Hier zeigt sich ein Bezug zu Sure 56:27ff. des Korans, wo ‚die von der Rechten‘ den ‚von der Linken‘ gegenübergestellt

⁶¹² Tabori 1947f, 6 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2993).

⁶¹³ Tabori 1981h, 13.

⁶¹⁴ Vgl. Tabori 1946b und Tabori 1946c. Die deutsche Ausgabe *Gefährten zur linken Hand* erschien 1999 und 2015, vgl. Tabori 1999c und Tabori 2015c.

⁶¹⁵ Weichinger 1994, 258.

⁶¹⁶ Tabori 1947f, 7 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2993). Die Streichung, wie sie handschriftlich (von fremder Hand) im Typoskript des Rundfunkinterviews erscheint, wurde übernommen. Die Zeitebene wird mit September 1943 im Roman angegeben. Ende 1943 befindet sich Tabori auf der Rückreise auf dem Schiff von Kairo nach Großbritannien.

⁶¹⁷ Feinberg 1999, 17.

werden.⁶¹⁸ Nach Sure 69:19-25 erhalten dann erstere am Tag des Gerichts die Schrift mit dem Verzeichnis der jeweiligen Taten in die rechte Hand, während die zweiten diese in der linken Hand halten und mit Konsequenzen sowie Bestrafung für verschiedene Vergehen in der ‚Hölle‘ rechnen müssen.⁶¹⁹ Tabori selbst stellt den Bezug zu dem „Zitat aus dem Koran“⁶²⁰ wie folgt her: „Die Companions of the left hand werden am [J]üngsten Tag auf der linken Seite von Gott sein, das sind die bösen Buben, und die Companions of the right hand auf der rechten Seite.“⁶²¹

Zum dritten Roman *Original Sin* (1947)⁶²² merkt Tabori an, dass dieser vor dem zweiten Roman angedacht wurde und ein ähnliches Thema beinhaltet:

„Here the area of inquiry is restricted to the confessions of a murderer, who is finally forced to probe into the real motives of his deed. He is rather like Mr. Chaplin’s ‚Monsieur Verdoux‘, a man who achieves freedom from the chains of neurosis only by a violent deed. ~~He resembles the German officer and the international playwright of the other novels, except that he hasn’t the possibilities of a redeeming social act.~~“⁶²³

Der Roman „entstand 1944 in London und verarbeitet Erfahrungen und Erlebnisse in Kairo.“⁶²⁴ Die Struktur besteht – die Worte aus dem römisch-katholischen Schuldbekennnis zitierend – aus den drei Kapiteln *Mea Culpa, Mea Culpa, Mea Maxima Culpa*. „Wer hier so massiv seine schuldhaftige Verstrickung bekennt, ist Taboris Romanheld und Ich-Erzähler Tristan Manasse, Besitzer einer Pension in Kairo“⁶²⁵, der seine Frau umgebracht hat, obwohl zunächst vieles auf einen Selbstmord hindeutet. Die Mordtat erscheint in Zusammenhang mit einer früheren ‚Sünde‘, als Manasse sich nicht um seinen schwerkranken Vater gekümmert hatte und dieser verstarb. „Der vergnügungssüchtige Sohn (...) fühlt sich auch heute noch schuldig. Da seine Schuld nicht gesühnt wurde, mag Manasse mit dem Mord an seiner Frau sich selbst endlich der verdienten Strafe zugeführt haben“⁶²⁶ und muss mit der ‚Sünde‘ der Freiheit leben.

Die Titel *Companions of the Left Hand* und *Original Sin* können auf den ersten Blick Verweisfunktion auf einen vermeintlich ‚religiösen‘ Kontext übernehmen. Durch ihren intertextuellen Einsatz in den jeweiligen Romankontext sind sie einer Neukontextualisierung

⁶¹⁸ Hier wird die Ausgabe des Korans nach der Übersetzung von Rudi Paret, Stuttgart: Kohlhammer ¹⁰2007 verwendet, vgl. Der Koran 2007.

⁶¹⁹ Vgl. Der Koran 2007, 406, Sure 69:30f.: „30 (Den Höllenwärttern wird zugerufen:) ‚Greift ihn und fesselt ihn, 31 und lasst ihn hierauf im Höllenbrand schmoren!‘“

⁶²⁰ Tabori 1989a, 114.

⁶²¹ Ebd.

⁶²² Vgl. Tabori 1947a und Tabori 1947b. *Ein guter Mord* erschien 1992, 1994 und 2015, vgl. Tabori 1992c, Tabori 1994n und Tabori 2015b.

⁶²³ Tabori 1947f, 7 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2993). Die Streichung, wie sie handschriftlich (von fremder Hand) im Typoskript des Rundfunkinterviews erscheint, wurde übernommen.

⁶²⁴ Kässens 1994a, 251.

⁶²⁵ Weichinger 1994, 258.

⁶²⁶ Münder 1989, 74.

ausgesetzt, jedoch ohne dass explizit ‚religiöse‘ Kontexte thematisiert, die Titel also in einem übertragenen, allgemeineren oder auch im wortwörtlichen Sinn verwendet werden.

An dem Roman *The Caravan Passes* arbeitete Tabori seit 1947 in Santa Monica; er erschien 1949 in Großbritannien und 1951 in den USA.⁶²⁷ Eine Inhaltsangabe lautet kurz gefasst:

„Ein Schiffsarzt, der Chirurg Francis Varga, wird vom Gouverneur einer Hafenstadt am Mittelmeer um ärztliche Hilfe gebeten. Patient ist der Gouverneur selbst, El Bekkaa, verhasst bei der Regierung, der Ölgesellschaft, den Menschen in der Stadt, verhasst selbst in der eigenen Familie. Die Röntgenaufnahme bestätigt den Verdacht: Magenkrebs. Aus ärztlichem Ethos entscheidet sich Varga für eine Operation, obwohl er Komplikationen befürchtet und spürt, wie sehr man in der Umgebung des Gouverneurs durch die Operation eine Chance wittert, die je eigenen Interessen durchzusetzen.“⁶²⁸

Varga wird dennoch mitschuldig am Tod des Gouverneurs, da er eine Verabredung wahrgenommen und den Patienten ohne Hilfe allein gelassen hatte. Und auch er kommt letztlich durch den Bodyguard des Gouverneurs zu Tode. In dem zweiten Teil des Romans, *Die Antwort*, „beschreibt Tabori am Beispiel des zum Volksaufstand aufrufenden Marouf die gnadenlose Unterdrückung einer dumpf dahindämmernden Bevölkerung, die von einem Einzelkämpfer wachgerüttelt wird.“⁶²⁹

Die vier existentialistisch geprägten Romane von Tabori zeichnen sich insgesamt durch ein bestimmtes Interesse an der Dekonstruktion von festgefügtten Bildern von Figuren in persönlichen oder sozialen Konflikten aus, die jeweils mit Formen von Schuld zu kämpfen haben. Besonders auffällig sind dabei die Innen- und Außenansichten der Figuren, die ersichtlich gemacht werden. Taboris Romane sind nach Jan Strümpel

„selbstreflexiv angelegt. In ihnen werden Formen der Erinnerung und des Eingeständnisses formuliert, aus denen gelernt werden kann, wie mit Schuld und Verstrickung umzugehen ist: durch Aufrichtigkeit sich selbst gegenüber und durch die Bereitschaft, die Dinge in ihrer Mehrdimensionalität zu durchdringen, anstatt durch Lebenslügen oder Ignoranz der nagenden Scham nur neue Nahrung zu geben. Die Romane sind auch Dokumente einer Auseinandersetzung, die mit Taboris Biographie unmittelbar zu tun hat, insbesondere mit der Tatsache, dass ein Großteil seiner Familie im Konzentrationslager Auschwitz ermordet wurde, obwohl in den Romanen Nationalsozialismus und Judenvernichtung noch nicht thematisiert sind.“⁶³⁰

⁶²⁷ Vgl. Tabori 1949a und Tabori 1951. Die deutsche Ausgabe *Tod in Port Aarif* erschien 1994 und 2015, vgl. Tabori 1994a und Tabori 2015d. Vgl. auch das Nachwort, Kässens 1994b, das Informationen zum Entstehungskontext bereithält. Der Titel *The Caravan Passes* nimmt einen Teil des wohl kurdischen Sprichworts – *The Dogs bark but the Caravan passes* – auf, so z.B. ebd., 381. Einen Vergleich zwischen *The Caravan Passes* und der deutschen Ausgabe *Tod in Port Aarif*, der die New Yorker Ausgabe von 1951 zugrunde liegt, nimmt Schmidt 1997, 341f. vor.

⁶²⁸ Weichinger 1994, 259.

⁶²⁹ Münder 1989, 75.

⁶³⁰ Strümpel 1997, 34. Von Tabori erschienen noch zwei weitere Romane: *The Journey*, vgl. Tabori 1958 und Tabori 1959b; Romanfassung des Drehbuchs, das ebenfalls 1958 unter der Regie von Anatole Litvak verfilmt wurde. Auf Deutsch wurde *Die Reise* im Jahr 1959 veröffentlicht, vgl. Tabori 1959a. Der zweite Roman ist mit *The Good One* betitelt, vgl. Tabori 1960.

3.2 Die Begegnung mit Bertolt Brecht 1947 in Hollywood und Taboris Hinwendung zum Theater

Tabori verbringt die Jahre 1947 bis 1969 / 1971 vorwiegend in Hollywood / Los Angeles und in New York City.⁶³¹ Im Jahr 1947 trifft er in Hollywood auf Bertolt Brecht. Diese Begegnung beeinflusst seinen weiteren künstlerischen Lebensweg im Besonderen. Tabori erinnert sich:

„Ich bin Brecht nur dreimal begegnet, und zwar 1947, als er mit [Joseph] Losey und [Charles] Laughton die erste amerikanische Inszenierung des ‚Galilei‘ vorbereitete. Die Begegnungen waren kurz, unpersönlich und für mich ziemlich aufwühlend. Er veränderte mein Leben, ließ mich die verhältnismäßige Geschlossenheit und Freiheit des Romans aufgeben, verführte mich zu den Forderungen des Theaters. Wofür ich ihm danke und ihn verfluche.“⁶³²

Tabori stellt dann auch die

„eher (...) zufällige Begegnung (...) [heraus]; sie kam durch zwei Freunde zustande, durch den Schauspieler Charles Laughton und den Regisseur Joseph Losey. Sie haben in Los Angeles mit Brecht ‚Leben des Galilei‘ geprobt. (...) Ich wusste bis dahin nur wenig von (...) [Brecht], die ‚Dreigroschenoper‘ kannte ich, sonst eigentlich nichts. Ich war ein paarmal auf den Proben. Charles Laughton hatte große Schwierigkeiten mit der berühmten Selbstbeurteilungsrede. Er hatte das Stück selbst übersetzt und bat mich später in New York, die Übersetzung zu überprüfen. Seine Übersetzung war sehr brauchbar, sehr schön. Aber es gab ein paar Bilder, die ich vielleicht etwas klarer gemacht habe. Das war meine erste Begegnung mit einem Brecht-Text. Ich habe später viel Brecht übersetzt (...).“⁶³³

Schon zuvor war Tabori dem Theater zugeneigt; großes Interesse haben jedoch die Vorarbeiten zu Brechts *Life of Galileo* geweckt.⁶³⁴ Tabori rekapituliert an einer weiteren Stelle, dass der Impuls, etwas für das Theater zu schreiben, letztlich auch von Losey und Laughton ausging:

„Man weiß ja nie, was für ein Signal einen wirklich verändert. Ich weiß, dass Losey und Laughton, die damals mit Brecht arbeiteten, gesagt haben: Schreib was fürs Theater. Es genügte dieser kleine Schubs. Und dann habe ich durch die Drehbücher, die meistens katastrophal waren für mich, viel Dramaturgisches gelernt.“⁶³⁵

⁶³¹ Tabori ging mit der Absicht „für drei Monate dort hin und blieb 22 Jahre in Amerika (...)“ (Becker/Tabori 1994, 250).

⁶³² Tabori 1968b, 14 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2991). Tabori räumt dann weiter im Text ein, dass er Brecht doch nur zwei Mal begegnete; Brecht sei bei der dritten Begegnung nur im Geiste anwesend gewesen, vgl. ebd. Vgl. auch Feinberg 2003, 51, die erwähnt, dass Tabori neben Brechts *Kleinem Organon für das Theater* (1948) ein Theaterbuch von Lajos Egri (wahrscheinlich: *The Art of Dramatic Writing* (1946)) und John Howard Lawsons *Theory and Techniques of Playwriting* (1936) auf seinem Weg zum Theater gelesen hatte. Zu Brechts Jahren im US-amerikanischen Exil von 1941 bis 1947, vgl. z.B. Lyon 1980.

⁶³³ Kässens/Gronius 1987, 163.

⁶³⁴ Vgl. Tabori/Sommer 1994, 220: „Ach, so klar sind diese Entscheidungen nicht. Ich hatte immer Interesse am Theater, nur: Theater schreiben, besonders wenn man in einer neuen Sprache lebt, ist viel schwieriger als Romane. Ich hatte damals einen Lebensweg gefunden als Romanschreiber, und hab’ das aufgegeben, teilweise wegen der Begegnung mit Brecht, in Hollywood, nicht so sehr auf der persönlichen Ebene, das war minimal und nicht besonders intim – aber es gab diese Uraufführung von *Galileo*, wo ich ein bisschen mitgemacht habe.“ Die Erstaufführung von *Life of Galileo* fand am 30.07.1947 im Coronet Theatre in Beverly Hills statt. Ab dem 07.12.1947 wurde das Stück auch im New Yorker Maxine Elliot’s Theatre gespielt. Vgl. auch Cohen 2012, 148-156 zum *Galileo Project*.

⁶³⁵ Tabori/Palm/Voss [1987] 2004, 54. Vgl. auch Tabori 1981h, 14.

Nach der Arbeit als Drehbuchautor bei MGM in Kalifornien arbeitet Tabori 1948 bei Warner Brothers (u. a. „an dem Drehbuchprojekt ‚Zauberberg‘ (nach Thomas Mann) für [Alexander] Korda“⁶³⁶). Erscheint im Jahr 1949 / 1951 sein vierter Roman *The Caravan Passes*, so betont Tabori seinen Perspektivwechsel zu dieser Zeit: „Von 1950 bis 1968 habe ich fast nur Theater gemacht.“⁶³⁷ Seit 1950 – mit Unterbrechungen – bis Ende der 1960er / Anfang der 1970er Jahre ist Tabori sodann in New York City zu verorten. Festhalten lässt sich im Allgemeinen, dass „[d]ie fünfziger Jahre noch nicht von der Auseinandersetzung mit Brechts Theater bestimmt [sind], sondern von Versuchen, sowohl im Filmgeschäft als auch im begehrtesten Theaterdistrikt der USA, am Broadway in New York, Fuß zu fassen.“⁶³⁸

George Taboris Theaterdebüt fand mit *Flight into Egypt. A Play in Three Acts* (Premiere: 18.03.1952) im Music Box Theatre am Broadway in New York City unter der Regie von Elia Kazan⁶³⁹ statt. Bei *Flight into Egypt* handelt es sich um eine Bühnenbearbeitung des zuvor abgelehnten Drehbuchs *Hour of Departure* aus dem Jahr 1949.⁶⁴⁰ Inhaltlich geht es um die Wiener Nachkriegsflüchtlingsfamilie Engel, die sich – wie der intertextuelle Verweis des neutestamentlichen Titels *Flucht nach Ägypten* (Mt 2,13-15)⁶⁴¹ bereits erahnen lässt – in Kairo aufhält und auf ihr Einreisevisum in die USA wartet.⁶⁴² Das Stück handelt, so Tabori,

⁶³⁶ Feinberg 2003, 171. Das Projekt der Verfilmung scheiterte, vgl. Tabori/Becker 1994, 251.

⁶³⁷ Tabori 1989c, 122.

⁶³⁸ Hyöng 1997, 22.

⁶³⁹ Vgl. z.B. Murphy 2010 mit Informationen zu Kazan.

⁶⁴⁰ Vgl. Tabori 1949b (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2636). Eine dramatische Figur des Stücks ist der bucklige Dr. Ghoulos, vgl. den Dramentext *Flucht nach Ägypten*, Tabori 2014g, 81. Einem ebenfalls buckligen Herrn mit Namen Ghoulos ist Tabori wohl selbst in Jerusalem begegnet, vgl. Tabori 1952. Auch in *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* existiert eine Figur namens Ghoulos (der Griechen). Vgl. allg. auch Taboris Ausführungen zum Stück in Tabori 1981h, 14f. und Töteberg 1997, 41f. Am 11.06.2015 fand zudem die deutschsprachige Erstaufführung des Stücks unter der Regie von Frank Hoffmann im Rahmen der Recklinghauser Ruhrfestspiele statt.

⁶⁴¹ Mt 2,13-15 wird mit der „Flucht nach Ägypten“ (Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Neue Testament], 4) überschrieben.

⁶⁴² Während der NS-Zeit hatte die Familie, die ein Textilgeschäft besaß, die Näherin Olga Grün, eine Jüdin, versteckt. Als die Polizei dies herausfindet, wurde der Vater Franz Engel in ein Konzentrationslager gebracht, in dem er Folterungen ausgesetzt war. Frau Grün wurde ermordet. Nachdem das Geschäft zerstört wurde und die Familie alles im Zweiten Weltkrieg verloren hat, entscheidet sie sich für die Emigration, vgl. Tabori 2014g, 48. Vgl. auch Tabori 2014k, 123 und die Vorlage zum Stück, die sich auf seine Zeit 1940 in Sofia bezieht: „[Ich] bin [dann] in ein anderes Hotel gezogen, Hotel Koop, wo ich eine Zeitlang wohnte. Ich lernte dort ein österreichisches Ehepaar kennen, sie kamen aus Wien und hofften, nach Amerika auswandern zu können. Das Problem war, dass der Mann sehr krank war, und die Amerikaner hatten gewisse Regeln für die Einwanderung. (...) Darüber habe ich später, als ich in Amerika lebte, ein Stück geschrieben: ‚Flight into Egypt‘ (...).“ Vgl. auch die Interpretation von Kagel 2015, 325, der „ein verdecktes Judentum [konstatiert], auf das unter anderem der biblische Titel verweist, der auf die Flucht vor dem Kindermord Herodes’ nach der Geburt Jesu Bezug nimmt (...) und derart das Judentum der Protagonisten impliziert. Auch die (...) erzählte Geschichte der versteckten jüdischen Mitarbeiterin, deren Entdeckung Franz Engel ins Konzentrationslager bringt, kann als interne Reflexion des Stücks in diese Richtung gedeutet werden.“

„von (...) Opfern und Leiden [der Familie]. Es ist eine ironische Tragödie (...).“⁶⁴³ Aline B. Louchheim resümiert zudem:

„It tells of a post-war Austrian refugee family stranded in Cairo en route to America, (...) of the refugee's precarious economic and emotional life; of the sick husband who is denied the long-awaited visa; of the conflict between the entanglements of the place one has roots in and the uncertainties of the place one seeks; and of the final resolve to go back to build the new Austria rather than to escape that challenge in flight to America.“⁶⁴⁴

Zentral erscheint dabei die Unabgeschlossenheit dieses Stücks wie auch die späterer Werke; „later revising and rewriting it during the rehearsals and even the previews – a procedure that became a hallmark of his theatre work.“⁶⁴⁵ Wird das Stück nicht sehr erfolgreich von den Kritikern aufgenommen,⁶⁴⁶ so ist seine Realisierung für Tabori hingegen „ein großer Erfolg. Von mir war ein Traum verwirklicht, mein Stück, von Elia Kazan inszeniert, mit wunderbaren Schauspielern am Broadway zu sehen.“⁶⁴⁷

Das zweite Theaterstück von Tabori, *The Emperor's Clothes*, feierte unter der Regie von Harold Clurman am 23.02.1953 im Ethel Barrymore Theatre ebenfalls am Broadway Premiere.⁶⁴⁸

„Die Handlung spielt in Budapest im Jahr 1930, in der bedrückenden Atmosphäre eines Polizeistaats, der nicht von ungefähr Ähnlichkeit mit den USA zur Zeit der McCarthy-Hysterie aufweist. Es geht um die besondere Beziehung Ferikes zu seinem Vater: Der Sohn idealisiert seinen Vater, einen Schullehrer, der wegen seiner liberalen Ansichten, auf die schwarze Liste gesetzt und schließlich entlassen wird. Von einer lebhaften Fantasie beflügelt, die durch Filme und Abenteuergeschichten

⁶⁴³ Becker/Tabori 1994, 252. Tabori erwähnt weiter: „(...) Kazan machte mehr ein Melodrama daraus und vergaß den Humor dabei. Er war unter großem Druck, nach der Premiere ging er zu McCarthy und wurde Denunziant (...)“ (ebd.). In der sog. McCarthy-Ära (1947-1956), bezogen auf den US-amerikanischen Politiker der Republikanischen Partei Joseph Raymond McCarthy, waren zahlreiche Künstler durch einen ‚Kommunismus‘-Verdacht Diskriminierungen und Ermittlungen ausgesetzt, aus denen z.B. Berufsverbote oder Gefängnisstrafen folgen konnten. Vor dem *Komitee für unamerikanische Umtriebe (House Un-American Activities Committee (HUAC))* musste auch Brecht am 30.10.1947 aussagen. Am 31.10.1947 verlässt er die USA Richtung Schweiz. Auch Tabori litt unter der antikommunistischen ‚Jagd‘ und war auf der ‚schwarzen Liste‘ vermerkt, vgl. z.B. Tabori 1981h, 15 oder Becker/Tabori 1994, 251: Hier erwähnt Tabori auf die Feststellung, auch auf der sogenannten ‚Black List‘ gewesen zu sein: „Ja, als sogenannter ‚Fellow Traveller‘, ich war ja nie Kommunist.“ In der Collage von Brecht-Texten, *Brecht on Brecht. An Improvisation* (1961), verwendet Tabori u.a. Ausschnitte der auf Tonband aufgenommenen Aussagen von Brecht vor dem HUAC. Im Jahr 2000 inszeniert Tabori *Die Brecht-Akte* am Berliner Ensemble, das Brechts Verhör zur Grundlage hat. Vgl. auch Tabori/Kagel 1997, 70; hier wird Taboris Drehbuch *The Brecht File* von 1990 erwähnt.

⁶⁴⁴ Louchheim 1952.

⁶⁴⁵ Feinberg 1999, 29.

⁶⁴⁶ Vgl. z.B. Atkinson 1952a und Atkinson 1952b. Weitere Rezensionen/Pressemeldungen zu *Flight into Egypt* (1952-1955), vgl. AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1314. Vgl. Tabori 1993g, 156 ironisch zu der Kritik an seinem Stück: „Mein erstes Stück am Broadway wurde von der ‚Times‘ als ‚Bagatellisieren eines gewichtigen Themas‘ abgetan, was zufällig genau meine Absicht gewesen war. Walter Kerr, gefürchtet wie sein Namensvetter Alfred, bezichtigte mich, von Tschekow beeinflusst zu sein, den er für einen Langeweiler hielt. Ein dritter Gentleman empfahl mir, statt sich auf Einzelheiten einzulassen, sub rosa, ich solle doch, bitteschön, dahin zurückgehen, woher ich gekommen sei.“

⁶⁴⁷ Becker/Tabori 1994, 252.

⁶⁴⁸ Vgl. Tabori 2014c und der Dramentext *Des Kaisers Kleider. Eine Familienkomödie*. Der Titel des Stücks spielt auf Hans Christian Andersens Märchen *Des Kaisers neue Kleider* (1837) an. Am 23.01.1953 kam es ebenfalls unter der Regie von Harold Clurman bereits zu einer Voraufführung des Stücks an dem Wayne University Theatre in Detroit.

genährt wird, zieht Ferike seinen Vater in ein Polizeiverhör hinein. Als Vater Elek seine Kompromissbereitschaft andeutet, um seinen Posten zu behalten, bricht für den Jungen eine Welt zusammen. Erst als der gefoltete Vater über das Verhör berichtet, gewinnt er die Bewunderung des Sohnes zurück.⁶⁴⁹

Lässt sich vermuten, dass die im Stück im Fokus stehende Vater-Sohn-Beziehung einerseits den Kontextbezug zu der McCarthy-Ära (1947-1956) aufweist und Taboris Erfahrungen in den USA zu dieser Zeit widerspiegelt, so findet doch die Handlung des Stücks 1930 in Budapest statt und könnte so andererseits auch von der politischen Lage Ungarns in den 1930ern gerahmt sein.⁶⁵⁰ Nach der Zerschlagung der Räterepublik 1919 und dem Aufstieg des österreichisch-ungarischen Admirals und konservativen ungarischen Politikers Miklós Horthy (1868-1957) u. a. zum Reichsverweser des Königreichs Ungarn von 1920 bis 1944⁶⁵¹ war es unmöglich, oppositionelle Meinungen zu äußern. Es herrschte ein Klima der Kontrolle und Zensur. Die Figur des Vaters könnte auf Taboris Vater Cornelius Tabori bezogen sein, der als liberaler Journalist, Publizist und Historiker auf der ‚schwarzen Liste‘ stand und große Schwierigkeiten hatte, seinen Beruf ausüben zu können.⁶⁵² Der Sohn im Drama trägt außerdem Züge von Bruder Paul Tabori.⁶⁵³

Fielen die New Yorker Kritiken zu *Flight into Egypt* und *The Emperor's Clothes* nicht unbedingt positiv aus, so „sollte man [jedoch] nicht übersehen, dass Tabori (...) überhaupt in so kurzer Zeit zwei seiner Stücke an bedeutenden Bühnen mit guten Ensembles und Regisseuren in New York platzieren konnte.“⁶⁵⁴

⁶⁴⁹ Feinberg 2003, 62.

⁶⁵⁰ Die autobiographischen Elemente des Stücks hält auch Feinberg 1999, 30 fest.

⁶⁵¹ Vgl. Vági/Csösz/Kádár 2013, 405 zu Horthy: „Following the German occupation (March 19, 1944), Horthy, under pressure from Berlin, appointed the collaborator government of Döme Sztójay and waived his right to ratify laws, thereby ‚washing his hands‘: he was neither going to help nor hinder the flood of anti-Jewish regulations and measures. For this reason, he too bears considerable responsibility for the deportation of the Jews from the provinces. In early July 1944, he became active again and stopped the deportations, thereby saving Budapest Jews slated for transportation to Auschwitz. However, he later approved resumption of deportations, which were ultimately thwarted by Romania switching sides in the war in late August 1944. In the radically new military and political situation that arose, Horthy did not want to hand over any more Jews to Germany. He began preparing Hungary's defection from the war, but the Germans forced him to cede power to Arrow Cross leader Ferenc Szálasi on October 15-16, 1944. Horthy testified as a witness during the Nuremberg Trials, but he was not held accountable.“

⁶⁵² Vgl. z.B. Tabori 1989a, 125: „In der Mitte der zwanziger Jahre stabilisierte sich also ein präfaschistisches Regime, das gewisse Freiheiten gewährte, aber strenge Zensur praktizierte. Das habe ich persönlich erlebt: mein Vater, der Redakteur war und die Revolution von 1919 persönlich sehr begrüßte, ohne je Kommunist gewesen zu sein, stand auf der schwarzen Liste und bekam keinen Job mehr. Mit der Steigerung der Weltkrise in Deutschland und anderswo hat sich das immer mehr verschärft, und das Land [Ungarn, Anm. d. Verf.] rutschte immer mehr in Richtung Faschismus.“

⁶⁵³ Vgl. [Höpfner?]-Tabori o.D., 39 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 209).

⁶⁵⁴ Höyng 1997, 22. Neben der Realisierung der ersten Theaterstücke war Tabori weiterhin auch als Drehbuchautor tätig: Im Jahr 1953 verfilmt Alfred Hitchcock *I Confess*; das Drehbuch wurde von William Archibald und George Tabori verfasst. *I Confess* bezieht sich auf Paul Anthelmes Theaterstück *Nos deux consciences* von 1902. Über die Zusammenarbeit mit Hitchcock, vgl. Becker/Tabori 1994, 252: „Immer hatte man in Hollywood die Illusion, ästhetisch oder politisch etwas erreichen zu können. Eine reine Illusion! Im Gegensatz zu heute konnte ein Drehbuchautor nichts kontrollieren. Manchmal waren fünf oder sechs Leute an einem Drehbuch tätig. Ich habe da zugesagt, denn erstens brauchte ich das Geld, aber die Hauptsache war, dass

Tabori besucht in dieser Zeit – eingeführt durch Viveca Lindfors⁶⁵⁵ – häufig das Actors Studio in New York City, ein Schauspiel-Laboratorium, das 1947 von Elia Kazan, Cheryl Crawford und Robert Lewis gegründet wurde und die Möglichkeit zur Ausbildung sowie für Schauspielübungen bot. Ab dem Jahr 1949 unterrichtete der Theaterleiter und Schauspiellehrer Lee Strasberg dort und wurde 1951 zum künstlerischen Leiter ernannt.⁶⁵⁶ Die im Laboratorium praktizierte Schauspielmethode des *Method Acting* veranlasst den Schauspieler zum Hineinversetzen in seine Rolle und ist von praktischen Übungen und Diskussionen geprägt.⁶⁵⁷ Zu den Besonderheiten gehören ferner, dass man als Mitglied (und nicht als Schüler) aufgenommen wird und es keine klassischen Vorstellungen gibt. Eine der zentralen praktizierten Übungen, die auch Taboris Theaterarbeit prägt – der selbst keine „formale Theaterausbildung“⁶⁵⁸ durchlaufen hatte – ist das Ansprechen und Schulen des emotionalen Gedächtnisses (nach Konstantin S. Stanislawski) des Schauspielers für die jeweilige Rolle. Strasberg selbst hält dazu fest: „Der Schauspieler verwendet die ‚gegenständliche Entsprechung‘ seiner eigenen Erlebnisse als Mittel, um jene emotionalen Erlebnisse zum Ausdruck zu bringen, die er in seiner Rolle auf der Bühne zum Ausdruck bringen soll.“⁶⁵⁹ Die Methode der *sense memory* und die Erinnerungsarbeit sind dabei „immer [mit] d[er] lebensgeschichtliche[n] Situation (...) [verbunden] – emotionale Erinnerung bleibt an individuelle Erfahrung geknüpft.“⁶⁶⁰ Tabori, der an den Schauspiel-Sitzungen „als Beobachter (mit einer Sondergenehmigung von Strasberg)“⁶⁶¹ teilnahm, hält fest: „[Ich] habe [dort] mehr über Theatermachen gelernt als irgendwo sonst: dadurch, dass ich erfahren habe, was mit dem Schauspieler los ist, was er macht, was er braucht, was ihn blockiert, wo die Schwierigkeiten liegen.“⁶⁶²

dieses Melodram aus Frankreich, das er angeboten hatte, eine Dimension besaß, die mit der McCarthy-Zeit zu tun hatte. Es ging bei der Geschichte auch um die Frage: Nennt man Namen oder nicht? Es gab einige, die haben ‚nein‘ gesagt im Gegensatz zu Kazan, das hatte mich daran gereizt und natürlich, mit Hitchcock zusammen zu arbeiten.“ Zu Taboris Filmarbeit allgemein, vgl. Wille 1989.

⁶⁵⁵ Viveca Lindfors (1920-1995), Schauspielerin, Filmregisseurin und Drehbuchautorin schwedischer Herkunft war Taboris zweite Ehefrau von 1954-1972. Vgl. auch ihre Autobiographie Lindfors 1981.

⁶⁵⁶ Zuvor gründete Strasberg „1930 zusammen mit Harold Clurman und Cheryl Crawford in New York das ‚Group Theatre‘, das er bis 1937 als Direktor leitete“ (<http://www.munzinger.de/document/00000011544> (letzter Zugriff 01.06.2017)). Strasberg blieb bis zu seinem Tod 1982 künstlerischer Leiter des Actors Studio.

⁶⁵⁷ Die Schauspielmethode von Strasberg war geprägt von der Psychoanalyse und der Spielweise des Schauspielers, Regisseurs und Theatertheoretikers Konstantin S. Stanislawski (1863-1938), vgl. ebd.

⁶⁵⁸ Feinberg 2003, 63.

⁶⁵⁹ Strasberg 1988, 147.

⁶⁶⁰ Peters 1997a, 108. Zu Peters Unterscheidung von Taboris Theaterkonzept im Vergleich zu Strasbergs *Method*, vgl. ebd., 108f.

⁶⁶¹ Feinberg 2003, 63.

⁶⁶² Kässens/Gronius 1987, 167. Vgl. auch Tabori 1993j, 121. „Beeinflusst wurde Taboris Theaterarbeit außerdem durch die ihm sehr wichtige Gestalttherapie von Frederick S. Perls sowie von C. G. Jung“ (Schulze-Reimpell 1997, 12).

Taboris drittes Theaterstück *Jealousy Play* wurde nie aufgeführt und blieb unpubliziert.⁶⁶³ Im Februar 1956 debütierte Tabori als Regisseur in der Inszenierung von August Strindbergs *Miss Julie* und *The Stronger* im New Yorker Off-Broadway Phoenix Theatre,⁶⁶⁴ die im September 1956 auch im Actor's Workshop in San Francisco zu sehen waren.

Zwei Jahre später wurde Taboris politische Satire *Brouhaha. A Comedy in Two Acts* im Londoner Aldwych Theatre am 27.08.1958 unter der Regie von Peter Hall uraufgeführt. Am 26.04.1960 fand dann die US-amerikanische Erstaufführung am 175 East Broadway Playhouse unter der Regie von Tad Danielewski in New York City statt.⁶⁶⁵ Das Stück spielt in postkolonialen Zeiten in dem fiktiven Königreich Huwayat,

„in dem der Sultan (...) versucht, das von Großbritannien ausgebeutete ehemalige Protektorat wieder aufzubauen und zur wirtschaftlichen Selbstständigkeit zu bringen. Als alle Versuche scheitern, fremde Investoren für das Land zu gewinnen (...), kommt der Ratschlag eines amerikanischen Händlers: Um Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, solle das verschlafene Land doch zu einem Krisenherd werden.“⁶⁶⁶

Sehr erfolgreich verlief Taboris Collage von Brecht-Texten mit dem Titel *Brecht on Brecht. An Improvisation*, die 14.11.1961 am New Yorker Theatre de Lys unter der Regie von Tabori selbst und Gene Frankel uraufgeführt wurde. Neben der Co-Regie stellte Tabori die Collage von „Gedichte[n], Songs aus der ‚Dreigroschenoper‘, Teile[n] der Keuner-Geschichten, Szenen aus den Dramen sowie über Tonband eingeblendete Aussagen Brechts vor dem Untersuchungsausschuss für unamerikanisches Verhalten“⁶⁶⁷ zusammen. *Brecht on Brecht* war weitere drei Jahre an verschiedenen Theatern zu sehen und ging auf Tour.⁶⁶⁸

In den 1950er und 1960er Jahren ist Tabori zudem kontinuierlich mit Übersetzungstätigkeiten beschäftigt. So überträgt er u. a. Max Frischs *Andorra* und Brechts *Die Gewehre der Frau Carrar* sowie *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* in die englische Sprache und sorgt damit für eine „beginnende Popularität Brechts in den USA.“⁶⁶⁹ Nach und nach werden u. a. Brechts Stücke in den Übersetzungen Taboris in den USA eraufgeführt.⁶⁷⁰

⁶⁶³ Inhaltlich geht es nach Feinberg 1999, 31 um die „story of a woman who, upon finding out that her husband had an affair, betrays him with a young black actor.“

⁶⁶⁴ Zum Phoenix Theatre, vgl. z.B. Fröhlich 1972, 287-297. Für eine Kurzübersicht zum Off-Broadway Theater allgemein, vgl. z.B. Frank 2010.

⁶⁶⁵ Vgl. Tabori 2014a und der edierte Dramentext von *Brouhaha*.

⁶⁶⁶ Feinberg 2003, 66.

⁶⁶⁷ Höyng 1997, 23. In den 1950ern probte Tabori mit Viveca Lindfors Brechts Szene *The Jewish Wife* aus *Fear and Misery of the Third Reich (Furcht und Elend des Dritten Reiches)* am Actors Studio. Lindfors entwickelte die Idee, *Die jüdische Frau* unter der Schirmherrschaft der American National Theater and Academy (ANTA) als Matinee aufzuführen. Tabori sagt dazu rückblickend: „And that was the beginning of *Brecht on Brecht*“ (Tabori/Kagel 1997, 72).

⁶⁶⁸ Vgl. ebd., 71. Vgl. die später erschienene Publikation von *Brecht on Brecht*, Tabori 1967a. Vgl. auch Höyng 1999.

⁶⁶⁹ Höyng 1997, 23. Vgl. auch Taboris Aussagen in Kässens/Gronius 1987, 163. Tabori ist durch die Übersetzungstätigkeit auch in engem Kontakt mit Brechts Sohn Stefan Brecht (1924-2009), der als Schriftsteller ebenfalls in New York City lebte. Ferner stand Tabori mit Helene Weigel (1900-1971) in Ost-Berlin in

Tabori partizipiert des Weiteren seit Anfang der 1960er Jahre in New York City an den Projekten einer ‚Werkstatt‘ im Rahmen der Studentenbewegung und des Kampfes um gleiche Rechte für alle, die sich in seinem Haus befand. Die Trainingseinheiten z. B. zur Vorbereitung der Teilnahme an Demonstrationen in den Südstaaten und die Gruppenarbeit hinterließen tiefen Eindruck bei Tabori.⁶⁷¹ Die Arbeit mit Studenten setzt sich 1963 auch in seiner Theaterarbeit an der Pennsylvania University fort, insbesondere in der Zusammenarbeit mit dem Free Southern Theater aus New Orleans.⁶⁷² Im Winter 1965 gründete Tabori gemeinsam mit Viveca Lindfors die freie Theatergruppe The Strolling Players, „die jährlich eine zweimonatige Tournee durch verschiedene Universitäten machte.“⁶⁷³ Im Juli 1966 wird das erste Berkshire Theatre Festival in Stockbridge/Massachusetts stattfinden, dessen künstlerischer Leiter Tabori ist.⁶⁷⁴ Hatte Tabori nach seinem unveröffentlicht gebliebenen Roman bzw. seiner Erzähl-Anthologie *Pogrom* und „weder in seinen vier, in den Jahren 1945-1951 veröffentlichten Romanen noch in seinen Theaterarbeiten bis zur Mitte der 60er Jahre (...) das Thema jüdischer Existenz und Identität nach dem Holocaust in spezifischer Weise zur Sprache gebracht“⁶⁷⁵, so führt er 1966 auf dem Berkshire Theatre Festival *The Merchant of Venice as Performed in Theresienstadt* auf und stellt Shakespeares *Kaufmann von Venedig*⁶⁷⁶ durch seine künstlerische Bearbeitung erstmals in den (fiktiven) Kontext des Holocaust.⁶⁷⁷ Tabori „invented a play-in-play situation: concentration camp inmates perform *The Merchant of Venice* for the entertainment of German officers and their families.“⁶⁷⁸

Tabori erlebte den Kampf gegen Rassismus, Diskriminierung, Ausgrenzung und für die Gleichberechtigung der Schwarzen Bevölkerung in den 1960er Jahren in New York City mit

kontinuierlichem Austausch. Weigel wird ihn und Lindfors zum Brecht-Dialog im Februar 1968 nach Ost-Berlin einladen, vgl. der Exkurs in Kap. 3.3 dieser Arbeit.

⁶⁷⁰ Auch wurde Max Frischs *Andorra* in der Übersetzung Taboris am 09.02.1963 am New Yorker Biltmore Theatre erstaufgeführt. Diese Erstaufführung ist jedoch als Misserfolg zu verbuchen; das Stück wurde nach nur einer Woche wieder vom Spielplan abgesetzt. Zu den Gründen, vgl. Schaumann/Schaumann 2013, 68f. Ein Jahr zuvor, 1962, schrieb Tabori das Drehbuch zu *No Exit* (R: Tad Danielewski).

⁶⁷¹ Vgl. Michaelis 1976, 31.

⁶⁷² Vgl. z.B. Tabori/Kässens 1989, 49.

⁶⁷³ Feinberg 2003, 69.

⁶⁷⁴ Tabori hatte das Theaterfestival mit gegründet. Im Jahr 1970 wird hier auch sein anti-militaristisches Vietnam-Stück *Pinkville*, vor der Aufführung im American Place Theatre in New York City 1971, erstmals zu sehen sein.

⁶⁷⁵ Strümpel 2006, 231.

⁶⁷⁶ Das Erscheinungsjahr von Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* (Originaltitel: *The Most Excellent Historie of the Merchant of Venice*) ist mit 1600 anzugeben; das Jahr der Uraufführung mit 1605.

⁶⁷⁷ Vgl. z.B. Feinberg 2013, 108f. Das Stück wurde vom 19. bis zum 31.07.1966 gespielt, vgl. Berkshire Theatre Festival: Rehearsal Schedule - Summer, 1966 (NYPLPA, New York City, Viveca Lindfors Papers *T-Mss 2012-067, b. 2, f. 4).

⁶⁷⁸ Diedrich 2011, 143. Ein Dramentext ist nicht überliefert oder publiziert worden, vgl. Brief George Tabori an Wesley van Tassel, 10.08.1967e (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 863). Es existiert aber u.a. das Regiebuch von Tabori, vgl. Tabori 1966b (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3065).

und zeigte sich im Juli 1967 bestürzt über die Newark Riots.⁶⁷⁹ Am 01.10.1967 führt er im New Yorker Orpheum Theatre unter der Regie von Gene Frankel⁶⁸⁰ sein Stück *The Niggerlovers*⁶⁸¹ auf, das die Täter-Opfer-Dialektik thematisiert.

3.3 Exkurs: Taboris Teilnahme am Brecht-Dialog in Ost-Berlin (Februar 1968)

Tabori war – wie bereits in Kapitel 3.2 über die Begegnung mit Brecht 1947 in Hollywood und die Hinwendung zum Theater dargelegt wurde – in den 1950er und 1960er Jahren neben vielen weiteren Projekten u. a. mit Übersetzungstätigkeiten von Brechts Theaterstücken aus der deutschen in die englische Sprache beschäftigt⁶⁸² und stand in engem Kontakt mit Brechts ebenfalls in New York City lebenden Sohn, dem Schriftsteller Stefan Brecht, und mit Brechts Frau Helene Weigel in Ost-Berlin. Weigel ist es dann auch, die Tabori und Viveca Lindfors zum internationalen Brecht-Dialog am Berliner Ensemble in Ost-Berlin (09.-16.02.1968) anlässlich des 70. Geburtstags von Brecht einlädt.⁶⁸³ Gerahmt wurde das internationale Symposium durch das Thema Politik auf dem Theater.⁶⁸⁴ Tabori und Lindfors werden am Brecht-Dialog teilnehmen:

⁶⁷⁹ Vgl. Tabori 1967l (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1447). Vgl. z.B. Herman 2013 zu den Newark Riots. Vom 12. bis zum 17.07.1967 kam es zu gewalttätigen Unruhen in Newark, New Jersey in einem Klima von Diskriminierung, Rassismus und Polizeigewalt gegen die Schwarze Bevölkerung, ausgelöst durch die Verhaftung eines Schwarzen Taxifahrers durch die Polizei. Es gab 26 Tote und Hunderte Verletzte.

⁶⁸⁰ Gene Frankel hatte schon bei *Brecht on Brecht. An Improvisation* (1961) gemeinsam mit Tabori Regie geführt.

⁶⁸¹ Der provokante Titel des Stücks führt die abwertende, rassistische Bezeichnung und das Schimpfwort ‚Nigger‘ mit dem Substantiv ‚Lovers‘ zusammen. In den 1960er Jahren wurde in den USA mit dem Begriff ‚Negro(es)‘, initiiert durch Martin Luther King, Jr., die „erste offiziell verwendete Eigenbezeichnung für Schwarze (...) etablier[t]“ (Wierlemann 2002, 69). „Der Grund für den Sprachgebrauchswandel hin zu *Black* kann in der lautlichen Ähnlichkeit von *Negro* mit dem Schimpfwort *Nigger* liegen“ (ebd., 70). Zu dem Hintergrund der problematischen, in historische Kontexte einzubettenden dualistischen Kategorien bzw. Labels ‚Black‘ und ‚White‘ und damit verbundenen (Fremd- und Eigen-)Zuschreibungen und Machtdiskurse, vgl. ebd. Heute befindet sich die Bezeichnung ‚African-Americans‘ (oder die Kurzform: Afro-Americans) mit der „Betonung der Gleichwertigkeit ethnischer Minderheiten in der US-amerikanischen Gesellschaft“ (ebd., 73) im Sprachgebrauch. „Interessant (...) ist allerdings, dass die Bezeichnung *European-Americans* nicht gebräuchlich ist, was darauf hindeutet, dass die europäische Abstammung immer noch als Norm gilt. Während jede andere ethnische Herkunft als Regelabweichung entsprechend gekennzeichnet wird, bleibt sie als Prototyp unmarkiert“ (ebd., 74). Vgl. auch Cameron 1994 zu mit Bezeichnungen verbundenen Machtdiskursen.

Wurde *The Merchant of Venice as Performed in Theresienstadt* im Juli 1966 in Stockbridge/Massachusetts uraufgeführt, so arbeitete Tabori ab Herbst 1966 an *The Demonstration* bzw. *The Niggerlovers*, wie u. a. ein Textfragment (vgl. Tabori 1966c (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1474)), entworfene Textversionen (vgl. z.B. Tabori 1967i (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1441), Tabori 1967j (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1434), Tabori 1967k (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1435) und Tabori o.D.(d) (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1475)) und ausgewählte Arbeitsnotizen (vgl. z.B. Tabori 1967l (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1447)) zeigen.

⁶⁸² Vgl. z.B. Tabori 1989c, 120 und die erwähnten Übersetzungen von Brechts *Mutter Courage, Arturo Ui, Die Gewehre der Frau Carrar, Das Badener Lehrstück, Die Flüchtlingsgespräche* und Gedichten.

⁶⁸³ Vgl. Brief Helene Weigel an George Tabori und Viveca Lindfors, 07.09.1967 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3307).

⁶⁸⁴ Vgl. Sekretariat des Brecht-Dialogs 1969.

„Although we are both active academically (I now teach playwriting at the University of Pennsylvania and Viveca is about to do another countrywide college tour with a programme called ‚Three Boards and a Passion‘ which includes a good deal of Brechtiana, we would both prefer not to be pedantic-academic about our relationship to Brecht’s work, but rather to explain and describe concretely and informally what Brecht has meant to us. I.e. what we have learnt from him, and what our experience has been, esp. with the young people, by d[o]ing Brecht. Perhaps our contribution could be called ‚The Fun of Doing Brecht‘. (...)“⁶⁸⁵

Tabori selbst fasst in seinem Essay *Budapest – Hollywood – Berlin* (1989) zusammen:

„Ich kannte die Weigel aus Hollywood und von der Korrespondenz anlässlich meiner Übersetzungen. Mit dem Sohn in Amerika, Ste[f]an Brecht, war ich befreundet, er lebt ja in New York. Das war der erste Trip wieder nach Deutschland. Ich war bis dahin lediglich mal ein paar Tage mit Anatole Litvak in München und Wien, als wir ‚Die Reise‘ drehten, das war 1958.“⁶⁸⁶

Tabori hat im Rahmen des Brecht-Dialogs u. a. am Dialog der Übersetzer und Verleger am 13.02.1968 im Probenpavillon des Berliner Ensembles teilgenommen.⁶⁸⁷ Er hielt außerdem einen Vortrag mit dem Titel *Geburtstagsgrüße zum Brecht-Dialog* am 16.02.1968.⁶⁸⁸ An anderer Stelle erwähnt er jedoch: „Ich war so bewegt von dem Repertoire des BE, dass ich bei der Schlusszeremonie, als ich drankam, um BB meinen Tribut zu erweisen, fünf Minuten sprachlos auf der Bühne stand und dann in Tränen ausbrach.“⁶⁸⁹ Sein Beitrag beinhaltet eine kritische Betrachtung des Einflusses von Brecht auf das Theater in den USA:

„Über Brechts Einfluss auf das Theater in den USA wird gesagt, dass er a) nicht existiert und b) zwar existiert, es aber nicht sollte.

Wenn man die fetten und blutigen Zeiten bedenkt, die wie Hamlet gleichzeitig verrückt sind und auf gerissene Art verrückt spielen, dann finde ich seinen Einfluss ganz und gar gut. Die Frage ist, ob er für Brecht gut ist. Was ist zum Beispiel Einfluss? Erfolg auf dem Marktplatz? Die Herrschaft von Epigonen, Kliken [sic!], Richtungen und großem Missverständnis? Das Etikett ‚Brechtisch‘ wird (...) unbestimmt und gefahrlos gebraucht (...). Es gibt eine Riesenanzahl von Theaterleuten, die glauben, sie hätten der Sache Ehre erwiesen, wenn sie jenen Cäsarenhaarschnitt oder die proletarische Jacke und die stinkende Zigarre zur Schau tragen; Dramatiker, die die Emotionen an- und abstellen und mir nichts, dir nichts in Songs und Tänze ausbrechen; Regisseure, die keinen Schritt tun ohne kreideweißes Make-up und kaltes weißes Licht, die beim geringsten Anlass saubere Leinwandhänger, Spruchbänder und Tafeln herunterlassen; Schauspieler, die glauben, das Richtige zu tun, wenn sie gar nichts tun. So weit so gut. Aber als der ‚Galilei‘ das erste Mal in New York aufgeführt wurde, wurde er abgetan, nicht weil er schlecht aufgeführt wurde, sondern weil er ausgezeichnet aufgeführt wurde. Voriges Jahr hingegen, als er im Lincoln Center neuinszeniert wurde, war er das, was man einen Erfolg nennen könnte, eben weil er hübsch und sentimental gemacht war. ‚Die Dreigroschenoper‘ lief sieben Jahre zur Zeit der großen Hexenjagd, typischerweise erschien Brechts Name nicht auf der Reklametafel. ‚Brecht über Brecht‘ war ein Erfolg auch vor allem deswegen, weil die Kritiker die von diesem Theatervorspiel verärgert waren, gehen konnten wie sie gekommen waren, als Jungfrauen. Dann wurden mit der Gefräßigkeit, mit der der Broadway alles kauft, was sich möglicherweise wieder verkaufen lässt, ‚Mutter Courage‘ und ‚Arturo Ui‘ inszeniert und fielen durch. Die ‚Courage‘ wurde

⁶⁸⁵ Brief George Tabori an Helene Weigel, 22.09.1967c (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3307). Mit Tabori und Lindfors reist auch die britische Bühnenbildnerin Jocelyn Herbert nach Ost-Berlin. Vgl. auch die ausführlichen Notizen in Viveca Lindfors’ *East Berlin Diary 1968* (NYPLPA, New York City, Viveca Lindfors Papers *T-Mss 2012-067, b. 9, f. 2).

⁶⁸⁶ Tabori 1989c, 122. Vgl. auch Feinberg 2003, 73, die erwähnt, dass Tabori „für einen früheren Besuch im Jahr 1963 (...) kein Visum erteilt worden [war].“

⁶⁸⁷ Vgl. Sekretariat des Brecht-Dialogs 1969, 273 und bes. 116f.; hier spricht Tabori über die Verlagssituation in den USA. Zu seinen Erfahrungen bei Brecht-Übersetzungen, vgl. ebd., 122f.

⁶⁸⁸ Vgl. Tabori 1968h, 13f. (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2991).

⁶⁸⁹ Tabori 1981h, 17.

mit einem Achselzucken abgetan sogar zu einer Zeit, als das Land seinem Eintritt in den widerlichsten und dümmsten Krieg, den es je gekämpft hat, bevorstand. Beim ‚Ui‘ brachte unser führender Kritiker die übliche Beschwerde vor: Es sei nicht so gut inszeniert wie in Ost[-B]erlin; außerdem sei es altmodisch von Brecht, Gangstertum und Politik gleichzusetzen. Zwei Wochen später wurde er ein wenig korrigiert durch die Schüsse, die Kennedy töteten.

Wenn es eine Zeit gab, in der Brecht (...) viel diskutiert wurde (...), so wächst sein Einfluss jetzt ständig an, trotz der Tatsache, dass er sich von allen Dramatikern am wenigsten für Missverständnisse hergibt, und nichts ist erfolgreicher auf unseren Theatern als ein Stück, das missverstanden werden kann oder gar nicht verstanden zu werden braucht. Allerdings besteht unser Theater nicht nur aus jenen schrecklichen zehn Blöcken in der Nähe des Times Square, wie Herr Arthur Miller das so darstellt. Es ist am aussagekräftigsten und stärksten in den regionalen und Universitätszentren und in jenen dreckigen kleinen Rattenlöchern, die in Fachkreisen als off- und off-off-Broadway bekannt sind. In diesem Zusammenhang ist Brecht wahrscheinlich unser ‚populärster‘ ausländischer Dramatiker. Die meisten seiner Stücke sind aufgeführt worden, und zwar recht gut. (...)

Brechts Einfluss kann leicht nachgewiesen werden in so unterschiedlichen Werken wie ‚The Skin of our Teeth‘ (...) oder ‚Mac[B]ird‘ und bedeutender vielleicht noch in einer Generation von Volksliedsängern wie Bob Dylan und Pete Seeger. (...) Noch eine ganze Weile werden unsere Übersetzer, Regisseure, Schauspieler und Bühnenbildner nicht die Präzision und Schönheit der Originale erreichen, aber unser Hauptproblem ist das Publikum, das die Armen und Jungen ausschließt, und Brecht ist nicht für die fetten Bürger. Aber wie sowohl Mr. Dylan als auch das Lied von der Moldau sagt: ‚Die Zeiten ändern sich.‘ Brecht spielt und liest sich am besten in einer Krise, und wir könnten uns sehr wohl an der Schwelle eines [zweiten] Bürgerkrieges befinden.

Selbst heute bei unseren Veranstaltungen, Märschen und Demonstrationen entstehen die schönsten Momente oft durch ein Brechtgedicht oder -lied oder ein Theaterstückchen von irgendeinem unbekanntem Jungen, der es gelernt hat, einfach zu sein und direkt und voller Freude bei dem Gedanken, die Welt zu verändern. Ich glaube, dass Brecht immer mehr in unseren Theatern und Straßen aufgeführt werden wird, vor allem weil die gegenwärtige junge Generation wahrscheinlich die tapferste, freundlichste, kritischste, kämpferischste ist, die Amerika je gehabt hat. Sie wird uns bestimmt sowohl die Künstler als auch das Publikum geben, um Brechts Einfluss zu verwirklichen. Denn es gibt zwei Künste im Theater: Die Kunst des Stückeschreibens und die Zuschaukunst. Oder wie Walt Whitman sagte: ‚Ohne ein großes Publikum gibt es keine große Dichtung.‘⁶⁹⁰

Ein Blick auf die 1969 von dem Sekretariat des Brecht-Dialogs herausgegebene Dokumentation zeigt nun bei der Betrachtung von Taboris gehaltenem Vortrag der *Geburtstagsgrüße* – in einer leicht bearbeiteten Übersetzung, mit versehenen Ergänzungen – ebenfalls deutliche zeitgeschichtliche Bezüge zur US-amerikanischen Friedens- bzw. Protestbewegung gegen den Vietnam-Krieg auf, an der Tabori ausdrücklich partizipiert. Hinzugefügt wurde hier aber auch Taboris persönliche Bemerkung zu seinen Erfahrungen während der Teilnahme am Brecht-Dialog. *Die Geburtstagsgrüße* enden an dieser Stelle mit den folgenden Worten Taboris:

⁶⁹⁰ Tabori 1968h, 13f. (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2991). Vgl. Tabori 1968c (AdK, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv ZA 77) und sein englischsprachiger Originaltext mit dem Titel *BIRTHDAY GREETINGS*: Dieser Vortragsabschnitt befindet sich im Originaltext auf den S. 3-6 (Abschnitt III bis V). *The Skin of our Teeth* (New Haven, Connecticut 1942) (DEA: *Wir sind noch einmal davongekommen* (Zürich 1944)) ist ein Stück von Thornton Wilder, das gleichzeitig in der Gegenwart und Vergangenheit spielt, durch den Zweiten Weltkrieg geprägt ist und eine Familie zeigt, die den Katastrophen verschiedener Zeiten – von der Eiszeit bis zum Zweiten Weltkrieg – ausgesetzt ist. Vgl. auch z.B. Hewitt 1959 zum Stück. *MacBird!* ist eine dramatische Satire von Barbara Garson aus dem Jahr 1967, „[that] controversially applied Shakespearean paraphrases (from *Macbeth* and other plays), along with wildly, crude invective tones, to the lambasting of Washington politics“ (Loomis 2010a, 337). Vgl. auch z.B. Cohn 1976, 78ff. zum Stück.

„Wenn mir zum Schluss eine persönliche Bemerkung gestattet wird, möchte ich wiederholen, was mein indischer Freund gesagt hat: Diese Woche war vielleicht die schöpferischste meines Lebens. Ich kam hierher wie ein Krüppel, der nach Lourdes kommt (ich hatte immer gedacht, Brecht sei sehr therapeutisch), und ich fühle mich jetzt viel wohler. *Heiterkeit*. Ich hatte zwei Wünsche: Erstens herzukommen und das Ensemble hier in Ost[-B]erlin arbeiten zu sehen, zweitens, einmal zu erleben, dass das Berliner Ensemble nach Amerika kommt. Nicht nur aus sozusagen eigennützigen Gründen, sondern weil seine Anwesenheit mit dazu beitragen könnte, dass der fürchterliche Vietnamkrieg zu Ende geht. *Beifall*.“⁶⁹¹

Es zeigt sich die große Wirkung des Brecht-Dialogs auf Tabori, der diese Woche als die schöpferischste in seinem Leben bezeichnet.⁶⁹²

Zeitgeschichtlich an dieser Stelle als relevant anzuführen erscheint der u. a. von dem *Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS)* organisierte Internationale Vietnam-Kongress, der am 17. und 18.02.1968 in West-Berlin stattfand und den Widerstand gegen den von den USA geführten Vietnam-Krieg zum Thema hatte sowie sich allgemein gegen den westlichen Imperialismus aussprach. Der Kongress wurde mit einer Solidaritätserklärung mit der vietnamesischen Nationalen Front für die Befreiung Südvietnams (FNL) beendet. Im Anschluss kam es am 18.02.1968 zu einer Großdemonstration mit ca. 12.000 Demonstranten.⁶⁹³

Tabori schreibt fünf Tage nach dem Ende des Brecht-Dialogs am 21.02.1968 einen Brief an Wynn Handman in New York City und berichtet begeistert:

„Just got back from East Berlin and the Brecht Dialogue[.]. Quite the most moving & useful week of my life. (...) You must go and see the Ensemble in their own home. What one sees is not only the result but all the human and mechanical preparations that go into it. There is nothing like it anywhere and it has simply reaffirmed something that I was about to lose in these mad sick inhuman years. That

⁶⁹¹ Tabori 1969a, 259. Erwähnt Tabori in Tabori 1968h, 13 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2991) noch die Stücke *The Skin of our Teeth* oder *MacBird*, bei denen der Einfluss Brechts nachgewiesen werden kann, so erfolgt hier die Nennung von *MacBird* und *Viet Rock: A Folk War Movie* (1966) von Megan Terry, ein „full-length play with rock music critiquing the war that was staged by Joe Chaikin’s Open Theatre“ (Wilmer 2014, 416). Vgl. auch z.B. Loomis 2010b zum Stück *Viet Rock*. Die undatierte Transkription von Taboris Redebeitrag *Geburtsgrüße zum Brecht-Dialog* in einem Auszug veranschaulicht einen leicht variierten Wortlaut: „(...) Diese Woche war die schöpferischste und fruchtbarste meines Lebens. Ich glaube, ich bin als Krüppel hergekommen, und ich gehe als gesunder und starker Mensch wieder weg. Ich hatte auch Vorbehalte, aber diese Vorbehalte sind überwunden. Es waren großartige Tage hier in Ost[-B]erlin. Ich war natürlich neugierig, Ost[-B]erlin kennenzulernen, aber ich hatte auch den großen Ehrgeiz, das Berliner Ensemble kennenzulernen, nicht aus egoistischen Gründen. Ich glaube, dass die Ideen dieser Woche dazu beitragen werden, dass auch der fürchterliche Krieg in Vietnam zu Ende geht. (Beifall)“ (o.A. o.D., 35 [ca. 1968/1969] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3307)). Ein Brief von Werner Hecht an George Tabori, 28.02.1968 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3307) hält fest: „Für die geplante protokollarische Buchpublikation bereiten wir die Stenogramme der Gespräche redaktionell vor.“ So ist davon auszugehen, dass Hecht an der Transkription der Beiträge beteiligt ist.

⁶⁹² Tabori spricht in seinem Redebeitrag *Bemerkungen über Brecht*, den er im Rahmen der *Probleme der Brecht-Interpretation* während des Brecht-Dialogs gehalten hat, u.a. über die Verwendung von Brecht-Zitaten als Hilfe für die eigene Arbeit, über die Collage *Brecht on Brecht* (1961) und seine Begegnung(en) mit Brecht, vgl. Tabori 1968b, 14 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2991). Vgl. auch Tabori 1968c (AdK, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv ZA 77) und sein englischsprachiger Originaltext mit dem Titel *BIRTHDAY GREETINGS*: Taboris Redebeitrag *Bemerkungen über Brecht* befindet sich im Originaltext auf S. 1-3 (Abschnitt I bis II), jedoch ohne dass die Extra-Überschrift *Bemerkungen über Brecht* verwendet wird.

⁶⁹³ Vgl. z.B. Bude 2002, 129. Vgl. ebd., 128 auch zu den globalen Ereignissen des Jahres 1968. Vgl. ferner die Zeittafel in Kohtes 1990, 305f. zu den verschiedenen politischen Theatergruppen, Aktionen und Ereignissen im Jahr 1968 in den USA im Kontext der Protestbewegungen.

art and learning can be and must be Spaß i.e. fun; and the essence of the Brecht method – contrary to what the little Brechtians say – is cheerfulness, naïveté and joy in the idea of changing the world. (...) I know I'm a bit overemphatic but it all relates to [T]he [C]annibals. I see the problems much clearer now. And can look forward to the rewrites.⁶⁹⁴

Die letzten beiden Zeilen weisen darauf hin, dass Tabori im Februar 1968 intensiv an *The Cannibals* arbeitete. In seinem Essay *Unterammerngau oder Die guten Deutschen* im gleichnamigen autobiographischen Essayband von 1981 rekapituliert Tabori nochmals rückblickend seine Teilnahme am Brecht-Dialog:

„1968 kehrte ich für die ‚Brecht-Dialoge‘ [sic!] erstmals nach Deutschland, nach Ost-Berlin zurück, nachdem ich ein Jahrzehnt mit Brecht-Übersetzungen und -Produktionen herumgefummelt hatte. Dort fand ich, was ich bisher vergeblich im Theater gesucht hatte, reine Perfektion, eine unvergleichliche Einheit von Form und Inhalt, die Einfachheit, die so schwer zu machen ist. Ich war so bewegt von dem Repertoire des BE, dass ich bei der Schlusszeremonie, als ich drankam, um BB meinen Tribut zu erweisen, fünf Minuten sprachlos auf der Bühne stand und dann in Tränen ausbrach. Helene Weigel, die in der ersten Reihe saß, schalt mich einen Narren. Sie hatte recht, aber sie konnte den Grund meines Herzeleids nicht verstehen, und wie sollte sie auch?

Auf dem Höhepunkt der schönsten Erfahrung meines Theaterlebens nahm ich auch seine Nutzlosigkeit für mich wahr, in diesem absurden rot-plüsch-goldenen Raum, voll von mehr oder weniger ehrfürchtigen Kommunisten. Was mich in diesem Moment einer einzigen Beerdigung traf, war der Tod vieler Dinge: meine eigene täppische Suche nach Erhabenheit, wie man so sagt, die Hoffnung auf ein großes und heiliges Theater, auf den Künstler, der ein Virtuose ist, ein Zauberer, ein Schamane, all diesen Scheiß des 19. Jahrhunderts und früherer Zeiten von der Überlegenheit der Kunst über das Sein, mit dem besonderen Anspruch auf eine Wahrheit, die größer und besser sei als die, die unsere kleinen Leben, umfassen von Schlaf, bieten können. Ich würde nie die Wahrheit und Schönheit dieser Woche im BE denunzieren oder in Frage stellen; wie Prospero war ich nur krank und müde von all den Zaubertricks, von schneebedeckten Palästen, von all den Theater-Kathedralen; mein Weg führte von nun an in die Katakomben, d.h. in kaputte kleine Räume, in denen die Zuschauer uns genau sehen können, nicht größer und besser als die, die uns zuschauen; so armselig und stumpf sie auch immer sein mögen, hatte ich doch immer den Verdacht, dass niemand besser und größer als sie war. (...).⁶⁹⁵

Deutlich wird Taboris Abwendung von den großen und etablierten Theatern hin zu kleineren Theaterräumen, ohne Helden, „Beredsamkeit, Rhetorik, Arien, Pointen, elegante Choreographie und Arrangements, gewaltige Ausstattung.“⁶⁹⁶ Im Fokus steht für ihn, „den Schauspieler in jedermann zu entdecken und neue Wege zu entwickeln, die Fähigkeiten eines *Menschen* zu entwickeln und nicht die Tricks des Schauspielers.“⁶⁹⁷

Betont Tabori noch lange nach dem Brecht-Dialog, dass das Berliner Ensemble „das beste Theater [sei], das ich je erlebt habe“⁶⁹⁸, so hält er jedoch auch fest: „Dieses Theater war ein Idol, auch wenn ich diesem Stil nicht selbst gefolgt bin.“⁶⁹⁹ Neben der Bewunderung und dem Einfluss einerseits zeigt sich andererseits auch eine Distanzierung von Brechts Theater.

⁶⁹⁴ Brief George Tabori an Wynn Handman, 21.02.[1968e] (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Tabori und Handman standen auch während des Brecht-Dialogs in Kontakt, wie ein Brief von Wynn Handman an George Tabori, 15.02.1968a (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 226) zeigt.

⁶⁹⁵ Tabori 1981h, 17f.

⁶⁹⁶ Ebd., 18.

⁶⁹⁷ Ebd.

⁶⁹⁸ Becker/Tabori 1994, 254.

⁶⁹⁹ Ebd.

Tabori entfernte sich „von der normativen Interpretation, dem Perfektionismus und der Virtuosität, der ‚Super-Ästhetik‘, die Brecht und sein Ensemble propagierten. Taboris Theater suchte vielmehr die Symbiose zwischen Bühne und Realität und strebte danach, den Zuschauer intellektuell **und** emotionell einzubinden.“⁷⁰⁰

Brechts Episches Theater⁷⁰¹ und insbesondere Verfremdungseffekte beeinflussen Taboris frühe Theaterstücke wie *The Niggerlovers* (1967), *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969)⁷⁰² sowie *Pinkville* (1971). Tabori selbst hält zu seiner Auseinandersetzung mit Brechts Theatertheorie fest:

„[E]s waren gewisse inhaltliche und formale Elemente, die mich besonders ansprachen. Ich habe mich auch dagegen gewehrt, ihn [d. h. Brecht, Anm. d. Verf.] nachzumachen, aber ich habe natürlich viel von ihm gelernt. ‚Kannibalen‘ enthält gewisse Brechtsche Elemente, Brüche, Verfremdungen usw. Dann habe ich auch vieles falsch verstanden, aber auch das war nicht schlecht, vielleicht produktiver im Missverstehen. Mir wurde klar, dass man ihn eigentlich nicht nachmachen soll.“⁷⁰³

Martin Kagel konstatiert, dass Tabori Brecht gewissermaßen weiter entwickelt und eine ‚Dialektik der Verfremdung‘ aufgebaut habe, um wiederum ‚eine neue Direktheit und Unmittelbarkeit zu kreieren‘:

„Tabori’s own work in theater is certainly indebted to Brecht, yet, it seems that he uses the concept of *Verfremdung* dialectically, in order to create a new immediacy: distance creating proximity. Exemplary in this respect is his programmatic introduction to the fourth draft of the play *The Cannibals* (1968) itself an excellent application of Brechtian techniques of distancing. In the context of numerous statements about the ‚epic structure‘ of the play Tabori writes that its goal is to achieve ‚a catharsis through reconciliation and relief.‘ The latter seems true for most of his productions in theater.“⁷⁰⁴

Das folgende vierte Kapitel widmet sich nun der ritualtheoretischen und religionswissenschaftlichen Untersuchung von Taboris *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969). Für dieses stehen insbesondere Fragen zu möglichen Erinnerungsformen in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit im Zentrum, die Taboris Arbeiten prägen.

Tabori selbst hält fest:

„Ich, zum Beispiel, war besonders erpicht, diese Morde zu vergessen, für einige Zeit gelang es mir, aber ungefähr alle zehn Jahre wacht die Erinnerung an sie auf und trifft mich so stark, dass ich all das, was ich lange für verdaut hielt, erbrechen muss. Die Deutschen nennen das ‚Seelenkottzerei‘, ein Ausdruck der Ablehnung. Auch mir gefällt das nicht, aber ich kann es nicht ändern, es ist nicht unnatürlich, dass ich würgen oder schreien will (...). Ich fürchte, dass es mir nicht allein so geht. Oft bemerke ich, wenn ich meine Mitbürger – Juden oder Deutsche – beobachte, dass sie blau anlaufen,

⁷⁰⁰ Feinberg 2003, 74. Vgl. Tabori/Kagel 1997, 70: „Tabori’s personal admiration for Brecht as a playwright has always been coupled with his criticism of Brecht’s method.“ Vgl. auch Bayerdörfer 1997b, 9: „Kaum einem Dramatiker englischer oder deutscher Sprache ist in den letzten Jahren der kreative und phantasievolle Umgang mit Brechtschen Techniken so von der Hand gegangen wie Tabori. Dennoch ist ein Unterschied markant. Nie erschöpft sich die spielende verfremdende Souveränität in einer letztlich ideologisch-didaktischen Zielsetzung, immer bleibt ein Überschuss erhalten, der sich nicht lehrhaft verrechnen lässt.“

⁷⁰¹ Zu Brechts Epischem Theater, vgl. z.B. Brecht [1948] 1957a, Brecht [1940] 1957b oder Brecht 1957c.

⁷⁰² Vgl. Russell 1998, 109: „Brecht’s influence is evident in all of Tabori’s plays about the Holocaust.“

⁷⁰³ Kässens/Gronius 1987, 163f.

⁷⁰⁴ Tabori/Kagel 1997, 70. Vgl. *A Note on Draft IV*, Tabori o.D. [ca. 1968a], 1 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1385).

als müssten sie ersticken oder explodieren. Nur wenigen von uns ist es gelungen, das zu erinnern, was wir vergessen wollen, und wir können nur das vergessen, was wir wirklich erinnert haben.⁷⁰⁵

Taboris leitende Frage für seine Theaterarbeit lautet dabei: „Wie muss die Erinnerung beschaffen sein, damit wir uns endlich frei fühlen können?“⁷⁰⁶ Tabori zieht Brecht als Vergleichsfolie zu seinem eigenen Ansatz hinzu, der Fragen formuliert und zulässt sowie Denk- und Erinnerungsanstöße bieten kann, ohne den Anspruch von Erklärungen gerecht werden zu wollen. „Wir können sie [die Geheimnisse, Anm. d. Verf.] auch als unwichtig abtun, die gleißenden Scheinwerfer anknipsen, wie Brecht es tat, und nur Fragen stellen, auf die es Antworten gibt.“⁷⁰⁷ Laut Tabori sind es „[a]ber gerade diese unbeantworteten Fragen, diese Geheimnisse, (...) [die s]ein Interesse, oder [s]einen Wahnsinn, wenn man so will, geweckt [haben], nicht aus Neugier, sondern um zu überleben.“⁷⁰⁸

⁷⁰⁵ Tabori 1981e, 201.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Ebd., 203.

⁷⁰⁸ Ebd.

4. Ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchung von George Taboris *The Cannibals* (1968) und *Die Kannibalen* (1969)

Dieses Kapitel erläutert zunächst die Grundkoordinaten von Taboris erstem Holocaust-Drama *The Cannibals* (New York City 1968) und *Die Kannibalen* (West-Berlin 1969) in Form der Darstellung der Entstehungskontexte und zentralen Anmerkungen zur Ausrichtung und Anlage des Dramas, bevor auch der Titel, die dramatischen Figuren, ein kurzer inhaltlicher Abriss und strukturelle Unterschiede der publizierten englischen und deutschen Dramenfassungen aus den Jahren 1973, 1974 und 1994 erörtert werden sollen.

Das folgende umfangreiche Kapitel 4.2 widmet sich dann explizit der ritualtheoretischen und religionswissenschaftlichen Untersuchung von *The Cannibals* und *Die Kannibalen*. Dabei werden in Kapitel 4.2.1 als erstes die Widmung und Vorbemerkung zum Drama fokussiert. In letzterer können bereits Anklänge auf Sigmund Freuds *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912 / 1913) herausgestellt werden, dessen Studie wiederum im sich anschließenden Exkurs in Kapitel 4.2.2 ausführlich besprochen und aus religionswissenschaftlicher Perspektive diskutiert wird. Darauf folgend nimmt das Kapitel 4.2.3 die Neukontextualisierung von Freuds Narrativ des ‚Urvatermords‘ in Taboris Holocaust-Drama in den Blick.

Es folgt von Kapitel 4.2.4 bis 4.2.10 die ausführliche Untersuchung der jeweiligen Szenen der verfügbaren Dramenversionen und publizierten Fassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen*. Der analytische Fokus liegt dabei auf der Integration einzelner transferierter und transformierter Elemente bzw. Versatzstücke und Anspielungen, die Teil von rituellen Handlungen sein können und in dem neuen Kontext der Dramentexte durch die Hand des Autors Tabori verortet wurden sowie insbesondere auf ritual- und religionskritisch zu interpretierenden Passagen. Dem breiten Rezeptionshorizont wird mit dem Theoriekonzept der Intertextualität vor allem in Bezug auf intertextuell markierte und unmarkierte Übernahmen aus der Hebräischen Bibel und dem Neuen Testament begegnet.

Die Dramenanalyse erfolgt dabei je nach Version und Fassung gemäß der Szenenabfolge; zum Teil ist es jedoch nötig, das chronologische Vorgehen aufzubrechen, da Tabori z. B. Umstellungen von Szenen und Inhalten vorgenommen hat. Die einzelnen Kapitel umfassen demgemäß *Taboris Explikation akustischer signalgebender ritueller Elemente zu Beginn des Dramas* (Kapitel 4.2.4), *Das ‚Kaddish‘ als ritueller Assoziationsrahmen für den Nachruf auf die Figur Puffi* (Kapitel 4.2.5), die Fragen *To Eat, or Not to Eat oder: Darf man von der Figur Puffi essen?* (Kapitel 4.2.6) sowie *‚Alle gegen einen?‘ – Zum verbalen Schlagabtausch zwischen der ‚Uncle‘- bzw. ‚Onkel‘-Figur und den Gegenspielern* (Kapitel 4.2.7), zahlreiche

Spiele im Spiel zur Überbrückung der Wartezeit (Kapitel 4.2.8), *Die religionskritische Konzeption der Szene über die Wette ‚Gottes‘* (Kapitel 4.2.9) und den *Dramatischen Höhe- und Wendepunkt: Zum vielseitigen Einsatz von Elementen und Anspielungen auf das Letzte Abendmahl-Ritual* (Kapitel 4.2.10).

Die Zusammenfassung der ritualtheoretischen und religionswissenschaftlichen Forschungserkenntnisse für *The Cannibals* und *Die Kannibalen* erfolgt in Kapitel 4.3.

4.1 Taboris erstes Holocaust-Drama *The Cannibals* (New York City 1968) und *Die Kannibalen* (West-Berlin 1969)

In diesem Kapitel werden nun zentrale Informationen zum Entstehungskontext und zur Anlage des Holocaust-Dramas *The Cannibals* und *Die Kannibalen* dargelegt. Es folgen dann drei kurze Kapitel zum Titel, den Figuren und zum Inhalt des Dramas. Das fünfte Kapitel 4.1.5 demonstriert sodann wesentliche strukturelle Unterschiede der publizierten englischen und deutschen Dramenfassungen von *The Cannibals* (1973 und 1974) sowie *Die Kannibalen* (1994).

4.1.1 Zum Entstehungskontext und zur Anlage des Dramas *The Cannibals* und *Die Kannibalen*

Mit seinem ersten Holocaust-Drama *The Cannibals* und *Die Kannibalen* versucht Tabori, sich die Geschichte des Vaters zu vergegenwärtigen; das Drama ist „primarily marked by Tabori’s family history.“⁷⁰⁹ Jeanette R. Malkin verortet Taboris Dramenwerk zudem insgesamt in den Kontext des „contemporary memory-theater“⁷¹⁰, und auch in dieser Arbeit wird *The Cannibals* und *Die Kannibalen* als Erinnerungsdrama aufgefasst, das durch die mehrfach gebrochene Spiel im Spiel-Struktur der Söhne und der Berichte der zwei Überlebenden an die Väter erinnert⁷¹¹ sowie auf eine Rekapitulation und Eruiierung der Vergangenheit abzielt:

⁷⁰⁹ Häcker 2008, 229.

⁷¹⁰ Malkin 1999, 221.

⁷¹¹ Vgl. z.B. Bayerdörfer 2003, 101, der von einem „memory play of the surviving sons, trying to imagine the fate of the fathers and their personal and ethical reaction to the cannibalistic temptation, on the one hand, and the dehumanizing pressures of the Nazi camp authorities, on the other“ spricht und auch Pott/Sander 1997, 165, Sander 1997, 192 und Strümpel 2000 zu Taboris Erinnerungs-Spiel(en). Vgl. z.B. Schneider 2015, 21 allgemein zu den grundlegenden Funktionsweisen des Erinnerns: Erinnerung sei immer „– *selektiv*: d.h. eine Auswahl aus einer Fülle von Informationen und Bildern, die gleichzeitig Anderes vergessen macht, – *konstruktiv*: kein Abbild einer Wirklichkeit, sondern eine retrograde Konstruktion, in die meist nicht bewusste Interessen des Erinnernden eingehen; pointiert gesagt: ein *Wunschbild*, – *situativ und konstellativ*, d.h. Erinnerungen sind zustandsabhängig: Je nach aktuellem Bewusstseinsstand erinnern wir denselben Sachverhalt anders.“

„Die Lagererfahrung der Opfer wird wie durch ein Prisma gebrochen, da die Väter und ihr Tun nur als ‚Emanationen‘ der Erinnerungsarbeit der Söhne (und der Überlebenden) erscheinen. Nur momentweise lassen sich die Identitäten von Vätern und Söhnen deutlich voneinander unterscheiden; zumeist ist die Zuordnung einer Replik zu nur einer der Figuren (Vater oder Sohn) bzw. Spielebenen nicht möglich. Vergangenheit und Gegenwart sind interdependent und gleichermaßen präsent.“⁷¹²

Auf der Auschwitz-Ebene der Zeit und Handlung im Januar 1945 wird das Verhalten in Grenzsituationen auf der Ebene der Väter ersichtlich. Auch auf der Ebene der Söhne, die sich durch nachgespielte Szenen in die Lage der Väter versetzen, wird das Ringen um Moralität und Menschlichkeit durchgespielt und „über den angemessenen Umgang mit der traumatischen Vergangenheit gestritten.“⁷¹³

Tabori bezeichnet *Die Kannibalen* in einem Premierenbericht in der *Berliner Abendschau* vom 12.12.1969 selbst explizit als eine „recapitulation“⁷¹⁴. Es gehe darum, „wie sich die Söhne die Vergangenheit vorstellen (...). [*Der Sprecher*: Wie sie glauben, dass es gewesen sein könnte, damals.] Ja, das ist eine (...) Art von inquiry.“⁷¹⁵ Tabori führt weiter aus: „Es ist die Geschichte eines Sohnes, der herausfinden möchte, was seinem Vater zugestoßen sein könnte.“⁷¹⁶ Im Rahmen der Rekapitulation und des Versuchs der Vergegenwärtigung der Vergangenheit wird über die Perspektive der Söhne ein Imaginationsvorgang initiiert: Tabori entwickelt für sein Drama folglich „a new approach based on memory heightened by imagination.“⁷¹⁷

Tabori gibt im Rahmen von Notizen zu seinem vierten Entwurf von *The Cannibals* (ca. Juli 1968) zu der formalen Anlage und Wirkung des Stücks folgende Begründung zu erkennen:

„The idea of presenting it as though by the offsprings – whatever the final specifics of it will be, however discreetly, obliquely or directly presented – seems particularly useful. It synthesizes some of the best suggestions made so far about the abstract or non-illusionistic form. Above all, it helps the content. Like a ballad or a joke, the mixture of times past and present would gain force and consistency. The distance of the actor to the characters would be formalized. (...) It would remove, as we have always hoped, the narrative from the familiar horrors of a document, an inquest, or a historical evocation. It would poetize the form.“⁷¹⁸

Zu dem Entstehungskontext von *The Cannibals* lässt sich festhalten, dass das Schreiben des Dramas auch eine Form der (Selbst-)Therapie für Tabori war. Er selbst erwähnt die

⁷¹² Bourger 2002, 64. Vgl. z.B. auch Feinberg 1999, 201f. oder Strümpel 2000, 59ff.

⁷¹³ Bourger 2002, 64.

⁷¹⁴ Berliner Abendschau 1969, 00:01:35 – 00:01:39.

⁷¹⁵ Ebd., 00:01:56 – 00:02:13.

⁷¹⁶ Tabori 2005c, 00:08:11 – 00:08:15.

⁷¹⁷ Bayerdörfer 1998, 183. Vgl. auch Seidenfaden 1996 sowie die Studien von Langer 1975 und Schwarz 1999 zur literarischen Imagination des Holocaust. Erwähnung finden soll auch der von Marianne Hirsch geprägte Begriff Postmemory, der die Erinnerungsarbeit der Zweiten Generation fokussiert: „Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because the connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation“ (Hirsch 1997, 22). Vgl. auch Hirsch 2012, 4f.

⁷¹⁸ Tabori o.D. [ca. 1968a], 1 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1385).

Beschäftigung mit Freud, seine Erfahrungen mit einer Schreibblockade und den Nutzen einer Therapie, aus der u. a. *The Cannibals* hervorging, mit folgenden Worten:

„Als ich nach Hollywood und New York kam, ging jeder, den ich kannte, zum Therapeuten, und das war neu für mich. Ich kam aus England, dem Krieg und dem Faschismus. Hier in Amerika gingen die Leute zur Therapie. Ich habe viel Freud gelesen, der für mich ein großer Dichter ist. Als ich mit Viveca verheiratet war, ging sie und sogar die Kinder zum Therapeuten. Ich war der einzige, der nicht ging, denn ich dachte, ich habe ja meine Arbeit, das war meine Therapie. Dann wurde alles immer schwieriger, der amerikanische Leistungsdruck im Theater. Eines Tages wollte ich ein neues Stück schreiben, kam aber nie weiter als bis zur ersten Szene. Ich hatte fünfzig erste Szenen, endlose Notizen. Da dachte ich, vielleicht hilft es mir doch. ‚Writer’s Block‘ ist ein bekanntes Syndrom. (...) So fing also meine Therapie an, und nach wenigen Sitzungen habe ich angefangen zu schreiben, drei Stücke, darunter die *Kannibalen*.“⁷¹⁹

An anderer Stelle beschreibt er den Zusammenhang von seinem unveröffentlicht gebliebenen Roman bzw. seiner Erzähl-Anthologie *Pogrom* sowie *The Cannibals* und seiner psychotherapeutischen Behandlung aufgrund der Schreibhemmung folgendermaßen:

„TABORI: Spätestens nach Auschwitz musste ich mich mit der Tatsache, dass ich Jude bin, auseinandersetzen. Gleich nach dem Krieg habe ich einen Roman begonnen. Der hieß ‚Pogrom‘. Darin wollte ich das Leben in einem KZ beschreiben. Doch dann merkte ich, dass das nur jemand kann, der selbst dort gewesen ist. Danach habe ich zwanzig Jahre gewartet, bis ich mich mit dem Thema wieder beschäftigt habe.

Daraus entstand Ihr Theaterstück ‚Die Kannibalen‘.

TABORI: Ja. Damals lebte ich noch in Amerika.

Zuvor hatten Sie sich einer Psychotherapie unterzogen.

TABORI: Ja, weil ich nicht weiterkam. Ich hatte 500 Seiten für eine erste Szene geschrieben, endlose Notizen. Aber es wurde nichts. Deshalb bin ich zu einer Therapeutin gegangen, einer alten, fast tauben Dame. Der habe ich ganz tolle Träume erzählt. Ich dachte, sie hört mich nicht. Eines Tages gestand ich ihr, dass ich das meiste [sic!] erfunden hatte. Darauf sagte sie, das sei nicht schlimm, auch aus Lügen könne man über einen Menschen sehr viel erfahren.“⁷²⁰

Das Holocaust-Drama trägt jedoch auch die Prägung des eigenen Schmerzes und der Schuldgefühle dem Vater gegenüber.⁷²¹ In der Dokumentation *Nach Ihnen, Herr*

⁷¹⁹ Tabori/Welker 1994, 301. Vgl. z.B. auch Tabori/Fritsch 1994, 40 zu der wahrgenommenen Therapie nach Freud und folgenden Therapien: „Aber dann hatte ich eine Zeitlang eine Schreibhemmung. Wahrscheinlich wegen des extremen Leistungsdrucks, der besonders am amerikanischen Theater herrschte. (...) Jedenfalls stellte ich eines Tages fest, dass ich für ein neues Stück zwar 500 Seiten Notizen gesammelt hatte, aber darüber nicht schreiben konnte. Ich ging zu einer Therapeutin – eine französische Dame, schon sehr alt, über siebzig und eine sehr orthodoxe Freudianerin. (...) Nach einer Woche Therapie begann ich wieder zu schreiben: zwei Stücke. Ich bin aber auf der Couch geblieben, später habe ich noch andere Therapieformen wie Gestalt, Encounter und Bioenergetik ausprobiert.“ Vgl. auch Taboris Aussage in Kässens/Gronius 1987, 166: „In Amerika war das Klima von Freud geprägt [,] (...) das Klima war psychoanalysefreundlich – im Gegensatz zum großen Widerstand gegen die Psychoanalyse, den man gelegentlich hier verspürt. Diesen Einflüssen habe ich mich nicht entzogen (...). Als ich aus England zum ersten Mal nach Amerika ging, war ich eher marxistisch gefärbt, und als ich nach Hollywood kam, sah ich, dass fast jeder Patient war, auf jeden Fall wurde er therapiert. Diese Art von Sensibilität und Nabelschau war eine überwältigende, teilweise komisch-groteske Erfahrung in Los Angeles, in New York dann noch mehr.“ Tabori hat sich zudem u.a. intensiv mit Perls Gestalttherapie auseinandergesetzt, vgl. z.B. Tabori 1994p, 80 oder Tabori/Fritsch 1994, 40. Am 28.11.1975 inszeniert Tabori zudem *Sigmunds Freude* in Bremen, das Sitzungs- bzw. Traumprotokolle von Perls verarbeitet.

⁷²⁰ Tabori/Müller 1994.

⁷²¹ Vgl. z.B. Feinberg 1999, 198. Dahlke 1997, 129 spricht z.B. von der „Schuld der Überlebenden gegenüber den Toten“. Vgl. auch Tabori 1968/1969 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2655) im Rahmen der Auseinandersetzung mit der Kritik an *Secret Ceremony* und *The Cannibals* (beide 1968): „(...) and I [George

Mandelbaum! George Tabori in Auschwitz (1994) spricht Tabori über seinen Vater und seine Schuldgefühle:

„(...) [A]ls ich ih[n] [zu]m letzten Mal sah, hat er mich begleitet zum Bahnhof in Budapest, da bin ich weggefahren, und dann bin ich dreißig Jahre weggeblieben. Ich bin nach Sofia gegangen. (...) Zuletzt da war ich in Istanbul, in '41, dann habe ich so etwas geahnt, dass was passieren könnte. Ich habe ihn gefragt, ob er nicht (...) [in die] Türkei kommen [will]. [Die] Türkei war neutral, und dann wusste ich, dass ich schon nach Kairo gehe, zu der englischen Armee, und ich wollte ihn mitnehmen, und ich (...) habe gewisse Schuldgefühle, dass ich [ihn] nicht lange genug (...) überredet habe. Er hat [gesagt], ja, vielleicht kommt er, da war noch eine Möglichkeit von Ungarn (...) [in die] Türkei zu kommen. (...) Heute würde ich [ihn] noch mal und noch mal überreden, dass er kommen soll mit meiner Mutter.“⁷²²

An anderer Stelle äußert er:

„Ich war während des Krieges in Istanbul und rief meine Eltern an. ‚Wie wäre es, wenn ihr mich besuchen würdet, hier in Istanbul, für zwei Wochen?‘ Ich sprach so komisch, weil das Telefon abgehört wurde. Mein Vater wollte nicht kommen, seine Familie nicht verlassen. Dass ich meine Eltern nicht nach Istanbul geholt habe und so blöd am Telefon geredet habe, das verzeihe ich mir nicht.“⁷²³

Auf die Frage, ob er seinen Vater vor der Deportation hätte retten können, antwortet Tabori:

„Ich glaube, ja. Es wäre möglich gewesen. Denn ich war britischer Presseoffizier und wusste, dass es in Ungarn für die Juden gefährlich wird. 1941 habe ich ihn aus Istanbul angerufen und nur so beiläufig gesagt, er solle mich doch mit der Mutter besuchen kommen. Also ich habe ihn nicht gedrängt. Das habe ich mir nie ganz verziehen. Ich habe die Lage harmloser dargestellt, als sie war.“⁷²⁴

Tabori, Anm. d. Verf.] cannot think why our play [*The Cannibals*, Anm. d. Verf.] which unlike *The Deputy* or [T]he Investigation indicts on one, except, the author (...).“

⁷²² Schilhan 1994, 00:03:35 – 00:04:53 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv AVM 33.0715). Vgl. auch Kap. 1.2 zu den biographischen Stationen Taboris während des Zweiten Weltkriegs.

⁷²³ Tabori 2005b. Vgl. auch Tabori/Müller 1994; hier erwähnt Tabori, dass er sich als Überlebender den Toten gegenüber schuldig fühlte. In *Autodafé. Erinnerungen* (2002) erzählt Tabori von dem Traum einer Begegnung mit seinem Vater und der Bitte am Telefon im Jahr 1942, dass die Eltern ihn in der Türkei besuchen sollten: „Ich nahm an, dass meine Einladung (...) den Ernst der Lage deutlich machen würde, du sagtest, danke, ich werde es mit deiner Mutter besprechen, aber du bist nicht gekommen, vielleicht war es mein Fehler, nicht zu insistieren, kommt unverzüglich, um Himmels willen, hier bei mir werdet ihr in Sicherheit sein, kommt, kommt.“ Er schien zu nicken, sagte aber nichts“ (Tabori 2002, 57). Vgl. auch Müller 2005, 141 zu Taboris *Autodafé*: „In imaginären Einzelszenen der Erzählgegenwart (...) wird der Versuch unternommen, Vergangenheit dergestalt anders und neu zu entwerfen, wie sich das Gestrige in der Wunschvorstellung oder in der schlimmsten Wendung anders hätte abspielen können. In der Imaginationsfiktion kann deshalb im Sinne korrigierter Wirklichkeit nachträglich geschehen, was sich für das Ich in der Schreibgegenwart (2000/2001) als Versäumnis herausstellt.“ Vgl. ferner Tabori 2014k, 124 und 147 sowie auch Tabori/Strümpel 1997, 53: „Ich habe (...) Glück gehabt, dass ich die schlimme Zeit, in Ungarn und Österreich, gemieden habe. Zum letzten Mal war ich 1939 zu Hause in Budapest, da war Ungarn noch neutral. Ich kam aus England, und es war eine sehr schöne Zeit, aber im Februar bin ich abgehauen als Korrespondent auf den Balkan und in den Nahen Osten, und dann ging ich gegen Kriegsende zurück nach England. Ich hatte eigentlich ein sehr glückliches Leben in dem englischen Sinne des Wortes. In der englischen Sprache gibt es zwei Wörter für das Glück: Glück als *happiness* und Glück als *luck*. Ich habe alle beide gehabt, und ich leide noch immer darunter, dass ich es angenehm hatte in der schlimmen Zeit, im Gegensatz zu meiner Familie, weil 80 Prozent meiner Familie umgekommen sind.“

⁷²⁴ Tabori/Müller 1994. Vgl. z.B. auch Tabori 1998b (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2466): „Da ich an kollektive Schuld nicht glauben kann, fällt es mir auch schwer, an kollektiven Feierlichkeiten teilzunehmen. Es waren nicht ‚die Nazis‘, sondern einige Nazis, die meinen Vater in die Gaskammer befördert haben. Sein Tod bleibt für mich eine persönliche und private Sache; die geht sozusagen niemanden etwas an. Und da ich nicht weiß, wer die Mörder waren, ist die Schuld, dass ich ihn nicht retten konnte, die meine.“ Cornelius Tabori wurde am 17.04.1944 in Budapest verhaftet (vgl. Tabori [Cornelius] 1951, 248 und die Translator’s Note von Paul Tabori). Vgl. Tabori [Paul] 1951, vii: „CORNELIUS TABORI, my father, was born in 1879 at Szolnok, a sprawling Hungarian town on the River Tisza. He was murdered by the Nazis in July 1944; the exact day of his death has not been established.“ Im Mai 1945 erhält der Bruder Paul Tabori folgende Nachricht über den Vater: „In the death-camps of Csepel, Horthy-Liget, and later in Germany, the following have probably lost their lives

Ebenso plagen den Bruder Paul Schuldgefühle; „[d]as Gefühl am Tod des Vaters mitschuldig zu sein, wird beide Söhne fortan ihr ganzes Leben lang begleiten.“⁷²⁵ Tabori selbst hält fest, dass er *The Cannibals* letztlich schrieb, „statt einen Nervenzusammenbruch zu kriegen“⁷²⁶ und dieses ihn gewissermaßen aus der persönlichen Krise führte:

„Mit dem Stück ‚Die Kannibalen‘ ist der Knoten gerissen. (...) Damals habe ich begonnen, über meinen Vater und meine Familie nachzudenken. Ich war in einer Existenzkrise, die auch eine Krise meiner Rolle als Schriftsteller im kommerzialisierten New York war. Das Stück wurde in New York aufgeführt und dann zu meiner Überraschung auch in Berlin. Auf diese Weise wurde ich wieder mit Deutschland konfrontiert, und diese Konfrontation hat sich fortgesetzt. Das war nicht geplant.“⁷²⁷

Taboris *The Cannibals* ist also „der erste Ausdruck dieser Bewusstseinsänderung, die durch diese Therapie entstanden war.“⁷²⁸

...‘ the brief announcement said, and then followed a list of names, most of whom I had known and loved as friends ... with my father’s name as the last of all“ (Tabori [Paul] 1946, 37). In Gronius/Kässens 1989, 124 ist ein Dokument des Internationalen Roten Kreuzes ersichtlich, das George Taboris Nachfrage nach Vater und Mutter zeigt. Der ungarische Text lautet: „Paul Tábori, LONDON W.8. Stafford Terrace 14. / Apus április huszonnegyedikén internálva, július tizenkilencedikén déportálva, állítólag Auschwitzba. Barlaiék megvannak. Engem Nováék támogatnak; küldd Upton Sinclair, Huseley Werfel, Remark jogait nekik. Palit boldogan várom. 4-6-45“ (ebd.). Die Unterschrift kann leider nicht zugeordnet werden. Die deutsche Übersetzung, für die ich Gergely Kápolnási herzlich danke, besagt, dass der Vater am 24.04.[1944] interniert und am 19.07.[1944] nach Auschwitz deportiert wurde: „[Vater] wurde am 24. April interniert, am 19. Juli deportiert, angeblich nach Auschwitz. Die Barlays [die Familie von Paul Taboris Frau Kate Barlay, Anm. d. Verf.] sind noch da [bzw. leben noch, Anm. d. Verf.]. Ich werde durch die Novas unterstützt; sende ihnen die Rechte von Upton Sinclair, Huseley Werfel, Remark. Ich erwarte freudig Pali“ (ebd.). Der Auszug aus dem Budapester Sterbebuch zu Tábori Kornél vom 28.06.1951 besagt: „Zeitpunkt des Todes (Jahr, Monat, Tag, Zeitpunkt, Stunde): 1944 Juli 15., Mitternacht, 12 Uhr. Neunzehnhundertvierundvierzig fünfzehnter Juli“ (Auszug aus dem Sterbebuch zu Cornelius Tabori, 28.06.1951 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv, unverzeichneter Teil, Biographisches, Zugang 2014)). Der Zeitpunkt des Eintrags ist der 30.05.1951. Der Sterbeort wird mit unbekannt angegeben; die Todesursache ist unbekannt. Der Tod wurde richterlich festgestellt, vgl. ebd. Für die Übersetzung aus dem Ungarischen bin ich erneut Gergely Kápolnási zu Dank verpflichtet. In dem zuvor erwähnten Dokument des Internationalen Roten Kreuzes wird für die Deportation jedoch der 19.07.[1944] angegeben; in einem der beiden Dokumente liegt also eine falsche Zeitangabe vor.

⁷²⁵ Feinberg 2003, 37. Vgl. Tabori [Paul] 1946, 41 und die Selbstanklage in seiner Autobiographie *Restless Summer. A Personal Record*: „And I had every reason to be; for it was the question, still and small, but now once more insistent, whether, in the final analysis, *I had not killed my father myself*.“ Auch sinnt er über mögliche Gründe für die Verhaftung und Deportation des Vaters nach: „There could only be one valid reason for this: the activity of his sons. My brother and I had written articles and books which were, to say the least, anti-Nazi; both of us had been connected with the London broadcasts in Hungarian. It would have been folly to over-estimate the importance of our work, but both of us had been attacked by name in various Nazi publications, both had been robbed of our nationality. (...) They must have known about us (...) and used their knowledge to take cold-blooded and efficient revenge on the man they could reach. That was the thought behind my question, that was the deepest point of self-torture and self-accusation. What else could I have done? Or what other course could my brother have chosen? Would our father have escaped if we had kept silent, if we had never published a word against the Nazis? Perhaps yes. But what sort of a life would we have led, self-muzzled, silencing all we wanted and had to say? Would he who suffered for all we had written and done have approved of this silence? The questions remained unanswered“ (vgl. ebd., 42f.).

⁷²⁶ Tabori 1981h, 21.

⁷²⁷ Taboris Worte in Koelbl 1989, 234.

⁷²⁸ Tabori/Sommer 1994, 222. Tabori stellt des Weiteren heraus: „Die Psychotherapie-Experten hatten mein Problem so formuliert, dass ich mit meinen Aggressionen nur in meiner Arbeit zurecht käme, nicht im Leben, und das sollte ich nun irgendwie angehen“ (ebd.). Auch soll angemerkt werden, dass in *The Cannibals* und in *Die Kannibalen* das Schuldgefühl des Überlebt-Habens bzw. die Überlebensschuld angesprochen wird, vgl. z.B. Tabori 1973, 134 sowie Tabori 1994d, 52f. und 55.

In der Sendung *Aspekte* vom 06.01.1970 äußert Tabori zu der Intention des Dramas des Weiteren, für alle Beteiligten (Schauspieler, Publikum und sich selbst eingeschlossen) eine ‚theatralische Therapie‘ im Umgang mit den Ereignissen des Holocaust zu beabsichtigen:

„*Der Journalist*: Herr Tabori, haben Sie dieses Stück auch in der gezielten Absicht geschrieben[, um] aus der Erstarrung der Gedenkstunden und der Weihstunden gerade zu diesem Thema herauszu[.]kommen? *George Tabori*: Die Intention war, und das finde ich so schön, dass das so viele Leute verstanden haben, dass man über dieses Thema nicht schreiben oder sprechen soll, wenn man nicht die Absicht hat, uns alle davon zu befreien, sozusagen. Das ist für mich, ich finde dieses ganze Ereignis, es ist wie ein *curse*, ein Fluch, ja, in dem klassischen griechischen Sinne, d[er] über uns allen hängt, und wir müssen alle, (...) nein, nicht müssen (...), wir sollen alle etwas (...) tun eben, das *to lift it*, was macht man mit einem Fluch, (...) [ihn] zu verbannen (...), dass sie wieder zusammenleben können. *Der Journalist*: Peter Weiss hat es ja mit der szenischen Dokumentation versucht, Rolf Hochhuth hat ein dokumentarisches Drama daraus gemacht. Wie würden Sie den Weg skizzieren, den Sie gegangen sind? *George Tabori*: Ich wollte für mich selbst, für die Schauspieler und für das Publikum eben eine Art von theatralischer Therapie.“⁷²⁹

Zudem zeigt sich Tabori zutiefst beeindruckt von dem ihm überlieferten moralischen Verhalten seines Vaters in den verschiedenen ‚Lagern‘, das mit in *The Cannibals* und *Die Kannibalen* einfließt. Tabori vermerkt hierzu:

„*George Tabori*: „Ich habe eigentlich nie ganz (...) verdauen können, dass ich ihn [Cornelius Tabori, Anm. d. Verf.] überlebte. Ja, (...) das ist ein alter Mechanismus, die Schuldgefühle der Überlebenden (...). Jahrelang habe ich es nicht geglaubt (...). Nach ’45 war das (...) Legende. Jemand hat ihn in Transsylvanien gesehen, in Siebenbürgen gesehen, jemand hat ihn in Auschwitz gesehen. Er war okay. Ja, aber die andere Sache, was mit diesem (...) Krieg da zusammenhängt, dass, er (...), das haben mehrere beschrieben, er hat nach der Verhaftung und noch vorher, für sich eine Rolle gefunden. Was seine wahre Rolle war, weiß ich [nicht, Anm. d. Verf.] (...), man kann das im normalen Leben nicht durchführen. Er hat sich benommen wie der perfekte Gentleman, was unter den Umständen absurd (...) [war, Anm. d. Verf.]. (...) Man wollte ihn retten. Man wollte ihn entführen, sozusagen von den ersten Gefängnissen. (...) Da waren 500 andere Leute da. (...) Da sagt er also, ich kann nicht fliehen, was ist mit den anderen, wer rettet sie? Also er hat so eine Art von extrem moralischen Tick entwickelt, was ich sehr schön fand, und das hat er ganz konsequent durchgezogen.“⁷³⁰

Tabori prägte die von zwei Holocaust-Überlebenden überlieferte Anekdote über das höfliche Verhalten des Vaters als Zeichen des Widerstands gegen die Nazis enorm: „Und zwei Zeugen erzählten mir von seinem letzten Gang in die Gaskammer, wie er freundlich zu jemandem hinter ihm sagte: ‚Nach Ihnen, Mandelbaum.‘“⁷³¹ Tabori fasst diese moralische Größe seines Vaters wie folgt zusammen:

⁷²⁹ Tabori/Sendung *Aspekte* 1970 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv AVM 33.0702).

⁷³⁰ Goldinger 1983, 01:22:44 – 01:24:12 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv AVM 33.0703). Vgl. auch Tabori 1947f, 10 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2993): „A letter written by my father from prison. In it he said: ‚There are no tyrants; only tyrannical moments and they will pass. There is no evil in man except in his institutions; and they shall be changed. Love life and its people; and death shall be like the peasant’s good night to a tired day.‘ That was advice from a man who knew he was going to be burned to death.“

⁷³¹ Tabori 1994k. Die zwei Zeugen könnten die zwei ungarischen Auschwitz-Überlebenden sein, die Tabori in Tabori/Rohwer 2004, 122 benennt. Vgl. zudem Tabori 1994m, 9 zu einer weiteren Form des integer-moralischen mitmenschlichen Verhaltens während der Zeit der Verhaftungen des Vaters: „Eine kleine Bewegung wollte meinen Vater befreien. Er weigerte sich, denn er fragte, was mit den anderen 1200 Menschen, die noch im Lager waren, sei. 1944 war er dann wohl in dem letzten Transport, der aus Ungarn nach Polen ging, und so ist er in Auschwitz umgekommen.“ Vgl. dazu auch Tabori 1994k: „Nach seiner zweiten Verhaftung war er wunderbar verrückt: Er wurde der perfekte Gentleman. Ein paar Leute wollten ihm helfen zu fliehen und in den Untergrund

„Er war ein Humanist, der nach der Verhaftung durch die Gestapo zu immer rigoroserer Moralität gewachsen ist. Sie haben ihn in ein Lager bei Budapest verschleppt. Damals wäre es noch möglich gewesen, ihn unter Aufbietung verschiedener Tricks herauszuholen, aber er hat abgelehnt, weil er das vollkommene und kompromisslose Gegenteil der Täter sein wollte. Nachher in Auschwitz war er einer der Häftlinge, die es abgelehnt haben, Kannibalismus zu treiben.“⁷³²

Inbesondere der letzte Satz zeigt deutlich, dass *The Cannibals* in direktem Zusammenhang mit dem moralischen Verhalten des Vaters steht, der in Auschwitz einen Akt von Kannibalismus abgelehnt habe. Betrachtet man nochmals wie in Kapitel 3.1 Taboris Aussage in dem Prosatext *Pogrom*, die Weigerung des Vaters, Kannibalismus in Auschwitz zu betreiben, verarbeitet zu haben und dann an diesem Thema gescheitert zu sein –

„[A]ls ich nach dem Krieg erfuhr, was mit meinem Vater geschehen war, habe ich einen Roman geschrieben, nicht direkt dokumentarisch über diese Zeit, aber um meinen Vater herum. Man hatte mir erzählt, dass in Auschwitz am Ende richtiger Kannibalismus geherrscht haben muss. Und mein Vater hätte sich verweigert. Als der Roman fertig war, dachte ich, nein, das geht nicht. Man kann nur darüber schreiben, wenn man dabei war.“⁷³³

– so greift er dieses Sujet nun mit *The Cannibals* in dem dramatischen Medium über den Zugang der Nachgeborenen und zwei Überlebenden wieder auf.⁷³⁴ Ruby Cohn konstatiert: „Tabori tries to imagine camp life from within. He dramatizes a human development away from cannibalism; the final victory is refusal to eat one’s own kind, however hungry one is.“⁷³⁵

The Cannibals und *Die Kannibalen* sind überdies hinaus ausdrücklich dem Vater gewidmet, und in den verschiedenen Versionen und Dramenfassungen tauchen u. a. namentlich die Figuren Uncle Tabori⁷³⁶, Uncle Tabori’s Grandson⁷³⁷, Tabori⁷³⁸ und z. B. in dem publizierten englischen Dramentext von 1973 die Figur Uncle⁷³⁹ sowie in dem publizierten deutschen Dramentext von 1994 die Figur Onkel⁷⁴⁰ auf, in denen die Person des

zu gehen, aber er lehnte ab. ‚Was ist mit den 1500 Menschen, die nicht fliehen können?‘ Er war in einem ehemaligen Schulgebäude eingesperrt; während die anderen dalagen und zu schlafen versuchten, blieb er die ganze Nacht in einem Stuhl wach und passte auf die anderen auf, deckte sie zu, tröstete die, die in einem Al[b]traum lagen.“ Vgl. auch Hohenemser 1969, 94; dort sagt Tabori: „Ich erhielt nach Kriegsende die Briefe meiner Mutter aus Ungarn, sie schrieb mir von meinem Vater... Später kamen Berichte von Häftlingen dazu, die die letzten Monate von Auschwitz überlebt hatten.“

⁷³² Taboris Worte in Sichrovsky 1987a, 181.

⁷³³ Tabori/Welker 1994, 301.

⁷³⁴ Obgleich Tabori seine erste handschriftliche Dramenversion von *The Cannibals* innerhalb kürzester Zeit vom 16.12.1966 bis 09.01.1967 niedergeschrieben hat (vgl. Tabori 1966/1967 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376)), wird beispielsweise auch in dem Newsletter des The American Place Theatre von September 1968 unter der Rubrik *A Talk with the Playwright* über Taboris Drama festgehalten: „Ordinarily, the 54 year old playwright spends far more time on the initial draft, but he was able to write quickly because of his thinking and re-thinking of the material for over twenty years“ (The American Place Theatre 1968a, 2 (NYPLPA, New York City, The American Place Theatre Company Records *T-Mss 2002-025, b. 16, f. 4)).

⁷³⁵ Cohn 1970, 422.

⁷³⁶ Vgl. Tabori 1966/1967, ii (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376).

⁷³⁷ Vgl. Tabori 1968g, iv (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁷³⁸ Vgl. Tabori 1968j, iii (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁷³⁹ Vgl. Tabori 1973, 91.

⁷⁴⁰ Vgl. Tabori 1994d, 4.

Vaters fiktional widergespiegelt wird. Auch findet sogar der Name Cornelius⁷⁴¹ und Uncle Tabori bzw. Onkel Tabori⁷⁴² beispielsweise in dem publizierten englischen Dramentext von 1973 und der deutschen Fassung von 1994 Erwähnung.

Des Weiteren wird für die Betrachtung der Anlage von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* deutlich, dass Taboris Interesse an dem menschlichen Verhalten in Grenzsituationen, wie sie auch sein Vater erleben musste, eine zentrale Rolle spielt. Im Jahr 1969 äußert er sich dazu im Rahmen der europäischen Erstaufführung von *Die Kannibalen* in West-Berlin: „Mich beschäftigten die Fragen: Wie verhalten sich Menschen in Extremsituationen? Oder: Was treibt diejenigen, die andern ein solches Schicksal bereiten?“⁷⁴³ Auffällig ist, dass von Tabori hier die Opfer- und die Täterperspektive benannt wird. Wynn Handman notiert am 18.11.1967 zu Taboris *The Cannibals* außerdem die im Zentrum stehende Frage: „How far will you go to stay alive?“⁷⁴⁴ Tabori berichtet noch einmal an anderer Stelle über das ihm zugetragene Verhalten des Vaters und fasst dieses komprimiert zusammen mit:

„Es war eine Zeit, in der Kannibalismus nötig war, um nicht zu verhungern. Viele haben da mitgemacht. Und mein Vater war dagegen. Darum geht es in der Anekdote, aus der ich das Stück gemacht habe: Es war wichtig, Leben zu retten, um jeden Preis, das hatte einen hohen moralischen Wert. Aber mein Vater hat nun, in dieser Situation gesagt: so nicht. So, wie er auch vorher, bevor er ins KZ kam, Gelegenheit hatte, sich zu verstecken – und er hat es abgelehnt. Sicher, es war wichtig, Leben zu retten, zu überleben, aber er hat auch erkannt: Versteckspiele mache ich nicht. Ich brauche mich nicht zu verstecken, ich habe nichts getan! Er hat eine extrem andere Haltung entwickelt, auch im KZ. Er hat gesagt: Warum soll ich mich wie ein Verbrecher verhalten? Das einzige, was jetzt zählt, ist: anders sein, anders als die! Und das hat ihm am Ende nicht das Leben gerettet, aber zumindest, in den schwierigen Jahren, eine Haltung gegeben.“⁷⁴⁵

Das (häufig auch ambivalente) Verhalten in einer solchen Extremsituation, die Möglichkeit des Widerstands im Sich-anders-Verhalten als die Täter, die Bewahrung von Würde, Menschlichkeit und Moralität durch die Weigerung des erzwungenen Essens von dem Mithäftling – diese Themen, so sollte deutlich geworden sein, werden mit *The Cannibals* und *Die Kannibalen* von Tabori behandelt.⁷⁴⁶

⁷⁴¹ Vgl. Tabori 1973, 117 und Tabori 1994d, 28.

⁷⁴² Vgl. Tabori 1973, 132 und Tabori 1994d, 52f.

⁷⁴³ Hohenemser 1969, 94.

⁷⁴⁴ Handman 1967f (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. auch das Experteninterview mit Wynn Handman am 31.05.2012: „Look at his background, he was born in Hungary, he grew up during the Holocaust, his father who’s called Uncle Tabori in the play perished in Auschwitz. And (...) he felt (...) that he was writing the play based upon his knowledge of his father. This is what he told me. That his father, when in the Death Camp, he insisted on keeping his dignity, he wore gloves, he bowed at the crematory and this was always in George with this play“ (00:38:52 – 00:39:49).

⁷⁴⁵ Johannsmeier 1988, 46.

⁷⁴⁶ Vgl. ferner z.B. Plunka 2009, 247: „The play-within-the play recreates the atmosphere for the moral dilemma that permeates the play: whether dying with dignity or doing whatever it takes to survive in *l’univers concentrationnaire* is the right choice.“

Ob die Worte des Vaters ‚Nach Ihnen, Herr Mandelbaum‘ wirklich so ausgesprochen wurden, lässt sich nicht nachweisen; für Tabori ist dies jedoch auch unwichtig.⁷⁴⁷ Leicht abgewandelt finden sie jedoch auch in *The Cannibals* und *Die Kannibalen* Eingang und beschreiben die Haltung der Figur Uncle bzw. Onkel.⁷⁴⁸ Ebenso irrelevant erscheint für Tabori die Frage, ob es historisch nachweisbare Fälle von Kannibalismus in Konzentrations- und Vernichtungslagern gegeben hat.⁷⁴⁹ Vielmehr geht es ihm darum zu zeigen, wie Menschen in Grenzsituationen reagieren können; das Thema ‚Kannibalismus‘ wird hier als provokanter Aufhänger gewählt, um das Verhalten der Häftlinge in einer absoluten, von außen herbeigeführten Zwangssituation zu erkunden. Durch die Entscheidung und das Widerstandsmoment der meisten Häftlinge, nicht zu essen, angeführt von der Haltung der Figur Uncle bzw. Onkels, zeigt sich im Drama ein identitätserhaltendes Moment, obgleich niemand überleben wird. Tabori resümiert: „What matters though is the manner of their dying. Their resistance i.e. th[e] affirmation of their own humanity was, I believe, wholly efficacious.“⁷⁵⁰

⁷⁴⁷ Vgl. Feinberg 1999, 200.

⁷⁴⁸ Vgl. z.B. die publizierte englische Dramenfassung Tabori 1974, 5: „After you, sir.“ und ebd., 46: „„After you, gentlemen!““ In Tabori 1973, 125 erscheint diese zuletzt genannte Stelle nicht; es wurde somit eine Kürzung vorgenommen. Vgl. auch die publizierte deutsche Dramenfassung Tabori 1994d, 6: „Nach Ihnen, Herr Offizier.“ und ebd., 39: „Nach Ihnen, meine Herren.“

⁷⁴⁹ „Likewise, it is irrelevant whether or not there are actual cases of anthropophagy among the inmates of Auschwitz, as Tabori suggests he had heard“ (Feinberg 1999, 200). Vgl. Bräunlein 2006a, 273 allg. zu ‚Kannibalismus‘-Diskursen: „(Wortherkunft unklar; entweder von der span. Bezeichnung canibales bzw. caribales für Insel-Kariben [Kleine Antillen] oder von lat. carnibales – carnevales [caro = Fleisch; levare = entnehmen]), Bezeichnung für den Verzehr von Menschenfleisch, eng mit Gerüchten und Klischeevorstellungen verbunden. (...) K.-Vorwürfe werden in aller Regel gegen ‚die Anderen‘ erhoben. Spätestens mit Herodot (...), der die Skythen als androphágoi (...) bezeichnete, beginnt die Faszinationsgeschichte der K.-Vorstellung im westlichen Denken. Unterschieden werden (a) Exo-K.: das Verspeisen von fremden Menschen und (b) Endo-K.: das Verspeisen von Fleisch, Gehirn oder Asche von Verstorbenen der eigenen Gruppe. Ritual-magischer Krafterwerb und Vereinigung mit den Ahnen werden häufiger als Motive angeführt als Proteinmangel. E. Volhard (1939) wollte die universale Tatsache des K. kulturvergleichend nachweisen. W. Arens (1979) hingegen spricht nach einer Überprüfung der Quellen von einem K.-Mythos, zumal es nie an Gerüchten, jedoch allzu häufig an Augenzeugen mangelt. Weitere quellenkritische Studien zeigen, dass die Rezeptionsdynamik (Publikumserwartung, redaktionelle Eingriffe in Bild und Text, verleger. Kalkül) bei der Konstruktion des K.-Mythos in der europ. Neuzeit eine gewichtige Rolle spielte. K.-Diskurse werden mitunter durch christl. Missionare begünstigt. Dabei kehrt sich der K.-Verdacht um: Der Missionar, der das eucharist. Mahl, d. h. die Theophagie propagiert (...), wird als Kannibale gefürchtet. (...) In westlichen Industriegesellschaften der (Spät-)Moderne ist der skandalisierende Verdacht des rituellen K. bisweilen eng mit dem des Satanismus verknüpft.“ Vgl. aber auch z.B. Fulda 1996 zur *Hungeranthropophagie im Dreißigjährigen Krieg* und zum Essen von Menschenfleisch unter spezifischen historischen und sozialen Bedingungen.

⁷⁵⁰ Tabori o.D. [ca. 1966a] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3079). Vgl. auch Tabori 1967d (NYPLPA, New York City, Viveca Lindfors Papers *T-Mss 2012-067, b. 2, f. 8) in einem Brief an Joseph Chaikin im Kontext von *The Cannibals*: „The only positive thing I plucked out of my father’s death was the evidence that a) resistance is not necessarily a practical or violent gesture (...) but a refusal to become the Others and b) and oh, that’s the point of it all: there is nothing, but absolutely nothing that man cannot endure.“ Vgl. unbedingt auch Levi [1961] 2006, 46 aus der Überlebenden-Perspektive. Levi hat bereits 1946 mit der Arbeit an seinem autobiographischen Auschwitz-Bericht *Se questo è un uomo* begonnen und „zählt damit zu den ersten Überlebenden, die nach der Katastrophe Zeugnis ablegten“ (Michaelis 2013, 110). Die deutsche Erstausgabe mit dem Titel *Ist das ein Mensch?* erschien 1961; in dieser Arbeit wird die 15. Auflage von 2006 verwendet. Levis Bericht ist als eine der zentralen Quellen für Taboris Holocaust-Drama *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen*

Der Tabubruch ‚Kannibalismus‘ wird zudem von Tabori in Verbindung mit eingesetzten rituellen Elementen und Anspielungen gebracht, die u. a. auf das Narrativ des Letzten Abendmahls verweisen und trotz der vieldeutigen Lesarten ritualkritisch gerahmt sind, sowie auch die dramatischen Figuren die Gültigkeit von religiösen Fragen und ethischen Werten erörtern.⁷⁵¹

Nimmt man des Weiteren auch die Gattungsfrage des Stücks mit in den Blick, so sollte schon aus dem Exkurs in Kapitel 1.3.1 zu dem Überblick der Thematisierung des Holocaust auf westdeutschen Theaterbühnen nach dem Zweiten Weltkrieg die Abgrenzung zum dokumentarischen Theater ersichtlich geworden sein.⁷⁵² Tabori betont beispielsweise in *A Note on Draft IV* zu *The Cannibals* aus dem Juli 1968 den fiktional-therapeutischen Charakter des Stücks, das seinen imaginären Ausgangspunkt in der Auseinandersetzung mit der eigenen Vatergeschichte fand:

„I do not wish to present journalistic dilemmas, or controversial issues. It is a tale told by an idiot, if you like, full of sound and fury and signifying not anything that is in the newspapers or the history books. (...) It does not say: ‚This is what it was like.‘ It says, ‚Once upon a time ...‘ It is as real or

anzusehen, so z.B. auch Bourger 2002, 63-67. Es muss jedoch mit reflektiert werden: „Der Erarbeitung des Stücks muss eine gründliche Beschäftigung mit Augenzeugenberichten vorausgegangen sein, wengleich Tabori über seine Quellen niemals Auskunft erteilt hat“ (Strümpel 2000, 57). Tabori könnte für sein Holocaust-Drama u.a. auch Viktor E. Frankls ... *Trotzdem Ja zum Leben sagen* (1946), vgl. Frankl [1946] 1995 und dessen Memoiren *Man's Search for Meaning. An Introduction to Logotherapy* (1963) wahrgenommen haben, vgl. Frankl [1963] 1978. Zuerst erschien Frankls *Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager* (1946), vgl. Frankl 1946. Ebenfalls im Jahr 1946 kommt es zur Veröffentlichung von ... *Trotzdem Ja zum Leben sagen*, vgl. Frankl [1946] 1995. In den USA wurde 1959 Frankls Buch *From Death-Camp to Existentialism: A Psychiatrist's Path to a New Therapy* publiziert, vgl. Frankl 1959 sowie *Man's Search for Meaning. An Introduction to Logotherapy* (1963), vgl. Frankl [1963] 1978. Vgl. auch Strümpel 2000, 57, der Frankls Memoiren als Hauptquelle von *Die Kannibalen* herausstellt. In ... *Trotzdem Ja zum Leben sagen* betont Frankl die „innere Freiheit“ (Frankl [1946] 1995, 107) des Gefangenen, „dass man dem Menschen im Konzentrationslager alles nehmen kann, nur nicht: die letzte menschliche Freiheit, sich zu den gegebenen Verhältnissen so oder so einzustellen“ (ebd., 107f.). Der Mensch sei ein „Wesen, das immer *entscheidet*, was es ist“ (ebd., 139). Vgl. auch Bauman 1999, 207: „*It does not matter how many people chose moral duty over the rationality of self-preservation – what does matter is that some did. Evil is not all-powerful. It can be resisted. The testimony of the few who did resist shatters the authority of the logic of self-preservation. It shows it for what it is in the end – a choice.*“ Tabori erwähnt ferner in seinen Notizen zu *The Merchant of Venice as Performed in Theresienstadt* (1966) den ungarischen Dichter János Fóthy: „The poet J. Fothy, one of the few survivors speaks in his memoirs of resistance that may derive from standing erect, or looking at the moon, or simply, giving in to one's tears“ (Tabori o.D. [ca. 1966a] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3079)). Fóthy hat im Jahr 1945 das Buch *Horthylyiget: a magyar Ördögsgiget* veröffentlicht, vgl. Fóthy 1945. Für die Übersetzung der Informationen zum Buch habe ich erneut Gergely Kápolnási zu danken: „Das Buch erzählt die Geschichte des Internierungslagers in Szigetszentmiklós. Jüdischstämmige Journalisten, Rechtsanwälte und Studenten wurden dort 1944 gefangen gehalten. Unter ihnen war auch der Autor, der über die unmenschliche Behandlung, die schrecklichen Bedingungen und die grausam handelnden Kommandeure und Aufseher berichtet“ (<http://www.bibl.u-szeged.hu/bibl/mil/ww2/konyv/f/bibJAT00364523.html> (letzter Zugriff 01.06.2017)). Auch Taboris Vater wurde nach Csepel und Horthylyiget deportiert, vgl. z.B. Tabori [Paul] 1946, 36f. Vgl. Vági/Csösz/Kádár 2013, 131, Fußnote 77: Die Insel Csepel im Süden Budapests „had a cluster of labor camps set up mainly in factory buildings. They included the Tsuk fur factory, the Mauthner grainprocessing plant, the Duna aircraft factory (a.k.a. Horthylyiget), Királyerdő, Herminamajor, and Újtelep camps nos. II and III.“ Das Lager Csepel wird auch in der englischen Fassung von 1974 in Zusammenhang des Verhaltens von Uncle genannt, vgl. Tabori 1974, 47 – in der edierten Fassung von 1973 hingegen nicht – sowie in der deutschen Fassung, vgl. Tabori 1994d, 40.

⁷⁵¹ Vgl. Kap. 4.2.

⁷⁵² Vgl. auch Bayerdörfer 2003, 101: „It is evident that the author is not interested in documentary and historical realism but seeks a new level of problematization.“

unreal as ‚Hansel & Gretchen‘ or Oedipus or The Trial. It is a legend, personal, archaic, unique, strange, about a quarrel in the family, between fathers and sons and mothers and sons, a family of [J]ews, victims, prisoners. A legend that demands, as the first draft did it in its half-assed way, a catharsis through reconciliation and relief.“⁷⁵³

Betont Tabori hier mit Shakespeares Worten, dass das Stück ein ‚tale‘ und eine Legende sei, so hält Wynn Handman in seinen handschriftlichen Notizen zu *The Cannibals* am 09.10.1967 beispielsweise auch das Stichwort „fable“⁷⁵⁴ fest. Ausgewählte Rezensionen zu *The Cannibals* und *Die Kannibalen* sprechen darüber hinaus bei der Einordnung des Dramas von einer Allegorie oder Parabel.⁷⁵⁵ Jörg W. Gronius möchte *Die Kannibalen* gattungsdefinitiv als eine „dokumentarisch-rituelle[] Farce“⁷⁵⁶ bestimmt wissen. Wurde jedoch schon eine dokumentarische Tendenz durch den subjektiven Zugang des Autors und die Fiktionalisierung des Geschehens als Akt der Imagination zurückgewiesen⁷⁵⁷, so werden dem Stück in dieser Arbeit keine rituellen Qualitäten zugeschrieben, sondern transformierte und kontextuell neuverortete rituelle Elemente im Rahmen der untersuchten Ritualkonstruktionen Taboris in den verschiedenen Versionen und publizierten Fassungen der Dramentexte forciert.⁷⁵⁸

Tabori konnte *The Cannibals* am 17.10.1968 am The American Place Theatre in der St. Clement’s Church in New York City unter gemeinsamer Regie mit Martin Fried realisieren.⁷⁵⁹ Lyn Austin trat zuvor am 06.04.1967 erstmals im Namen von Tabori an Wynn Handman (Artistic Director und Co-Founder des The American Place Theatre) heran, sandte Taboris Stück anbei und fragte: „We had wondered if American Place ever made some kind

⁷⁵³ Tabori o.D. [ca. 1968a], 1 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1385). Hier zeigt sich u.a. ein intertextueller Verweis zu Shakespeares *Macbeth* (1611): „MACBETH: (...) it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing“ (Shakespeare [1611] 2001, 180, Szene V/V). Vgl. auch Tabori 2005c, 00:07:46 – 00:08:09: „Das Stück ist eher mythologisch, nicht dokumentarisch.“

⁷⁵⁴ Handman 1967e (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Auch Marx 2006a, 202 spricht von einer Fabel.

⁷⁵⁵ Vgl. z.B. Barnes 1968, Lahr 1968, Michaelis 1969, Borski 1969 oder auch Kasch 2014. Vgl. auch z.B. R.B. 1968; hier wird von *The Cannibals* als „vieldeutige[m] Gleichnis“ gesprochen oder Kässens 1989, 32, der *Die Kannibalen* ein „beklemmendes, bizarres dramatisches Gleichnis“ nennt. Hierbei ist jedoch die Verortung des ‚Gleichnis‘-Begriffs in den christlichen Kontext der Gleichnisse Jesu im Neuen Testament zu beachten. Neumann 1970/1971, 8 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1395) beschreibt das Stück als „Requiem“.

⁷⁵⁶ Gronius 1989, 19. Auch Pott/Sander 1997, 158 sprechen von einer „rituelle[n] Farce“. Vgl. z.B. Hofmann 2004a, 245 resümierend zu den Elementen der Farce und der Groteske, die Tabori für *Die Kannibalen* verwendet: „Farce und Groteske erweisen sich bei George Tabori nicht als Ausdruck eines verantwortungslosen Zynismus, sondern als angemessene Mittel, um darzustellen, dass nichts mehr so ist, wie es einmal war, und dass alles Vertraute und Gewohnte im Schatten der Shoah fremd erscheint.“ Zur Farce allg., vgl. z.B. Mack 1989.

⁷⁵⁷ Vgl. auch Diedrich 2014, 8, die *The Cannibals* als Stück „about remembering or imagining Auschwitz and about the difficulty of so doing“ versteht.

⁷⁵⁸ Vgl. auch Kap. 1.4.

⁷⁵⁹ Vgl. den Newsletter des The American Place Theatre von September 1968 (The American Place Theatre 1968a, 3 (NYPLPA, New York City, The American Place Theatre Company Records *T-Mss 2002-025, b. 16, f. 4)): „Tabori believes The American Place Theatre is the only place in the United States that a playwright can do his work. Even though he has had a number of Broadway productions, he is no longer interested in the commercial stage.“

of arrangement to coproduce, as we felt your theatre might be an excellent spot for this play.⁷⁶⁰ Handman zeigte sich begeistert von dem Stück und schrieb Tabori: „I congratulate you on THE CANNIBALS. It is an extraordinary play and I very much want to explore with you the possibilities of it being produced here at The American Place Theatre during the 1967-68 season.“⁷⁶¹ Zwei Tage später antwortete Tabori: „Nothing would please me more than having the play done at your theater.“⁷⁶² Handman entgegnete in einem weiteren Brief Ende Juni u. a.: „The play still excites me tremendously and I am eager to plunge in and gather all forces together to fulfill it in production.“⁷⁶³

Weitere gesichtete Briefkontakte zwischen Tabori und Handman zeigen insbesondere Diskussionen um Fragen der Wahl des Regisseurs und der Vorbereitungsphase für das Stück.⁷⁶⁴ Beide treffen sich am 02.08.1967 erstmals in New York City.⁷⁶⁵ Mitte Februar 1968, Tabori nimmt zu dieser Zeit am Brecht-Dialog in Ost-Berlin teil, wirft Handman den Namen von Martin Fried ein⁷⁶⁶, aber auch der Choreograph Jerome Robbins war eine Zeitlang als *director* angedacht, bis letztendlich die Entscheidung auf Fried fiel, der gemeinsam mit Tabori Regie führte.⁷⁶⁷ Im Juni, Juli und August 1968 fanden Readings, Workshops und

⁷⁶⁰ Brief Lyn Austin an Wynn Handman, 06.04.1967 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). ⁷⁶⁰ Lyn Austin (1922-2000), Theaterproduzentin in New York City, die auch an der Produktion von Taboris *The Niggerlovers* (1971) beteiligt ist. Im Jahr 1970 bis 1971 ist sie Executive Producer des Berkshire Theatre Festivals; am 12.08.1970 wird dort Taboris *Pinkville* unter der Regie von Grover Dale, produziert von Austin uraufgeführt. Vgl. z.B. Gussow 2000 allgemein zu Austin.

⁷⁶¹ Brief Wynn Handman an George Tabori, 01.06.1967a (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁷⁶² Brief George Tabori an Wynn Handman, 03.06.1967f (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁷⁶³ Brief Wynn Handman an George Tabori, 29.06.1967b (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁷⁶⁴ Vgl. z.B. Brief George Tabori an Wynn Handman, 04.07.1967g (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 226) und Brief Wynn Handman an George Tabori, 14.07.1967c (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 226). So wird z.B. Joseph Chaikin (Open Theater) nicht Regie führen. Das Open Theater war ein „influential laboratory/workshop for actors and playwrights, celebrated during its decade of existence for such collaborative productions as Megan Terry’s *Viet Rock* and Jean-Claude van Itallie’s *The Serpent* and for its powerful presentation of Samuel Beckett’s *Endgame* (...)“ (Chaikin 1972, 162). Vgl. auch Brustein 1975, 119 und Fröhlich 1972, 368-377.

⁷⁶⁵ Vgl. Handman 1967d (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und Handman 1967g (NYPLPA, New York City, The American Place Theatre Company Records, *T-Mss 2002-025, b. 106).

⁷⁶⁶ Vgl. Brief Wynn Handman an George Tabori, 15.02.1968a (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 226).

⁷⁶⁷ Vgl. aber auch den Brief von Tabori an Wynn Handman, 21.02.[1968e] (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): „Incidentally, if Jerry can’t be pinned down, we should direct it ourselves. I’ve watched this sort of collective directing and it works very well and is a lot of fun.“ Vgl. Handmans Aussagen in Gerard 2013, 74: „I’ve had my share of thrills, but *The Cannibals* experience was probably the peak,“ Handman recalls. „*The Cannibals* was a turning point in George Tabori’s life. It was 1968, at St. Clement’s. The original director, Jerome Robbins, couldn’t cast it. I didn’t want to fire Jerome Robbins, but George and I hoped he wouldn’t do it, and he finally quit. Martin Fried directed. It was all about eating and survival. It had a great mix of styles, dark humor, moving speeches, strong dramatic interludes.“ Vgl. auch Long 2001, 132: „Robbins was intrigued by the play (...); and for two months took an active role with Wynn Handman, the American Place Theater’s artistic director, in auditioning the play’s large cast of eighteen actors. Every day casting sessions were held, but Robbins, a perfectionist as always, was never quite satisfied with the possibilities in the casting and finally withdrew.“

Auditions sowie ab dem 03.09.1968 die Proben zu *The Cannibals* statt.⁷⁶⁸ Mit der Uraufführung am 17.10.1968 wird die Spielzeit von 1968 / 1969 des The American Place Theatre mit *The Cannibals* eröffnet.⁷⁶⁹

Die Bühnenverlegerin und Leiterin der Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH in West-Berlin, Maria Sommer las indes die Rezension *Ein Tollhaus in der Kirche*. ‚*The Cannibals*‘ – eine Uraufführung des American Place Theatre in der New Yorker deutsch-jüdischen Emigrantenzeitung bzw. dem Wochenblatt *Aufbau* vom 08.11.1968 und zeigte sofort Interesse an Taboris Stück:

„Ich hatte im *Aufbau* eine Kritik über die Uraufführung des Stückes in New York gelesen, danach erhielt ich über eine Agentin das Manuskript. Albert Bessler, der damalige Chefdramaturg des Berliner Schiller-Theaters, war für die ‚Werkstatt‘ interessiert und der Lektor Peter Sandberg an der Übersetzung. Vierzehn Tage habe ich überlegt und mich gefragt: Darf man, soll man, muss man dieses Stück in Deutschland zeigen? Ist es denkbar, dass man all diese schrecklichen Dinge ‚nachspielt‘, die da unter KZ-Häftlingen passierten? Kann man Auschwitz ‚spielen‘? Es war Frühjahr 1969.“⁷⁷⁰

Die von Sommer genannte Agentin war Liesl Frank Mittler, die Taboris Drama u. a. an das Schiller-Theater geschickt hat.⁷⁷¹ Zwischen dem 07. und 24. Januar 1969 schlug Tabori dann vor, *Die Kannibalen* gemeinsam mit Martin Fried umzusetzen. Das Schiller-Theater zeigte sich sehr interessiert an dieser Idee.⁷⁷² Im August 1969 schrieb Frank Mittler an Tabori, dass

⁷⁶⁸ Vgl. Handman 1968d (NYPLPA, New York City, The American Place Theatre Company Records, *T-Mss 2002-025, b. 106). Vgl. auch Handman o.D.(b) (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und der Zeitplan bis zur Uraufführung von *The Cannibals*: „Fall 1968 production (opening play) based on 4 weeks laboratory[,] 6 weeks rehearsal.“ Vgl. auch Selby 1971, 82f. zu verschiedenen Einheiten der Zusammenarbeit am The American Place Theatre.

⁷⁶⁹ Vgl. auch The American Place Theatre 1971 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die weiteren aufgeführten Stücke in dieser Season: David Trainers *The Acquisition*, Philip Hayes Deans *This Bird of Dawning*, Werner Liepolts *The Young Master Dante*, Ronald Tavel's *Boy of the Straight-Back Chair* und Kenneth Camerons *Papp*.

⁷⁷⁰ Ohngemach 1993c, 48. Vgl. R.B. 1968 und auch Tabori 1981h, 22: „Die New Yorker Presse war über ‚Die Kannibalen‘ entsetzt, außer einem kleinen deutschsprachigen Blatt, dessen Bericht zufällig Maria Sommer vom Kiepenheuer-Verlag las (...).“

⁷⁷¹ Vgl. den Brief von Liesl Frank Mittler an George Tabori, 07.01.196[9]a (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3118): „Dearest George, I am very much impressed with your play. I have sent it to Berlin's Schiller Theater. They are considering producing the play, because they think it is powerful and wonderfully written. (...) The lector of Schiller Theater has the idea to find out if Mr. Fried speaks German and whether he would be interested in directing the play in Berlin. Would you be kind enough to contact him and let us know if there is a possibility to get him.“ Vgl. z.B. Herbertz 2010 zu Frank Mittler (1903-1979). Vgl. auch das Experteninterview mit Wynn Handman am 31.05.2012, 00:00:48 – 00:01:46: Hier spricht Handman davon, dass Peter Sandberg ihn kontaktierte und großes Interesse an dem Stück bekundete, infolgedessen Handman ihm dieses dann zuschickte.

⁷⁷² Vgl. den Brief von Liesl Frank Mittler an George Tabori, 24.01.1969b (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3118). Vgl. auch den E-Mail-Kontakt mit Maria Sommer vom 25.10.2013: „Es ist richtig, dass ich den ‚Aufbau‘-Bericht über die New Yorker Aufführung las, aber so wie ich viele ausländische Kritiken über viele Stücke in vielen ausländischen Zeitungen las und oft mit Agenten und Theaterleuten darüber sprach. Liesl Frank-Mittler war eine sehr agile Agentin, sie lebte damals teils in NYC, teils in München, hatte viele Verbindungen sowohl zu Autoren (besonders Emigranten aus Europa) als auch zu Theaterleuten und Verlegern in Europa, sie schickte auch zahlreiche Manuskripte an zahlreiche Empfänger, sehr häufig gleichzeitig an mehrere vermutliche Interessenten, und wenn ich mich recht entsinne, auch ‚The Cannibals‘ an uns und ans Schillertheater und ich weiß nur noch, dass der damalige Chefdramaturg Albert Bessler und ich sehr früh und sehr intensiv darüber sprachen und fanden, das muss unbedingt in der ‚Werkstatt‘ gezeigt werden. So kam es

Peter Sandberg, der Lektor und Dramaturg des Schiller-Theaters seine Übersetzung des Dramas beendet habe⁷⁷³ und brachte in einem weiteren Brief vom 25.08.1969 u. a. die Verhandlung der Aufführungsrechte mit dem Kiepenheuer Bühnenvertrieb zur Sprache:

„As you know, I am handling your play together with a very good Theater-Verlag in Berlin. We want to make a contract for the German-speaking rights (for Germany, Austria and Switzerland) (...). The name of the Verlag is Kiepenheuer Bühnenvertrieb, the owner is Dr. Maria Sommer, you will meet her in Berlin, and I am sure, you will like her tremendously.“⁷⁷⁴

Maria Sommer erwirbt die Rechte an Taboris Drama. Tabori hielt fest: „Ich habe nie gedacht, dass dieses Stück nach Deutschland kommt oder gar ich. Nie im Leben!“⁷⁷⁵

Auch Wynn Handman flog am 09.12.1969 nach West-Berlin, verbrachte neun bis zehn Tage als geladener Gast in der Stadt⁷⁷⁶ und wohnte der europäischen Erstaufführung von *Die Kannibalen* in der Werkstatt des Schiller-Theaters am 13.12.1969 bei.⁷⁷⁷

dann zur Einladung von George Tabori und Martin Fried durch das Schillertheater und unserem Vertrag über die ‚Deutschsprachige Erstaufführung‘.“

⁷⁷³ Vgl. den Brief von Liesl Frank Mittler an George Tabori, 11.08.1969c (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3118).

⁷⁷⁴ Brief von Liesl Frank Mittler an George Tabori, 25.08.1969d (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3118). Peter Sandberg hat sehr wahrscheinlich von Mai bis August 1969 an der Dramen-Übersetzung gearbeitet, vgl. den Brief von Peter Sandberg an George Tabori, 29.05.1969 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 3309), der den Beginn der Übersetzungsarbeit verdeutlicht. Entwürfe, die den Übergang der Fassung von *The Cannibals* zur Dramenkonzeption von *Die Kannibalen* sowie verschiedene Stufen der Übersetzung zeigen, sind nicht überliefert. Auch Maria Sommer besitzt kein Dokument zu der Übersetzung, vgl. E-Mail-Kontakt mit Maria Sommer vom 22.10.2013: „[N]ein, leider keine Dokumente. Sandberg und ich haben damals fast täglich miteinander telefoniert oder er kam in den Verlag. Er war ein erfahrener und äußerst gewissenhafter Übersetzer (und selbst in der Emigration aufgewachsen) und im Hauptberuf einer der Dramaturgen am Schillertheater und hat natürlich an den Proben teilgenommen, so dass er mit George Tabori viel gesprochen und nicht korrespondiert hat.“

⁷⁷⁵ Tabori/Palm/Voss [1987] 2004, 60. Vgl. auch Tabori 1981h, 23 und die Erwähnung von Spannungen im Vorfeld der Aufführung des Stücks: „Die Proben waren sehr heikel. Degen und Greenbaum, die beiden Juden der Besetzung, versuchten mehrmals aufzugeben; das Stück zerbrach unaufhörlich ihre Mythologie. Herr Galinski, Haupt der Jüdischen Gemeinde, rief einige führende Kritiker an und versuchte, die Produktion stoppen zu lassen. Als ich ihn schließlich fragte, was er beanstandete, war es nicht der Inhalt des Stückes, das er nie gelesen hatte, sondern einige ungehörige Redewendungen, die ihm hinterbracht worden waren.“

⁷⁷⁶ Vgl. das Experteninterview mit Wynn Handman am 31.05.2012, 00:02:45 – 00:03:00. Vgl. Handman 1969 (NYPLPA, New York City, The American Place Theatre Company Records *T-Mss 2002-025, b. 106) und Handmans Aussage in Gerard 2013, 76: „I was treated as an honoured guest, driven around in a chauffeured Mercedes,“ Handman says, not missing the irony. „In the cast were the offspring of Nazi soldiers. It was very tense. But on opening night there was a long silence, followed by huge applause, coming in wave after wave that kept building and refused to stop. George bowed and almost never came up.“

⁷⁷⁷ Vgl. auch Tabori/Beck 1996, 7: „In New York waren ‚Die Kannibalen‘ kein besonderer Erfolg, das Stück war für Amerika zu aggressiv. Die New Yorker Kritiker, es waren nur drei oder vier, die waren sehr konservativ. Sie haben es nicht gemocht – außer ein oder zwei. Es war ein Stück, wie sich später herausstellte, eher für Deutschland.“ Weitere Dramen, die neben *Die Kannibalen* während der Spielzeit 1969/1970 in der Schiller-Theater Werkstatt aufgeführt wurden, sind Becketts *Das letzte Band*, Ionescos *Der neue Mieter*, James Leo Herlihy's *Bös, Bös, Jo-Jo!* und Joe Ortons *Ferien bei Erpingham*, vgl. Senat von Berlin 1972, 171. Zur Aufführungsstatistik von *Die Kannibalen*, vgl. Feinberg 1988, 130. Es gab „in den nächsten drei Jahren elf weitere Inszenierungen“ (Sommer/Strümpel 2014, 705). Das Stück wurde 1970 zum Berliner Theatertreffen eingeladen; 1970 war das Stück auch als TV-Spiel nach dem Bühnenstück im Bayerischen Rundfunk unter der Regie von Reinhard Mieke zu sehen.

Nach dieser zusammenfassenden Dokumentation zu der Realisierung von *The Cannibals* in New York City und *Die Kannibalen* in West-Berlin widmet sich das nun folgende Kapitel der Titelwahl des Holocaust-Dramas.

4.1.2 Zum Titel des Dramas

Taboris Arbeitsnotizen von Dezember 1967 zeigen, dass sein Holocaust-Drama zunächst *The Eating Play* benannt wurde und den Untertitel *The Cannibals* in Klammern trug.⁷⁷⁸ Zudem notierte Tabori in seinen Notizen zum Stück zwei Mal handschriftlich den Ausspruch „Erst kommt das Fressen[,] dann die Moral“⁷⁷⁹ aus Brechts epischer *Dreigroschenoper. Ein Stück mit Musik in einem Vorspiel und acht Bildern nach dem Englischen des John Gay* (1928), den die Figur Macheath (Mackie Messer) in der Ballade über die Frage *Denn wovon lebt der Mensch?* im Rahmen des *Zweiten Dreigroschen-Finales* tätigt.⁷⁸⁰

Die erste handschriftliche Version von *The Cannibals*, die zwischen dem 16.12.1966 und 09.01.1967 entstanden ist, zeigt, dass Tabori sich dafür entschieden hat, den Untertitel zum Titel hin zu *The Cannibals. (The Eating Play)* einzusetzen.⁷⁸¹ Das Brecht-Zitat wurde wiederum gestrichen.⁷⁸²

Die beiden Titel *The Cannibals* und *The Eating Play* sowie das vorläufige Motto aus Brechts *Dreigroschenoper* zeigen deutlich den thematischen Zusammenhang zwischen dem ‚Kannibalismus‘, dem ‚Essen‘ und der Moral, den Tabori anvisiert.⁷⁸³ Tabori gibt zudem zu erkennen, dass er lange Zeit nach seinem unveröffentlichten Roman bzw. seiner Erzählanthologie *Pogrom* neben der Beschäftigung mit der Ermordung seines Vaters ein Stück über das Thema des ‚Rituals‘ Essen zu schreiben beabsichtigt hat, so dass sich so vermutlich der erste Titel *The Eating Play* herleiten lässt:

⁷⁷⁸ Vgl. Tabori 1967h (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1373).

⁷⁷⁹ Ebd. Darauf weist z.B. auch Häcker 2010a, 99 hin.

⁷⁸⁰ Brecht [1928] 1967, 457: „MAC: Ihr Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben / Und Sünd und Missetat vermeiden kann / Zuerst müsst ihr uns was zu fressen geben / Dann könnt ihr reden: damit fängt es an. / Ihr, die ihr euren Wanst und unsre Bravheit liebt / Das eine wisset ein für allemal: / Wie ihr es immer dreht und wie ihr's immer schiebt / Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral. / Erst muss es möglich sein auch armen Leuten / Vom großen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.“ Diese Aufforderung an die ‚Herren‘ zeigt, dass vor der Ausübung von Moral zunächst das Stillen des Hungers der armen Leute steht. Übergeordnet zeigt sich mit dem angeführten Wechselverhältnis von ‚Fressen‘ und ‚Moral‘ auch eine Kapitalismuskritik Brechts: Für die ‚Satten‘, die genug zu essen haben, die sozusagen ‚fressen‘, stehen die Ausbeuter und Kapitalisten; Hunger hingegen haben die Ausgebeuteten, die moralisches Verhalten sekundär setzen. Vgl. z.B. Knust 1973. Vgl. auch Brecht [1928] 1967, 432; dort stellt Peachum, der der Besitzer der Firma „Bettlers Freund“ ist, im Rahmen des *Ersten Dreigroschen-Finales. Über die Unsicherheit menschlicher Verhältnisse* u.a. heraus: „Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht. / Wir wären gut – anstatt so roh / Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so.“ Der Mensch könne unter den gegebenen Umständen (d.h. dem Kapitalismus) nicht gut sein.

⁷⁸¹ Vgl. Tabori 1966/1967, i (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376). *The Eating Play* als Titel taucht in keiner der Dramenversionen auf.

⁷⁸² Vgl. ebd., 3.

⁷⁸³ Vgl. Pfister 2001, 68ff. u.a zum ‚Titel als Vorinformation‘ für die Rezipienten.

„[A]ls ich nach dem Krieg erfuhr, was mit meinem Vater geschehen war, habe ich einen Roman geschrieben, nicht direkt dokumentarisch über diese Zeit, aber um meinen Vater herum. Man hatte mir erzählt, dass in Auschwitz am Ende richtiger Kannibalismus geherrscht haben muss. Und mein Vater hätte sich verweigert. Als der Roman fertig war, dachte ich, nein, das geht nicht. Man kann nur darüber schreiben, wenn man dabei war. Vierzehn Jahre später ist dann das Thema wieder aufgetaucht. Erst einmal wollte ich ein Stück schreiben über *Essen*. Essen ist ja nicht nur Nahrung, sondern auch Ritual. Ich las einen Artikel über einen Fettsüchtigen, der immer zum Eisschrank schleicht, obwohl er fasten wollte und seine Familie ihn immer zurückhält. Das andere Thema war Auschwitz gewesen, aber nicht als Dokument, sondern so wie es sich die Söhne oder Nachgeborenen vorgestellt haben.“⁷⁸⁴

Der Titel *The Cannibals* erscheint konfrontativ und bringt das Tabu des Kannibalismus in Auschwitz über die konstatierende Benennung von *den Kannibalen* mit ein.⁷⁸⁵ Der Einheitlichkeit suggerierende Titel *The Cannibals* wird im Laufe des Dramas jedoch Stück für Stück dekonstruiert und das zunächst eindimensionale Bild der Häftlinge, ‚Kannibalen‘ und damit neben Opfern auch Täter zu sein, aufgebrochen. Am Ende wird die Figur des SS-Aufsehers Schrekinger als der eigentliche ‚Kannibale‘ herausgestellt. Christian Klein konstatiert zudem: „Der Titel (...) gibt keine zeitliche oder örtliche Fixierung. Er bezeichnet eine Gruppe von verhungerten KZ-Häftlingen, die gegen Ende des Krieges vor die Wahl gestellt werden, entweder die Leichenteile des verstorbenen Mitgefangenen Puffi zu essen oder vergast zu werden.“⁷⁸⁶ Der Handlungsverlauf, der hier bereits kurz anklingen soll, ist geprägt von den kontinuierlich changierenden zwei Zeit- und Handlungsebenen des Stücks: Die Häftlinge kommen als Söhne der in Auschwitz ermordeten Väter in der damaligen Jetzt-Zeit Ende der 1960er Jahre zusammen, um deren letzten Stunden in Auschwitz zu imaginieren; die zweite Zeit- und Handlungsebene bezieht sich auf die Väter im Januar 1945 vor der Befreiung von Auschwitz. Zunächst zeigt sich das Kannibalismus-Vorhaben durch ein Zufallsmoment, das aus dem Tod der Figur Puffi und seiner Leibesfülle resultiert und dem Gedanken, ihn zu verspeisen, erst aufkommt. Mit dem Auftritt Schrekingers und den von ihm nun erzwungenen Kannibalismus ändert sich ihre Perspektive: Die Häftlinge erkennen durch das moralische Insistieren ihres Mithäftlings Uncle bzw. Onkel den tabubrechenden und inhumanen Charakter ihres Plans und verweigern sich bis auf zwei Insassen dem Befehl Schrekingers, die anschließend durch den Vollzug des Kannibalismus überleben, während die anderen Häftlinge von Schrekinger zum Tode verurteilt werden. Die meisten der Figuren werden also nicht zu ‚Kannibalen‘; nur zwei Häftlinge essen von Puffi und überleben sowie Schrekinger selbst, dem eigentlichen ‚Kannibalen‘.

⁷⁸⁴ Tabori/Welker 1994, 301.

⁷⁸⁵ Auschwitz wird in den Dramenversionen und publizierten Fassungen explizit genannt.

⁷⁸⁶ Klein 1995, 171.

Tabori interessiert sich, wie zuvor in Kapitel 4.1.1 dargelegt wurde, insbesondere für die Frage einer moralischen Entscheidung und den Widerstand in der Extremsituation des Konzentrations- und Vernichtungslagers; in Arbeitsnotizen zu *The Cannibals* vom 04.12.[1967] kennzeichnet er diese komprimiert auf den Punkt gebracht mit „To Eat or Not to Eat“⁷⁸⁷ in Analogie zu Hamlets „To be, or not to be“⁷⁸⁸ für den ersten Teil des Dramas.

Können die Häftlinge in einer unmenschlichen Situation menschlich bleiben, moralisch handeln und ihre Würde bewahren? Genau für diese Frage bildet der Titel *The Cannibals* einen provokanten Aufhänger. Es wird ein Tabu gewählt, um das mögliche Verhalten der Opfer in der Konzentrations- und Vernichtungslager-Situation zu imaginieren und durchzuspielen sowie den Widerstand der meisten von ihnen und die Menschlichkeit letztendlich siegen zu lassen, obwohl der Hunger „es vorstellbar erscheinen [lässt], dieses Gesetz [den anderen nicht zu töten, Anm. d. Verf.] zu übertreten und anderen Gesetzen, den Gesetzen des Überlebens, nachzugeben (...).“⁷⁸⁹

Hält Tabori für seine Theaterarbeit allgemein fest, dass es ihm u. a. um eine „produktive Verunsicherung“⁷⁹⁰ bei den Rezipienten gehe, so könnte der Aufmerksamkeit erzeugende Titel und die thematische Anlage von *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* ebenfalls für Irritation auf der Rezipientenebene in New York City und mehr noch in West-Berlin gesorgt haben. Der zeitgeschichtliche Kontext ab den 1960er Jahren in West-Deutschland – *Die Kannibalen* werden 1969 in West-Berlin aufgeführt – ist geprägt von der gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und dem Holocaust.

Tabori beteiligt sich mit seinem Holocaust-Drama außerdem am Politisierungsprozess des Theaters und stößt mit dem Thema Kannibalismus in Auschwitz und einer komplex gestalteten Täter-Opfer-Anlage in bis zu diesem Zeitpunkt nicht ins Gespräch gebrachtes, tabuisiertes Terrain vor und zeigt Figuren mit dialektischem Verhalten, die doch am Ende des Stücks im Triumph ihrer Menschlichkeit in den Tod gehen, sowie die Täterperspektive durch die Figur Schrekinger.⁷⁹¹ Anat Feinberg konstatiert:

„*Cannibals* inaugurates Tabori's experimentations with theatre as a locus of remembrance (*Gedächtnisort*). Far from a devotional commemoration of the dead, the performance is in fact an absorbing visceral experience for both actors and spectators, in which the past is evoked, retrieved, relived, reflected upon. The emphasis is on the actual, immediate experience, on the presentness of the past.“⁷⁹²

⁷⁸⁷ Tabori 1967m (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).

⁷⁸⁸ Shakespeare [1603] 1954, 60, Szene 3/I.

⁷⁸⁹ Dahlke 1997, 134.

⁷⁹⁰ Tabori 1971.

⁷⁹¹ Vgl. auch der Exkurs in Kap. 1.3.1.

⁷⁹² Feinberg 1999, 200.

Die folgenden Kapitel 4.1.3, 4.1.4 und 4.1.5 stellen in komprimierter Form die dramatischen Figuren, den Inhalt und die strukturellen Unterschiede der publizierten englischen und deutschen Dramenfassungen von *The Cannibals* (1973 und 1974) und *Die Kannibalen* (1994) dar.

4.1.3 *Dramatis personae*

Die Figuren von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* in den verschiedenen herangezogenen Dramenversionen und publizierten Dramenfassungen sind durchgängig als männliche Charaktere von Tabori angedacht worden.

Die erste hinzuziehende, handschriftliche Version von *The Cannibals* aus dem Jahr 1966 / 1967 präsentiert eine Auflistung von 21 dramatischen Figuren und vier erwähnten Wächtern. Diese sind: Klaub, Radnoti, Ziffer, Foti, a fag; Falud, Horvat, the horny; Weiss, a cook; Gergely; Laci Racz XVI, a Gipsy; Puffi, a fat man; Mr. Reich, Haas, deafmute; Petho, Lang, Uncle Tabori, Somlo, the actor; The Ramaseder Kid, Ghoulos, a Greek; Hirschler, Heltai, Capt. Fengele und vier Guards.⁷⁹³

Die konzeptionellen Vorarbeiten und Arbeitsnotizen zu *The Cannibals* aus dem Jahr 1967 lassen ferner erkennen, dass Tabori unter der Kategorie *People* ca. 23 Personen- und Opfergruppen in den Konzentrations- und Vernichtungslagern sowie auch ihre farblichen Abzeichen notiert hat. Einzelne Figuren werden zudem mit Stichworten versehen und einer

⁷⁹³ Vgl. Tabori 1966/1967, ii (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376). Die Figur Capt. Fengele spielt wahrscheinlich auf Josef Mengele an, der auch als ‚Angel of Death‘ bekannt war: „Known as the ‚Angel of Death,‘ or sometimes as the ‚White Angel,‘ for his coldly cruel demeanor on the ramp, Mengele is associated more closely with this ‚selection duty‘ than any other medical officer at Auschwitz, although by most accounts he performed this task no more often than any of his colleagues“ (<http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007060> (letzter Zugriff 01.06.2017)). Vgl. Vági/Csösz/Kádár 2013, 410: „Mengele, Josef, Dr. (1911-1979?) German SS officer and physician. From 1943, he was one of the lead physicians at Auschwitz II-Birkenau. In the summer of 1944, he supervised the ‚selection‘ process on the Birkenau ramp, sending tens of thousands of Hungarian Jews to their deaths, and conducted criminal, pseudomedical experiments. After the war, he went into hiding in Germany before he fled to South America in 1949, where he is believed to have died in 1979.“ Vgl. auch Paul Taboris Roman *Heritage of Mercy* (1949), der Bruder George wohl bekannt gewesen sein durfte, in dem das Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz und die Ermordungen über den Protagonisten Dr. Gabriel Damjanovich beschrieben werden, der zur medizinischen Assistenz von Dr. Josef Mengele gezwungen wurde, vgl. Tabori [Paul] 1949. In Taboris Theaterstück *Jubiläum* (1983) wird von der Figur Jürgen der Verlust von Dr. Josef, dem ‚Todesengel‘ in einem von Tabori geschaffenen überzogenen satirischen Angriff auf Mengele beklagt, vgl. Tabori 1994e, 69. Vgl. dazu auch Pascal 2001, 60. Die Figur Radnoti trägt den Namen des ungarischen Dichters Miklós Radnóti (1909-1944). Zu Radnóti, vgl. z.B. Ozsváth 2002. Die Figur Laci Racz XVI wird als ‚Gipsy‘ bezeichnet. Der Begriff ‚Zigeuner‘ ist als diskriminierender Ausgrenzungsbegriff zu betrachten; von der Bürgerrechtsbewegung der deutschen Sinti und Roma wurde die Bezeichnung Sinti und Roma als politische Selbstbezeichnung eingeführt, vgl. z.B. <http://www.sintiundroma.de/sinti-roma.html> (letzter Zugriff 01.06.2017). Von dem bleibenden Problem hegemonialer Benennungspraxen spricht z.B. Stender 2016, 2. Vgl. auch Rose 1995 zu dem nationalsozialistischen Völkermord an den Sinti und Roma.

Gruppe zugeordnet.⁷⁹⁴ Auch die verschiedenen Versionen und Fassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* insgesamt spiegeln durch die Charakterisierung der Figuren beispielsweise durch ihre zugeschriebene Herkunft, ihren Beruf, ihre Körpergröße oder den Körperumfang diese Heterogenität der Häftlinge in den Konzentrations- und Vernichtungslagern wider.⁷⁹⁵

Die auf die erste handschriftliche Version von *The Cannibals* folgende maschinenschriftliche Version aus dem Jahr 1967 zeigt unter der Überschrift *Cast* dann nur noch neunzehn Figuren, vier Wächter und den „Chorus of well-informed Germans“⁷⁹⁶ an, der „[p]referably invisible but audible through 22 loudspeakers placed around the audience“⁷⁹⁷ sein sollte. Zudem wurden die Figuren Ziffer und Falud gestrichen, und aus Capt. Fengele ist nun die Figur Captain Schrekinger geworden.⁷⁹⁸

Taboris *Third Draft* von *The Cannibals* vom 06.07.1968 veranschaulicht bei den aufgelisteten alphabetisch sortierten Charakteren nur noch achtzehn Figuren und den Chorus: Die Figuren Radnoti, Horvat, Gergely und Petho tauchen nun nicht mehr auf. Aus Haas, dem Taubstummen wird in dieser Version Silent Haas, und die Figur Uncle Tabori wird hin zu Uncle Tobias verfremdet. Anstelle der vier Guards sind nun der First und der Second Kapo präsent.⁷⁹⁹

Der vierte Entwurf von *The Cannibals*, datiert auf den 24.07.1968, markiert die dramatischen Figuren neben der komplexen Rollenanlage der Söhne und Väter bis auf die Überlebenden Heltai und Hirschler sowie The Ramaseder Kid mit einer Distanz

⁷⁹⁴ So z.B. „6) Uncle, Weiss, Reich, Puffi – middleaged or elderly“ oder „7) Klaub, Radnoti, Ziffer, Heltai, Falud – Politicals“ (Tabori 1967h, 3. Mappe, 1 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1373)).

⁷⁹⁵ In den verschiedenen Dramenversionen und Textfassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* geben die Figuren in Monologen Auskunft über ihr Leben vor der Deportation und lassen weitere Ansichten erkennen, indem sie aus ihrer Rolle heraustreten und über den jeweiligen Vater in der 3. Person Singular und in der Vergangenheitsform sprechen. Jonathan Chadwick, Artistic Director des Az Theatre in London, hält hierfür das Einnehmen der „witness position“ fest (E-Mail-Kontakt mit Jonathan Chadwick vom 01.03.2010).

⁷⁹⁶ Tabori o.D. [1967c], iii (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁷⁹⁷ Ebd.

⁷⁹⁸ Vgl. ebd.

⁷⁹⁹ Vgl. Tabori 1968m, ii (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): Die Charaktere sind: Chorus, Foti, Ghoulos, The Gipsy, Dr. Glatz, Silent Haas, Heltai, Hirschler, Klaub, Lang, Puffi, The Ramaseder Kid, Mr. Reich, Schrekinger, Somlo, Uncle Tobias, Weiss, First Kapo, Second Kapo. Vgl. auch Tabori o.D. [1968i] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392): „1. Radnoti, Ziffer, Horvat, Falud-Feld, Petho-Pressburger and the four guards have been cut. Horvat’s horniness works well for Ghoulos. Falud’s political past goes to Glatz. Ziffer’s ‚teeth‘ to the Gipsy.“ Zum Kapo allg., vgl. Czech 1989, 1023: „Kapo: ein von der SS eingesetzter Häftling, der die Aufsicht über ein Arbeitskommando hatte; er war dem SS-Kommandoführer verantwortlich.“ Vgl. auch Neiss 2007, 523f.: „Die Kapos (abgeleitet vom französischen caporal), die den SS-Kommandoführern unterstanden, hatten den Befehl über die Häftlinge-Arbeitskommandos. Größere Arbeitskommandos unterstanden einem Oberkapo und mehreren Unterkapos sowie Vorarbeitern. Die Kapos waren Aufsichtspersonen, arbeiteten nicht selbst im Arbeitskommando, sondern trieben die Häftlinge an. Die Kapos waren von der Häftlingslagerverwaltung, wie Lager- oder Blockältestem, unabhängig.“

hervorrufenden weiteren Verwandtschaftsperspektive: Beispielsweise wird aus Foti Foti's Nephew, aus Ghoulos Ghoulos' Cousin und aus The Gipsy The Gipsy's Brother.⁸⁰⁰

Zieht man nun auch den *Rehearsal Draft* von *The Cannibals* vom 19.08.1968 mit hinzu, so fällt auf, dass die Anzahl der Figuren auch im Vergleich zum dritten Entwurf gleich geblieben ist und die Figurennamen wieder reduzierter in alphabetischer Reihenfolge mit Foti, Ghoulos, The Gipsy, Glatz, Haas, Heltai, Hirschler, Klaub, Lang, Puffi, The Ramaseder Kid, Reich, Schrekinger, Somlo, Tabori, Weiss und Two Kapos erscheinen. Der Chorus aus dem dritten Entwurf wurde nun in *The Loudspeakers* umgewandelt.⁸⁰¹

Die *Final Version* von *The Cannibals* aus dem November 1968 zeigt eine weitere Reduzierung der Figuren hin zu zwölf Charakteren, den Häftlingen, plus zusätzlich der Figur S.S. Schrekinger, the Angel of Death, sowie nur noch zu einem Kapo und den Lautsprechern auf. Die Figuren Foti, Reich und Somlo wurden gestrichen und Teile ihres Charakters mit anderen Figuren kombiniert; aus Tabori ist nun die Figur Uncle geworden.⁸⁰² Die hier aufgeführten Charaktere Ghoulos, the Greek; The Gypsy, Professor Glatz, The Silent Haas, Heltai & Hirschler, survivors; Kapo, Klaub, a medical student; Little Lang, The Loudspeakers, Puffi, a fat man; The Ramaseder Kid, S.S. Schrekinger, the Angel of Death; Uncle und Weiss, the cook erscheinen ebenfalls in den englischen publizierten Dramenfassungen aus den Jahren 1973, 1974 und 1982.⁸⁰³ Das deutschsprachige Regiebuch zu *Die Kannibalen* und die publizierte Dramenfassung aus dem Jahr 1994 geben ebenfalls diese zwölf Häftlinge und die Figur Schrekinger, den Engel des Todes sowie einen Kapo und Stimmen wieder.⁸⁰⁴

Nachdem der Weg bis zu dieser Figurengruppe durch die verschiedenen Dramenversionen und publizierten Dramenfassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* nachgezeichnet wurde, folgt nun ein kurzer inhaltlicher Abriss von Taboris Holocaust-Drama.

⁸⁰⁰ Die weiteren Charaktere sind: Glatz's Son, Haas' Brother, Klaub's Brother, Lang's Cousin, Puffi's Son, Mr Reich's Brother, Schrekinger's Son, Somlo's Brother; aus Uncle Tobias wird nun Uncle Tabori's Grandson. Als letzter Charakter wird Weiss' Son angegeben. Der Chorus und die beiden Kapos werden nicht mit aufgelistet, vgl. Tabori 1968g, iv (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸⁰¹ Vgl. Tabori 1968j, iii (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸⁰² Vgl. Tabori 1968f, iii (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

⁸⁰³ Vgl. Tabori 1973, 91, Tabori 1974, iii und Tabori 1982, 199.

⁸⁰⁴ Vgl. Tabori 1969d, IV und Tabori 1994d, 4. Die zwölf Figuren sind Hirschler und Heltai (Die Überlebenden), Onkel, Klaub, ein Medizinstudent; Der Zigeuner, Weiss, der Koch; Professor Glatz, Ghoulos, der Grieche; Der kleine Lang, Der Ramaseder-Junge, Der stille Haas und Puffi, ein fetter Mann.

4.1.4 Kurzer Abriss zum Inhalt des Dramas

In *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* steht das Rollenspiel von zwei Überlebenden und zehn Söhnen von in Auschwitz ermordeten Vätern im Zentrum, die erproben, wie die Erfahrungen in Auschwitz für die Väter hätten gewesen sein können. Diese Form der von Tabori angestrebten Vergegenwärtigung der Vergangenheit wird durch eine verdoppelte Rahmensituation möglich: Die erste Zeit- und Handlungsebene der damaligen Jetzt-Zeit des Jahres 1968 / 1969 wird in der Theaterwerkstatt und Probensituation vollzogen; die Söhne treffen sich über zwanzig Jahre nach der Ermordung der Väter im Gedenken an diese und nähern sich ihren letzten Stunden in Auschwitz szenisch nachspielend an.⁸⁰⁵ Die zweite Zeitebene der Vergangenheit spielt sich im Januar 1945 kurz vor der Befreiung von Auschwitz auf der Ebene der Väter ab.

Die Zeit- und Handlungsebenen werden jedoch dauerhaft gebrochen. Es existiert kein linear-chronologischer Zeitverlauf im Drama⁸⁰⁶, und zudem wird die Zeit vor der Deportation durch Rollenspiele verdeutlicht sowie auch durch die Überlebenden die Zeit nach Auschwitz thematisiert wird. Traum und Wirklichkeit wechseln sich ab; auch zeigen sich Paradoxa im Stück:

„Hinzu kommt die explizite Markierung der Spielebene des Theaters: Die Schauspieler gehen ständig aus ihrer Rolle heraus, sprechen über sich selbst in der dritten Person, sterben, um dann wieder ins Leben zurückzukehren und noch etwas sagen zu können. Sie nehmen verschiedene Rollen an, machen ihr eigenes Theater innerhalb des Stückes, wenden sich immer wieder an das Publikum. Die Schauspieler spielen die Söhne, die wiederum ihre Väter spielen.“⁸⁰⁷

Im Gerangel mit den Mithäftlingen um ein Stück Brot, das die Figur Puffi zuvor heimlich und allein zu essen versucht hat, verliert dieser sein Leben. Aufgrund seines Körperumfangs und seines Berufs – Puffi Pinkus war vor seiner Deportation als Gänsezüchter tätig, der Gänseleber exportierte – entsteht dann bei den Häftlingen, angeführt durch die Figur des Medizinstudenten Klaub, die Idee, den Toten zu kochen und zu verspeisen. Die Figur Uncle bzw. Onkel jedoch versucht die Häftlinge von ihrem kannibalischen Plan abzuhalten.

⁸⁰⁵ Vgl. z.B. Russell 1998, 109: „For example, in his first Holocaust play *The Cannibals* (1968), the sons of Auschwitz victims re-enact and question their fathers' experiences. Here Tabori utilized the notion of *Verfremdung* in an effort to approximate atrocity without falling into the trap of trivializing the experience through attempting to portray it realistically.“ Vgl. auch Sander 1996, 636: „Der Grund des Treffens ist der gemeinsame Versuch, die individuellen Leerstellen in den Familien- und Lebensgeschichten zu füllen – Lücken, bei denen die Chiffre ‚Auschwitz‘ für die einzelnen Spieler jedoch unterschiedlich besetzt ist: 25 Jahre nach der Ermordung von Puffi Pinkus, kann der Versuch von Überlebenden und Nachgeborenen gesehen werden, den Damm der Tabuisierung des Holocaust durch Formen selbstorganisierter Bewältigung zu brechen.“

⁸⁰⁶ Vgl. z.B. Braese 1996, 35.

⁸⁰⁷ Perets 1998, 129. Vgl. Pott/Sander 1997, 167: Die „Repliken der Söhne [werden] formal deutlich von den übrigen abgesetzt: Sprechen die Nachgeborenen ihren ‚Text‘, treten sie an den vorderen Bühnenrand; das Präsens wechselt in das epische Präteritum, das Personalpronomen tritt in die dritte Person. Aus dramatischer Vergegenwärtigung wird Narration. Die Repliken werden auf diese Weise zu Nekrologen, zu Reden auf die vergasten Väter.“

Während die Figur des Kochs Weiss das ‚Mahl‘ zubereitet, geben die anderen Häftlinge durch szenische Rollenspiele Einblicke in ihr Leben vor der Deportation, berichten von Ereignissen, Hoffnungen und Befürchtungen, der Entrechtung, Verfolgung und Deportation, aber auch von Träumen wie z. B. der Heimkehr und einer Wiedersehensfeier. Auch wird das Kannibalismus-Vorhaben diskutiert, bis zum Auftritt der Figur des Aufsehers Schrekinger. An dieser Stelle verdoppelt sich die Moralitätsfrage im Stück: Als Schrekinger das Vorhaben der Häftlinge erkennt, zwingt er sie zum Vollzug des Kannibalismus.⁸⁰⁸ Letztlich begreifen die meisten der Häftlinge durch die moralische Instanz der Figur Uncle bzw. Onkels den Tabubruch, leisten Widerstand und verweigern bis auf zwei Insassen den Befehl Schrekingers, obgleich sie sterben werden. Diese zwei Häftlinge, die Figuren Hirschler und Heltai, die den Kannibalismus vollziehen, stellen die Überlebenden dar; die anderen Häftlinge sterben durch Schrekingers Befehl. Das Drama endet mit Schrekingers Akt des Kannibalismus an Puffi. Dieser ist damit als der eigentliche ‚Kannibale‘ zu betrachten.

Mit Wynn Handmans auf den Punkt gebrachter Kurzbeschreibung von Taboris Holocaust-Drama ist *The Cannibals* folglich „concerned with the exaltation and degr[a]dation of men in the most severe circumstances.“⁸⁰⁹

4.1.5 Strukturelle Unterschiede der publizierten englischen und deutschen Dramenfassungen von *The Cannibals* (1973 und 1974) sowie *Die Kannibalen* (1994)

In diesem Kapitel werden strukturelle Unterschiede zwischen den publizierten englischen Dramenfassungen von *The Cannibals* aus den Jahren 1973 und 1974 sowie der deutschsprachigen Fassung *Die Kannibalen* von 1994 in ihren Grundzügen vorgestellt.⁸¹⁰ Auch die englischen Dramenfassungen von *The Cannibals* von 1973 und 1974 weisen Differenzen auf, die hier beispielhaft ebenfalls berücksichtigt werden sollen.⁸¹¹

Die englischen Erstausgaben der Dramentexte von 1973 und 1974 setzen sich aus jeweils fünfzehn Einzelszenen mit thematischen Betitelungen zusammen, wobei die erste und die letzte, fünfzehnte Szene jeweils mit *The Survivors* überschrieben sind, die das dramatische

⁸⁰⁸ Vgl. Kienzle 1990, 574: „Der KZ-Aufseher Schrekinger verspricht den Gefangenen das Leben, wenn sie sich soweit erniedrigen und den toten Kameraden essen.“

⁸⁰⁹ Handman o.D.(d) (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸¹⁰ Vgl. Tabori 1973, Tabori 1974 und Tabori 1994d. Bereits in Kap. 2.2 wurde herausgestellt, dass die deutschsprachige Ausgabe von *Die Kannibalen* von 1994 aus dem Fischer Verlag für die inhaltliche Bezugnahme auf das Drama herangezogen wird.

⁸¹¹ Es ist zu vermuten, dass die Arbeit an der Publikation der Dramentexte in Absprache mit Tabori geschah und so im Laufe der Zeit Kürzungen, Erweiterungen und Umstellungen eingeflochten wurden. Vgl. Schmidt 1997, die sich in ihrem Artikel für die Analyse der englisch- und deutschsprachigen Fassung von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* auf die Dramenfassungen von 1974 und 1981 bezieht, vgl. Schmidt 1997, 337, jedoch der ersten englischsprachigen edierten Fassung von 1973 keine Beachtung schenkt. Ihrer Aussage „Der Dramentext wurde erstmals 1974 im Davis-Poynter-Verlag in London auf englisch veröffentlicht“ (ebd.) ist zu widersprechen.

Geschehen u. a. aus der Überlebensperspektive und Gesprächen aus der Gegenwart umrahmen.⁸¹² Die deutsche Dramenfassung in der Ausgabe von 1994 besitzt hingegen zwei Akte ohne explizite Szenenangaben und -betitelungen.⁸¹³ Es lässt sich hier mit Stephanie Schmidt von „lose verknüpfte[n] Einheiten“⁸¹⁴ sprechen, die sich inhaltlich nach den englischen Dramenfassungen richten. Die Szenen *The Survivors* wurden in die laufende Handlung der deutschen Dramenfassung eingesetzt und sind nur durch das Hervortreten der Figuren Hirschler und Heltai an den Bühnenrand – häufig auch in Ansprache an das Publikum – abgegrenzt.⁸¹⁵ Zudem geht „[d]er Wechsel zwischen Dialogen, die in der Gegenwart stattfinden, und solchen, die Vergangenes repräsentieren, (...) in der deutschen Fassung in den Wechsel zwischen Vater- und Sohn-Perspektive ein.“⁸¹⁶

Die erste edierte englische Dramenfassung von *The Cannibals* (1973) gibt zu Beginn folgende Auskunft über die Szenerie im Nebentext: „*A white room. A long table with benches. A three-tiered bunk. An old-fashioned stove. A pisspot. A door.*“⁸¹⁷ In der Dramenfassung von *The Cannibals* aus dem Jahr 1974 erscheint zur gleichen Beschreibung ergänzend jedoch der Zusatz eines ‚Bergs‘ von Kleidern, Schuhen, Haaren und Zähnen auf der Bühne, die symbolisch für die Ermordeten in Auschwitz stehen, in der Fassung von 1973 aber zuvor nicht auftauchen: „Against the back wall, a mountain of clothes, shoes, hair, teeth.“⁸¹⁸ Während die Figuren als ‚Gäste‘ die Bühne zu Beginn des Dramas der ersten Szene *The Survivors* in der Fassung von 1973 betreten,⁸¹⁹ erscheint in der Fassung von 1974 in dem Nebentext der ersten Szene dabei erneut der ‚Kleiderberg‘:

„The guests enter and climb up the mountain to pick out pieces of clothing that might have belonged to their fathers or uncles. Soon they look like inmates of a death camp, except for HELTAI and HIRSCHLER who wear identical business suits. They all put on a little grey make-up and practice the ‚Auschwitz Trot‘.“⁸²⁰

⁸¹² Vgl. Tabori 1973, 92f. und 147-150 sowie Tabori 1974, 1f. und 80-84. Wird in dem Dramentext von 1973 explizit erwähnt, dass es keine Pause geben sollte, vgl. Tabori 1973, 91, so zeigt das Szenenverzeichnis der Dramenfassung von 1974 eine Pause nach der zehnten Szene *Yellow Roses* an, vgl. Tabori 1974, ii.

⁸¹³ Vgl. Tabori 1994d, 5 für den Beginn vom 1. Akt und ebd., 44 für den Beginn vom 2. Akt. Zuvor scheint eine Pause vorgesehen: „Gegen Ende der Pause kommen die Spieler – außer Onkel – nacheinander auf die Bühne und verteilen sich im Raum“ (ebd.).

⁸¹⁴ Schmidt 1997, 338.

⁸¹⁵ Vgl. z.B. Tabori 1994d, 13-16 und 50.

⁸¹⁶ Schmidt 1997, 338.

⁸¹⁷ Tabori 1973, 91.

⁸¹⁸ Tabori 1974, iii. Vgl. hingegen Tabori 1994d, 4: „Bild: Ein schwarzer Raum. Ein langer Tisch mit Bänken und Hockern. Ein großes Stahlrohr-Pritschengestell mit drei übereinanderliegenden Pritschen. Ein altmodischer Ofen. Eine Tür. Ein großer Kochkessel, der als Pißeimer dient.“

⁸¹⁹ Vgl. Tabori 1973, 92: „The GUESTS enter. They sit down, they listen, they smile. They are dressed respectably, but their faces are hollow.“

⁸²⁰ Tabori 1974, 1. Der ‚Kleiderberg‘ wird noch öfter eingesetzt, so z.B. auch zu Beginn der elften Szene *The Dream* im Anschluss an die Pause. Der Nebentext hält fest: „They re-enter and sit on the mountain of clothes“ (ebd., 51). Tabori hat schon zuvor im Rahmen von *The Merchant of Venice as Performed in Theresienstadt* (1966) mit aufgetürmter Kleidung als Symbol bzw. Metapher für das ‚camp-ghetto‘ Theresienstadt gearbeitet, vgl. auch Lindfors 1981, 252: „As we reach the edge of the stage there is a sudden blackout. When the lights

Zudem gibt der Nebentext im folgenden Satz zu erkennen, dass ein Widderhorn zu hören ist: „A ram’s horn is heard.“⁸²¹ Diese Erwähnung wurde augenscheinlich ergänzt, da in der Dramenfassung von 1973 an dieser Stelle noch kein Widderhorn erklingt. Dafür wird es aber als signalgebendes Element gegen Ende der zwölften Szene *The Trial* in der Fassung von 1973 eingesetzt, zu dem Zeitpunkt, als die Häftlinge Uncle für ihre ‚Situation‘, in Auschwitz zu sein, für schuldig befinden und sich auf ihn stürzen.⁸²² Der Klang des Widderhorns bewegt die Häftlinge zum Rückzug; es folgt Uncles Monolog, der erklärt, dass er doch nicht der Vater, sondern der Sohn sei. Diese Stelle kommt auch in der Dramenfassung von 1974 vor, allerdings mit zwei Erweiterungen:

„(They fall upon UNCLE and strip him naked. An improvised fight, as if the actors were out of control. A ram’s horn is heard. Exhausted, they step back, revealing his nakedness. He is on the floor, shivering. They carry him on the mountain and huddle close to warm him.)“⁸²³

In der deutschen Dramenfassung von *Die Kannibalen* wird indessen kein zu hörendes Widderhorn erwähnt. Die Regieanweisungen, die in dieser Fassung im Gegensatz zu den englischsprachigen Dramenfassungen insgesamt betrachtet einen größeren Raum einnehmen, verdeutlichen an dieser Stelle hingegen die Neukonstruktion des Heraustretens der Figuren aus ihren Rollen und dem Spiel bzw. das sich steigernde Umschlagen des Spiels in Ernst:

„Was folgt, muss den Anschein erwecken, gewissermaßen privater Natur und außer Kontrolle geraten zu sein: Die Spieler treten aus dem Spiel heraus und zeigen die Brutalität der Unmenschen, die sie vorher nur dargestellt haben; für Augenblicke sind sie weder Väter noch Söhne, sondern ha[ss]erfüllte Fanatiker. (...)“⁸²⁴

Die Häftlinge lassen ihren Aggressionen ebenfalls gegen die Figur Onkel freien Lauf; hier ertönt jedoch nicht das Widderhorn, das zur Raison ruft, sondern die Theatersituation wird aufgehoben und sichtbar gemacht. Tabori kreierte an dieser Stelle einen inszenierten „Fiktionsbruch“⁸²⁵, der in den englischen publizierten Dramenfassungen nicht vorkommt.

Erwähnung soll beispielsweise auch finden, dass zu Beginn des ersten Akts von *Die Kannibalen* anstelle des Widderhorns der englischen Fassung aus dem Jahr 1974 u. a. eine von einem Blasorchester leise gespielte Polka zu hören ist.⁸²⁶ Diese Polka erklingt z. B.

slowly come up again, left on the stage are only piles of our clothes.“ Ein ‚Kleiderberg‘ ist in der deutschen Dramenfassung *Die Kannibalen* (1994) nicht existent.

⁸²¹ Tabori 1974, 1. Zu Taboris Einsatz des Widderhorns (bzw. auch des explizit genannten Shofars) in den verschiedenen untersuchten Dramenversionen und publizierten englischsprachigen Fassungen von *The Cannibals* als Element, das Bestandteil eines jüdischen rituellen Settings sein kann und dem unterschiedliche Funktionen zugeschrieben werden sowie zu Taboris Rezeptionslinie, die zu dem Religionspsychologen Theodor Reik und seiner Studie *Probleme der Religionspsychologie, I. Teil: Das Ritual* (1919) bzw. der englischen Ausgabe *Ritual. Four Psychoanalytic Studies* (1946) führt, vgl. z.B. Kap. 4.2.4.

⁸²² Vgl. Tabori 1973, 141.

⁸²³ Tabori 1974, 71.

⁸²⁴ Tabori 1994d, 64.

⁸²⁵ Haas 2000, 67.

⁸²⁶ Vgl. Tabori 1994d, 5.

erneut, als die Figur Schrekinger das Kannibalismus-Vorhaben der Häftlinge begreift und befiehlt, den Tisch zu decken.⁸²⁷ Auch in den englischen Fassungen von *The Cannibals* von 1973 und 1974 wird im Nebentext zu Beginn der vierzehnten Szene *The Meal* eine gespielte Polka vermerkt: „*The table is set. The camp orchestra is heard at a distance, playing a jolly polka.*“⁸²⁸

Auffällig erscheint des Weiteren, dass in den englischen Dramenfassungen von 1973 und 1974 die sechste Szene *The Wager* vorhanden, *die Wette* jedoch nicht Teil des deutschen Dramentexts ist.⁸²⁹ Die Szene beginnt mit der Figur Uncle, der Teile von Moses' zugeschriebenen Worten aus Numeri 11, 11 und Teile aus den Klageliedern Jeremias 3 von Tabori als unmarkierte Zitate in den Mund gelegt werden und der mit ‚Gott‘ hadert.⁸³⁰ Die anderen Häftlinge formen daraufhin eine ‚Gott-Figur‘ mit der Person Klaub an der Spitze. Uncle verflucht ‚Gott‘ an dieser Stelle und fordert letztlich eine Antwort auf die Frage, warum es ‚so‘, also in Auschwitz, enden musste. Klaub übernimmt in diesem Rollenspiel nun den Part ‚Gottes‘, der Uncle im Lamentieren harsch unterbricht und u. a. lakonisch fragt, was sein Problem sei. Uncle antwortet, dass die anderen auf ihr ‚Mahl‘ warten; Klaub als ‚Gott‘ warnt hingegen nicht vor dem bevorstehenden Kannibalismus und entgegnet nur trocken, dass Puffi tot, in Stücke geschnitten sei und koche. Uncle argumentiert dagegen, dass die Häftlinge, wenn sie von Puffi essen sollten, verflucht sein werden, so wie ‚Gott‘ es gesagt habe. Klaub als ‚Gott‘ hinterfragt seine Aussage, verneint diese und möchte nicht missverstanden werden; Uncle spricht dagegen erneut Moses' Worte aus dem Deuteronomium 12. Der Schlagabtausch zwischen Klaub als ‚Gott‘ und Uncle setzt sich fort, indem Klaub als ‚Gott‘ nun Teile der Speisevorschriften und -verbote aus dem Deuteronomium 14 einfließen lässt, bis er zum Schluss folgenden, Uncle provozierenden Fragehorizont entwirft und Uncle eine Wette vorschlägt:

„Okay[,]
Have I ever mentioned Mr. Puffi Pinkus?
Have I forbidden you the fat man, the freak,
The selfish gut, who organized some bread three days ago (...).
Oh, boy, I could give you the plague,
The fever, I could make you big with boils,
But I enjoy a good argument before dinner,
Especially if I can win it, so I'll make you a wager:

⁸²⁷ Vgl. ebd., 69: „*In diesem Augenblick ertönt aus den Lautsprechern leise die Polka des Anfangs.*“

⁸²⁸ Tabori 1973, 146. Vgl. Tabori 1974, 78.

⁸²⁹ Vgl. Tabori 1973, 103-107 und Tabori 1974, 15-20. Vgl. die ausführliche Analyse der Szene in Kap. 4.2.9.

⁸³⁰ Diese Zwiesprache Uncles mit ‚Gott‘ leitet in der deutschen Dramenfassung von 1994 erst den zweiten Akt ein, vgl. Tabori 1994d, 44-46, z.T. auch 47. Vgl. dazu Strümpel 2000, 72: „Die Moses-Szene, die in der deutschen Fassung Akt II einleitet, findet sich in der englischen Druckfassung in Szene 6, also früher in der zeitlichen Abfolge. Hier verfügt der englische Text über eine Passage, die in der deutschen Fassung gestrichen wurde[.]“

I give you five to one that you will join the meal,
And what's worse, you will ask for a second helping.⁸³¹

Uncle beginnt als Reaktion auf die Wette zu lachen und stürzt die ‚Gott-Figur‘ als ‚schlechten Ratgeber‘ im Anschluss um.

Nach diesem Überblick über zentrale strukturelle Unterschiede zwischen den Dramenfassungen, erfolgt nun die eingehende ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchung von *The Cannibals* und *Die Kannibalen*.

4.2 Ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchung von *The Cannibals* und *Die Kannibalen*

Die Untersuchung bezieht sich in den folgenden Kapiteln für die jeweiligen Szenen insbesondere auf die frühe maschinenschriftliche Version von Taboris *The Cannibals* aus dem Jahr 1967⁸³², wobei auch Seitenblicke auf die erste handschriftliche Version aus dem Zeitraum vom 16.12.1966 bis zum 09.01.1967 geworfen werden⁸³³, auf die 2nd Revision⁸³⁴, den *Third Draft* vom 06.07.1968⁸³⁵, den *Fourth Draft* vom 24.07.1968⁸³⁶, den *Rehearsal Draft* vom 19.08.1968⁸³⁷ und die *Final Version* von November 1968.⁸³⁸ Beachtung finden an ausgewählten Stellen auch die *Version 3A. PART THREE* zu *The Cannibals* vom 18.07.[1968]⁸³⁹, die *Rewrites* von *The Cannibals* von August 1968⁸⁴⁰ und der überarbeitete *Rehearsal Draft*.⁸⁴¹ Auch fließen z. B. Taboris Anmerkungen aus seinen Notizen zu den Dramenentwürfen mit ein, wie für die jeweiligen Szenen auch die publizierten englischsprachigen Dramenfassungen von 1973, 1974 und 1982⁸⁴² sowie auch das Regiebuch der deutschsprachigen Fassung von *Die Kannibalen* von 1969 und die publizierte deutschsprachige Fassung von 1994 analysiert werden.⁸⁴³ An relevanten einzelnen Stellen wird auch die Spielfassung von *Die Kannibalen* nach dem Berliner Ensemble aus dem Jahr 2014 mit betrachtet.⁸⁴⁴

⁸³¹ Tabori 1973, 106f. Vgl. auch Tabori 1974, 19f.

⁸³² Vgl. Tabori o.D. [1967c] (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸³³ Vgl. Tabori 1966/1967 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376).

⁸³⁴ Vgl. Tabori o.D.(b) (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸³⁵ Vgl. Tabori 1968m (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸³⁶ Vgl. Tabori 1968g (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸³⁷ Vgl. Tabori 1968j (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Zusätzlich zum *Rehearsal Draft* verfasste Tabori außerdem den Entwurf eines *New Ending* von *The Cannibals*, der mit in die Analyse einbezogen wird, vgl. Tabori 1968p (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1390).

⁸³⁸ Vgl. Tabori 1968f (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

⁸³⁹ Vgl. Tabori 1968n (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸⁴⁰ Vgl. Tabori 1968l (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1386).

⁸⁴¹ Vgl. Tabori 1968k (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388).

⁸⁴² Vgl. Tabori 1973, Tabori 1974 und Tabori 1982.

⁸⁴³ Vgl. Tabori 1969d und Tabori 1994d.

⁸⁴⁴ Vgl. Tabori 2014f.

Die jeweiligen Kapitel widmen sich der Szenen-Abfolge, die je nach Version und Fassung jeweils einzeln analysiert wird. Dabei wird jedoch nicht der komplette Inhalt abgebildet, sondern ritualtheoretisch und religionswissenschaftlich relevante Passagen fokussiert, die sich insbesondere auf die eingefügten und neukontextualisierten rituellen Elemente und Versatzstücke in dem vom Autor Tabori kreierten ritualekritischen Assoziationsrahmen sowie die intertextuellen Rezeptionen aus der Hebräischen Bibel und des Neuen Testaments richten. Die Chronologie wird dann aufgebrochen, wenn sich ein inhaltlicher ‚Vorrang‘ bzw. Fokus zeigt, beispielsweise zu sehen an Kapitel 4.2.9 der religionskritisch konzipierten Szene *The Wager*, die so zentral erscheint, dass sie in einem eigenen Kapitel für alle Versionen und Fassungen analysiert wird.

In Kapitel 4.3 werden im Anschluss nochmals die zentralen Untersuchungsergebnisse von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* zusammenfassend resümiert und reflektiert.

4.2.1 Widmung und Vorbemerkung

Bereits Taboris erste handschriftliche Version von *The Cannibals* aus dem Jahr 1966 / 1967 weist auf der ersten Seite die Widmung – „In memory of Cornelius Tabori, perished in Auschwitz, a small eater.“⁸⁴⁵ – an seinen Vater auf. Auch die folgenden Versionen von 1967, der dritte und vierte Entwurf von Juli 1968 und der *Rehearsal Draft* von August 1968 von *The Cannibals* tragen diese der Dramenhandlung vorausgehende Widmung.⁸⁴⁶

Zudem soll darauf hingewiesen werden, dass Tabori in seiner ersten Version von 1966 / 1967 nach der Widmung und Angabe der Charaktere des Stücks, auch Brechts Motto ‚Erst kommt das Fressen, dann die Moral‘ aus der *Dreigroschenoper* als unmarkiertes Zitat aufführt, dieses Motto aber durchgestrichen erscheint.⁸⁴⁷ Ein zusätzliches ausgewähltes Motto aus einer folgenden Version von *The Cannibals*, das eine weitere Rezeptionstätigkeit Taboris ersichtlich werden lässt, zeigt der *Fourth Draft* vom 24.07.1968 mit „If God is dead,

⁸⁴⁵ Tabori 1966/1967, i (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376).

⁸⁴⁶ Vgl. Tabori o.D. [1967c], ii (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman), Tabori 1968m, i (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman), Tabori 1968g, ii (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und Tabori 1968j, ii (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸⁴⁷ Vgl. Tabori 1966/1967, iii (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376).

everything is permissible.' The Brothers Karamazov'⁸⁴⁸ als markiertes Zitat aus Dostojewskijs Roman von 1880.⁸⁴⁹

Diese These Dostojewskijs, in der Nietzsches philosophisch religionskritischer Ausspruch, dass ‚Gott tot ist‘⁸⁵⁰ literarisch in einem Konditionalsatz weitergedacht wird und die mit der inhärenten Zuschreibung ‚Gottes‘ als regelnde Instanz u. a. für moralische Fragen operiert, die wegfallen kann und in diesem Falle ‚alles‘ erlaubt sei, kann in Bezug auf Taboris Holocaust-Drama indirekt auf die (moralische) Verantwortung des Menschen hinweisen, der auf sich selbst bezogen handeln und entscheiden muss.⁸⁵¹ Das Motto Dostojewskijs wird im Verlauf der Dramenversionen wieder von Tabori entfernt und schlägt sich dann aber beispielsweise in der *Final Version* von November 1968 wieder in der Figurenrede nieder: In der achten Szene *The Return of Uncle* ist es die Figur Uncle, die den Spruch ‚If God is dead, everything is permissible‘ ironisch nach einem homoerotischen Tanz zweier Häftlinge und verschiedenen Ausrufen der Häftlinge einwirft.⁸⁵² Ebenfalls ist dieser Satz in den englischen publizierten Fassungen und der deutschen Fassung an dieser Stelle der Figurenrede von Uncle bzw. Onkel vorhanden.⁸⁵³

Mit dem Blick auf den *Rehearsal Draft* von August 1968 und weitere Materialien aus dem George-Tabori-Archiv wird zudem Taboris parallele Arbeit an einer der Widmung vorangestellten Vorbemerkung zum Drama erkennbar.⁸⁵⁴ Es sind vier Entwürfe der Vorbemerkung überliefert; der erste Entwurf besagt:

⁸⁴⁸ Tabori 1968g, iii (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. z.B. Dostojewskij [1880] 2012, 381-397. Die Romanfigur Iwan beabsichtigt hier in der Kritik an ‚Gott‘, diesem sein ‚Billet‘ zurückzugeben. ‚In returning his ticket, Ivan signals his own wish to live solely by his belief that since the world is without moral order, without a creator, man is without a judge, released to the chaos of his own choices‘ (Idinopoulos 1975, 54).

⁸⁴⁹ ‚Als Motto definiere ich (...) ein Zitat, das im Allgemeinen an den Beginn eines Werkes oder eines Werkabschnittes gesetzt wird‘ (Genette 2003, 141).

⁸⁵⁰ Vgl. Nietzsche [1887] 1960, 127. Der Ausspruch ist Teil des 125. Abschnitts *Der tolle Mensch*, vgl. ebd., 126-128.

⁸⁵¹ Vgl. dazu auch Becker/Tabori 1994, 256 in einem anderen Zusammenhang: Tabori spricht zuvor über die Wiedervereinigung Deutschlands und stellt dann heraus: ‚Dostojewski sagt: Wenn Gott tot ist, dann ist alles erlaubt. Man kann das wiederum umdrehen und sich sagen, wenn der Sozialismus tot ist, ist alles erlaubt. Die Frage ist nur, was meinen wir mit ‚erlaubt‘? Alles ist erlaubt, auch Verbrechen, Brudermord, etc., alles, was in der Geschichte passiert? Man kann es ja auch anders interpretieren: Wenn alles erlaubt ist, dann haben wir Freiheit. Das Gegenteil von ‚erlaubt‘ ist ‚verboten‘. Aber die große Frage ist, ob die Konsequenzen dieser Verwandlung positiv oder negativ ausgehen?‘

⁸⁵² Vgl. Tabori 1968f, 32 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

⁸⁵³ Vgl. z.B. Tabori 1973, 116, Tabori 1974, 33 und Tabori 1994d, 27.

⁸⁵⁴ Aus dramenanalytischer Sicht sind die Vorbemerkung und Widmung dem Nebentext zuzuordnen. Nach der Text- bzw. Intertextualitätstheorie von Genette wäre hier von Paratexten zu sprechen, die als lektüresteuernde, kommentierende oder ergänzende Hilfselemente fungieren, vgl. Genette 1982, 10. Nach Genette 2003, 158 ist die Vorbemerkung dem Dramentext vorangestellt und bildet einen einleitenden Textteil. Die Widmung ist nach Genette ‚die (aufrichtige oder unaufrichtige) Zurschaustellung einer (wie auch immer gearteten) Beziehung zwischen dem Autor und irgendeiner Person, Gruppe oder Entität‘ (ebd., 132f.).

„THE CANNIBALS

being the extraordinary tale of a dinner party held on January 12, 1945; as told by the relatives of those who had attended the occasion; as well as by Messrs Hirschler & Heltai, the Two Survivors. The meal, a simple pot au feu seasoned with chicory leaves, dandelions, salt and the last remaining turnip of the place, was supplied by Mr Puffi [P]inkus and prepared under the personal supervision of Chef Albert Weiss, formerly of the Hotel Hunter's Horn in Budapest.“⁸⁵⁵

Die Vorbemerkung hält hier das konkrete Datum der ungewöhnlichen Geschichte einer ‚Dinner Party‘ mit dem 12.01.1945, also kurze Zeit vor der Befreiung von Auschwitz, fest. Auch erfährt der Rezipient, dass die Geschichte von den Angehörigen derer, die bei diesem Ereignis anwesend waren, also den Söhnen, sowie von den beiden Überlebenden Hirschler und Heltai erzählt wird. Das ‚Mahl‘ ist ein einfacher ‚pot au feu‘ – eigentlich ein Eintopf, bekannt aus der ländlichen Region Nordfrankreichs, hier provokant für den Kochvorgang Puffis in Auschwitz verwendet – mit Beilagen – in Anspielung auf eine ‚leckere Mahlzeit‘ – ‚geliefert‘ von Herrn Puffi Pinkus und zubereitet unter der persönlichen Aufsicht des Kochs Albert Weiss – die Figur Weiss, der Koch, bekommt hier einen Vornamen und könnte auf eine historische Figur anspielen – ehemals Hotel Jägerhorn in Budapest.

Der zweite Entwurf der Vorbemerkung benennt ebenfalls das Datum des 12.01.1945 der ‚Dinner Party‘, über die erzählt wird, im Zuge derer Herr Puffi Pinkus unter der persönlichen Aufsicht des Kochs Albert Weiss (ehemals Hotel Jägerhorn) zubereitet und gegessen wurde. Erst jetzt fügt Tabori die Perspektive der Nachkommen bzw. der Angehörigen ein und benennt nicht mehr das Ereignis, sondern die Feierlichkeiten: „As told on divers occasions by the relatives of those who had attended the festivities as well as by two of the s[ur]viving witnesses by whose courtesy the facts have become known.“⁸⁵⁶ Dann notiert Tabori zum Schluss einen persönlichen Zusatz bzw. Kommentar aus der Perspektive der 1. Person Plural, der besagt, dass verziehen werden möge, die Toten aus ihren unruhigen Gräbern entrissen zu haben, so dass ihre Geister in dem nächtlichen Reenactment einer Feier des Nein-Sagens zur Ruhe kommen können: „And may we be forgiven for snatching these bodies out of their unquiet graves so that their spirits can come to rest in the nightly re-enactment of a ceremony of No-Saying.“⁸⁵⁷

In Folge der Überarbeitung des *Rehearsal Draft* verändert sich der Inhalt der Vorbemerkung dahingehend, dass nun von einer ‚sitdown supper party‘ am 12.01.1945 die Rede ist, bei der Herr Puffi Pinkus unter der persönlichen Aufsicht des Kochs Albert Weiss mit Beilagen zubereitet und als einfacher pot au feu serviert sowie gegessen wurde. So sei es

⁸⁵⁵ Tabori 1968p (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1390). Die Unterstreichung des pot au feu wurde von Tabori vorgenommen.

⁸⁵⁶ Ebd.

⁸⁵⁷ Ebd.

bei verschiedenen Gelegenheiten von den Angehörigen derer, die an den Feierlichkeiten teilnahmen und den „two of the surviving witnesses through whose courtesy the pertinent facts has become known“⁸⁵⁸ erzählt worden. Für die Schluss-Sätze wird nun ein Wechsel in die 1. Person Singular vollzogen:

„And may I be forgiven for snatching these (...) bodies out of their unquiet graves [but the] perturbed spirits, or mine, cannot come to rest until their astonishing No!, a ceremony of shaking heads is reenacted every night. Then, at last, I will be able to show that the one I love is my victim; that I too have been one of those who beat his face.“⁸⁵⁹

Nun wird von Tabori aus der Ich-Perspektive um Verzeihung gebeten, die Toten aus ihren unruhigen Gräbern ‚hervorgeholt‘ zu haben. Aber die gestörten Geister oder der eigene Geist (Taboris) können nicht zur Ruhe kommen bis zum erstaunlichen Nein (der meisten der Häftlinge zum Kannibalismus unter dem Zwang Schrekingers), einer Feier des Kopfschüttelns bzw. des Verneinens, die jede Nacht nachgespielt wird. Tabori schließt mit dem Satz, der auf sein Schuldgefühl gegenüber des Vaters verweisen könnte:⁸⁶⁰ Dann endlich wird er fähig sein zu zeigen, dass derjenige, den er liebt, sein Opfer sei, dass er auch einer von denen gewesen sei, die (im übertragenen Sinn) in sein Gesicht geschlagen haben.

Der vierte Entwurf der Vorbemerkung zeigt eine Kürzung und wählt für den Schluss-Satz wieder die 1. Person Plural:

„THE CANNIBALS

being the extraordinary tale of a dinner party given on January 12, 1945 in the course of which Mr Puffi Pinkus ~~having been prepared under the personal supervision of Chef Albert Weiss, formerly of the Hunter's Hotel, Budapest, and~~ seasoned with chicory leaves, dandelions and the last remaining turnip, was eaten up; as told on divers occasions by the relatives of those who had attended the festivities, as well as by two of the surviving witnesses by whose courtesy the facts are known.

And may we be forgiven for snatching these bodies out of their unquiet graves so that their spirits can come to rest in our nightly re-enactment of an invitation ceremoniously declined.“⁸⁶¹

Neu hinzugefügt wurde am Ende die Erwähnung einer ‚Einladung‘, die feierlich abgelehnt wurde; gemeint ist der Kannibalismus an der Figur Puffi Pinkus.

Aus diesen längeren Entwürfen für eine Vorbemerkung zum Drama entsteht letztlich eine Kurzform von vier Zeilen, die ab der *Final Version* von November 1968 verfügbar und der schon angesprochenen Widmung („In memory of Cornelius Tabori, perished in Auschwitz, a small eater.“⁸⁶²) vorgeordnet und mit dem Titel *The Cannibals* verbunden ist. Das Titelblatt zeigt folgenden Text an:

⁸⁵⁸ Tabori 1968k (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388).

⁸⁵⁹ Ebd.

⁸⁶⁰ Vgl. auch Kap. 4.1.1.

⁸⁶¹ Tabori 1968k (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388). Die Streichung stammt von Tabori.

⁸⁶² Tabori 1968f, ii (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

„THE CANNIBALS

by

GEORGE TABORI

being the extraordinary tale of a dinner party as told by the sons of those who attended the feast and the two survivors by whose courtesy the facts are known.“⁸⁶³

Wurden hier einige Versatzstücke aus den vorherigen Entwürfen zu der Vorbemerkung verwendet (z. B. die ‚extraordinary tale of a dinner party‘ oder die zwei Überlebenden, ‚by whose courtesy the facts are known‘), so fällt auf, dass die exakte Datumsangabe des 12.01.1945 nicht mehr auftaucht und anstelle der Angehörigen nun explizit die Söhne erwähnt werden, die an dem ‚feast‘ bzw. ‚Festmahl‘ (nicht mehr am ‚Ereignis‘ oder den ‚Feierlichkeiten‘ wie in den Entwürfen zuvor) teilnahmen.⁸⁶⁴

Derselbe Text der Vorbemerkung findet sich in den englischen edierten Fassungen von 1973 und 1982.⁸⁶⁵ Auf die Vorbemerkung folgt die Widmung des Stücks an den Vater.⁸⁶⁶ Die publizierte Fassung aus dem Jahr 1974 zeigt allerdings, dass hier der umgekehrte Weg gewählt wurde. Hier erscheint erst die Widmung an den Vater und dann die Vorbemerkung.⁸⁶⁷

Das Regiebuch zu *Die Kannibalen* hält an dieser Stelle die folgende deutsche Übersetzung zuerst für die Vorbemerkung und dann für die Widmung bereit:

„Dies ist die ungewöhnliche Geschichte einer Tischgesellschaft, mitgeteilt von den Nachgeborenen derer, die an dem Festmahl teilnahmen, sowie von den beiden Überlebenden, denen wir die Kenntnis der Fakten verdanken.

Zum Gedenken an Cornelius Tabori, umgekommen in Auschwitz, ein bescheidener Esser.“⁸⁶⁸

⁸⁶³ Ebd., i.

⁸⁶⁴ In den publizierten Dramentexten hält Uncle fest: „Anyway, he couldn't have explained his shame in January, that Sabbath noon in January, but in the evening - when they were liberated -“ (Tabori 1973, 122). So auch z.B. Tabori 1974, 42 und die publizierte deutsche Dramenfassung: „(...) im Januar (...) als sie befreit wurden“ (Tabori 1994d, 35). Auschwitz wird im Dramentext selbst (neben der Widmung) nur an einer Stelle genannt, vgl. z.B. Tabori 1973, 104 („This Auschwitz, which incidentally means Sweat-Out.“), Tabori 1974, 17 („this Auschwitz“) und Tabori 1994d, 46 („Diesem Auschwitz!“).

⁸⁶⁵ Vgl. Tabori 1973, 89 und Tabori 1982, 197.

⁸⁶⁶ Vgl. Tabori 1973, 89, Tabori 1974, i und Tabori 1982, 197.

⁸⁶⁷ Vgl. Tabori 1974, if. Zudem erscheint vor der Autorinformation noch der zusätzliche Text eines unbekanntem Autors: „A dinner party in starving Auschwitz – where the characters await ‚the roast itself, swimming in bloody gravy, a number tattooed on his back‘. In this powerful evocation of the ultimate degradation of the concentration camp, the tragicomic figures, torn between the certainty of a vile end and the manifold vibrations of cannibalism find, some with humility, some with dignity, some with falseness and some with humour, the ultimate ‚limitations of goodness““ (ebd., ii).

⁸⁶⁸ Tabori 1969d, IIf. Die erste Seite des Regiebuchs hält folgende Anmerkung bereit: „Die vorliegende endgültige Fassung des Textes berücksichtigt alle Streichungen, Erweiterungen, Umstellungen und sonstigen Veränderungen, die anlässlich der Europäischen Erstaufführung vom Autor in Zusammenarbeit mit Regisseur und Übersetzer vorgenommen wurden. Die ursprünglichen Regieanweisungen wurden dem Berliner Aufführungsmodell angepasst und, wo erforderlich, entsprechend ergänzt. Die Europäische Erstaufführung fand

Die publizierte deutsche Dramenfassung von *Die Kannibalen* hält dieselben Formulierungen für die Vorbemerkung und Widmung auf zwei getrennten Seiten bereit.⁸⁶⁹

Der Adressat der Widmung, Taboris Vater, wird mit Vor- und Nachnamen benannt; zudem erfährt der Rezipient etwas über den Todesort („umgekommen in Auschwitz“) und ein Detail über sein Essverhalten („ein bescheidener Esser“), das einen schroffen Gegensatz zum Titel *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* bildet und auf die Verweigerung des Kannibalismus im Laufe der dramatischen Handlung bereits hier anspielt. Das Gedenken an den Vater und dessen Verhalten in Auschwitz ist auf der einen Seite als die persönliche Angelegenheit des Sohnes George Tabori zu betrachten, der dieses Drama verfasst hat, um die Ermordung des Vaters zu verarbeiten. Auf der anderen Seite geht der Tod von Taboris Vater durch die Söhne- und Väter-Anlage des Stücks im gewissen Sinne aber auch „alle“ etwas an. Jan Strümpel bemerkt durch die Sohnesperspektive die Möglichkeit der Verlängerung des Gedenkens bis in die Gegenwart und spricht von einem „offenen Projekt, das an die eigene Verantwortung jedes Zuschauers und Lesers für die Geschichte appelliert.“⁸⁷⁰

Die Information über das bescheidene Essverhalten des Vaters Cornelius Tabori kommt modifiziert auch in den verschiedenen Dramenversionen und publizierten Fassungen in der Figurenrede je nach Version und Fassung von Uncle Tabori, Uncle's bzw. Uncle Tabori's Grandson, Tabori, Uncle bzw. Onkels vor. In der ersten handschriftlichen Version von *The Cannibals* (1966 / 1967) und der folgenden maschinenschriftlichen Version von 1967 sagt die Figur Uncle Tabori zu Capt. Fengele in der mit *The Last Supper* überschriebenen zwölften Szene des zweiten Akts bzw. 25. Szene folgende Worte, bevor er „herausgeht“:

„You may take my picture. (Cuts a piece off, poses with fork at his mouth)
Fengele takes a picture. Uncle T. puts the fork down x rises.

I was always a small eater. Excuse me, won't you?“⁸⁷¹

Uncle Tabori erlaubt, dass Capt. Fengele ihn fotografiert (als zynischer Nachweis, dass die Häftlinge gut versorgt gewesen seien), führt aber nur die Gabel zum Mund, erhebt sich und erwidert, dass er immer ein bescheidener Esser gewesen sei und entschuldigt sich höflich für das Nicht-Essen. Im Anschluss daran geht er hinaus; dies deutet indirekt auf die Ermordung hin, die Wachmänner folgen, man hört Musik, „but no screaming“⁸⁷², im Gegensatz zu den anderen Häftlingen, die nicht essen und ebenfalls sterben müssen.

am 13. Dezember 1969 in der „Werkstatt“ des Berliner Schiller-Theaters statt. Inszenierung: Martin Fried und George Tabori“ (ebd., I).

⁸⁶⁹ Vgl. Tabori 1994d, 2 und 3.

⁸⁷⁰ Strümpel 2000, 59. Durch die Väter-Söhne-Anlage ließe sich auch annehmen, dass sich das Drama direkt an die Zweite oder Dritte Generation wende, vgl. Bayerdörfer 2003, 102.

⁸⁷¹ Tabori 1966/1967, 186 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376). Vgl. Tabori o.D. [1967c], 91 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸⁷² Tabori 1966/1967, 186 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376).

Im vierten Entwurf von *The Cannibals* vom 24.07.1968 beschreibt Uncle Tabori's Grandson im Rahmen der Szene *The Roll Call* des ersten Akts den Großvater folgendermaßen: „They line up for inspection except for Uncle's Grandson. Uncle's Grandson: He sat there for a moment, like a stone. – He is still a mystery to me. Yes, he was always a small eater.“⁸⁷³

Im *Rehearsal Draft* von *The Cannibals* vom 19.08.1968 berichtet die Figur Tabori ebenfalls in der achten Szene *The Rollcall* über den Vater: „He sat there like a monument. – So I've been told. I don't understand him. He used to be so ordinary. True, he was always a small eater.“⁸⁷⁴ Das *New Ending* des überarbeiteten *Rehearsal Draft* von *The Cannibals* zeigt dann folgenden Dialog zwischen den Figuren Tabori und Schrekinger im Rahmen von Schrekingers Befehl des Ausführens des Kannibalismus auf, in dem Tabori sein Essverhalten erwähnt:

„TABORI
May I be excused?

SCHREKINGER
No.

TABORI
I've always been a small eater.

SCHREKINGER
I'm taking pictures.

FIRST KAPO
Click.

TABORI
I'm not hungry.“⁸⁷⁵

Die *Final Version* von *The Cannibals* (November 1968) und die publizierten englischen Fassungen von 1973 und 1974 sowie die deutsche Ausgabe von 1994 zeigen die Einfügung des Essverhaltens von Uncle bzw. Onkel nach dem Aggressionsausbruch gegen diese Figur. Uncle fragt in der *Final Version* und den englischen publizierten Fassungen von 1973 und 1974 im Rahmen der Szene *The Trial*: „What are you doing? I'm not him. I'm me, his son, I can't figure him out. I try, I try, I've tried for 25 years. True, he was always a small eater.“⁸⁷⁶

⁸⁷³ Tabori 1968g, 3 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Die Seitenzählung beginnt in dieser Dramenversion bei jeder Szene mit der ersten Seite.

⁸⁷⁴ Tabori 1968j, 20 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸⁷⁵ Tabori 1968k, A (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388). Dieses neu konzipierte Ende zeigt nicht die Vergasung der Häftlinge auf (im *Rehearsal Draft* noch vermittelt durch den Befehl Schrekingers ‚Into the showers!‘ das Abgehen und ein Sssst-Geräusch der Figuren, vgl. Tabori 1968j, 77-79 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)), sondern jeder einzelne der Häftlinge, die nicht essen, wird einzeln gequält und gefoltert, bis sie gemeinsam in einer Ecke stehen und Schrekinger am Tisch saß und gegessen hat. Die letzte Regieanweisung lautet: „(He eats. The band is heard.)“ (Tabori 1968k, C (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388)).

⁸⁷⁶ Tabori 1968f, 67 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori), Tabori 1973, 141 und Tabori 1974, 71.

In der deutschen Fassung hält Onkel diese Worte wie mit einem Stoßseufzer über den Vater im zweiten Akt nach dem Moment fest, aus dem aus Spiel Ernst wird, die Figuren aus ihren Rollen sowie dem Spiel heraustreten, Onkel angreifen und er fragt, was sie denn tun, er sei doch der Sohn und nicht der Vater, bis die Figur Klaub einschreitet und die Figuren sich dann fürsorglich zeigen: „Ich werde auch nicht klug aus ihm. Ich versuche es, ich versuche es schon seit fünfundzwanzig Jahren ... *Fröstelnd* Es stimmt, er war immer ein bescheidener Esser.“⁸⁷⁷

Ersichtlich geworden sollte sein, dass Tabori also die Beschreibung des Essverhaltens des Vaters in der Widmung in der Figurenrede von Uncle bzw. Onkel (bzw. Uncle Tabori, Uncle's bzw. Uncle Tabori's Grandson, Tabori in den aufgeführten Versionen) wieder aufnimmt, indem die Figur aus der Sohnesperspektive ebenfalls den Vater reflektiert. Andreas Häcker spricht hier von einer „epic passage“⁸⁷⁸, die die Widmung nochmals aufgreift und letztendlich einen Zusammenhang zwischen Taboris Vater und der Figur Uncle bzw. Onkels kreiert, die seinen Vater widerspiegelt.

Die zuvor konstatierte Vorbemerkung kann zudem als „prefatory sentence to the play“⁸⁷⁹ verstanden werden. Durch die Titelangabe *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* und die in der Vorbemerkung angesprochene ‚ungewöhnliche Geschichte einer Tischgesellschaft‘, die von den Söhnen derer, die an dem ‚Festmahl‘ teilnahmen und den beiden Überlebenden mitgeteilt wird, die die Kenntnis der Fakten⁸⁸⁰ beisteuern, entsteht eine groteske Wirkung: Die Themenfelder von ‚den Kannibalen‘, der inhaltliche Zusammenhang mit einer Tischgesellschaft bzw. einer ‚dinner party‘ und die Teilnahme an dem ‚Festmahl‘ bzw. ‚feast‘ erzeugen auf den ersten Blick einen makabren Zusammenhang, sobald der Rezipient versteht, dass sich das Geschehen in Auschwitz abspielt. Bevor die Figuren ironisiert als ‚Gäste“⁸⁸¹ die Bühne betreten, geben die Regieanweisungen beispielsweise in der englischen edierten Dramenfassung zu *The Cannibals* von 1973 zu Beginn der ersten Szene *The Survivors* einen dampfenden Auflauf an, der später im Stück auch vorkommt und im Rahmen einer imaginierten Wiedersehensfeier aus Menschenfleisch ‚serviert‘ wird, sowie die Stimmen Sterbender über die Lautsprecher, die nach ihren Lieblingsgerichten rufen: „A steaming casserole on the table. Over THE LOUDSPEAKERS dying voices call for their favorite

⁸⁷⁷ Tabori 1994d, 65.

⁸⁷⁸ Häcker 2008, 230. Vgl. auch Pott/Sander 1997, 167.

⁸⁷⁹ Bayerdörfer 1998, 183.

⁸⁸⁰ Zu bedenken ist jedoch: „Zwar kennen die Überlebenden die auf den Kannibalismus bezogenen ‚Fakten‘. Indem sie diese aber erst 25 Jahre danach, zudem ‚gefiltert‘ durch die eigene Erinnerung, weitergeben, wird eine authentische Wiedergabe unmöglich“ (Pott/Sander 1997, 167).

⁸⁸¹ Vgl. hier z.B. die deutsche Fassung Tabori 1994d, 5. Die Bezeichnung des Auftritts der Häftlinge als ‚Gäste‘ geschieht seit dem überarbeiteten *Rehearsal Draft* (19.08.1968), vgl. den ersten Akt der ersten Szene *The Reunion*, Tabori 1968k, 1 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388).

dishes. The GUESTS enter.“⁸⁸² Die Szenerie prägt zudem u. a. ein „langer Tisch mit Bänken und Hockern.“⁸⁸³

Wurde in Kapitel 2.1.3 die rezeptionsgeschichtliche Methode als relevanter religionswissenschaftlicher Zugang zu Taboris Holocaust-Drama herausgestellt, so kann bereits an dieser Stelle zu Beginn des Dramas *The Cannibals* und *Die Kannibalen* die Rezeption von Sigmund Freuds *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912 / 1913) durch Tabori vernommen werden. Mithilfe der undatierten konzeptionellen Vorarbeiten und Arbeitsnotizen zu *The Cannibals* zeigt sich eindeutig Taboris Beschäftigung mit Freuds Studie, indem z. B. handschriftlich das Stichwort „Totem x Taboo“⁸⁸⁴ von ihm notiert wird. Auch Wynn Handman schreibt folgende Notizen im Gespräch mit George Klein⁸⁸⁵ im Kontext des Stücks auf: „Totem + Taboo / a fantasy / [O]ut of the killing of the father comes the ability to build society. / re-source.“⁸⁸⁶

In einem Exkurs sollen nun zunächst, bevor diese und weitere Rezeptionstätigkeiten Taboris in *The Cannibals* und *Die Kannibalen* analysiert werden, zentrale Thesen der vier Essays *I. Die Inzestscheu, II. Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen, III. Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken* und *IV. Die infantile Wiederkehr des Totemismus* aus Sigmund Freuds *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912 / 1913) wiedergegeben und aus religionswissenschaftlicher Perspektive durch die Problematisierung der Anwendbarkeit

⁸⁸² Tabori 1973, 92. Der dampfende Auflauf ist seit der *Final Version* (November 1968) Teil der einleitenden Regieanweisungen, vgl. Tabori 1968f, 1 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori). Vgl. auch Tabori 1994d, 5 und der deutschsprachige Dramentext der Regieanweisungen des ersten Satzes an dieser Stelle: „Man hört über die Lautsprecher die Stimmen Sterbender nach ihren Leibgerichten rufen.“ Vgl. aber auch die Interpretation von Pott/Sander 1997, 168: „Die Stimmen der nach ihren Leibgerichten rufenden Sterbenden (...) können als ‚Väter-Stimmen‘ im Bewusstsein der Spieler gedeutet werden. Die Sensibilität für die Stimmen aus der Vergangenheit – eine von vielen Anspielungen auf Shakespeares *Hamlet* – ruft die Gäste zum Spiel zusammen. Wird in *Hamlet* das Erscheinen des Geistes von der Generation der Söhne als Appell zur Rache interpretiert, so nehmen die Nachgeborenen in *Die Kannibalen* die Stimmen zum Anlass, ein gemeinsames Gedenk-Mahl abzuhalten.“

⁸⁸³ Tabori 1994d, 4. Der lange Tisch findet seit dem *Rehearsal Draft* (19.08.1968) Erwähnung, vgl. Tabori 1968j, iii (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁸⁸⁴ Tabori o.D.(c), 3. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1375). Auf einer einzelnen Seite in der Mappe taucht u.a. zudem das Stichwort „The Last Meal“ (ebd.) auf.

⁸⁸⁵ Vgl. Selby 1971, 63, der erwähnt, dass u.a. George Klein 1968 dem Board of Advisors des The American Place Theatre angehörte. Es könnte der Psychologe und Psychoanalytiker George S. Klein (1917-1971) gemeint sein. Vgl. auch Stadelmaier 1994 allgemein: „Tabori’s Lieblingsdramaturg war von Anfang an: Sigmund Freud. Die Kannibalen Gehilfen des Ödipus.“

⁸⁸⁶ Handman o.D.(c), 3 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Die Stichworte wurden untereinander notiert. Das Programmbuch zu der Wiener Inszenierung von *Die Kannibalen* (R: Martin Fried) von 1987 weist z.B. zudem einen Ausschnitt aus Freuds *Totem und Tabu* mit dem Untertitel *Gott essen* auf, vgl. Tabori 1987a, 165-169. Die dort zusammengefügte Abschnitte über das lineare, evolutionistische Modell vom ‚Urvatermord‘ bis zum christlichen Ritual der ‚Kommunion‘ stammen aus Freud [1912/1913] 2007, 196, 199 und 208-210. Vorangestellt ist ein Zitat mit sechs Zeilen des Lieds der Figur Ariel in deutscher Sprache, 1. Akt, 2. Szene aus Shakespeares *Der Sturm*, das sich ebenfalls in Freuds *Totem und Tabu* in Zusammenhang mit dem ‚Vatermord‘ durch die Brüder als indirekte Erinnerung daran befindet, vgl. ebd., 210.

psychoanalytischer Erklärungen auf Prozesse kultureller und religiöser ‚Entwicklungen‘ korreliert werden.⁸⁸⁷

4.2.2 Exkurs zu Sigmund Freuds *Totem und Tabu* (1912 / 1913)

Freud ist zu den ‚Klassikern‘ der Religions- und Ritualkritik in der europäischen Religionsgeschichte zu zählen, der insbesondere in *Totem und Tabu* psychoanalytische Beobachtungen auf die ‚Entwicklung‘ von Kulturen und Religionen angewendet und z. B. die Entstehung von ‚Tabus‘ als ‚Symptombilder einer Neurose‘ gedeutet hat.⁸⁸⁸ In seinem Werk verwebt Freud jedoch, drastisch formuliert, „Spekulationen aus der Anthropologie, Ethnographie, Biologie, Religionsgeschichte – und Psychoanalyse.“⁸⁸⁹

Die vier genannten Essays erschienen zunächst in der 1912 gegründeten psychoanalytischen Zeitschrift *Imago*.⁸⁹⁰ Freuds Studie, die kurz vor Beginn des Ersten Weltkriegs entstand, ist in dem Kontext von evolutionistischen Modellen von Religionsgeschichtsschreibung, der entstehenden Religionsethnologie Ende des 19.

⁸⁸⁷ In diesem Exkurs wird die deutschsprachige Ausgabe Freud [1912/1913] 2007 verwendet.

⁸⁸⁸ Vgl. z.B. Zinser 2004. Freuds Religionskritik ist beispielsweise im Rahmen der formativen Phase der Entstehung der Disziplin Religionswissenschaft als *eine* bedeutsame Position in der europäischen Religionsgeschichte zu betrachten. Vgl. auch die historische Kontextualisierung der europäischen Religionskritik z.B. bei Kohl 1988, 219-223. Vgl. auch Freud 1907 [1993] und die „semantische Ausweitung des Ritualbegriffs“ (Quack 2013, 199) in seinem Aufsatz *Zwangshandlungen und Religionsübungen*, „in welchem er neurotisch wiederholte Handlungen mit Ritualen in Beziehung setzt, die Menschen in einer Art Privatreligion ausüben“ (ebd.). Freud behauptet, dass auch Religionen „die Unterdrückung, der Verzicht auf gewisse Triebregungen zugrunde zu liegen [scheint]; es sind aber nicht wie bei der Neurose ausschließlich sexuelle Komponenten, sondern eigensüchtige, sozialschädliche Triebe, denen übrigens ein sexueller Beitrag meist nicht versagt ist“ (Freud [1907] 1993, 137). Es entstehe dann aufgrund des ‚Versuchungsgefühls‘ ein Schuldbewusstsein; eine ‚Erwartungsangst‘ als „Angst vor göttlichen Strafen“ (ebd.). Damit käme es zu „eine[r] neue[n] Art von religiösen Betätigungen, die Bußhandlungen, zu denen man in der Zwangsneurose die Gegenstücke findet“ (ebd.). Freud folgert dann: „Es ist nicht zu verkennen, dass auf dem religiösen Gebiete eine ähnliche Neigung zur Verschiebung des psychischen Wertes (...) besteht, so dass allmählich das kleinliche Zeremoniell der Religionsübung zum Wesentlichen wird, welches deren Gedankeninhalt beiseite gedrängt hat“ (ebd., 138). Die ‚Zwangsneurose‘ sei „als pathologisches Gegenstück zur Religionsübung (...), die Neurose als eine individuelle Religiosität, die Religion als eine universelle Zwangsneurose zu bezeichnen. Die wesentlichste Übereinstimmung läge in dem zugrunde liegenden Verzicht auf die Betätigung von konstitutionell gegebenen Trieben; der entscheidendste Unterschied in der Natur dieser Triebe, die bei der Neurose ausschließlich sexueller, bei der Religion egoistischer Herkunft sind“ (ebd., 138f.). Die „Triebverdrängung wird von den Religionen geleistet, indem sie den einzelnen seine Trieblust der Gottheit zum Opfer bringen“ (ebd., 138). So würden die ‚Triebe‘ den ‚Göttern‘ übertragen werden; der Mensch habe sich davon befreit: „Es ist darum wohl kein Zufall, dass den alten Göttern alle menschlichen Eigenschaften – mit den aus ihnen folgenden Missetaten – in uneingeschränktem Maße zugeschrieben wurden (...)“ (ebd., 139).

⁸⁸⁹ Gay 1991, 371.

⁸⁹⁰ Vgl. den Anhang in Freud [1912/1913] 2007, 221 und die erwähnten vier Folgen: Teil I, *Die Inzestscheu*, in: *Imago* 1 (1912), H. 1, 17-33; Teil II, *Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen*, in: *Imago* 1 (1912), H. 3, 213-227 und *Imago* 1 (1912), H. 4, 301-333; Teil III, *Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken*, in: *Imago* 2 (1913), H. 1, 1-21 und Teil IV, *Die infantile Wiederkehr des Totemismus*, in: *Imago* 2 (1913), H. 4, 357-408. In diesem Exkurs werden die zuvor genannte deutsche Ausgabe Freud [1912/1913] 2007 und Seitenblicke auf die englische Online-Ausgabe *Totem and Taboo. Resemblances between the Psychic Lives of Savages and Neurotics*, translated by A. A. Brill von 1918 geworfen, <http://www.bartleby.com/281/> (letzter Zugriff 01.06.2017).

Jahrhunderts und Menschheitsgeschichte umspannenden Entwürfen⁸⁹¹ in Verbindung mit dem Bestreben einer ethnologischen ‚Bestätigung‘ seiner Theorie des Ödipuskomplexes zu verorten.⁸⁹²

Schon im Vorwort von 1913 hält Freud die Anregung von und Auseinandersetzung mit Wilhelm Wundts *Völkerpsychologie*⁸⁹³ und Studien seines Schülers Carl G. Jung⁸⁹⁴ fest und versucht, „Gesichtspunkte und Ergebnisse der Psychoanalyse auf ungeklärte Probleme der Völkerpsychologie anzuwenden.“⁸⁹⁵

Im Vordergrund von Freuds *Totem und Tabu* steht die Untersuchung über den ‚Totemismus‘, da dieser im Gegensatz zum ‚Tabu‘ – das nach Freud „eigentlich noch in unserer Mitte fortbesteh[e]“⁸⁹⁶ –

„eine unserem heutigen Fühlen entfremdete, in Wirklichkeit längst aufgegebene und durch neuere Formen ersetzte religiös-soziale Institution, welche nur geringfügige Spuren in Religion, Sitte und Gebrauch des Lebens der gegenwärtigen Kulturvölker hinterlassen hat und selbst bei jenen Völkern große Verwandlungen erfahren musste, welche ihm heute noch anhängen. (...) In diesem Buche ist der Versuch gewagt worden, den ursprünglichen Sinn des Totemismus aus seinen infantilen Spuren zu

⁸⁹¹ Vgl. z.B. Edward B. Tylors *Primitive Culture* (1871), Tylor 1871b, in dem ein Entwicklungsmodell der Menschheitsgeschichte anhand des Kriteriums der Gottesvorstellung(en) vom Animismus, Polytheismus hin zum Monotheismus entworfen, jedoch indirekt mit einem christlich-theologischen Religionsbegriff operiert und auf Kulturen übertragen wird. Der Begriff ‚primitiv‘ ist als den europäischen Kulturen zeitlich vorausgehend, in Verbindung mit der evolutionistischen Sicht auch als ‚archaisch‘ im Sinne einer geringeren Entwicklung, verbunden mit „simplifizierenden (...) oder idealisierenden Unterstellungen“ (Därman 2005, 199), zu verstehen und wird aufgrund dieser pejorativen (Ab-)Wertung in der rezenten Religionswissenschaft und Ethnologie meist nicht mehr verwendet. Vgl. ferner Kuper 1988. Vgl. auch Charles Darwins *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871), Darwin 1871, und Robert R. Marets Theorie des Prä-Animismus bzw. Dynamismus, in Kritik an Tylors Animismustheorie, der am Anfang der menschheitsgeschichtlichen Entwicklung stünde, vgl. Marett 1900. Nach der Vorstellung der ‚Evolutionisten‘ und dem Konzept der Fortschrittsidee in der europäischen Geistesgeschichte ergibt sich folgende Formel: Je mehr sich die religiösen Vorstellungen hin zum Monotheismus entwickeln würden, desto mehr entwickle sich auch die jeweilige Kultur. James G. Frazer stellte in *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion* (1890-1915) ein die gesamte Menschheitsgeschichte umspannendes evolutionistisches, religionskritisches Stufenmodell mit den drei Stadien Magie – Religion – hin zur Wissenschaft heraus, vgl. Frazer [1890-1915] 1906-1915. Frazer vergleicht zudem die menschheitsgeschichtliche Entwicklungs- und die Altersstufe z.B. durch folgende, zugeschriebene Metapher: „[A] savage is to a civilized man as a child is to an adult (...)“ (Frazer 1913, 162). Die Analogie macht eine klare Abwertung deutlich. Vgl. auch Kippenberg 1997, 128-142 zu Frazers Werk sowie auch die Kritik von Smith 1978, 214, der festhält, dass sich nur 10% von *The Golden Bough* auf antike Quellen beziehen und 90% aus der eigenen literarischen Vorstellung stammen. Frazer ist zudem ein reiner ‚armchair anthropologist‘ gewesen, dem im Feld selbst gewonnenes empirisches Datenmaterial fehlt.

⁸⁹² Vgl. Hamburger 2006, 168: „Als Freud 1910/11 mit der Arbeit an *Totem und Tabu* (...) begann, hatte er vor, ethnologische Belege für den Ödipuskomplex zu sammeln (...). *Totem und Tabu* steht inhaltlich und methodisch in der Tradition des englischen Evolutionismus (...), der jedoch seinen Zenit bereits überschritten hatte und spätestens seit dem Ersten Weltkrieg seine paradigmatische Funktion verlor (...).“

⁸⁹³ Vgl. insg. das zehnbändige Werk von Wundt 1900-1920 und der evolutionstheoretische Entwurf einer religiösen Menschheitsgeschichte sowie Bd. 2 *Mythus und Religion* (1906), der für Freud von besonderem Interesse war, vgl. Wundt 1906. Wundt versteht ‚Religion‘ als „Gefühl der Zugehörigkeit des Menschen und der ihn umgebenden Welt zu einer übersinnlichen Welt, in der er sich die Ideale verwirklicht denkt, die ihm als höchste Ziele des menschlichen Strebens erscheinen“ (Wundt 1915, 522).

⁸⁹⁴ Freud bezieht sich auf Jungs *Wandlungen und Symbole der Libido* (1912) und *Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie* (1913), vgl. Freud [1912/1913] 2007, 45, Fußnote 1.

⁸⁹⁵ Ebd., 45.

⁸⁹⁶ Ebd., 46.

erraten, aus den Andeutungen, in denen er in der Entwicklung unserer eigenen Kinder wieder auftaucht.“⁸⁹⁷

Die von Freud verwendeten Begriffe ‚Tabu‘ und ‚Totem‘ sind jedoch als indigene, kulturspezifische Termini zu betrachten, die aber in die Begriffsbildung der damaligen europäischen Ethnologie aufgenommen wurden und dort als universelle Kategorien und ‚geschlossene‘ Konstrukte vermeintlich auf jede Kultur bzw. Gesellschaft übertragbar schienen.⁸⁹⁸ Freud verwendet beide Begriffe für als „prä-theistisch vorgestellte[] Religionen“⁸⁹⁹, obgleich er durch die Suche nach dem ‚ursprünglichen Sinn des Totemismus aus seinen infantilen Spuren‘ Rückschlüsse über die ‚infantile Wiederkehr des Totemismus‘ in der Gegenwart zu zeigen versucht. Der Kategorie ‚Tabu‘ wird zudem als statisch über die Zeiten hinweg gleichbleibend eine Zeitgenossenschaft attestiert.

Freuds vier Essays widmen sich des Weiteren dem Versuch, den europäischen Kulturen vorausgehende ‚Grundlagen‘ aus den Prozessen der menschlichen Psyche abzuleiten. Dies funktioniert jedoch nur mit der Prämisse bzw. Konstruktion, dass sich Züge der ‚Moderne‘ von zeitlich vorausgehenden Kulturen ableiten lassen.⁹⁰⁰ Es geht ihm

„ähnlich wie in ‚Die Zukunft einer Illusion‘ und ‚Das Unbehagen in der Kultur‘ vor allem um ein Verständnis der eigenen kulturellen Ordnung; doch wird diese Ordnung mit einer ‚primitiven‘ Form der Kultur verglichen und erscheint durchaus als bislang höchste Stufe einer analog zur Ontogenese verlaufenden phylogenetischen Entwicklung.“⁹⁰¹

Im ersten Essay *Die Inzestscheu* beschäftigt sich Freud zunächst mit ‚dem Totemismus‘ bei den zentralaustralischen ‚Aborigines‘⁹⁰², die er jedoch nur durch seine zentrale Quelle, Frazers *Totemism and Exogamy. A Treatise on Certain Early Forms of Superstition and*

⁸⁹⁷ Ebd.

⁸⁹⁸ Vgl. z.B. Kohl 1983 oder Koch 2006, 508f.

⁸⁹⁹ Ahn 1997, 49. Es „wurde damit (...) der Geltungsbereich eines Begriffs, der ursprünglich zur Bezeichnung eines konkreten Sachverhalts in einer bestimmten Religion diente, auf ein neues, eine Vielzahl von Religionen umfassendes Untersuchungsfeld ausgeweitet“ (ebd.).

⁹⁰⁰ Hier ist Freud ganz bei Tylor und seiner Annahme von ‚Survivals‘ als Überbleibsel früherer Kulturstufen in der modernen Kultur, vgl. Tylor 1871a, 63-144.

⁹⁰¹ Saupe 2011, 16, Fußnote 42. Gemeint ist die Theorie Ernst Haeckels, der die Parallele zwischen der Phylogenese und der Ontogenese eines Lebewesens behauptet hat, so dass sich in der Entwicklung des Individuums die seiner ‚Gattung‘ wiederhole. Indigene Kulturen würden nach diesem Denkmodell im Gegensatz zur ‚modernen Kultur‘ eine frühere (und nicht gleichberechtigte) ‚Stufe‘ einnehmen.

⁹⁰² Vgl. die Verwendung der Bezeichnung ‚zentralaustralische Aborigines‘ im Sinne von Kreinath 2015, 409, Fußnote 4: „Der Ausdruck ‚aboriginal‘ wurde im englischen Sprachraum bereits im 16. Jahrhundert eingeführt. Der Terminus ‚Aborigines‘ wurde in Australien jedoch erst seit Ende des 18. Jahrhunderts auf die indigenen Ureinwohner übertragen, der heutzutage für Mitglieder der lokalen Gemeinschaft aufgrund seiner evolutionstheoretischen Implikationen negativ belegt ist. Da es sich bei dem Ausdruck ‚zentralaustralische Aborigines‘ um einen klassifikatorischen Begriff handelt, der seit Ende des 19. Jahrhunderts zur maßgeblichen Grundlage der religionswissenschaftlichen Theoriebildung herangezogen wurde, wird dieser Ausdruck benutzt, um den Unterschied zwischen der Kategorie und den [sic!] mit ihr bezeichneten Kultur zu markieren.“

Society (1910) in vier Bänden⁹⁰³, gespiegelt wahrnahm, Aussagen traf und so die Konstruktion über ‚den Totemismus‘ weiter festigt.⁹⁰⁴ Freud hält fest:

„Die australischen Stämme zerfallen in kleinere Sippen oder Clans, von denen sich jeder nach seinem *Totem* benennt. Was ist nun der Totem? In der Regel ein Tier, ein eßbares, harmloses oder gefährliches, gefürchtetes, seltener eine Pflanze oder eine Naturkraft (Regen, Wasser), welches in einem besonderen Verhältnis zu der ganzen Sippe steht. Der Totem ist erstens der Stammvater der Sippe, dann aber auch ihr Schutzgeist und Helfer, der ihnen Orakel sendet, und wenn er sonst gefährlich ist, seine Kinder kennt und verschont.“⁹⁰⁵

Der Totem werde nicht getötet; der ‚Bund‘ sei außerdem stärker als die Blutsverwandtschaft, so konstatiert Freud im Anschluss an Frazer.⁹⁰⁶

Peter J. Bräunlein vermerkt jedoch zusammenfassend zu den ‚Totemismus‘-Forschungen seit Ende des 19. Jahrhunderts:

„Angeregt durch McLennan (1869/70) glaubte die frühe Religionsforschung im Totemismus eine geschlossene Weltanschauung zu erkennen, in der sich angeblich Speiseverbote, Exogamie-Regeln (...), Ahnenkult und Matriarchat (ersatzweise Patriarchat) zusammenfügten (Frazer). Bereits 1910 von Goldweiser kritisiert, entlarvte Lévi-Strauss 1962 die behauptete totemist. Weltansicht endgültig als ein phantasievoll konstruiertes Konstrukt des 19. Jh.s.“⁹⁰⁷

Freud fokussiert sich dann auf die Zuschreibung des mit dem ‚Totem‘ verbundenen Gesetzes, nach dem *„Mitglieder desselben Totem nicht in geschlechtliche Beziehungen zueinander treten, also auch einander nicht heiraten dürfen.“* Das ist die mit dem Totem verbundene *Exogamie*.⁹⁰⁸ So würde sich bei den ‚Aborigines‘ ein „ungewohnt hohe[r] Grad von Inzestscheu oder Inzestempfindlichkeit [zeigen], verbunden mit der (...) Eigentümlichkeit,

⁹⁰³ Vgl. Frazer [1910] 1935a. Vgl. z.B. auch die Kritik an Frazers Werk im gleichen Jahr von Alexander A. Goldenweiser, der sich gegen die Auffassung, ‚Totemismus‘ als einheitliche Kategorie zu verstehen, wendete, Goldenweiser 1910. Freud war dieser Aufsatz bekannt, vgl. z.B. Freud [1912/1913] 2007, 161. „[D]er allseits behauptete Zusammenhang von Totemismus und Clanorganisation als solcher [sei] nicht aufrechtzuerhalten (...). Freud hat die Kritik von Goldenweiser und die von Salomon Reinach (*Cultes, Mythes et Religions*, Paris 1905) zwar gekannt (...), aber für seine Psychoanalyse des Totemismus nirgendwo fruchtbar gemacht“ (Därmann 2005, 201, Fußnote 101). Vgl. auch Bell 2009, 13f. Vgl. auch die Kritik von Lévi-Strauss [1962] 1969, 19: Der ‚Totemismus‘ sei eine „künstliche Einheit, die nur im Denken des Ethnologen existiert und der nichts Spezifisches draußen entspricht. (...) [So sollten die indigenen Kulturen] unter dem Deckmantel wissenschaftlicher Objektivität (...) *verschiedener* [gemacht werden] als sie sind.“

⁹⁰⁴ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 47-65. Frazer wiederum bezog sich für seine Theorie über den ‚Totemismus‘ u.a. auf ethnographische Forschungen von Baldwin Spencer (1860-1929) und Francis J. Gillen (1856-1912), vgl. Spencer/Gillen 1899. Vgl. auch Kreinath 2015, 425, der herausstellt, dass Frazer durch Spencers gesammelte Daten seine Theorie umformulierte und die „kategoriale Unterscheidung von Religion und Magie“ (ebd., 426) vorgenommen hat. Vgl. z.B. Frazer 1900a, xix.

⁹⁰⁵ Freud [1912/1913] 2007, 48.

⁹⁰⁶ Vgl. ebd., 48f.

⁹⁰⁷ Bräunlein 2006b, 534. Vgl. auch Krech 2002, 143: „Der Begriff ‚Totem‘ wurde von *totam* in den nordamerikanischen Algonkin-Sprachen abgeleitet und 1869 von dem schottischen Rechtsgelehrten John Ferguson McLennan in den Stand eines *terminus technicus* erhoben. McLennan entwickelte erstmals eine Theorie des Totemismus, die auf umfangreichem empirischen Material basiert. Dazu kamen die Semitenstudie von William Robertson Smith, in der das Totemismuskonzept zu einer Theorie des Opfers ausgebaut wurde, sowie die Berichte von Baldwin Spencer (...) und Francis J. Gillen (...) über den Totemismus der Australier. An die Theorie von McLennan schloß James G. Frazer in seinem 1890 in erster Auflage erschienenem Buch *The Golden Bough. A Study in Comparative Religion* an.“ Zu der Zeit, als Freud *Totem und Tabu* verfasste, war die Theorie des ‚Totemismus bereits ins Kreuzfeuer der ethnologischen Kritik [auch] seitens der amerikanischen Boas-Schule geraten“ (Därmann 2005, 201).

⁹⁰⁸ Freud [1912/1913] 2007, 50.

dass sie die reale Blutsverwandtschaft durch die Totemverwandtschaft ersetzen.“⁹⁰⁹ Es wird Freuds universales Verständnis des Inzesttabus deutlich, und das Exogamie-Motiv auch auf Kinder und Neurotiker übertragen.⁹¹⁰ Freud zielt darauf ab, „an den wilden Völkern zeigen zu können, dass sie die zur späteren Unbewusstheit bestimmten Inzestwünsche des Menschen noch als bedrohlich empfinden und der schärfsten Abwehrmaßregeln für würdig halten.“⁹¹¹

In seiner zweiten Abhandlung *Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen* beschäftigt sich Freud u. a. mit der Frage des Ursprungs des ‚Tabus‘ und konstatiert, dass die „ältesten und wichtigsten Tabuverbote (...) die beiden Grundgesetze des *Totemismus* [seien]: Das Totemtier nicht zu töten und den sexuellen Verkehr mit den Totemgenossen des anderen Geschlechtes zu vermeiden.“⁹¹² Letztlich überträgt Freud seine Konstruktion einer universellen Kategorie des ‚Tabus‘ und die damit verbundene Ambivalenz auf die Zwangsgebote und -verbote, die sich bei Neurotikern gezeigt hätten. Aus einem kulturspezifisch konturierten Begriff wird nun eine ‚verinnerlichte‘ Kategorie mit universeller Anlage.

In seinem dritten Essay *Animismus, Magie und Allmacht der Gedanken* rezipiert Freud neben weiteren Werken von Wundt und Frazer insbesondere auch Edward B. Tylors *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom* (1871) in Bezug auf dessen Ausführungen zum ‚Animismus‘⁹¹³ sowie Robert R. Marets *Pre-Animistic Religion* (1900), in dem ein dem ‚Animismus‘ vorausgehendes Stadium, der Präanimismus, als Ursprung von ‚Religion‘ betrachtet wurde.⁹¹⁴

⁹⁰⁹ Ebd., 52.

⁹¹⁰ Die Inzestscheu, so Freud, „sei ein exquisit infantiler Zug und eine auffällige Übereinstimmung mit dem seelischen Leben des Neurotikers. Die Psychoanalyse hat uns gelehrt, dass die erste sexuelle Objektwahl des Knaben eine inzestuöse ist, den verpönten Objekten, Mutter und Schwester, gilt, und hat uns auch die Wege kennen gelehrt, auf denen sich der Heranwachsende von der Anziehung des Inzests frei macht. Der Neurotiker repräsentiert uns aber regelmäßig ein Stück des psychischen Infantilismus, er hat es entweder nicht vermocht, sich von den kindlichen Verhältnissen der Psychosexualität zu befreien, oder er ist zu ihnen zurückgekehrt. (Entwicklungshemmung und Regression.)“ (ebd., 64).

⁹¹¹ Ebd., 65.

⁹¹² Ebd., 80. Freud stellt zu Beginn des Essays heraus: „*Tabu* ist ein polynesisches Wort, dessen Übersetzung uns Schwierigkeiten bereitet, weil wir den damit bezeichneten Begriff nicht mehr besitzen. Den alten Römern war er noch geläufig, ihr *sacer* war dasselbe wie das *Tabu* der Polynesier. (...) Uns geht die Bedeutung des *Tabu* nach zwei entgegengesetzten Richtungen auseinander: Es heißt uns einerseits: heilig, geweiht, andererseits: unheimlich, gefährlich, verboten, unrein“ (ebd., 66). Seine verwendeten Quellen sind hier v.a. Wundt 1906 und Frazer 1911. Vgl. zuvor auch Frazer 1888 und den Lexikoneintrag *Taboo* in der *Encyclopaedia Britannica*, den Frazer auf Anfrage von William Robertson Smith verfasst hat.

⁹¹³ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 125-128. Tylors Minimaldefinition von Religion besteht aus dem „belief in Spiritual Beings“ (Tylor 1871a, 383).

⁹¹⁴ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 142 und die Rezeption von Marets These, vgl. Marett 1900. Den ‚Ausgangspunkt‘ von Religionsgeschichte bildet für Marett in Kritik an Tylors zu intellektualistischem Ansatz des ‚Animismus‘ das Erlebnis von ‚Macht‘ und ‚Ehrfurcht‘. Marets Religionsdefinition setzt die ‚Tabu-Mana-Formel‘ an den Ursprung von ‚Religion‘, wobei ‚Tabu‘ ‚Heiligkeit‘ und ‚Unreinheit‘ sowie ‚Mana‘ die ‚machtvolle‘ Seite impliziere, vgl. Marett 1909. Damit entsteht jedoch eine weitere universale Theorie, die als

Im Anschluss an Frazers evolutionistisches und religionskritisches Stufenmodell nimmt Freud für die „Entwicklungsgeschichte der menschlichen Weltanschauungen an[, (...) [dass] die *animistische* Phase von der *religiösen*, diese von der *wissenschaftlichen* abgelöst wird.“⁹¹⁵ Es wird von Freud die Relevanz des ‚Animismus‘ für das ‚magische‘ Denken untersucht und dann aus einer psychoanalytischen Auffassung heraus beides mit dem Wunschglauben des Kindes an die ‚Allmacht der Gedanken‘ verbunden.⁹¹⁶

Im vierten Essay *Die infantile Wiederkehr des Totemismus* greift Freud mit Bezugnahme u. a. auf Wundts *Elemente der Völkerpsychologie* (1912) wieder die Kategorie des ‚Totemismus‘ als universales Kulturmuster auf, der von Wundt als „Vorstufe der späteren Entwicklungen [gedeutet wird] und eine Übergangsstufe zwischen dem Zustand des primitiven Menschen und dem Helden- und Götterzeitalter gebildet ha[be].“⁹¹⁷ Freud bezieht sich auch erneut auf Frazers *Totemism and Exogamy* (1910) und versucht Fragen der Herkunft der Totemabstimmung, der Motivierung der Exogamie bzw. des Inzesttabus und der Beziehung zwischen der Totemorganisation und dem Inzestverbot mithilfe der zu dieser Zeit verfügbaren Positionen aus anthropologischen und auch soziologischen Diskursen zu begegnen.⁹¹⁸

Dann führt Freud jedoch noch einen weiteren Versuch an, die Entstehung der Inzestscheu zu erklären und benennt Darwins Hypothese aus *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871), nach der die Menschen anfänglich in Horden mit einem Oberhaupt bei

spekulativ zu betrachten ist. Das ‚feeling of awe‘ wirkt dann im 20. Jahrhundert als Kriterium für den Religionsbegriff in der Religionsphänomenologie nach.

⁹¹⁵ Freud [1912/1913] 2007, 139. Vgl. auch Otto/Stausberg 2013, 69: „Freud follows the evolutionist paradigm and assumes a cultural evolution from ‚animism‘ to ‚religion‘ to ‚science‘, equating these stages to the developmental steps of the human psyche. According to Freud, the ‚animistic‘ (‚magical‘) worldview corresponds to early forms of individual narcissism since the belief in the ‚omnipotence of thought‘ does not yet envisage external beings (such as parents, or Gods in the context of ‚religion‘).“

⁹¹⁶ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 128-136.

⁹¹⁷ Wundt 1912, 139. Freuds Essay beginnt jedoch mit folgender Einschränkung: „Von der Psychoanalyse, welche zuerst die regelmäßige Überdeterminierung psychischer Akte und Bildungen aufgedeckt hat, braucht man nicht zu besorgen, dass sie versucht sein werde, etwas so Kompliziertes wie die Religion aus einem einzigen Ursprung abzuleiten. Wenn sie notgedrungen, eigentlich pflichtgemäßer Einseitigkeit eine einzige der Quellen dieser Institution zur Anerkennung bringen will, so beansprucht sie zunächst für dieselbe die Ausschließlichkeit sowenig wie den ersten Rang unter den zusammenwirkenden Momenten. Erst eine Synthese aus verschiedenen Gebieten der Forschung kann entscheiden, welche relative Bedeutung dem hier zu erörternden Mechanismus in der Genese der Religion zuzuteilen ist; eine solche Arbeit überschreitet aber sowohl die Mittel als auch die Absicht des Psychoanalytikers“ (Freud [1912/1913] 2007, 151).

⁹¹⁸ Vgl. ebd., 153-178. So z.B. Lang 1905, Pikler/Somló 1900, Durkheim 1912 und Durkheim 1896/1897, Spencer/Gillen 1899, Frazer [1910] 1935a und Wundt 1912. Zu Durkheims ‚Totemismus‘-Verständnis, vgl. z.B. Krech 2002, 143f.: „Von der Religionssoziologie – jedenfalls in der Variante Durkheims – trennte die frühe Religionsethnologie allerdings vor allem der Umstand, dass etwa für Tylor und Frazer ‚der einzelne Mensch, die individuelle Psychologie, der jeweilige ‚Wilde‘, das primitive Individuum mit seinen Sitten, Bräuchen, Erkenntnissen im Mittelpunkt ihrer Überlegungen‘ stand. Durkheim hielt dagegen die kollektive Repräsentation für wichtiger als die Relation zwischen dem einzelnen Totem und den jeweiligen Klanmitgliedern. Den sogenannten Individual-Totemismus als eine individuelle Beziehung zwischen Mensch und Totem, die den besonderen Schutz der Totemgattung voraussetzt, hielt Durkheim für sekundär. Im Geschlechts-Totemismus sah er die Kombination aus Individual- und Klan-Totemismus.“

einer gleichzeitigen Verdrängung der anderen Männer gelebt hätten⁹¹⁹ sowie James J. Atkinsons' Schlussfolgerungen aus *Primal Law* (1903), „dass diese Verhältnisse der Darwinschen Urhorde die Exogamie der jungen Männer praktisch durchsetzen mussten.“⁹²⁰

Freud greift sodann auf klinische Erfahrungen mit infantilen Tierphobien zurück und beabsichtigt, Ähnlichkeiten zum ‚Totemismus‘ aufzuzeigen. Er schlussfolgert anhand des Beispiels des ‚kleinen Árpád‘ „die volle Identifizierung mit dem Totemtier und die ambivalente Gefühlseinstellung gegen dasselbe. Wir halten uns nach diesen Beobachtungen für berechtigt, in die Formel des Totemismus – für den Mann – den Vater an Stelle des Totemtieres einzusetzen.“⁹²¹ Freud stellt des Weiteren die These auf:

„Wenn das Totemtier der Vater ist, dann fallen die beiden Hauptgebote des Totemismus, die beiden Tabuvorschriften, die seinen Kern ausmachen, den Totem nicht zu töten und kein Weib, das dem Totem angehört, sexuell zu gebrauchen, inhaltlich zusammen mit den beiden Verbrechen des Ödipus, der seinen Vater tötete und seine Mutter zum Weibe nahm, und mit den beiden Urwünschen des Kindes, deren ungenügende Verdrängung oder deren Wiedererweckung den Kern vielleicht aller Psychoneurosen bildet. (...) Mit anderen Worten, es müsste uns gelingen, wahrscheinlich zu machen, dass das totemistische System sich aus den Bedingungen des Ödipus-Komplexes ergeben hat wie die Tierphobie des ‚kleinen Hans‘ und die Geflügelperversion des ‚kleinen Árpád‘.“⁹²²

Im vierten Abschnitt seines Essays zieht Freud nun William Robertson Smiths Werk *The Religion of the Semites* (1889 / ²1894) und die darin vertretene „Annahme (...), dass eine eigentümliche Zeremonie, die sogenannte *Totemmahlzeit*, von allem Anfang an einen integrierenden Bestandteil des totemistischen Systems gebildet habe“⁹²³, hinzu.

⁹¹⁹ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 178f. und vgl. Darwin 1871. Vgl. auch Seeman 2005, 359: Freud „showed relatively little interest in Darwin's influential work on the *physical* origin of species, but he did adopt a single Darwinian speculation according to which early humans might have lived in small bands dominated by a single reproductive male (...).“

⁹²⁰ Freud [1912/1913] 2007, 179. Vgl. Atkinson 1903.

⁹²¹ Freud [1912/1913] 2007, 185.

⁹²² Ebd., 186. Mit dieser vergleichenden Strategie „brachte Freud diese unbewiesenen, sehr unsicheren Vermutungen mit den Tierphobien neurotischer Kinder in Verbindung und stellte dann den Ödipuskomplex, der in den Kulissen gelauert hatte, mitten auf die Bühne“ (Gay 1991, 372).

⁹²³ Freud [1912/1913] 2007, 186. Vgl. die englischsprachige Textstelle, Freud 1918, Abschnitt 113 (<http://www.bartleby.com/281/> (letzter Zugriff 01.06.2017)): „W. Robertson Smith, who died in 1894, was a physicist, philologist, Bible critic, and archaeologist, a many-sided as well as keen and free thinking man, expressed the assumption in his work on the ‚Religion of the Semites‘, published in 1889, that a peculiar ceremony, the so-called *totem feasts* had, from the very beginning, formed an integral part of the totemic system.“ Vgl. Smith [1889] 1927, 285f. oder auch 295. Smith nahm an, dass die ‚Totemmahlzeit‘ im Zentrum des ‚Totemismus‘ stand und bezieht sich u.a. auf die Quelle des ‚Pseudo-Nilus‘, der eine rituelle Kamel-Opferung der Beduinen beschreibt. Freud referiert diese Theorie von Smith, vgl. Freud [1912/1913], 192-194. Vgl. auch Gladigow 2000, bes. 86-93f. zu der Problematisierung des ‚Opfer‘-Begriffs, dem keine Einheitlichkeit und Eindeutigkeit zugeschrieben werden kann: „Die antiken, mediterranen Opfer (...) sind nicht über Gewalt und Tötung an und für sich definiert, nicht über Verzicht und Heiligung, nicht über Vatemord oder Machtkonzepte, sondern sind (...) als komplexe Rituale über Kathartik und Divination, Ökonomie und Prestigewirtschaft, Inszenierung und unterschiedliche Öffentlichkeiten mit ihren Kulturen verbunden. Fokus der Interpretation ist also nicht eine unterstellte ‚Eindeutigkeit‘ einer Opferkonzeption – die es ganz offensichtlich nicht gibt –, sondern die Integrierbarkeit des Elements ‚Opfer‘ in komplexe Rituale und über komplexe Rituale in ‚Kultur‘“ (ebd., 92f.). Gladigow spricht sich gegen eine allgemeine ‚Opfer‘-Theorie aus und plädiert für religionshistorische Einzelfalluntersuchungen. Vgl. auch Kap. 1.4 und den Einfluss von Smith auf die Studien der Cambridge Ritualists.

Freud konstatiert im Anschluss an Smith, „dass die sakramentale Tötung und gemeinsame Aufzehrung des sonst verbotenen Totentieres ein bedeutungsvoller Zug der Totemreligion gewesen sei.“⁹²⁴ Don Seeman stellt für Freuds Bezugnahme auf Smith heraus, dass diese nicht nur problematisch sei, „just because it presumed a historical narrative that no longer seems credible to most observers, but because it viewed the meaning of ritual practice almost exclusively as an encoding of lost origins.“⁹²⁵

Aus psychoanalytischer Sicht werden nun die zuvor herangezogene Darwinsche ‚Urhorde‘, die Analogisierung zum Ödipuskomplex, so dass der Vater die Stelle des Totentieres einnimmt und das totemistische Tötungs- und Inzesttabu erklärt, und die Smithsche Vorstellung einer Totemmahlzeit zusammengebracht für Freuds neue Hypothese⁹²⁶:

„Die Berufung auf die Feier der Totemmahlzeit gestattet uns eine Antwort zu geben: Eines Tages taten sich die ausgetriebenen Brüder zusammen, erschlugen und verzehrten den Vater und machten so der Vaterhorde ein Ende. Vereint wagten sie und brachten zustande, was dem einzelnen unmöglich geblieben wäre. (...) Dass sie den Getöteten auch verzehrten, ist für den kannibalen Wilden selbstverständlich. Der gewalttätige Urvater war gewiss das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Bruderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehrns die Identifizierung mit ihm durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an. Die Totemmahlzeit, vielleicht das erste Fest der Menschheit, wäre die Wiederholung und die Gedenkfeier dieser denkwürdigen, verbrecherischen Tat, mit welcher so vieles seinen Anfang nahm, die sozialen Organisationen, die sittlichen Einschränkungen und die Religion.“⁹²⁷

Hier wird von Freud ein kultur- und zeitenübergreifendes Moment einer historisch nicht zu verifizierenden ‚Tat‘ als Ursprungsnarrativ konstruiert, der Universalität zugeschrieben wird. Nach der ‚Tat‘, die für Freud die Entstehung von ‚Kultur‘ und ‚Religion‘ bedingt, zeigte sich

⁹²⁴ Freud [1912/1913] 2007, 194. Vgl. auch z.B. Därmann 2005, 206-214 zu Smiths ‚totemistischen‘ Vorstellungen. Freud erwähnt in einer Fußnote, dass ihm kritische Positionen zu Smith, wie z.B. von Hubert und Mauss (vgl. Hubert/Mauss 1899) bekannt seien, er aber dennoch an Smiths Lehren festhalte, vgl. Freud [1912/1913] 2007, 194, Fußnote 2.

⁹²⁵ Seeman 2005, 362.

⁹²⁶ „Die Psychoanalyse hat uns verraten, dass das Totemtier wirklich der Ersatz des Vaters ist, und dazu stimmte wohl der Widerspruch, dass es sonst verboten ist, es zu töten, und dass seine Tötung zur Festlichkeit wird, dass man das Tier tötet und es doch betrauert. Die ambivalente Gefühlseinstellung, welche den Vaterkomplex heute noch bei unseren Kindern auszeichnet und sich oft ins Lebens der Erwachsenen fortsetzt, würde sich auch auf den Vaterersatz des Totentieres erstrecken. Allein, wenn man die von der Psychoanalyse gegebene Übersetzung des Totem mit der Tatsache der Totemmahlzeit und der Darwinschen Hypothese über den Urzustand der menschlichen Gesellschaft zusammenhält, ergibt sich die Möglichkeit eines tieferen Verständnisses, der Ausblick auf eine Hypothese, die phantastisch erscheinen mag, aber den Vorteil bietet, eine unvermutete Einheit zwischen bisher gesonderten Reihen von Phänomenen herzustellen“ (Freud [1912/1913] 2007, 195).

⁹²⁷ Ebd., 196. Vgl. Därmann 2005, 216f.: Mit der Tötung des Vaters durch die Söhne „hat sich Freud (...) jene hochspekulativen, aus der Darwinschen Urhorde abgeleiteten Schlussfolgerungen von Atkinson zu eigen gemacht, die letzterer durch die Beobachtung ‚halb-wilder, halb-domestizierter‘ Rinder- und Pferdeherden noch insofern bestätigt sieht, als sich dort in regelmäßiger Frequenz die Tötung des Vattertieres nachweisen lassen soll.“ Vgl. Atkinson 1903, 220f. Freuds Anmerkungen zum Prozess der Identifizierung und Aneignung der Stärke des ‚Vaters‘ im Akt des ‚Kannibalismus‘ beziehen sich auf Wundt 1906, 334-337 und den Abschnitt *Der Ursprung des Sühnopfers. Kannibalismus und Menschenopfer*. Vgl. auch Frazer [1910] 1935b, 74.

bei den Söhnen Reue sowie ein Schuldbewusstsein und das daraus entstehende Mord- und Inzestverbot:

„Nachdem sie ihn [den Vater, Anm. d. Verf.] beseitigt, ihren Hass befriedigt und ihren Wunsch nach Identifizierung mit ihm durchgesetzt hatten, mussten sich die dabei überwältigten zärtlichen Regungen zur Geltung bringen. Es geschah in der Form der Reue, es entstand ein Schuldbewusstsein, welches hier mit der gemeinsam empfundenen Reue zusammenfällt. Der Tote wurde nun stärker, als der Lebende gewesen war; all dies, wie wir es noch heute an Menschenschicksalen sehen. Was er früher durch seine Existenz verhindert hatte, das verboten sie sich jetzt selbst in der psychischen Situation des uns aus den Psychoanalysen so wohl bekannten ‚*nachträglichen Gehorsams*‘. Sie widerriefen ihre Tat, indem sie die Tötung des Vaterersatzes, des Totem, für unerlaubt erklärten, und verzichteten auf deren Früchte, indem sie sich die freigewordenen Frauen versagten. So schufen sie aus dem *Schuldbewusstsein des Sohnes* die beiden fundamentalen Tabu des Totemismus, die eben darum mit den beiden verdrängten Wünschen des Ödipus-Komplexes übereinstimmen mussten.“⁹²⁸

Das ‚Totemtier‘ wird nun als Ersatz für den ‚Vater‘ betrachtet; nach Freud existiere daher das Verbot, die Tat an diesem zu wiederholen, „durch die der wirkliche Vater zugrunde gegangen war.“⁹²⁹ Mit der konstruierten Urszene als Beginn von ‚Religion‘ wird das problematische „Narrativ eines urgeschichtlichen Vatermords [geschaffen], der die kulturelle Entwicklung fundiert [hätte] und im Dienste der Herausbildung des Gewissens symbolisch von Generation zu Generation wiederholt werde[.]“⁹³⁰ Darüber hinaus kommt Freud dann zu der These, dass seit der ‚Totemreligion‘ am Anfang, die aus dem Schuldbewusstsein der Söhne hervorging,

„[a]lle späteren Religionen (...) sich als Lösungsversuche desselben Problems [erweisen würden], variabel je nach dem kulturellen Zustand, in dem sie unternommen werden, und nach den Wegen, die sie einschlagen, aber es sind alle gleichzielende Reaktionen auf dieselbe große Begebenheit, mit der die Kultur begonnen hat und die seitdem die Menschheit nicht zur Ruhe kommen lässt.“⁹³¹

⁹²⁸ Freud [1912/1913] 2007, 197f. Vgl. auch ebd., 196f., Fußnote 2 und Freuds Selbstreflexion: „Die Unbestimmtheit, die zeitliche Verkürzung und inhaltliche Zusammendrängung der Angaben in meinen obenstehenden Ausführungen darf ich als eine durch die Natur des Gegenstandes geforderte Enthaltung hinstellen. Es wäre ebenso unsinnig, in dieser Materie Exaktheit anzustreben, wie es unbillig wäre, Sicherheiten zu fordern.“ Gay 1991, 373 zeigt sich erstaunt über Freuds Schlüsse: „Er nahm an, dass die mörderische Brüderschar ‚von denselben einander widersprechenden Gefühlen gegen den Vater beherrscht war‘, die Psychoanalytiker in der ‚Ambivalenz des Vaterkomplexes‘ bei Kindern und Neurotikern nachweisen können.“

⁹²⁹ Freud [1912/1913] 2007, 199.

⁹³⁰ Gutjahr 2005, 87.

⁹³¹ Freud [1912/1913] 2007, 199. Freud hält ferner fest: „Die Religion des Totem umfasst nicht nur die Äußerungen der Reue und die Versuche der Versöhnung, sondern dient auch der Erinnerung an den Triumph über den Vater. Die Befriedigung darüber lässt das Erinnerungsfest der Totemmahlzeit einsetzen, bei dem die Einschränkungen des nachträglichen Gehorsams wegfallen, macht es zur Pflicht, das Verbrechen des Vatermordes in der Opferung des Totemtieres immer wieder von neuem zu wiederholen, sooft der festgehaltene Erwerb jener Tat, die Aneignung der Eigenschaften des Vaters, infolge der verändernden Einflüsse des Lebens zu entschwinden droht“ (ebd., 200). Freud erwähnt auch das soziale Band der Brüder in evolutionistischer Perspektive: „Die sozialen Brudergerühle, auf denen die große Umwälzung ruht, bewahren von nun an über lange Zeiten den tiefstgehenden Einfluss auf die Entwicklung der Gesellschaft. Sie schaffen sich Ausdruck in der Heiligung des gemeinsamen Blutes, in der Betonung der Solidarität aller Leben desselben Clan. Indem die Brüder sich einander so das Leben zusichern, sprechen sie aus, dass niemand von ihnen vom anderen behandelt werden dürfe wie der Vater von ihnen allen gemeinsam. Sie schließen eine Wiederholung des Vaterschicksals aus. Zum religiös begründeten Verbot, den Totem zu töten, kommt nun das sozial begründete Verbot des Brudermordes hinzu. Es wird dann noch lange währen, bis das Gebot die Einschränkung auf den Stammesgenossen abstreifen und den einfachen Wortlaut annehmen wird: Du sollst nicht morden“ (ebd.).

Auf seine kulturpsychologischen, auf die Religionsgeschichte angewendeten Konstruktionen folgend fragt Freud im Sinne des evolutionistischen Paradigmas:

„Wie kommt der Gott in die ihm ursprünglich fremde Situation? Die Antwort könnte lauten, es sei unterdes – unbekannt woher – die Gottesidee aufgetaucht, habe sich das ganze religiöse Leben unterworfen, und wie alles andere, was bestehenbleiben wollte, hätte auch die Totemmahlzeit den Anschluss an das neue System gewinnen müssen. Allein, die psychoanalytische Erforschung des einzelnen Menschen lehrt mit einer ganz besonderen Nachdrücklichkeit, dass für jeden der Gott nach dem Vater gebildet ist, dass sein persönliches Verhältnis zu Gott von seinem Verhältnis zum leiblichen Vater abhängt, mit ihm schwankt und sich verwandelt und dass Gott im Grunde nichts anderes ist als ein erhöhter Vater. Die Psychoanalyse rät auch hier wie im Falle des Totemismus, den Gläubigen Glauben zu schenken, die Gott Vater nennen, wie sie den Totem Ahnherrn genannt haben. Wenn die Psychoanalyse irgendwelche Beachtung verdient, so muss, unbeschadet aller anderen Ursprünge und Bedeutungen Gottes, auf welche die Psychoanalyse kein Licht werfen kann, der Vateranteil an der Gottesidee ein gewichtiger sein.“⁹³²

Freud beschreibt hier religionskritisch den Projektionsvorgang, den Vater als eine ‚Gott‘-Figur im Singular zu erhöhen und meint, die „Wurzel aller Religionsbildung“⁹³³ als die „Vatersehnsucht“⁹³⁴ behaupten zu können. Infolge der Annahme eines Fortschrittmodells der Religionen führt Freud gegen Ende des vierten Essays aus, „dass auch in der weiteren Entwicklung der Religionen die beiden treibenden Faktoren, das Schuldbewusstsein des Sohnes und der Sohnestrotz, niemals erlöschen. (...) Mit immer größerer Deutlichkeit tritt das Bestreben des Sohnes hervor, sich an die Stelle des Vatergottes zu setzen.“⁹³⁵ Dann tritt das Christentum in den Fokus Freuds; erst durch Christus konnte das Schuldbewusstsein gemindert werden: „Er ging hin und opferte sein eigenes Leben, und dadurch erlöste er die Brüderschar von der Erbsünde.“⁹³⁶ Freuds weitere Argumentation besagt, dass so die ‚Sohnesreligion‘ die ‚Vaterreligion‘ abgelöst habe; er spannt dann den Bogen von der ‚Totemmahlzeit‘ zum römisch-katholischen Ritual der eucharistischen Kommunion:

⁹³² Ebd., 201f. Vgl. auch Freuds Aufsatz *Zwangshandlungen und Religionsübungen* (1907), Freud [1907] 1993, 138f. zu der Bestimmung von ‚Religion‘ als universeller Zwangsneurose und der individuellen Religiosität als Neurose. Diese Erkenntnis, die an die Verdrängung ins Unbewusste verknüpft ist, versucht Freud mit *Totem und Tabu* auch am vermuteten Anfang von ‚Religion‘ (dem ‚Totemismus‘) nachzuweisen und bezieht sich auf den von ihm konstruierten Ursprungsmythos des ‚Vatermords‘. Vgl. ferner auch Freud [1927] 2000, 133-147 in *Die Zukunft einer Illusion* (1927) u.a. zu den religiösen Vorstellungen als schädliche Illusion(en), der Projektion des ‚Gottes‘ als erhöhten Vater, zu der evolutionistischen Idee, dass nach der ‚Religion‘ (Freud spricht von der europäisch-christlichen Kultur, vgl. ebd., 141) die Fortschritte der Wissenschaft folgen würden und zur ‚Religion‘ als „allgemein menschliche Zwangsneurose, wie die des Kindes stammte sie aus dem Ödipuskomplex, der Vaterbeziehung“ (ebd., 146). Die „Aufgabe einer wissenschaftlichen Betrachtung der Religion sollte deshalb sein, die Konstruktion einer übersinnlichen Realität (...) in [die] Psychologie des Unbewussten zurückzuverwandeln“ (Zinser 1988, 316). Vgl. auch Hewitt 2014.

⁹³³ Freud [1912/1913] 2007, 202.

⁹³⁴ Ebd.

⁹³⁵ Ebd., 207.

⁹³⁶ Ebd., 208. Vgl. ebd., 209: „Wenn nun Christus die Menschen von dem Drucke der Erbsünde erlöst, indem er sein eigenes Leben opfert, so zwingt er uns zu dem Schlusse, dass diese Sünde eine Mordtat war. Nach dem im menschlichen Fühlen tiefgewurzelt Gesetz der Talion kann ein Mord nur durch die Opferung eines anderen Lebens gesühnt werden; die Selbstopferung weist auf eine Blutschuld zurück. Und wenn dies Opfer des eigenen Lebens die Versöhnung mit Gottvater herbeiführt, so kann das zu sühnende Verbrechen kein anderes als der Mord am Vater gewesen sein.“

„So bekennt sich denn in der christlichen Lehre die Menschheit am unverhülltesten zu der schuldvollen Tat der Urzeit, weil sie nun im Opfertod des einen Sohnes die ausgiebigste Sühne für sie gefunden hat. (...) Mit der gleichen Tat, welche dem Vater die größtmögliche Sühne bietet, erreicht auch der Sohn das Ziel seiner Wünsche gegen den Vater. Er wird selbst zum Gott neben, eigentlich an Stelle des Vaters. Die Sohnesreligion löst die Vaterreligion ab. Zum Zeichen dieser Ersetzung wird die alte Totemmahlzeit als Kommunion wiederbelebt, in welcher nun die Brüderschar vom Fleisch und Blut des Sohnes, nicht mehr des Vaters, genießt, sich durch diesen Genuss heiligt und mit ihm identifiziert. Unser Blick verfolgt durch die Länge der Zeiten die Identität der Totemmahlzeit mit dem Tieropfer, dem theanthropischen Menschenopfer und mit der christlichen Eucharistie und erkennt in all diesen Feierlichkeiten die Nachwirkung jenes Verbrechens, welches die Menschheit so sehr bedrückte und auf das sie doch so stolz sein mussten. Die christliche Kommunion ist aber im Grunde eine neuerliche Beseitigung des Vaters, eine Wiederholung der zu sühnenden Tat.“⁹³⁷

Damit wird von Freud auch mit dem Verweis auf Frazers Kapitel *Eating the God* aus *The Golden Bough*⁹³⁸ behauptet, dass sich in der als evolutionistisch verstandenen Religionsgeschichte das Thema des als ursprünglich behaupteten ‚Vatermords‘ variere und darüber hinaus, wie bereits deutlich wurde, das ‚Mord‘-Narrativ durch Phylogenese bis in die Gegenwart durch den Ödipuskonflikt hinein wirke.⁹³⁹ Freud versucht sich hier an einer anthropologischen Begründung des Ödipuskomplexes, obgleich seine zentralen Thesen nicht

⁹³⁷ Ebd., 209f. Der Zusammenhang zwischen der ‚Totemmahlzeit‘ und dem christlichen Ritual des Abendmahls wurde zuvor bei Smith 1889, 393 deutlich gemacht: „That the God-man dies for His people, and that his Death is their life, is an idea which was in some degree foreshadowed by the oldest mystical sacrifices. It was foreshadowed, indeed, in a very crude and materialistic form, and without any of those ethical ideas which the Christian doctrine of the Atonement derives from a profound sense of sin and divine justice. And yet the voluntary death of the divine victim, which we have seen to be a conception not foreign to ancient ritual, contained the germ of the deepest thought in the Christian doctrine: the thought that the Redeemer gives Himself for his people, that ‚for their sakes He consecrates Himself, that they also might be consecrated in truth.“ Vgl. dazu Frazer 1927, 289: „This passage is omitted in the second and revised edition of the book published posthumously in 1894.“ Vgl. auch Freud [1939] 1979, 168f. in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939) zusammenfassend zu seinen Quellen: „Ich habe mich (...) gewisser theoretischer Gedanken von Ch. Darwin, Atkinson, besonders aber von W. Robertson Smith bedient und sie mit Funden und Andeutungen aus der Psychoanalyse kombiniert. Von Darwin entlehnte ich die Hypothese, dass die Menschen ursprünglich in kleinen Horden lebten, eine jede unter der Gewaltherrschaft eines älteren Männchens, das sich alle Weibchen aneignete und jungen Männer, auch seine Söhne, züchtigte oder beseitigte. Von Atkinson in Fortsetzung dieser Schilderung, dass dies patriarchalische System sein Ende fand in einer Empörung der Söhne, die sich gegen den Vater vereinigten, ihn überwältigten und gemeinsam verzehrten. Im Anschluss an die Totemtheorie von Robertson Smith nahm ich an, dass nachher die Vaterhorde dem totemistischen Brüderklan Platz machte. Um miteinander in Frieden leben zu können, verzichteten die siegreichen Brüder auf die Frauen, derentwegen sie doch den Vater erschlagen hatten, und legten sich Exogamie auf. Die väterliche Macht war gebrochen, die Familien nach Mutterrecht eingerichtet. Die ambivalente Gefühlseinstellung der Söhne gegen den Vater blieb über die ganze weitere Entwicklung in Kraft. An Stelle des Vaters wurde ein bestimmtes Tier als Totem eingesetzt; es galt als Ahnherr und Schutzgeist, durfte nicht geschädigt oder getötet werden, aber einmal im Jahr fand sich die ganze Männergemeinschaft zu einem Festmahl zusammen, bei dem das sonst verzehrte Totemtier in Stücke gerissen und gemeinsam verzehrt wurde. Niemand durfte sich von diesem Mahle ausschließen, es war die feierliche Wiederholung der Vaternötung, mit der die soziale Ordnung, Sittengesetze und Religion ihren Anfang genommen hatten. Die Übereinstimmung der Robertson Smithschen Totemmahlzeit mit dem christlichen Abendmahl ist manchen Autoren vor mir aufgefallen. Ich halte an diesem Aufbau noch heute fest.“

⁹³⁸ Vgl. Frazer 1900b, §11, 318-366.

⁹³⁹ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 212: „So möchte ich denn zum Schlusse dieser mit äußerster Verkürzung geführten Untersuchung das Ergebnis aussprechen, dass im Ödipus-Komplex die Anfänge von Religion, Sittlichkeit, Gesellschaft und Kunst zusammentreffen, in voller Übereinstimmung mit der Feststellung der Psychoanalyse, dass dieser Komplex den Kern aller Neurosen bildet (...).“

historisch belegbar sind.⁹⁴⁰ Die Annahme einer Kontinuitätslinie *einer* menschlichen Psyche durch die Zeiten hindurch ist dabei ebenso zu kritisieren wie die soziale Weitervererbung von Eigenschaften.⁹⁴¹ Eine damit von Freud geschaffene *conditio humana* sowie die anthropologische Grundierung des individuellen pathologischen Verhaltens sind empirisch nicht haltbar.

Freuds Werk endet mit dem Vergleich zwischen den ‚Wilden‘ und den Neurotikern bezüglich ihrer zugeschriebenen Tatkraft. Der Neurotiker sei

„im Handeln gehemmt, bei ihm ist der Gedanke der volle Ersatz für die Tat. Der Primitive ist ungehemmt, der Gedanke setzt sich ohneweiters in Tat um, die Tat ist ihm sozusagen eher ein Ersatz des Gedankens, und darum meine ich, ohne selbst für die letzte Sicherheit der Entscheidung einzutreten, man darf in dem Falle, den wir diskutieren, wohl annehmen: Im Anfang war die Tat.“⁹⁴²

Diese Schlussfolgerung des ‚Vatermords‘ am ‚Anfang‘ funktioniert jedoch nur mit der Annahme einer Massenpsyche und des Fortlebens eines Schuldgefühls über die Zeiten hinweg – beides ist jedoch weder historisch beleg- noch empirisch überprüfbar.⁹⁴³

⁹⁴⁰ Vgl. z.B. die Kritik in der Review von Freuds *Totem und Tabu* von Alfred Louis Kroeber aus der von Franz Boas begründeten Schule der Cultural Anthropology, Kroeber 1920. Kroeber notierte eine zehn Punkte Kritik an Freuds Thesen und sah diese u.a. als nicht beweisbare Spekulationen und z.B. auch Darwins ‚Urhorden‘-Hypothese als fragwürdig an. Vgl. auch Masuzawa 1993, 79f. zu Kroebers Kritik und auch z.B. Malinowski [1962] 1979 im Anschluss an Kroeber. Vgl. Fox 1973, 217, der festhält, dass Anthropologen das Buch abgelehnt hätten, „als Mythologie, die sich als Wissenschaft maskiert.“

⁹⁴¹ Vgl. Zinser 2000, 199. Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 213 zu der Prämisse einer Massenpsyche. Zinser konstatiert ferner: „Die Reduktion der psychischen Konflikte auf den einen der Urzeit, der seitdem wiederholt werde, vernachlässigt nicht nur, sondern leugnet die Unterschiede zwischen den verschiedenen Gesellschaften und vor allem verleugnet er Geschichte. Aus Geschichte wird Schicksal und es ist bezeichnend, dass Freud in der Regel von Tribschicksal spricht“ (Zinser 2000, 201).

⁹⁴² Freud [1912/1913] 2007, 216f. Der letzte Satz stammt aus Goethes *Faust. Der Tragödie Erster Teil*, vgl. Goethe [1828] 2001, 36, V. 1237, als Faust in der Szene *Studierzimmer I* den Anfang des Johannes-Evangeliums übersetzt und sich für die Übersetzung ‚Tat‘ von *lógos* entscheidet.

⁹⁴³ Freuds Studie „bildet den Übergang zu (...) [seiner] negative[n] Kulturtheorie“ (Hamburger 2006, 169), zu sehen z.B. in seinem Essay *Moses des Michelangelo* (1914) oder *Zeitgemäßes über Krieg und Tod* (1915). „Dem Versuch, Religion und Kultur als etwas Pathologisches zu interpretieren, das es aufzuheben gelte, entspricht die untergründige, bisweilen offene Kulturfeindschaft vieler psychoanalytischer Schriften, vor allem aber zeigt sich, dass es keine psychoanalytische Theorie der Kultur gibt, sondern nur eine der Pathologien der Kultur“ (Zinser 2000, 203).

4.2.3 Die Neukontextualisierung von Freuds Narrativ des ‚Urvatermords‘

Wurde zuvor Taboris Rezeption von Freuds *Totem und Tabu* für *The Cannibals* und *Die Kannibalen* bereits angesprochen, so muss dabei beachtet werden, dass Tabori *keine* wissenschaftliche Rezeption von Freuds Werk vornimmt, sondern sich selektiv insbesondere auf das Narrativ des ‚Urvatermords‘ konzentriert, das in den dramatischen Kontext gesetzt wird.

Fokussiert man zunächst die Wahl der Begrifflichkeiten für die Vorbemerkung seines Holocaust-Dramas, so können diese in Anklang an Freud vorgenommen worden sein: Freud führt die ‚Totemmahlzeit‘⁹⁴⁴ (in der englischen Fassung ‚(totem) feast‘⁹⁴⁵) im Anschluss an Robertson Smith als das ‚erste Fest der Menschheit‘⁹⁴⁶ auf, wie auch Tabori in den publizierten englischen und der deutschen Dramenfassung von ‚feast‘ und ‚Festmahl‘⁹⁴⁷ spricht.

Im Rahmen der europäischen Erstaufführung von *Die Kannibalen* 1969 in West-Berlin verfasst Tabori zudem einen einleitenden Essay, der die Autorintentionen zum Stück zu erkennen gibt und ausdrücklich auf Freuds Narrativ des ‚Urvatermords‘ Bezug nimmt.⁹⁴⁸

Tabori formuliert in diesem direkt zu Beginn in seiner ersten Version:

„Parricide is our oldest fable, still haunting this fatherless world where we, the sons, have not yet learned to live without the old man (...) and so we look for new ways of love as well as mockery, reconciliation as well as protest: we hold hands, we hand flowers, we manufacture home-made bombs, we wear buttons saying ‚God is alive and well in Argentina‘; we put our fathers on trial, and try to build new fraternities without becoming fathers ourselves. If we succeed, it would be the first time in history. Each son wants to knock off his father at some point, but what happens when others do it for him, as in my case, and he hovers paralysed between relief and revenge? Cornelius T. died 25 years ago in Auschwitz, with impeccable dignity his survivors say, and I still haven’t found a way to hate his killers, not even in this city where once they strutted and bellowed.“⁹⁴⁹

⁹⁴⁴ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 194. Vgl. auch ebd., 194f. und sein Verständnis des ‚Fests‘: „Ein Fest ist ein gestatteter, vielmehr ein gebotener Exzess, ein feierlicher Durchbruch eines Verbotes. Nicht weil die Menschen infolge irgendeiner Vorschrift froh gestimmt sind, begehen sie die Ausschreitungen, sondern der Exzess liegt im Wesen des Festes; die festliche Stimmung wird durch die Freigebung des sonst Verbotenen erzeugt.“

⁹⁴⁵ Vgl. Freud 1918, Abschnitt 113 (<http://www.bartleby.com/281/> (letzter Zugriff 01.06.2017)).

⁹⁴⁶ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 196.

⁹⁴⁷ Vgl. z.B. Tabori 1973, 89 und Tabori 1994d, 2.

⁹⁴⁸ Der einleitende Essay liegt in verschiedenen undatierten Versionen auf Englisch und Deutsch vor, vgl. Tabori o.D.[ca. 1969c] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422), Tabori o.D.[ca. 1969b] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422), Tabori o.D.[ca. 1969d] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422) und Tabori o.D.[ca. 1969e] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422). Vgl. auch den Abdruck im Programmheft zu *Die Kannibalen*, vgl. Tabori 1969/1970, 3 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1419), Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH 1970 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1423) und in Tabori 1981c.

⁹⁴⁹ Tabori o.D.[ca. 1969c], 1. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422). Vgl. auch die deutsche Version Tabori o.D.[ca. 1969e] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422). Tabori gibt in einer dritten Version des einleitenden Essays u.a. die Revolte der Söhne gegen die Väter, den Beginn der Arbeit am Stück im Jahr 1945 nach der Todesnachricht des Vaters und die Rolle der *Black Paintings* (1819-1823) von Goya als Impulsgeber, das Projekt *The Cannibals* wieder aufzunehmen, an: „In a sense I did not write this play. It wrote it itself. For 20 years I could not obey the orders to make myself feel hatred for my father’s killers, not even in this city where his killers used to walk, and so his poor ghost would not let me go, begging for peace. The best things are usually hidden from the author, and I never knew what my play was saying unless some kind friends and critics told me that it had something to do [with] the Revolt of the Sons. That may be so. (...) All I know is that I had

Der ‚Vatermord‘ wird an dieser Stelle von Tabori mit dem Possessivpronomen als ‚unser‘ ältester Mythos oder ‚unsere‘ älteste Fabel gedeutet, der sich auf die Welt, die von Tabori in Korrespondenz zum ‚Vatermord‘ nun als ‚vaterlos‘ gekennzeichnet wird, auswirke, in der die Söhne (Tabori inbegriffen) noch nicht gelernt hätten, ohne den ‚Vater‘ zu leben. Tabori setzt hier die Ermordung des ‚Urvaters‘ laut Narrativ, eine postulierte Vaterlosigkeit und die wirkliche Ermordung des eigenen Vaters in Auschwitz in Beziehung zueinander. Ferner werde nach neuen Wegen der Liebe und des Spotts gesucht, wie auch nach der Versöhnung und des Protests. Neben diesen Gegensatzpaaren tauchen ironisierte Aufzählungen, wie z. B. das Tragen von Buttons mit der Aufschrift ‚God is alive and well in Argentina‘⁹⁵⁰, auf.

Des Weiteren beschreibt Tabori das nach Freud ambivalente Vater-Sohn- bzw. Väter-Söhne-Verhältnis indirekt als Kontinuitätsmoment durch die Zeiten hindurch, bis laut Narrativ der Wunsch des Sohnes, den Vater zu ‚beseitigen‘ auftaucht und auf ihn selbst als Sohn bezogen wird. Tabori konstatiert zunächst im Sinne des Freudschen Ödipuskomplexes, dass ‚jeder Sohn irgendwann einmal seinen Vater umbringen möchte‘⁹⁵¹ und fragt dann zur

started on this work sometime in 1945, a few weeks after the first reports came in about Cornelius T's death and the circumstance surrounding it: that I abandoned the project and did not return to it until my first direct confrontation with the [B]lack Goyas, esp the famous cannibalistic one which he had placed in his private dining room so that he may look at it while he was eating. I am pleased that this play is being done in the city where his murderers once walked. If you can look these ghosts as though it were a Ro[rschach] test or a mirror, you might find t[h]at it says as much about yourselves as of me. I hope you will forgive me for not indicting anyone. In it only myself is on trial, or as Ibsen says: ‚To live us to battle with friends / That infest the brain and the heart. / To write is to summon oneself / And play the judge's part‘“ (Tabori o.D.[ca. 1969d], 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422)). Vgl. z.B. auch Tabori o.D.(c) (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1375) sowie der Verweis in der vierten Mappe auf das „Goya Cannibal Painting“.

⁹⁵⁰ Hier wandelt Tabori Nietzsches Ausspruch vom Tod Gottes ins Gegenteil zu ‚God is alive and well in Argentina‘. Historisch bezogen auf die Wahrnehmung Argentinien als Fluchtziel von NS-Verbrechern (so z.B. von Adolf Eichmann ab 1950), existierten auch Überlebensgerüchte Hitlers in Argentinien, vgl. z.B. Bihl 2000, 140. Vgl. auch Allen 2006, 16, der den Gebrauch des englischen Ausdrucks ‚alive and well‘ beispielhaft in folgenden Zusammenhang einordnet: „The use in the *New Statesman* (...) was in response to a cover for *Time Magazine* published in 1966 with the heading ‚Is God Dead?‘ Other replies included ‚God is not dead – but alive and well and working on a less ambitious project.“

⁹⁵¹ Vgl. Tabori/Müller 1994: „*Sie schreiben, Sie hätten Ihrem Vater als Knabe den Tod gewünscht*. TABORI: Ja, aber ich bin nicht sicher, dass das wirklich so war. Ich habe Freud gelesen, und da steht, jeder Junge möchte den Vater töten. *Sie haben das nicht auf sich bezogen?* TABORI: Doch, auch. Es gab schon Konflikte. Mein Vater war politischer Journalist und hat mich, als ich fünfzehn, sechzehn war, als Sekretärin benutzt. Ich musste seine Artikel tippen, denn er konnte das nicht. Vielleicht habe ich ihn deshalb gehasst. Später habe ich darüber eine Kurzgeschichte geschrieben, die leider verlorenging. Darin gibt es ein Gespräch zwischen meiner Schreibmaschine und mir. Die Schreibmaschine will, dass ich politische Bücher schreibe, aber ich schreibe nur dumme Liebesbriefe. Dagegen wehrt sie sich. Am Schluss dreht sie durch und springt aus dem Fenster. Mein Vater hat das gelesen und mich dafür sehr gelobt.“ Vgl. hingegen auch Tabori 1992/1993b, 4 und seine Aussagen im Programmheft zum Stück *Der Grossinquisitor*: „I[.] Jeder Sohn will seinen Vater umbringen (Dostojewskij). Nur so kann man erwachsen werden (Derrida). Wer seinen Vater ... usw. nicht hasst, kann nicht mein Jünger sein (Jesus). In den schwarzen Ghettos hat man es ‚Lets get Daddy‘ – lass uns Papa fertig machen – genannt. 2[.] Wenn Gott nicht existiert, ist alles erlaubt. Nach dem Vatermord kommen die Bruderorde.“ Auffällig erscheint, dass hier Dostojewskijs Name angeführt wird: „Ich habe mich konzentriert auf die beiden Brüder Iwan und Aljoscha, also auf den bösen und den guten. Im Mittelpunkt steht die Frage des Vatermordes: Wer war es? Wer trägt die Verantwortung? Jeder Sohn, sagt Dostojewski, will seinen Vater umbringen. Der französische Philosoph Derrida sagt: Ein Sohn kann nur dann erwachsen werden, wenn er seinen Vater

gleichen Zeit, was passieren würde, wenn dies ‚andere‘ (die Nazis) für ihn in der Realität ‚erledigt‘ hätten, wie in seinem Fall, und er (als Sohn) paralysiert zwischen Erleichterung und Rache hin und her schwanken würde? Daraufhin wird der Name des Vaters mit Cornelius T. angegeben, der 25 Jahre zuvor in Auschwitz in einwandfreier Würde, wie Überlebende sagen, starb.⁹⁵² Tabori wechselt nun in die 1. Person Singular und stellt heraus, dass er noch immer keinen Weg gefunden habe, seine Mörder zu hassen, nicht einmal in dieser Stadt – gemeint ist Berlin – wo sie einst stolzierten und brüllten.

In weiteren Notizen zu *The Cannibals*, die ebenfalls auf den einleitenden Essay schließen lassen, benennt Tabori erneut als erstes den ‚Vatermord‘ als „our first fable, and its curse still haunts this fatherless world where we the son[s] have not yet learnt to live without the old man.“⁹⁵³ Darauf folgt die neu hinzugefügte Frage „Whom shall we hate now that he is gone?“⁹⁵⁴ und weiter:

„And so we look for new ways of love or mockery, reconciliation and murder. (...) Each son wants to kill his father at some point, but what happens when others do it for him and he must hover paralysed between relief and revenge? Cornelius, my father, died 25 years ago in Auschwitz, with impeccable dignity the survivors say, and I still haven’t found a way to hate his killers, not even in this city where they once strutted and bellowed. (...)“⁹⁵⁵

Das zuvor aufgeführte Gegensatzpaar Versöhnung und Protest wird hier ergänzt durch Versöhnung und ‚Mord‘. Auffällig ist auch, dass Tabori nicht mehr das Verb ‚to knock off‘, sondern den Wunsch des Sohnes mit ‚to kill his father‘ im Sinne des Freudschen Narrativs umschreibt, den Vornamen Cornelius angibt und explizit darauf verweist, dass dieser sein Vater gewesen sei.

Betrachtet man nochmals die erste Version des einleitenden Essays zu *Die Kannibalen*, so hält Tabori mit indirektem Bezug auf Shakespeares *Hamlet* außerdem weiter fest, dass der ‚arme Geist‘ seines Vaters ihn nicht zur Ruhe kommen lassen habe, bis dieses Stück geschrieben worden sei, „[w]hich is neither a document nor an indictment but a black mass populated by my own demons, to purge myself and those free enough to share the

umbringt. George Steiner hingegen sagt: Jeder Sohn will seinen Vater umbringen, aber er wird nur erwachsen, wenn er sich mit dem Vater versöhnt“ (Tabori 1993a).

⁹⁵² Vgl. auch Kap. 4.1.1. Vgl. auch Tabori 1993a: „Als ich 1969 (...) ‚Die Kannibalen‘ inszenierte, habe ich mir die Frage gestellt: Was passiert mit diesem Vatermord-Mechanismus, wenn jemand anderes das für dich getan hat. Die Nazis haben meinen Vater in Auschwitz umgebracht. Soll ich mich bei Ihnen bedanken? Soll ich sauer sein?“ Vgl. Tabori/Müller 1994: „Als Sie von seinem Tod [des Vaters, Anm. d. Verf.] erfahren, fragten Sie sich, ob Sie den Nazis nun danken sollten. TABORI: Na ja, das war mein schwarzer Humor, in den ich geflüchtet bin.“ Vgl. auch Eke 2012.

⁹⁵³ Tabori o.D.[ca. 1969b], 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422).

⁹⁵⁴ Ebd.

⁹⁵⁵ Ebd.

nightmare.“⁹⁵⁶ Tabori spricht ferner die Notwendigkeit der Tabubrüche für die Verarbeitung der Vergangenheit und die kathartische ‚Urfunktion‘ des Theaters an:

„There are taboos that must be broken or they will continue to choke us. ‚The play’s the thing‘, as that other son has said, but plays are meant to be playful which is already a blasphemy to those whose regressive minds demands clean-cut heroes and ever-innocent victims, who deny the theatre its original function, the re-enactment of terror and pity, an ancient ceremony that creates a communion mocking all that is sacred if only to find out what of it is still valid.“⁹⁵⁷

Das Theater bzw. die Tragödie besitzt nach Aristoteles die Möglichkeit, bei den Rezipienten ‚Furcht‘ und ‚Erbarmen‘ als Emotionen zu erzeugen; Tabori verwendet hier die Begrifflichkeit einer ‚alten Zeremonie‘, die eine (rituelle) Gemeinschaft (der Schauspieler und Zuschauer) erzeuge, die alles ‚Heilige‘ oder ‚Erhabene‘ verhöhnen könne, sei es darum bestellt, herauszufinden, was davon noch gültig sei. In Taboris Holocaust-Drama kündigt bereits der Titel den Tabubruch an; es wird nicht beabsichtigt, ‚untadelige Helden‘ und ‚unschuldige Opfer‘ zu präsentieren, sondern Figuren, die zwischen humanem und inhumanem Verhalten in einer Grenzsituation hin und her schwanken⁹⁵⁸ und den Rezipienten einen neuen Zugang bei der Imagination der Vergangenheit ermöglichen.⁹⁵⁹ Tabori hofft des Weiteren auf ein Theater, das nicht nur ‚Erhabenes‘ zeigt, sondern auch das Menschliche in allen Facetten thematisiert, verwendet in diesem Zusammenhang den doppeldeutigen Ausdruck ‚sacer‘ und schlussfolgert, dass einige ‚unsere ältesten Mythen‘ – vom ersten ‚Vatermord‘ bis zum Letzten Abendmahl um eine Festtafel aufgeführt worden wären:

⁹⁵⁶ Tabori o.D.[ca. 1969c], 1. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422). Vgl. Tabori o.D.[ca. 1969b], 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422) und der leicht variierte Wortlaut in einer späteren Version des Essays: „It isn’t easy to admit this in public, without shame, and his poor ghost would not let me go until this play was written. It is neither a document nor an indictment but a black mass, populated by my own demons, to purge myself and those willing to share the nightmare.“ Vgl. auch Tabori o.D.[ca. 1990] (Dst, Wien, Kulturgemeinschaft „Der Kreis“, N1.A-4) oder Tabori 2007b, 122f. und das Nachwort zu seinem Essay *Hamlet in Blue*. Hier bezeichnet Tabori *Die Kannibalen* als eine „schwarze[] Auschwitz-Messe“ (ebd., 122).

⁹⁵⁷ Tabori o.D.[ca. 1969c], 1. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422).

⁹⁵⁸ „Tabori ist der Auffassung, dass es unangemessen wäre, die Opfer des Holocaust als moralisch vorbildliche und allen Anfechtungen gegenüber standhafte Menschen darzustellen; er will vielmehr zeigen, dass die Unterdrückung alles Menschlichen, die nicht durch die Gefangenen, sondern durch ihre Peiniger verursacht wird, auch vor den Persönlichkeiten, dem Selbstverständnis und dem Verhalten der Opfer keineswegs Halt gemacht hat“ (Hofmann 2003, 113).

⁹⁵⁹ Vgl. auch Tabori o.D.[ca. 1969b], 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422) an dieser Stelle: „There are taboos that must be broken or they will continue to choke us; there is no other way to grow up and out of the ever-returning curse. ‚The play’s the thing‘, as that other son would say, and plays are meant to be playful, which is already a blasphemy to those whose regressive minds insists [sic!] on clean-cut heroes and innocent victims and who deny the theater its original function, the re-enactment of terror and pity, the ancient ceremony that tries to create a communion mocking all that is sacred if only to find out what of it, if any, is still valid.“ Vgl. Shakespeare [1603] 1989, 412, Szene II/2. und Hamlets Worte zum Schluss seines Monologs: „Das Schauspiel sei die Schlinge, / In die den König sein Gewissen bringe.“

„I should hope that in the land that has given the world the Walpurgis Night or Luther on his jake [sic!], I need not defend the healing power of a theatre that insists on mixing the celestial and the excremental vision, that dispenses with gentilities and propaganda. Sacer, after all, means not only sacred but unclean as well. Saints are not born but made, heroes have bowels, and some of our oldest myths, from the first father-murder to the Last Supper, have been enacted around a dinner table.“⁹⁶⁰

In der Sendung *Spectrum* des WDR am 13.12.1969 formuliert Tabori zudem bei der inhaltlichen Besprechung von *Die Kannibalen* sein ritualekritische, an Freud angelehnte Abendmahl-Verständnis und spricht ebenfalls über den ‚Kannibalismus‘ und den Rückbezug auf die ‚ältesten Mythen‘, den Ursprung im ‚ersten Vatermord‘ sowie die Verortung im ‚Unterbewusstsein‘ beispielsweise bei dem Ritual des Letzten Abendmahls:

„Das Stück handelt vom Kannibalismus. (...) Kannibalismus geht auf die ältesten Mythen zurück. (...) Kannibalismus hat seinen Ursprung in dem, was man den ersten Mord nennen könnte, Erbsünde, die Ermordung des ersten Stammesvaters durch seine Söhne. Diese Legende ruht im Unterbewusstsein und im Bewusstsein der menschlichen Rasse, im Christentum zum Beispiel. Das [Letzte, Anm. d. Verf.] Abendmahl sehe ich als sublimierte Form von Kannibalismus an.“⁹⁶¹

Damit übernimmt Tabori Freuds in *Totem und Tabu* dargelegtes Narrativ des ‚Urvatermords‘, das sich bis zum (Letzten) Abendmahl bzw. zur Eucharistie des Christentums als von Freud betrachtetem erneuten ‚Vatermord‘⁹⁶² durchzieht und versteht dieses angelehnt an Freud ritualekritisch als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘. Der erste ‚Vatermord‘ und das Letzte Abendmahl finden dann in dieser Lesart Eingang für den Deutungshorizont von *The Cannibals* und *Die Kannibalen*.

Außerdem wird das Holocaust-Drama ritualekritisch als ‚Black Mass‘⁹⁶³ titulierte, die die entworfene ritualekritische Letzte Abendmahls-Auffassung ergänzt und metaphorisch zu

⁹⁶⁰ Tabori o.D.[ca. 1969c], 1. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422). Bereits in der Vorbemerkung zu *The Cannibals* und *Die Kannibalen* wird die ‚extraordinary tale of a dinner party‘ bzw. die ‚ungewöhnliche Geschichte einer Tischgesellschaft‘ und ‚the feast‘ bzw. das ‚Festmahl‘ festgehalten. Vgl. die deutsche Version Tabori o.D.[ca. 1969e] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422) an dieser Stelle, die das ‚Abendmahl‘ und nicht das ‚Letzte Abendmahl‘ erwähnt: „Heilige werden nicht als solche geboren, sondern vom Leben dazu gemacht, Helden haben Gedärme, und einige unserer ältesten Mythen, vom ersten Vatermord bis zum Abendmahl, haben den gedeckten Tisch zum Mittelpunkt.“

⁹⁶¹ Tabori/Sendung *Spectrum* 1969, 00:01:16 – 00:02:08, Transkription des deutschsprachig übersetzten Statements von Tabori, der selbst auf Englisch spricht. Der letzte englischsprachige Satz dieses Statements von Tabori lautet genau: „The Christian mystery, the Last Supper, is a sublimated form of cannibalism“ (00:02:04 – 00:02:08) [Hervorh. d. Verf.]. Vgl. insbesondere auch Taboris Worte in Sichrovsky 1987a, 181: „Ganz zuletzt, als die Versorgungswege abgeschnitten waren, haben die Häftlinge ihre Toten gegessen. Ich kann darin nichts ausschließlich Negatives erblicken. Auch die Heilige Kommunion ist ein kannibalisches Ritual.“

⁹⁶² Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 209f.

⁹⁶³ Vgl. auch Tabori o.D.(c), 1. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1375) und die Notiz *Black Mass* sowie auch Tabori o.D.[1969a], 3. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1421) und z.B. die notierten Stichworte *Sacer*, *Black Mass* und *1st meat* für *The Cannibals*. Vgl. z.B. Monter 2006 zu dem Begriff *Black Mass* und damit verbundene Polemiken bzw. der Hinweis, dass historische Belege fehlen. Vgl. auch die Begriffsverortung im Feld des ‚Satanismus‘, Fügmann 2009, 69-101, z.B. zur *Church of Satan*. Vgl. auch Feinberg 1999, 202 und ihr Hinweis auf Jean Genets Theater und Tabubrüche. Vgl. hierzu als Randbemerkung zu Genets Ritualekritik an der Eucharistie: „[T]he loftiest modern drama has been expressed daily for two thousand years in the sacrifice of the Mass. The point of departure disappears beneath the profusion of ornaments and symbols that still overwhelm us. Beneath the most familiar of appearances – a crust of bread – a [G]od is devoured. I know nothing more theatrically effective than the elevation of the host: when finally this appearance appears before us – but in what form, since all heads are bowed, the priest alone knows; perhaps it is

verstehen ist. Das entworfene, semantisch vielfältig zu füllende Bild einer ‚Schwarzen Messe‘ als kontextuelle Umschreibung von Taboris Holocaust-Drama korrespondiert mit den Motiven des (potentiellen) Verzehens von ‚echtem‘ Fleisch bzw. des ‚Kannibalismus‘ in Verbindung mit dem Assoziationsrahmen des Letzten Abendmahls. Die rezipierte Chiffre des ‚Last Supper‘-Moments der Häftlinge in Auschwitz kann so in Bezug zu der rezipierten Chiffre ‚Black Mass‘ gelesen werden und verstärkt mit diesen Allusionen den ritualkritischen Rahmen. Zusätzlich spricht Tabori auch ein kathartisch-therapeutisches Potential seiner ‚Schwarzen Messe‘ an, die – verstärkt durch die persönliche Verortung des Autors und die autobiographische Prägung des Stücks – einen gemeinsamen Erinnerungs-, Verarbeitungs- und Imaginationsprozess in Gang setzen soll und zu einem befreienden Moment für die Rezipienten und den Autor selbst führen kann.⁹⁶⁴ Es geht Tabori um ‚Tabus, die zerstört werden müssen, um nicht ewig daran zu würgen‘.⁹⁶⁵ Bedenkt man weitere, mögliche evozierte Assoziationsrahmen, so kann Taboris ‚Black Mass‘ ferner auch als künstlerische ‚Provokation‘ im Rahmen der ‚Gegenbewegungen‘ des zeithistorischen Kontexts der 1960er Jahre gesehen werden.

Hinzu kommt, dass Tabori u. a. – sozusagen als Teil des ‚Reinigungsvorgangs‘ seiner ‚Schwarzen Messe‘ – in provokanter Weise die Hoffnung ausdrückt, in Deutschland nicht die heilende Kraft eines Theaters verteidigen zu müssen, das auf einer Vermischung des Himmlischen sowie des ‚Exkrementalen‘ besteht und auf Vornehmheit sowie Propaganda verzichtet. In diesem Begründungszusammenhang ist beispielsweise die Benennung der Walpurgisnacht aus Goethes *Faust. Der Tragödie Erster Teil*⁹⁶⁶ und die Angabe Luthers auf dem ‚Abort‘ zu betrachten.

God himself or a simple white pellet that he holds at the tips of his four fingers – or that other moment in the Mass when the priest, having broken the host on the paten in order to show it to the faithful (Not to the audience! To the faithful? But their heads are still bowed. Does that mean they are praying, they too?) puts it together again and eats it. The host crackles in the priest’s mouth! A performance that does not act upon my soul is vain. It is vain if I do not believe in what I see, which will end – which will never have been – when the curtain goes down“ (Genet 1963, 39). Vgl. auch Zimbardo 1965, 247 und der Hinweis auf Sartre, der Genets *Les Bonnes* (1947) in seiner Einleitung zum Stück als ‚black mass‘ beschrieb.

⁹⁶⁴ Vgl. auch Tabori o.D.[ca. 1969d], 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422): „The Cannibals is a black mass so to speak; but black masses are not without historical and therapeutic values.“ Vgl. auch Tabori o.D.[ca. 1968a], 1 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1385).

⁹⁶⁵ Vgl. auch Freud [1914] 1973 und dessen Aufsatz *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, der hier bei Tabori mit anklingen mag. „Der Konflikt, das traumatische Ereignis soll erinnert, wiederholt, ausagiert und damit abgearbeitet und abreagiert werden: Erinnerungsarbeit mit kathartischer Wirkung. Wie ein unerlöster Geist ruht das Verdrängte erst, wenn es erkannt ist“ (Cancik/Mohr 1990, 306). Vgl. auch Michaelsen 1994 und Taboris Aussage: „Ein Mensch verdrängt etwas nicht, weil er feige ist, sondern weil es weh tut. Das Verdrängte herauszubringen ist ein sehr schwieriger Prozess. (...) Manchmal gelingt es der Kunst.“

⁹⁶⁶ Vgl. Goethe [1828] 2001, 112-122. Vgl. Tabori o.D.[ca. 1969b], 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422) an dieser Stelle leicht variiert: „I would hope that in the land which has given the world its Faust or its Luther, I need not defend the healing power of a theater that insists on mixing the celestial vision with the excremental one, that dispenses with gentilities and propaganda.“ Vgl. auch Tabori 1968o (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392) und folgende Strukturierung von *The Cannibals* in drei Teile: „a) Part One: ‚To Eat or Not

Zieht man zudem einen Brief von Tabori an Richard Watts Jr., datiert auf den 18.11.1968, hinzu – Watts hatte zuvor eine Rezension über *The Cannibals* (UA 17.10.1968) in der *New York Post* veröffentlicht⁹⁶⁷ – so schreibt Tabori darin u. a. signifikanterweise: *The Cannibals* „is meant to be a religious play, but it was in the privy, not the church, where Luther found his way to God. After all, the root of ‚sacred‘ is sacer, meaning both holy and revolting.“⁹⁶⁸ *The Cannibals* wird an dieser Stelle von Tabori trotz und auch gerade durch die ritual- bzw. religionskritische Rahmung explizit als ‚religiöses Stück‘ gekennzeichnet und gleichzeitig provokativ darauf hingewiesen, dass Luther seinen Weg zu ‚Gott‘ ‚menschlich‘ auf der Toilette und nicht in der religiösen Institution der Kirche gefunden habe.⁹⁶⁹

to Eat.‘ Direct, open and reasonably rational conflict over the question whether or not to eat Puffi. Uncle loses and leaves the play. b) Part Two: ‚Walpurgis Nacht‘. Or the dance around the Golden Calf. Uncle, the taboo is gone; the others let their Id run amok. They indulge in and celebrate oral happiness. They come more and more infantile. The section inevitably consists of a series of divertissements, to be stru[c]tured by the growth and accumulation of their wildness rather than logic. It ends with Lang’s death. (...) Its meaning simply is: this is what happens when all adult or civilized controls go. c) Part Three: ‚The Death of God‘. Uncle returns. He tries to reimpose his morality, his humanistic values on the group. He almost succeeds but Klaub puts him and his values on trial. Uncle is found guilty and killed. Dinner is served. (...)“ Die intertextuellen Übernahmen des Titels *Walpurgisnacht* aus *Faust I* und des ‚Tanzes‘ um das *goldene Stierbild* (vgl. Ex 32, 1-6 und der Verstoß gegen das Fremdgötter- und Bilderverbot des Volkes Israel (vgl. z.B. Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Alte Testament], 114) dienen der Verstärkung der Szenen, in denen die Figur Uncle abwesend ist und sich die anderen Figuren in immer mehr Rollenspielen wiederfinden und regressiv verhalten. In diesem *Third Draft* stirbt die Figur Lang (vgl. Tabori 1968m, 40 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)) im Rahmen der neunzehnten Szene *The Storming of the Stove* und auch Uncle in der 24. Szene *Trial & Execution*, der für die Verhaftung und die Deportation der Häftlinge verantwortlich gemacht wird (vgl. ebd., 77). Dieser dritte Teil des Dramas wird von Tabori in Anspielung auf Nietzsche mit ‚*The Death of God*‘ betitelt (vgl. Nietzsche [1887] 1960, 127). So wie ‚Gott tot und von den Menschen getötet worden sei‘, wurde auch im übertragenen Sinn und metaphorisch zu verstehen Uncles Moralität und seine humanistischen Werte von der Gruppe angezweifelt und angeklagt sowie Uncle für schuldig befunden und getötet.

⁹⁶⁷ Vgl. Watts o.D.

⁹⁶⁸ Vgl. Brief George Tabori an [Richard] Watts [Jr.], 18.11.1968d (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 681). Die deutsche Version des einleitenden Essays formuliert ferner: „Ich hoffe, dass ich in einem Land, das der Welt die Walpurgisnacht und Luther auf dem Abtritt geschenkt hat, nicht die heilende Kraft eines Theaters zu verteidigen brauche, das nachdrücklich darauf besteht, himmlische und exkrementale Schau zu vermischen und das auf vornehme Umschreibung und Propaganda verzichtet“ (Tabori o.D.[ca. 1969e] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422)). Vgl. auch Bourger 2002, 41, Fußnote 166: „Tabori spielt konkret an auf das kuriose Theaterstück *Doktor Luther auf’m Abtritt*, das vorgeblich aus der Feder eines Pater Ignatius Rivero stammt, tatsächlich aber den Maler und Kupferstecher Balthasar Anton Dunker zum Verfasser hat: Das Stück zeigt den scheiternden Versuch des subalternen Teufels Alraun, Luther im Auftrag des Satans vom Reformieren abzuhalten. Der derbes Reden (und Verhalten!) nicht scheuende Luther empfängt den als Magister verkleideten Alraun auf einem offenen Abtritt sitzend, lehnt dessen Bestechungsversuch ab und vertreibt den sich schließlich zu erkennen gebenden Teufel, indem er ein Tintenfass nach ihm wirft.“ Vgl. Dunker 1920.

⁹⁶⁹ Des Weiteren zeigt beispielsweise Taboris Aussage – „Blasphemie ist eine besonders subtile Form des Glaubens“ (Tabori 1993k, 53f.) – aus einem anderen Zusammenhang eine positive Umdeutung des christlich-theologisch geprägten Ausgrenzungsbegriffs der ‚Blasphemie‘, indem diese als differenzierte Form des ‚Glaubens‘ angesehen und diesem zugehörig verstanden wird. Tabori greift zudem in einem weiteren hier exemplarisch hinzugezogenen Statement auf das Theaterverständnis Jerzy Grotowskis zurück und reflektiert im Rahmen seines Theaterstücks *Goldberg-Variationen* (1991): „(...) Ich denke an eine Geschichte, an eine Handlung, an Leute, an [den] Ort, und dann entsteht es so von sich selber. Nachher kann man dann sagen, na ja, es geht um Theater und Religion, das ist eine sehr alte Beziehung. Die waren eine Sache früher, haben sich getrennt; das Theater wurde profan und säkular. Und eine Sache, [die] ich vorgestern gefunden habe. Ich habe zufällig Grotowski gelesen, wieder, (...) und er spricht über die *via negativa*, also negative Theologie. Dass heute in einer profanen Welt, die Annäherung zu[m] Glaube[n] (...) nur durch Blasphemie kommen [kann]. Dass der Weg zu [Hamlet] (...) kommt durch Hohn. Und dass die Liebe spricht durch Hass. Diese Dialektik hat schon sehr

Wenn *The Cannibals* bzw. *Die Kannibalen* als ‚religiöses‘ Stück bezeichnet wird, gehört nach Tabori auch ein religions- und ritualkritischer Rahmen mit dazu. „Die ‚schwarze Messe‘, die ‚Anti-Theologie‘, meint Tabori heute, sei nicht unbedingt blasphemisch.“⁹⁷⁰

Taboris Interesse an der Dialektik zeigt sich auch bei der Verwendung des Begriffs ‚sacer‘ in der doppelten Bedeutung von ‚heilig‘ und ‚unrein‘, der in den dramenspezifischen Kontext gestellt wird: ‚Heilige‘ seien nicht so ‚heilig‘ als dass sie nicht geboren wären, und Helden hätten Gedärme – mit Taboris dekonstruierendem Blick sind mystifizierte Figuren ebenso vom Leben gekennzeichnet wie alle anderen Menschen auch.⁹⁷¹ Mit der Wahl des Begriffs ‚sacer‘ und Taboris Interesse an ‚zwei Seiten der Medaille‘ lässt sich jedoch nicht nur eine einzige Rezeptionslinie verbinden. Zur Erinnerung: In *Totem und Tabu* setzt Freud zu Beginn des zweiten Essays über das *Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen* das polynesisches ‚Tabu‘ mit dem römisch-antiken ‚sacer‘ in Beziehung:

„*Tabu* ist ein polynesisches Wort, dessen Übersetzung uns Schwierigkeiten bereitet, weil wir den damit bezeichneten Begriff nicht mehr besitzen. Den alten Römern war er noch geläufig, ihr *sacer* war dasselbe wie das *Tabu* der Polynesier. (...) Uns geht die Bedeutung des *Tabu* nach zwei entgegengesetzten Richtungen auseinander: Es heißt uns einerseits: heilig, geweiht, andererseits: unheimlich, gefährlich, verboten, unrein.“⁹⁷²

viel mit meinem Stück zu tun“ (Beilharz 1992, 00:20:38 – 00:22:02). Vgl. hierzu Grotowski 1970, 20: „Deshalb konnte ich in meiner Arbeit als Regisseur der Versuchung nicht widerstehen, Gebrauch zu machen von archaischen, durch Tradition geheiligten Themen und Situationen (innerhalb der Bereiche von Religion und Tradition), die eigentlich tabu sind. Ich hatte das Bedürfnis, mich mit diesen feststehenden Werten zu konfrontieren. Sie faszinierten mich, erfüllten mich mit einer inneren Ruhelosigkeit, während mich gleichzeitig der Wunsch nach Blasphemie überkam: ich wollte sie attackieren, sehen, was hinter ihnen steckt, oder aber sie mit meiner eigenen Erfahrung, die ihrerseits durch die kollektive Erfahrung unserer Zeit determiniert ist, konfrontieren. Dieser Aspekt unserer Arbeit wurde verschiedentlich ‚die Kollision mit den Ursprüngen‘, die ‚Dialektik der Verhöhnung und Anbetung‘ genannt, oder sogar ‚die Gläubigkeit, die sich in der Blasphemie ausdrückt‘; Liebe, die durch Hass spricht.“ Die ‚via negativa‘ bezieht sich bei Grotowski auf das Schauspieltraining: „All the exercises which merely constituted an answer to the question: ‚How can this be done?‘ were eliminated. The exercises have now become a pretext for working out a personal form of training. The actor must discover those resistances and obstacles which hinder him in his creative task. Thus the exercises become a means of overcoming these personal impediments. The actor no longer asks himself: ‚How can I do this?‘. Instead, he must know what not to do, what obstructs him. By a personal adaption of the exercises, a solution must be found for the elimination of these obstacles which vary for each individual actor. This is what I mean by via negativa: a process of elimination“ (Grotowski 1968a, 101). Aus dieser Erklärung Taboris wird in einem Atemzug auch die negative Theologie als Bezugsrahmen genannt. An anderer Stelle erläutert Tabori des Weiteren: „Man kann zu Gott auch finden, indem man ihn negiert...“ (Wagener 1990, 85).

⁹⁷⁰ Ebd. Vgl. auch Taboris *The Pinkville Papers* im Rahmen eines Briefs an Wynn Handman vom 01.11.1970. Hier hält Tabori zu seiner ersten Version seines Anti-Kriegs-Dramas *Pinkville* fest: „What is right about it is its economy, its mythos, its direct religiosity, its combination of the familiar and the strange, its dialectic of reverence and relevance. Its boniness, its lack of ‚domestic‘ fleshiness, its rise above the journalistic and pedagogic; its blasphemy which is the ultimate proof of its reverence. Those that argue with God, or even make fun of Him, accept His existence. Those that ignore Him are heathens“ (Brief George Tabori an Wynn Handman 01.11.1970c (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)).

⁹⁷¹ Vgl. auch Tabori o.D.[ca. 1969b], 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422): „The dialectics of the hero cannot exclude the lower regions below the navel, saints are not born but made, and some of our oldest myths, from the first father-murder to the Last Supper, have been enacted around the dinner table.“

⁹⁷² Freud [1912/1913] 2007, 66. Freud selbst nimmt in seinem Werk des Weiteren auch Bezug auf seinen Aufsatz *Über den Gegensinn der Urworte* (1910), vgl. ebd., 118: *Tabu* sei selbst ein ambivalentes Wort. „Das Studium der ältesten Sprachen hat uns belehrt, dass es einst viele solche Worte gab, welche Gegensätze in sich fassten, in gewissem – wenn auch nicht in ganz dem nämlichen – Sinne wie das Wort *Tabu* ambivalent waren.“

So lässt sich hier vermutlich Taboris Rezeption des ‚sacer‘-Begriffs herleiten. Tabori könnte sich beispielsweise aber auch auf Formulierungen von Frederick (Fritz) S. Perls, dem Begründer der Gestalttherapie, beziehen, mit dem er sich intensiv beschäftigte. Perls wiederum verweist ebenfalls auf Freud und sieht das ‚Denken und Ausdrücken in Gegensätzen‘ als (vermeintliche) anthropologische Konstante:

„Freud hat es als ‚eine unserer überraschendsten Entdeckungen‘ betrachtet, als er registrierte, dass ein Element des manifesten oder erinnerten Traums, das ein Gegenteil zulässt, sowohl für sich selbst als auch für sein Gegenteil sowie für beide zugleich stehen kann. Er macht uns auch darauf aufmerksam, dass in den ältesten uns bekannten Sprachen Gegensätze wie hell-dunkel, groß-klein durch die gleichen Wurzeln ausgedrückt wurden (der sogenannte antithetische Inhalt der Urworte). (...) Für unsere beiden Wörter ‚hoch‘ und ‚tief‘ hat das Lateinische nur ein Wort: ‚altus‘, das einfach eine Ausdehnung in der Vertikalen bedeutet; die Situation oder der Zusammenhang bestimmt, ob wir dieses Wort mit ‚hoch‘ oder ‚tief‘ übersetzen. Ähnlich bedeutet das lateinische ‚sacer‘ ‚tabu‘, was in Übersetzungen gewöhnlich entweder als ‚heilig‘ oder als ‚verflucht‘ umschrieben wird. Das Denken in Gegensätzen ist im menschlichen Organismus tief verwurzelt. Die Differenzierung in Gegensätze ist eine wesentliche Eigenschaft unseres Geistes und des Lebens selbst.“⁹⁷³

Geringe lautliche Modifikationen des gegensinnigen Urwortes haben später dazu gedient, um den beiden hier vereinigten Gegensätzen einen gesonderten sprachlichen Ausdruck zu schaffen.“ Vgl. Freud [1910] 1948. Vgl. Georges 1998, 2440f.: „sacer, cra, crum (sancio), einem Gotte geheiligt, gewidmet, heilig“ (adjektivisch) und „insbes., einer unterirdischen Gottheit zur Vernichtung geweiht, ihr als Opfer verfallen, dah. verflucht, verwünscht.“ Vgl. Schmidt 2001, 161: „In der Wissenschaftsgeschichte hat Tabu eine ähnliche Sinnentleerung erlitten wie Totemismus, indem man alle dem Tabu analogen Phänomene anderer Kulturen unter diesen Begriff klassifizierte. Da aber das Tabu kein universal gültiges Konzept und System darstellt, ist man heute dazu übergegangen, auf Tabu als Gattungsbegriff zu verzichten und es nur als besondere, regional beschränkte Art von Verboten und Meidungsvorschriften zu betrachten.“ Auch in der Religionsphänomenologie z.B. bei Söderblom 1913, der sich an Materialien der ‚Evolutionisten‘ orientierte, und der Diskussion um den Religionsbegriff bzw. das ‚Heilige‘ („Holiness is the great word in religion; it is even more essential than the notion of God“ (Söderblom 1913, 731)) wird der Begriff ‚sacer‘ als universelle Kategorie angeführt. In Söderbloms evolutionistischer Lehre vom ‚Heiligen‘ – für alle Religionen als gleich relevant behauptet – wird zunächst festgehalten: „In primitive religion one cannot tell whether tabu is holy or unclean. (...) Later on, the tabu becomes either holy or unclean. Primitive man does not realize this difference. The original meaning of tabu as including both survives in language. The Latin *sacer* (...) means ‚holy‘ as well as ‚cursed““ (ebd., 736). Die Entwicklung zeige eine Verschiebung von ‚heilig‘ und ‚unrein‘ zu ‚heilig‘ und ‚rein‘ bzw. von ‚profan‘ und ‚rein‘ zu ‚profan‘ und ‚unrein‘ bis hin zu den ‚mosaischen‘ Religionen, in denen die Kategorie ‚heilig‘ das Wichtigste darstelle und die ‚geheimnisvolle und mächtige Gottheit‘ repräsentiere, vgl. ebd., 737f. Gegenübergestellt wird das ‚Unreine‘; das ‚Gewöhnliche‘ kann zum ‚Unreinen‘ hinabsinken, wie das ‚Reine‘ zum ‚Heiligen‘ aufsteigen könne, vgl. ebd., 738.

⁹⁷³ Perls 1989, 19. Vgl. auch Tabori 2007c, 139: „Sacer bedeutet sowohl heilig als auch obszön, ein früher Hinweis der Lateiner, dass Sakrament und Exkrement zwei Seiten derselben Münze sind. Wenn wir, wie die meisten von uns, diese Einheit leugnen, schneiden wir uns in zwei Hälften, in Körper und Seele, und verurteilen so die *conditio humana* zur verkrüppelten Schizophrenie. Für den guten Bürger ist diese Spaltung richtig und wünschenswert, aber ihre bewundernswerten Tugenden – Anstand und Vernunft – haben mit den Forderungen der Kunst nicht das Geringste zu tun, deren heilsame Güter im Streben nach göttlicher Reinheit liegen – nicht als Flucht vor unserem ekligen Unterleib, sondern als sein Erkennen als menschlicher Humus, der uns mit der guten Erde verbindet, die wir – wie Antäus – anfassen müssen, um Kraft zu gewinnen, unsere Lieder zu singen.“ Vgl. ferner Bachtin [1968] 1987, seine Untersuchung von François Rabelais’ Romanzyklus *Gargantua und Pantagruel* und die karnevalesken Elemente.

Zusätzlich legt außerdem ein im Berliner George-Tabori-Archiv entdecktes undatiertes Exzerpt Taboris zu Ruth Benedicts *Patterns of Culture* (1934)⁹⁷⁴ folgenden zusammenfassenden Satz von Tabori dar: „Always two possible aspects of sacred: blessing – peril (See Sacer).“⁹⁷⁵ So zeigt sich insgesamt ein verstärktes Interesse Taboris an der Verwendung des dialektischen ‚sacer‘-Begriffs für seine dramatischen Kontexte.

Um nochmals auf den ersten Entwurf des einleitenden Essays zu *Die Kannibalen* zurückzukommen, so hält Tabori des Weiteren zu den Intentionen des Stücks fest:

„What has become impossible since Auschwitz is not so much poetry as sentiment or piety. It would be an insult to the dead to beg for sympathy or to lament their crushed nakedness. The event is beyond tears, and I could present my prisoners only through the eyes of the sons – sons who try to recapture the event, beyond good or evil, with the cool curiosity of those who are confident that their fathers will pass the test of posterity. As I never questioned their testament, I could afford mockery and nausea before the final celebration of their resistance. Now there are those, and not unfashionable they are, who judge history in terms of efficiency and power alone, who dream up scenarios in which the Good Guys cannot remain good unless they allow themselves to be infected by the prowess of murderers; who malign the dead for having died with clean hands, as if only Sergeant-majors or hangmen were capable of resistance. Violence can be a great liberating force, but there are times when the most practical, the most human and, if you like, most violent act is simply the refusal to do something under duress, a gesture, not without mystery, of saying No: of not eating though (...) one is starved.“⁹⁷⁶

⁹⁷⁴ Vgl. Tabori o.D.(g) (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2582) und Benedict [1934] 1968. Ruth Benedict (1887-1948) ist in die US-amerikanische Ethnologie und die Strömung des Kulturrelativismus zu Zeiten der Ablösung von evolutionistischen Theorien ein- und zuzuordnen. Benedict war Schülerin von Franz Boas, Begründer der Cultural Anthropology. Vgl. z.B. Kohl 1987, 138: „Anders als die Evolutionisten sahen die Kulturrelativisten die einzelnen Gesellschaften nicht mehr als die stehengebliebenen Stufen eines universalen, gesetzmäßigen Entwicklungsprozesses an, dessen bisheriger Höhepunkt die Herausbildung der technisch-industriellen Zivilisation darstellt. Im Zentrum ihrer explizit anti-kolonialistischen und anti-‚ethnozentristischen‘ [sic!] Theorie steht vielmehr der Begriff der Kulturwahl. Er beruht auf der Annahme einer fast unbegrenzten Anpassungsfähigkeit der menschlichen Psyche an das jeweilige kulturelle und natürliche Milieu. Für die Kulturrelativisten bildet jede Kultur ein geschlossenes System von Wertkategorien, sozialen Verhaltensweisen, Wahrnehmungsformen der Wirklichkeit usf., das in seiner spezifischen, historisch gewordenen Form nur ein Segment aus dem großen ‚Bogen der Möglichkeiten‘ (R. Benedict) darstellt, die ursprünglich allen Kulturen zur Verfügung standen und deren Auswahl zum Teil in Antwort auf die Bedingungen ihrer jeweiligen natürlichen Umwelt erfolgt sei.“ Vgl. auch Rippl/Seipel 2008, 28-56 zum Historischen Partikularismus und Kulturrelativismus.

⁹⁷⁵ Tabori o.D.(g), 65 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 2582). Vgl. Benedict [1934] 1968, 20 im Rahmen von Pubertätsritualen für das weibliche Geschlecht: „There are always two possible aspects to the sacred: it may be a source of peril or it may be a source of blessing.“ Benedict entwickelte in ihrem Werk dominante kulturelle Muster und kulturspezifische Persönlichkeitstypen mit einer teilweisen fehlenden historischen Kontextualisierung. Nach Seeman 2005, 363f. habe sie damit ganzen Gesellschaften den Stempel aufgedrückt, „with stereotypical and practically inescapable ‚personality types‘ allegedly imposed through cultural training at a young age. (...) Benedict (...) distinguished between the stately ‚Appollonian‘ culture of the Zuni pueblos and the ecstatic ‚Dionysian‘ culture of the Kwakiutl, and (...) her account of each begins with characteristic ritual practices and the diffuse ethos they supposedly signify. In many passages, she identifies culture almost reflexively with these distinctive rituals, and with the image of unchanging, bounded unity that collective practices seem to entail. (...) But because ritual was treated almost exclusively as a canonical form that worked to reproduce stable sets of inherent meanings, Benedict’s approach ran the risk of lexical reduction no less than that of psychoanalysis.“

⁹⁷⁶ Tabori o.D.[ca. 1969c], 1. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422). Vgl. auch Tabori o.D.[ca. 1969b], 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422) und folgende Erweiterungen: „What has become impossible since Auschwitz is not so much poetry as piety or sentiment. It would be an insult to the dead to beg for sympathy, to lament their crushed bones and their nakedness; the event is beyond tears as it is beyond good and evil, and I could only present my poor prisoners through my own collective eyes, as t[hey?] were, through the eyes of the sons who try to recapture the event with the cool c[ur]iosity of those who are confident that their fathers will pass the test of posterity. (...) It is not only a m[a]tter of violence as against non-violence. There are

Konstatiert Tabori im ersten Satz, dass nach Auschwitz nicht Poesie, sondern vielmehr Sentimentalität oder Pietät unmöglich geworden sei⁹⁷⁷, so zeigt eine weitere englischsprachige Version des einleitenden Essays zu *Die Kannibalen* (1969), dass sich Tabori hier weniger von Theodor W. Adornos Diktum⁹⁷⁸ als vielmehr von der Position des Schriftstellers W. H. (Wystan Hugh) Auden abgrenzt: „Unlike Mr. W H Auden, I believe that after Aus[chwitz] it is piety, not poetry, that has become impossible.“⁹⁷⁹ In *A Certain World* (1970) stellt Auden Weihnachten und Ostern als Themen für Poesie heraus, jedoch könnten Karfreitag und ‚Auschwitz‘ hingegen nicht ‚poetisch‘ ausgedrückt werden.⁹⁸⁰

Tabori gibt ebenfalls die zentrale Intention seines Holocaust-Dramas in dem schon zuvor aufgeführten Brief an Richard Watts Jr. vom 18.11.1968 an: „All but two of the characters refuse to surrender what is left of their humanity. They rather die than eat. I would have thought there is triumph in that. Admittedly, I did not care to fish for sympathy or sentiment. That would be an insult to these dead. Wipe thine eyes, says even Lear. True victims don’t beg for pity.“⁹⁸¹

times when violence is a great humanizing force, and there are others when the most human, the most practical and the most violent act simply [is] a refusal to do something under duress, a gesture, not without mystery, of saying No.“

⁹⁷⁷ Vgl. auch Taboris Aussagen in Schmidt 1994, 106: „Also nach Auschwitz soll man keine Gedichte mehr schreiben? Ich würde das Gegenteil sagen, das Gegenteil ist wahr: Nach Auschwitz über dieses Thema zu schreiben, war und ist ganz zwingend. Irgendwie musste man es bewältigen. Denn darum macht man ja Kunst, darum macht man ja Theater. Die Leute, die sagen, das ist beleidigend, die Wirklichkeit und die Kunst in eine direkte Beziehung zu bringen, haben unrecht. Das Gegenteil wäre beleidigend: weil nur aus der tiefsten persönlichen Betroffenheit oder Erfahrung geschrieben oder Theater gemacht werden soll und kann.“

⁹⁷⁸ Vgl. Adorno [1951] 1975, 65: „Je totaler die Gesellschaft, um so verdinglichter auch der Geist und um so paradoxer sein Beginnen, der Verdinglichung aus eigenem sich zu entwinden. Noch das äußerste Bewusstsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzte und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation.“ Vgl. jedoch Adorno [1962] 1965, 125ff. und auch Adorno [1966] 1970, 353f. sowie die Modifikation der These. Vgl. z.B. Krankenhagen 2001, 21-81 oder auch Kiedaisch 1995 zu der Diskussion von Adornos Diktum.

⁹⁷⁹ Tabori o.D.[ca. 1969d] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422). Vgl. auch Tabori 1981d, 29: „(...) vor einer Woche fuhr ich mit meinem Sohn zum ersten Mal nach Dachau, einer Gedenkstätte, wie sie heute genannt wird, richtig hübsch in ihrer falschen Pietät und so hergerichtet, dass ein Gedenken an irgend etwas anderes als das Gedenken von Gedenken unmöglich ist.“

⁹⁸⁰ Vgl. Auden 1970, 168. Vgl. auch Auden 1966, 96: „In the case of serious evil there are only two possibilities; first, and most important, direct political action, and maybe, up to a point, straight journalistic reporting of the facts. You can’t write a poem about Auschwitz; it’s absolutely impossible. The facts are far too awful, too appalling. What are you to say? – nothing.“ Vgl. Arana 2009, 68: „Then, in *Secondary Worlds* (written in 1967, published 1968) and in his commonplace book, *A Certain World* (published in 1970), Auden mentioned Auschwitz in a list of nonpoetic (because ‚ineffable‘ or ‚unidealizable‘) subjects.“ Vgl. auch die Kritik, ebd.: „If we accept strictly Auden’s proposition that only ‚idealizable‘ subjects lend themselves to poetic treatment, we shall have difficulty with his argument admitting ‚tyranny‘ as a fit subject for contemporary poetry.“ Vgl. z.B. Banchelli 1998, 322 oder Braese 1996, 36 und der Bezug Taboris auf Adorno, nicht aber auf Auden.

⁹⁸¹ Brief George Tabori an [Richard] Watts [Jr.], 18.11.1968d (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 681). Vgl. die intertextuelle Bezugnahme auf Shakespeares *King Lear*, Shakespeare [1606] 1962, 109, Szene V/3. Vgl. auch Frankl [1963] 1978, 2: „It is easy for the outsider to get the wrong conception of camp life, a conception

Ein dritter englischsprachiger Entwurf zu der Einleitung von *Die Kannibalen* (1969) wählt nun ein *Hamlet*-Zitat und den Mord am Vater für den Einstieg in den Kontext des Stücks:

„The play's the thing“ said the Prince who, like myself, could not make up his mind about his father's murder. Such is the general fate of sons. But plays are meant to be playful, and to be playful about matters of life and death is not without blasphemy which is why so many serious plays give offense to the defenders of public taste who do not see how all our crockeries are rooted in rage and humiliation. ‚The Cannibals‘ is a black mass so to speak; but black masses are not without historical and therapeutic values. Whenever a son tests all that is sacred and finds that nothing is, he may end up by exorcising the devil. Sacer, after all, means not only holy but unclean as well. Unlike Mr. W H Auden, I believe that after Aus[chwitz] it is piety, not poetry, that has become impossible.“⁹⁸²

Gewissermaßen lässt sich hier ein ‚Spiel‘ Taboris mit dem Motiv des Freudschen Narrativs des ‚Urvatermords‘ der Söhne, dem ‚ödipalen Phantasma eines Sohnes‘⁹⁸³, der seinen Vater umbringen möchte, dem realen Mord am Vater Cornelius Tabori in Auschwitz, der Erinnerung an die ‚Vaterfigur‘ und dem Tod des Mithäftlings Puffi in *The Cannibals* und *Die Kannibalen* sowie den damit verbundenen Tabubruch des Kannibalismus in Auschwitz herausstellen. Hinzu kommt, dass die dramatischen Zeit- und Handlungsebenen der Söhne und der Väter dauerhaft gebrochen werden und die Opferrolle Puffis ambivalent ausgestaltet wird, da dieser durch das heimliche Essen des Stück Brots egoistisch handelt und zum Opfer wird, obgleich alle Figuren Opfer sind.

Würde man nun die Figur Uncle und Onkel in *The Cannibals* und *Die Kannibalen* als väterlich-autoritäre Instanz – mit Beachtung der jeweiligen Zeit- und Handlungsebene des Sohns, der den Vater spielt und der Väterebene selbst – beurteilen und das Narrativ des ‚Vatermords‘ als im Holocaust-Drama erneut stattfindenden Mord am ‚Vater‘ weiterführen wollen, so würde „die Instanz des Vaters den Häftlingen im Unbewussten das Einverleiben des toten Puffi [verbieten], [sie] verkörpert also die Moral (...)“⁹⁸⁴

Es zeigt sich jedoch eine Neuperspektivierung der innerdramatischen Handlung: Die Täter-Figur Schrekinger zwingt die Häftlinge zum Ausführen der ‚Tat‘ bzw. des Kannibalismus, dem sich wiederum jedoch fast alle verweigern, woraufhin nach Tabori die größte menschliche Geste veranschaulicht wird:

mingled with sentiment and pity. Little does he know of the hard fight for existence which raged among the prisoners. This was an unrelenting struggle for daily bread and for life itself, for one's own sake or for that of a good friend.“ Vgl. Taboris letzter Satz im Brief an [Richard] Watts [Jr.], 18.11.1968d (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 681), der die ‚biblischen Resonanzen‘ des Stücks angesichts der Zeit und des Ortes des Stücks betont: „As for idiom, it has some Biblical (courtesy King James), rather than Hungarian, resonances, which seem not inappropriate, considering the time & the place.“ Vgl. dazu zuvor Watts o.D. in seiner Rezension zu *The Cannibals*: „His prose, except when he is screwing his play with those Anglo-Saxon monosyllables [einsilbige Wörter], sounds frequently as if it had been literally translated from his native Hungarian.“

⁹⁸² Tabori o.D.[ca. 1969d], 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422). Vgl. auch Shakespeare [1603] 1989, 412, Szene II/2.

⁹⁸³ Dahlke 1997, 135.

⁹⁸⁴ Fingerhut 2008, 34.

„Gewalt kann eine große befreiende Kraft sein, aber es gibt Zeiten, in denen der praktischste, der menschlichste und – wenn man so will – der gewalttätigste Akt einfach in der Weigerung besteht, sich zu etwas zwingen zu lassen; eine Geste der Verneinung, die nicht ohne tieferes Geheimnis ist: nicht zu essen, obgleich man verhungert.“⁹⁸⁵

4.2.4 Taboris Explikation akustischer signalgebender ritueller Elemente zu Beginn des Dramas

In diesem Kapitel werden die von Tabori ausgewählten akustischen Elemente, ihre jeweilige mögliche Verortung in Ritualzusammenhängen und die ihnen zugeschriebene Signalwirkung im ritualkritischen Assoziationsrahmen des Holocaust-Dramas *The Cannibals* und *Die Kannibalen* in den verfügbaren Versionen und Fassungen einzeln untersucht.

Die erste Szene mit dem Titel *Puffi's Bread* der maschinenschriftlichen Version von *The Cannibals* aus dem Jahr 1967 beschreibt im Nebentext aus der Perspektive der 1. Person Plural die Situation im ‚Lager‘, als die Figur Puffi versucht, morgens heimlich ein Stück Brot zu essen:

„There are twenty of us in this barrack. They call us the Skeletons all over the camp. Puffi is the one exception. He still weighs, miraculously, 200 lbs, which embarrasses him. Some kids laugh at him. Horvat the Horny frequently asks for his permission to feel his considerable tits. Ah yes, nostalgia. And the guards take pictures of him to prove how well they treat us Jewdogs.

This morning Puffi is the first one to wake up. Three days ago he ‚organized‘ a piece of bread, the size of his hand and hard as stone. He's kept it for three days in his armpit, to delay the pleasure and to soften it up, waiting for a chance to eat it unobserved, so he needn't share with anyone.

Now he sits on his bunk, listening to our moans and mumbling. He tiptoes to the stove and sits behind it on the floor. He takes the piece of bread from its hiding place and feels it. Sweat alas could not soften it. He looks at it. He smells it. He kisses it. He is in love with his precious darling. Should he have it piecemeal or in one fell glob?

Puffi ponders. A cock crows. He breaks off a piece, the size of a knuckle and puts it in his little mouth. He starts chewing. The bread is hard as stone. He can't help making a sound. Crunch.“⁹⁸⁶

Die undatierte 2nd *Revision* von *The Cannibals* weist mit der ersten Szene (des dritten Akts) *The Dreamers* Essensträume der Häftlinge auf; nur Puffi war seit einiger Zeit wach. Die zweite Szene wird hier erneut mit *Reveille* überschrieben und gibt in Form von Nebentext in der 3. Person Singular Puffis Versuch, das Stück Brot heimlich zu verspeisen, wieder. In

⁹⁸⁵ Vgl. Tabori o.D.[ca. 1969e] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422). „In *Die Kannibalen* ist das Festmahl keine vereinigende Handlung, sondern trennt scheinbar für immer“ (Jirku 2009, 487).

⁹⁸⁶ Tabori o.D. [1967c], 1 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Erwähnt sei zudem für die maschinenschriftliche Version von 1967, dass diese die einzige Version von *The Cannibals* ist, die durch das Aufführen der „Acknowledgements“ (Tabori o.D. [1967c], iv (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)) für das Stück verwendete Quellen zu erkennen gibt, die aber, so wird diese Untersuchung zeigen, nicht umfassend und zu ergänzen sind: „1. The Gospel According to John. 2. The Physiological Basis of Medical Practice. By Best & Taylor. The Williams & Wilkins Co., Baltimore. 3. The Joy of Cooking by Irma S. Rombauer and Marion Rombauer Be[c]ker. The Bobbs-Merril Co. 4. Introduction to Physiological Chemistry. By Meyer Bodansk[y], PH. D.M.D. John Wiley & Sons, N.Y. 5. ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Vol. 4 (BRAIN to CASTIN[G])“ (ebd.). Vgl. The Holy Bible. Revised King James Version 1991, Best/Taylor [1937] 1945, Rombauer/Rombauer Becker [1931] 1967, Bodansky 1927 und o.A. 1929.

dieser Version ist jedoch kein Krähen eines Hahns zu vernehmen. Die anderen Häftlinge hören die Geräusche und setzen sich bis auf die Figur Glatz auf: „Their bones dangle. Puffi goes Crunch.“⁹⁸⁷

Im Rahmen des *Third Draft* vom 06.07.1968 beginnt die erste Szene *Puffi's Bread* mit dem Nebentext: „We dream, muttering & moaning, two to a bunk.“⁹⁸⁸ Die Figur The Ramaseder Kid setzt sich plötzlich im Schlaf auf, fragt „What's for dinner?“⁹⁸⁹ und fällt wieder zurück in den Traum. Puffi jedoch „has been awake for some time. He sits up and waits for the dreamers to quieten down.“⁹⁹⁰ Nun spricht Puffi seinen leicht modifizierten Monolog:

„PUFFI

There are sixteen of us left here in Block Six. They call us the Skeletons all over the camp. I'm the exception. I weigh 200 pounds. A glandular freak. Children laugh at me. The horny Greek frequently asks for permission to feel my breasts. The guards take pictures of me to prove to posterity how well they fed us Jewdogs. (He tiptoes to the stove and sits on the floor) Three days ago I organized a loaf of bread and hid it in my armpit, to soften it up, waiting for a chance to eat it unobserved, so I needn't share it with anyone. I take the bread from its hiding place. I feel it. I smell it. I kiss my precious darling. Should I have it piecemeal or in one big bite, I wonder. A cock crows. I listen. I break off a piece. And start chewing. The bread is hard. I can't help making a sound. Crunch. Crunch.“⁹⁹¹

Anstelle von zwanzig Häftlingen in der Baracke ist in dieser Version nur noch von sechzehn Häftlingen in Block Sechs die Rede. Die zweite Szene *Reveille* wurde in dieser Version gekürzt in die Figurenrede integriert und nicht mehr als Einzelszene konzipiert.⁹⁹²

Angemerkt werden soll, dass sich für die zentrale Rolle des Brots – Puffi befühlt, riecht und küsst dieses; es zeigt sich stufenweise die synästhetische Annäherung an das Brot, das dadurch den höchsten Stellenwert erlangt – weitere Rezeptionslinien für *The Cannibals* und *Die Kannibalen* aus Berichten von Holocaust-Überlebenden, wie beispielsweise die englische Übersetzung von Primo Levis autobiographischem Auschwitz-Bericht *Se questo è un uomo* (Erstausgabe 1947) mit dem Titel *If This Is a Man* (englischsprachige Erstausgabe 1959) belegen lassen.⁹⁹³ Konzeptionelle Vorarbeiten und Arbeitsnotizen zu *The Cannibals* aus dem

⁹⁸⁷ Tabori o.D.(b), 20 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Unklar bleibt, weshalb diese Szene den Beginn des dritten Akts markiert; es sind jedoch nur die Szenen ab Seite 20 überliefert. Vgl. auch Handman 1968b (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman), der u.a. in seinen Notizen zum Stück am 15.04.1968 erwähnt: „(...) central reality is recognizable – men waking up and they are hungry (...)“

⁹⁸⁸ Tabori 1968m, 1 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁹⁸⁹ Ebd.

⁹⁹⁰ Ebd.

⁹⁹¹ Ebd.

⁹⁹² Vgl. ebd., 1f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁹⁹³ Vgl. Levi 1947 und Levi 1959. „Scholars of Levi's writings have emphasized that he was a key witness of the Holocaust and an important literary figure of his own time, giving one of the most shattering testimonies of the extermination of European Jews“ (Frunzä 2008, 38). Vgl. auch Mesnard 2011 und Gordon 2007. Levi hat auch eine Bühnenfassung des Berichts mit Pieralberto Marché geschrieben, „staged in the same year as the Italian publication of Weiss's *The Investigation*, 1966. This, though, had not been published“ (Bigsby 2006, 311).

Jahr 1967 weisen u. a. die Themen ‚People‘, ‚Sounds‘, ‚Places‘, ‚Routines‘, ‚Hunger – Food‘, ‚Concepts‘, ‚Taboos and Rules‘, ‚Small Talks‘, ‚The Situation‘, ‚The Arrival‘ und weitere Aspekte des ‚Lebens‘ in Auschwitz auf, die Tabori mit Stichpunkten aus Levis Buch füllt.⁹⁹⁴ Den Umgang der Häftlinge mit und die zentrale Bedeutung des Brots beispielsweise arbeitet Tabori ebenfalls wie auch die Essensträume daraus heraus.⁹⁹⁵

Tabori könnte ferner auch Elie Wiesels autobiographische Aufzeichnungen mit dem Titel *La Nuit* (1958), in der englischen Übersetzung *Night* (1960), für die Gestaltung von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* gelesen haben.⁹⁹⁶ So beschreibt Wiesel beispielsweise auf dem Weg von Auschwitz nach Buchenwald in einem Waggon das verzweifelte Essen eines Stück Brots eines alten Mannes, das dieser unter seinem Shirt versteckt hatte und den ausbrechenden Kampf darum.⁹⁹⁷

Der *Fourth Draft* von *The Cannibals* vom 24.07.1968 beginnt mit dem ersten Akt *The Murder* und der ersten Szene *The Death of Puffi*. Die Figur Puffi's Son erzählt nun direkt zu

⁹⁹⁴ Vgl. Tabori 1967h, 3. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1373). Tabori konzentriert sich damit auf das „daily life in a Nazi concentration camp and the sociology of camp prisoners“ (Häcker 2008, 232). Zum Thema ‚Hunger – Food‘ notiert Tabori z.B. als ersten Punkt: „Starts two weeks after arrival“ (Tabori 1967h, 3. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1373)). Auch Levi erwähnt den chronischen Hunger, der nach vierzehn Tagen einsetzte, vgl. Levi 1987, 42f.; in der deutschen Ausgabe Levi [1961] 2006, 40.

⁹⁹⁵ Vgl. Tabori 1967h, 7 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1373) und Levi 1987, 45 und 67; in der deutschen Ausgabe Levi [1961] 2006, 43 und 71.

⁹⁹⁶ Vgl. Wiesel 1958 und Wiesel [1960] 2006. In dieser Arbeit wird die englischsprachige Ausgabe von 2006 verwendet. *La Nuit* bzw. *Night* ist die reduzierte Fassung des in Buenos Aires erschienenen jiddischsprachigen Werkes *Un di Velt hot geshvign* aus dem Jahr 1956, vgl. Wiesel 1956. Vgl. auch Kagel 2008, 200, der festhält, dass Wiesels *Night* „might very well have served as a starting point for the conception of Tabori's play.“ Vgl. auch Schwarz 1999, 45-73 und sein Kapitel *The Ethics of Reading Elie Wiesel's Night*. Es sei auch auf die Elie Wiesel Forschungsstelle an der Hochschule für Jüdische Studien (HfJS) in Heidelberg hingewiesen, vgl. http://www.hfjs.eu/elie_wiesel/home.html (letzter Zugriff 01.06.2017).

⁹⁹⁷ Vgl. Wiesel [1960] 2006, 101f.: „I saw, not far from me, an old man dragging himself on all fours. He had just detached himself from the struggling mob. He was holding one hand to his heart. At first I thought he had received a blow to his chest. Then I understood: he was hiding a piece of bread under his shirt. With lightning speed he pulled it out and put it to his mouth. His eyes lit up, a smile, like a grimace, illuminated his ashen face. And was immediately extinguished. A shadow had lain down beside him. And this shadow threw itself over him. Stunned by the blows, the old man was crying: ‚Meir, my little Meir! Don't you recognize me ... You're killing your father ... I have bread ... for you too ... for you too ...‘ He collapsed. But his fist was still clutching a small crust. He wanted to raise it to his mouth. But the other threw himself on him. The old man mumbled something, groaned, and died. Nobody cared. His son searched him, took the crust of bread, and began to devour it. He didn't get far. Two men had been watching him. They jumped him. Others joined in. When they withdrew, there were two dead bodies next to me, the father and the son. I was sixteen.“ Die deutsche Ausgabe hält an dieser Stelle fest, dass der alte Mann das Stück Brot unter seiner Jacke versteckt gehalten habe; hier wird das Alter Wiesels mit 15 angegeben, vgl. Wiesel [1962] 1996, 139f. Die Bedeutung des Brots, vgl. auch an anderer Stelle Wiesel [1960] 2006, 52: „At that moment in time, all that mattered to me was my daily bowl of soup, my crust of stale bread. The bread, the soup – those were my entire life. I was nothing but a body. Perhaps even less: a famished stomach. The stomach alone was measuring time.“ Ein weiterer Hinweis dafür, dass Tabori Wiesels *Night* im Hinterkopf gehabt haben könnte, zeigt sich, wenn bei dem Eintritt eines SS-Offiziers „the smell of the Angel of Death“ (ebd., 38) zu vernehmen war. Tabori benennt seine Figur mit „S. S. Schrekinger, *the Angel of Death*“ (Tabori 1973, 91). Vgl. jedoch auch z.B. Tabori 1966/1967, ii (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376): Dort steht noch „Capt. Fengele“ bei den Charakteren, in Anspielung auf Josef Mengele, der auch als „Angel of Death“ bekannt war. Auch in Jorge Sempruns Roman *Le Grand Voyage* (1963) bzw. *The Long Voyage* (1964), der auf den Erlebnissen des Autors in Buchenwald basiert, wird das heimliche nächtliche Brotessen, um nicht in Versuchung des Teilens geraten zu müssen, eines Mithäftlings durch den Protagonisten und Erzähler Manuel erinnert, vgl. Semprun [1964] 2005, 58.

Beginn davon, dass sie nach Weihnachten noch sechzehn Personen in Block Sechs waren.

Von dem Vater spricht die Figur Puffi's Son in der 3. Person Singular:

„One morning he was the first one to wake up.
He listened to the others mutter and moan.
A cock crowed. He sat up on his bunk.
(...) He waited.
Three days before he organized a loaf of bread
And hid it in his armpit, waiting for a chance,
To eat it unobserved, so he needn't share it with anyone.
He took the bread from its hiding place.
He looked at it. He felt it. He kissed it.
,Should I have it piecemeal or in one big bite?‘
He pondered. The cock crowed again. He broke off a piece
And started chewing. The bread was hard. He couldn't help
Making a sound. Crunch. Crunch.“⁹⁹⁸

Über die anderen Häftlinge wird berichtet, dass einige von ihnen das Essensgeräusch hörten. Die Figur Klaub's Brother wirft dann präsentisch ein: „Somebody's eating.“⁹⁹⁹ Die Szene *Reveille* wurde mit in die erste Szene *The Death of Puffi* aufgenommen.

Der *Rehearsal Draft* von *The Cannibals* vom 19.08.1968 zeigt eine Neukonzeption in Form der Figurenrede auf. Der Nebentext besagt direkt zu Beginn der Szene *Puffi's Bread* aus der Perspektive der Gegenwart: „Tabori sits alone at the table, eating. A cock crows.“¹⁰⁰⁰

Dann erzählen die Figuren Tabori und Hirschler von Puffis heimlichem Essen:

„TABORI
Every night I sit in this room, eating a Hershey bar. Then they come in.
They come in.
TABORI
They sit down. They smoke. They read a paper. They don't say a word. The work siren blows.
The work siren blows.
TABORI
It must be 5.30 in the morning. I'm not sure if it's Now or Then, but it doesn't make much difference.
We wait. (...) Finally, Mr Hirschler starts off by saying: ‚There were sixteen of us left in Block Six after Christmas.‘
HIRSCHLER
Fifteen.
TABORI
,They called us the Skeletons all over the camp. Puffi was the one exception. (...)‘
Puffi gets up.

⁹⁹⁸ Tabori 1968g, 1 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

⁹⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰⁰ Tabori 1968j, 1 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. auch Tabori 1968l, 1f. (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1386) und die handschriftliche fünfte Textversion der *Rewrites* von *The Cannibals* (August 1968), in denen die beiden Szenen *The Dreamers* und *Reveille* im dritten Akt den Anfang des Stücks bilden und ein Hahn-Krähen wieder eliminiert wurde. Hier ist jedoch im Nebentext von „Hut Six“ die Rede, vgl. ebd., 1.

(...)“¹⁰⁰¹

Nun ist es die Überlebendenfigur Hirschler, die u. a. wiedergibt, dass Puffi sich vor drei Tagen einen Laib Brot organisiert und diesen unter seiner Achsel versteckt gehalten habe. Der Nebentext beschreibt Puffis Verhalten wie folgt: „Puffi takes the bread from its hiding place. He looks at it. He feels it. He smells it. He kisses it. The cock crows again. He breaks off a piece and starts chewing. The bread is hard. He can’t help making a crunching sound.“¹⁰⁰² Die anderen Häftlinge hören ebenfalls das Geräusch, denken zunächst es sei ein Essenstraum, hören weiter hin, bis die Figur Klaub herausstellt: „Somebody’s eating!“¹⁰⁰³ Heltai hält nach einem kurzen, kommentierenden Einwurf der Lautsprecher zum Thema, wie sich der Magen bei Hunger verhalte, fest: „We sat up one by one.“¹⁰⁰⁴ Und Hirschler fügt hinzu: „Bones dangling.“¹⁰⁰⁵

Die *Final Version* von *The Cannibals* (November 1968) weist eine weitere neue Variation des Beginns auf: Hier ist es nun die erste Szene *The Survivors*, die das Geschehen aus der Perspektive der Überlebenden Heltai und Hirschler rahmt.¹⁰⁰⁶ Es folgt die zweite Szene *Puffi’s Death*, die zunächst folgenden Nebentext aufzeigt:

¹⁰⁰¹ Tabori 1968j, 1 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Ein zusätzlicher akustischer Verstärker wird ab dieser Version mit der (Lager-)Arbeitssirene eingesetzt.

¹⁰⁰² Ebd.

¹⁰⁰³ Ebd., 2.

¹⁰⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁰⁵ Ebd. Vgl. auch die überarbeitete Version des *Rehearsal Draft*, Tabori 1968k (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388). Hier sieht man verschiedene Varianten: Zum einen wird zum ersten Akt und der ersten Szene *The Reunion* im Nebentext festgehalten: „Tabori sits at the head of the table, waiting. Gay dinner music. The guests come in, chattering. Tabori welcomes them. They sit at the table. The work siren explodes. The chatter dies down. They turn around, very carefully. They listen. Their heads start shaking. Behind them the door opens and a great face looks in. No one sees it, but Haas gets up, croaks, Klaub shuts him up. The siren fades. They sit, heads shaking. They go to sleep“ (ebd., 1). Eine weitere Textvariante zeigt zum anderen für die zweite Szene *Puffi’s Bread* folgenden Text von Puffi auf: „They were fourteen of us left in Block Six after Christmas. They called us the Skeletons all over the camp. I was the exception. Children laughed at me. The horny Greek frequently asked for permission to feel my considerable tits. Ghoulos (In his sleep): Ah, yes, nostalgia! Puffi: The guards took pictures of me, to prove to posterity how well they fed us Jewdogs. (A cock crows. He tiptoes to a corner and sits down.) Three days ago I organized a piece of bread and hid it in my armpit, waiting for a chance, to eat it unobserved, so I needn’t share it with anyone. (...) Shall I have it piecemeal or in one big bite? A problem! (He breaks off a small piece and starts chewing. The bread is heard. He can’t help making a sound.)“ (ebd., 1). Die anderen werden wach, stehen auf, hören, bis Klaub konstatiert: „Somebody is eating. (Reich laughs) Puffi: Crunch. (Reich stops laughing.)“ (ebd., 2). Eine weitere Textvariante ohne Szenenüberschrift stellt die einzelnen Charaktere in der 3. Person Singular vor. Dann explodiert die Arbeitssirene; die Figuren drehen sich um und horchen. Sie schütteln den Kopf, vgl. ebd., 3. Es folgt die zweite Szene *Puffi’s Bread*: „Puffi enters, in prison garb. He goes to a corner and sits down. A cock crows. He listens; looks around; takes a loaf of bread from his armpit. He feels it; he smells it; he kisses it; he breaks off a piece and starts chewing. The bread is heard: he can’t help making a sound. (...)“ (ebd.).

¹⁰⁰⁶ Vgl. Tabori 1968f, 1f. (New York City, Privatbesitz Lena Tabori). Hirschler erzählt zuerst von seinem ersten Schlaganfall und kommt dann plötzlich unvermittelt auf die Vergangenheit (in Auschwitz) zu sprechen: „There were twelve of us left in Block Six after Christmas. Two of us survived. Heltai makes toys. I’m a gynaecologist in Yonkers. Doing well, two cars, a fancy barbeque in the backyard“ (ebd., 2). Würden in den vorausgehenden Versionen zuvor 20, 16, 15 und 14 Häftlinge erwähnt, so sind es hier nur noch 12 Häftlinge.

„A camp-bell is heard. THEY all trot to the bunk, jogging like stiff-limbed puppets, and go to sleep.

A cock crows.

PUFFI sits up, climbs off the bunk and tiptoes to a corner. HE sits down. HE looks around. HE takes a piece of bread from under his armpit. HE feels it, HE smells it, HE kisses it. The cock crows again. HE breaks off a piece and starts chewing. The bread is hard. HE can't help making a sound.¹⁰⁰⁷

Die anderen Häftlinge setzen sich dann auch in dieser Dramenversion auf, hören das Geräusch, bis Klaub konstatiert: „Somebody is eating.“¹⁰⁰⁸ Nach seinem Befehl „Get him!“¹⁰⁰⁹ kommt es zum Kampf. Dieselben zwei Szenen und der gleiche Dramentext befinden sich am Anfang der englischsprachigen edierten Fassung von *The Cannibals* aus dem Jahr 1973.¹⁰¹⁰

Betrachtet man die weitere englische publizierte Dramenfassung von *The Cannibals* aus dem Jahr 1974, so veranschaulicht der Nebentext der zweiten Szene *Puffi's Death* das zweimalige Krähen des Hahns analog und identisch zu der Fassung von 1973;¹⁰¹¹ zu der ersten Szene *The Survivors* wird hier im Nebentext zusätzlich u. a. zu der Ergänzung des ‚Bilds‘ eines ‚Bergs‘ aus Kleidern mit Verweis auf die Opfer, die von den Figuren bis auf Heltai und Hirschler angezogen werden, ein zu hörendes Widderhorn (‚a ram's horn‘) von Tabori eingesetzt.¹⁰¹²

Wird nun an dieser Stelle der *Third Draft* vom 06.07.1968 von *The Cannibals* hinzugezogen, so zeigt sich, dass Tabori in dieser Version an verschiedenen Stellen im Dramentext mehrfach das Shofar's horn, das als Bestandteil eines jüdischen rituellen Settings, wie z. B. bei Rosh Hashanah oder Jom Kippur, angesehen werden kann, integriert¹⁰¹³ und sich dabei – wie die Notizen zum *Third Draft* zeigen – explizit auf Theodor Reiks *Probleme der Religionspsychologie, I. Teil: Das Ritual* (1919) bzw. die englische Ausgabe *Ritual. Four Psychoanalytic Studies* (1946) bezieht.¹⁰¹⁴ Tabori konstatiert in seinen Notizen zum *Third Draft* des Stücks:

¹⁰⁰⁷ Ebd., 3.

¹⁰⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁰⁹ Ebd.

¹⁰¹⁰ Vgl. Tabori 1973, 92f.

¹⁰¹¹ Vgl. Tabori 1974, 3.

¹⁰¹² Vgl. ebd., 1.

¹⁰¹³ Vgl. Tabori 1968m, 40, 42, 45, 66, 68 und 77 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Die Szenen werden in Kap. 4.2.8, 4.2.9 und 4.2.10 ausführlich analysiert.

¹⁰¹⁴ Vgl. Reik 1919 und Reik 1946. Vgl. Freud 1919 und die Vorrede zu Reiks Studie, die das religiöse Ritual in den Vordergrund stellt (vgl. Reik 1919, XV): „Diese auf den Einsichten von Robertson Smith fußende, von mir in ‚Totem und Tabu‘ 1912 entwickelte Hypothese hat Th. Reik seinen Studien über Probleme der Religionspsychologie zugrunde gelegt, von denen hier der erste Band ausgegeben wird“ (ebd., XI). Reik baut auf Freuds Studien auf und hält fest: „Der Weg zum ersten analytischen Verständnis der religiösen Erscheinungen ging von den Zeremonien der Gläubigen, die Freud mit den Zwangshandlungen und dem religiösen Zeremoniell der Neurotiker verglich, aus. Schon der kleine, 1907 erschienene Aufsatz ‚Zwangshandlungen und Religionsübung[en]‘ zeigte, welche neuen (...) Aufklärungen ein Vergleich des religiösen und neurotischen Zeremoniells zu liefern vermag. Aber auch die bisher bedeutendste und wohl für immer grundlegende Leistung,

„MUSIC. Suggest look into the Shofar's Horn, which is supposed to be an instrument of terror, recalling the Bull-God's voice and the primeval crime. Enclosed an essay by Reik on it, with illustrations.“¹⁰¹⁵

Im Sinne des in Kapitel 2.1.1.3 erörterten Theoriekonzepts Ritualdesign lässt sich hier, so soll vorweg genommen werden, durch die Dramentextversion *und* die belegte Autorausgabe eine bewusste Auswahl des Shofar's horn durch Tabori belegen, das er rezipiert und in den neuen Kontext des Dramentextes setzt.

In seiner Studie bestimmt Reik das Shofar als „uralte[s] Instrument, das noch im Ritual des gegenwärtigen Judentums eine Rolle spielt.“¹⁰¹⁶ Seine Funktion im antiken Palästina sei „[d]er Aufruf, das Alarmieren“¹⁰¹⁷ der Gemeinde „in die Versammlung [gewesen]; wenn Gesetze, Verordnungen und Institutionen verkündigt werden sollten, rief es die Bevölkerung zusammen. (...) Der Schofarklang fehlt bei keiner feierlichen Prozession.“¹⁰¹⁸ Reik führt des Weiteren exemplarische Belege aus der Hebräischen Bibel an; so wird in Hi 39, 24 das Shofar im Rahmen einer Kampfschilderung mit der „Absicht des Schreckens, der Erschütterung (...), die am deutlichsten in seiner Verwendung hervortritt“¹⁰¹⁹, angegeben. In Jes 58, 1 spricht ‚Gott‘ zu Jesaja, so Reik, der die „Verknüpfung des Widderhorns mit der Sünde, eine Verknüpfung, die am deutlichsten in seiner Verwendung am Neujahrs- und Versöhnungstage hervortritt“¹⁰²⁰, betont. Auch werde das Shofar bei „der Krönung eines Königs geblasen“¹⁰²¹; insgesamt wird eine „Mannigfaltigkeit der Verwendung“¹⁰²² herausgestellt. Das Shofar wird von Reik resümierend als „Signalinstrument“¹⁰²³ verstanden.

welche die Psychoanalyse auf dem Gebiete der Geisteswissenschaften zu verzeichnen hat, Freuds ‚Totem und Tabu‘, ließ in ihrer analytischen Durchdringung die affektive Grundlage des Tabuglaubens sowie in der Analyse des Opferrituals jene Gefühlszüge erkennen, denen die Religion ihre Entstehung verdankt“ (ebd., XVf.). Reik fokussiert das ‚Ritual‘, die Motive, die zur Entstehung geführt haben „und die psychischen Wege, welche in seiner Entwicklung eingeschlagen wurden, indem es die verdrängenden und im Vorgange der Wiederkehr auch die verdrängten Mächte zeigt. (...) Gerade der Charakter der Aktion, der im Ritual (...) zum Ausdruck kommt, bietet einen heuristischen Vorteil gegenüber den rein gedanklichen Vorstellungen, Geboten und Verboten, den Glaubenssätzen und komplizierten Gefühlen, die später zum Hauptinhalt der Religion wurden“ (ebd., XVI). Reik konzentriert sich auf die Handlung des ‚Rituals‘ (vgl. ebd., XVIIff.), obgleich „he did not assume, as Robertson Smith did before him, that ritual is actually older than myth. On the contrary, he appears to have believed that myth predates ritual and remains basic to any understanding of the first psychological conflicts in primitive societies“ (Bell 1997, 14). Reik äußert dann das Vorhaben, die „ursprünglichen Triebvorgänge, als deren Ergebnis das religiöse Ritual aufgefasst wird, regressiv zu rekonstruieren (...)“ (Reik 1919, XIX), verbunden mit der problematischen universalisierenden Annahme, dass „die psychischen Tendenzen überall dieselben sind“ (ebd.). Es konnte nicht nachvollzogen werden, ob Tabori die deutsche oder englische Ausgabe von Reiks Buch vorlag. Im Folgenden wird aus der deutschen Ausgabe von 1919 zitiert.

¹⁰¹⁵ Tabori 1968i, 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392). Vgl. Reik 1919, 178-311 zu *Das Shofar (Das Widderhorn)*.

¹⁰¹⁶ Reik 1919, 183.

¹⁰¹⁷ Ebd., 186.

¹⁰¹⁸ Ebd.

¹⁰¹⁹ Ebd., 186f.

¹⁰²⁰ Ebd., 187.

¹⁰²¹ Ebd.

¹⁰²² Ebd., 188.

¹⁰²³ Ebd.

Im Folgenden wird dann eine Problemanzeige von Reik zur „Unklarheit über den Ursprung und die Motive der Verwendung des Schofars“¹⁰²⁴ formuliert und „die Psychoanalyse zur Aufklärung dieses Problems herangezogen (...)“.¹⁰²⁵ Reik kommt letztlich zu dem Schluss, dass „der Klang des Schofars die Stimme Gottes“¹⁰²⁶ sei und verbindet damit nach Robertson Smith eine „ursemiteische Vorstellung eines gehörnten Gottes“¹⁰²⁷ sowie einen „altsemiteischen Stierkult“¹⁰²⁸, der sich an vielen biblischen Stellen zeigen würde. Tabori spricht in seinen Notizen von dem Shofar ganz nach Reik als einem „instrument of terror, recalling the Bull-God’s voice and the primeval crime.“¹⁰²⁹

Reik bindet nun Freuds Anmerkungen zum ‚Totemismus‘ mit ein und stellt heraus: „Der totemistische, als Stier oder als Widder dargestellte Gott des Frühstadiums der Religion der Juden wurde auch durch Nachahmen des Stiergebrülles oder Blökens verehrt so wie von den Wilden die Laute ihres Totemtieres nachgeahmt werden.“¹⁰³⁰ Das ‚Totemtier‘ wird ferner von Reik wie auch zuvor von Freud auf den ‚Vater‘ zurückgeführt und ebenfalls der ‚Urvatermord‘ von Reik im Anschluss an Freud wiedergegeben¹⁰³¹, bis Reik schlussfolgert:

„Nun verstehen wir, was es heißen soll, dass der Priester das Schofar bläst. Es ist seine Identifizierung mit Gott, die er verrät, wenn er die göttliche Stimme nachahmt so wie jene Söhne der Urhorde, die den Vater ermordeten, allmählich das Wesen und die Äußerungsformen des Vaters nachahmten. (...) Neben dieser Identifikation aber (...) ist der zweite ursprüngliche Zweck – der eigentlich primäre – des Rituals nicht zu vergessen. Wir haben aus vielen Aussprüchen der Propheten, aus der Verwendung des Schofars im Kampf und nicht zuletzt aus der theologischen Erklärung ersehen, welcher dies ist: es soll erschüttern, erschrecken. Wir verstehen nun auch diesen Zug: der plötzlich erschallende Ton des Schofars, der an das Brüllen eines Stieres bei der Schlachtung erinnert, die Stimme des totemistischen Vaterersatzes, erinnert jeden Hörer unbewusst an jene alte Urtat, weckt sein verborgenes Schuldbewusstsein, das infolge der verdrängten feindseligen Kinderwünsche gegen den Vater in jedem einzelnen schlummert, mahnt zur Reue und Besserung. Der Schofarklang wird so zur Mahnung an den Entschluss, jene alte Urtat nie mehr zu vollbringen, auf die Befriedigung jener unbewussten Wünsche, die zu ihr drängten, zu verzichten.“¹⁰³²

Herausgestellt werden muss für Reiks Studie jedoch die Adaption unterschiedlicher ritueller Szenarien „to psychoanalytic exegesis without necessarily belaboring the details or contexts of particular practices. Theodore [sic!] Reik and Geza Róheim each published ethnological

¹⁰²⁴ Ebd., 201.

¹⁰²⁵ Ebd.

¹⁰²⁶ Ebd., 206.

¹⁰²⁷ Ebd., 207. „In allen Religionen des antiken Orients gab es eine Zeit, da Gott wirklich als Stier oder Bock verehrt wurde“ (ebd.).

¹⁰²⁸ Ebd., 208.

¹⁰²⁹ Tabori 1968i, 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).

¹⁰³⁰ Reik 1919, 211.

¹⁰³¹ Vgl. ebd., 212.

¹⁰³² Ebd., 213. „Die großartige Wirkung, welche der Schofarklang, diese akustische, lebhaftige Erinnerung an das erste schwere und in Wahrheit unsühnbare und unvergessbare Verbrechen der Menschheit auf die gläubige Menge ausübt, erhält so eine Erklärung, welche sich auf die unbewussten Motive so starker und anscheinend inadäquater Affektverwendung stützen darf. Der eigentümlich angstvolle, stöhnende, schmetternde und lang aushallende Ton des Schofars wird uns verständlich durch die Wiedererinnerung an das Brüllen des Stieres; er erhält seine ernsthafte Bedeutung dadurch, dass er im unbewussten Seelenleben des Zuhörers die Angst und den letzten Todeskampf des Vatergottes darstellt (...)“ (ebd.).

studies on ritual across cultures, offering psychoanalytic interpretations of a wide variety of different practices.“¹⁰³³

Ohne bereits an dieser Stelle mögliche Funktionen des Einsatzes des Shofars an verschiedenen Stellen im *Third Draft* von *The Cannibals* zu analysieren, kann festgestellt werden, dass Taboris Rezeption des Widderhorns – durch den Beleg des Einsatzes des Shofars im *Third Draft* und die Bezugnahme auf Reiks Studie *Das Ritual* – einem (psychoanalytisch gedeuteten) rituellen Kontext entnommen und in den neuen Kontext des Dramentextes einmontiert wurde. Ersichtlich wird jedoch auch, dass Tabori sich im Zuge der Dramenversionen weg von dem Shofar hin zum ‚ram’s horn‘ bewegt.¹⁰³⁴ Neben Freuds *Totem und Tabu* (1912 / 1913) ist damit ferner Reiks *Das Ritual* (1919), der sich selbst wiederum auf Freud bezieht, als weitere Rezeptionsquelle zu betrachten, aus der Tabori einzelne rituelle Elemente bzw. Motive in den Dramentext transferiert und transformiert. Das zu Beginn der ersten Szene der Dramenfassungen von 1974 und 1982 zu hörende Widderhorn verweist damit neben der Funktion, die Situation bereits am Anfang durch diesen Klang zu schärfen, indirekt auch auf den bevorstehenden ‚Vatermord‘.

Lenken wir nochmals den Blick zurück auf den Einsatz des Hahn-Krähens in den verschiedenen Versionen und Fassungen von *The Cannibals*, lässt sich zusammenfassend herausstellen, dass dieses Element an unterschiedlichen Stellen der ersten Szenen eingesetzt, aber immer in Zusammenhang mit dem heimlichen Essen des Stück Brots durch Puffi gebracht wird: In der maschinenschriftlichen frühen Version von 1967 ebenso wie im *Third Draft* überlegt Puffi zunächst, wie er das Stück Brot essen soll; dann kräht der Hahn, und Puffi bricht ein Stück Brot ab. In der dem *Third Draft* vorausgehenden *2nd Revision* kräht jedoch kein Hahn. In dem *Fourth Draft* taucht das Hahn-Krähen sogar zweifach auf: Als im Nebentext beschrieben wird, dass Puffi’s Son der erste gewesen sei, der wach war und den anderen Häftlingen beim Murmeln und Stöhnen im Schlaf zuhörte, krähte der Hahn. Dann wird das erneute Krähen des Hahns nach der Überlegung von Puffi’s Son, wie er das Stück Brot verspeisen soll, wie in den Versionen zuvor, hörbar. Die *Rewrites* weisen hingegen kein Hahn-Krähen auf; dafür taucht dieses akustische Element zweifach wieder im Nebentext des *Rehearsal Draft* auf: Die Figur Tabori sitzt allein am Tisch und isst; dann kräht ein Hahn. Ein zweites Mal kräht der Hahn, nachdem Puffi das Brot hervorgeholt, es begutachtet, befühlte, gerochen sowie geküsst hat und bevor er ein Stück abbricht und zu kauen beginnt. Die

¹⁰³³ Seeman 2005, 360.

¹⁰³⁴ Der theaterwissenschaftliche Herausgeber von *The Cannibals* aus dem Jahr 1982, Robert Skloot, kommentiert zudem in der ersten Fußnote des Abdrucks des Dramentexts zum Ram’s horn: „[I]n Jewish history, the ram’s horn or *shofar* was blown as a warning, a call to battle, and, as today, on Yom Kippur to announce the ending of the old year and the beginning of the new“ (Skloot in Tabori 1982, 201, Fußnote 1).

überarbeitete Version des *Rehearsal Draft* weist in einer Version das Hahn-Krähen auf, nachdem Puffi erwähnt, dass die Wächter Fotos von ihm machten, um der Nachwelt zu zeigen, wie ‚gut‘ die Häftlinge ernährt wurden. Im Anschluss geht Puffi auf Zehenspitzen in eine Ecke, setzt sich und berichtet von seinem versteckten Stück Brot. In einer weiteren Textvariante erscheint das Hahn-Krähen ebenfalls, nachdem sich Puffi in einer Ecke niedergelassen hat und das Stück Brot aus dem Versteck unter seiner Achsel hervorholt. In der *Final Version* kräht ein Hahn, als alle Häftlinge schlafen gegangen sind. Puffi setzt sich dann auf, klettert von der Pritsche und geht auf Zehenspitzen zu einer Ecke und setzt sich nieder. Er holt das Stück Brot aus seiner Achselhöhle, befühlt, riecht und küsst es; dann kräht der Hahn erneut. Er bricht ein Stück Brot ab und beginnt zu kauen. Ebenso verhält es sich in den edierten und publizierten Fassungen von 1973, 1974 und 1982; bei den Fassungen von 1974 und 1982 erscheint zusätzlich das Widderhorn zu Beginn der ersten Szene, nachdem die Figuren durch die Angaben im Nebentext zu Auschwitz-Häftlingen werden. Das Widderhorn erklingt; die Figuren erstarren und schauen starr nach vorn zum Publikum.¹⁰³⁵

Das Element bzw. Motiv des Hahn-Krähens wird hier als Signalgeber in Bezug zum zuvor erörterten Assoziationsrahmen des Letzten Abendmahl-Narrativs im Stück betrachtet. Die Hintergrundfolien für *The Cannibals* und *Die Kannibalen* bilden, wie dargelegt wurde, insbesondere das ‚Essen des echten Fleisches‘, das Freudsche Narrativ des ‚Urvatermords‘ sowie der konstatierte erneute ‚Vatermord‘ im Rahmen der Eucharistie in *Totem und Tabu*, Taboris Verständnis des Letzten Abendmahls im ritual- bzw. christentumskritischen Sinne als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘ nach Freud sowie der weitere ritualkritische evozierte Rahmen, der u. a. durch die Metaphorik des Holocaust-Dramas als ‚Black Mass‘ erzeugt wird. Tabori nutzt diese mehrschichtige Kannibalismus-Metaphorik und spitzt sie auf den Kontext seines Holocaust-Dramas hin zu. Mehrere der Versionen von *The Cannibals*, insbesondere die erste handschriftliche Version von 1966 / 1967 und die Version von 1967, weisen zudem explizit die letzte Szene *The Last Supper* auf.¹⁰³⁶ Hält Tabori in seinem einleitenden Essay zu *Die Kannibalen* (1969) überspitzt fest, dass ‚unsere‘ ältesten Mythen vom ersten Vatermord bis zum Letzten Abendmahl den ‚gedeckten Tisch‘ zum Mittelpunkt hätten¹⁰³⁷, so spielt sich der komplexe moralische Konflikt um das ‚Essen‘ und die Frage des

¹⁰³⁵ Vgl. Tabori 1974, 1 und Tabori 1982, 201.

¹⁰³⁶ Vgl. Tabori 1966/1967, 174-188 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376) und die zwölfte Szene im 2. Akt: *The Last Supper* und Tabori o.D. [1967c], 84-92 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die 25. Szene: *The Last Supper*.

¹⁰³⁷ Vgl. Tabori 1981c, 38 und auch Taboris Bezugnahme auf Radcliffe-Browns Monographie *The Andaman Islanders* (1922) aus dem Artikel *Myth and Ritual* in der *Encyclopaedia Britannica* (1955) im Rahmen seiner Notizen zum *Fourth Draft* von *The Cannibals* (Juli 1968) und die Zuschreibung der mit ‚Mythen‘ verbundenen Imaginationskraft: „The myths satisfactorily fulfill their function, not by any appeal to the reasoning powers but

Tabubruchs ‚Kannibalismus‘ im Kontext des extremen Hungers an dieser Stelle in Auschwitz ab. Die Figur Schrekinger zwingt zudem aus der Täterperspektive zum Vollzug der Tat, der sich die meisten Häftlinge verweigern.

Blickt man nun auf Mk 14, 30 im Neuen Testament und das dort erwähnte zweimalige Krähen des Hahns, das auf die Verleugnung des Petrus von Jesus hinweisen soll¹⁰³⁸, so wird deutlich, dass der Hahn in diesem Kontext der Voraussage Jesu aber zeitlich *nach* dem Letzten Abendmahl krähen wird. In Übertragung auf *The Cannibals* taucht das Krähen des Hahns nach der Analyse der Versionen und Fassungen zumeist jedoch *vor* dem Abbrechen und Essen des Brots durch Puffi sowie je nach Version bei dem Einschlafen bzw. Erwachen auf und könnte so trotzdem in der Voraussicht vor dem beginnenden ‚Verrat‘ Puffis warnend, der nachts heimlich und allein für sich von einem Stück Brot isst, an den anderen Häftlingen gedeutet werden.

Ausgewählte wissenschaftliche Positionen wenden das herausgearbeitete Abendmahlmotiv in *Die Kannibalen* auch direkt auf die Anzahl der dramatischen Figuren an, so dass die zwölf Figuren an die zwölf Jünger Jesu erinnern und anspielen würden.¹⁰³⁹

Diese Lesart wäre *eine* mögliche; bedacht werden muss jedoch auch, dass die von Tabori eingefügten rituellen Elemente und Anspielungen nicht nur auf *eine* Bedeutungszuschreibung abzielen, sondern polyvalent ausgerichtet sind. Nach Puffis Tod wären es jedoch streng genommen nur noch elf Häftlinge auf der Figurenebene – obgleich Puffi im Verlauf der Handlung auch wieder lebendig wird, Kommentare einwirft und damit eine Markierung der Spielebene erfolgt –, und nach dem Tod der Figur The Ramaseder Kid seit dem *Rehearsal Draft* vom 19.08.1968 würden nur zehn Figuren agieren.¹⁰⁴⁰ Zudem zeigt direkt die erste handschriftliche Version von *The Cannibals* (1966 / 1967) 21 *dramatis personae* an, so dass nicht von Anfang an nur zwölf Figuren bestehen sollten.¹⁰⁴¹

Auch das heimlich von Puffi verspeiste Stück Brot kann, obgleich von keiner einheitlichen rituellen Botschaft ausgegangen wird, auf die „[e]ucharistic imagery“¹⁰⁴² hingedeutet werden und bietet z. B. folgende Interpretationsflächen: Steht in der Erzählung vom Letzten

by appealing, through the imagination, to the mind’s affective dispositions“ (Tabori o.D. [ca. 1968a], 2 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1385)). Vgl. o.A. 1955 und Radcliffe-Brown [1922] 1964, 397.

¹⁰³⁸ Vgl. z.B. Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Neue Testament], 68.

¹⁰³⁹ Vgl. Roth 2003, 117f.: „Das Abendmahlsmotiv – es sind in Anspielung auf die zwölf Jünger Jesu zwölf Häftlinge in der Baracke – liegt das zentrale Motiv des Christentums dem gesamten Stück zu Grunde.“ Vgl. Klein 1995, 172: „Das Stück berichtet vom Block Sechs des Lagers wo zwölf Mann vor Hunger verkümmern, soviel wie die Jünger von Christus.“ Vgl. auch Feinberg 1999, 204: „The number of diners, twelve, is hardly accidental: the Last Supper was attended by the twelve apostles, and in Jewish tradition the number is associated with the twelve sons of the biblical forefather Jacob, the twelve tribes of Israel.“

¹⁰⁴⁰ Vgl. Kap. 4.2.8.

¹⁰⁴¹ Vgl. Tabori 1966/1967, ii (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376).

¹⁰⁴² Grimes 1989, 12.

Abendmahl u. a. das Brotteilen Jesu mit seinen Jüngern im Vordergrund¹⁰⁴³ und wird das Brot in christlich-theologischen Diskursen mit religiösen Bedeutungen aufgeladen¹⁰⁴⁴, so wird im Holocaust-Drama *The Cannibals* mit seiner spezifischen Kontextualität in Auschwitz hingegen der Kampf um Leben und Tod auch durch den Kampf um jeden Krümel eines Stückchen Brots – wie der ‚Fall‘ Puffis zeigt, der im Handgemenge mit den anderen Häftlingen ums Leben kommt – deutlich. Die semantische Aufladung der Chiffren Brot und Leib könnte aber auch metaphorisch weitergedacht werden: Puffi, der heimlich ein Stück Brot verspeist, verliert im Kampf mit den Mithäftlingen um dieses Stück Brot sein Leben. Daraufhin wird sein materieller Leib befüllt; Puffi soll das Überleben der Häftlinge sichern.

Das Element bzw. Motiv des Hahn-Krähens und des Brots können als rezipierte, transferierte und neukontextualisierte rituelle Elemente der Narration des Letzten Abendmahls beurteilt werden. Die verschiedenen Versionen und Fassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* zeigen eine bewusste Auswahl dieser Elemente, die auf einen rituellen Kontext verweisen können sowie auch das Erproben des strukturellen Einsatzes in den Dramentexten durch Tabori auf. Es kann des Weiteren angenommen werden, dass das Hahn-Krähen und das Brot bei den Rezipienten bestimmte Assoziationen hervorrufen, da Tabori bewusst für u. a. die europäische Religionsgeschichte als mit hoher Wahrscheinlichkeit bekannt voraussetzende Versatzstücke verwendet, ohne an dieser Stelle das gesamte Narrativ des Letzten Abendmahls wiederzugeben und sie für sein Holocaust-Drama fruchtbar zu machen.

Das Krähen des Hahns als Element mit Verweisfunktion auf das Narrativ des Letzten Abendmahl-Rituals kann somit in diesem neuen Kontext transformiert und intentional bedacht als akustischer Verstärker einer entscheidungs- und folgenreichen Situation in der Dramenhandlung fungieren sowie Aufmerksamkeit fokussieren. Ebenfalls kann das noch zu untersuchende, in *The Cannibals* eingesetzte Element des Shofars Teil von Ritualhandlungen, wie z. B. von Jom Kippur, sein. Auch dieses wird als Einzelelement rezipiert, in den Dramentext transferiert und übernimmt durch die Transformation und die damit verbundene Neukontextualisierung ebenso die Funktion des Hinweisens auf die Gefährlichkeit einer

¹⁰⁴³ Vgl. z.B. Mk 14, 22 (Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Neue Testament], 68).

¹⁰⁴⁴ „Luther (gest. 1546) hält an der realen Präsenz Jesu unter beiderlei Gestalten (Brot, Wein) fest, denn seiner Meinung nach sind die Aussagen eindeutig: Dies *ist* mein Fleisch, dies *ist* mein Blut, und gilt daher so für die Zeit der Abendmahlsfeier; nach dem Gottesdienst dürfen Brot und Wein wie normale Nahrungsmittel weiterverwendet werden. (...) Demgegenüber hält die katholische Kirche im Konzil von Trient (1545-1563) gegen alle Reformatoren an der im Mittelalter entwickelten Lehre der Realpräsenz fest und vertritt, dass durch die Worte des Priesters bei der Messe (‚das ist mein Leib‘, ‚das ist mein Blut‘), mit denen er des Letzten Abendmahles Jesu gedenkt, Brot und Wein in ihrer Substanz verändert werden und von nun an für immer den nach wie vor wie Brot und Wein aussehenden Gestalten real und wahrhaftig das Fleisch und Blut Christi unterlegt ist, so dass die bei der Verteilung der Gaben (Kommunion) nicht aufgebrauchten Reste entweder verzehrt (im Falle des Weines) oder eigens aufbewahrt werden müssen (...)“ (Antes 2012, 47).

Situation. Es sei nochmals auf Reiks zentrale Aussage rekuriert, nach der der Klang des Shofars erschüttere, erschrecke, das Unterbewusstsein aktiviere, an den ‚Urvatermord‘ erinnere sowie an die Mahnung, eine Wiederholung der ‚Urtat‘ nicht zu vollziehen. Ebenfalls kann der Einsatz des ‚ram’s horn‘ im Sinne des Shofars in dem noch zu untersuchenden *Rehearsal Draft*, *überarbeiteten Rehearsal Draft*, der *Final Version* und den veröffentlichten Fassungen von 1973, 1974 und 1982 von *The Cannibals* als signalgebendes Instrument auf den ‚Urvatermord‘ mit Bezug auf die Figur Uncle, Tabori bzw. Puffi und als jeweiliger Situationsverstärker verstanden werden.

Das Regiebuch von *Die Kannibalen* weist zu Beginn des ersten Akts anstelle des Widderhorns indes im Nebentext u. a. eine von einem Blasorchester leise gespielte Polka auf, die sich nach und nach steigert.¹⁰⁴⁵ Nachdem sich die Häftlinge schlafen gelegt haben, kräht ein Hahn:

„PUFFI setzt sich auf, klettert vorsichtig von seiner Pritsche herunter und schleicht auf Zehenspitzen in eine Ecke. ER setzt sich. ER blickt sich um. Aus der Achselhöhle holt ER ein Stück Brot heraus. ER betastet es, riecht daran, küsst es. Der Hahn kräht zum zweiten Mal. PUFFI bricht ein Stück von dem Brot ab und beginnt zu kauen. Das Brot ist hart. ER kann es nicht vermeiden, ein Geräusch zu verursachen.“¹⁰⁴⁶

Ebenso ist mit leichten Kürzungen der Nebentext zu Beginn des ersten Akts von *Die Kannibalen* der deutschen publizierten Dramenfassung aus dem Jahr 1994 gestaltet worden; auch hier ist eine leise, von einem Blasorchester gespielte, sich steigernde Polka zu hören.¹⁰⁴⁷ Diese Polka erklingt z. B. erneut, als die Figur Schrekinger das Kannibalismus-Vorhaben der Häftlinge begreift und befiehlt, den Tisch zu decken.¹⁰⁴⁸ Auch in den englischen Fassungen von *The Cannibals* von 1973 und 1974 wird in den Regieanweisungen an späterer Stelle zu

¹⁰⁴⁵ Vgl. Tabori 1969d, 1 und folgender Nebentext zu Beginn des ersten Akts: „Offene Bühne. Kein Vorhang. Während das Publikum seine Plätze einnimmt, hört man über DIE LAUTSPRECHER die Stimmen Sterbender nach ihren Leibgerichten rufen. Der Zuschauerraum verdunkelt sich. Die STIMMEN hören auf. ONKEL tritt ein, blickt sich um, nimmt ein Paar weiße Handschuhe vom Tisch, zieht sie an, setzt sich an den Tisch. Man hört leise Musik, eine Polka, gespielt von einem Blasorchester, die sich im folgenden [sic!] langsam steigert. Die GÄSTE treten von verschiedenen Seiten nacheinander auf. SIE verteilen sich im Raum, SIE lauschen, SIE lächeln. Als letzter betritt, offensichtlich verspätet und etwas verstört, PUFFI die Bühne. ER findet nicht gleich seinen Platz, wird von den ANDEREN an die richtige Stelle gewiesen – hoch oben auf dem Pritschengestell. ALLE blicken, ein gefrorenes Lächeln im Gesicht, starr ins Publikum. Die Musik wird lauter, bis sie von der Lagersirene jäh abgeschnitten wird. Blitzschnell trotten ALLE zu den Pritschen, wie Marionetten, und legen sich schlafen.“ Vgl. auch Tabori o.D.[ca. 1969a] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1421) und die Probennotizen Taboris vom 21.11.[1969]: „2. Opening smiles. Two beats here! [T]he first one, the insinuating cannibal smiles at the audience – we are going to eat you! [B]ut politely – and then the broad grotesque gring. Can this be related to Puffi’s entrance? If so, reconsider the reaction to his lateness. Or not.“

¹⁰⁴⁶ Tabori 1969d, 1f.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Tabori 1994d, 5.

¹⁰⁴⁸ Vgl. ebd., 69: „In diesem Augenblick ertönt aus den Lautsprechern leise die Polka des Anfangs.“ Vgl. auch die Spielfassung von *Die Kannibalen* in der Inszenierung von Philip Tiedemann am Berliner Ensemble, Tabori 2014f, 3 im *Prolog* und 50 zu Beginn der dreizehnten Szene *Das Mahl*.

Beginn der vierzehnten Szene *The Meal* eine gespielte Polka vermerkt: „*The table is set. The camp orchestra is heard at a distance, playing a jolly polka.*“¹⁰⁴⁹

Es zeigt sich so bereits zu Beginn von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* nach der Analyse der verschiedenen Versionen und Fassungen ein fluider Transfer von Elementen, die bewusst von dem Autor Tabori ausgewählt und eingesetzt wurden, die Teil eines rituellen Settings sein und signalgebend in dem Dramenkontext je nach Einsatz bestimmte Wirkungen entfalten können.

4.2.5 Das ‚Kaddish‘ als ritueller Assoziationsrahmen für den Nachruf auf die Figur Puffi

Nachdem den Häftlingen durch das Geräusch des Brotkauens klar geworden ist, dass jemand heimlich isst, beschreibt der Nebentext der maschinenschriftlichen Version von *The Cannibals* aus dem Jahr 1967 für die dritte Szene *The Hunt* das Jagd-Vorgehen der Häftlinge. Diese sehen Puffi: „Obliviously crunching, he has finished one-third of his bread. Klaub & friends stand still, chins trembling yet still, watching the fat man.“¹⁰⁵⁰ Puffi gibt erneut ein ‚Crunch‘ von sich, und Klaub ruft aus: „Get him!“¹⁰⁵¹ Die Häftlinge stürzen sich zu Beginn der vierten Szene *The Attack on Puffi* auf ihn, um ein Stückchen Brot ab zu bekommen. Nur die Figur Uncle Tabori widersetzt sich dem Kampf, „sitting on his bunk, putting on his dirty white gloves.“¹⁰⁵² Puffi kreischt auf; Uncle Tabori sagt daraufhin zu den anderen Häftlingen: „Children, this is no way to behave.“¹⁰⁵³ Der Kampf endet; „Puffi lies still, his striped tunic in shreds, his flesh looks pink.“¹⁰⁵⁴

¹⁰⁴⁹ Tabori 1973, 146. Vgl. Tabori 1974, 78.

¹⁰⁵⁰ Tabori o.D. [1967c], 2 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Der Nebentext wird unterbrochen durch den Text des Chorus als Kommentar über den Speichelfluss, der z.B. bereits durch Geräusche der Essensvorbereitung aktiviert werden kann, vgl. ebd. sowie Taboris medizinische Auskunftquelle, Best/Taylor [1937] 1945, 416-420.

¹⁰⁵¹ Tabori o.D. [1967c], 3 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. auch Tabori 1966/1967, 3-6 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376) und die etwas ausführlicher gestaltete dritte Szene *The Hunt*.

¹⁰⁵² Tabori o.D. [1967c], 3 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Erneut wird der Chorus mit einer kurzen Passage über den Hunger von Tabori als ein die Handlung kommentierendes Element eingesetzt, vgl. ebd.

¹⁰⁵³ Ebd., 3. Vgl. Tabori 1966/1967, 9 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376): Hier sagt Uncle Tabori noch: „Gentlemen, this is no way to behave.“ Vgl. auch Bettelheim 1963, 169: „Prisoners would, like children, fight one another tooth and nail (...).“

¹⁰⁵⁴ Tabori o.D. [1967c], 3 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. auch Tabori 1966/1967, 9 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376) und der letzte Satz des Nebentexts zu Puffi: „Puffi lies still, his striped tunic in shreds, his grey flesh showing.“

Die dritte Szene *The Hunt* der 2nd *Revision* gibt die Jagd der Häftlinge nach Puffi wieder; der Hunger der Häftlinge löst also das Handeln aus. Der Lautsprecher-Chorus spricht hier nun aus medizinischer Sicht einen Kommentar über den Hunger.¹⁰⁵⁵

Die zweite Szene *The Hunt* des *Third Draft* von *The Cannibals* schildert ebenfalls das Jagen der Häftlinge nach dem, der isst. Auch hier kommentiert der Chorus den Hunger aus medizinischer Perspektive.¹⁰⁵⁶ Klaub ruft am Ende der dritten Szene *The Hunt* aus, nach Puffi zu jagen.

Zu Beginn der vierten Szene *The Death of Puffi* der 2nd *Revision* von *The Cannibals* beschreibt der Nebentext als erstes den Kampf um das Stück Brot von Puffi; dieser schreit auf. Uncle Tobias hingegen sitzt zu dieser Zeit auf seiner Pritsche und zieht seine weißen Handschuhe an. Zudem wird er als weiser Mann vorgestellt, bevor er die Häftlinge für ihr Verhalten ermahnt: „Nowadays he talks and walks like a 100-year old.“¹⁰⁵⁷ Als Uncle Tobias dennoch nach einem kleinen Stück Brot zum Probieren fragt, da er dessen Geschmack fast vergessen habe, des Weiteren anmerkt, dass Puffi auch etwas davon gegeben werden sollte und The Ramaseder Kid konstatiert, dass dieser tot sei, bezeichnet Uncle Tobias die Häftlinge im Folgenden an dieser Stelle sowohl als Tiere als auch als Mörder.¹⁰⁵⁸ Es folgt seine Fürsprache für das höfliche Verhalten als Unterscheidung zu den Tätern für das Aushalten der ‚Lager‘-Situation.

Die der 2nd *Revision* vorausgehende maschinenschriftliche Version von 1967 zeigt in der fünften Szene *The Death of Puffi* ebenfalls Uncle Taboris Entsetzen über die Häftlinge und die Wiedergabe seiner eigenen Haltung, um weiter durchzuhalten:

„See what you’ve done? You animals!

(...)

Radnoti, dear boy, you don’t by any chance have another tiny bit left?

(...)

Didn’t I tell you? Told you time and time again. Pigs don’t endure, dogs don’t endure, and the flies are dropping in their tracks.

(...)

There is no way of enduring except, for instance, by saying, even to the guards, After you, sir. Erect, yes, you may stand erect, and look straight into their eyes, but you must remain courteous.

~~Jesus, as He turned the other cheek, was simply being a well brought up boy.~~

¹⁰⁵⁵ Vgl. Tabori o.D.(b), 20 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁰⁵⁶ Vgl. Tabori 1968m, 2 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁰⁵⁷ Tabori o.D.(b), 21 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁰⁵⁸ Vgl. ebd.: „You animals! You murderers! (...).“

(Clears his throat) What was it actually, rye or white?¹⁰⁵⁹

Hier spiegelt sich bei der Betrachtung des Figuren-Monologs deutlich Taboris Interesse an dem moralischen Verhalten und Widerstand in einer Grenzsituation wie in Auschwitz wider, das auch seinem eigenen Vater zugeschrieben wurde, dem das Stück gewidmet ist und das nun Eingang in die Figurenkonzeption Uncles gefunden hat.¹⁰⁶⁰ Man müsse sich unbedingt im Verhalten von den Tätern unterscheiden und nicht, wie der gestrichene indirekte Vergleich mit Jesus nach Mt 5, 39 zeige, dessen Einstellung kritisierend, ‚auch noch die andere Wange hinhalten‘. Zu dieser zentralen Aussage des Widerstands passen auch die (wahrscheinlich durch das Lager verschmutzten oder auf Zwiespältigkeit hindeutenden) weißen Handschuhe Uncle Taboris, die in der ersten handschriftlichen Version von 1966 / 1967 noch weiße Handschuhe waren¹⁰⁶¹ – auch in den folgenden Versionen kommen beide Angaben vor – und ebenfalls auf die moralische Integrität der Figur verweisen.¹⁰⁶²

Der im Nebentext beschriebene Kampf und das Verhalten von Uncle Tobias bilden im *Third Draft* den Beginn der dritten Szene *The Death of Puffi*.¹⁰⁶³ Beteiligt sich Uncle Tobias nicht am Kampf um das Stück Brot, so fragt er zu Beginn dieser Szene dennoch hin- und hergerissen, was die Häftlinge ‚ergattert‘ hätten und wünscht ein kleines Stückchen Brot zum Probieren. Uncle Tobias fordert dann dazu auf, Puffi auch etwas abzugeben; The Ramaseder Kid antwortet daraufhin: ‚He’s dead.‘¹⁰⁶⁴ Uncle beschimpft die Häftlinge dann im Folgenden mit dem Vergleich des Verhaltens von Menschen und Tieren, unterbrochen von der ambivalenten Frage, ob noch ein kleines Stück übrig sei und hält dann sein Plädoyer der Höflichkeit zum Durch- und Aushalten der Situation.

¹⁰⁵⁹ Tabori o.D. [1967c], 4 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Die Streichung stammt von Tabori. Uncle Tobias’ Plädoyer wurde noch ausführlicher und eindringlicher im *Third Draft* formuliert: ‚What have you done? You animals! Haven’t I told you time and time again? Pigs don’t endure, dogs don’t endure, and the flies are dropping in their tracks. (...) Only man endures, the spirit of man, and if it be crouching on the bottom of this foul pot, it will surely rise, but only through courtesy. (...) There is no way of enduring except, for instance, by saying, even to the guards, After you, sir. Erect, yes, you must stand erect, you must look them straight in the eye, but if they speak you must remain silent; if they are silent, you must speak; if they beat you, you must uncover your heads, and whatever you do, let it be clear that you are not like them (...)‘ (Tabori 1968m, 3f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)).

¹⁰⁶⁰ Vgl. Kap. 4.1.1 und 4.2.1.

¹⁰⁶¹ Vgl. Tabori 1966/1967, 6 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376).

¹⁰⁶² Onkel Tabori hat damit im übertragenen Sinne ‚saubere Hände‘. Vgl. auch Pott/Sander 1997, 158, die die weißen Handschuhe als ‚Symbol der Unschuld‘ verstehen. Vgl. jedoch auch Tabori 1994k: ‚(...) zwei Zeugen erzählten mir von seinem letzten Gang in die Gaskammer, wie er freundlich zu jemandem hinter ihm sagte: ‚Nach Ihnen, Herr Mandelbaum.‘ Auf seiner letzten Postkarte an meine Mutter bat er sie um ein Paar weiße Handschuhe; er hatte ein Ekzem.‘

¹⁰⁶³ Vgl. Tabori 1968m, 2 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁰⁶⁴ Vgl. ebd., 3. Wynn Handman hält in seinen Notizen zum Stück fest: ‚Puffi – killed accidentally‘ (Handman o.D.(a) (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)).

Die Figuren Petho und Lang haben zwischenzeitlich in der Version von 1967 für Puffi zu beten begonnen; die Figur Somlo, der Schauspieler, tritt nach vorn, mit einem schmutzigen, filzigen Schal über seine Schultern gelegt und spricht zusammenfassend über dessen Leben:

„Poor old Puff-puff. Monumental cherub.
Terrible actor. Was stand-in for Fatty
Arbuckle. Came home during the Depression,
with a small fortune. Raised geese, exported
their liver. And prospered. And loved
his children. And was the second fattest
man in Europe.

(...)

Even in his death he looks like the fat boy
of the class. Kids laughed at him, even here.
And Schreking of the S.S. liked to take his
picture to prove how well they treat us.

~~Amen.~~¹⁰⁶⁵

Somlo tätigt mit diesen Worten einen Nachruf auf das Leben Puffis und bezeichnet diesen als schrecklichen Schauspieler, der als Ersatz für Roscoe Conkling (Spitzname: Fatty) Arbuckle in Stummfilmen, tätig war. Nach der Großen Depression bzw. der Wirtschaftskrise in den USA sei Puffi mit kleinem Vermögen ‚nach Hause‘ (nach Europa) gekommen, habe erfolgreich Gänse gezüchtet und deren Leber exportiert. Er habe seine Kinder geliebt und wird von Somlo u. a. auch als zweitfettester Mann in Europa charakterisiert.

Zuvor wird im Dramentext das Verb ‚pray‘ ersichtlich, und auch das gestrichene ‚Amen‘ am Ende von Somlos Rede als Bekräftigung der Aussagen zuvor, soll auf die äußere Form eines ‚Gebets‘ hinweisen.¹⁰⁶⁶ Puffi wird daraufhin entkleidet, und Uncle Tabori spricht folgende Abschied nehmende Worte: „May he rest in peace. Take him outside.“¹⁰⁶⁷ Klaub jedoch erwidert antagonistisch zu Uncle Tabori: „Just a minute.“¹⁰⁶⁸ Im Anschluss wird Puffis Leib befühlt; die Häftlinge schauen sich an.

In der 2nd *Revision* sprechen die Figuren Weiss und Ziffer nun laut Nebentext für Puffi ein neu konzipiertes, komprimiertes ‚Gebet‘; Somlo geht zu ihm hinüber, mit einem Schal über seiner Schulter, um seine Rede zu überbringen:

¹⁰⁶⁵ Tabori o.D. [1967c], 5 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁰⁶⁶ Aus religionswissenschaftlicher Perspektive ist Vorsicht bei dem Gebrauch des christlich-theologisch geprägten ‚Gebets‘-Begriff geboten, vgl. z.B. Flasche 1990, 456 zur Verortung des Begriffs in der Religionsphänomenologie: Das ‚Gebet‘ gilt demnach als „subtilste Form des Umganges mit dem Göttlichen (Heiligen) und ist, dem christlichen Selbstverständnis der meisten Religionsforscher entsprechend, zur eigentlichen Umgangsform des Menschen mit seinem Gott ‚erklärt‘ worden.“ Friedrich Heiler verstand in seiner Monographie *Das Gebet. Eine religionsgeschichtliche und religionspsychologische Untersuchung* (1918) das ‚Gebet‘ als das „zentrale Phänomen der Religion“ (Heiler [1918] 1969, 1). Damit wird die Religionswissenschaft bei Heiler zu einer komparativen christlichen Theologie, die ‚Transzendenzbezüge‘ und die Suche nach dem ‚Wesen‘ von ‚der Religion‘ als ihren Gegenstand bezeichnet und historische Kontexte ignoriert.

¹⁰⁶⁷ Tabori o.D. [1967c], 5 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁰⁶⁸ Ebd.

„Here, with some assistance from his friends, cracks a noble heart. Poor Puffi. He was the fattest man in Europe. Out of courtesy for his frail wife, he always copulated upside down, and loved his children, and prospered. There was a time when he fattened geese and exported their liver all over the civilized world, sic transit gloria mundis [sic!].“¹⁰⁶⁹

Es folgt ein weiterer Dialog über die Gänseleber und die Vorstellung, wie „some fat bastard“¹⁰⁷⁰ diese mit „hot buttered toast“¹⁰⁷¹ und „a glass of wine“¹⁰⁷² esse. Uncle Tobias vermerkt hier: „No man has ever lived in vain.“¹⁰⁷³ Eine hinzugefügte, erstmals auftauchende und mehrdeutige Grabinschrift wird ersichtlich, nachdem Puffi entkleidet wurde und Somlo Weiteres über Puffi erzählt hat. Nun schlägt Uncle Tobias zunächst vor, Puffi nach draußen zu bringen, um ihn zu begraben und sagt dann direkt im Anschluss: „Let his epitaph read: ‚He fed his fellowmen.“¹⁰⁷⁴ Uncle Tobias fordert nochmals dazu auf, Puffi rauszubringen, bevor die Aufseher ankommen würden; Klaub fordert jedoch eine Minute ein und befühlt gemeinsam mit Weiss Puffis Fleisch.

Im *Third Draft* von *The Cannibals* wird hingegen erstmals das Singen eines ‚Kaddish‘ in der vierten Szene *The Funeral* von Tabori eingesetzt: Die Häftlinge bilden laut Nebentext eine „cortège and carry Puffi forward and put him down, chanting a kaddish.“¹⁰⁷⁵ Die Figur Somlo spricht mit einem Schal über seine Schultern gelegt folgende Worte über das Aussehen und den Beruf Puffis:

„Here cracks a noble heart, with some assistance from his friends. Puffi Pinkus, rest in peace. He was the second fattest man in Europe, no mean achievement. Out of consideration for his frail wife he always copulated upside down, and loved his children, and prospered. He raised and flattened [sic!] geese and exported their livers all over the civilized world, sic transit gloria mundis [sic!].“¹⁰⁷⁶

¹⁰⁶⁹ Tabori o.D.(b), 22 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁰⁷⁰ Ebd.

¹⁰⁷¹ Ebd.

¹⁰⁷² Ebd.

¹⁰⁷³ Ebd.

¹⁰⁷⁴ Ebd., 23. Es folgt die fünfte Szene *Advice from an Expert* mit dem Lautsprecher-Chorus, der den ‚How good is your sense of values?‘-Monolog spricht. Parallel dazu krempelt Weiss die Ärmel hoch, und Puffi wird nach hinten getragen; die ‚Vorbereitungen‘ beginnen. Der ‚Topf‘ wird mit Schnee aufgefüllt gebracht und auf den Ofen gestellt, wie auch etwas Holz und Papier bereitgestellt werden, vgl. ebd., 23f.

¹⁰⁷⁵ Tabori 1968m, 4 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. z.B. Lehnardt 2012, 290 zum שידוך: „Als Kaddisch-Gebet wird ein kurzes Gebet in hebräischer und aramäischer Sprache bezeichnet, das in verschiedenen Versionen überliefert ist. Es enthält neben doxologischen Formeln vor allem Bitten um die Heiligung des Namens, das Kommen der Königsherrschaft Gottes und um Frieden. Als Gebet zum Gedenken an Verstorbene gilt es heute als das Gebet für die Toten schlechthin.“ Vgl. Avenary 2007, 695f., der vier Typen des Kaddish aufführt: „The whole (or complete) Kaddish“, „the ‚half‘ Kaddish“, „the Kaddish de-Rabbanan (the scholars’ Kaddish)“ und „the Mourners’ Kaddish“. Vgl. auch Lamm 2000, 63 zum Burial Kaddish: „The Burial Kaddish is a prayer affirming that God, in His good time, will create the world anew, and that the deceased will be raised up to everlasting life. With the advent of the new world, the Temple, the Beit ha-Mikdash, will be reestablished (...). The Burial Kaddish bespeaks the hope that there is a future for the deceased, and it gives new faith to the mourners (...).“ Vgl. z.B. Beihoff 1990, 32f. und der Text des Kaddish.

¹⁰⁷⁶ Tabori 1968m, 4 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Der Name Puffi Pinkus lässt Raum für Interpretationen: Er ist durch seinen Beruf des Gänseleberexporteurs zuvor ein wohlhabender Mann gewesen, der zudem eine Körperfülle aufweist, die in Kontrast zum Hunger im ‚Lager‘ steht. Den Namen könnte Tabori von einem Schauspieler übernommen haben. Im Kontext seiner Autobiographie *Autodafé. Erinnerungen* (2002) erzählt Tabori von seinem Vater, der eine Vorlesung in einem Theater hielt: „Erst wurde ein komischer Film gezeigt, um uns in Stimmung zu bringen. Puffi Huszár, der fetteste Schauspieler im

Tabori fügt hier den Begriff des ‚Kaddish‘ in die Szenerie seines Holocaust-Dramas ein, rezipiert jedoch nur den Begriff, der auf das jüdische Trauergebet als Teil von Trauerritualen, z. B. auch bei Bestattungen, verweist und füllt somit die Chiffre ‚Kaddish‘ nicht mit dem Text des Kaddishgebets, sondern durch den folgenden Nachruf auf das Aussehen und den Beruf von Puffi Pinkus mit neuem Inhalt. Hier spricht die Figur Somlo, der Schauspieler, ‚ausgestattet‘ mit einem ‚Schal‘, der auf den Tallit verweisen könnte, ein ‚Kaddish‘, das auf das Leben Puffis rekurriert. Hans-Peter Bayerdörfer betrachtet den Einsatz des ‚Kaddish‘ an dieser Stelle „als eine Art Pause im szenischen Kontinuum“¹⁰⁷⁷ und als einen „Maßstab für menschenwürdigen Umgang mit Toten.“¹⁰⁷⁸

In dieser Szene wird das ‚Kaddish‘ gesprochen, *bevor* der ‚Kannibalismus‘-Gedanke zum Sichern des Überlebens bei den Häftlingen aufkommt. Die Figuren erörtern dann weitere Details des Leberexports, bis Somlo in diesem dritten Entwurf von *The Cannibals* ebenfalls die Mehrdeutigkeit evozierende Grabschrift für Puffi verlauten lässt: „Let his epitaph read: ‚He fed his fellowmen.“¹⁰⁷⁹ Während Uncle Tobias daraufhin fordert, Puffi nach draußen zu bringen und ihn zwischen dem Löwenzahn zu begraben, erwidert Klaub „Just a minute“¹⁰⁸⁰ und befühlt Puffi am ganzen Körper. Alle schauen Puffi und dann sich selbst an, bis letztlich Klaub ruft, dass sich alle setzen sollen; die Figur Glatz antwortet auf diesen Befehl mit „Yes, sir.“¹⁰⁸¹

Dieser vieldeutige Spruch – in der deutschen publizierten Fassung: „Er speiste seine Mitmenschen“¹⁰⁸² – auf dem imaginären Grabstein Puffis weckt letztlich durch den transitiven Gebrauch des Verbs ‚to feed‘ bzw. ‚speisen‘ mehrdeutige Assoziationen für den Rezipienten, der zum einen auf den Beruf Puffis verweist, aber zum anderen auch handlungsforcierend den ‚Kannibalismus‘-Gedanken bei den Häftlingen auslöst: „Die grammatikalische Mehrdeutigkeit, die bewegliche Bedeutung dieser Aussage, entfacht den

österreich-ungarischen Reich, ging in einen Schuhladen, probierte verschiedene große und noch größere Schuhe an, keiner passte, schließlich stellte sich ein zwei Meter langer Schuh als der mit der richtigen Größe heraus, er watschelte aus dem Geschäft, das Publikum lachte dankbar, sein Sinn für Humor war, wenn man die Umstände bedenkt, etwas primitiv, der einzige, der nicht lachte, war der Erzbischof. Dann erschien mein Vater auf der Bühne, zeigte ohne viel Federlesens einige Dias von elenden Flüchtlingen, die in verlassenen Eisenbahnwaggons vor der Stadt hausten, darunter ein Kind, dessen Lippen von Ratten zernagt waren. Das Publikum lachte nicht. Der Erzbischof sagte kopfschüttelnd zu mir: ‚Sag deinem Vater, er soll sich entscheiden, ob er uns zum Lachen bringen will oder zum Weinen‘“ (Tabori 2002, 42f.). Vgl. auch Tabori 1981g, 181. Vgl. Štědroň 2003, 245, Fußnote 58: „Die äußerlichen Merkmale von Puffi Huszár (...) hat Tabori zur Charakteristik der Figur ‚Puffi Pinkus‘ in ‚Die Kannibalen‘ benutzt.“

¹⁰⁷⁷ Bayerdörfer 1997b, 41f., Fußnote 93.

¹⁰⁷⁸ Ebd. Vgl. auch Lehnardt 2012, 292: „Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Gedenken an die Toten der Schoa ein wichtiger, wenn nicht gar der zentrale Bestandteil literarischer Bearbeitungen des Kaddisch.“

¹⁰⁷⁹ Tabori 1968m, 5 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁰⁸⁰ Ebd.

¹⁰⁸¹ Ebd.

¹⁰⁸² Tabori 1994d, 8.

kannibalischen Gedanken. Die väterliche Funktion des Ernährers wird bei der buchstäblichen Wortbedeutung gepackt.¹⁰⁸³

Die Angabe eines ‚Kaddish‘ hingegen in einem ‚allgemeinen‘ Sinne wird noch ein zweites Mal in der Szene 23 *The Reunion* des *Third Draft* in die Figurenrede von Uncle Tobias eingefügt, die in Kapitel 4.2.10 analysiert wird, als dieser sich wiederholt gegen den Kannibalismus an Puffi ausspricht und von dem Koch Weiss einfordert, dass Puffis Überreste „are decently buried and a kaddish spoken“¹⁰⁸⁴ sei.

Im *Fourth Draft* von *The Cannibals* vom 24.07.1968 weist der Nebentext in der komprimierten ersten Szene *The Death of Puffi* des ersten Akts jedoch kein ‚Kaddish‘ mehr, sondern erneut ein ‚Gebet‘ auf, das gesungen wird: „The others have formed a cortège and carry Puffi’s Son forward and put him down, chanting a prayer.“¹⁰⁸⁵ Tabori schwankt also, wie die Versionen bislang zeigen, zwischen der Verwendung des Begriffs ‚Kaddish‘ und eines ‚Gebet‘ für Puffis Trauerrede hin und her.

Der nun folgende Nachruf auf Puffi, den die Figur Somlo’s Brother spricht, ist fast identisch mit dem des *Third Draft*. In Zusammenhang mit der Frage, ob die Gänseleber als solche oder als Pastete von Puffi exportiert wurde, imaginiert die Figur Heltai zusätzlich folgendes kurzes Essens-Szenario: „Some fat California swindler is eating it now, with hot buttered toast.“¹⁰⁸⁶ Somlo’s Brother erwidert daraufhin trocken: „So you see, no man lives in vain. Let his epitaph read: ‚He fed his fellowmen.“¹⁰⁸⁷ Uncle’s Grandson schlägt dann ebenfalls vor, Puffi draußen zu begraben; Klaub’s Brother fordert einen Moment ein und befiehlt Puffis Körper eingehend. Der Koch Weiss’s Son als ‚Experte‘ tastet Puffi ab und beschließt die Szene in Form einer direkten Publikumsansprache zu dem Thema „How good is your sense of values?“¹⁰⁸⁸ mit zahlreichen rhetorischen Fragen und Ratschlägen aus dem

¹⁰⁸³ Gronius 1989, 20. Vgl. ebd.: „Gänseleberpastete zählt nicht zu den Grundnahrungsmitteln. Tabori lässt keinen Brotbäcker, nicht einmal einen Metzger zum Gegenstand des Kannibalismus werden, sondern den Verkäufer einer Luxuserschlemderei, die mit Hilfe einer gewaltsamen Mästung des Geflügels gewonnen wird. Puffi Pinkus verdiente am Überfluss. Jetzt, unter den diktatorischen Verhältnissen des Mangels am Existenzminimum, fällt der Verschwender der Verschwendung zum Opfer. Not, so lautet das Sprichwort, kennt kein Gebot. Auch kein Tabu, bei bestem Wissen um seine Notwendigkeit.“

¹⁰⁸⁴ Tabori 1968m, 64 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Die letzte Szene 25 *The Last Supper* der frühen Version von 1967, die ausführlich in Kapitel 4.2.10 untersucht wird, zeigt ebenfalls ein von Tabori integriertes, zu sprechendes ‚Kaddish‘ auf, das die Figur Uncle Tabori für den umgekommenen Mithäftling Puffi, infolge der Bestattung seiner Überreste, einfordert, vgl. Tabori o.D. [1967c], 85 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. ebenso Tabori 1966/1967, 175 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376) in der gleichnamigen Szene *The Last Supper*.

¹⁰⁸⁵ Tabori 1968g, 4 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁰⁸⁶ Ebd.

¹⁰⁸⁷ Ebd., 5.

¹⁰⁸⁸ Ebd.: „How good is your sense of values? What is your first thought when you prepare a meal? Is it of a decorated cake or a fancy salad? Your thought should be of the correct preparation and timing of the food. Attempt variety. In texture and flavors. If you have but little time, choose a menu that may be quickly prepared. Set the table in one of the intervals. Keep calm even if your hair striggles and you drip unattractively. Eating in a

bekanntes US-amerikanisches Kochbuch *Joy of Cooking* (Ersterscheinung 1931) von Irma S. Rombauer und Marion Rombauer Becker, die durch die Rezeption Taboris für diesen Monolog im Kontext des Holocaust-Dramas und des augenscheinlich bevorstehenden ‚Kannibalismus‘ durch den Verfremdungseffekt eine makabre Wirkung erzeugen.¹⁰⁸⁹

Die *Rewrites* von *The Cannibals* (August 1968) zeigen für die vierte Szene *The Death of Puffi* jedoch wieder erneut ein eingesetztes ‚Kaddish‘ im Nebentext auf: „Weiss x Ziffer have started to say Kaddish for Puffi. Somlo walks over to him, his shawl over his shoulder, to deliver his oration.“¹⁰⁹⁰ Als Uncle T. den anderen Häftlingen sagt, Puffi draußen zu beerdigen, taucht im Folgesatz der einmalige Einschub auf, nach dem auf seiner Grabinschrift „He too fed his fellowmen“¹⁰⁹¹ stehen sollte.

Im *Rehearsal Draft* vom 19.08.1968 folgt auf die erste Szene *Puffi's Bread* die Szene *The Attack on Puffi*. Auch hier beteiligt sich die Figur Tabori nicht am Kampf um das Stück Brot von Puffi, sondern zieht sich in der Zwischenzeit seine schmutzigen weißen Handschuhe an und ermahnt das Verhalten der Häftlinge. Nachdem sich herausgestellt hat, dass Puffi im Kampf umgekommen ist, folgt Taboris Monolog über das von ihm geforderte höfliche Verhalten als Unterscheidung von den Tätern. Neu hinzugefügt wurde nun ein Dialog zwischen den Figuren Tabori und The Ramaseder Kid (Kurzform: The Kid). Tabori hatte zuvor eine Fliege gefangen, die The Kid auch gerne essen wollte und nimmt dies zum Anlass über seine Enttäuschung zu sprechen:

„(...) Ramaseder, I'm disappointed in you. I know you're only twelve, but that's no excuse. You keep breaking the law. The other night I watched you at suppertime – when was the last official supper, a month ago? – When you saw the food-fetchers cross the compound with the great pot, you wormed

quiet atmosphere is important to the family's morale and digestion. Your first effort may result in confusion but soon you will acquire a skilled routine that will give you confidence and pleasure. You don't believe me? Will it encourage you to know that I was once as ignorant and helpless a cook as ever was foisted on a first-class hostelry? Oh I placed many a burnt offering on the altars of gastronomy. And I've lived to serve a meal attractively and well.“

¹⁰⁸⁹ Vgl. Rombauer/Rombauer Becker [1931] 1967. Vgl. auch die Erwähnung des „Joy of Cookin[g] beat“ in Tabori 1968o (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392). Vgl. auch Tabori 1966/1967, 14-16 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376) sowie Tabori o.D. [1967c], 5f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die sechste Szene *The Point*. Hier spricht der Chorus den Monolog mit Fragen und Ratschlägen aus dem Leben einer ‚Hausfrau‘ mit Bezug auf das Kochbuch *Joy of Cooking*, unterbrochen von parallelen Handlungen der Häftlinge, die z.B. eine Bank und den ‚Kochtopf‘ in Korrespondenz zum Gesagten bringen. Am Ende der Szene wird der Koch Weiss nach vorn geschubst – von Tabori beschrieben als „[a] wizened pigmy, out of fairy tales – the Chief of Sauces at the old Hunting Horn, once ago“ (ebd., 6) – und ‚widmet‘ sich Puffi als Experte. Vgl. auch Tabori 1968p (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1390) und der erste Entwurf einer Vorbemerkung zum Stück: Dort wird Weiss im Hotel Jägerhorn in Budapest verortet: „The meal, a simple pot au feu seasoned with chicory leaves, dandelions, salt and the last remaining turnip of the place, was supplied by Mr Puffi [P]inkus and prepared under the personal supervision of Chef Albert Weiss, formerly of the Hotel Hunter's Horn in Budapest.“ Vgl. auch Tabori 1968m, 5f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die fünfte Szene *Advice from an Expert* des *Third Draft*. Die Angaben des Chorus erscheinen hier gekürzt.

¹⁰⁹⁰ Tabori 1968l, 5 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1386). Der folgende Nachruf auf Puffi von Somlo gestaltet sich fast identisch mit dem der *2nd Revision*.

¹⁰⁹¹ Ebd., 7.

your way to the head of the [...]line. You know damn well it's better to lag behind, the best of the soup is on the bottom of the pot. Will you never learn? Open your mouth.“¹⁰⁹²

Am Ende der Szene schluckt The Kid die Fliege herunter, und die dritte Szene *The Funeral* beginnt. Anstelle der französischen Bezeichnung cortège verwendet Tabori nun den englischen Begriff der Prozession für das Begräbnis-Szenario: „The others have formed a procession and carry Puffi forward, chanting a kaddish.“¹⁰⁹³ Der folgende Nachruf von Somlo – in dieser Version ohne Schal über seinen Schultern – gibt keine weiteren neuen inhaltlichen Aspekte zu erkennen; auch hier ist es dann die Figur Tabori, die seit dem *Fourth Draft* den Epitaph mit „He fed his fellowmen“¹⁰⁹⁴ benennt, an dieser Stelle die Aufforderung Taboris, Puffi draußen zwischen dem Löwenzahn zu begraben aber erst nachfolgend eingesetzt wird. Zuvor sprechen die anderen Häftlinge ein gemeinsames ‚Amen‘, das auch das jüdische Trauergebet beschließt.¹⁰⁹⁵ Ebenso verlangt Klaub eine Minute Zeit, widmet sich mit dem Koch Weiss dem Körper Puffis und befiehlt den Häftlingen dann, sich zu setzen.¹⁰⁹⁶

Nachdem sich in der zweiten Szene *Puffi's Death* der *Final Version* vom November 1968 herauskristallisiert hat, dass Puffi im Gerangel um das Stück Brot ums Leben gekommen ist, Uncle die Häftlinge ermahnt hat und wie in den Versionen zuvor ein Verhalten einfordert, das sie von den Tätern unterscheidet¹⁰⁹⁷ sowie seine Enttäuschung über The Ramaseder Kid äußert, übernimmt nun ebenfalls Uncle, und nicht mehr die Figur Somlo, ein ‚Kaddish‘ als Nachruf auf Puffi in der dritten Szene *The Funeral*:

„UNCLE

(Over PUFFI's body, a blanket around his shoulders, chanting a kaddish)

Here cracks a noble heart, with some assistance from his friends. Puffi Pinkus, rest in peace. He was the second fattest man in Europe, a glandular freak, no mean achievement. The guards liked to take pictures of him, to prove to posterity how well they fed us Jewdogs. He loved his children and prospered by raising geese, and exporting their liver all over the civilized world, sic transit gloria mundis [sic!].“¹⁰⁹⁸

¹⁰⁹² Tabori 1968j, 5 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. dazu Levi [1961] 2006, 36 aus seinem Überlebendenbericht: „Nun ist auch uns klargeworden, dass es nicht dasselbe ist, ob man seine Schöpfkelle mit Suppe von oben oder von unten aus dem Kübel bekommt, und wir können auf Grund des unterschiedlichen Fassungsvermögens der verschiedenen Kübel berechnen, welcher Platz in der Essensschlange am erstrebenswertesten ist.“

¹⁰⁹³ Tabori 1968j, 5 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. auch Tabori 1968k, 6 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388) und der *überarbeitete Rehearsal Draft* an dieser Stelle. Als Weiss fragt, ob Puffi die Leber als solche oder in der Form von Pastete exportiert habe, antwortet nicht mehr die Figur Reich, sondern Puffi selbst (!): „As liver“ (ebd.).

¹⁰⁹⁴ Tabori 1968j, 6 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁰⁹⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁹⁶ Es folgt die vierte Szene *Advice from an Expert*, vgl. ebd., 6f.

¹⁰⁹⁷ Tabori 1968f, 4f. (New York City, Privatbesitz Lena Tabori): „See what you've done? You animals! (To the audience) He was shaking with indignation. (To the OTHERS) Pigs don't endure, dogs don't endure, and the flies are dropping in their tracks. (...) Only man endures, excuse me while I relieve myself. (...) There is no way of enduring except through courtesy, by saying to the guards, After you, sir. But if, God forbid, you ever become like them, that is the time to hang yourselves, there isn't by any chance another small piece left?“

¹⁰⁹⁸ Ebd., 6.

Auch in dieser Version kommt Puffi für einen kurzen Moment wieder ins Leben zurück und antwortet auf die Frage, in welcher Form er die Leber exportiert habe. Uncle schlägt für den Epitaph ebenfalls den Text „He fed his fellowmen“¹⁰⁹⁹ vor. Die anderen Häftlinge beschließen diesen Vorschlag mit einem „Amen.“¹¹⁰⁰ Klaub wünscht sich ebenso eine Minute Bedenkzeit, befühlt mit Weiss Puffis Bauch und fordert auf, sich zu setzen. Alle schauen Puffi an; Weiss beginnt ihn zu entkleiden. Neu hinzugefügt wurde nun ein Monolog der Figur des Medizinstudenten Klaub am Ende der Szene, der seine Rolle verlässt und in der 3. Person Singular – dies erzeugt erneut einen Verfremdungseffekt – über physiologisch-medizinische Ratschläge, jedoch ohne Nennung des ‚Kannibalismus‘, spricht und es den Anschein hat, als versuche er nicht nur die anderen Häftlinge, sondern auch die Rezipienten zu überzeugen, dass von Puffis Fleisch aus medizinischer Sicht problemlos zu essen sei.¹¹⁰¹

Die dritte Szene *The Funeral* ist ebenfalls identisch in den publizierten englischen Fassungen von *The Cannibals* aus den Jahren 1973, 1974 und 1982 vorhanden.¹¹⁰²

Auch das Regiebuch von *Die Kannibalen* (1969) schildert im ersten Akt dasselbe Szenario: Puffi kommt im Kampf um das heimlich verspeiste Stück Brot um; als die Figur Onkel von dem Brot probiert und fordert, Puffi auch etwas abzugeben, wird deutlich, dass dieser tot ist. Onkel ist entsetzt und plädiert dann für die Höflichkeit als Widerstand gegenüber den Tätern. Auch hier zeigt sich Onkel enttäuscht von dem Ramaseder-Jungen und begibt sich zu Puffis Leiche, „eine Decke um Kopf und Schultern geworfen.“¹¹⁰³ Hier ist also nicht von einem Schal, sondern von einer Decke die Rede, und zudem zeigt der Nebentext Onkel, „quasi ein ‚Kaddisch‘ intonierend.“¹¹⁰⁴ Deutlich wird, dass im Folgenden nur ‚quasi‘ ein ‚Kaddisch‘ intoniert und damit angedeutet wird, dieses aber für den Nachruf den rituellen Assoziationsrahmen bildet, um an den Verstorbenen zu erinnern. Onkel spricht mit Unterbrechungen der anderen Häftlinge folgende Worte:

„Hier brach ein edles Herz, nicht ohne Nachhilfe seitens seiner Freunde. Puffi Pinkus, ruhe in Frieden. Er war der zweitfetteste Mann Europas, keine geringe Leistung. Die Aufseher machten gern Fotos von ihm, um der Nachwelt zu beweisen, wie gut man uns Judenschweine verpflegte. Er liebte sein Kind...

Heltai (im Singsang einfallend): Kinder...

Onkel: ... Kinder und wurde wohlhabend, indem er Gänse züchtete und ihre ...
(ER stockt)

Hirschler (hilft aus, im Singsang): Leber ...

¹⁰⁹⁹ Ebd., 7.

¹¹⁰⁰ Ebd.

¹¹⁰¹ „KLAUB (Steps forward, bows to the audience) As a medical student he told them they needn't worry about any untoward effects - - gastritis - - constipation - - toxic indigestion - - and provided he was properly broiled or boiled or even fried - - and properly masticated - - that goes without saying - - each bite should be chewed - - ideally speaking - - six or seven times - - the effect ought to be both pleasant and nourishing. After all, the difference is - - negligible“ (ebd.).

¹¹⁰² Vgl. Tabori 1973, 96, Tabori 1974, 6f. und Tabori 1982, 206f.

¹¹⁰³ Tabori 1969d, 7.

¹¹⁰⁴ Ebd.

Onkel: Leber ... Le-e-e-ber in alle zivilisierten Länder exportierte, sic transit gloria mundi...
 Zigeuner (unterbrechend): Ja, ja, schon gut, sprich zu mir von Gänseleber.
 Weiss (nach einer langen Pause): Exportierte er sie im Ganzen, als Leber meine ich, oder als Gänseleberpastete?
 (Pause)
 Puffi (erwacht für einen Augenblick wieder zum Leben): Im Ganzen.
 Zigeuner (zornig): Irgendein reicher Scheißer frißt die jetzt, mit heißem Toast – und Butter.
 Onkel: Möge seine Grabschrift lauten: ‚Er speiste seine Mitmenschen.‘
 Die Anderen: Amen.¹¹⁰⁵

Auch in der deutschen Textfassung des Regiebuchs schlägt Onkel vor, Puffi draußen zu begraben, bis Klaub einen Moment einfordert, Puffis Bauch entblößt und diesen mit Hilfe von Weiss ‚sachkundig‘ befühlt.

„ALLE sehen wie gebannt zu. WEISS lässt das Bein fallen, das Signal zu hektischer Aktivität: PUFFI wird die Jacke ausgezogen, ER wird auf eine Zeltbahn gerollt, die mit Zugseilen versehen ist. Schuhe und Strümpfe werden zwischen seine Beine gestellt. Der Tisch und die Sitzmöbel werden, bis auf einen Hocker in der Mitte der Bühne, an die Wände gestellt.“¹¹⁰⁶

In der Zwischenzeit tritt Klaub nach vorn, verbeugt sich vor dem Publikum und erklärt in der 3. Person Singular die unproblematischen Folgen des ‚Vorhabens‘.¹¹⁰⁷ Exakt der gleiche Wortlaut findet sich in der deutschen publizierten Fassung von *Die Kannibalen* aus dem Jahr 1994 wieder.¹¹⁰⁸

Aus ritualtheoretischer Perspektive rezipiert der Autor und Dramatiker Tabori hier zusammenfassend den Begriff des ‚Kaddish‘ und füllt diesen infolge des Transfers eines einzelnen Elements mit einer neuen inhaltlichen Bedeutung: Das ‚Kaddish‘ und das ‚quasi Kaddish‘ dienen damit im Kontext der besprochenen Versionen und Fassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* als ritueller Rahmen speziell für den Nachruf auf die Figur Puffi und zielen auf die Funktion der rituellen Erinnerung an den Toten ab.¹¹⁰⁹ Der Begriff des ‚Kaddish‘ wird aber auch als aus der Figurenrede ersichtliche, gegen den Kannibalismus gesetzte Forderung für eine ‚würdige‘ Bestattung des Verstorbenen Puffi in die letzte Szene 25 *The Last Supper* der ersten Versionen von 1966 / 1967 und 1967 sowie in die 23. Szene

¹¹⁰⁵ Ebd., 7f. Vgl. auch die Probennotizen von Tabori o.D.[1969a] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1421): „(...) Uncle really liked Puffi. Kaddish less cool.“

¹¹⁰⁶ Tabori 1969d, 9f.

¹¹⁰⁷ Vgl. ebd., 10.

¹¹⁰⁸ Vgl. Tabori 1994d, 7-9. Vgl. auch Tabori 2014f, 5f. mit leichten Kürzungen. So wird in dieser Spielfassung z.B. nicht die Grabschrift erwähnt, sondern nur Onkels Ausspruch: „‚Er speiste seine Mitmenschen‘“ (ebd., 6).

¹¹⁰⁹ Vgl. auch z.B. Elie Wiesels *Night* [1960] 2006, 68 und die Erwähnung des rezitierten Kaddish für die Eltern, die Kinder und sich selbst. Ebenfalls zeigt sich am Ende von Wiesels Roman *The Gates of the Forest* (1966) das Kaddish-Sprechen des Protagonisten Gregor bzw. Gavriel: „He prayed for the soul of his father and also for that of God. He prayed for the soul of his childhood and, above all, for the soul of his comrade, Leib the Lion, who, during his life, had incarnated what is immortal in man“ (Wiesel [1966] 1982, 226). Die französische Erstausgabe des Romans unter dem Titel *Les Portes de la forêt* erschien im Jahr 1964, die englischsprachige Erstausgabe im Jahr 1966.

The Reunion des *Third Draft* vom 06.07.1968 eingesetzt, wie die Analyse in Kapitel 4.2.10 zeigen wird.

4.2.6 *To Eat, or Not to Eat* oder: Darf man von der Figur Puffi essen?

Zu Beginn der siebten Szene *The Knife* der maschinenschriftlichen Version von 1967 wiederholt die Figur Uncle Tabori die Aufforderung, Puffi nach draußen zu bringen. Klaub jedoch kontert unvermittelt mit der Frage „May I have the knife?“¹¹¹⁰ Uncle Tabori verneint dies; Klaub jedoch besteht auf das Messer: „We’ve entrusted you with the knife as a sign of our confidence. It’s the only knife in this hut. May I have it please?“¹¹¹¹ Uncle Tabori weigert sich weiterhin und fragt, wofür das Messer gebraucht werden soll. Klaub zielt darauf ab, Uncle Tabori das Messer wegzunehmen. Es schließt sich direkt die achte Szene *The Fight* an. Der Nebentext hält fest, dass die Überlebendenfiguren Hirschler und Heltai zu Beginn des Kampfs nach vorn an den Bühnenrand treten, Zigaretten entzünden und im Dialog rückblickend eruieren, wie der Kampf verlief und Uncle Tabori das Messer abgenommen wurde. Die Zeit- und Handlungsebene wechselt nun in die ‚Jetzt‘-Zeit Ende der 1960er Jahre. Konstatiert Heltai beispielsweise, dass Uncle Tabori hinfiel, fällt dieser in Analogie dazu im Hintergrund der Bühnengegenwart – der Sohn spielt den Vater – auf den Boden.¹¹¹² Beide Überlebenden versuchen sich zu erinnern, was der Grund für den Sturz war. Heltai beschuldigt in dieser Diskussion Hirschler, der sich selbst wiederum nicht mehr erinnert, Uncle Tabori damals in dieser Situation geschlagen zu haben. Die Erinnerung, wie es gewesen war, hängt, so wird es hier deutlich, von dem individuellen Erinnern der jeweiligen Person ab. Erinnerungsprozesse verlaufen immer selektiv und von dem Standpunkt der Gegenwart aus, von dem aus es u. a. zu Verdrängungen, Brüchen oder Verschiebungen, wie der entworfene Dialog von Tabori zwischen den beiden Überlebenden zeigt, kommen kann.

Während Heltai Hirschler beschuldigt, Uncle Tabori damals blutig k. o. geschlagen zu haben, entgegnet Hirschler verärgert: „Don’t dramatize it. He fell down – POOM. Because, inter alia, the knife had been taken away from him, and that made him even weaker. He must have felt – deprived. And – Samsonized.“¹¹¹³ Hirschler verwendet hier den Neologismus ‚Samsonized‘ mit dem bei Betrachtung der Dramenversionen und -fassungen einmaligen Rekurs auf die biblische, legendäre (Lebens-)Geschichte von Samson im Book of Judges (Jg

¹¹¹⁰ Tabori o.D. [1967c], 7 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹¹¹ Ebd.

¹¹¹² Vgl. ebd., 8.

¹¹¹³ Ebd., 9.

13-16, bes. 16)¹¹¹⁴ für die Beschreibung des möglichen Zustands von Uncle Tabori, nachdem ihm das Messer weggenommen wurde. Hirschler ruft in Ansprache an Heltai folgende, weitere Schlagwörter aus: „Samson! The haircut! The weakness! The Bible! Are you getting senile?“¹¹¹⁵ Die Samson-Erzählung klingt durch die ausgerufenen Stichworte an und bezieht Samsons Verlust von Stärke durch den Verlust seiner Haare, denen ‚besondere‘ Kraft zugeschrieben wurde, auf Uncle Taboris Situation der Schwäche durch den Verlust des Messers.¹¹¹⁶ Des Weiteren erläutert Hirschler, dass mit der Abnahme von Uncle Taboris Messer auch die Botschaft verbunden war, seine Moralität zu hinterfragen:

„(...) The sin of pride, and then he fell, he was too weak, he felt a loss, the knife had been wrested from him. You remember how he considered the knife as a sort of moral prop. He asked for it six months earlier when the [G]ypsy had knifed the cantor from Olmuetz. We gave him the knife, he hid it on his person. He thought by hiding the knife he would banish all evil from the hut. (...)“¹¹¹⁷

Das Messer wurde Uncle Tabori abgenommen und Weiss gegeben, der es am Ofen zu schleifen beginnt. In der Diskussion mit Heltai, was nun der springende Punkt der Handlung gewesen sei, kommt Hirschler auf den extremen Hunger und das Essen zu sprechen:

„There’s never been anything but – this hunger. We’ve always eaten, eaten everything – the fishes, the birds, the little lambs, and of course ourselves. We’ve ~~always~~ devoured the world from the beginning, an apple a day keeps God away, and God is within us, why? We’ve always eaten God, and religion is merely a cooking book.“¹¹¹⁸

Hirschler konstatiert provokant und verteidigend, dass schon immer ‚alles‘ gegessen worden sei, u. a. die Menschen sich selbst eingeschlossen und spielt damit auf den bevorstehenden kannibalischen Akt an. Die Welt wurde von Anfang an von den Menschen ‚einverleibt‘; dann wird jedoch zusätzlich ein kontradiktorischer, religionskritischer Sinnzusammenhang entworfen: Das englische Sprichwort ‚An apple a day keeps the doctor away‘, das Obst (und

¹¹¹⁴ Vgl. Jg 13-16 und die Geschichte zu *Samson* (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 269-273) oder auch Ri 13-16 und die Geschichte zu *Simson* (Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Alte Testament], 310-315).

¹¹¹⁵ Tabori o.D. [1967c], 9 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹¹⁶ Vgl. z.B. Stuckrad 2006, 489 zu Simson: „(hebr. Šimšōn, von šæmæš = Sonne), legendärer israelit. Richter und Vorkämpfer gegen die ‚Philister‘ (vgl. Ri 13-16). Sein Name und die magische Kraft seiner Haare deuten auf frühe Elemente israelit. Religion sowie auf ihre solaren Ausprägungen.“ In Ri 14-15 wird von den Auseinandersetzungen Simsons mit den Philistern erzählt. Der Erzähler betont immer wieder, „dass es der Geist Jahwes gewesen ist, der Simson zu seinen außergewöhnlichen Kraftakten befähigt hat“ (Gaß 2013, 50). In Ri 16 wird u.a. dargelegt, dass sich Simson in Delila verliebt, die von den Philistern den Auftrag erhält, das Geheimnis der Kraft Simsons herauszufinden. Nach dem vierten Versuch erfährt sie, „dass die Kraft Simsons in seinen Haaren steckt, und schneidet deshalb seine sieben Haarsträhnen ab. Nun können die Philister Simson problemlos blenden und gefangen nehmen“ (ebd., 51). Seine Haare wachsen jedoch wieder nach und damit auch seine Kraft. Die Simson-Erzählung befindet sich isoliert im *Buch der Richter* und bildet keine einheitliche Erzählung; Kap. 14 und 15 bilden vermutlich den Kern der Überlieferung. Zudem konnten „[m]it der Konzeption des Nasiräats (...) die übermenschlichen Kräfte des Superhelden Simson als Gabe Gottes theologisch gedeutet werden. Auf diese Weise konnte das folkloristische Motiv ‚Haare als Kraftquelle‘ im Rahmen des Jahweglaubens interpretiert werden“ (ebd., 56). Vgl. auch Fleith/Backes 2011, 120-123 zu der *Geschichte von Samson und Dalila (Richter 16,4-30) in alten hebräischen, griechischen und lateinischen Bibeltexen*. Die Kapitel Ri 13-16 spielen ferner auch in Elias Canettis *Die Blendung* (1936) eine große Rolle, vgl. Schutti 2006, bes. 85-94.

¹¹¹⁷ Tabori o.D. [1967c], 10 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹¹⁸ Ebd., 11. Die Streichung stammt von Taboris Hand.

Gemüse) einen zentralen Stellenwert für die Gesundheit zuspricht, wird abgewandelt durch den für den Doktor eingesetzten Begriff ‚Gott‘, der laut Taboris Wortspiel auf diese Art und Weise ferngehalten werden könne. Wenn man also täglich einen Apfel esse, benötige man keine Hilfe von ‚Gott‘. Gleichzeitig sei ‚Gott‘ jedoch eh schon ‚in einem‘ präsent, aber Hirschler fragt nach dem Warum und entwirft im Anschluss eine als religions- und auch ritualkritisch zu deutende Perspektive, nach der ‚Gott‘ schon immer gegessen worden sei. Erneut klingt an dieser Stelle die Mehrdeutigkeit der ‚Kannibalismus‘- und ‚Letzten Abendmahls‘-Metaphorik im Holocaust-Drama an: Versteht Tabori in Rekurs auf Freud das Letzte Abendmahl ritualkritisch als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘¹¹¹⁹, wie auch Freud die Eucharistie als erneuten ‚Vatermord‘ betrachtete,¹¹²⁰ so wird an dieser Stelle im Dramentext eine universale Kontinuitätslinie des ‚Gott-Essens‘ artikuliert und durch die Assoziationsfelder des ‚Essens‘ von ‚Gott‘, der ‚in einem inhärent sei‘ und der damit verbundenen Aufnahme von ‚Nahrung‘ sowie ihrer zugeschriebenen Bedeutung in die ironisch-provozierende ‚Kochbuch‘-Metaphorik überführt. ‚Religion‘ wird hier degradiert und durch die Kennzeichnung ‚nur‘ ein Kochbuch zu sein, passend in den Zusammenhang des vieldeutig mit Bedeutungen aufgeladenen ‚Essens‘- und beginnenden Zubereitungsszenarios von Puffi gestellt.

Hirschler schlug Uncle Tabori im Kontext dieses extremen Hungers daraufhin ins Gesicht, um an das Messer für die ‚Vorbereitung‘ von Puffi zu gelangen. Heltai habe das Messer an den Koch Weiss gegeben; Weiss habe das Messer dann am Ofen geschliffen. ‚Kss, Kss, Kss‘-Geräusche verdeutlichen zudem das parallele Schleifen des Messers von Weiss auf der Handlungsebene der Väter; Vergangenheit und Gegenwart überschneiden sich hier. Als es u. a. um die Frage geht, ob Alpträume aufgrund des Kannibalismus zurückgeblieben seien, weist Heltai dies zurück und erwähnt in dieser Version ironisch und den Kannibalismus an Puffi verharmlosend, dass beide von ihm gegessen haben: „O.K., so we’ve eaten of Puffi – big deal! What do you want me to do, become a vegetarian?“¹¹²¹ Heltai spricht dann über die Folgen des Kannibalismus und seine Schuldgefühle; so bestelle er bei Howard Johnsons immer ein Banana Split:

„These days, twenty years after the Puffi meal, whenever I pass Howard Johnsons, I’ve got to stop in for a banana split. I slide up to the counter, I put aside the knife, I loosen my collar, and I ask for a banana split. And when it arrives, I look at the waitress, I wonder what she’d do if I told her what I had done... Would she take my face and ram it into the banana split?“¹¹²²

¹¹¹⁹ Vgl. Tabori/Sendung Spectrum 1969, 00:02:04 – 00:02:08.

¹¹²⁰ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 209f.

¹¹²¹ Tabori o.D. [1967c], 12 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹²² Ebd., 14. Zuvor unterbricht ihn Hirschler, tritt nach vorn, benennt das Datum des Geschehens in Auschwitz mit November 1944 und dass noch 20 von ihnen in der Baracke zurückgeblieben waren: „Two of us survived. I’m a gynaecologist now, in Yonkers. Doing well. Two kids. (...) Heltai here teaches in Philly“ (ebd., 13). Vgl.

In der neunten Szene *The Fire* sind die Häftlinge dabei, ein Feuer zu entzünden und haben Puffis Kleidung ausgezogen. Uncle Tabori jedoch ist empört, verbietet mit dem Vorhaben fortzufahren und stößt den Topf vom Ofen. Klaub stellt den Topf wieder zurück und befiehlt der Figur Haas, diesen mit dem von draußen gebrachten Schnee zu befüllen. Uncle Tabori ruft entsetzt aus: „May you rot in hell if you proceed.“¹¹²³ Die anderen Häftlinge befehlen ihm den Mund zu halten. Als Uncle Tabori dann seine Zustimmung absolut verweigert und sagt „I will oppose this monstrosity till my dying breath“¹¹²⁴, entspinnt sich ein Monolog der Figur Ghoulos, der Uncle Taboris Worte durch ihre Wiederholung ironisiert und seine Haltung und Autorität harsch aufgrund des Hungers zurückweist und ihm droht:

„Till what? What breath? Dying breath? Well-spoken! ,Till my dying breath!‘ Beautiful. Well, we’ve been listening to you for a year. We’ve respected your age and your courtesy. We’ve been impressed by your handkerchief. But I’m hungry. Do you understand? I ... am ... hungry. If you open your mouth once more ... (...) I’ll spill your brains. (...)“¹¹²⁵

Uncle Tabori hingegen entgegnet: „We shall see. I put my trust in the voice of the people.“¹¹²⁶

Es zeigt sich u. a. nach dem Einschub der Vorstellung des Lebens vor der Deportation der Figur Somlo, ein von Uncle Tabori initiiertes demokratisches Abstimmungsverfahren über das Vorhaben, Puffi zu kochen und zu verspeisen: „Anyone in favor of this crime, step forward and raise his hand.“¹¹²⁷ Es folgt die jeweilige Abstimmung der Figuren, wie sie zum geplanten ‚Essen‘ von Puffi stehen; zudem werden die einzelnen Häftlinge dabei vorgestellt. Die Figur Ghoulos beispielsweise besteht darauf, aus dem ‚Vorhaben‘ einen festlichen Anlass zu gestalten; sein Beitrag dazu sei eine Kerze:

„Yes, we will dine at candle light as I’ve always dined with my mother in the pink twilight of Piraeus (...). I’m so excited, I haven’t been this excited for years. Let’s make it a very festive, ~~a very memorable~~ occasion, my dear friends. And Uncle should say Grace.“¹¹²⁸

Uncle Tabori erwidert jedoch, dass er sich lieber seine Zunge abbeiße; Ghoulos droht ihm daraufhin, ‚ihn‘ zu essen, falls er das ‚Essen‘ verderbe und beißt Uncle Tabori. Dieser bleibt jedoch ganz ruhig und gibt das Ergebnis der Abstimmung bekannt: Achtzehn Häftlinge seien für das ‚Essen‘; nur The Ramaseder Kid und er sprechen ihre Verweigerung aus. Uncle Tabori konstatiert in Anlehnung an Voltaire: „And two against. Not a bad percentage. God is

auch die erste Szene *Puffi’s Bread* und die Angabe, dass sich 20 Häftlinge in der Baracke befunden haben, ebd., I.

¹¹²³ Ebd., 16. Hier könnte es sich um eine nicht markierte Übernahme eines Teilzitats aus Arthur Millers *Death of a Salesman* (1949) handeln: Die Hauptfigur Willy droht seinem Sohn ebenfalls: „May you rot in hell if you leave this house!“ (Miller [1949] 1998, 103).

¹¹²⁴ Tabori o.D. [1967c], 16 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹²⁵ Ebd.

¹¹²⁶ Ebd.

¹¹²⁷ Ebd., 17.

¹¹²⁸ Ebd., 22.

always on the side of the little battalions.“¹¹²⁹ Nachdem der Koch Weiss dann Rezepte rezitiert hat, richtet Hirschler das Wort an Uncle Tabori und versucht ihn vom ‚Vorhaben‘ zu überzeugen, indem er im Sinne einer sozialdarwinistischen Argumentation egoistisch auf einen für ihn einleuchtenden Verwertungszweck der Toten verweist:

„Listen, let’s have some perspective. (...) There’s never been enough food to go around, the cake is too small, and whenever you stuff yourself – and admit it, Uncle, you did stuff yourself in the old days – you are tearing a crumb from someone’s mouth. The simplest solution has evaded us until tonight. The graveyards are full of goodies, the crematoria are going full blast, and the sea is lousy with pale and dead sailors – all that perfectly good stuff going to waste!“¹¹³⁰

Uncle Tabori verflucht die Häftlinge jedoch verstärkend mit einem indirekt übernommenen, fast wortwörtlichen Teil des Ausspruchs der Figur Duke of York aus Shakespeares *Third Part of King Henry the Sixth* (1777): „My curse upon your heads.“¹¹³¹ Er lehnt diese ‚Mahlzeit‘ ausdrücklich ab und bezeichnet die Häftlinge am Ende der Szene explizit als „Cannibals!“¹¹³² Horvat kommt zum Schluss herein und verkündet die plötzliche Selektion Schrekingers in einer anderen Baracke. Hirschler vermerkt düster und ironisch weiterhin auf den Kannibalismus anspielend: „Fewer guests – more food.“¹¹³³

Um der drohenden, folgenden Selektion durch Schrekinger zu entgehen, entwerfen die Häftlinge in der elften (eigentlich zehnten) Szene *The Secrets of Youth* die Strategie, möglichst jung auszusehen. Dafür wird u. a. ein Lippenstift verwendet; es folgt der Auftritt Schrekingers mit einem Hund und zwei Wächtern.¹¹³⁴

Die 2nd *Revision* von *The Cannibals* weist in der sechsten und siebten Szene *The Fire* und *The Knife* ebenfalls die Opposition von Uncle Tobias auf. Auch hier fordert Klaub ihn mehrmals auf, ihm das Messer zu geben. Uncle Tobias gibt jedoch zunächst am Ende der siebten Szene an, das Messer irgendwo vergraben zu haben; Ghoulos behauptet aber, dass dieses um sein Bein gebunden sei. Anstelle eines Kampfs um das Messer sieht man Uncle Tobias, der sich entschuldigt und sich einen Moment setzen muss. Auch die anderen Häftlinge setzen sich erschöpft. Die Figur Feld fordert zum gemeinsamen Überlegen auf; Uncle Tobias schüttelt seinen Kopf.¹¹³⁵

¹¹²⁹ Ebd., 23. Vgl. Voltaire [1770] 1975, 18 in einem Brief an François Louis Henri Leriche vom 06.02.1770: „(...) on dit que dieu est toujours pour les gros bataillons.“

¹¹³⁰ Tabori o.D. [1967c], 24 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. auch Handman 1968c (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): „Hirschler makes the case for eating.“

¹¹³¹ Tabori o.D. [1967c], 24 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Der Duke of York ruft in Akt I, Szene 4 aus: „My soul to heaven, my blood upon your heads!“ (Shakespeare [1777] 2017, 8).

¹¹³² Tabori o.D. [1967c], 25 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹³³ Ebd.

¹¹³⁴ Vgl. ebd., 26. Im Folgenden wird bei der Szenenbenennung der Bezifferung Taboris gefolgt. Vgl. z.B. Frankl [1963] 1978, 17, der auch die Relevanz des täglichen Rasierens betont, „(...) even if you have to give your last piece of bread for it. You will look younger and the scraping will make your cheeks look ruddier. If you want to stay alive, there is only one way: look fit for work.“

¹¹³⁵ Vgl. Tabori o.D.(b), 27 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

Die sich anschließende achte Szene wird hier einmalig mit *The Temptations of St Tobias* umschrieben. Uncle Tobias wird mit dieser Betitelung nun zum ‚Heiligen Tobias‘ stilisiert, der sich dem Kannibalismus an Puffi widersetzt.¹¹³⁶ Zudem werden die Figuren Weiss, Feld und der Lautsprecher-Chorus als die Uncle Tobias in Versuchung führenden „three tempters“¹¹³⁷ charakterisiert. Weiss gibt ‚diabolisch‘ ein Rezept wieder¹¹³⁸, und Feld spricht eindringlich und voll makabrer Ironie auf Uncle Tobias ein, um ihn vom Kannibalismus zu überzeugen.¹¹³⁹ Der Lautsprecher-Chorus spricht einen Kommentar in der Rolle des Sohnes – die Väterebene ist dennoch gleichzeitig präsent – und versucht Uncle Tobias in direkter Ansprache umzustimmen, indem dieser ihm folgende Worte aus seinem letzten Brief zuschreibt:

„In your last letter – found on your body miraculously – forwarded to me on 72nd Street – you said – (...) ‚My son, I lost my temper with them, and I can’t forgive them that I can’t forgive them. I am a kind man, to make sure that others be kind to me, but I will not leave God’s mess on earth the way I found it the day I was born. I know I’m going to die soon, the technicalities of my morality bore me to tears, what matters is not how one dies...‘ I can’t read the rest.“¹¹⁴⁰

Hier wird der Versuch unternommen, die moralische Grundeinstellung von Uncle Tobias ins Wanken zu bringen. Dann ergreift Klaub das Wort und rekuriert damit wieder auf das Messer. Uncle Tobias zieht das Messer nun unter seinem Hosenbein hervor, hält es mit beiden Händen wie ein Schwert und verkündet: „I’m going to bury it in the snow where you can’t find it.“¹¹⁴¹ Es gelingt jedoch einigen der Häftlinge, Uncle Tobias das Messer abzunehmen und ihn an einem Haken aufzuhängen.

Zu Beginn der neunten Szene *The Rollcall* singt The Gipsy eine Parodie auf das bekannte Kinder- und Valentinstagsgedicht *Roses are Red*: „Roses are red / And you are pale / Cross your feet, sweet Jesus, / We only got one nail.“¹¹⁴² Es scheint, als ob hier Uncle Tobias, der am Haken hängt, als Jesus mit einer parodistischen Anspielung auf die Kreuzigung

¹¹³⁶ Vgl. auch das apokryphe Buch Tobit z.B. in der Septuaginta 2013, 1002-1039.

¹¹³⁷ Tabori o.D.(b), 27 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹³⁸ Vgl. ebd.

¹¹³⁹ Vgl. ebd., 28: „Let’s have some perspective, Tobias. Two things happen at birth and keep happening afterwards: they beat the hell out of you so you can breathe, and you howl for milk. Be sensible. At this very moment while you are kicking up such a beautiful fuss, millions are starving to death in India. The cake is simply too small, and whenever you eat you take a crumb out of somebody’s mouth. Tonight, however, we may have found the final solution. The graveyards are filled with goodies, the chimneys are going full blast, down every river and stream float pale and appetizing suicides – all that perfectly good stuff going to waste. Isn’t it time we varied the diet? Aren’t you bored with the same old menu? You know, you’d make a lovely Wiener Schnitzel. And personally I’d rather fancy a gastronomical funeral – reclining on a silver platter, stuffed with truffles, garnished with stripped bacon, and a lemon in my mouth.“ Das Essen von Puffi wird hier ironisch als mögliche ‚final solution‘ umschrieben. Vgl. z.B. Benz 2007 zum Begriff ‚Endlösung‘ in der NS-Zeit.

¹¹⁴⁰ Tabori o.D.(b), 28 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹⁴¹ Ebd., 29.

¹¹⁴² Ebd. Die Verse des Gedichts in der klassischen Form lauten: „Roses are red, / Violets are blue, / Sugar is sweet, / And so are you“ (Bronner 1988, 86).

angesprochen wird.¹¹⁴³ Es folgt nun die von Klaub (und nicht mehr von Uncle Tabori wie in der Version von 1967) initiierte Abstimmung, wie die Mithäftlinge zum ‚Essen‘ stehen. Alle, bis auf The Ramaseder Kid, der in dieser Version herausgeht, und Uncle Tobias, sprechen sich für das Essen von Puffi aus und stellen sich parallel dazu dem Publikum vor. Klaub spricht nun in der Rolle des Sohns sogar direkt das Publikum an, fragt dieses u. a. provokant, was sie zum Abendessen gehabt hätten und gibt sein dunkles Geheimnis preis, dass er Uncle Tobias tot wünschte und dieser in Wirklichkeit sein Onkel sei, den nichts beeindrucken könnte.¹¹⁴⁴ Hier lässt sich die Überlegung einfügen, dass Tabori mit dem Motiv des Freudschen Narrativs des ‚Urvatermords‘ der Söhne aus *Totem und Tabu* ‚spielt‘ und es indirekt zum Wunsch des ‚Onkelmords‘ eines Sohnes abwandelt. Letztlich nehmen die Figuren Ziffer, Pressburger und Lang Uncle Tobias wieder vom Haken. Uncle Tobias bewundert zunächst das Feuer, das Wasser des Topfs kocht unterdessen, und Uncle Tobias droht nun, die Häftlinge und ihr Vorhaben zu verraten. The Gipsy versucht ihn daraufhin einzuschüchtern und beißt ihn. Die Figur Feld ermahnt mit trockenem Humor in Anspielung auf den Kannibalismus: „Don’t play with your food, boys.“¹¹⁴⁵ Hirschler und Heltai tauchen am Ende der Szene auf.

Die neunte (eigentlich zehnte), mit *Survivors No 2 & 3* überschriebene Szene verdeutlicht zu Beginn, dass die Figur Hirschler als Kapo spricht. Heltai wiederholt das Gesagte über Hirschler als Kapo, und es entspinnt sich dann ein Dialog aus der damaligen Jetzt-Zeit Ende der 1960er Jahre über Heltais Howard Johnsons-Besuch und die Frage, was dieser dort gegessen habe.¹¹⁴⁶ Hirschler informiert das Publikum zwischenzeitlich darüber, dass auch sie beide (neben ‚Altschul‘, den Hirschler vor der Vergasung gerettet habe) überlebt hätten; Heltai hingegen fragt ihn, ob er sich an das Feuer, das Messer und das ‚Essen‘ erinnern würde

¹¹⁴³ Vgl. auch die sechste Dramenversion von Taboris *Pinkville* vom 10.10.1970 und die *Scene Six. A sign descends saying: The Massacre No 2*, Tabori 1970d, 33-41 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Der Protagonist Jerry wehrt sich gegen die Umfunktionierung zum ‚Killer‘, wird nach einem Fluchtversuch eingefangen, gequält und ebenfalls aufgehängt. Währenddessen singt die Figur The Honeychild fast dieselben Verse: „Roses are red / Violets are blue / Cross your feet, sweet Jesus / We only got one nail“ (ebd., 34). Eine Verstärkung des Narrativs über das Leben von Jesus kommt neben der Anspielung auf die Kreuzigung durch einen satirischen Witz über das *Last Supper* zum tragen. Die Figur The Jock, der gemeinsam mit The Honeychild Marihuana geraucht hat, sagt: „Say, have you heard the one about the Last Supper? / There they sit on their tight assholes, rapping and jawing, / And this Hip Apostle, Peter I guess, he says, / Hey, boss, this party’s a drag. How about turning on? / And He says, I dig you. / And He touched the wine, and it turned to Acapulco Gold. / And they smoked of it. And He smoked. And then he rose, / And He sayeth to them: / Listen, all you cats, I’ve got news for you. One of you is gonna dimedrop me tonight. / And I’ll be busted and scourged, / And they’ll make me carry that motherfucking cross, / Up on the mountain, and they will crucify me, / And the sky will turn black. And then they’ll make me off the cross, / Saying, Shit man, he’s heavy. / And on the third day... / And a voice calls from the end of the table, / Sit down, you’re stoned. / And He got so mad than when the waitress came, / He asked for separate checks“ (ebd., 34f.).

¹¹⁴⁴ Vgl. Tabori o.D.(b), 32f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹⁴⁵ Ebd., 33.

¹¹⁴⁶ Vgl. ebd., 34f.

und konstatiert auch in dieser Version explizit: „We ate Puffi.“¹¹⁴⁷ Hirschler schlägt Heltai nach dieser Aussage und spricht einen, im Vergleich zu der Version von 1967 modifizierten, aber mit gleicher Aussage versehenen Monolog über das Essen und sein nicht vorhandenes Schuldgefühl:

„(...) What do you want me to do, become a vegetarian? There’s never been anything but this – hunger, we’ve always devoured everything – the fishes, the birds, the little lambs, and ourselves of course, and God, too, God is within us, and religion is just a recipe for a balanced diet. (...)“¹¹⁴⁸

Konstatiert Hirschler hiermit indirekt, dass er keine Vorwürfe zulasse, es niemals zuvor diesen Extremhunger gegeben habe und schon immer ‚alles‘ verschlungen worden sei; u. a. hätten sich ‚selbstverständlich‘ auch die Menschen selbst (in Anspielung auf den Kannibalismus an Puffi) ‚gefressen‘. Das noch in der Version von 1967 eingesetzte, variierte, religionskritisch gerahmte Sprichwort und Wortspiel ‚An apple a day keeps God away‘ entfällt in dieser 2nd Revision. Stattdessen erfolgt nach der Aufzählung der Fische, der Vögel, der kleinen Lämmer und der Menschen selbst, dass auch ‚Gott‘ verschlungen worden sei. ‚Gott‘ sei damit ‚in einem‘ gegenwärtig; hier wird erneut indirekt auf das rituale kritische Verständnis des (Letzten) Abendmahls als ‚Kannibalismus‘ bzw. ‚Gott-Essen‘ angespielt, obwohl die Kontinuität zuschreibende These ‚We’ve always eaten God‘ aus der Version von 1967 nicht mehr erscheint. Wurde ‚Religion‘ zuvor bereits provokant zum ‚Kochbuch‘ reduziert, so stelle sie hier, da ‚Gott‘ bereits innerlich ‚aufgenommen‘ wurde, bloß ein ‚Rezept für eine ausgeglichene Diät‘ dar. Zum Ende der Szene kommt The Ramaseder Kid zurück und berichtet von einer Selektion in Block Fünf. Feld zuckt mit den Schultern und konstatiert nur lakonisch-gleichgültig: „The fewer the guests, the bigger the portions.“¹¹⁴⁹

Ebenfalls beginnt die sechste Szene *The Knife* des *Third Draft* von *The Cannibals* mit dem Kampf um das Messer, das Uncle Tobias in den Händen hält. Die Häftlinge nehmen es ihm letztlich ab und hängen ihn an einen Haken.¹¹⁵⁰ Auch hier besingt The Gipsy daraufhin Uncle Tobias am Haken voller Parodie auf die Kreuzigung Jesu mit: „Roses are red / You are so pale / Cross your feet, sweet Jesus! / We only got one nail.“¹¹⁵¹ Es folgt die siebte Szene *The Survivors* und der Dialog der beiden Überlebenden Hirschler und Heltai über den Kampf um das Messer. Hier wird nun nicht mehr explizit erwähnt, dass beide von Puffi gegessen haben. Hirschler tritt an den Bühnenrand und bemerkt: „There were sixteen of us left in Block Six after Christmas, 44. Two of us survived. I’m a gynaecologist now, I live in Yonkers. Doing

¹¹⁴⁷ Ebd., 35.

¹¹⁴⁸ Ebd., 35f.

¹¹⁴⁹ Ebd., 36.

¹¹⁵⁰ Vgl. Tabori 1968m, 7 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). „He hangs there like an old coat“ (ebd.). Vgl. auch Tabori o.D.[1968i] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392) in seinen Notizen zum *Third Draft*: „(...) I prefer Uncle quiet on the hook rather than active.“

¹¹⁵¹ Tabori 1968m, 7 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

well, two cars. Heltai here teaches school in Philly. He comes to see me once a month since my stroke.“¹¹⁵² Heltai erzählt auch hier von seinem Besuch bei Howard Johnsons und dem Banana Split, das er nicht mit einem Messer esse und seinem Schuldgefühl. Beide beschließen, dass sich über Geschmack nicht streiten lasse. Hirschlers längerer Monolog aus den beiden Versionen zuvor, der auf den extremen Hunger, das ‚Essen‘ von ‚allem‘ (inklusive ‚Gott‘) rekurriert, erscheint nun nicht mehr. Das ‚Ksss Ksss‘-Geräusch der Häftlinge, die das Schleifen des Messers imitieren, taucht auf, und Hirschler berichtet von seinem ersten Schlaganfall.

Die durch Schrekinger angeführte Selektion in einer anderen Baracke wird nun zu Beginn der achten Szene *The Fire* von den Häftlingen erwähnt. Aus Angst entwickeln die Häftlinge blitzschnell die Strategie, jung auszusehen, um der Selektion zu entgehen. Uncle Tobias wird indessen wieder vom Haken geholt. Hirschler hält z. B. einen Lippenstift zur Verjüngung hoch, mit dem er Uncle Tobias knallrot anmalt. Dieser jedoch fragt, was sie hier eigentlich machen würden. Klaub antwortet kurz und knapp: „Making a fire.“¹¹⁵³ Uncle Tobias äußert auch in dieser Version sein Entsetzen und verflucht die Häftlinge für ihr Vorhaben.¹¹⁵⁴ Es folgt der Monolog von Ghoulos, der Uncle Tobias’ Worte in Frage stellt und ihm droht. Uncle Tobias hingegen fordert eine Abstimmung des geplanten Verbrechens von den Häftlingen: „Anyone in favor of this crime, step forward and raise your hand.“¹¹⁵⁵ Die sich anschließende zehnte (eigentlich neunte) Szene, betitelt mit *The Rolllcall*, beginnt mit der Vorstellung und der Abstimmung der einzelnen Häftlinge. Nur in dieser Version jedoch steht The Ramaseder Kid nicht zu Uncle Tobias. Dieser resümiert als einziger, der sich dem kannibalischen Plan widersetzt: „All in favor, except one. Not a bad percentage. God is on the side of the little battalions.“¹¹⁵⁶ Auch hier droht Ghoulos Uncle Tobias und beißt ihn; Somlo ruft zudem ironisch aus: „Don’t play with your food, boys.“¹¹⁵⁷ Erneut bezeichnet Uncle Tobias alle Häftlinge kategorisch als „Cannibals! I denounce this meal! My curse upon on your heads!“¹¹⁵⁸

¹¹⁵² Ebd., 8.

¹¹⁵³ Ebd., 11.

¹¹⁵⁴ Vgl. ebd., 13: „Raining maledictions! Cursing their heathen heads! Like a prophet recently back from the desert! Waving my arms like so! My eyes staring out of my head like so! My voice aquiver with rage: Ahhhh! Or words to that effect! The proper authorities! The wings of retribution! Let vultures sit on your roof, a weasel in your bed, the moonfaced loony haunt your dreams, his great fingers poking at your eyes! I will oppose this abomination till my dying breath!“

¹¹⁵⁵ Ebd., 14.

¹¹⁵⁶ Ebd., 17.

¹¹⁵⁷ Ebd.

¹¹⁵⁸ Ebd.

In der elften Szene *The Temptations of Uncle Tobias* – aus dem ‚Heiligen Tobias‘ in der 2nd Revision zuvor wird nun wieder Uncle Tobias – droht dieser Schrekinger Bericht über das Vorhaben zu erstatten und wird u. a. von Klaub ausgelacht. Dann meint Uncle Tobias vieldeutig, plötzlich ‚Suppe‘ zu riechen und betont zusätzlich auf die Frage, was für eine Suppe dies sei noch: „Something – new.“¹¹⁵⁹ The Gipsy fragt daraufhin, ob es nicht Fleisch sei; Mr. Reich entgegnet jedoch, dass es Fleisch schon seit Oktober (1944) nicht mehr gegeben habe. Uncle Tobias fordert jedoch, keine voreiligen Schlüsse zu ziehen. Klaub stellt aber heraus: „The kitchens are closed, the kitchens have been closed for five weeks! I saw all the cooks drive off in a truck!“¹¹⁶⁰ Tabori selbst hält in seinen Notizen zum *Third Draft* zu der Figur Uncle Tobias insbesondere fest, dass der Einschub, Suppe zu riechen, den Referenzrahmen für den historischen Hintergrund des Hungers bilde:

„The problem was how to get him [Uncle Tobias, Anm. d. Verf.] off the hook and back into the conflict. I projected the impending raid earlier (not the raid itself) which allowed me to get Uncle back into the action. Also, it puts a little extra pressure on everyone. (The approach of Schrekinger as a constant threat rather than sudden appearance.) (...) It also intensifies the need to ‚tempt‘ Uncle. (...) I used, briefly, Uncle’s various tactics – smelling the soup and the threat to tell Schrekinger (...). But they are useful, esp the Soup bit, as it is the only reference to the concrete historical background for the Hunger (The breakdown of official food distribution).“¹¹⁶¹

Am Ende der Szene kommt The Ramaseder Kid und teilt mit, dass Schrekinger da sei. Alle stellen sich bis auf Uncle Tobias auf.

Nachdem die zweite Szene des *Fourth Draft* von *The Cannibals* mit dem Kampf um das Messer endete, schließt sich nun in der dritten Szene *Two Survivors* die Reflexion über den Kampf der Überlebenden Hirschler und Heltai aus der zeitlichen Perspektive der damaligen Jetzt-Zeit Ende der 1960er Jahre an. Parallel wird dieser Versuch der Erinnerung jedoch von der Zeit- und Handlungsebene der Väter im Jahr 1945 unterbrochen. Wurden im *Third Draft* hingegen noch zwei Überlebende genannt, so spricht Hirschler hier drei Überlebende an, ohne jedoch die dritte Person an dieser Stelle zu benennen:

„There were sixteen of us left in Block Six after Xmas. Three of us survived. Heltai makes toys. I’m a gynaecologist in Yonkers, doing well, two cars. After my first stroke I couldn’t speak for a while. (His mouth paralysed) Did I really hit him?“¹¹⁶²

Auch in dieser Version wird am Ende der Szene von Heltais Besuchen bei Howard Johnsons erzählt. Die Szene, in der eine Selektion durch Schrekinger droht und die Häftlinge versuchen jung auszusehen, wird in diesem vierten Entwurf erneut mit *The Temptations of Uncle* umschrieben. Auch hier widersetzt sich Uncle Tabori’s Grandson dem geplanten ‚Mahl‘, und

¹¹⁵⁹ Ebd., 19.

¹¹⁶⁰ Ebd.

¹¹⁶¹ Tabori o.D.[1968i] (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).

¹¹⁶² Tabori 1968g, 3 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

Hirschler redet bedrohlich auf ihn ein.¹¹⁶³ Rezitiert daraufhin der Koch Weiss' Son Rezepte, um Uncle Tabori's Grandson in Versuchung zu locken, fordert dieser hingegen die Abstimmung der Häftlinge ein. Die Versuchungen misslingen somit; Uncle Tabori's Grandson riecht in dieser Version auch keine Suppe mehr. Die folgende fünfte Szene *The Roll Call* veranschaulicht die Vorstellung und Abstimmung der einzelnen Figuren. Hier sind es wieder Uncle Tabori's Grandson und The Ramaseder Kid, die sich gegen das Essen von Puffi aussprechen. Zudem fügt Uncle Tabori's Grandson in Ansprache an The Ramaseder Kid hinzu: „Don't worry, we'll spoil their appetite.“¹¹⁶⁴

Dann befindet sich Schrekinger vor der Tür; die Häftlinge reihen sich bis auf Uncle Tabori's Grandson zur Inspektion auf. Seine Charakterisierung erfolgt nun unvermittelt aus der Sohnesperspektive in der 3. Person Singular. Aufgegriffen wird insbesondere die Beschreibung des väterlichen Essverhaltens aus der Widmung des Dramas¹¹⁶⁵:

„He sat there for a moment, like a stone. – He is still a mystery to me. Yes, he was always a small eater. He only beat me once when I'd neglected to doff my cap to a priest. He was kindly, a little distant, quite ordinary. He liked a good cigar. When the bad times had started, something came over him. He put on his wedding suit. He wore white gloves. Later he turned into a stone, that's how Mr Hirschler put it; a huge grey slab of granite, ready to be smashed.“¹¹⁶⁶

Aus diesen Sätzen wird auch die Veränderung des Charakters des Vaters beschrieben; trug er mit Beginn der Nazi-Zeit bewusst als Zeichen seiner Opposition seinen Hochzeitsanzug und weiße Handschuhe, so sei der Vater nach und nach zu Stein erstarrt.

Die fünfte Szene *The Knife* des *Rehearsal Draft* beginnt mit dem Befehl Taboris, Puffi nach draußen zu bringen. Die Häftlinge sind aber auf das Messer fokussiert, das für die ‚Zubereitung‘ von Puffi gebraucht wird. Tabori weigert sich jedoch, dieses herauszugeben und droht damit, es im Schnee zu begraben, damit es nicht gefunden wird. Es entzündet sich ein Kampf um das Messer;¹¹⁶⁷ die sechste Szene *Two Survivors* folgt. Hirschler und Heltai versuchen sich auch in dieser Version aus der damaligen Jetzt-Zeit heraus zu erinnern, wie der Kampf verlief. Parallel dazu unterbricht die Zeit- und Handlungsebene von 1945 diese Erinnerungen, in der sich der Kampf abspielt. Hirschler kann sich auch hier nicht mehr erinnern, dass er es war, der Uncle geschlagen habe; er weiß aber noch, hungrig gewesen zu sein. Heltai bestätigt dies und benennt hier direkt den Einsatz des Messers, um Puffi

¹¹⁶³ Vgl. ebd., 2: „Listen, let's have some perspective, Uncle. (...) Whenever you eat, and admit it, Uncle, you used to eat well, you take a crumb out of someone else's mouth. Nevertheless, today we may have stumbled on the final solution. The graveyards are full of goodies, the chimneys are going full blast, and nice fat suicides come floating down every river and stream – all that perfectly good stuff going to waste. Aren't you bored with the same old menu? You know you'd make a lovely roast pig, with a lemon in your mouth.“ Damit wird durch Hirschler erneut auf den Kannibalismus angespielt und Uncle Tabori's Grandson direkt angesprochen.

¹¹⁶⁴ Ebd., 3.

¹¹⁶⁵ Vgl. Kap. 4.2.1.

¹¹⁶⁶ Tabori 1968g, 3 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹⁶⁷ Vgl. Tabori 1968j, 8 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

„aufzuschneiden“.¹¹⁶⁸ Das Messer sei Uncle von Heltai abgenommen und Weiss übergeben worden. Dieser habe das Messer am Ofen geschliffen; parallel dazu ist das Messerschleifen zu hören. Die Häftlinge verstärken das Geräusch durch „Ksss-Ksss.“¹¹⁶⁹ Hirschler will sich im folgenden Dialog mit Heltai kein Schuldgefühl einreden lassen, erwähnt jedoch, bestimmte Gerichte, wie ein Spanferkel nicht essen zu können, ein ‚abstrakteres‘ Schweinskotelett hingegen schon: „I don’t mind a porkchop. A porkchop is an abstraction. [A] porkchop could be anything. A porkchop doesn’t remind me of a pig.“¹¹⁷⁰ Daraufhin nennt er u. a. die Anzahl von fünfzehn übriggebliebenen Häftlingen in Block Sechs nach Weihnachten (1944); zwei Häftlinge (Heltai und er) hätten überlebt. Heltai erzählt dann von seinem Howard Johnsons-Besuch, dem bestellten Banana Split, bei dem er das Messer immer beiseite lege und seinem Schuldgefühl. Puffi wurde inzwischen in eine dunkle Ecke gebracht; Haas kommt mit einem mit Schnee befüllten Topf zurück.

Zu Beginn der siebten Szene *The Fire* entfachen die Häftlinge ein Feuer; Tabori verbietet mit dem ‚Vorhaben‘ fortzufahren. Die Häftlinge hingegen fordern, dass er schweigen soll. Tabori spricht dann folgende, durch die Setzung der Zeilen im Dramentext erkennbare, jedoch nicht als direktes Zitat markierte Verse aus Dtn 28, 16-19, die der biblischen Figur Moses zugeschrieben werden.

„Cursed shall you be in the city!
And cursed shall you be in the field!
Cursed shall you be in your basket
and cursed in the fruit of your body!
Cursed shall you be when you come in,
and cursed when you go out.“¹¹⁷¹

Betrachtet man die Verse von Dtn 28, 16-19 in der King James Bible, so zeigen sich deutliche Bezugnahmen auf den biblischen Text von Tabori, obgleich er die Ausdrücke und Schreibweisen des Early Modern English in ein modernes Englisch überführt:

„**16** Cursed *shalt* thou *be* in the city, and
cursed *shalt* thou *be* in the field.
17 Cursed *shall be* thy basket and thy store.
18 Cursed *shall be* the fruit of thy body, and
the fruit of thy land, the increase of thy kine,
and the flocks of thy sheep.
19 Cursed *shalt* thou *be* when thou comest
in, and cursed *shalt* thou *be* when thou
goest out.“¹¹⁷²

¹¹⁶⁸ Vgl. ebd., 9: „Of course you were hungry. We were all hungry. The knife was taken away to cut up Puffi.“

¹¹⁶⁹ Ebd., 10.

¹¹⁷⁰ Ebd., 11.

¹¹⁷¹ Ebd., 14.

¹¹⁷² The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 218.

Tabori übernimmt damit Vers 16 und den ersten Teil von Vers 17 – wobei aus der Androhung ‚Verflucht sei dein Korb‘ aus der King James Bible ‚Verflucht wirst du in deinem Korb sein‘ wird –, den er mit dem ersten Teil von Vers 18 und einem Satz verbindenden ‚and‘ zusammenzieht. Die Sätze „Cursed shall you be in the city! / And cursed shall you be in the field! / Cursed shall you be in your basket / and cursed in the fruit of your body!“ werden von Tabori zudem als Ausrufe konzipiert. Ebenfalls wird Vers 19 von Tabori rezipiert und der Figur Tabori in den Mund gelegt, um mittels dieser gesprochenen Verfluchungsdrohungen, die Häftlinge vom Kannibalismus an Puffi abzuhalten.¹¹⁷³

Es zeigt sich damit ein hoher Grad der Intensität der Bezugnahme bzw. der Referentialität nach Pfister auf den Prätext¹¹⁷⁴, der aber nur durch entsprechendes biblisches Hintergrundwissen ersichtlich wird, da von Tabori keine Markierungen als Zitat vorgenommen werden. Kündigt Moses in Dtn 28, 16-19 die Verfluchungen ‚Gottes‘ an, der das Nichteinhalten der Gebote bestrafe, so dienen diese der Figur Tabori nun zugewiesenen Worte – ohne dass dem Rezipienten sofort deutlich wird, dass ‚Gott‘ diese Flüche androht, da die Instanz ‚Gottes‘ nicht genannt wird – infolge der Rezeption und Neukontextualisierung im Dramentext als ‚Verstärkungsmoment‘, um die Häftlinge von ihrem kannibalischen Vorhaben abzubringen. In seinen Notizen zum *Third Draft* von *The Cannibals* hebt Tabori außerdem explizit die Züge von Moses bei der ‚Uncle‘-Figur hervor: „Uncle. Moses rather than Willy Loman. Astonishing rather than nice. Captain of a mutinous crew. Since main action is struggle between him and 15 others – to the bitter end – his main quality is power.“¹¹⁷⁵

Die Häftlinge reagieren auf diese Verse mit weiteren ‚Shut up!‘-Ausrufen; Tabori verflucht die Häftlinge jedoch weiter.¹¹⁷⁶ Ghoulos droht ihm wiederum auch in dieser Version, beißt Tabori aber nicht, sondern versucht hier die Bank hochzuheben, um sie auf ihn zu werfen. Dies misslingt jedoch; im Anschluss fordert Tabori die Abstimmung der Häftlinge zum ‚Mahl‘ ein.¹¹⁷⁷

¹¹⁷³ Nach Augustin/Kegler 2000, 67 zeigt Dtn 28, 15-69 den „Fluch beim Nichteinhalten dieser Gebote“, den Moses ausspricht; zuvor gibt er jedoch in Dtn 28, 1-14 den „Segen beim Halten aller Gebote Gottes“ wieder.

¹¹⁷⁴ Vgl. Pfister 1985a, 26f.

¹¹⁷⁵ Tabori 1968i, 1 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392). Willy Loman ist die Hauptfigur in Arthur Millers *Death of a Salesman* (1949). Vgl. auch Bayerdörfer 1998, 185, der davon spricht, dass es die ‚Onkel‘-Figur im Drama sei, „who reactivates the rhythm and sound of biblical style.“

¹¹⁷⁶ „Raining maledictions! Cursing their heathen heads. Like a prophet whirling out of the wilderness. Waving his arms like so. His eyes staring out of his head. His lungs bursting: EEEEEEEEE! Or words to that effect. The proper authorities! – Quite demented, this. The wings of retribution brush your cheeks! Let vultures sit on your roof! A weasel under your blanket! The moonface loony haunt your dreams. His great bloody finger poking at your eyes! I will oppose this abomination till my dying breath!“ (Tabori 1968j, 15 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)).

¹¹⁷⁷ Tabori spricht hier erstmals von ‚meal‘ und nicht wie in den Versionen zuvor von ‚crime‘: „Anyone in favor of this meal, step forward and raise your hand“ (ebd., 16).

Die achte Szene *The Rollcall* veranschaulicht zu Beginn ebenfalls die Abstimmung der Figuren, verbunden mit der Vorstellung des jeweiligen Charakters in der 3. Person Singular.¹¹⁷⁸ Tabori resümiert auch hier: „Most in favor, two against. Not a bad percentage. God is always on the side of the small battalions.“¹¹⁷⁹ Er fragt The Ramaseder Kid zusätzlich, warum er sich für seine Seite entschieden habe. Dieser kommt gar nicht zum antworten, da sagt Tabori schon, dass er sich keine Sorgen machen brauche, sie werden den anderen schon den Appetit verderben. The Ramaseder Kid erwidert, dass er sich keine Sorgen mache. Dann führt der Nebentext plötzlich den Klang des entfernten Widderhorns auf: „The ram’s horn is heard at a distance.“¹¹⁸⁰

Nun kann einerseits ein Widderhorn von Tabori als klangliches Element eingesetzt worden sein, ohne auf einen rituellen Zusammenhang zu verweisen. Wurde jedoch bereits in Kapitel 4.2.4 herausgestellt, dass sich in Folge der Versionen der Einsatz des Widderhorns gegenüber dem Shofar des *Third Draft* (06.07.1968) durchgesetzt hat, so kann das Widderhorn andererseits in dem vorliegenden *Rehearsal Draft* (19.08.1968) in Zusammenhang mit der Bedeutung des Shofars nach Reik, das Tabori rezipiert, gesehen werden. Wird dem Shofar im Anschluss an Reik, der sich wiederum insbesondere auf Freuds *Totem und Tabu* bezieht, zugeschrieben, „an instrument of terror, recalling the Bull-God’s voice and the primeval crime“¹¹⁸¹ zu sein und überträgt man diese These auch auf das Widderhorn, so birgt sein Klang ebenfalls das Funktionspotential des erinnernden Erschreckens und der Mahnung, den ‚Urvatermord‘ bzw. das Verbrechen mit dem Kannibalismus an der Figur Puffi als ‚Vaterfigur‘ auf der Väterebene nicht zu wiederholen. Das rezipierte Element eines in der Ferne erklingenden Widderhorns, das Teil eines jüdischen Rituals sein kann, warnt im Rahmen der dramatischen Neukontextualisierung nochmals verstärkend vor dem Kannibalismus an Puffi.¹¹⁸²

Tabori schließt dann einen langen, im Vergleich zum *Fourth Draft* ergänzten, Monolog der Figur Tabori aus der Perspektive des Sohns über den Vater in der 3. Person Singular an und fügt biblische Versatzstücke aus Ps 22 und den Klageliedern Jeremias aus der King James Bible ein, die die ‚Anklage‘ des Vaters an ‚Gott‘ unterstützen:

¹¹⁷⁸ Den Figuren werden dabei keine einheitlichen Charaktere zugeschrieben und nicht nur Juden als Opfer, sondern verschiedene Opfergruppen (z.B. politisch Verfolgte und Homosexuelle) exemplarisch thematisiert.

¹¹⁷⁹ Ebd., 20.

¹¹⁸⁰ Ebd.

¹¹⁸¹ Tabori 1968i, 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).

¹¹⁸² Bedacht werden muss aber, dass diese Interpretation des zu hörenden Widderhorns nur durch die Analyse der verschiedenen Versionen und Notizen zum Drama möglich ist und sich einem Rezipienten, der den Dramentext zu diesem *Rehearsal Draft* liest, nicht erschließen kann.

„He sat there like a monument. – So I’ve been told. I don’t understand him. He used to be so ordinary. True, he was always a small eater. He collected lame ducks. He never beat me; he mistrusted success. Grace was the attempt that failed, the presumption to divinity. What could be a more appalling mess than the Crucifixion? Everything had gone wrong. Why hast Thou forsaken me? The Creation wasn’t so hot, either. The city sit solitary, become as a widow, she that was great. None to comfort her, sore in the night, her gates are desolate, filthiness in her skirt; the heathen have entered, so remember thy affliction, the wormwood and the gall. There he was with his life of bourgeois banalities until one day he is made to wash the sidewalk, and he feels the mighty hand and the great terror. He joins the brotherhood of those whose teeth are broken with gravel. In a postcard that reached me through devious channels on 72nd Street, he had written: ‚Wish you were here. Send me a pair of white gloves. I’m surrounded by the realists. [A]nd they will have their tongues cut out. I will be polite and fail as Christ has failed. – five foot two and lame – and Moses has failed, a stuttering shnook, running to and fro like a gopherboy; he never saw the good country. And how about God? He couldn’t fix a flat tyre. I may be murdered in the street, which is as it should be. Everyone has lost his innocence except the corpses. I have no right in the ceremony of survival. My eye, my eye runneth down with water; they have chased me like a bird; they shall cut off my life. But now I call upon His name and He hears my voice; I walk in His sight, and He sits with me on the latrine, and there we are, two born losers having a conversation. Nothing has turned out right for Him, not even a tree. He has always failed, which is His triumph and His glory.“¹¹⁸³

Zu Beginn des Monologs wird die Würde und Abwehrhaltung des Vaters wiedergegeben sowie vom Sohn konstatiert, dass dieser den Vater nicht verstehe; er sei immer so normal gewesen. Erneut wird u. a. auf das väterliche Essverhalten rekurriert¹¹⁸⁴, das in semantischem Zusammenhang mit der Verweigerung, von Puffi zu essen, zu sehen ist. Im Folgenden wird dann im übertragenen Sinne insbesondere das Scheitern des Versuchs der Gnade ‚Gottes‘ und auch dessen Scheitern insgesamt, wie die Kreuzigung zeige, angesprochen. Alles sei schiefgegangen. Anschließend wird aus der Perspektive des Vaters ein Teil des eröffnenden ersten Verses von Ps 22 mit der Anrufung ‚Gottes‘ geäußert, der weitere Klagen durch Fragen folgen, die die ‚Gottverlassenheit‘ veranschaulichen: „Why hast Thou forsaken me?“¹¹⁸⁵

Dieser Versteil wird von Tabori nicht als Zitat markiert; es zeigt sich aber durch die Sprachform und Schreibweise des Early Modern English der Verweis auf einen Prätext. Der vollständige Ps 22, 1 lautet nach der King James Bible: „My God, my God, why hast thou forsaken me? *Why art thou so far from helping me, and from the words of my roaring?*“¹¹⁸⁶ Tabori übernimmt jedoch nur einen Teil des ersten Verses und lässt die Anrufung ‚Gottes‘ und die Folgesätze weg, die die Frage enthalten, warum ‚Gott‘ nicht helfe. Wird das ‚thou‘ in der King James Bible klein geschrieben, so schreibt Tabori dieses groß, um den Verweis auf ‚Gott‘ deutlich zu machen. Wurde zuvor in dem Monolog der Figur Tabori auch auf die Kreuzigung Jesu hingewiesen, die als Scheitern ‚Gottes‘ interpretiert wird, so könnte sich der Ausruf bei der Beachtung seiner Rezeption aus den Evangelien bzw. den Passionserzählungen

¹¹⁸³ Tabori 1968j, 20 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹⁸⁴ Vgl. Kap. 4.2.1.

¹¹⁸⁵ Tabori 1968j, 20 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹⁸⁶ The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 548.

z. B. in Mk 15, 34 auch auf die letzten Worte von Jesus am Kreuz beziehen: „My God, my God, why hast thou forsaken me?“¹¹⁸⁷ Tabori spannt dann kurz den Bogen zu der Schöpfung ‚am Anfang‘, die auch nicht glatt verlief und übernimmt Teile der Verse der Klagelieder Jeremias 1 und 3: „The city sit solitary, become as a widow, she that was great“ bezieht sich auf Teile der Klagelieder Jeremias 1, 1.¹¹⁸⁸ Im ersten Lied wird der Untergang Jerusalems, die Zerstörung der Stadt durch die Babylonier 587 v. d. Z. und das damit einhergehende Leid geschildert, und im ersten Teil des dritten Lieds (Klagelieder Jeremias 3, 1-20) legt ein Betroffener aus der Ich-Perspektive sein Leid dar, das ihm durch Jahwe zugefügt worden sei. Tabori übernimmt Teile dieser düsteren Szenarien für die weitere Beschreibung des Scheiterns ‚Gottes‘ und modifiziert sie leicht für seinen Kontext.¹¹⁸⁹

Das ‚Leid‘, an das erinnert werden soll, wie auch den Wermut und die Bitterkeit bildet in Taboris Dramentext einen Bezug zu der Figur Tabori, dessen Leben mit seinem kleinen ‚Leid‘ (ersichtlich an den erwähnten ‚bürgerlichen Banalitäten‘) sich dann veränderte, als er von den Nazis gezwungen wurde, den Bürgersteig zu putzen. Erst da spürte er die ‚mächtige Hand‘ und den ‚großen Terror‘ der Nazis. Auch ihm seien die Zähne auf dem Boden ausgeschlagen worden. Auf einer Postkarte, die der Vater aus Auschwitz geschrieben habe, hätte er u. a. um das Zusenden seiner weißen Handschuhe als Zeichen seiner moralischen Integrität gebeten. Der Vater beschreibt dann weiter, höflich zu sein und weiß, dass er scheitern wird, wie (Jesus) Christus, Moses und auch ‚Gott‘ gescheitert seien. Hier zeigt sich durch die Worte des Vaters eine satirisch-zugespitzte Persiflage auf zwei der Hauptfiguren der Hebräischen Bibel und des Neuen Testaments ((Jesus) Christus wird als klein und lahm beschrieben; Moses als stotternder ‚shnook‘, der leicht zum Opfer wird und hin und her rennt wie ‚Gottes‘ Laufbursche), und auch ‚Gott‘ scheitert schon am Banalen, da er es nicht einmal schaffe, einen Reifen zu flicken. Der Vater erwähnt des Weiteren, er könnte auf der Straße ermordet werden und konstatiert, dass jeder, außer den Ermordeten, seine Unschuld verloren

¹¹⁸⁷ Ebd., 929.

¹¹⁸⁸ Vgl. Lam 1, 1: „How doth the city sit solitary, *that was full of people!* *how* is she become as a widow! she *that was great* among the nations, *and* princess among the provinces, *how* is she become tributary!“ (ebd., 751).

¹¹⁸⁹ Vgl. nochmals Tabori 1968j, 20 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): „None to comfort her, sore in the night, her gates are desolate, filthiness in her skirt; the heathen have entered, so remember thy affliction, the wormwood and the gall.“ Hier spiegeln sich Teile aus Lam 1, 2 („She weepeth **sore in the night**, and her tears *are* on her cheeks: among all her lovers she hath **none to comfort her**: all her friends have dealt treacherously with her, they are become her enemies“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 751) [Hervorh. d. Verf.]), Lam 1, 4 („The ways of Zion do mourn, because none come to the solemn feasts: all **her gates are desolate**: her priests sigh, her virgins are afflicted, and she *is* in bitterness“ (ebd.) [Hervorh. d. Verf.]), Lam 1, 9 („Her **filthiness is in her skirts**; she remembereth not her last end; therefore she came down wonderfully: she had no comforter. O Lord, behold my affliction: for the enemy hath magnified *himself*“ (ebd.) [Hervorh. d. Verf.]), Lam 1, 10 („The adversary hath spread out his hand upon all her pleasant things: for she hath seen *that the heathens entered* into her sanctuary, whom thou didst command *that* they should not enter into thy congregation“ (ebd.) [Hervorh. d. Verf.]) und Lam 3, 19 („**Remembering** mine **affliction** and my misery, **the wormwood and the gall**“ (ebd., 753) [Hervorh. d. Verf.]) wider.

habe. Er habe darum gar kein Recht zu überleben. Zur Verstärkung dieser Aussage und seines Leids zieht der Autor Tabori nun erneut einen Teil eines Verses des ersten Lieds der Klagelieder Jeremias hinzu: „My eye, my eye runneth down with water (...)“¹¹⁹⁰ stammt aus Klagelieder Jeremias 1, 16 („For these *things* I weep; mine eye, mine eye runneth down with water, because the comforter that should relieve my soul is far from me: my children are desolate, because the enemy prevailed.“¹¹⁹¹). Tabori zitiert hier fast wortwörtlich, aber ohne Markierung durch Anführungsstriche aus den Klageliedern Jeremias 1, 16 und operiert mit einer inhärenten Parallelsetzung: So wie der Leidtragende in den Klageliedern Jeremias 1, 16 ohne Hilfe von ‚Gott‘ auskommen muss, so wird auch der Figur Tabori das Motiv des Auges voller Tränen als Zeichen der Trauer über die Abwesenheit ‚Gottes‘ angesichts der Bedrohung seines Lebens durch die Nazis zugeschrieben. Erwähnt der Vater Tabori, wie ein Vogel gejagt worden zu sein und dass sie, die Nazis, sein Leben vernichten sollen, so rezipiert Tabori dabei Elemente aus den Klageliedern Jeremias 3, 52 und 53.¹¹⁹² Der Beginn der folgenden Anrufung ‚Gottes‘ – „But now I call upon His name and He hears my voice (...)“¹¹⁹³ – ist von Tabori zu Teilen aus den Klageliedern Jeremias 3, 55 und 56 im Rahmen der Bitte Jahwes um Rettung entnommen, in das Modern English überführt¹¹⁹⁴ und im Anschluss in einen neuen, gegensätzlichen Kontext eingefügt worden: Die Figur Tabori und ‚Gott‘ befinden sich nun auf der Latrine (in Auschwitz). Da seien sie nun, wird festgehalten, ‚zwei geborene Verlierer‘, die sich unterhalten. Eine Bitte um Rettung wird nicht ersichtlich, sondern vielmehr ‚ernüchternd‘ herausgestellt, dass für ‚Gott‘ nichts richtig gelaufen sei, er könne damit indirekt gar nicht helfen. Er sei von ‚Anfang‘ an (bis zu Auschwitz) immer gescheitert. Hiermit berührt Tabori neben der Theodizee-Problematik auch durch die deutliche Kritik an ‚Gott‘ angesichts von Auschwitz und dessen indirekt zugeschriebene Machtlosigkeit insbesondere ein Thema der ‚Theologie nach Auschwitz‘.¹¹⁹⁵

¹¹⁹⁰ Tabori 1968j, 20 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹⁹¹ The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 751.

¹¹⁹² Vgl. Lam 3, 52 und 53: „Mine enemies **chased me** sore, **like a bird**, without cause“ (ebd., 754). „They have **cut off my life** in the dungeon, and cast a stone upon me“ (ebd.) [Hervorh. d. Verf.]

¹¹⁹³ Tabori 1968j, 20 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹⁹⁴ Vgl. Lam 3, 55 und 56: „**I called upon thy name**, O LORD, out of the low dungeon“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 754). „Thou hast **heard my voice**: hide not thine ear at my breathing, at my cry“ (ebd.). [Hervorh. d. Verf.]

¹¹⁹⁵ Vgl. dazu auch Tabori in Koelbl 1989, 234; 236: Koelbl fragt Tabori hier „Können sich die Juden, die das Dritte Reich überlebt haben, überhaupt noch ihren Glauben an Gott bewahren? Sie müssen sich doch fragen, wie Gott Auschwitz zulassen konnte und warum er nicht eingegriffen hat. [GT:] Angenommen, Gott existiert ... Aber das eigentlich Tragische dabei ist, dass für viele Juden, die diese furchtbaren Dinge erlebt haben, der Dialog mit Gott unterbrochen worden ist. (...) Dieser Dialog ist durch den Holocaust unterbrochen worden, und seitdem herrscht eine Art von theologischem Stillschweigen. Das ist der eine Aspekt. Der andere Aspekt ist, Gott als Versager zu sehen. Die Tragödie der Göttlichkeit. Gott hat diese Welt geschaffen, aber er selbst ist einsam geblieben, weil er vergessen hatte, auch den Menschen zu schaffen. Warum hat er nicht mit dem Menschen angefangen? Also hat er den Mann erfunden und geglaubt, jetzt habe er seine Arbeit getan. Ein Irrtum. Also hat

Mit der neunten Szene *The Dogs des Rehearsal Draft* sind die Hunde von Schrekinger und eine Selektion zu hören. Die Häftlinge bereiten sich zügig vor, jünger auszusehen; Tabori droht, die Häftlinge zu verraten und von ihrem ‚Vorhaben‘ zu berichten. Hirschler redet auch hier eindringlich auf ihn ein, Weiss rezitiert ein Rezept, doch Tabori ruft aus: „Cannibals! I denounce this meal!“¹¹⁹⁶ Im Anschluss werden nun erneut von Tabori der Figurenrede Worte von Moses in den Mund gelegt. Die Figur Tabori spricht folgende Sätze, die äußerlich keine Referenz auf Num 11, 18-20 erkennen lassen: „You shall eat. You shall eat not one day nor two days nor twenty days, but a whole month until it come out at your nostrils and it be loathsome to you, because you rejected the Lord who is among you.“¹¹⁹⁷ Tabori übernimmt, wie ein Vergleich mit der King James Bible zeigt, den letzten Teil des Verses 18¹¹⁹⁸, einen Großteil von Vers 19, der von der Satzstruktur leicht umgestellt wird¹¹⁹⁹ und von Vers 20.¹²⁰⁰ Erneut ändert er das Early Modern English hier zu einem modernen Englisch hin ab.

Gibt Moses laut biblischem Narrativ dem murrenden Volk Israel, das während des Auszugs aus Ägypten nach Essen verlangt und die Lage zuvor in Ägypten für ‚besser‘ befindet, auf Anraten Jahwes Worte wieder, die besagen, dass sie viel zu viel zu essen haben werden, so dass es sie ekeln wird, da sie sich gegen Jahwe gestellt haben, so sind diese Worte der Figur Tabori auch im Gegenüber mit den Häftlingen zu sehen. Klingt es hier zunächst widersprüchlich, dass die Figur Tabori, die sich zuvor absolut gegen das ‚Mahl‘ ausgesprochen hat, nun mit Moses’ Worten zunächst davon spricht, dass sie essen sollen, so wird spätestens mit der Übertragung des zweiten Satzes „You shall eat not one day nor two days nor twenty days, but a whole month until it come out at your nostrils and it be loathsome

er auch Eva erschaffen. Und dann ging die Geschichte los, eine Katastrophe folgte der anderen. Gott wollte nämlich nicht mehr eingreifen. Denn ein Teil seines Geschenks an die Menschen war die Freiheit, gut zu sein oder böse zu sein. [HK:] Was ist Ihre eigene Einstellung zu dieser Frage? [GT:] Unsere Vorstellung von Gott ist sicher eine Projektion. Gott ist der Ausdruck unserer Sehnsucht nach Vollkommenheit. Bei allem, was die Menschen tun, zeigt sich die Kluft zwischen der Absicht und dem Ergebnis. Die menschliche Geschichte ist eine Geschichte des Scheiterns. Der Mensch ist wahrscheinlich ein Fehlgriff der Natur. Er resultiert nicht aus einer kontinuierlichen Evolution, sondern aus einem evolutionären Sprung. Unheilbar verrückt. Wenn Sie die Zeitung aufschlagen, sehen Sie, dass fast alles außer Kontrolle geraten ist.“ Freud, auf den Tabori hier rekurren könnte, hat die Übertragung der Feuerbachschen Projektionstheorie (vgl. Feuerbach [1841] 1973, bes. 46ff.) auf die Analyse der Psyche von Individuen angewendet. Das ‚Unendliche‘ sei lediglich menschliches Wunsch- und Phantasieprodukt, eine schädliche und verdrängte Illusion, wie sie sich insbesondere bei Zwangsneurotikern zeige. Vgl. auch Kap. 1.2 und der positiv belegte Begriff des ‚Scheiterns‘ in Taboris Theaterarbeit.

¹¹⁹⁶ Tabori 1968j, 23 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹¹⁹⁷ Ebd.

¹¹⁹⁸ „And say thou unto the people, Sanctify yourselves against to morrow, and ye shall eat flesh: for ye have wept in the ears of the LORD, saying, Who shall give us flesh to eat? for *it was* well with us in Egypt: therefore the LORD will give you flesh, and **ye shall eat**“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 157) [Hervorh. d. Verf.].

¹¹⁹⁹ „**Ye shall not eat one day, nor two days**, nor five days, neither ten days, **nor twenty days**;“ (ebd.) [Hervorh. d. Verf.].

¹²⁰⁰ „**But even a whole month, until it come out at your nostrils, and it be loathsome unto you; because ye have despised the LORD which is among you**, and have wept before him, saying, Why came we forth out of Egypt?“ (ebd., 157f.) [Hervorh. d. Verf.].

to you, because you rejected the Lord who is among you“¹²⁰¹ auf Puffi, die Kritik am ‚Essen‘ deutlich. Am Ende der Szene sind die bellenden Hunde von Schrekinger vor der Tür zu hören. Auch in dem *überarbeiteten Rehearsal Draft* von *The Cannibals* werden in der achten Szene *The Rollcall* die einzelnen Charaktere des Stücks in der 3. Person Singular vorgestellt und stimmen gleichzeitig darüber ab, ob sie den Kannibalismus an Puffi befürworten oder nicht. Die Figur Tabori resümiert auch hier: „Most in favor, two against. Not a bad percentage. God is always on the side of the small battalions. Don’t worry, boy, we’ll clog their appetites.“¹²⁰² The Kid antwortet daraufhin: „I’m not worried.“¹²⁰³ Hier wird dann ebenfalls wie im *Rehearsal Draft* das aus der Ferne zu hörende Widderhorn eingesetzt, das, wie das Shofar Teil eines jüdischen rituellen Settings sein kann, aber durch Taboris Rezeption von Reiks Studie und seiner These zum Einsatz des Shofars, insbesondere der Mahnung dient, den ‚Urvatermord‘ – und in Übertragung auf *The Cannibals* – damit den Kannibalismus an Puffi als wiederholten ‚Vatermord‘ nicht zu begehen. Der nun folgende Monolog des Sohns über den Vater Tabori weist im Vergleich zum vorherigen *Rehearsal Draft* Kürzungen und Ergänzungen auf; die religionskritische Ausrichtung der Aussagen wird beibehalten.¹²⁰⁴

¹²⁰¹ Tabori 1968j, 23 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹²⁰² Tabori 1968k, 26 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388).

¹²⁰³ Ebd.

¹²⁰⁴ Vgl. ebd.: „He sat there like a monument. – ~~So I’ve been told.~~ I don’t understand him. True, he was always a small eater. Flesh made him shy: veal or women, but he wouldn’t be seen dead in a synagogue. ‚God has nothing to say. Though He does say it rather well.‘ ~~He was getting bald. Limped when the wrong wind blew. Closed his left eye when reading a paper. Snored. He was quite ordinary~~ [B]ut one day the city become as a widow, there is filthiness in her skirt, the heathen have entered, and so, after a life of bourgeois banalities, he is made to wash the sidewalk. Now he feels the mighty hand and the great terror; he joins the fraternity of those whose teeth are broken with gravel. In other words, he becomes a Jew. No, you don’t become a Jew. You’re ~~merely~~ reminded of being one. So he said in this note – found miraculously in his bunk and forwarded to me on 72nd Street. ‚I will try to behave well, and fail, as God has failed. ~~What could be a more appalling mess than the creation? Everything went wrong, from the very first day, the lights, the plumbing, the weather.~~ But Grace is the attempt that fails, a presumption to perfection which cannot be. ~~I’ve always mistrusted success, so I shall be murdered here which is as it should be. Everyone has lost his innocence except the dead. I have no right to the ceremony of survival. My eye, my eye runneth down with water, they have chased me like a bird, they shall cut off my life. But I call upon His name, and He hears my voice, He may even join me in the latrine, and there we shall sit, two born losers, comparing notes.~~“ Die Streichungen stammen aus der Hand Taboris und wurden hier übernommen. Herausgekürzt wurden z.B. die christentumkritische Anspielung auf die Kreuzigung als Zeichen für das Scheitern ‚Gottes‘, ebenso wie die vorherige intertextuelle Bezugnahme auf Ps 22, 1. Auch wurden die eingesetzten Teile der Verse aus Klgl 1 und 3 reduziert. Neu hinzugefügt wurde die Beschreibung der Figur Taboris, die nicht in die Synagoge geht und nicht an ‚Gott‘ glaubt. Der Rekurs auf den Terror der Nazis, den er in seinem Leben erfahren musste, wird ergänzt durch die Zuschreibung bzw. Konstruktion des Jüdisch-Seins von ‚außen‘. Vgl. hier auch Taboris Selbstpositionierung in Kap. 1.2. Darüber hinaus wird das Zusammenkommen der Figur Taboris und ‚Gottes‘ dahingehend modifiziert, dass festgehalten wird, dass ‚Gott‘ sich Tabori sogar auf der Latrine anschließen darf. Dort sollten sie sitzen, ‚zwei geborene Verlierer‘, die hier nun Notizen vergleichen würden. Die Aussage, dass für ‚Gott‘ alles schief ging, wird am Ende des Monologs nicht mehr extra erwähnt, sondern fließt schon zuvor in den Monolog durch die Nennung des allgemeinen Scheiterns ein. Ein Teil dieses Monologs erscheint auch in *Scene One* des *überarbeiteten Rehearsal Draft*; verschiedene Textvarianten wurden in diesem Entwurf parallel gelegt. Dort sagt der Sohn über den Vater Tabori: „At the end of the day he sat like a monument. So I’ve been told. I don’t understand him. True, he was always a small eater. Flesh made him shy, veal or women, but he wouldn’t be seen dead in a synagogue until one day the city become as a widow, there is filthiness in her skirt, the heathen have entered, and so, after a life of banalities, he is made

Die vierte Szene mit dem Titel *The Knife* der *Final Version* von *The Cannibals* veranschaulicht die Vorbereitungen für den ‚Kochvorgang‘ Puffis. Die Figur Uncle verbietet auch hier das Vorhaben fortzusetzen, spricht nun in dieser Szene Moses’ Verfluchungen aus dem Dtn 28, 16-19 aus und steigt selbst, seinen Worten Nachdruck verleihend, in den Kochtopf. Im Vergleich zum *Rehearsal Draft* werden die Verse hier umgestellt hin zu *einem* ausrufenden Satz: „You shall be cursed in the city, and cursed in the field, cursed in your basket and cursed in the fruit of your body, cursed when you come in and cursed when you go out!“¹²⁰⁵ Diese lange Satzkonstruktion, die Dtn 28, 16-19 nur noch paraphrasiert, ist durch die Auflösung des Satzbaus in Versen, wie er noch im *Rehearsal Draft* erschien¹²⁰⁶, erschwerend als biblischer Text zu erkennen.

Direkt im Anschluss fragt der Koch Weiss Uncle unterbrechend und damit darauf hindeutend, dass seine Worte keine Wirkung zeigen, nach dem Messer. Uncle weigert sich auch hier, das Messer herauszugeben; Hirschler redet eindringlich auf ihn ein, und Weiss gibt als ‚Appetitanreger‘ eines seiner Rezepte zum Besten. Uncle hingegen spricht nun schon an dieser Stelle die weiteren Worte von Moses aus Num 11, 18-20, die im *Rehearsal Draft* erst in der neunten Szene *The Dogs* verortet wurden; die zitierten Versteile werden jedoch auch hier nicht durch eine Markierung kenntlich gemacht.¹²⁰⁷ Die zweifache Referenz auf die biblische Figur Moses und die ihr zugeschriebenen Worte, die hier im Drama nun die Figur Uncle spricht, dienen der Unterstützung seiner Position durch die Zuhilfenahme von Moses’ ‚weisen‘ Worten, von dem geplanten ‚Essen‘ abzusehen. Durch die sich anschließenden ‚Shut up!‘-Rufe der Häftlinge laufen sie jedoch ins Leere und zeigen nicht die erwünschte Wirkung. Von Tabori neu hinzugefügt, ebenfalls nicht als Zitate markiert, erscheinen des Weiteren Teile aus Vers 62 und 63 der Klagelieder Jeremias 3, die Uncles Verzweiflung, von ‚Feinden‘ umgeben zu sein, die er nicht überzeugen kann, ausdrücken. Uncle ruft aus: „Their lips against me! Their muttering against me! Their sitting down and their rising up!“¹²⁰⁸

to wash the sidewalk; he feels the mighty hand and the great terror; he joins the fraternity of those whose teeth are broken with gavel. In other words, he becomes a Jew. No, [y]ou don’t become a Jew. You’re occasionally reminded that you are one“ (ebd., 3).

¹²⁰⁵ Tabori 1968f, 9 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori). Vgl. Dtn 28, 16-19 (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 218).

¹²⁰⁶ „Cursed shall you be in the city! / And cursed shall you be in the field! / Cursed shall you be in your basket / and cursed in the fruit of your body! / Cursed shall you be when you come in, / and cursed when you go out“ (Tabori 1968j, 14 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)).

¹²⁰⁷ „You shall eat; you shall eat not one day nor two days nor twenty days but a whole month until it comes out of your nostrils and be loathsome to you, because you rejected the Lord who is among you“ (Tabori 1968f, 11 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori)). Vgl. auch Num 11, 18-20 (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 157).

¹²⁰⁸ Tabori 1968f, 11 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori). Vgl. Lam 3, 62: „The **lips** of those that rose up **against me**, and their device against me all the day“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 754) [Hervorh. d. Verf.]. Vgl. Lam 3, 63: „Behold **their sitting down, and their rising up**; I *am* their musick“ (ebd.)

Uncle nimmt nun kurzzeitig seinen Bart ab, mit dem ‚mosaischen‘ Bart – eine ikonographische Zuschreibung an die Figur Moses – wurde er bereits in der ersten Szene *The Survivors* ausgestattet¹²⁰⁹, verbeugt sich vor dem Publikum und wagt nochmals durch gesprochene Verfluchungen, die Häftlinge ins Zweifeln kommen zu lassen. Im Vergleich zum *Rehearsal Draft* taucht jedoch eine wichtige neue Ergänzung auf:

„Raising maledictions! Cursing their heathen heads! Like a prophet whirling out of the wilderness! Waving his arms like so! His eyes staring out of his head! His throat bursting AOOOOOAI! Or words to that effect.

(The OTHERS keep chanting ‚Shut up!‘

Turns back, puts on his beard; to the OTHERS)

Let vultures sit on your roof, a weasel under your blanket! The moonface loony haunt your dreams, / His bloody fingers poking at your eyes! You have sodden your father, and he is your food. I will oppose this abomination till my dying breath!“¹²¹⁰

Uncle klagt die Mithäftlinge an, ‚ihren Vater‘ gekocht zu haben; der ‚Vater‘ sei ihr ‚Essen‘. Der Autor Tabori entnimmt diese Aussage rezipierten, aber nicht als Zitat markierten Einzelelementen von Vers 10 der Klagelieder Jeremias 4, in dem im Kontext der Erzählung einer Hungersnot zu Zeiten der Zerstörung Jerusalems 587 v. d. Z. dargelegt wird, dass die barmherzigen Frauen ihre eigenen Kinder gekocht hätten, um etwas zu essen zu haben.¹²¹¹

Die Neukontextualisierung dieser modifizierten Aussage im Dramentext erzeugt eine mehrdeutige Lesart: Hier klingt einerseits der Kannibalismus an Puffi auf der Väterebene als ‚Vaterfigur‘ an, andererseits aber auch indirekt das Freudsche, von Tabori ebenfalls rezipierte Narrativ des ‚Vatermords‘, das den Assoziationsrahmen des Essens des ‚echten‘ Fleisches, zusammen mit dem Narrativ des Letzten Abendmahls, für *The Cannibals* und *Die Kannibalen* ‚nährt‘.

Ghoulos nimmt jedoch nur Uncles letzten Satz auf, stellt diesen in Frage und betont den Hunger.¹²¹² Klaub fordert das Messer von Uncle; dieser hat vor, es im Schnee zu vergraben. Vor dem Kampf ruft Uncle nochmals aus, dieses ‚Mahl‘ zu verurteilen und bezeichnet die Häftlinge dabei als Kannibalen. Es folgt die fünfte Szene *The Fight*, in der Hirschler und Heltai sich aus der Perspektive der damaligen Gegenwart versuchen zu erinnern, wie der

[Hervorh. d. Verf.]. Lam 3, 52-66 zeigt ein Dankgebet in Erinnerung an eine vorherige Rettung von Jahwe, in dem um Rettung gebeten wird.

¹²⁰⁹ Vgl. Tabori 1968f, 1 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori): „UNCLE - - is wearing white gloves. After a while HE puts on a long Mosaic beard.“

¹²¹⁰ Ebd., 11f.

¹²¹¹ Vgl. Lam 4, 10, The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 755.

¹²¹² Vgl. Tabori 1968f, 12 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori): „Breath? What breath? Dying breath? Oh very well-spoken. But, excuse me, we respect your beard, we are impressed by your white gloves, but I’m hungry. D’you understand what I’m saying? I ... am ... hungry. You are beautiful, but if you open your stinking mouth once more, I’ll spill your brains! (HE picks up a stool, tries to throw it at Uncle, staggers about, drops it, exhausted; to the audience) He was never a strong man.“

Kampf um das Messer verlief. Auch in der *Final Version* werden dabei beide Figuren kurz vorgestellt. Puffi wurde inzwischen in eine dunkle Ecke beim Ofen geschleppt.¹²¹³

Die publizierten Dramenfassungen von *The Cannibals* aus den Jahren 1973, 1974 und 1982 weisen ebenfalls die gleich benannten und konzipierten Szenen auf.¹²¹⁴

Auch das Regiebuch von *Die Kannibalen* (1969) und die deutsche publizierte Dramenfassung von 1994 zeigen eine ganz ähnliche Grundstruktur auf: Die Figur Onkel sieht das Feuer der Häftlinge und „verbiere[t] (...), damit fortzufahren. Ich will in der Hölle schmoren, wenn ich euch fortfahren lasse!“¹²¹⁵ Auch hier spricht Onkel im Folgenden die Verfluchungen von Moses aus Dtn 28, 16-19 gegenüber den Häftlingen aus: „Verflucht wirst du sein in der Stadt, verflucht auf dem Acker; verflucht dein Korb und dein Backtrog; verflucht die Frucht deines Leibes; verflucht wirst du sein, wenn du eingehst, verflucht, wenn du ausgehst!“¹²¹⁶ Dabei werden Vers 16, Teile von Vers 17 und 18 und der komplette Vers 19 übernommen, jedoch nicht als Zitat markiert und zu *einem* ausrufenden Satz von Tabori zusammengezogen; d. h. somit, dass die Intensität der Bezugnahme auf den Prätext (nach Pfister der intertextuelle Typus der Referentialität) sehr hoch einzuschätzen ist, aber z. B. eine Deutlichkeit der Markierung für den Rezipienten (nach Pfister der intertextuelle Typus der Kommunikativität) nicht von Tabori anvisiert wurde.

Auch hier fragt Weiss Onkel, wo das Messer sei. Onkel möchte wissen, wofür sie das Messer brauchen, und Hirschler redet eindringlich auf Onkel ein, der das Messer nicht herausgeben will. Weiss sagt nun eines seiner Rezepte auf, aber Onkel (laut Nebentext des Regiebuchs „selber furchtbar verlockt und angerührt, zuerst scheinbar versöhnlich und bestätigend, dann plötzlich brüllend“¹²¹⁷) erwidert auch hier mit den Worten von Moses aus Num 11, 18-20:

„Ihr werdet zu essen haben; ihr werdet essen nicht einen Tag lang noch zwei Tage oder zwanzig Tage sondern einen Monat lang sollt ihr essen - -

(ER springt auf)

- - bis es euch zu den Nasenlöchern herauskommt und wird euch zum Ekel, weil ihr abtrünnig seid dem Herrn, eurem Gott, der unter euch ist!“¹²¹⁸

¹²¹³ Vgl. ebd., 12-15.

¹²¹⁴ Vgl. Tabori 1973, 97-103, Tabori 1974, 8-15 und Tabori 1982, 208-213. In den Fassungen von 1974 und 1982 heißt die fünfte Szene jedoch nur *Fight*, und am Ende dieser Szene wird zusätzlich im Nebentext ersichtlich: „WEISS starts carving him up“ (Tabori 1974, 15 und Tabori 1982, 213).

¹²¹⁵ Tabori 1969d, 13 und Tabori 1994d, 10.

¹²¹⁶ Tabori 1969d, 14 und Tabori 1994d, 10. Hier dürfte die deutschsprachige Bibelübersetzung nach Luther z.B. in der Fassung von 1912 von Tabori verwendet worden sein: Dtn 28, 16-19: „16. **Verflucht wirst du sein in der Stadt, verflucht auf dem Acker.** 17. **Verflucht** wird sein **dein Korb und dein Backtrog.** 18. **Verflucht** wird sein **die Frucht deines Leibes**, die Frucht deines Landes, die Frucht deiner Rinder und die Frucht deiner Schafe. 19. **Verflucht wirst du sein, wenn du eingehst, verflucht, wenn du ausgehst**“ (Die Bibel nach der Übersetzung Luthers [1912] 2016 [Das Alte Testament], 237) [Hervorh. d. Verf.].

¹²¹⁷ Tabori 1969d, 18. Vgl. auch Tabori 1994d, 12. Dort steht im Nebentext nur, dass Onkel „selber verlockt“ sei.

¹²¹⁸ Tabori 1969d, 18. In Tabori 1994d, 12 wird der Ausruf Onkels ohne die Unterbrechung von Nebentext wiedergegeben. Die Verse von Num 11, 18-20 lauten: „18 Und zum Volk sollst du sagen: Heiligt euch auf

Die Verse werden erneut nicht von Tabori markiert. Doch auch diese Worte verfehlen ihre Wirkung; Onkel wird stattdessen aufgefordert, den Mund zu halten.¹²¹⁹ Onkel ruft jedoch über den Lärm hinweg fast vollständig die Verse 62 und 63 aus den Klageliedern Jeremias 3 aus: „Die Lippen meiner Widersacher regen sich wider mich täglich! Sieh doch, sie sitzen oder stehen auf, so singen sie von mir Liedlein!“¹²²⁰ Auch diese Verse werden der Figur Onkel in den Mund gelegt, so dass es scheint, als ob er sich nun an Jahwe wende; die Verse werden jedoch durch keinerlei Markierung als rezipierte biblische Verse herausgestellt. Onkel gerät dann, wie der Nebentext des Regiebuchs beschreibt, „in Rage, stürzt zu PUFFI, hebt im Folgenden dessen leblosen Arm in die Höhe, seine Worte illustrierend; KLAUB folgt ihm, versucht ihn vergeblich zum Schweigen zu bringen“¹²²¹ und droht dann ebenfalls weiter:

„Der Geier niste auf eurem Dach, das Wiesel in eurer Bettstatt!

(Allgemeiner Lärm, der sich zu einem atemlosen, keuchenden Crescendo steigert)

Eure Träume schrecke ein mondgesichtiger Irrer, seine großen blutigen Finger stößt er euch in die Augen! Ihr habt euren Vater geschlachtet, er dient euch zur Speise. Ich werde mich diesem Greuel [sic!] widersetzen bis zum letzten Hauch!“¹²²²

Klagt Uncle die Mithäftlinge in der *Final Version* von *The Cannibals* noch in indirekter Abwandlung von Vers 10 der Klagelieder Jeremias 4 an, ‚ihren Vater‘ gekocht zu haben, so wird hier im weiteren Anklang an den biblischen Vers noch drastischer formuliert und vorgeworfen, den Vater ‚geschlachtet‘ zu haben; er habe ihnen zur Speise gedient. Ghoulos setzt danach direkt zu seiner Gegenrede an, und es kommt zum Kampf um das Messer. Heltai und Hirschler treten hervor; ihr Kommentar über die Erinnerung an den Kampf folgt auch hier.¹²²³ Puffis Leiche wird ebenfalls nach hinten gezogen; der Nebentext gibt jedoch folgende, explizite Handlung des Kochs Weiss an, der „von seinem Podest hinter dem Topf

morgen, so sollt **ihr** Fleisch **zu essen haben**; denn euer Weinen ist vor die Ohren des HERRN gekommen, die ihr sprecht: ‚Wer gibt uns Fleisch zu essen? Denn es ging uns gut in Ägypten.‘ Darum wird euch der HERR Fleisch zu essen geben, 19 **nicht** nur **einen Tag**, nicht **zwei**, nicht fünf, nicht zehn, nicht **zwanzig Tage** lang, 20 **sondern einen Monat lang**, **bis** ihr’s nicht mehr riechen könnt und es **euch zum Ekel** wird, **weil ihr** den **HERRN** verworfen habt, **der unter euch ist**, und vor ihm geweint und gesagt habt: Warum sind wir aus Ägypten gegangen?“ (Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Alte Testament], 180) [Hervorh. d. Verf.].

¹²¹⁹ Neu hinzugefügt wurde der Nebentext z.B. im Regiebuch: „(Die ANDEREN fallen ein, teils schreiend und kreischend in mühsam unterdrückter Wut, teils stumm auf die Pritsche und andere Gegenstände einschlagend: ‚Halt’ den Mund!‘)“ (Tabori 1969d, 19).

¹²²⁰ Ebd. Vgl. ebenso Tabori 1994d, 12. Vgl. Klgl 3, 62; 63: „62. **die Lippen meiner Widersacher** und ihr Dichten **wider mich täglich**. 63. Schau **doch, sie sitzen oder stehen auf, so singen sie von mir Liedlein**“ (Die Bibel nach der Übersetzung Luthers [1912] 2016 [Das Alte Testament], 798) [Hervorh. d. Verf.].

¹²²¹ Tabori 1969d, 19.

¹²²² Ebd., 19f. Vgl. Tabori 1994d, 12 mit dem gleichen Text von Onkel, aber mit einer gekürzten Nebentextangabe. Vgl. Tabori 2014f, 7-9 mit leichten Kürzungen.

¹²²³ Vgl. Tabori 1969d, 21-28. Vgl. Tabori 1994d, 13-16.

herunterkommt und sie erwartet. Der ZIGEUNER winkt PUFFI nach. WEISS tritt über die Leiche, hebt das Messer und führt einen großen diagonalen Bauchschnitt aus.“¹²²⁴ Während Onkel auf seiner Pritsche schläft, beginnen die Häftlinge mit den ‚Essensvorbereitungen‘. Es ertönt die Stimme eines Mannes, die über Lautsprecher in Ansprache an das Publikum die Frage aufwirft, ob es Sinn für das Wesentliche habe. Weiss „hantiert im Folgenden mit großen Stücken Fleisch, die ER mit dem Messer zurechtet und in den Topf wirft, klopft usw. Danach beginnt ER mit einer Schöpfkelle langsam und gleichmäßig im Topf zu rühren.“¹²²⁵ Es folgen weitere rhetorische Fragen und Ratschläge einer Hausfrau aus dem Kochbuch *Joy of Cooking*, die auch von Tabori rezipiert für die deutsche Fassung von *Die Kannibalen* an dieser Stelle als Verfremdungseffekt eingesetzt werden.¹²²⁶

Nach der Analyse der Versionen und Fassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* konnte anhand der Szenen, die sich um den Kampf um das Messer, die Vorbereitungen des ‚Essens‘ von Puffi und die von der Figur Uncle Tabori, Uncle Tobias, Uncle Tabori’s Grandson, Tabori, Uncle bzw. Onkel initiierte Frage nach der Moralität des Vorhabens sowie den Versuch, die Mithäftlinge von dem Kannibalismus an Puffi abzubringen, drehen, gezeigt werden, dass die Worte der ‚Onkel‘-Figur letztlich keine Wirkung auslösen.

Tabori recurriert dabei in diesen Szenen insbesondere auf spezifische Figuren der Hebräischen Bibel, deren Verhalten und Worte er der ‚Onkel‘-Figur zuschreibt: Auffällig erschien dabei der Bezug auf die Samson-Erzählung bzw. -legende aus dem Book of Judges (Jg 13-16, bes. 16) in der achten Szene *The Fight* der Version von 1967, die Tabori die Figur Hirschler für die Zustandsbeschreibung der Hilflosigkeit von Uncle Tabori nach dem Verlust des Messers durch einzelne Worte („Samson! The haircut! The weakness! The Bible!“¹²²⁷) sprechen und anklingen lässt. Als Rechtfertigung für den Kannibalismus an Puffi verteidigt sich Hirschler dann mit dem Argument, dass schon immer ‚alles‘ gegessen worden sei, wie auch in der zehnten Szene *Survivors No 2 & 3* der 2nd *Revision*, benennt u. a. auch das ‚Essen‘ von ‚Gott‘, dass dieser damit ‚in einem‘ gegenwärtig sei und stempelt die (christliche) Religion der vieldeutigen ‚Nahrungs‘-Semantik folgend provokant als ‚Kochbuch‘ ab.

Tabori gelingt es durch solche Aussagen der dramatischen Figuren, den Bezug zu den bereits konstatierten Interpretationsfolien der Szenerie des Letzten Abendmahls und seines

¹²²⁴ Tabori 1969d, 29. Vgl. Tabori 1994d, 16 mit einem fast identischen Text.

¹²²⁵ Tabori 1969d, 29. Vgl. Tabori 1994d, 16 mit einer leicht gekürzten Nebentextangabe.

¹²²⁶ Vgl. ebd., 29f. und Tabori 1994d, 17. Vgl. nochmals ausgewählte englische Versionen von *The Cannibals* und die Lautsprecher- bzw. Chorusansage: Tabori 1966/1967, 14-16 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376) sowie Tabori o.D. [1967c], 5f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die sechste Szene *The Point* oder z.B. auch die 2nd *Revision* und die fünfte Szene *Advice from an Expert* (vgl. Tabori o.D.(b), 23f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)) und Tabori 1968m, 5f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die fünfte Szene *Advice from an Expert* des *Third Draft*.

¹²²⁷ Tabori o.D. [1967c], 9 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

ritualkritischen Verständnisses des (Letzten) Abendmahls als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘ bei einem drohenden, fiktiven Fall von Kannibalismus in der Konzentrations- und Vernichtungslager-Situation im Drama nicht aus den Augen zu verlieren und eine semantische Mehrdeutigkeit zu erzeugen.

Doch diese Bezüge und Anspielungen werden im Laufe der folgenden Versionen von *The Cannibals* von Tabori variiert und um religionskritische Aussagen ergänzt; einen besonderen Schwerpunkt bilden seit dem *Rehearsal Draft* vom 19.08.1968 die der Figur Tabori zugeschriebenen Worte von Moses, die neben dem Versuch, die Häftlinge vom Verzicht des Kannibalismus an Puffi zu überzeugen, auch deutliche religionskritische Aussagen zum Scheitern ‚Gottes‘ beinhalten und die Theodizee-Thematik berühren: In der siebten Szene *The Fire* droht Tabori den Häftlingen Verfluchungen mit den Moses’ zugeschriebenen Worten aus Dtn 28, 16-19 an. Diese intertextuelle Übernahme weist eine starke Intensität der Bezugnahme auf, ohne dass die Verse jedoch durch Anführungszeichen in der Figurenrede markiert wurden. Der Autor Tabori scheint sie jedoch gezielt ausgewählt zu haben und behält sie ab dieser Version in allen folgenden Versionen und Fassungen bei.

Die achte Szene *The Rollcall* beginnt mit einem in der Ferne zu hörenden Widderhorn, das auch in dem *überarbeiteten Rehearsal Draft* eingesetzt bleibt, jedoch in der sich anschließenden *Final Version* wieder entfernt wird. Das Widderhorn konnte durch den Rekurs auf den Gebrauch des Shofars als klangliches Element interpretiert werden, das auf einen jüdischen rituellen Zusammenhang verweisen kann, aber durch die psychoanalytische Deutung von Theodor Reik, dessen Thesen zum Shofar Tabori explizit für seinen *Third Draft* rezipiert, ebenfalls als Signalgeber für das Erschrecken, die Mahnung und Erinnerung, den ‚Urvatermord‘ mit dem Kannibalismus an Puffi nicht zu wiederholen als akustischer Verstärker gegen den Kannibalismus gedeutet werden kann.

Der sich anschließende konzipierte Monolog der Figur Tabori aus Sicht des Sohns über den Vater zeigt, dass Tabori einzelne Elemente aus Ps 22 oder Mk 15, 34 und den Klageliedern Jeremias 1 und 3 rezipiert, in dem Dramentext neu kontextualisiert hat und somit die ‚Anklage‘ des Vaters an ‚Gott‘ untermauert. Eine der Hauptaussagen des Monologs zielt auf das Herausstellen des Scheiterns ‚Gottes‘ ab, das sich insbesondere an Auschwitz zeige.

Auch die erneut von Moses gesprochenen Worte, die der Autor Tabori aus Num 11, 18-20 rezipiert und der Figur Tabori überträgt, scheitern.¹²²⁸ Die *Final Version* von November 1968 und die publizierten Dramenfassungen von *The Cannibals* aus den Jahren 1973, 1974 und

¹²²⁸ Vgl. auch Haas 2000, 76: „Bibelzitate werden als leere Phrasen abqualifiziert, da keiner der anderen Häftlinge auf ihren semantischen Gehalt eingeht.“

1982 weisen ebenfalls die gleich benannten und konzipierten Szenen auf und zeigen bereits in der vierten Szene *The Knife* die hier nur noch von dem Autor Tabori beabsichtigte Paraphrase der ‚Moses‘-Worte aus Dtn 28, 16-19 und Num 11, 18-20, die aus dem Schriftbild keinen Rückschluss mehr auf die Rezeption biblischer Verse geben. Neu eingefügt wurden zwei Verse aus den Klageliedern Jeremias 3, die die Ausrufe eines Klagenden, der auf die Hilfe von Jahwe hofft, beinhalten und der Figur Uncle in den Mund gelegt werden. Uncle spricht dann weitere Drohungen an die Häftlinge aus und konstatiert im Sinne der mehrdeutigen ‚Kannibalismus‘-Metaphorik vorwurfsvoll, dass sie ihren ‚Vater‘ in Modifikation und indirekter Anlehnung an Vers 10 der Klagelieder Jeremias 4 gekocht hätten und dieser ihnen zur Speise diene. Das Regiebuch und die deutsche publizierte Dramenfassung von *Die Kannibalen* werden an dieser Stelle noch deutlicher und sprechen von dem ‚geschlachteten‘ Vater, der zur Speise diene. Hier kann erneut der Kannibalismus an der ‚Vater‘-Figur Puffi gemeint sein, aber gleichzeitig auch das Narrativ des ‚Urvatermords‘ nach Freud mit anklingen.

4.2.7 ‚Alle gegen einen?‘ – Zum verbalen Schlagabtausch zwischen der ‚Uncle‘- bzw. ‚Onkel‘-Figur und den Gegenspielern

Nachdem die Häftlinge sich aus Angst vor einer drohenden Selektion der Älteren mit Hilfe eines Lippenstifts ‚jung‘ geschminkt haben, betritt Schrekinger mit zwei Wächtern und einem Hund die Baracke. Die zwölfte Szene *The Raid* der maschinenschriftlichen Version von 1967 beginnt. Schrekinger befragt nun jeden der Häftlinge nach dem Alter.¹²²⁹ The Ramaseder Kid gibt an zwölf Jahre alt zu sein und Pali Ramaseder zu heißen; Uncle Tabori benennt sein Geburtsjahr mit 1873. Er ist im Jahr 1944 71 Jahre alt.¹²³⁰ Als Schrekinger entscheidet, neben Horvat auch The Ramaseder Kid ‚mitzunehmen‘ – alles deutet auf eine Vergewaltigung hin – vermerkt Uncle Tabori nochmals das Alter des Kindes; Schrekinger solle stattdessen ihn mitnehmen. Schrekinger eilt jedoch hinaus. Die Folgeszene *A Farewell* beginnt mit einem Dialog zwischen The Kid und Uncle Tabori, der für das Kind eine Vater-Figur darstellt. The Kid hat einige Fragen an Uncle Tabori; alles sollte Klarheit ergeben. Uncle Tabori greift diese Forderung auf und erwidert ironisch vergleichend in indirektem Rekurs auf Gen 2, 17 und das

¹²²⁹ Der Nebentext zu Beginn der Szene führt eine interessante Parallele zu Puffi auf: „Schrekinger is about as fat as Puffi. Hi[s] collar is unbottened, his cap awry, he walks at a trot“ (Tabori o.D. [1967c], 27 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)).

¹²³⁰ Vgl. ebd., 27f. Zur Erinnerung: Taboris Vater wurde 1879 geboren und 1944 in Auschwitz ermordet. Die Figur Laci the Gipsy konstatiert außerdem: „I’m not supposed to be here at all. (...) I don’t know how I got in with these Jewish Communist gentlemen“ (ebd., 28). Diese Anmerkung, gar nicht hier sein zu sollen, spricht auch die Mutter in Taboris *Mutter’s Courage* aus, die während der Deportation aus der Menge heraustritt und diesen Satz zu dem deutschen Offizier sagt, der ihr das Leben retten wird, vgl. Tabori 1994g, 309.

Verbot ‚Gottes‘, nicht von dem Baum der Erkenntnis zu essen: „When God said, leave that apple alone, he could have been a little clearer, a little more specific, shall we say?“¹²³¹ The Kid geht nicht darauf ein, sondern rekapituliert, dass Uncle Taboris Forderung an Schrekinger, ihn mitzunehmen, ihm einleuchte, jedoch nicht seine weißen Handschuhe.¹²³² Auch verstehe er das Verhalten Uncle Taboris, der vor seiner Deportation als Lehrer tätig war, am letzten Schultag nicht. Uncle Tabori fragt zunächst, ob die Sonne an diesem Tag geschienen hätte und bejaht dies im Anschluss. The Kid konstatiert mit Rekurs auf die Passionserzählung, dass die Sonne sich verbarg, als Jesus (am Kreuz) gestorben sei. Uncle Tabori bestätigt ironisch: „Yes, He missed the effect.“¹²³³ The Kid kommt dann direkt auf andere Unklarheiten zu sprechen. Er schrieb damals z. B. Uncle Taboris Satz „The geese have arrived“¹²³⁴ auf; gemeint waren die deutschen Nazis. Uncle Tabori hätte zudem ebenfalls gesagt: „The only way to resist the geese is to be as ungeeselike as possible.“¹²³⁵ ‚Gänsen‘ unähnlich zu sein, würde nach Uncle Tabori beispielsweise ebenso bedeuten, weiße Handschuhe zu tragen, wie das eigene Leben für jemand anderen zu opfern oder eine ‚Mahlzeit‘ (in Anspielung auf den Kannibalismus an Puffi) zu verurteilen. Der Autor Tabori könnte hierfür in diesem Kontext Primo Levis Überlebendenbericht *Ist das ein Mensch?* (1961) herangezogen und in den Kontext seines Dramas integriert haben, nach dem Widerstand in Auschwitz durch das Bewahren von Würde und Menschlichkeit möglich war, indem man sich dem Unmenschlichen, auf das die Täter abzielten, widersetzte.¹²³⁶

Folgt man zunächst, die Szenenbetitelung *A Farewell* bezieht sich auf das von Schrekinger erzwungene ‚Mitgehen‘ von The Ramaseder Kid, so wird nun durch die Nacherzählung von Uncle Taboris Verhalten in der Schule vor der Deportation deutlich, dass mit dem ‚Farewell‘ auch Uncle Taboris Abschied gemeint sein könnte, der eine Abschiedsrede vor seiner Klasse hielt und über die Nazis sprach. Eingebunden in einen

¹²³¹ Tabori o.D. [1967c], 30 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹²³² Vgl. ebd.

¹²³³ Ebd., 31.

¹²³⁴ Ebd.

¹²³⁵ Ebd., 32.

¹²³⁶ Vgl. Levi [1961] 2006, 46: „Eben darum, weil das Lager ein großer Mechanismus ist, der uns zu Tieren herabwürdigen soll, dürfen wir keine Tiere werden; auch an diesem Ort kann man am Leben bleiben und muss deshalb auch den Willen dazu haben, schon um später zu berichten, Zeugnis abzulegen; und für unser Leben ist es wichtig, alles zu tun, um wenigstens das Gerippe, den Rohbau, die Form der Zivilisation zu bewahren. Wenn wir auch Sklaven sind, bar allen Rechts, jedweder Beleidigung ausgesetzt und dem sicheren Tod verschrieben, so ist uns doch noch eine Möglichkeit geblieben, und die müssen wir, weil es die letzte ist, mit unserer ganzen Energie verteidigen: die Möglichkeit nämlich, unser Einverständnis zu versagen. Wir müssen uns also selbstverständlich das Gesicht ohne Seife waschen und uns mit der Jacke abtrocknen. Wir müssen unsere Schuhe einschwärzen, nicht, weil es so vorgeschrieben ist, sondern aus Selbstachtung und Sauberkeit. Wir müssen in gerader Haltung gehen, ohne mit den Holzschuhen zu schlurfen, nicht als Zugeständnis an die preußische Disziplin, sondern um am Leben zu bleiben, um nicht dahinzusterben.“

Schülerstreich, benannte Uncle Tabori nach The Ramaseder Kid auch die Form der Höflichkeit als Widerstand:

„You (...) said, Children, (...) politeness is usually thought of as a patrician virtue. But there is another kind of politeness – to speak when others are silent, to be silent when others speak. If God were here today He would hold the door open for me and say, After you, Tabori, and the angels would sing Hosannah.“¹²³⁷

Auch ‚Gott‘, wäre er zu diesem Zeitpunkt da gewesen, wäre damit stolz auf Uncle Tabori, so gibt The Ramaseder Kid dessen Abschiedsrede an dieser Stelle wieder.

Blickt man nochmals auf die Frage von Uncle Tabori, ob die Sonne an diesem Tag geschienen hätte, und die Anmerkung, dass dies eigentlich klar sei, zurück und überdenkt The Kids indirekten Rekurs z. B. auf Mk 15, 33 und die dort laut Passionserzählung erwähnte Finsternis von der sechsten bis zur neunten Stunde während des Sterbens Jesu am Kreuz, so erscheint folgende Interpretation möglich: Würde eine christlich-theologische als eine mögliche Deutung, Mk 15, 33 symbolisch nicht als Zeichen der Abwendung ‚Gottes‘ von Jesus verstehen¹²³⁸, so könnte der Tag, an dem Uncle Tabori von den Nazis gezwungen wurde, den Bürgersteig zu putzen, ein sonniger Tag, ohne eine Verdunklung der Sonne auch als ‚Zeichen‘ religionskritisch für ‚Gottes‘ Abwesenheit interpretiert werden. Dieses ‚Zeichen‘ wird aber zuvor schon von Uncle Tabori nur als bloßer ‚Effekt‘ gedeutet und abgewertet.

Dem Inhalt des Dramentexts nun weiter folgend, entzieht sich Uncle Tabori jedoch dem Dialog und schweigt. Auch reflektiert The Kid sein Verhalten im ersten Lager und dann im Lager Csepel, das ebenfalls auf seinen Widerstand hin zu deuten ist.¹²³⁹ Als der Zug in der Nähe von Sopron die Geschwindigkeit drosselte und

„two Zionists suggested you jump with them (...), and run run run among the bulrushes, you said, ‚Thank you ever so much‘ (...) ‚but running may be all right for the jackrabbit or the fox or even the noble giraffe, but not for me. Man must not run away, in fact, to be a man means not to run away.‘ Now what the hell’s that supposed to mean?“¹²⁴⁰

fragt The Kid Uncle Tabori außerdem. Auch sei ihm unklar geblieben, warum Uncle Tabori sein wahres Alter nannte, obwohl er gewarnt wurde. The Kid schließt dann eine weitere,

¹²³⁷ Tabori o.D. [1967c], 33 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. auch Kap. 4.1.1 und die George Tabori zugetragene moralische Größe seines Vaters in Auschwitz, die auch an dieser Stelle im Dramentext widerspiegelt wird.

¹²³⁸ So z.B. bei Burchard 1983, 7. Vgl. auch Dschulnigg 2007, 400, der erwähnt, dass viele theologische Exegeten die Finsternis mit Bezug auf Am 8, 9f. als ‚apokalyptisches Zeichen‘ deuten und kommt u.a. zu dem Schluss, dass hier „auch die Trauer Gottes um seinen einzigen Sohn zum Ausdruck kommen“ (ebd.) könne.

¹²³⁹ Vgl. Tabori o.D. [1967c], 33f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): „(...) At night when everybody was lying on the floor, trying to sleep, you remained standing under the naked bulb, reading. (...) You replied, ‚In certain circumstances the only human thing to do is to remain standing.‘ (...) Later when we were transferred to the Csepel Camp (...) and a man spat out seeing us get off the truck, you looked at him – severely yet not too severely – and he begged our pardons. How did you achieve that effect?“ Auch Cornelius Tabori wurde u.a. auf die Insel Csepel deportiert, vgl. auch Kap. 4.1.1.

¹²⁴⁰ Vgl. Tabori o.D. [1967c], 34 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

provokante Frage an, die auf das ‚Essen‘ der Mithäftlinge von Puffi verweist: „And, may I ask, what difference does it make what they eat?“¹²⁴¹ Uncle Tabori schweigt weiterhin, und The Kid reflektiert rückblickend, dass er ihm seine Schachtel gegeben habe, der er einen Wert beimaß. Gleichzeitig steigert sich ein Hassgefühl auf Uncle Tabori bis hin zu Aggressionen, die aus dem Unverständnis seines passiven und gewaltlosen Verhaltens resultieren und sich in dem geäußerten Wunsch nach seiner Ermordung entladen.¹²⁴² Nun endlich ergreift Uncle Tabori das Wort und erwidert, dass der Junge in seine Arme kommen solle. Nachdem Uncle Tabori die Mithäftlinge, bis auf The Ramaseder Kid, bislang nicht überzeugen konnte, den ‚kannibalischen‘ Plan aufzugeben, lastet durch die Konfrontation mit The Ramaseder Kid der Legitimationsdruck seiner Wertmaßstäbe besonders stark auf seinen Schultern.¹²⁴³ Beide umarmen sich dann, The Kid übergibt ihm die Schachtel und geht mit den Wachmännern hinaus.

Es folgt ein Schnitt und Kontextwechsel, indem Klaub auf das kochende Wasser verweist¹²⁴⁴ und der Chorus einen Kommentar über viszerale Empfindungen verlauten lässt, der einen bizarren Verfremdungseffekt bewirkt.¹²⁴⁵ Die Häftlinge geben bis auf Uncle Tabori ‚Blob‘-Geräusche wieder; die Figur Ghoulis kehrt mit Eimern, die mit Schnee gefüllt sind und Bürsten zurück, und Klaub ruft am Ende der Szene das ‚Putzkommando‘ aus: „All right, men, let’s get going.“¹²⁴⁶ Die Häftlinge, bis auf Uncle Tabori, schrubben den Boden bis zum Kollaps; Uncle Tabori hingegen schaut in die leere Box und geht hinaus.

¹²⁴¹ Ebd.

¹²⁴² Vgl. ebd.: „But I hate you. I wanted you to get up and grow like a giant and strike all these men dead with one shattering blow. But no! [A]ll you do is stand around like a waiter and bow and say, Take me instead. I wanted you to be angry! [A]nd keep striking them down, but oh no! [N]ot you, you remain mysterious and polite. My God, you love these murderers! I hope they will gas you soon, I hope they’ll stuff you in the oven.“

¹²⁴³ Vgl. auch Pott/Sander 1997, 172.

¹²⁴⁴ Der Nebentext hält hier in der 1. Person Plural Folgendes zum ‚Kochvorgang‘ von Puffi fest: „We look at the pot on the stove. It goes blob-blob-blob. Foti is so pleased he imitates the sound. We join in (...). Weiss has a stack of cutlets in his apron. He throws them one by one into the pot. We watch him, except for Uncle who stands by himself, opening and closing the box“ (Tabori o.D. [1967c], 35 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)).

¹²⁴⁵ Der Text lautet: „Sensations of pain cannot be elicited from the viscera by the usual means. The heart may be cut, burned or pinched without arousing any immediate sensation“ (ebd.). Tabori übernimmt diese Sätze direkt aus Best/Taylor [1937] 1945, 514, kennzeichnet sie jedoch nicht als Zitat, obwohl die Übernahme wortwörtlich erfolgt. Es schließt sich ein weiterer Satz zu Forschungen des Mediziners William Harvey (1578-1657) mit einem übernommenen Teil der Fußnote 1 aus Best/Taylor [1937] 1945, 514 im Dramentext an, der jedoch gestrichen erscheint: „~~Harvey remarked upon the absence of sensation in the exposed heart of Viscount Montgomery. I carried the young man to the King that His Majesty might with his own eyes behold this wonderful case; that in a man, alive and well, he might without detriment to the individual, observe the movement of the heart, and with his proper hand even touch the ventricles as they contracted~~“ (Tabori o.D. [1967c], 35 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)). Das Zitat von Harvey wird auch in Taboris Dramentext in Anführungsstrichen dargestellt. Es folgt die Nebentextangabe, nach der Uncle die leere Box umarmt; dann spricht der Chorus einen weiteren Text über den viszeralen Schmerz, der Teile aus Best/Taylor [1937] 1945, 515f. übernimmt, vgl. Tabori o.D. [1967c], 36 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹²⁴⁶ Ebd.

Die fünfzehnte Szene trägt den Titel *Intermezzo* und besteht nur aus Nebentext, der die Vorbereitungen für das ‚Bankett‘ und das ‚Herausputzen‘ der Häftlinge für die ‚Mahlzeit‘ beschreibt. Der Koch Weiss ist fleißig am Ofen beschäftigt.¹²⁴⁷

Die zehnte Szene *The Second Raid* der 2nd *Revision* weist zu Beginn die ‚Verjüngungsversuche‘ der Häftlinge auf, bis Schrekinger mit Frisch, einem Wachmann, hereinkommt und ebenfalls das Alter abfragt. Neu hinzugefügt wurde Schrekingers Frage, wo der ‚fette Mann‘, also Puffi, sei. Es folgt Stille; alle schauen zu Uncle Tobias. Hirschler schreit dann dieselbe Frage, Schrekinger paradoxerweise imitierend, nochmals aus: „Where is the fat man?“¹²⁴⁸ Schrekinger erwidert: „If there’s going to be any yelling around here, it’s going to be from me, boy.“¹²⁴⁹ Auch hier ist The Ramaseder Kid zwölf Jahre alt; bei Uncle Tobias wird hingegen nicht mehr das Geburtsjahr, sondern nur das Alter von 71 Jahren angegeben. Der Nebentext besagt hier u. a., dass Schrekinger aber weiterhin auf The Kid schaut, ihn wiedererkennt und ihn hinaus befiehlt. Uncle Tobias versteht die ‚Situation‘, benennt hier ebenfalls nochmals das Alter des Jungen und schlägt vor, Schrekinger solle ihn auswählen. Dieser antwortet daraufhin ordinär: „I couldn’t fuck you, could I?“¹²⁵⁰ Dann läuft er mit Frisch hinaus. Die anderen Häftlinge richten The Kid her, ohne sich gegen Schrekingers perfides Vorhaben zu stellen. The Kid selbst schaut nur auf Uncle Tobias, geht und findet seine ‚magic box‘.

Die elfte Szene trägt den Titel *End of Term Exam* und nicht wie zuvor *A Farewell*; inhaltlich geht es aber auch hier um den Dialog von The Ramaseder Kid und Uncle Tobias. Der indirekte Verweis auf Gen 2, 17 aus der Version von 1967 wurde von Tabori entfernt. Hier erhebt The Kid direkt den Vorwurf, dass Uncle Tobias gewusst haben musste, dass Schrekinger nicht ihn auswählen würde und er zu wenig nachgiebig darauf bestanden habe.¹²⁵¹

Die weißen Handschuhe, ergänzt hier Uncle Tobias, seien eine Erinnerung für ihn, einmal ein Mensch gewesen zu sein. Er verwehrt The Kid aber seine Lebensgeschichte. The Kid rekuriert daraufhin auf den letzten Schultag. Auch hier wird erst von Uncle Tobias gefragt, ob an diesem Tag die Sonne geschienen hätte und dann lakonisch vermerkt, dass Jesus während des Kreuzestodes verpasst habe, dass die Sonne sich verbarg. Den Hochzeitsanzug getragen zu haben, interpretiert Uncle Tobias sarkastisch als ‚Geste‘ für eine ‚festliche Angelegenheit‘ – gemeint ist damit die Erniedrigung unter Zwang der Nazis, den Bürgersteig

¹²⁴⁷ Vgl. ebd.

¹²⁴⁸ Tabori o.D.(b), 38 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹²⁴⁹ Ebd.

¹²⁵⁰ Ebd., 39.

¹²⁵¹ Vgl. ebd., 40.

aufwischen zu müssen. Auf die Frage, warum er diese nicht totgeschlagen habe, antwortet Uncle Tobias nicht. Als The Kid den letzten Schultag anspricht, geht Uncle Tobias weg. Es folgt nun plötzlich ein kurzes Spiel mit umgedrehten Rollen: The Kid nimmt die Rolle des Lehrers ein und fordert Uncle Tobias, den Schüler, auf, sich zu setzen und dieser gehorcht. Dann fragt The Kid, was der Satz „The geese have arrived.“¹²⁵² zu bedeuten hätte. Der Nebentext gibt hier zudem den „march in silent, stationary goosestep [sic!]“¹²⁵³ der Häftlinge im Hintergrund in Anspielung auf den Stech- bzw. Gleichschritt der Nazis an. Im Sinne der wortwörtlichen Bedeutung ‚Gänsestreich‘ wird nun die Unterscheidung zu den ‚Gänsen‘ als den Nazis von The Kid, der die Worte von Uncle Tobias wiedergibt, formuliert: „The only way to resist geese is to be a[s] ungooselike as possible.“¹²⁵⁴ The Kid fragt dann, was ‚ungooselike‘ bedeute; die Häftlinge hören auf zu marschieren. The Kid erzählt des Weiteren mit Uncle Tobias’ Worten:

„In this rude world –, you said –

The others mime various acts of violence.

(...)

„A kind of courtesy....“

The others bow to one another, dance a gavotte.

(...)

„When, for instance, God told Abraham: Let the kid go.“

THE OTHERS

(thundering)

Let the kid go!

THE KID

Now what was I to make of all that?

UNCLE TOBIAS is silent.¹²⁵⁵

Deutlich wird, dass die Forderung von Uncle, Zuvorkommenheit und Höflichkeit als Form des Widerstands zu wählen, in dieser Version nur kurz Erwähnung findet und mit Rekurs auf die Erzählung der Opferung Isaaks in Gen 22, 1-19 ein weiteres semantisches Feld anklingt, das im Rahmen der drohenden Vergewaltigung durch Schrekinger zu sehen ist: So wie ‚Gott‘ (laut Gen 22, 11 ein ‚Engel Gottes‘) zu Abraham gesagt habe, seinen Sohn ‚gehen zu lassen‘ und nicht zu ‚opfern‘, könnten auch Uncle Tobias’ Worte, die hier von The Kid rückblickend auf seine Rede am letzten Schultag wiedergegeben werden, gleichzeitig auf dessen Einsatz für The Kid schließen lassen. Wie ‚Gott‘ Abraham aufforderte, die Opferung an dessen Sohn nicht durchzuführen, können diese Worte im übertragenen Sinn auch an Schrekinger gerichtet

¹²⁵² Ebd., 42.

¹²⁵³ Ebd.

¹²⁵⁴ Ebd.

¹²⁵⁵ Ebd., 42f.

verstanden werden. Diese verschiedenen allusorischen Bezüge werden von The Kid dann selbst nicht mehr verstanden. Im Folgenden hinterfragt The Kid das Verhalten von Uncle Tobias weiter und erwähnt auch hier u. a., dass dieser gesagt habe: „I will oppose this – this – this – [‘]“¹²⁵⁶ Uncle Tobias ergänzt „Abomination“¹²⁵⁷ und bezieht sich hier auf das ‚Essen‘ von Puffi. Auf die indirekt formulierte Frage, wie er sich der drohenden Vergewaltigung hätte widersetzen wollen, antwortet Uncle Tobias nur, dass er es nicht wisse. Beide umarmen sich schließlich, und Uncle Tobias fragt, ob The Kid wisse, was Schrekinger mit Kindern ‚mache‘. The Kid bejaht und übergibt ihm dann seine Schachtel. Neu konzipiert erscheint nun ein Kommentar von The Kid, nachdem er von Schrekinger zurückgekehrt war.¹²⁵⁸ Die Aggressionen und der Wunsch nach Ermordung von Uncle Tobias, die in der vorherigen Version noch artikuliert wurden, tauchen hier nicht auf. Uncle Tobias öffnet die Schachtel und schaut hinein, nachdem The Kid hinausgegangen ist. Es folgt erneut der im Vergleich zur Version von 1967 leicht modifizierte medizinische Kommentar des Loudspeaker Chorus zu viszeralempfindungen, unterbrochen vom Nebentext, der besagt, dass Uncle Tobias die Schachtel umdreht und bemerkt, dass sie leer ist, sie umarmt und sie wie ein Kind hin und her wiegt.¹²⁵⁹ Am Ende der Szene tritt Weiss hervor und kündigt an: „Dinner will be served at one-thirty.“¹²⁶⁰

Die zwölfte Szene *Intermission* zeigt ebenso das Putzscenario der Häftlinge auf, nun jedoch aus der Perspektive der 3. Person Plural. Der Boden wird geschrubbt, es wird ‚dekoriert‘; die Häftlinge ‚hübschen‘ sich auf. Nur Uncle Tabori umarmt die leere Box und beteiligt sich nicht.¹²⁶¹

Die zwölfte Szene des *Third Draft* trägt ebenfalls den Titel *The Raid*. Zu Beginn tritt Schrekinger mit zwei Kapos ein, wobei einer der Kapos eine Kamera bei sich trägt und fotografiert. Schrekinger möchte auch hier wissen, wie alt die Häftlinge sind; neu eingefügt wurden indes Ansprachen von Schrekinger über die Häftlinge an das Publikum, die z. B. zynische Witze und abwertende Kommentare beinhalten.¹²⁶² Wie in der 2nd *Revision* zuvor, fragt Schrekinger auch hier, wo der ‚fette Mann‘ sei und ergänzt: „Where is my favorite

¹²⁵⁶ Ebd., 43.

¹²⁵⁷ Ebd.

¹²⁵⁸ Vgl. ebd., 44: „I came back two hours later. (he staggers about: Uncle moves to help him) Don’t come close. I stink. (bragging) I had a cup of tea. (screaming) With sugar! (reels) I feel funny now. There were three of them. (...) I danced for them. (...) You didn’t tell me what it would be like. You don’t know anything. You are false. Why didn’t you give me a stone? (Spits at Uncle Tobias and walks out).“

¹²⁵⁹ Vgl. ebd. sowie Best/Taylor [1937] 1945, 514-516.

¹²⁶⁰ Tabori o.D.(b), 44 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹²⁶¹ Vgl. ebd., 44f.

¹²⁶² Die Fotos bezeichnet Schrekinger z.B. zynisch als „Souvenirs from Auschwitz“ (Tabori 1968m, 21 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)).

subject?¹²⁶³ Schrekinger betet sogar im Rahmen der Fotoserie, die ein positives Bild der Häftlinge wiedergeben soll, für die ohnmächtig gewordene Figur Lang. Nachdem The Kid auch hier mitgeteilt hat, zwölf Jahre alt zu sein, Schrekinger ihm ein Stückchen Zucker angeboten hat und ein Foto gemacht wurde, befiehlt er, dass das Kind zu ihm ins Büro kommen soll. Uncle Tobias hingegen versucht Schrekinger zu überzeugen, ihn stattdessen mitzunehmen; dieser fordert dafür 50 Liegestütze als Strafe. Uncle Tobias beginnt gemeinsam mit The Kid und Somlo mit den Liegestützen; als Uncle zusammenbricht, brechen auch ‚wir‘ zusammen, beschreibt der Nebentext.

Schrekinger tritt dann nach vorn und spricht aus der Ich-Perspektive zum Publikum über sein Leben in der Jetzt-Zeit sowie seine Unschuld und verlässt damit die Zeit- und Handlungsebene des Jahres 1945.¹²⁶⁴ Paradoxerweise erwähnt er aber auch kurz die Angst vor seinen Opfern generell und gibt das Erlebnis mit einem alten Mann wieder, den er gezwungen hat, den Bürgersteig zu putzen und der ihm seinen persönlichen Widerstand dadurch zeigte, dass er dabei kein Zeichen der Kommunikation übermittelte. Schrekinger bewunderte seine moralische Stärke und die ‚Verschiedenheit‘ zu ihm selbst:

„They’re only obeying orders. Whose orders, you figure that out. (...) They terrify me. (...) They’ve always terrified me. (...) In 34 when I’d made this whiskered old fart wash the sidewalk I was waiting for a sign, a sign of contact, of complicity, it takes two to commit[] an atrocity. There was no sign. He washed the sidewalk. He remained absolutely pure in his otherness, absolutely – different. (...) Sundays they played football, not very well, but Mrs Schrekinger and I never missed a game. They had an orchestra, too. The wind section was good. (sings) ‚Davy Davy Dumpling – boil him in the pot! Sugar him and butter him – And eat him while he’s hot!‘ (...) We must have lunch one day, soon.“¹²⁶⁵

Schrekinger kommt dann plötzlich unvermittelt auch auf seine Kinder zu sprechen und singt zum Schluss fröhlich das Kinderlied *Davy Davy Dumpling* über den Nachttisch, das hier von Tabori zitiert und mit Anführungsstrichen markiert wiedergegeben, erkennbar gemacht¹²⁶⁶ und in den neuen Kontext, nämlich auf Puffi im Kochtopf bezogen und eine groteske Wirkung erzeugend, eingesetzt wird. Der Ausspruch, ‚we must have lunch one day, soon‘ rekuriert auf das (baldige) ‚Essen‘ von Puffi und nimmt letztlich das vorweg, was am Ende tatsächlich unter seinem Zwang passiert. Die Szene endet mit dem Herausgehen von Schrekinger und den Kapos.

Die Häftlinge sind zu Beginn der dreizehnten Szene *Farewell* dabei, The Ramaseder Kid herzurichten. Er selbst sagt am Anfang, er gehe seine Schachtel holen; Uncle Tobias hofft,

¹²⁶³ Ebd.

¹²⁶⁴ Vgl. ebd., 23: „Nowadays I run a restaurant in Duesseldorf. Call it the Come Inn. (...) We specialize in spare ribs – hmm! – they’ll melt in your mouth. (...) In June 45 – in the city of Linz where I was hiding – there came this lieutenant from Georgia. (...) all he wanted to hear was, Sir, I was only obeying orders. Of course I was only obeying orders. Everybody is only obeying orders, there is a Fuehrer in the asshole of the best of us. (...)“

¹²⁶⁵ Ebd.

¹²⁶⁶ Vgl. z.B. „Davy Davy Dumpling, / Boil him in a pot; / Sugar him, and butter him, / And eat him while he’s hot!“ (<http://www.odps.org/glossword/index.php?a=term&d=10&t=268> (letzter Zugriff 01.06.2017)).

dass er sie ihm geben werde. Dann folgt der Dialog zwischen beiden, der im Vergleich zu den beiden vorausgehenden Versionen gekürzt wurde. Modifiziert wurde z. B. The Kids Wiedergabe des letzten Schultags, der nun über Uncle Tobias' Verhalten u. a. erzählt: „When they dragged you through the big doors, you told the men, After you, sir. Now what was I to make of that? And here in this room you said, I will oppose this – this –“¹²⁶⁷ Und Uncle ergänzt: „Abomination.“¹²⁶⁸ Der Verweis auf die Erzählung der Opferung Isaaks wurde von Tabori gestrichen. The Kid kommt dann nach seinen vielen Fragen, die nicht beantwortet wurden, zu dem Schluss, Uncle Tobias die Schachtel nicht zu geben, da er sich enttäuscht von dessen Verhalten zeigt. Auch hier verflucht er Uncle und wünscht ihm den Tod.¹²⁶⁹ Dann gibt er Uncle die Box doch; es folgt ein stark reduzierter medizinischer Kommentar des Chorus über viszerale Empfindungen, bis Klaub ausruft, auf das ‚schöne‘ Feuer zu gucken. Das Wasser kocht. Uncle Tobias sieht, dass die Schachtel leer ist, verlässt die Szenerie in dieser Version erstmals und legt sich schlafen. Neu hinzugefügt wurde der Nebentext, der die Freude der Häftlinge ankündigt, mit ihrem Vorhaben fortzufahren. Wie Kinder, die nun ohne ‚Aufsicht‘ sind, wird aus der 1. Person Plural heraus formuliert: „We are going to have a party without supervision.“¹²⁷⁰ Klaub fordert zum Putzen auf; die vierzehnte Szene *Intermezzo* mit den Vorbereitungen für das ‚Essen‘ schließt sich an.¹²⁷¹

Die sechste Szene *The Raid* des *Fourth Draft* veranschaulicht ebenfalls das Hereinkommen von Schrekinger's Son mit zwei Kapos auf der Väterebene. Schrekinger's Son fragt das Alter der Häftlinge ab; es werden ebenso Fotos als Beweis angefertigt, wie ‚gut‘ es den Häftlingen gehe. Auch hier fragt Schrekinger's Son kurz nach Puffi, seinem ‚favorite subject‘ und hat vor, The Ramaseder Kid in sein Büro kommen zu lassen. Uncle Tabori's Grandson versucht dies auch hier zu verhindern. Der Monolog von Schrekinger's Son am Ende der Szene aus der Jetzt-Zeit Ende der 1960er Jahre wird nun in der Erzählperspektive der 3. Person Singular von dem Sohn Schrekingers formuliert; das Restaurant Schrekinger's Hideaway wird in West-Berlin verortet. Das im *Third Draft* noch ersichtliche Gespräch des Vaters Schrekinger mit einem Lieutenant und die Beteuerung, nur Befehle ausgeführt zu haben und damit nicht schuldig zu sein, erscheint hier nicht mehr. Stattdessen wird vom Sohn festgehalten:

¹²⁶⁷ Tabori 1968m, 26 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹²⁶⁸ Ebd.

¹²⁶⁹ Vgl. ebd., 27.

¹²⁷⁰ Ebd.

¹²⁷¹ Vgl. ebd., 27f.

„He talks freely; no regrets. Whenever I ask him, ‚Daddy, what did you do in the war, Daddy?‘ he says, ‚I was only obeying orders. Everybody is only obeying orders. There is a Fuehrer in everybody’s asshole.‘ (Puffs) Most nights I manage to kill him. I manage to cut him up with an axe, most nights.“¹²⁷²

Tabori entscheidet sich, wie dieser neu konzipierte Monolog zeigt, durch die Perspektive des Sohns, den Vater offensiv als jemanden zu entlarven, der sich weigert, seine Schuld anzuerkennen. Der Sohn verurteilt den Vater für seine Taten; die Wut auf den Vater geht sogar so weit, dass der Sohn schon versucht hat, den Vater auf brutale Weise umzubringen. Dann erfolgt durch das gesungene, mit Anführungsstrichen versehene Kinderlied *Davy Davy Dumpling* abrupt der Wechsel auf die Zeit- und Handlungsebene der Väter und der Bezug zu Puffi. Der letzte Satz des Monologs besagt nun auffordernd: „Let’s have lunch one day, soon.“¹²⁷³ Auch hier wird von Tabori das Ende des Dramas indirekt vorweggenommen. Schrekinger’ Son geht zum Schluss mit den Kapos ab. Uncle’s Grandson ist zusammengebrochen.

Die siebte Szene *The Farewell* zeigt zu Beginn ebenfalls, dass The Kid hergerichtet wird. Wie in den Versionen zuvor auch, sind ihm jedoch einige Dinge an Uncle Tabori’s Grandson Verhalten unklar geblieben. Uncle Tabori’s Grandson erklärt, wie in der elften Szene *End of Term Exam* der 2nd Revision, dass seine weißen Handschuhe eine Erinnerung seien, einmal ein Mensch gewesen zu sein. Auch hier findet der letzte Schultag und Uncle’s Grandsons Frage, ob die Sonne an diesem Tag geschienen hätte und die Anmerkungen, dass die Sonne sich verbarg, als Jesus starb und er diesen Effekt verpasst habe, Erwähnung und kann ebenfalls religionskritisch interpretiert werden. Der Rollentausch von The Kid als Lehrer und Uncle als Schüler, ebenso wie Uncles Sätze „The geese have arrived.“¹²⁷⁴ und „You also said, ‚The only way to resist geese is to remain as ungooselike as possible.“¹²⁷⁵ erscheinen auch in dieser Version. Auch beginnt The Kid Uncles Ausspruch „When the Lord told Abraham“¹²⁷⁶ wiederzugeben; er hat hier jedoch den weiteren Zusammenhang vergessen. Foti’s Nephew wirft ergänzend ein: „Let the kid go!“¹²⁷⁷ Auf die Frage, was er damit sagen wollte, reagiert Uncle’s Grandson weiterhin mit Schweigsamkeit. Wie schon zuvor analysiert, ist hier mit der Anspielung auf die Erzählung der Opferung Isaaks aus Gen 22, 1-19 eine weitere Semantik eröffnet worden, die sich auf die drohende Vergewaltigung durch Schrekinger bezieht. So wie Abraham gesagt wurde, seinen Sohn ‚gehen zu lassen‘, könnten

¹²⁷² Tabori 1968g, 4 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹²⁷³ Ebd.

¹²⁷⁴ Ebd., 3.

¹²⁷⁵ Ebd.

¹²⁷⁶ Ebd.

¹²⁷⁷ Ebd.

auch Uncle's Grandsons Worte, die hier von The Kid rückblickend wiedergegeben werden, auf dessen Einsatz für The Kid schließen lassen und an Schrekinger gerichtet sein. Die unbeantworteten Fragen steigern sich zu Aggressionen, die in den Wunsch münden, dass Uncle bald umgebracht werde. Nachdem The Kid von Schrekinger zurückgekehrt ist, spricht er am Ende der Szene ebenfalls einen Kommentar, der im Vergleich zur 2nd *Revision* leicht modifiziert wurde.¹²⁷⁸

Bevor sich das *Intermezzo* in diesem *Fourth Draft* anschließt, fügt Tabori die achte Szene *The Trial & Banishment of Uncle* ein. Nun spricht Hirschler die Worte des Chorus über die viszeralen Empfindungen aus dem medizinischen Kontext; die anderen Häftlinge übernehmen eine Kommentarfunktion. The Gipsy's Brother fordert auf, das Feuer zu betrachten; das Wasser im Topf kocht. Nur Uncle Tabori's Grandson ruft aus: „I denounce this meal! Cannibals! My curse upon your heads!“¹²⁷⁹ Ghoulous's Cousin wiederum droht ihm: „Listen if you try to spoil it, if you try to spoil anything, I'll eat you!“¹²⁸⁰ Hirschler greift den Kannibalismus-Gedanken auf und ermahnt: „Don't play with your food, boys.“¹²⁸¹ Uncle Tabori's Grandson will daraufhin gehen, wird aber gestoppt und spricht in Rage folgende Worte gegen seine ‚Widersacher‘:

„The lips rose up against me! (...) Their muttering
against me! Their sitting down and their rising up!
I am their song!
Oh ~~dad~~, give them hardness of heart,
Curse unto them, pursue them in anger,
destroy them! Jackals draw at their breasts!
They are become cruel! Like ostriches in the
wilderness! My innards are burning! My heart is
poured out like water! My teeth are broken!
They have sodden their own father that is their food!
(he knocks over the pot)“¹²⁸²

Tabori rezipiert hier spezifische Versatzstücke aus den Klageliedern Jeremias 3 und 4 sowie aus Ps 22, 14 erneut nicht als Zitate, trotz der hohen Referentialität auf die biblischen Verse,

¹²⁷⁸ Vgl. ebd., 5: „I came back an hour later. (Staggers) Don't come close. I stink. I had a cup of tea. (...) There were six of them. (...) I danced for them. (Does a few dance steps) You didn't say what it would be like. You don't know anything. You are false. You should have given me a stone, to smash their faces. (Spits at Uncle's Grandson and walks out).“

¹²⁷⁹ Ebd., 1. Dieser Ausruf kommt bereits, wie schon besprochen, z.B. ähnlich im *Third Draft* in der zehnten Szene *The Rollcall* vor, vgl. Tabori 1968m, 17 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. Kap. 4.2.6.

¹²⁸⁰ Tabori 1968g, 1 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Diese Worte spricht Ghoulous auch in der neunten Szene *The Fire* der Version von 1967, vgl. Tabori o.D. [1967c], 22 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. ebenfalls Kap. 4.2.6.

¹²⁸¹ Tabori 1968g, 1 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Diese Ermahnung taucht bereits in der zehnten Szene der 2nd *Revision* und des *Third Draft* auf, vgl. Tabori o.D.(b), 33 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und Tabori 1968m, 17 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. Kap. 4.2.6.

¹²⁸² Tabori 1968g, 1f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

die Uncles klagenden Ausruf und die Bitte um Hilfe und Unterstützung von ‚göttlicher‘ Seite ersichtlich werden lassen.¹²⁸³ Der zusätzliche Verweis auf die herausgeschlagenen Zähne lässt auf den Kontext von Auschwitz schließen. Dann konstatiert die Figur wie ebenfalls zu ‚Gott‘ ausrufend, dass die Häftlinge ihren eigenen Vater (Puffi) – man bedenke auch an dieser Stelle die mehrfach semantische Aufladung des ‚Vater‘-Begriffs im Rahmen der Kannibalismus-Metaphorik im Drama – gekocht hätten und dieser ihnen als Speise diene, als wüsste er schon jetzt, dass die Häftlinge ihr ‚Vorhaben‘ auch zu Ende bringen wollen. Der Autor Tabori ‚bedient‘ sich für diese Aussage bei den Klageliedern Jeremias 4, 10, den er aus Einzelelementen für seinen spezifischen dramatischen Kontext ohne den biblischen Kontext als Zitat zu markieren, abwandelt.¹²⁸⁴ Im gleichen Zug versucht Uncle Tabori’s Grandson dies auch dadurch zu verhindern, dass er den Topf umstößt.

Doch niemand geht auf seine Worte ein; Klaub’s Brother fragt hingegen, ob er das Messer sehe und setzt zu seiner Gegenrede an:

„I will not let your clog my appetite. Or give me heartburn for the rest of my days. Meat is meat. Fuck my father in heaven. I’m not evil. I wouldn’t hurt a little lamb in the field. (...) But there are daily murders in every housewife’s kitchen, chicken strangled, fish decapitated et cetera, and where do you draw the line? Meat is meat. If I am served a lamb-chop, I will not weep over it. I will not go away hungry. I want to eat, want to be, to be a living witness, a walking exhibition of wounds. (...) I don’t care where my next meal is coming from, from what slaughter-house, be it fish, fowl or man. I care about one thing only. How did I get here? Was there no other place to go? No other way to spend my evening? – Do you see this knife?“¹²⁸⁵

Diese Figurenrede verdeutlicht den Willen um ‚jeden Preis‘ zu überleben, um Zeugnis von Auschwitz abzulegen. ‚Gott‘ wird angesichts von Auschwitz verflucht und das Essen, egal, was es sei („Meat is meat“), ohne moralische Bedenken angegeben, um überleben zu können. Klaub’s Brother entwickelt sich damit zum Gegenspieler von Uncle Tabori’s Grandson, der bereit ist, moralisch-ethische Werte für sein physisches Überleben zu opfern. Er fragt erneut, ob Uncle das Messer sehe und erinnert nun an ein anderes Messer, das während der Deportation der Häftlinge gegen einen Wächter in Sopron als letztem Halt vor Auschwitz und damit vielleicht zur Flucht hätte eingesetzt werden können, wäre es nicht Uncle gewesen,

¹²⁸³ Vgl. Lam 3, 62; 63; 65; 66: „**62 The lips** of those that **rose up against me**, and their device against me all the day. **63 Behold their sitting down, and their rising up; I am their** musick. **65 Give them** sorrow of heart, thy **curse unto them**. **66 Persecute and destroy them in anger** from under the heavens of the Lord“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 754) [Hervorh. d. Verf.]. Vgl. Lam 4, 3: „Even the sea monsters **draw out the breast**, they give suck to their young ones: the daughter of my people *is become cruel, like the ostriches in the wilderness*“ (ebd.) [Hervorh. d. Verf.]. Vgl. Ps 22, 14: „I am **poured out like water**, and all my bones are out of joint: my heart is like wax; it is melted in the midst of my bowels“ (ebd., 549) [Hervorh. d. Verf.]. Lam 3, 62 und 63 sind auch Teil der vierten Szene *The Knife* der *Final Version* von *The Cannibals*, vgl. Kap. 4.2.6.

¹²⁸⁴ Vgl. Lam 4, 10: „**10 The hand of** the pitiful women **have sodden their** own children: they were their meat in the destruction of the daughter of my people“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 755) [Hervorh. d. Verf.].

¹²⁸⁵ Tabori 1968g, 2 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

durch den das Messer nicht zum Einsatz kam.¹²⁸⁶ Klaub's Brother klagt ihn daraufhin mit folgenden Worten an:

„You were magnificent. I accuse you of magnificence. You pleaded, you reasoned, you roared. How come the Lord never roars at his adversaries? Why is it always the family that takes the rap? You spoke with a tongue of fire in the cattle car. You were God's pimp, hustling the same old pox. Blessed are the meek, the persecuted, Those that men revile, that wash the sidewalk. Blessed all the corpses, and damn the living, Those that want to eat. Honor thy father –“

THE OTHERS

So he can go on lying to you.

KLAUB'S BROTHER

Thou shalt not kill!

THE OTHERS

Why make things rough on the butchers?

KLAUB'S BROTHER

And those that live by the sword et cetera.

And those that don't? How will they die, [U]ncle?

How will we die? Tell us, Uncle, you who brought us here.¹²⁸⁷

Die rhetorischen Fragen üben Kritik an Uncle Tabori's Grandsons Verhalten und an ‚Gott‘, der nie gegen seine ‚Gegenspieler‘ antritt. Uncle wird zudem vorgeworfen, nur ‚Gottes‘ Worte nachzuahmen; Tabori setzt nun einzelne Versatzstücke aus dem Narrativ der Bergpredigt Jesu, genauer gesagt aus den ‚Seligpreisungen von Jesus‘ (Mt 5, 1-12) ein, die er der Figur Klaub's Brother zuschreibt, der sie in diesem neuen Kontext ironisch gebraucht. ‚Blessed are the meek‘ verweist auf die intertextuelle Bezugnahme auf Mt 5, 5; ‚the persecuted‘ werden in Mt 5, 10 im Rahmen der um Gerechtigkeit willen Verfolgten erwähnt. Selig seien außerdem die, die von den Menschen geschmäht werden (Mt 5, 11).¹²⁸⁸ Diese intertextuellen Elemente werden von Tabori im Damentext nicht markiert. Zu dieser Aufzählung hinzugefügt werden dem Kontext der Dramenhandlung auf der Väter-Ebene in Auschwitz nun unvermittelt folgend des Weiteren die Leichen. Verdammt und verurteilt seien im Gegensatz dazu die Lebenden; die, die essen wollen. Nun beginnt Klaub's Brother ironisch ein ‚Ehre deinen Vater‘ zu rezitieren und wird von den anderen Häftlingen unterbrochen.

Hier operiert Tabori mit einer doppelten Bedeutungsebene, da erneut keine Anführungszeichen gesetzt werden: Auf den ersten Blick könnte zunächst auf Puffi, den Vater, angespielt werden, aber ebenso auf den Beginn des Verses von Ex 20, 12 (oder auch Dtn 5, 16) und das Gebot ‚Ehre deinen Vater‘ des Dekalogs. Es folgt ein direkter Kommentar

¹²⁸⁶ Vgl. ebd., 2-7.

¹²⁸⁷ Ebd., 7.

¹²⁸⁸ Vgl. Mt 5, 5; 10; 11: „**5 Blessed are the meek**; for they shall inherit the earth. (...) **10 Blessed are they which are persecuted** for righteousness' sake: for theirs is the kingdom of heaven. **11 Blessed are ye**, when *men* shall **revile** you, and persecute *you*, and shall say all manner of evil against you falsely, for my sake“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 878) [Hervorh. d. Verf.].

der anderen Häftlinge, die dieses wie auch das folgende Gebot, das direkt zitiert, jedoch nicht als Zitat markiert aus Ex 20, 13 (oder auch Dtn 5, 17) von Tabori übernommen wurde, in ihr Gegenteil verkehren, ironisch hinterfragen und damit quasi der Lächerlichkeit preisgeben. Klaub's Brother bezieht sich mit der Aussage ‚those that live by the sword et cetera‘ in indirektem Rekurs auf Mt 26, 52 im Rahmen der Erzählung über die Gefangennahme von Jesus¹²⁸⁹ und fragt Uncle Tabori's Grandson damit provokant und eindringlich, was mit denen sei, die nicht durch das Schwert umkommen; wie würden diese bzw. sie sterben? Uncle Tabori's Grandson wird nun aufgefordert, eine Antwort zu geben und letztlich beschuldigt, die Häftlinge nach Auschwitz gebracht zu haben.

Uncle Tabori's Grandson versucht sich zu verteidigen, indem er klar herausstellt, dass er es nicht war, der sie nach Auschwitz gebracht habe und fragt zurück: „What do you want from me, boy, immortality? D'you want to live forever and die without pain?“¹²⁹⁰ Die anderen Häftlinge singen indessen die Gebote weiter. Uncle Tabori's Grandson möchte wissen: „What is it you are afraid of? What are you hanging on to with such desperation? A little warmth in your belly, a tickling in your mouth? (...) I promised you nothing. (...) What do you ask of me now, a benediction on your murders?“¹²⁹¹ Die Häftlinge bringen nun die zusätzliche Ebene der Deportation durch erzählte einzelne Abschnitte mit ein. Uncle Tabori's Grandson resümiert nun noch eindringlicher: „I tell you now as I told you in the cattle car: When murder meets murder, they fuck like skunks and multiply. (...) But you may eat or not eat. Meat is meat, but flesh is God. If you chose right, you become one of the chosen, and your death will be a little less bloody than your birth.“¹²⁹² Wenn Mord auf Mord trafe (und der Wächter umgebracht worden wäre), würde sich das Morden multiplizieren. Uncle weist dann auf die Entscheidung hin zu essen oder nicht zu essen bzw. ‚was‘ man esse und konstatiert mehrdeutig: Fleisch sei Fleisch, aber das menschliche Fleisch hingegen sei ‚Gott‘.

Diese vom Autor Tabori konzipierte Aussage eröffnet mehrere Assoziationsräume: Zum einen könnte sie sich auf ‚Gott‘ beziehen, der laut biblischem Narrativ den Menschen geschaffen habe. Zum anderen könnte hier im Zusammenhang mit dem ‚Essen des echten Fleisches‘ auch das Ritual der Eucharistie und die Zuschreibung, dass das Brot Jesu Leib (und der Wein sein Blut) darstelle(n)¹²⁹³, anklingen, ebenso wie auch auf die Freudsche Lesart der

¹²⁸⁹ Vgl. Mt 26, 52: „Then said Jesus unto him, Put up again thy sword into his place: for all they that take the sword shall perish with the sword“ (ebd., 905).

¹²⁹⁰ Tabori 1968g, 7 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹²⁹¹ Ebd.

¹²⁹² Ebd.

¹²⁹³ Vgl. z.B. Mk 14, 22-24 oder Mt 26, 26-28 zum *Mahl* (Die Bibel. Einheitsübersetzung 2006 [Das Neue Testament], 1143 und 1116f.). Vgl. auch z.B. Chidester 2000, 211 zur römisch-katholischen Perspektive auf die Eucharistie und die Zuschreibung der physischen Präsenz Christi in der Eucharistie seit dem Vierten

Eucharistie als erneuten ‚Vatermord‘ in *Totem und Tabu* angespielt und damit auch hier ein religions- und ritualekritischer Rahmen mit entworfen sein könnte, bedenkt man auch Taboris thematisch für sein Holocaust-Drama herausgestelltes ritualekritisches Verständnis des Letzten Abendmahls als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘.¹²⁹⁴ Wenn man sich richtig entscheide, so Uncle Tabori’s Grandson im dramatischen Kontext weiter, würde man einer der ‚Auserwählten‘ werden. Der Tod würde dann ein bisschen weniger blutig als die Geburt werden – angespielt werden könnte hiermit von Tabori auch z. B. auf den christlichen Auferstehungsgedanken, der, so fragt man sich, an dieser Stelle Hoffnung vermitteln soll?

Auf diese Frage wird nun im folgenden dramatischen Handlungsverlauf nicht eingegangen; die Häftlinge erzählen weiter von den verschiedenen Etappen während der Deportation. Uncle’s Grandson ergreift erneut das Wort und stellt diesen Rückblick unterbrechend fest, dass sie bald in Auschwitz sterben werden. Kein Wort mehr von den ‚Auserwählten‘ und den möglichen ‚positiven‘ Folgen der Entscheidung nicht zu essen, sondern nur Desillusionierung angesichts des drohenden Todes:

„UNCLE’S GRANDSON

We’ll die soon, ashes to ashes. Two more days? Two weeks? The enormity of our graves makes no difference. We’ll be discovered squashed together, clinging like lovers, in perfect union. Let the children count our bones and shiver. But when we die, we die alone. We’ll drop one by one and rot, to be raked up and burnt like leaves. Some of you will stay still; some will scramble for the exit of the shower room, screeching like scalded cats. Some will scratch their little farewells into brick until their fingers bleed: I was here.“¹²⁹⁵

Herauszustellen ist, dass Tabori seine Figur mit der kurzen Anmerkung ‚ashes to ashes‘ auf einen Teil der christlich-rituellen Beisetzungsformel rekurren lässt, wie sie beispielsweise in der *Order for the Burial of the Dead* des *Book of Common Prayer* der Anglikanischen Kirche aufgeführt ist. Dort steht u. a.: „We commend unto thy hands of mercy, most merciful Father, the soul of this our *brother* departed, and we commit *his* body to the ground, earth to earth, ashes to ashes, dust to dust.“¹²⁹⁶ Im Monolog wird jedoch das Gegenteil ersichtlich:

Laterankonzil 1215: „Observing that no salvation was possible outside of the universal church in which Jesus Christ was both priest and sacrifice, the council stated that ‚his body and blood are really contained in the sacrament of the altar under the species of bread and wine.‘ In affirming the reality of the body and blood on the altar, the council used a term, ‚transubstantiation,‘ that would be developed by medieval scholars, following the lead of Thomas Aquinas, into a theory of the Eucharist. According to this theory, the external appearance of bread and wine remained unchanged, but their substance, essence, or underlying reality was transformed into the body and blood of Christ. Therefore, although the bread and wine might still look, smell, or taste the same, their substance had been changed.“

¹²⁹⁴ Vgl. Tabori/Sendung Spectrum 1969, 00:02:04 – 00:02:08.

¹²⁹⁵ Tabori 1968g, 8 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹²⁹⁶ <https://www.churchofengland.org/prayer-worship/worship/texts/1928/series-one-burial-services/an-order-for-the-burial-of-the-dead.aspx> (letzter Zugriff 01.06.2017). Vgl. z.B. Guibbory 2004, 59-69 zum historischen Kontext des *Book of Common Prayer*: „Though Henry VIII broke from Rome, it was under Edward VI and especially Elizabeth I that the Church of England as a distinctive Protestant Church was officially formed. The *Book of Common Prayer* was published in 1559, and Parliament passed legislation for Uniformity in worship. All clergy had to use the *Prayer Book*. Recusants who refused to attend the English Church services were fined,

Anstelle, dass der Tote ‚Gott‘ übergeben wird, wird hier von Uncle Tabori's Grandson hervorgehoben, dass sie, wenn sie sterben, ‚allein‘ und grausam sterben bzw. ermordet werden.

Dann folgt direkt anschließend wieder die rückblickende Erzählung der Häftlinge, und Uncle Tabori's Grandson beginnt nun erneut große Teile der Verse 6-8, 11-12, 14 und 20 des Klagegebets aus Ps 22 als Kommentar auf die Reaktionen der deutschen Wächter zu sprechen, die nicht als Zitat markiert erscheinen:

„UNCLE'S GRANDSON

I am a worm and no man; a reproach of man and despised of the people.

THE OTHERS

We stood around. We could see the fields. There was no moon. The guards came closer.

UNCLE'S GRANDSON

All that they see me laugh me to scorn; they shoot out the lip; they shake their heads saying –

THE OTHERS

They laughed and mocked the singsong.

UNCLE'S GRANDSON

He trusted in the Lord that he would deliver him; let him deliver him, seeing he delighted in him.

THE OTHERS

Then they got bored and started to abuse us.

Saujud! Arschloch! Scheisskerl!

UNCLE'S GRANDSON

Be not far from me; for trouble is near; for there is none to help.

THE OTHERS

Meaning, Jewpig, asshole, shithead.

UNCLE'S GRANDSON

Many bulls have compassed me; strong bulls of Bashan have beset me round.

THE OTHERS

(chanting) Saujud! Arschloch! Scheisskerl!

UNCLE'S GRANDSON

I am poured out like water –

THE OTHERS

(yelling and stomping) Saujud! Arschloch! Scheisskerl!

UNCLE'S GRANDSON

– and all my bones are out of joint!

(...)¹²⁹⁷

and Catholics persecuted. The aim of these measures was to construct the identity of English Christianity and the community of the English nation, defined against Rome in the wake of the Reformation“ (ebd., 59f.). Im Jahr 1645 wurde durch das Parlament ein *Directory for the Publique Worship of God* publiziert, welches das *Book of Common Prayer* ersetzte. Mit der Wiederherstellung der Monarchie 1660 wurde das *Book of Common Prayer* wieder eingesetzt; „Parliament's 1662 Act of Uniformity once again compelled ministers to use the Prayer Book (...)“ (ebd., 69).

¹²⁹⁷ Tabori 1968g, 8f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. Ps 22, 6-8, 11-12, 14 und 20: „**6 But I am a worm and no man; a reproach of men, and despised of the people. 7 All that they see me laugh me to scorn: they shoot out the lip; they shake the heads saying, 8 He trusted in the Lord that he would deliver him: let him deliver him, seeing he delighted in him. 11 Be not far from me; for trouble is near; for there is none to help. 12 Many bulls have compassed me: strong bulls of Bashan have beset me**

Die anderen Häftlinge erwähnen dann, dass die Wachen sie wieder in den Viehwaggon zurückbrachten; Klaub's Brother betont aber, dass es Uncle Tabori's Grandson war, der sie wieder in den Zug brachte. Uncle Tabori's Grandson betet jedoch weiter einen Teilvers aus Ps 22, 14b: „My heart is like wax –“¹²⁹⁸ Die Mithäftlinge unterbrechen ihn dabei gleich wieder und erzählen, dass die Wachen sie nackt ausgezogen haben, als sie in Auschwitz ankamen. Klaub's Brother korrigiert und sagt, dass es Uncle Tabori's Grandson war, der sie nackt ausgezogen habe. Betet Uncle Tabori's Grandson Ps 22, 14b „It is melted in the midst of my bowels“¹²⁹⁹ zu Ende, macht Klaub's Brother ihn auch für den kommenden ‚Tod im Duschaum‘ verantwortlich. Uncle reagiert nicht auf die Vorwürfe, sondern ruft Vers 20 von Ps 22 aus. Der Nebentext gibt nun zum Ende der Szene an, dass die Mithäftlinge ihn schlagen und zur Tür bringen, an der sie ihn an einem Haken aufhängen.¹³⁰⁰

In der neunten Szene *Intermezzo* singt nun The Gipsy's Brother Uncle Tabori's Grandson ein Ständchen mit der zuvor schon in der neunten Szene *The Rollcall* der 2nd *Revision* und der sechsten Szene *The Knife* des *Third Draft* verorteten Anspielung einer Parodie auf die Kreuzigung Jesu durch die Abänderung des Kinder- und Valentinstagsgedichts *Roses are Red* hin zu: „Roses are red / And you are so pale! / Cross your feet, sweet Jesus! / We only got one nail!“¹³⁰¹ Weiss's Son kündigt an, dass das ‚Dinner‘ in etwa einer Stunde fertig sein werde; die Putz- und Aufräumarbeiten zur Vorbereitung auf das ‚Essen‘ beginnen.

Die zehnte Szene *The Raid* des *Rehearsal Draft* von *The Cannibals* unterscheidet sich inhaltlich wenig von den vorangegangenen Dramenversionen. Auch hier erscheint Schrekinger¹³⁰², fragt nach dem jeweiligen Alter der Häftlinge, beabsichtigt The Ramaseder Kid in sein Büro zu locken, und die Figur Tabori spricht sich dagegen aus.¹³⁰³ Leicht modifiziert wurde nun der Monolog von Schrekinger aus der Perspektive von Schrekingers

round. 14 I am poured out like water, and all my bones are out of joint: my heart is like wax; it is melted in the midst of my bowels. 20 Deliver my soul from the sword; my darling from the power of the dog“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 549) [Hervorh. d. Verf.]. Die Arbeitsnotizen zu *The Cannibals* zeigen in der dritten Mappe herausgetrennte, lose Psalmenblätter, darunter Ps 22, vgl. Tabori o.D.(c) (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1375).

¹²⁹⁸ Tabori 1968g, 9 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹²⁹⁹ Ebd.

¹³⁰⁰ Vgl. ebd. Die ‚Uncle‘-Figur wird zuvor auch in der achten Szene *The Temptations of St Tobias* der 2nd *Revision* und der sechsten Szene *The Knife* des *Third Draft* an einem Haken aufgehängt, vgl. Kap. 4.2.6.

¹³⁰¹ Tabori 1968g, 1 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁰² Schrekinger trägt hier jedoch explizit den Beinamen „the angel of death“ (Tabori 1968j, 23 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)) und einen white medical coat, messy with red and yellow smears“ (ebd.). Vgl. auch Tabori 1968i, 1 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392) und bereits die Notizen zum *Third Draft* an dieser Stelle: „Schrekinger. Is smaller now. As nazi uniforms are rather a bore, could he not be a camp doctor? In a dirty white coat.“

¹³⁰³ Tabori wurde in diesem Entwurf im Jahr 1874 geboren und ist im Jahr 1945 71 Jahre alt, vgl. Tabori 1968j, 26 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). In der Szene *The Raid* der frühen Version von 1967 wird das Geburtsjahr noch mit 1873 angegeben; Uncle Tabori ist im Jahr 1944 71 Jahre alt, vgl. Tabori o.D. [1967c], 27f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

Sohn. Hier sah der Sohn den Vater das letzte Mal, als dieser mit seiner Kasse in der Küche spielte: „Daddy, I said, what did you do in the war, Daddy, I said. ‚I was only obeying orders. Everybody is only obeying orders. There is a Fuehrer in the asshole of the best of us.‘ I went straight for his eyes.“¹³⁰⁴ Die Wut des Sohns über den Vater äußert sich dadurch, dass dieser auf den Boden einschlägt; Klaub versucht ihn zu stoppen. Schrekinger-Sohn fragt dann wie der Vater, wie alt Klaub sei und antwortet in ordinärem Ton: „I wasn’t even born when he fucked that child.“¹³⁰⁵ Schrekinger, der Vater, geht dann am Ende der Szene gefolgt von den Kapos hinaus.

Die elfte Szene *The Farewell* hat den bereits in den anderen Dramenversionen analysierten Dialog zwischen The Ramaseder Kid und Tabori zum Thema. Auch hier stellt The Kid zahlreiche Fragen an Taboris Verhalten in der Zeit vor und während der Deportation. The Kid eruiert den letzten Schultag des Lehrers Tabori. Teil der Szene ist auch, wie in der Version von 1967, der *2nd Revision* und dem *Fourth Draft*, eine kurze, religionskritische zu deutende Passage durch die Anspielung auf die Passionserzählung, ausgelöst durch das Scheinen der Sonne an diesem Tag, im Gegensatz zu der Finsternis als ‚Zeichen Gottes‘ als Jesus starb.¹³⁰⁶ Ebenso wird u. a. der Einsatz der Figur Tabori für The Ramaseder Kid durch den mit doppelten Anführungszeichen versehenen Anklang der biblischen Erzählung der Opferung Isaaks angesichts der drohenden Vergewaltigung durch Schrekinger ersichtlich. The Kid beginnt aber wie im *Fourth Draft* auch nur den Anfang von Taboris Ausspruch „When the Lord had told Abraham...“¹³⁰⁷ wiederzugeben und erinnert sich dann nicht mehr, welche Botschaft eigentlich übermittelt werden sollte. Die Figur Foti wirft ein: „Let the kid go!“¹³⁰⁸ The Kid spricht in dieser Version des Weiteren explizit von Taboris Abschiedsrede und seinem höflichen Verhalten, als er verhaftet wurde.¹³⁰⁹ Gegen Ende der Szene verstärkt sich der Hass auf Tabori so stark, dass The Kid diesem auch hier den baldigen Tod wünscht. Beide liegen sich dann dennoch in den Armen. Nachdem The Kid erzählt, was Schrekinger ihm angetan hat, konfrontiert er Tabori – wie z. B. auch in der *2nd Revision* und dem *Fourth Draft* – mit dem Vorwurf: „You should have given me a stone, to smash their faces. (Spits at Tabori and walks out).“¹³¹⁰

¹³⁰⁴ Tabori 1968j, 27 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁰⁵ Ebd.

¹³⁰⁶ Vgl. ebd., 29.

¹³⁰⁷ Ebd.

¹³⁰⁸ Ebd.

¹³⁰⁹ Vgl. ebd., 30: „(...) Then you turned back, made a farewell address, I don’t think anybody listened, bowed to the class and put your hat on. The red ink flowed all over the face. You didn’t say a word.“

¹³¹⁰ Ebd., 31.

In der zwölften Szene *Intermezzo* sieht man zunächst, dass die Figur Tabori mit der Schachtel von The Kid beschäftigt ist, während die Lautsprecher den Kommentar zu viszeralen Empfindungen verlauten lassen. Als Weiss ankündigt, dass das ‚Dinner‘ in etwa einer Stunde fertig sein wird, beschließen die Häftlinge bis auf Tabori zu putzen und die Vorbereitungen zu treffen. Ghoulos droht Tabori, ‚ihn‘ zu essen, sollte er das ‚Essen‘ verderben und beißt ihn. Hirschler erwidert auch hier mit einer kannibalischen Anspielung, dass sie nicht mit ihrem ‚Essen‘ spielen sollen.

Tabori ruft dann in Rekurs auf die Klagelieder Jeremias 3 und 4 sowie neu hinzugefügt Dtn 28, 27-29 (anstelle des Teilverses von Ps 22, 14 wie in der achten Szene *The Trial & Banishment of Uncle* im *Fourth Draft* zuvor) folgende ‚Klage‘ aus:

„Their lips ~~rose~~ up against me!
 Their muttering against me! Their sitting down
 and their rising up! Give them hardness of heart!
 Pursue them in anger! Destroy them!
 Jackals draw at their breasts!
~~They are become cruel! Like ostriches in the wilderness!~~
 Smite them with the boil of Egypt, which
 is ~~undoubtedly~~ the worst! Smite them
 with the scab, and the itch, ~~the madness~~,
 and ~~with~~ the astonishment of the heart! Make them blind!
 Let them grope at noonday! They have sodden their father
 that is their food. (Tries to knock off the pot)“¹³¹¹

Der Autor Tabori legt seiner Figur gleichen Namens ausgewählte Elemente aus den Klageliedern Jeremias 3 und 4, die im Vergleich zum *Fourth Draft* gekürzt und ebenfalls an keiner Stelle als Zitate markiert werden, in den Mund und fügt auch die Verse 27 bis 29 von Dtn 28, ebenfalls unmarkiert, mit in seine Ausrufe ein, die die Bitte um ‚göttliche‘ Unterstützung durch diese Verfluchungen erweitern. Hat die Figur Tabori bereits in der siebten Szene *The Fire* die Worte Moses’ aus Dtn 28, 16-19 gesprochen, die die Verfluchungen ‚Gottes‘ androhen, der das Nichteinhalten der Gebote bestrafe¹³¹², so lässt der Autor Tabori seine Figur an dieser Stelle mit den folgenden Verfluchungen anknüpfen, die im übertragenen Sinne auf die Mithäftlinge, die zu essen beabsichtigen, bezogen sind. Abschließend stellt die Figur Tabori auch in dieser Version heraus, dass die Häftlinge ihren

¹³¹¹ Ebd., 33. Vgl. Lam 3, 62; 63; 65; 66: „**62** The **lips** of those that rose up **against me**, and their device against me all the day. **63** Behold **their sitting down, and their rising up; I am their** musick. **65** Give them sorrow of **heart**, thy **curse unto them**. **66** Persecute and **destroy them in anger** from under the heavens of the Lord“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 754) [Hervorh. d. Verf.]. Vgl. Lam 4, 3: „Even the sea monsters **draw** out the **breast**, they give suck to their young ones: the daughter of my people *is become cruel, like the ostriches in the wilderness*“ (ebd.) [Hervorh. d. Verf.]. Vgl. Dtn 28, 27-29: „**27** The LORD will **smite** thee **with the botch of Egypt**, and with the emerods, and **with the scab**, and with **the itch**, whereof thou canst not be healed. **28** The LORD shall smite thee with **madness**, and **blindness**, and **astonishment of heart**: **29** And thou shalt **grobe at noonday**, as the blind gropeth in darkness, and thou shalt not prosper in thy ways: and thou shalt be only oppressed and spoiled evermore, and no man shall save *thee*“ (ebd., 218) [Hervorh. d. Verf.].

¹³¹² Vgl. Kap. 4.2.6.

‚Vater‘ mit indirektem, abgewandeltem Bezug auf die Klagelieder Jeremias 4, 10 gekocht hätten – die Mehrdeutigkeit wurde bereits bei der Szenenanalyse der vorherigen Versionen konstatiert – dieser diene ihnen als ‚Speise‘. Auch hier hängen ihn die Mithäftlinge anschließend an einem Haken auf, und The Gipsy singt: „Roses are red / And he is so pale. / Cross your feet, sweet Jesus, / We only got one nail!“¹³¹³ Dann beginnen am Ende der Szene auf den Befehl Klaubs hin die Putzarbeiten und die Vorbereitungen für das ‚Essen‘.

Zieht man nun die *Final Version* von November 1968 und die publizierten Fassungen von *The Cannibals* aus den Jahren 1973, 1974 und 1982 mit hinzu, so fällt auf, dass auf die fünfte Szene *The Fight* die sechste und siebte Szene *The Wager* sowie *The Waiting* folgen und Tabori hier folglich im Gegensatz zu den bisherigen Versionen Umstellungen vorgenommen hat. Erst die zwölfte Szene *The Trial* beinhaltet hier die Anklage der Figur Uncle durch Klau, gefolgt von der dreizehnten Szene *The Raid*, in der Schrekinger die Baracke betritt.¹³¹⁴ Die dramatische Gestaltung dieser Szenen und ihre Analyse werden an dieser Stelle noch nicht fortgeführt, da beachtet werden muss, dass Tabori diese Szenen in Bezug auf die vorletzte, vierzehnte Szene *The Meal* hin konzipiert und modifiziert hat und sie damit auch erst in diesem Kontext untersucht werden sollen.¹³¹⁵ Auch das Regiebuch von 1969 und die publizierte deutschsprachige Fassung *Die Kannibalen* aus dem Jahr 1994 zeigen den Inhalt der Szenen *The Raid*, *The Farewell* und des *Intermezzo*, die im deutschen Damentext jedoch nicht als voneinander abgegrenzte Einzelszenen erscheinen, an späteren Stellen. Nachdem in Kapitel 4.2.6 festgehalten wurde, dass die Stimme eines Mannes über Lautsprecher den Kochbuch-Text ‚Haben Sie Sinn für das Wesentliche?‘ spricht, folgt die Szenerie des Wartens auf das ‚Essen‘, das mit Rollenspielen überbrückt wird.¹³¹⁶

Die Analyse von der frühen maschinenschriftlichen Version aus dem Jahr 1967 bis zum *Rehearsal Draft* vom 19.08.1968 hat zusammenfassend insbesondere von Tabori gezielt eingesetzte Rezeptionen spezifischer Verse und Versatzstücke aus ausgewählten Büchern der Hebräischen Bibel und des Neuen Testaments ersichtlich gemacht, die zum einen als ‚Verstärker‘ bzw. Bekräftigung einer Haltung einer Figur, zum anderen aber auch als Gegenposition fungieren können, die explizite religionskritische Aussagen mit transportieren. Auffällig ist, dass ‚Uncle‘ um seine Position, sich gegen den kannibalischen Akt zu stellen, immer mehr ganz allein kämpfen muss und sogar The Ramaseder Kid sein Verhalten sowohl in der Zeit vor der Deportation als auch im Konzentrations- und Vernichtungslager hinterfragt

¹³¹³ Tabori 1968j, 33 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³¹⁴ Vgl. Tabori 1968f, 59-74 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori), Tabori 1973, 135-146, Tabori 1974, 64-77 und Tabori 1982, 248-258.

¹³¹⁵ Vgl. Kap. 4.2.10.

¹³¹⁶ Vgl. Tabori 1969d, 31ff. und Tabori 1994d, 19ff.

und angreift, der Autor Tabori jedoch die Position seiner Hauptfigur Uncle aber auch wieder durch den Rückgriff auf Teile von Versen aus den Klageliern Jeremias, aus Ps 22 und Dtn 28 stärkt, um die Gegner vom Kannibalismus abzuhalten, über sie zu klagen und Flüche anzudrohen. Die Gegenrede („Meat is meat“) seines Antagonisten Klaub weist hingegen deutliche religionskritische Züge auf: Dieser verflucht ‚Gott‘ angesichts von Auschwitz und argumentiert hier ironisch mit zentralen Formulierungen aus dem Narrativ der Bergpredigt aus Mt 5 und des Dekalogs aus Ex 20, 12f. (oder Dtn 5, 16f.), die persifliert, in ihr Gegenteil verkehrt und für ungültig befunden werden, gegen die von Uncle vertretenen Werte und beabsichtigt, diese Stück für Stück zu demontieren.

Diese intertextuellen Bezugnahmen auf die biblischen Prätexte werden pointiert und im neuen Kontext collagenhaft in die dramatische Figurenrede integriert, jedoch nicht durch z. B. doppelte Anführungsstriche als biblische Zitate hervorgehoben. Einzig bei dem kurzen Anklang der Erzählung der Opferung Isaaks („When the Lord told Abraham (....)“) wird der Bezug zum biblischen Prätext durch doppelte Anführungsstriche von Tabori kenntlich gemacht.

Werden in diesen analysierten Szenen z. B. keine akustischen signalgebenden Elemente von Tabori rezipiert und transferiert, die auf Narrative wie das Ritual des Letzten Abendmahls oder den ‚Urvatermord‘ verweisen, so wird genau dieser Assoziationsrahmen jedoch auch hier weiter durch Mehrdeutigkeit evozierende Aussagen verstärkt: Wirft Uncle Tabori’s Grandson den Mithäftlingen in indirekter Abwandlung der Klagelieder Jeremias 4, 10 vor, den ‚Vater‘ gekocht zu haben; er diene ihnen zur ‚Speise‘ – hier könnte auf Puffi, den Vater wie auch im übertragenen Sinne mit auf den ‚Urvatermord‘ angespielt werden – wie es der *Fourth Draft* nochmals veranschaulicht¹³¹⁷, konstatiert Uncle Tabori’s Grandson ebenfalls den mehrdeutig zu verstehenden Satz ‚Meat is meat, but flesh is God‘ in der achten Szene *The Trial & Banishment of Uncle* und schließt indirekt möglicherweise z. B. einen christlichen Auferstehungsgedanken an, der im Folgenden jedoch wieder dekonstruiert wird. Die mit dem ‚Fleisch‘ und ‚Gott‘ verbundenen Semantiken können auf das von Tabori rezipierte Freudsche Narrativ des ‚Urvatermords‘ sowie das Freudsche Verständnis der Eucharistie als erneuten ‚Vatermord‘, und nicht zu vergessen auch Taboris an Freud ritualkritisches Verständnis des Letzten Abendmahls schließen lassen. Deutlich wird mit dieser Szene und der Figurenrede erneut ein ritualkritischer evozierter Rahmen, der sich durch eine bewusst gesetzte Mehrdeutigkeit äußert.

¹³¹⁷ Vgl. bereits Kap. 4.2.6 für die anderen Versionen und Dramenfassungen. In Erinnerung zu rufen ist, dass das Regiebuch und der deutsche Dramentext zu *Die Kannibalen* nicht von dem ‚gekochten‘, sondern von dem ‚geschlachteten Vater‘ sprechen.

4.2.8 Spiele im Spiel zur Überbrückung der Wartezeit

Auf das *Intermezzo* folgt nun die sechzehnte Szene der frühen maschinenschriftlichen Version von 1967, die mit dem medizinischen Begriff *Excess Acidity* (dt.: Übersäuerung) überschrieben wurde und die Zeit des Wartens auf das ‚Essen‘ zum Inhalt hat.¹³¹⁸ Die Häftlinge fragen den Koch Weiss ungeduldig, wie lange es noch dauern würde, bis das ‚Essen‘ fertig sei; Weiss hingegen will sich nicht hetzen lassen.¹³¹⁹ Dann geht es um die Frage nach der Uhrzeit im Allgemeinen, gefolgt von Erinnerungen an bestimmte Essensgerichte.¹³²⁰ Plötzlich gibt Ghoulos an, eine ‚Uhr‘ zu haben und orientiert sich dafür an den Schatten auf dem Gelände:

„You’d be surprised to see the sky – yes, it’s still there! – emptied of snow – surprisingly like glass, except for the smoke rising. Ah, dear me, the smoke. You know what I’m referring to – the smoke keeps rising from the chimneys. Who is in that smoke today? ~~So there you are, we have the usual mixture. Absolute despair but also a blue sky which ought to rain benedictions, not smoke.~~ Let us give thanks for being indoors.“¹³²¹

Die von Tabori gestrichene, ironisch formulierte Passage kann auch als religionskritisches Moment gedeutet werden: Bei absoluter Verzweiflung (der Menschen in Auschwitz) zeige sich der Himmel trotzdem blau. Eigentlich sollte es ‚Segen regnen‘ und keinen, mit dem Verweis auf die Semantik des Holocaust, Rauch der Ermordeten.¹³²² The Gipsy geht im Anschluss auf Ghoulos los. Hirschler fordert am Ende der Szene zur Beruhigung des Temperaments etwas kulturelle Aktivität, damit die Zeit des Wartens schneller vergehe.

In der nachfolgenden siebzehnten Szene *The Dance* sieht man die homosexuellen Figuren Foti und Petho miteinander tanzen, bis Ghoulos dem Tanz und der Musik ein Ende bereitet und die Violine von The Gipsy zerstört, sich dann aber dafür entschuldigt. Es schließt sich ein Monolog von Mr. Reich an, der u. a. besagt, niemals in seinem Leben eine Obszönität geäußert zu haben, in Auschwitz aber verrückt zu werden. Nun schreit er Obszönitäten heraus. Hirschler fordert am Ende zu ‚mehr‘ Kultur auf.

¹³¹⁸ Vgl. auch Tabori 1966/1967, 72-80 und die erste handschriftliche Version von *The Cannibals*; hier erscheint die Szene *Excess Acidity* als erste Szene des zweiten Akts.

¹³¹⁹ Die Figur Hirschler bezeichnet Weiss als Künstler und Falud ergänzt: „Goethe took 60 years over ‚Faust‘“ (Tabori o.D. [1967c], 37 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)). Am Rande vermerkt sei, dass in Goethes *Faust. Der Tragödie Erster Teil* in der Szene *Auerbachs Keller in Leipzig* folgender, kurzer Gesang beim ‚Trinkgelage‘ mit Mephistopheles auftaucht: „ALLE (*singen*). Uns ist ganz kannibalisch wohl, / Als wie fünfhundert Säuen!“ (Goethe [1828] 2001, 65, V. 2293f.).

¹³²⁰ Vgl. z.B. auch den Überlebendenbericht Levi [1961] 2006, 88 zu den „Hungerphantastereien“ unter den Häftlingen.

¹³²¹ Tabori o.D. [1967c], 40 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³²² Vgl. auch z.B. Semprun 1997, 12: „To leave by the chimney, ‚to go up in smoke‘: common expressions in Buchenwald slang, in the slang spoken in all the camps – there’s ample evidence. These expressions were used at every turn and in every tone, including the rasp of sarcasm. The sarcastic edge even predominated, among ourselves, at least.“

Zu Beginn der achtzehnten Szene *Yellow Roses* rezitiert die Figur Lang das Gedicht *Yellow Roses* von Olga Paul, ein „von kitschigem Pathos geprägtes Gedicht über eine Todesahnung[.]“¹³²³ Nur Somlo, der vor der Deportation Schauspieler war, sagt die Performance nicht zu. Es käme speziell auf das Sprechen „in that special, I should say, sacred, tone that turns flesh into the word and the word into gooseflesh“¹³²⁴ an. Lässt sich zunächst an eine Anspielung auf die Formel ‚Und das Wort ward Fleisch (...)‘ aus Joh 1, 14 denken,¹³²⁵ so kann hier jedoch auch im Sinne von Taboris Theaterverständnis metaphorisch die Praxis des Schauspielers, der die Wörter des Texts auf der Bühne zu ‚Fleisch‘ werden lässt und ‚kein inkarnationstheologischer Inhalt“¹³²⁶ umschrieben worden sein.

Lang weiß, dass er kein Schauspieler ist; Somlo weist ihn trotzdem harsch zurück:

„You’re damn right (...). If I eat my brother I’m just a carnivore turned criminal – a wolf – a scorpion – I don’t know, I’m not a zoologist. But if I get up on the mountain or on stage and speak the multitudes below, ‚Brothers, I have eaten my brother!‘ well, then I speak as one made in God’s image, in other words, as an actor I must protest –“¹³²⁷

Somlo führt hier einen interessanten Vergleich in Anspielung auf den Kannibalismus an Puffi an: Wenn er seinen ‚Bruder‘ esse, sei er ‚nur‘ ein Fleischfresser, der sich in einen Kriminellen verwandelt hätte, ein Wolf. Wenn er aber auf dem Berg stehe – hier klingt z. B. indirekt die Geschichte Moses’ an, der laut Narrativ auf dem Berg Sinai die zwei Gesetzestafeln von ‚Gott‘ erhalten habe (vgl. z. B. Ex 31, 18) – oder auf der Bühne und zu den Scharen unter ihm spreche, ‚Brüder, ich habe meinen Bruder gegessen‘, dann habe er als einer ‚Gottes‘ gesprochen; mit anderen Worten, als Schauspieler müsse er protestieren. Er hält des Weiteren fest, dass Lang u. a. seinen Beruf beleidigt habe und stottert im Folgenden. Aus seinem Rückblick wird ersichtlich, dass er unter den Nazis vom Theater verbannt wurde und seitdem keinen Missbrauch der Sprache mehr erlaube: „For several months I would not utter a word – I was on strike against the language – I refused to use something that was being abused.“¹³²⁸ Somlo erläutert auch sein Stottern und artikuliert am Ende der Szene ein Gefühl von Scham. Uncle Tabori, der am Ende der dreizehnten Szene *A Farewell* herausging, ist zudem zurückgekommen und liegt auf seiner Pritsche.

Zu Beginn der neunzehnten Szene *Somlo’s Shame* wendet sich dieser an das Publikum, spricht über seine unerklärliche Scham und konstatiert rückblickend: „But when one can’t eat

¹³²³ Strümpel 2000, 68.

¹³²⁴ Tabori o.D. [1967c], 45 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³²⁵ Vgl. Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Neue Testament], 118.

¹³²⁶ Bayerdörfer 1997b, 22. Vgl. auch Tabori 1993b, 33: „Die Aufgabe, die wir uns vor einiger Zeit vorgenommen haben (...), war, Leben zu produzieren und nicht, Kunst zu reproduzieren; das Wort zu Fleisch werden zu lassen, bei aller Korruption, die das bedeutet. Worte verwesen nicht, Fleisch ja. (...) Das geschriebene Wort, auch wenn noch so großartig, ist ein Stück Lehm, das auf den Atemhauch wartet.“

¹³²⁷ Tabori o.D. [1967c], 45 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³²⁸ Ebd., 46.

or kiss, one talks. In June when we were finally liberated[.]“¹³²⁹ Nach der Befreiung sprachen die Häftlinge, da sie überlebt hatten. Er äußert als Schauspieler: „[I]n this freshly scrubbed hut, waiting for the stew to get ready, I wanted to – to – to – (...) astonish these bums.“¹³³⁰ Somlo spricht dann als Zitate markiert zunächst die einzelnen Figurennamen Miranda, Titania, Lavinia aus Shakespeares *The Tempest* (1611), *A Midsummer Night's Dream* (1605) sowie *Titus Andronicus* (1594) an¹³³¹ und gibt, unterbrochen von den Häftlingen, einzelne, als Zitate markierte Verse aus *Titus Andronicus* über ein bizarres Bankett wieder,¹³³² bis sie Weiss hören, der von dem ‚Eintopf‘ probiert. Die Häftlinge fragen, wann das ‚Essen‘ fertig sei und bedrängen Weiss. Somlo erzählt nun wie in Zeitlupe, dass jeder zum Ofen kam – parallel dazu spielen die Söhne das Verhalten der Väter in diesem Moment nach – und ein Tumult ausbrach, aus dem Lang mit einem Messer in seinem Bauch hervorging. Während Klaub hört, ob Langs Herz noch schlägt, fragt Uncle Tabori ironisch, in Anspielung auf den Kannibalismus: „Your lunch?“¹³³³ Weiss gibt indessen ein Rezept wieder, bis Uncle Tabori ausruft, dass Lang tot sei. Der Nebentext beschreibt das regressive Verhalten der Häftlinge als unartige sechsjährige Kinder.¹³³⁴

¹³²⁹ Ebd., 47. Auschwitz wurde am 27.01.1945 durch die 60. Armee der 1. Ukrainischen Front befreit.

¹³³⁰ Ebd., 48.

¹³³¹ Miranda ist die Tochter von Prospero, dem Herzog von Mailand in *The Tempest*, vgl. Shakespeare [1611] 1948, 2; Titania ist die Königin der Elfen in *A Midsummer Night's Dream*, vgl. Shakespeare [1605] 1961, 271 und Lavinia eine Figur in *Titus Andronicus*, vgl. Shakespeare [1594] 2008, 70. In der Szene *Yellow Roses* zuvor fordern die anderen Häftlinge Somlo auf, ‚To be or not to be!‘ aus Shakespeares *Hamlet* aufzusagen, vgl. Tabori o.D. [1967c], 46f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und Shakespeare [1603] 1954, 60, Szene 3.I.

¹³³² Vgl. Tabori o.D. [1967c], 49 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): „Hark, villains! / I will grind your bones to dust / And with your blood and it I'll make a paste;‘ (...) ‚And of the paste a coffin I will rear, / And make two pasties of your shameful heads;‘ (...) ‚And bid that strumpet, your unhallow'd dam, / Like to the earth, swallow her own increase. / This is the feast that I have bid her to, / And this the banquet she shall surfeit on –‘ (...) ‚And now prepare your throats. (...) Receive the blood, and when they are dead, / Let me grind their bones to powder small, / And with this hateful liquor temper it; / And in that paste let their vile heads be bak'd.‘“ Vgl. Shakespeare [1594] 2008, 253, Szene V.2. Vgl. auch Feinberg 1999, 204.

¹³³³ Tabori o.D. [1967c], 51 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³³⁴ Tabori vermerkt zu diesem Prozess: „In the course of the play, everybody is regressing, is becoming more and more childish, more and more animalistic. (...) [Sprecher: Und je weiter das Stück fortschreitet, je mehr werden die einzelnen Figuren wieder in ihre Kindheit zurückgeworfen.] [Tabori:] Sozusagen, (...) bis sie (...) ihre wirkliche Identität (...) zurückfinden, und dann machen sie eben (...) die kritische Wahl am Ende, ob sie nun essen werden oder nicht“ (Berliner Abendschau 1969, 00:03:44 – 00:04:11). Zur Regression aus psychoanalytischer Perspektive, vgl. z.B. List 2009, 90: „Die Regression bezeichnet ein ‚Zurück‘ in einer fortschreitenden Entwicklung“ (z.B. in einer Belastungssituation als Abwehrmechanismus). Tabori könnte sich hier neben Frankl [1963] 1978, 27 auch an der Studie *The Informed Heart. Autonomy in a Mass Age* (1960) von Bettelheim orientiert haben, vgl. Bettelheim 1963 und die vierte Auflage des Buchs. Zu Bettelheim persönlich, vgl. z.B. Marcus 2003, 148: „Soon after, he was incarcerated for approximately one year, as a Jewish political prisoner in two punishment-oriented concentration camps, Dachau and Buchenwald [1938-1939, Anm. d. Verf.], Bettelheim was released in 1939 thanks to the intervention of Gov. Herbert Lehman of New York and Eleanor Roosevelt.“ Im Jahr 1939 konnte Bettelheim in die USA emigrieren. Die mögliche Beschäftigung Taboris mit Bettelheim stellt auch Strümpel 2000, 57 heraus. Vgl. bes. Bettelheim 1963, 168: „[M]ost prisoners developed types of behavior more usually characteristic of infancy or early youth. Some of these behaviors developed slowly, other were immediately imposed on the prisoners and increased only in intensity as time went on. The prisoners, like children, sought their satisfactions in empty daydreams, or, worse, in contradictory ones. If real

Es folgt Szene 20 *God in the Kindergarten*, die aufgrund der ausgeprägten Religionskritik im folgenden Teilkapitel 4.2.9 ausführlich besprochen wird. Vorweggenommen sei, dass Uncle Tabori die folgenden Spiele im Spiel aufgrund einer abgeschlossenen Wette mit ‚Gott‘, verkörpert von Somlo, koordiniert.

Auf diese Szene wiederum folgt das weitere Rollenspiel der Figur Haas, der sich als Baby nach der Muttermilch sehnt; die Szene 21 trägt deshalb den Titel *Haas and his Mother's Milk*. Die Spielebenen potenzieren sich bei einer gleichbleibenden „Einheit des Ortes.“¹³³⁵ Als Versuch der Ablenkung vom Kannibalismus spricht Uncle Tabori hoffnungsvoll die mehrdeutigen Worte „The spirit is stronger than the flesh“¹³³⁶ aus, die auf den Kontext der Passionsgeschichte bzw. konkret auf die Erzählung von Jesus in Gethsemane in Mt 26, 41 verweisen können. Dort sagt Jesus zu seinen Jüngern: „Watch and pray, that ye enter not into temptation: the spirit indeed *is* willing, but the flesh *is* weak.“¹³³⁷ Der Autor Tabori dreht die Aussage der Schwäche des Fleisches jedoch um in die Betonung, dass der Geist stärker sei – bei der Entscheidung, sich gegen den Kannibalismus auszusprechen – als das Fleisch. Um den Geist weiter anzuregen und „das Bedürfnis nach realem Essen durch ablenkendes Reden *über* Essen zu sublimieren“¹³³⁸, fordert Uncle Tabori die Häftlinge zu den Rollenspielen über „My most unforgettable meal“¹³³⁹ auf. Nachdem Klaub angibt, nicht mitspielen zu wollen, ist Haas der erste und spielt nun einen Säugling, der Milch von seiner Mutter fordert sowie auch die Mutter, die ihrem Baby Milch gibt. The Gipsy sei der nächste; es schließt sich die Szene 22 *The Gipsy and the Liverwurst* an.

Der Nebentext gibt an, dass Laci the Gipsy seine Schuhe ausgezogen hat, sich vor Kälte zitternd bewegt und seine Hände schüttelt, als hätte er Münzen in ihnen. Er sagt, dass er seine gelben Schuhe in Kispest (der 19. Bezirk von Budapest) verkauft und 40 Cents dafür erhalten habe. Uncle Tabori spielt den Verkäufer in einem Geschäft und Laci, der Leberwurst kaufen will, fragt, wie viel er für 40 Cents bekommen würde. Dabei erzählt er seine dramatische Geschichte,¹³⁴⁰ besteht auf die Leberwurst und versucht den ‚Verkäufer‘ dazu zu bringen,

satisfactions were available, they were the most primitive kind: eating, sleeping, resting.“ Vgl. auch zuvor Bettelheim 1943, 444-447 und der Artikel-Abschnitt *Regression into Infantile Behavior*. Kritik an Bettelheim erhebt z.B. DesPres 1976, 185 insbesondere an der These der Regression und den generalisierenden Annahmen über die Häftlinge und ihr Verhalten.

¹³³⁵ Peters 1997a, 101. Vgl. Pfister 2001, 299-307 allg. zum dramatischen Spiel im Spiel, das dem Metadrama/-theater zuzuordnen ist und u.a. die Selbstreflexivität des Mediums fördert.

¹³³⁶ Tabori o.D. [1967c], 59 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³³⁷ The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 904.

¹³³⁸ Strümpel 2000, 68.

¹³³⁹ Tabori o.D. [1967c], 61 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Die Unterstreichung wurde von Tabori vorgenommen.

¹³⁴⁰ „Watch it, mister. I haven't eaten in two weeks. For two weeks I walked from Salgo, and it's winter. In Salgo I left my dead baby that I buried myself without a coffin. I made a hole in the earth and put her in it, so she

noch mehr abzuschneiden. Als dies keine Wirkung zeigt, sticht Laci mit einem imaginären Messer zweifach auf den Verkäufer ein, flüchtet und wurde nie gefasst. Laci berichtet, dass er sich in einem Güterbahnhof mit einem „loaf of unforgettable liverwurst“¹³⁴¹ versteckt hätte. Der Nebentext beschreibt, dass er die Leberwurst hochhielt, „as though it were the Host.“¹³⁴² Anschließend erfolgt das feierliche, vorgestellte Verspeisen der Leberwurst. Laci will zunächst nichts abgeben, doch Petho, Falud und Ziffer greifen sich imaginäre Stücke und essen ebenfalls. Der Rest singt das hier im Kontext des Hungers in Auschwitz zu sehende US-amerikanische Evergreen *Yes, We Have No Bananas* (1922), das einen ironischen Verfremdungseffekt erzeugt. Uncle Tabori winkt nun Mr. Reich heran. Das Hochhalten der Leberwurst als sei diese die ‚Hostie‘, verweist ironisch und auch als ritualekritisch zu betrachten, innerhalb der dramatischen Essens- und ‚Kannibalismus‘-Motivik, auf den rituellen Zusammenhang der Eucharistie, da die Leberwurst in diesem Rollenspiel die Hostie und nach römisch-katholischer Transsubstantiationslehre den ‚Leib Christi‘ darstellt.

Das folgende Rollenspiel *Mr. Reich’s Cup Runneth Over* der 23. Szene spielt sich um das imaginäre Kaffeetrinken von Mr. Reich als Sam und Somlo als der Ober Maxie sowie Uncle Tabori ab. Der Szenentitel hält einen indirekten intertextuellen Verweis auf Ps 23, 5b (*The Shepherd’s Psalm*) bereit;¹³⁴³ Tabori übernimmt für das folgende Rollenspiel in weiterer Anspielung auf den ‚kulinarischen‘ Rahmen das Motiv des Trinkens für seinen dramatischen Kontext. Der Winter sei vorübergegangen, hält Mr. Reich als Sam fest, und auch die Zeitebene der Gegenwart von Auschwitz scheint für einen kurzen Moment durch – die Ebenen des inneren und äußeren Spiels überlagern sich – als er ebenfalls sagt, dass sie immer noch am Leben seien. Sam ist süchtig nach Kaffee und bestellt „in rapid succession, or even simultaneously, one mocca Turkish-type, one demitasse without cream, one demitasse with cream, one kaputziner in a glass, black, one kaputziner in glass, regular, and a Viennese folly with whipped cream on the side.“¹³⁴⁴ Ihm wurde von seinem Arzt geraten, das Kaffeetrinken aufzugeben, doch Mr. Reich als Sam weigert sich.¹³⁴⁵ Mr. Reich will dann nicht aus seiner

can feed the tomatoes. I’ve been walking up and down in this city like for two days, and who lives here, tell me? Statues and policemen“ (ebd., 63f.).

¹³⁴¹ Ebd., 65.

¹³⁴² Ebd.

¹³⁴³ Vgl. Ps 23, 5: „Thou preparest a table before me in the presence of mine enemies: thou anointest my head with oil; **my cup runneth over**“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 549) [Hervorh. d. Verf.]. Vgl. auch Tabori o.D.(c), Mappe 3 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1375) und das herausgetrennte Blatt mit Ps 23, das wahrscheinlich aus der King James Bible stammt, wobei unklar bleibt, welche Ausgabe Tabori verwendet hat.

¹³⁴⁴ Tabori o.D. [1967c], 69 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁴⁵ Mr. Reich sagt als Sam weiter: „Yes, life is a killer. Everything is bad for you. But I trust Schlosser, he’s the only doctor I trust; I mean, if you think of it logically what’s a doctor’s true interest? To make you as sick as possible. Never mind the Hippocratic Oath, and their tricks (...). They give you a couple of aspirins for a headache, and a rubber finger up your prostate to prove their concern for humanity, but all the time they’re

Rolle treten, um das Spiel zu beenden. Die anderen regen sich auf, und Mr. Reich erleidet einen Herzinfarkt, da er zuvor noch unter Druck versucht hatte, den letzten Tropfen auszutrinken. Nur Uncle Tabori scheint noch nicht verstanden zu haben, dass dies nun kein Spiel mehr ist; Hirschler fordert ihn auf, ihm etwas zum Bedecken zu bringen und probiert eine Herzmassage.

Falud fragt sich daraufhin: „Ah, what did all this wisdom help him, all his caution, all his money? He should never have given up coffee. We are born, we eat, the tongue is delighted for a moment, and the belly full, then we die.“¹³⁴⁶ Der indirekte intertextuelle Verweis auf Ps 23, 5b ist hier von Tabori im übertragenen Sinne zu verstehen: Da Mr. Reich als Sam nicht genug vom Kaffee bekommt, bringt er das ‚Fass‘ (oder die ‚Tasse‘) zum Überlaufen, da er nicht aufhören möchte zu trinken, bis er einem Herzinfarkt erliegt. Somlo erzählt dann, von Mr. Reich paradoxerweise als Maxie aufgefordert, so dass es scheint, als ob Mr. Reich noch immer im Rollenspiel von zuvor gefangen sei, obwohl er in der Rolle verstorben ist, einen ordinären Witz, über den alle, bis auf Mr. Reich, lachen. Darauf imitiert Klaub ein vorbeifahrendes Auto. Uncle Tabori vermerkt bereits in Anspielung auf die Folgeszene und das Spiel im Spiel *Klaub and Scrambled Eggs* mit Bezug auf das Gleichnis aus Lk 15, 11-32 über den ‚verlorenen Sohn‘ zum Szenenende: „Ah, the prodigal returns.“¹³⁴⁷

Die 2nd *Revision* von *The Cannibals* beginnt direkt nach der *Intermission* mit der ersten Szene *The Dance* des vierten Akts, die hier als Spiel im Spiel einer Party mit Musik und Tanz konzipiert wurde. Ghoulos serviert dabei imaginäre Getränke; die homosexuellen Figuren Foti und Pressburger tanzen. Foti fragt, ob er ihn nicht schon einmal woanders zuvor gesehen habe, plötzlich durchbrochen durch die Präsenz des Holocaust, indem er sich erinnert: „Ah yes, the plague at Buchenwald. Digging graves, weren’t you?“¹³⁴⁸ Ein ‚Strand‘ in Buchenwald schließt sich logisch aus; die semantische Zusammenführung des Strands mit den gegrabenen Gräbern, stilistisch als Oxymoron zu betrachten, erzeugt eine makabre Wirkung. Die Figur Horvat gibt ferner Tanztipps, unterbrochen von einem kurzen Sprechen über Apfelstrudel. Hier ist es Lang, der möchte, dass beide aufhören zu tanzen und in Streit mit The Gipsy gerät; dabei nimmt dessen Violine Schaden. Dann gibt Somlo zwei Anekdoten bzw. Witze über Mr. Reich zum Besten. Dieser sagt auch in dieser Version, niemals Obszönitäten gebraucht zu

fattening the goose, they’re waiting for something slow and terrible and expensive to happen. (...) Not Schlosser. All morning long he smoked like a chimney. With Schlosser you feel it’s he who needs a doctor, not you. (...)“ (ebd., 71f.).

¹³⁴⁶ Ebd., 74.

¹³⁴⁷ Ebd., 75.

¹³⁴⁸ Tabori o.D.(b), 45 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

haben und glaubt, verrückt zu werden. Uncle Tobias verlässt abrupt die Szenerie und geht ab. Horvat ruft am Ende der Szene aus: „Culture! Give me culture!“¹³⁴⁹

Die folgende zweite Szene *Yellow Roses* läuft inhaltlich ähnlich wie zuvor in der Version von 1967 ab. Lang gibt das Gedicht *Yellow Roses* wieder. Ebenfalls kritisiert der Schauspieler Somlo dessen Rezitation und konstatiert hier modifiziert im Vergleich zur Version von 1967:

„You’re damn right (...). If I say to you, ‚Listen, fellows, let’s eat somebody tonight!‘ I speak as a carnivore, a criminal, a wolf, a scorpion – oh, I don’t know, I’m not a zoologist. But if I get up on the mountain, on the stage – same thing – and speak out of the whirlwind to the multitude below – ‚Thou shalt not eat of thy brother’s flesh!‘ – well, then I have spoken like God, that is to say, like an actor. I protest –“¹³⁵⁰

Der Kannibalismus an Puffi wird hier ebenso angesprochen, aber nun wird eindeutig das Narrativ von Moses, der auf dem Berg Sinai die zwei Gesetzestafeln von ‚Gott‘ erhalten haben soll (vgl. z. B. Ex 31, 18), ersichtlich, und ein weiteres ‚Gebot‘ (‚Du sollst nicht von deines Bruders Fleisch essen‘) zum Dekalog hinzugefügt, das äußerlich durch die markierte Form und Schreibweise des Early Modern English so erscheint, als sei es bereits festgeschrieben und sich nun aber als explizit im übertragenen Sinn gegen den Kannibalismus an Puffi lesen lässt. Der Berg oder die Bühne seien laut Somlo das Gleiche; als Schauspieler spreche er wie ‚Gott‘ aus dem ‚Wirbelwind‘ – hier kann z. B. auf Hi 38, 1 oder Hi 40, 6 und die Reden ‚Gottes‘ an Hiob angespielt worden sein¹³⁵¹ – zu den Scharen unter ihm. Auch hier endet die Szene mit der Artikulation von Somlos Scham.

In der folgenden dritten Szene *June in January* erzählt Somlo u. a., dass er niemanden anschauen konnte. Die Figur Feld wirft ihm vor, zu viel zu reden, um die Stimme – gemeint ist Puffi – in seinem Kopf zum Schweigen zu bringen. Somlo erwidert, dass er als Schauspieler lange Zeit nicht gesprochen habe, aber im Januar „there were no ways to keep our mouths proper[l]y occupied. Don’t worry, it’s almost over. By June when we [were] liberated at last, we were not very talkative.“¹³⁵² Feld fragt, wer befreit wurde, und Somlo gibt die Eindrücke über die Befreiten wieder, die dem Tod nahestanden. Er selbst jedoch habe versucht, einen Ausschnitt aus seinem schauspielerischen Können zu zeigen und spricht gekürzte Verse, nun zum Teil Hitlers Aussprache imitierend, aus Shakespeares *Titus Andronicus*.¹³⁵³ Am Ende der Szene nehmen sie Lärm wahr; die vierte Szene *Happy Talk* beginnt.

¹³⁴⁹ Ebd., 49.

¹³⁵⁰ Ebd., 50.

¹³⁵¹ Vgl. The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 537f.

¹³⁵² Tabori o.D.(b), 52 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁵³ Vgl. ebd.

Während Hundegebell zu hören ist, probiert Weiss vom ‚Eintopf‘. Hier fragt Lang, ob das ‚Essen‘ schon fertig sei. Weiss entgegnet, dass er noch Zeit brauche. Dann geht es anschließend um die Frage, wie spät es eigentlich sei. Die Häftlinge werden immer ungeduldiger und bewegen sich langsam zum Ofen; zum Tumult kommt es erst in der sechsten Szene *The Storming of the Stew*. Mr. Reich bringt nun seine Erinnerungen an ein Käse-Soufflé ein; u. a. erinnert The Gipsy dann an Leberwurst, Foti an Pfirsiche – zahlreiche Essensimaginationen folgen.¹³⁵⁴ Als Horvat ein Glas Milch erwähnt, versuchen sich die Häftlinge vorzustellen, wie sie geschmeckt haben muss. Feld erinnert sich nicht mehr. Es beginnt das Spiel im Spiel, bei dem die Figur Haas ein schlafendes Baby mimt, das Milch von der Mutter trinken möchte und auch die Mutter spielt.¹³⁵⁵ Plötzlich rast The Gipsy nach vorn an den Bühnenrand, verbeugt sich vor dem Publikum und kündigt direkt das nächste Spiel im Spiel an: „Entertainment! The Notorious Never-to-be-Solved Liverwurst Murder-Case!“¹³⁵⁶ Die fünfte Szene *Interlude No 2* folgt.

In diesem Spiel beabsichtigt The Gipsy von Somlo, dem Lebensmittelhändler, ein Stück Leberwurst zu kaufen. Er habe aber nur 40 Cents. Somlo schlägt ihm vor, für das wenige Geld besser ein Stück Brot zu kaufen, doch The Gipsy ist auf die Leberwurst fixiert.¹³⁵⁷ Als Somlo ihm dann mit seinem imaginären Messer zeigt, wie viel Leberwurst er für 40 Cents bekommen würde, nimmt The Gipsy das Messer und zeigt ihm, wo er abschneiden soll. Dieser stimmt jedoch nicht zu, und The Gipsy sticht daraufhin mit dem Messer mehrmals in Somlos Körper, flüchtet und wird nie gefasst. Der ‚Leberwurst-Mordfall‘ bleibt ungelöst. The Gipsy gibt vor, ein feierliches Verspeisen der Leberwurst zu zelebrieren und „cuts thin slices and distributes them. All but Feld sit around him, eating the imaginary liverwurst. Slowly

¹³⁵⁴ Vgl. z.B. Frankl [1963] 1978, 27: „It can be readily understood that such a state of strain, coupled with the constant necessity of concentrating on the task of staying alive, forced the prisoner’s inner life down to a primitive level. Several of my colleagues in camp who were trained in psychoanalysis often spoke of a ‚regression‘ in the camp inmate – a retreat to a more primitive form of mental life. His wishes and desires became obvious in his dreams. What did the prisoner dream about most frequently? Of bread, cake, cigarettes, and nice warm baths. The lack of having these simple desires satisfied led him to seek wish-fulfillment in dreams. Whether these dreams did any good is another matter; the dreamer had to wake from them to the reality of camp life, and to the terrible contrast between that and his dream illusions.“

¹³⁵⁵ Vgl. Tabori o.D.(b), 57f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁵⁶ Ebd., 58.

¹³⁵⁷ Vgl. auch Haas 2000, 80f., die des Weiteren zur Anlage dieses Rollenspiels vermerkt: „Wie die vielen Zwischenspiele (...) kann der Leberwurst-Kauf als dramaturgische Anspielung auf BRECHTs *Messingkauf* interpretiert werden. Im *Messingkauf* entwickelt BRECHT Übungsstücke für Schauspieler mit dem Ziel, ihnen bereits im Vorfeld eine widersprüchliche Darstellung ihrer Figuren anzutrainieren und ihnen, wie in *Der Streit der Fischweiber*, seine sozialkritische Haltung nahezubringen. (...) BRECHTs Lieblingsthema – Fressen und Gefressenwerden – wird in grotesker Manier verfremdet. (...) Der sich entspinnde Dialog (...) wirkt wie eine holzschnittartige Vergrößerung der BRECHTschen Kapitalismuskritik.“

they stop, one by one.“¹³⁵⁸ The Gipsy hält bitterlich fest, dass es einfach nicht das Gleiche sei. Weiss ist am Ende der Szene indes guter Dinge.

In der sechsten Folgeszene *The Storming of the Stew* kommt es zum Tumult am Ofen um Weiss, der sein ‚Essen‘ mit einem Messer verteidigt. Dabei wird nun The Gipsy vom Messer im Bauch getroffen; Pressburger zieht es heraus und übergibt es wieder Weiss. The Gipsy wird herausgetragen. Uncle Tobias erscheint wieder am Ende der Szene.

Im *Third Draft* folgt, wie in der maschinenschriftlichen Version von 1967, nach dem *Intermezzo* die fünfzehnte Szene *Excess Acidity*. Der Koch Weiss lässt sich auch hier nicht unter Druck setzen.¹³⁵⁹ Die Häftlinge fragen u. a. nach der Uhrzeit, bis auf einmal die Figur Glatz das Wort Milch einwirft. Erfolgte das Rollenspiel von Haas, der ein schlafendes Baby, das Milch von der Mutter trinken möchte und auch die Mutter selbst darstellt, in der 2nd *Revision* in der vierten Szene *Happy Talk*, so wird dieses Spiel im Spiel im *Third Draft* bereits in diese Szene eingefügt.¹³⁶⁰

Die sechzehnte Szene *The Dance* veranschaulicht ebenfalls den Tanz von Foti und nun Gholous. Auch hier konstatiert Foti, Gholous schon einmal am ‚Strand‘ von Buchenwald gesehen zu haben. Der Verweis auf das Konzentrationslager Buchenwald lässt die Realität in die Szenerie des Spiels einbrechen; das Graben von Gräbern wie zuvor noch in der gleichnamigen Szene der 2nd *Revision* erscheint nicht mehr.¹³⁶¹ Lang, der als eifersüchtig charakterisiert wird, zielt darauf ab, dem Tanz ein Ende zu bereiten, kämpft mit The Gipsy und zerstört seine Violine. Hirschler erzählt gegen Ende der Szene einen Witz über Mr. Reich; dieser kontert mit einem ordinären „Piss off!“¹³⁶², erschrickt dabei über sich selbst und denkt, dass er verrückt werde. Somlo fordert zu ‚Kultur‘ auf.

Die siebzehnte Szene *Yellow Roses* beinhaltet die Rezitation des gleichnamigen Gedichts durch Lang und wurde in dieser Version gekürzt. Auch hier ist Somlo nicht zufrieden mit Langs ‚Auftritt‘ und wendet sich gegen den Missbrauch der als ‚heilig‘ verstandenen Sprache durch Langs Wiedergabe des Gedichts. In seinem Monolog stellt er heraus:

„(...) I know what such an abuse can lead to, I was there, I heard it happen, I bellowed like a bull, I was banished from the stage for having been God’s newsboy, I mean a Jew, same thing – a blasphemy I could only protest by silence, a forty days silence, I wouldn’t say a word for forty days, not even to my mirror. (...)“¹³⁶³

¹³⁵⁸ Tabori o.D.(b), 60 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁵⁹ Bezeichnete in der Version von 1967 noch Hirschler Weiss als Künstler und wies Falud auf Goethes *Faust I* hin, so sagt Somlo hier: „Leave him alone, he’s an artist. Flaubert took five years over *Madame Bovary*“ (Tabori 1968m, 28 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)).

¹³⁶⁰ Vgl. ebd., 32f.

¹³⁶¹ Vgl. ebd., 33.

¹³⁶² Ebd., 35.

¹³⁶³ Ebd., 37.

Somlo berichtet hier von seiner Vergangenheit in einem Theater, von dem er als Jude, in der Fremdzuschreibung beleidigend als ‚Gottes‘ Zeitungsjunge bezeichnet, verbannt wurde und mit dem Schweigen als Zeichen des Protests reagiert habe. Des Weiteren wird er von Heltai aufgefordert, ‚Tomorrow and Tomorrow‘¹³⁶⁴ zu spielen, doch Somlo lehnt verärgert ab und erzählt dann von seiner Schauspielmethode: „I did not put on masks, I was not afraid to strip my seven skins, down to the bones, to show what man is, and if you scratch a man you’ll find a Jew, which was naturally too much for the goyim out front.“¹³⁶⁵ Lege man im Schauspiel die Masken ab, könne man zeigen, was der Mensch sei. Nähere man sich dem Menschen noch ‚tiefer‘, so würde man einen Juden finden¹³⁶⁶; dies, so berichtet Somlo, sei ‚natürlich‘ zu viel für die ‚Goyim‘ im Publikum gewesen. Durch die Nazis habe er seit fünf Jahren nicht mehr gearbeitet. Dann erwähnt er sein Stottern und im Anschluss jedoch nicht seine Scham, sondern im Gegensatz dazu seinen Stolz.

So erzählt Somlo in der achtzehnten Szene *Somlo’s Pride* von seinem Moment des Stolzes und rekurriert dabei auch kurz auf den Kannibalismus an Puffi: „I mean, there we were, dogs, pigs (...), skeletons, giggling, farting, fighting, fucking, murdering, waiting for the stew –“¹³⁶⁷ Die anderen Häftlinge stimmen zu, und Somlo fährt fort, dass er dennoch in einigen Momenten so erfüllt von einem „sense of being, being myself again [gewesen sei], a man with his glorious tongue again that if Schrekinger had come in at that moment I would have struck him.“¹³⁶⁸ Dann gibt er an, dieses Gefühl noch nicht im Januar, an diesem Shabbat-Morgen im Januar, erklärt haben zu können, aber im Juni, als sie befreit wurden:

„Nevertheless, in June, in the hot sun, under a cloud of flies about to be scooped up by a bulldozer, I had this brief vision of what I had been that Sabbath morn – I mean now and here! – a man who wanted to be, to be a man’s tongue again, t-t-to strike t-t-t-error in his enemies and t-t-o astonish his brothers.“¹³⁶⁹

Zum Szenenende folgen Somlos vorgetragene Verse aus Shakespeares *Titus Andronicus*, die von den Häftlingen jeweils kommentiert werden.

Die neunzehnte Szene *The Storming of the Stove* ist auf den Ofen und den Koch Weiss hin ausgerichtet. Die Häftlinge können kaum noch abwarten; Weiss jedoch verteidigt das ‚Essen‘

¹³⁶⁴ Gemeint sind mit diesem indirekten, nicht markierten intertextuellen Verweis die Verse von Macbeth aus Shakespeares *Macbeth* (1611), als dieser von dem Tod Lady Macbeths erfahren hat: „She should have died hereafter: / There would have been a time for such a word. – / To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, / Creeps in this pretty pace from day to day, / To the last syllable of recorded time; / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle!“ (Shakespeare [1611] 2001, 180, Szene V/V).

¹³⁶⁵ Tabori 1968m, 37 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁶⁶ Vgl. auch Tabori 1981d, 32f. und sein Statement, das in Zusammenhang mit der Aussage der Figurenrede stehen könnte: „Kratz an einem Menschen und ein Jude kommt zum Vorschein“, sagte Freud einmal in einem seiner seltenen optimistischen Augenblicke, aber wer wäre bereit, diesen Satz umzukehren?“ Vgl. auch bereits Kap. 1.2 und Taboris Position gegen eine Fremdzuschreibung, Jude zu ‚sein‘ sowie seine Eigenwahrnehmung.

¹³⁶⁷ Tabori 1968m, 38 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁶⁸ Ebd.

¹³⁶⁹ Ebd.

eisern. Somlo erzählt, dass Lang im Tumult vom Messer getroffen wurde. Hirschler zog es heraus, gab es Klaub, bis es wieder Weiss überreicht wurde. Weiss fragt, was passiert wäre; Somlo spricht von einem Unfall. Hirschler allerdings sagt ironisch: „Well, that takes care of tomorrow’s lunch.“¹³⁷⁰ Somlo fasst den Vorfall wie folgt zusammen:

„I hit him. – First time in my life I hit anyone. – The Gipsy began to sing the Kol Nidre, or some other unsuitable lament. – We struck various attitudes of grief. – Uncle returned. – A blanket over his shoulders. – We expected something spectacular. – Manifestations of wrath. – Nothing of the sort. – Not yet. – He leaned over Lang. – Not a sound.“¹³⁷¹

Auffällig erscheint an dieser Stelle, dass der Autor Tabori seine Figur The Gipsy das Kol Nidre (eigentlich Kol Nidrei) angesichts des Todes von Lang singen lässt, eine Erklärung, die im rituellen Zusammenhang z. B. mit Jom Kippur zu verorten ist bzw. als Einleitung am Vorabend von Jom Kippur im synagogalen Gottesdienst gesungen und gesprochen wird.¹³⁷²

Zieht man erneut Reiks Studie *Das Ritual* (1919) hinzu, so zeigt sich, dass dieser dem Kol Nidre ein ganzes Kapitel vor der Analyse des Shofars gewidmet und ebenfalls eine psychoanalytische Deutung vorgenommen hat.¹³⁷³ Reik stellt das Kol Nidre u. a., verkürzt gesprochen, in Bezug zum Eid der ‚Brith‘ und dem ‚Urverbrechen‘, das im ‚Seelenleben‘ weiterhin zu verorten sei und welches das Kol Nidre versuche zu unterbinden.¹³⁷⁴ Anzunehmen ist, dass Tabori das ganze Buch von Reik gelesen hat; ein Beleg für eine direkte Rezeption des Kapitels ist jedoch nicht vorhanden. Wird das Kol Nidre im Dramentext kurz genannt und durch die Angabe, dass The Gipsy dieses oder ‚some other unsuitable lament‘

¹³⁷⁰ Ebd., 40.

¹³⁷¹ Ebd.

¹³⁷² Vgl. z.B. Kieval 2007, 276: Das Kol Nidrei (Aram. נדרים כל Alle Gelübde) ist eine „declaration of annulment of vows with which the evening service of the Day of Atonement commences. The worshipers proclaim that all personal vows, oaths, etc., that they made unwittingly, rashly, or unknowingly (and that, consequently, cannot be fulfilled) during the year should be considered null and void. (...) In *Kol Nidrei* only vows affecting the self, i.e., vows made between man and God (...) are comprehended. Not formally a prayer, *Kol Nidrei* nevertheless became the most beloved ritual of the Day of Atonement.“ Vgl. auch die Wiedergabe des Texts z.B. im Jüdischen Gebetbuch Jom Kippur/יום הכפורים/מחזור ליום הכפורים 2013, 8ff.

¹³⁷³ Vgl. Reik 1919, 132-177. Vgl. ebd., 136 und die Textwiedergabe: „Alle Gelübde, Schwüre, Entsaugungen, Bannungen, Verwünschungen, Flüche und als solche geltenden Ausdrücke, die wir angelobt, geschworen, gebannt und unseren Seelen auferlegt haben, von diesem Tage der Versöhnung bis zum nächsten Tage der Versöhnung, der uns zum Heil eintreffen möge, die bereuen wir alle; sie mögen gelöst, vergeben, verworfen und vernichtet sein; ohne Kraft und Geltung sein. Unsere Gelübde sind keine Gelübde, unsere Entsaugungen sind keine Entsaugungen und unsere Schwüre sind keine Schwüre.“ Diese Erklärungen gibt der Vorbeter. Ihm antwortet die Gemeinde: ‚Und es sei verziehen der ganzen Gemeinde oder Kinder Jisroel und dem Fremdlinge, der weilt in ihrer Mitte; denn es ist dem ganzen Volke nur aus Versehen geschehen.‘ Der Vorbeter spricht nun einen feierlichen Dank dafür, dass Gott die Betenden bis jetzt am Leben erhalten habe. Der Wortlaut der Formel ist der Sprache nach in den verschiedenen alten Handschriften verschieden. Die Gebetsordnung Amrams, das alte Machsor Soncino 1485 und andere bieten ganz hebräischen Text.“

¹³⁷⁴ Vgl. an dieser Stelle ein kurzer Seitenblick auf die Wahrnehmung von Reiks Studie im Diskurs, z.B. von Blau 1921, 143-149 und die Infragestellung seiner Thesen aus neo-orthodoxer Perspektive: „Wir haben uns (...) bemüht, die allzu kühnen Erklärungsversuche des Freudschülers Reik (...) mit starken Fragezeichen zu versehen und das Heranziehen kaum nachweisbarer psychischer Erlebnisse ferner Ahnen für das rationelle Verständnis jüdisch-religiöser Zeremonien und die Annahme des Totemismus in der Bibel als willkürliche und phantastisch aufgeputzte, stark subjektive Illusionen des Verfassers in die gehörigen Schranken zurückzuweisen“ (ebd., 149).

gesungen habe, relativiert und abgewertet, so könnten der vorherige Satz von Hirschler zum Tod von Lang und die Anspielung auf den Kannibalismus (,tomorrow's lunch') sowie das Kol Nidre, das in seiner ,Ursprungsformel' nach Reik u. a. auch auf den ,Urvatermord' verweise, erneut in Zusammenhang mit den dominanten Themen des ,Essens des echten Fleisches' und des ,Urvatermords' im Drama gesehen werden.

Es findet dann durch Somlo im Dramentext Erwähnung, dass Uncle mit einer Decke (als indirekter Verweis auf den Tallit?) über den Schultern, wie bei der Szenerie des ,Kaddish' als ritueller Assoziationsrahmen für den Nachruf auf Puffi, zurückgekommen war, aber trotz Erwartungen nichts, also kein von den Häftlingen erwarteter Zornesausbruch, geschah. Uncle beugte sich schweigend über Lang, trug ihn nach draußen, begrub ihn – für Puffi hatte Uncle dies zuvor auch eingefordert, bis die Häftlinge die Idee entwickelten, ihn zu verspeisen, um das eigene Überleben zu sichern¹³⁷⁵ – und kommt zurück. Die Häftlinge sind so verängstigt, dass sie sich aus dieser Unsicherheit heraus über ihn lustig machten. Der Nebentext am Ende der Szene zeigt hier nun erstmalig in dieser Version das zu hörende Shofar's horn auf,¹³⁷⁶ das, wie das Kol Nidre auch, Teil des rituellen Settings von Jom Kippur sein kann.

Ruft man sich nochmals in Erinnerung, dass Tabori für den Einsatz des Shofars explizit auf Reiks Kapitel *Das Schofar (Das Widderhorn)* zurückgreift und bedenkt dessen psychoanalytische Deutung des Shofars als Signalinstrument des Erschreckens, der Mahnung und Erinnerung, den ,Urvatermord' nicht noch einmal zu begehen¹³⁷⁷, so kann das Shofar hier im Dramentext von Tabori als Verstärker eingesetzt worden sein, der das Ende der ,Spiele' akustisch unterstützt und auf den bevorstehenden Kannibalismus an Puffi rekurriert, der weiterhin aus Uncles Sicht verhindert werden soll. Die Folgeszene konzentriert sich daher auf *The Return of the Uncle*, die jedoch erst im folgenden Teilkapitel in Zusammenhang mit den weiteren Dramenversionen und -fassungen analysiert wird.

Es schließt sich Szene 20 mit dem Spiel im Spiel *The Gipsy and the Liverwurst* an, in dem The Gipsy für 40 Cents mehr ,Leberwurst' kaufen möchte, als er bekommen kann und mit seinem imaginären Messer mehrmals auf Uncle Tobias, der den Wurstverkäufer spielt, einsticht. The Gipsy gelingt die Flucht, und er nimmt die ,Leberwurst', die Foti verkörpert, mit und wurde nie erwischt:

„I was never caught! (...) Hid in a freightyard [sic!] with five hard rolls that I also grabbed. (Raises Foti as if he were the Host)“¹³⁷⁸

¹³⁷⁵ Vgl. Kap. 4.2.5.

¹³⁷⁶ Vgl. Tabori 1968m, 40 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁷⁷ Vgl. Tabori 1968i, 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392). Vgl. Reik 1919, 178-311.

¹³⁷⁸ Tabori 1968m, 51 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

Die in der Version von 1967 an dieser Stelle bereits angesprochene Essens- und ‚Kannibalismus‘-Motivik und Parodie auf das Ritual der Eucharistie wird hier nochmals dadurch verstärkt, dass Foti als Mensch die Leberwurst spielt und von ihm gegessen wird. Der dramatischen Handlung weiter folgend ist The Gipsy nicht bereit zu teilen; die anderen greifen sich jedoch imaginäre Stücke der Leberwurst und singen *Yes, We Have No Bananas*. Uncle lächelt, während die Mithäftlinge essen. Mr. Reich und das folgende Spiel im Spiel *Mr. Reich's Cup Runneth Over* prägen die Szene 21.

Mr. Reich preist nun „Mr. Reich's Fantastic Farewell to Coffee at the Caf[é] Central, or the Vanity of Wisdom!“¹³⁷⁹ auf der Terrasse des als traditionsreich bekannten Wiener Kaffeehauses an. Mr. Reich spielt Sam und Somlo den Ober Maxie, der aus seiner ‚Kaffeeabhängigkeit‘ heraus zahlreiche Sorten bestellt, obwohl ihm der Arzt geraten habe, das Kaffeetrinken aufzugeben. Mr. Reich weigert sich gegen Ende des Spiels auch in dieser Version, seine Rolle zu verlassen und erliegt einem Herzinfarkt. Hirschler bedeckt Mr. Reich mit einer Decke, und Foti hält hier erstmals ironisch fest: „He died a sweet death.“¹³⁸⁰ Mr. Reich wird nach draußen gebracht, und Uncle Tobias fordert Ghoulous zum nächsten Spiel am Ende der Szene auf.

Der zweite Akt des *Fourth Draft* vom 24.07.1968 wurde von Tabori vor dem Beginn der zehnten Szene *Excess Acidity* mit *Witches' Sabbath* überschrieben.¹³⁸¹ Neben der metaphorischen Umschreibung seines Stücks als ‚Black Mass‘ und dem Rekurs auf die Walpurgisnacht in dem einleitenden Essay, kann hier erneut von Tabori, die folgenden Szenerien der Spiele im Spiel bei immer regressiverem Verhalten mit dieser Kennzeichnung assoziativ beschreibend, auf Goethes *Faust. Der Tragödie Erster Teil* und die Szene der *Walpurgisnacht* angespielt worden sein.¹³⁸² In der Szene *Excess Acidity* warten die Figuren ebenfalls voller Erwartung auf das ‚Essen‘ und imaginieren ihre Lieblingsgerichte. Wie im

¹³⁷⁹ Ebd., 52.

¹³⁸⁰ Ebd., 56.

¹³⁸¹ Vgl. Tabori 1968g, 40 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁸² Vgl. Kap. 4.2.3 und Goethe [1828] 2001, 112-122. Vgl. auch nochmals Taboris Notizen zum Stück vom 18.07.1968 zu der Beschreibung der Dreiteilung des Stücks: „a) Part One: ‚To Eat or Not to Eat.‘ Direct, open and reasonably rational conflict over the question whether or not to eat Puffi. Uncle loses and leaves the play. b) Part Two: ‚Walpurgis Nacht‘. Or the dance around the Golden Calf. Uncle, the taboo is gone; the others let their Id run amok. They indulge in and celebrate oral happiness. They come more and more infantile. The section inevitably consists of a series of divertissements, to be stru[c]tured by the growth and accumulation of their wildness rather than logic. It ends with Lang's death. I suggest that this is the section where the Best Meal charades belong and are self-generated. Precisely because they do not accomplish anything except a demonstration of oral happiness. I don[']t believe Uncle can be present. We may find that even the Scrambled Eggs or the God charade could fit into this section. It is a Happening, a kiddies party in the nursery. Its meaning simply is: this is what happens when all adult or civilized controls go. c) Part Three: ‚The Death of God.‘ Uncle returns. He tries to reimpose his morality, his humanistic values on the group. He almost succeeds but Klaub puts him and his values on trial. Uncle is found guilty and killed. Dinner is served“ (Tabori 1968o (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392)).

Third Draft auch, wird das Rollenspiel der Figur Haas, der als Baby Milch von seiner Mutter fordert und auch die Mutter spielt, an das Ende dieser Szene platziert.¹³⁸³

Auf die elfte Szene *The Dance* folgt nun die Szene *Mr. Reich's Cup Runneth Over*, in der Mr. Reich's Brother anfangs das Spiel im Spiel „Mr. Reich's Fantastic Farewell to Coffee at the Caf[é] Central, or the Vanity of Wisdom!“¹³⁸⁴, wie im *Third Draft* auch, in der Szenerie des Wiener Kaffeehauses ankündigt. Somlo's Brother spielt den Ober Maxie und Mr. Reich's Brother Mr. Reich, der Kaffee bei ihm bestellt. Deutlich wird auch hier die ‚Kaffee-Sucht‘ von Mr. Reich, der fordert, ihm verschiedenste Sorten von Kaffee zu bringen und der unzufrieden beschließt, nicht mehr herzukommen. Sein Arzt, Dr. Schlosser, so erzählt er, habe ihn auf ‚Kaffee-Entzug‘ gesetzt. Mr. Reich hört jedoch nicht auf ihn und verlangt nach noch mehr Kaffee. Als Hirschler seinen Kaffee trinkt, befiehlt Mr. Reich damit aufzuhören; er sei der einzige Kaffeetrinker in dieser Stadt¹³⁸⁵, bestellt gleich noch eine weitere Runde und spricht beim Trinken einen Farewell nach dem anderen von verschiedenen Genüssen aus. Als Klaub's Brother ihm unsanft und nachgiebig mitteilt, dass das Spiel nun zu Ende sei, möchte Mr. Reich nicht aus seiner Rolle treten, versucht auch hier den letzten Rest Kaffee auszutrinken und erleidet dabei einen Herzinfarkt. Klaub's Brother konstatiert am Ende der Szene, dass er den Kaffee hätte niemals aufgeben sollen.

In der dreizehnten Szene *Yellow Roses* rezitiert Lang's Cousin ebenfalls das gleichnamige Gedicht. Somlo's Brother kritisiert seine Performanz und entgegnet u. a., ähnlich konzipiert wie in der 2nd *Revision*:

„You're damn right (...). If I say to you, ‚Listen, fellows, let's eat somebody!‘ I speak as a carnivore, a criminal, a wolf, a hippogriffe [sic!], oh, I don't know, I'm not a zoologist. But if I get up on the mountain or the stage, same thing, and speak out of the whirlwind to the multitude below – ‚Thou shalt not eat of thy father's flesh!‘ – then I have spoken as the Almighty, that is to say, as an actor. I must protest –“¹³⁸⁶

Auch hier klingt der Kannibalismus an Puffi an und wird auf das Narrativ von Moses und den Gesetzestafeln auf dem Berg Sinai rekuriert sowie das ‚neue‘ Gebot nun aber mit ‚Du sollst nicht von deines Vaters (nicht mehr deines Bruders) Fleisch essen‘ dem Dekalog hinzugefügt. Das Verbot, von dem Fleisch des Vaters zu essen, kann hier auf Puffi, den Vater bezogen sein, aber erneut auch die Assoziation des ‚Urvatermords‘ evozieren.

¹³⁸³ Vgl. Tabori 1968g, 43 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁸⁴ Ebd., 47.

¹³⁸⁵ Mr. Reich's Brother sagt weiter als Mr. Reich: „Life is a killer. Everything is bad for you, but I'm going to live forever. (Drinks) I know how to say goodbye to chocolate éclairs. And I trust Dr. Schlosser. (...) I mean, if you think of it logically, what's a doctor's true vocation? To make you as sick as possible. Never mind the Hippocratic Oath. (Drinks) They give you a couple of aspirins and a rubber finger up your prostate, to show their concern for humanity, but all the time they're waiting for something terrible to happen. (Drinks) (...) Not Schlosser. All morning long he smoked like a chimney. He looked terrible. With Schlosser you feel it's he who needs a doctor, not you. (...)“ (ebd., 49).

¹³⁸⁶ Ebd., 51f.

Somlo's Brother erklärt dann ebenfalls sein Schweigen aufgrund des Missbrauchs der Sprache während der NS-Zeit, berichtet von seiner Zeit als Schauspieler und davon, dass er als Kind gestottert habe. Nun folgt direkt in diese Szene integriert der weitere Versuch der rückblickenden Erläuterungen über den Bruder auf der Väterebene, warum er sich an diesem Samstag-Morgen im Januar geschämt habe:

„At that point he was suddenly overcome by shame. Quite inexplicable at the time. And explanations are essential when otherwise you're empty. You've got to keep your mouth occupied, sorry about that: when you can't eat, you talk. Anyway, he couldn't have explained his shame in January, on that Sabbath morn in January, but in June when they were liberated –“¹³⁸⁷

Als Foti's Nephew fragt, wer befreit wurde und Somlo's Brother mit ‚ein Haufen Knochen‘ antwortet, die anderen Figuren parallel dazu verschiedene Haltungen des Todes nachspielen, fügt er in dieser Version eine wichtige Einschränkung hinzu: „Except for Hirschler and Heltai. Breathing very carefully. Staring at nothing.“¹³⁸⁸ Die Zeitebenen der Vergangenheit und Gegenwart überschneiden sich weiter, da Hirschler und Heltai – als die Überlebenden, die den Kannibalismus an Puffi unter dem Zwang von Schrekinger begehen werden – auch auf der Väterebene von 1945 ebenfalls vorsichtig atmen und ins Nichts schauen. Rückblickend auf den Januar 1945 sprach Somlo, der Vater, flüssig und, so wird nochmals betont, wurde wütend auf Lang, der das Gedicht *Yellow Roses* wiedergab und am Ende des Tags – in der Voraussicht – schon lange tot war. Zusätzlich erhebt sich nun Lang's Cousin mit einem bedeckten Gesicht. Somlo's Brother bringt die Zeitebenen der Vergangenheit und Gegenwart zusammen und ruft aus: „But for him on that Sabbath morn in January – I mean here and now! – in the freshly scrubbed hut, waiting for the stew to get ready, all that mattered was to use his mouth for the last time, to astonish his b-b-b-rothers.“¹³⁸⁹

Es folgt ein Bruch, und die Häftlinge hören, wie Weiss' Son von dem ‚Eintopf‘ probiert. Anschließend kommt es zum Tumult am Ofen, bei dem Lang von dem Messer getroffen wird und ver stirbt. Heltai fügt nun sarkastisch hinzu: „The fewer the guests, the bigger the portions.“¹³⁹⁰ Klaub's Brother spricht die Häftlinge als Kinder an und rügt ihr Verhalten – diese Ermahnung spricht zuvor Uncle Tabori z. B. direkt zu Beginn der frühen Version von 1967 aus, als es zum Kampf um das Stück Brot von Puffi kommt. Bezeichnenderweise gibt der Nebentext nun in diesem *Fourth Draft* zum Szenenende an, dass Klaub's Brother ‚weiße Handschuhe‘ und einen Stehkragen angezogen habe: „He walks around, imitating Uncle.

¹³⁸⁷ Ebd., 53.

¹³⁸⁸ Ebd.

¹³⁸⁹ Ebd., 54. Es folgen erneut die als Zitate markierten Verse aus Shakespeares *Titus Andronicus*, die Somlo's Brother wiedergibt.

¹³⁹⁰ Ebd., 56.

Gales of laughter.“¹³⁹¹ Die folgende vierzehnte Szene *God in Kinder-Garten* [sic!] wird im nächsten Kapitel untersucht. Die sich daran anschließende Szene fünfzehn ist mit *The Most Unforgettable Meal* überschrieben und hat das Spiel im Spiel des „Notorious Never-to-be-solved Liverwurst Murder Case“¹³⁹² zum Thema.

Der Szeneninhalt bleibt zunächst im Vergleich zu den vorherigen Versionen gleich; auch hier sticht The Gipsy's Brother mehrmals mit seinem imaginären Messer auf Ghoulos' Cousin, der den ‚grocer‘ spielt, ein, wurde nie gefasst und versteckte sich mit der Leberwurst, die von Foti's Nephew gespielt wird, in einem Güterbahnhof. The Gipsy's Brother hält die ‚Leberwurst‘, also Foti's Nephew, ebenfalls als wäre sie die Hostie in die Höhe und ruft nun zudem neu konzipiert aus: „Christ has risen! Christ has risen!“¹³⁹³ Dann wird das feierliche, imaginäre Verspeisen der ‚Leberwurst‘ beschrieben. The Gipsy's Brother möchte den Mithäftlingen nichts abgeben; diese stürzen sich daraufhin auf ihn – man fühlt sich hier an den Kampf um Puffis Stück Brot erinnert – und greifen sich imaginäre Stücke der ‚Leberwurst‘: „Then they sit down and start eating. They stop eating one by one. They sit tasting their lips.“¹³⁹⁴ Foti's Nephew, nun aus dem Rollenspiel heraustretend, bemerkt, obwohl von ‚ihm‘ gegessen wurde, paradoxerweise, dass etwas fehlen würde. Somlo's Brother bestätigt, dass es nicht das Gleiche und The Gipsy's Brother sich selbst und seine Tat reflektierend, dass ‚es‘ schlecht sei. Er weint nun; die anderen beginnen in dieser Version unglücklich *Yes, We Have No Bananas* zu singen.

Das Hochhalten der menschlichen ‚Leberwurst‘ Foti's Nephew von The Gipsy's Brother vor dem imaginären Essen, als wäre dieser die Hostie und der Ausruf der Auferstehung Christi zeigt nun den von dem Autor und Dramatiker Tabori konstruierten Zusammenhang zwischen der Essens- und ‚Kannibalismus‘-Motivik und dem zentralen Moment der christlichen Auferstehungslehre. Foti's Nephew als die ‚Leberwurst‘ und die zugeschriebene Hostie ist zudem in Taboris ritualkritischem Verständnis des Letzten Abendmahls bzw. hier der Eucharistie in Anlehnung an Freud als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘ zu sehen, dem in dieser Szene zusätzlich auch das Symbol der Auferstehung zugeschrieben und damit eine weitere Ebene der Parodie und Ironie kreiert wird. In dem Spiel des gedachten Essens von Foti's Nephew als Leberwurst klingt das ‚Kannibalismus‘-Motiv an und wird auch die vorausschauende Anspielung auf den geplanten Kannibalismus an Puffi mit in den Blick genommen sowie die moralisch brisante Frage des Essens oder Nicht-Essens gestellt, wie es

¹³⁹¹ Ebd.

¹³⁹² Ebd., 62.

¹³⁹³ Ebd., 65.

¹³⁹⁴ Ebd.

sich an dem Verhalten von The Gipsy's Brother im Nachklang auf das ‚kannibalische‘ Spiel im Spiel bereits zeigt.¹³⁹⁵

Auch der *Rehearsal Draft* von *The Cannibals* widmet sich in der dreizehnten Szene *Excess Acidity* dem ungeduldigen Warten der Figuren auf das ‚Essen‘. Während Essensgerichte erinnert werden, kehrt The Ramaseder Kid, der zuvor am Ende der elften Szene *The Farewell* herausgegangen ist, wieder zurück, doch niemand beachtet ihn. Als The Kid dann äußert, Suppe zu riechen, sind plötzlich alle still und schnupfern. Den Vorschlägen, ob es Karottensuppe oder Chicorée sein könnte, entgegnet The Kid mit einem mehrdeutigen „Something – new.“¹³⁹⁶ Auf die Frage von The Gipsy, ob es nicht Fleisch sei, antwortet Reich in Anspielung auf den historischen Kontext, dass es seit Oktober kein Fleisch mehr gegeben habe. Des Weiteren erwähnt dann u. a. Hirschler, dass der Mithäftling Ketsäge ihm gesagt hätte, in der Nacht ein Geräusch gehört zu haben – Klaub jedoch reagiert nüchtern und stellt kurz und knapp heraus: „There is no soup. There is no Baaah. There is only Puffi.“¹³⁹⁷ Nachdem von Ghoulos in dieser Version die Uhrzeit mitgeteilt wurde, wirft Glatz unvermittelt das Wort Milch ein. Im Anschluss zeigt sich am Ende der Szene das zuvor schon erläuterte Spiel im Spiel der Figur Haas.

Infolge der vierzehnten Szene *The Dance*, in der Foti und Ghoulos miteinander tanzen – Foti erinnert sich hier, Ghoulos schon einmal am Strand von Biarritz, nicht mehr in Buchenwald, getroffen zu haben –, schließt sich wie im *Fourth Draft* auch die fünfzehnte Szene des Spiel im Spiels *Mr. Reich's Cup Runneth Over* an. Hier ist nun Hirschler der Ober Maxie, und Mr. Reich spielt Sam, dem von Dr. Schlosser aus gesundheitlichen Gründen geraten wurde, das Kaffeetrinken aufzugeben, was dieser jedoch ablehnt. Auch hier weigert sich Mr. Reich aus seiner Rolle zu treten und zu spielen aufzuhören, da er noch den letzten Tropfen Kaffee austrinken möchte und erleidet dabei einen Herzinfarkt. War es im *Fourth Draft* noch Somlo's Brother, ist es nun der Sohn Mr. Reich, der zunächst rhetorisch fragt: „What did all this wisdom, all his caution help him? He was born, his tongue was delighted for a moment or two, then it got stuck between his teeth, Oh, the time he had wasted on dying!“¹³⁹⁸ Dann hält er kurz inne und wendet sich plötzlich an Heltai: „Have you ever – considered him?“¹³⁹⁹ Heltai verneint den kannibalischen Gedanken, Mr. Reich zu essen ironisch mit: „No, he was too hairy.“¹⁴⁰⁰ Sie hätten Mr. Reich dann nach draußen gebracht.

¹³⁹⁵ Vgl. auch Marschall 1998, 40.

¹³⁹⁶ Tabori 1968j, 37 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹³⁹⁷ Ebd., 38.

¹³⁹⁸ Ebd., 43.

¹³⁹⁹ Ebd.

¹⁴⁰⁰ Ebd.

Mr. Reich, der Sohn, geht ebenfalls hinaus. Nun wechselt die Zeitebene erneut, als Hirschler ihm gegenüber ironisch aussagt: „The fewer the guests, the bigger the portions.“¹⁴⁰¹ Klaub beendet die Szene mit der Anmerkung, dass Mr. Reich den Kaffee niemals hätte aufgeben sollen.

Im Zentrum der sechzehnten Szene steht The Gipsy und das weitere Spiel im Spiel um den „Notorious Never To Be Solved Liverwurst Murder Case.“¹⁴⁰² Ghoulos spielt den Lebensmittelhändler; Foti verkörpert die Leberwurst. Es zeigt sich ein Begrüßen und ein ‚Flirt‘ mit der ‚Leberwurst‘. The Gipsy fragt, wie viel Leberwurst er für 40 Cents bekommen würde und erzählt von seiner Lage. The Gipsy zielt nur auf die Leberwurst ab und will Ghoulos zwingen, mehr abzuschneiden. Als The Gipsy erklärt, wie es im Winter ohne Schuhe sei; selbst die Spatzen sterben, entgegnet Ghoulos zynisch, dass er doch dann Spatzen essen solle. Daraufhin sticht The Gipsy mehrmals mit seinem Messer zu, wurde jedoch letztlich nie gefasst und versteckte sich mit der Leberwurst in einem Güterbahnhof. The Gipsy hält Foti dann als wäre er die ‚Hostie‘ in die Höhe (‚Raises Foti as he were the Host‘ und nicht mehr wie zuvor im *Fourth Draft* ‚as if it were the Host‘, bezogen nun direkt auf die menschliche ‚Leberwurst‘ Foti) und ruft ebenfalls aus: „Christ has risen! Christ has risen!“¹⁴⁰³ Dann wird letztlich auch hier das feierliche, imaginäre Verspeisen der ‚Leberwurst‘ aller beschrieben, bis alle nach und nach aufhören. Foti, Somlo und The Kid bemerken, dass es nicht das ‚Gleiche‘ sei, etwas fehlen würde und dass es schlecht sei. The Gipsy äußert unter Tränen sein Schuldgefühl, dass es nicht das sei, was es war, und bringt Ghoulos nach draußen. Die anderen Figuren singen am Szenenende ruhig *Yes, We Have No Bananas*.

In der siebzehnten Szene *Yellow Roses* ist es nicht mehr Lang, der das Gedicht rezitiert, sondern die Figur The Ramaseder Kid. Somlo zeigt sich auch hier unzufrieden damit und vermerkt ebenfalls wie zuvor im *Fourth Draft* nun leicht variiert:

„If I say to you, ‚Listen, fellows, let’s eat somebody!‘ I speak as a carnivore, a criminal, a wolf, a hippogriffe [sic!], oh, I don’t know, I’m not a zoologist. But if I get up on the mountain or the stage, same thing, and speak out of the whirlwind to the multitude below – ‚Thou shalt not eat of thy father’s flesh!‘ then I have spoken as an actor, that is to say, as God. I really must protest –“¹⁴⁰⁴

Im Anschluss erklärt er sein Schweigen, der Sohn Somlo erläutert das Schamgefühl des Vaters, und Somlo, der Vater, gibt Verse aus Shakespeares *Titus Andronicus* wieder. Wie im *Fourth Draft* auch, zeigt sich am Szenenende ein Tumult um den Ofen und Weiss herum, aus

¹⁴⁰¹ Ebd.

¹⁴⁰² Ebd. The Gipsys ausführliche Aufforderung lautet: „Watch me! Watch the Notorious Never To Be Solved Liverwurst Murder Case! This is my knife! These are my naked feet!“

¹⁴⁰³ Ebd., 47.

¹⁴⁰⁴ Ebd., 49.

dem The Kid mit einem Messer im Rücken hervorgeht und letztlich verstirbt. Lang ist nun so verzweifelt, dass er sich das Leben nehmen möchte.¹⁴⁰⁵

Somlo berichtet dann, dass die Häftlinge sich hinsetzten und verschiedene Trauerhaltungen einnahmen. In Korrespondenz dazu folgt nun erneut das vom Autor Tabori eingesetzte, von The Gipsy gesungene Kol Nidre oder ‚eine andere unpassende Klage‘, das zuvor bereits am Ende der Szene *The Storming of the Stove* des *Third Draft* verortet war. Dann erwähnt Somlo, dass Uncle mit einer Decke über seinen Schultern zurückgekehrt war und sich über The Kid lehnte. Genau dies passiert nun auch auf der gegenwärtigen Zeit- und Handlungsebene, und die Figur Tabori fragt die Mithäftlinge ironisch ‚Tomorrow’s lunch?‘¹⁴⁰⁶ – eine Frage, die zuvor im *Third Draft* vor dem Singen des Kol Nidre oder ‚some other unsuitable lament‘ von der Figur Hirschler zum Tod von Lang eingeworfen wurde. Die Kol-Nidre-Erklärung kann außerdem nach Reik in Zusammenhang mit dem mehrdeutigen Assoziationsrahmen des ‚Urvatermords‘ und auf dramatischer Ebene mit dem drohenden Kannibalismus an Puffi gesehen werden, der durch die ironisch-provokante Frage der Figur Taboris, ob The Kid das ‚Mittagessen von morgen‘ darstelle, noch verstärkt wird. Tabori stellt diese Frage wahrscheinlich, um nochmals das Nachdenken über den tabubrechenden Plan herauszufordern. Folgt man der Handlung des *Rehearsal Draft* nun weiter, teilt Somlo mit, dass Tabori The Kid nach draußen gebracht und ihn begraben habe. Als er zurückkam, wären sie bis auf Klaub ängstlich gewesen. Ein Shofar’s horn ertönt ganz am Ende der Szene nicht mehr; es folgt die achtzehnte Szene *The Reunion*.

Der sechsten Szene *The Wager* der *Final Version* von *The Cannibals* (November 1968), die im folgenden Kapitel analysiert wird, schließt sich die siebte Szene *The Waiting* an. Die Szenenfolge *The Waiting*, *The Return of Uncle*, *Uncle’s Cup Runneth Over* und *Yellow Roses* erscheint identisch in der edierten Fassung von *The Cannibals* aus dem Jahr 1973 und wird deshalb nicht extra besprochen.¹⁴⁰⁷ Die publizierten Fassungen von 1974 und 1982 weisen dieselben Szenen auf; ausgewählte Stellen, an denen es zu leichten Modifizierungen kommt, werden in den Fußnoten mit berücksichtigt.¹⁴⁰⁸ Die folgende Analyse setzt nun bei der siebten Szene *The Waiting* der *Final Version* an.

¹⁴⁰⁵ Er sagt: „I can’t go through this again. (Starts toward the audience) Let me go home. (He is held down by Klaub and the Gipsy) (He breaks free) I’m going to climb the high voltage fence. I’m going to kill one of the dogs. (Walks through the scenery and out)“ (ebd., 53). Vgl. auch Frankl [1963] 1978, 16f., der sich selbst versprochen hat, „that I would not ‚run into the wire.‘ This was a phrase used in camp to describe the most popular method of suicide. (...) The prisoner of Auschwitz, in the first phase of shock, did not fear death.“

¹⁴⁰⁶ Tabori 1968j, 53 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁴⁰⁷ Vgl. Tabori 1973, 107-127.

¹⁴⁰⁸ Vgl. Tabori 1974, 20-50 und Tabori 1982, 218-238.

Hier sind zuerst Geräusche des kochenden Wassers zu hören. Laut Nebentext kehrt Puffi von den Toten zurück, „sits in a corner, watching WEISS and going ‚Tsk-Tsk‘. The OTHERS sit at the table, watching WEISS mesmerized as HE begins to stir the stew.“¹⁴⁰⁹ Es folgt der von Tabori nun an dieser Stelle integrierte Lautsprecher-Text über „How good is your sense of values?“¹⁴¹⁰ mit zahlreichen rhetorischen Fragen und Ratschlägen aus dem Kochbuch *Joy of Cooking*. Nachdem die Häftlinge Weiss fragen, wie lange es noch dauern wird, bis das ‚Essen‘ fertig sei und u. a. verschiedene Essensgerichte als Zeitvertreib aufgezählt werden, springt The Gipsy plötzlich auf den Tisch und kündigt den „Notorious-Never-To-Be-Solved-Liverwurst-Murder-Case“¹⁴¹¹ an. Als er die Rollen verteilt, zeigt The Gipsy bei der Nennung der ‚Stadt der fetten Männer‘ auf Puffi. Der ‚grocer‘ sei Ghoulos; die Leberwurst wird hier von Lang gespielt. Der Inhalt ändert sich auch in dieser Version nicht: Als The Gipsy nicht das Stück Leberwurst für 40 Cents erhält, das er sich vorgestellt hat, sticht er mit seinem Messer mehrmals zu. Der ‚Leberwurst-Mörder‘ wurde jedoch nie gefasst; The Gipsy versteckte sich mit der ‚Leberwurst‘ in einem Güterbahnhof. Auch hier wird Lang hochgehoben, als wäre er die Hostie; The Gipsy ruft zusätzlich zweifach aus, dass Christus auferstanden wäre und ‚lädt‘ Lang als ‚Leberwurst‘ auf dem Tisch ab. Nach dem ‚Essen‘ von der Leberwurst stellt Heltai heraus, dass es nicht das ‚Gleiche‘ sei; etwas fehle, sagt Lang, obwohl er es war, von dem im Rollenspiel gegessen wurde, und The Gipsy konstatiert unter Tränen, es sei nicht das gewesen, was es einmal war. Sie beginnen *Yes, We Have No Bananas* zu singen. Neu konzipiert tritt nun The Gipsy nach vorn, verlässt seine Rolle und spricht in der 3. Person Singular über den Vater: „He was Laci Rácz the [F]ifteenth, why, because there were fourteen other Laci Ráczes. He played before all the crowned heads of Europe. (...) He didn’t care what he ate as long as he ate.“¹⁴¹²

In der achten Szene *The Return of Uncle* meint Uncle nach seiner Rückkehr Suppe zu riechen. Der folgende Abschnitt war zuvor im *Rehearsal Draft* Teil der Szene *Excess Acidity*, nur, dass The Kid an dieser Stelle äußerte, Suppe zu riechen. Die mehrdeutige Frage „Something - - new?“¹⁴¹³ wird nun von Uncle eingebracht. Auf den Einwurf Uncles, dass Ketsche nachts ein Geräusch gehört habe, erwidert Uncles Antagonist Klaub: „There is no

¹⁴⁰⁹ Tabori 1968f, 20 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

¹⁴¹⁰ Ebd. Dieser Text wurde in den Versionen zuvor z.B. in der sechsten Szene *The Point* der Version von 1967 oder der vierten und fünften Szene *Advice from an Expert* des *Rehearsal Draft*, der *2nd Revision* und des *Third Draft* verortet. Vgl. auch Tabori 1974, 20f. und Tabori 1982, 218. Hier ahmen die Figuren und die Lautsprecher die Geräusche des kochenden Wassers nach; der Nebentext besagt, dass Puffi von den Toten aufersteht und sich mit dem ‚How good is your sense of values?‘-Text direkt an das Publikum wendet.

¹⁴¹¹ Tabori 1968f, 24 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

¹⁴¹² Ebd., 28.

¹⁴¹³ Ebd.

soup. There is no Baaaah. (...) There is only Puffi!“¹⁴¹⁴ Nachdem Uncle die ‚Uhrzeit‘ mitgeteilt hat, ruft Glatz plötzlich das Wort Milch aus; es folgt das Rollenspiel von Haas. Auch The Kid tritt dem Rollenspiel bei.¹⁴¹⁵ Im Anschluss wird Haas in der 3. Person Singular aus der Sohnesperspektive vorgestellt.¹⁴¹⁶ Die zuvor noch ersichtliche Einzelszene *The Dance* wird hier nun in diese Szene mit integriert. Weiss tanzt mit Haas, bis Hirschler seinen Ausruf nach ‚Kultur‘ laut werden lässt. Uncle betrachtet das Geschehen des homoerotischen Tanzes und sagt ironisch mit einem nicht als Zitat markierten Verweis auf Dostojewskijs Roman *Die Brüder Karamasow*: „If God is dead, everything is permissible.“¹⁴¹⁷ Dann wird die Figur Ghoulous vom Sohn vorgestellt.¹⁴¹⁸ Ganz am Ende der Szene macht Weiss Haas eine Liebeserklärung und küsst ihn.

Die folgende neunte Szene *Uncle's* (nicht mehr *Mr. Reich's*) *Cup Runneth Over* zeigt Uncles Empörung über das homosexuelle Verhalten, das er obszön kommentiert und zugleich geschockt darüber angibt, verrückt zu werden. Die Mithäftlinge versuchen ihn zum Schweigen zu bewegen, aber Uncle kündigt das nächste Spiel im Spiel um das Kaffeetrinken im Kaffeehaus an, das hier nun gekürzt erscheint. Uncle erzählt von Dr. Schlossers medizinischem Rat, das Kaffeetrinken aufzugeben und wird hier erstmals mit Cornelius, dem Vornamen von Taboris Vater, angesprochen: „„Cornelius, you don't want to keel over in the middle of a faro game?‘ - - ‚No, I don't.‘ (...) ‚Cut out the coffee, Cornelius, come Monday, and cut it out.‘ (...) I'm going to drink 450 cups of coffee.“¹⁴¹⁹ Ebenso ist Uncle nicht bereit die Spielebene zu verlassen, obwohl Klaub es fordert. Von einem Herzinfarkt wird an dieser Stelle nicht gesprochen. Auf die Ermahnung Klaubs, zu weit zu gehen, sagt Hirschler, er solle ihm etwas zum Bedecken holen. Im Anschluss wird eine Decke über Uncle gelegt. Dann folgt ein makabrer Verfremdungseffekt, indem Uncle sich plötzlich wieder aufsetzt und das Spiel reflektierend fragt, ob sein Gesicht blass oder rot gewesen sei. Im Dialog mit Hirschler wird nun der Herzinfarkt und die anschließende Mund-zu-Mund-Beatmung herausgestellt, bis Uncle ihnen aus der Sohnesperspektive vorwirft: „Why didn't you let him die, you murderers!

¹⁴¹⁴ Ebd., 29. Vgl. Tabori 1974, 30 und Tabori 1982, 224. Hier ist es nicht Ketsge, der ein Geräusch vernommen hat, sondern Lupowitz.

¹⁴¹⁵ Vgl. Tabori 1974, 31 und Tabori 1982, 225. In diesen Dramenfassungen ist es die Figur Lang, die dem Spiel im Spiel beitrifft.

¹⁴¹⁶ Ein vergleichender Blick auf Tabori 1974, 32 und Tabori 1982, 225f. zeigt, dass Haas hier den Text über Weiss und seine Kurzvorstellung vor dem Publikum (vgl. Tabori 1968f, 45 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori)) zugeschrieben bekommt.

¹⁴¹⁷ Ebd., 32. Bereits im *Fourth Draft* wurde dieses markierte Zitat aus Dostojewskijs Roman *Die Brüder Karamasow* dem Drama als Motto vorangestellt, vgl. Tabori 1968g, iii (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. Kap. 4.2.1.

¹⁴¹⁸ Diese Vorstellung entfällt in Tabori 1974, 33 und Tabori 1982, 226.

¹⁴¹⁹ Tabori 1968f, 34 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori). Vgl. auch Kap. 4.1.1 und 4.2.1 zu der Widerspiegelung des Vaters in der ‚Uncle‘-Figur und der Widmung des Dramas an seinen Vater.

At 11:45 he was still innocent.“¹⁴²⁰ Dann wechselt er auf die Ebene der 1. Person Singular des Vaters, erzählt von seiner letzten Arbeit in der War Office Artificial Limb Manufacturing Plant und klagt The Kid – in Anspielung auf die von Jesus an ‚Gott‘ gerichteten Worte während der Kreuzigung über das ‚Verlassensein‘ z. B. nach Mk 15, 34 der Passionsgeschichte – an: „Where were you in my hour of need?“¹⁴²¹ The Kid entgegnet nur, dass er den Kaffee niemals hätte aufgeben sollen. Uncle erwidert in möglicher Anlehnung und Erweiterung des lateinischen Ausspruchs der Figur Caesar aus Shakespeares Tragödie *Julius Caesar* (1599) „You too, my little brute?“¹⁴²² und drückt mit dieser Floskel sein Erstaunen als Reaktion darauf aus, dass ihn nun auch The Kid im Stich lässt. Nun entgegnet dieser gleichgültig-ironisch: „The fewer the guests, the bigger the portions.“¹⁴²³ Am Ende der Szene ist Uncle kurz davor – im übertragenen Sinne läuft hier sein ‚Fass‘ bzw. seine ‚Tasse‘ über – The Kid zu schlagen, hält sich jedoch zurück.

In der zehnten Szene *Yellow Roses* gibt The Kid das gleichnamige Gedicht wieder. Hier ist es nun nicht mehr Somlo, der seine Unzufriedenheit aus schauspielerischer Sicht dazu äußert, sondern Uncle, der aber den gleichen Text wie Somlo im *Rehearsal Draft* wiedergibt:

„If I say to you, ‚Listen, fellows, let’s eat somebody!‘ I speak as a carnivore, a criminal, a wolf, a hippogriff, oh, I don’t know. I’m not a zoologist. But if I get up on the mountain or the stage, same thing, and speak out of the whirlwind to the multitude below – ‚Thou shalt not eat of thy father’s flesh!‘ then I have spoken as an actor, that is to say, as God. I really must protest - -“¹⁴²⁴

Uncle erklärt dann seinen Sprachverlust und das Schamgefühl, das wiederum aus der Sohnesperspektive über den Vater erläutert wird. Hier wird nun der Monat Januar (und nicht mehr Juni) für die Befreiung angegeben.¹⁴²⁵ Uncle gibt im Folgenden auf der Vatebene nicht mehr Verse aus Shakespeares *Titus Andronicus*, sondern aus *King Lear* wieder, die als Zitat markiert werden, die auch auf Uncles Widerstand gegen den Kannibalismus hin zu lesen sind.¹⁴²⁶ Am Szenenende zeigt sich ein Tumult um Weiss und den Ofen herum, bei dem The

¹⁴²⁰ Tabori 1968f, 36 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

¹⁴²¹ Ebd.

¹⁴²² Ebd. Vgl. Shakespeare [1599] 2005, 100, Szene III/I.

¹⁴²³ Tabori 1968f, 36 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

¹⁴²⁴ Ebd., 38.

¹⁴²⁵ Vgl. ebd., 40: „At that point he was suddenly overwhelmed by shame. Quite inexplicable at the time. And explanations are essential when otherwise you are empty. When you’re empty you’ve got to keep your mouth occupied, sorry about that: when you can’t eat, you talk. Anyway, he couldn’t have explained his shame in January, that Sabbath noon in January, but in the evening - - when they were liberated - -“

¹⁴²⁶ Vgl. ebd., 41: „Have I caught thee / He that parts us shall bring a brand from Heaven, / And fire us hence like foxes. Wipe thine eyes; / The good-years shall devour them, flesh and fell, / Ere they shall make weep. We’ll see them starved first.“ Vgl. Shakespeare [1606] 1962, 109f., Szene V/3. Vgl. auch den Brief von George Tabori an [Richard] Watts [Jr.], 18.11.1968d (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 681) im Rahmen von *The Cannibals* und die intertextuelle Bezugnahme auf *King Lear*. Vgl. Kap. 4.2.3.

Kid verstirbt. Zu hören ist an dieser Stelle kein von The Gipsy gesungenes Kol Nidre mehr, sondern das Lied ‚Ramona‘, „or some other unsuitable lament.“¹⁴²⁷

Es folgt nun der Dialog zwischen Uncle und The Ramaseder Kid, der in den vorherigen Versionen in der Szene *The Farewell* verortet war, obwohl The Kid kurz davor verstorben ist. Der Nebentext gibt an, dass Uncle sich über The Kid lehnt, seine Nase berührt, The Kid dann seine Augen öffnet und Uncle zahlreiche Fragen für das Verstehen seines Verhaltens stellt.¹⁴²⁸ Die Bedrohung einer Vergewaltigung durch Schrekinger wurde von Tabori in dieser Version eliminiert; dennoch klagt The Kid Uncle für sein höfliches Verhalten auch den Nazis gegenüber an, das er nicht als Zeichen des Widerstands deutet, wünscht ihm den Tod, übergibt ihm dann doch seine Schachtel und verstirbt. Uncle spricht trotzdem noch seine Enttäuschung über The Kid aus, die z. B. in Teilen der zweiten Szene *The Attack on Puffi* des *Rehearsal Draft* erschien, hier nun aber von Tabori ergänzt wurde.¹⁴²⁹ Es wird dann aus der Sohnesperspektive erzählt, dass Uncle das Kind draußen begraben habe. Ironisch sagt er dann auf der Väterebene zu Weiss, der das Kind berührt, ob es sein ‚Mittagessen für morgen‘ sei. Es folgt ein gesungenes Rezept von Weiss, bis dieser herausstellt, dass er nach Hause gehe und über den elektrischen Zaun steige. Dann wird er aus der 3. Person Singular von dem Sohn vorgestellt.¹⁴³⁰ Auf der Väterebene kündigt Weiss an: „Dinner will be ready in half an hour.“¹⁴³¹ Es folgt das ‚Putzscenario‘ und die Vorbereitungen auf das ‚Essen‘, die in den Versionen zuvor im *Intermezzo* oder der *Intermission* zu sehen waren. Am Ende der Szene schrubben die Figuren den Boden, bis sie zusammenbrechen. Weiss ist weiter mit dem ‚Essen‘ beschäftigt; Uncle kann man draußen kratzen hören.

Im Regiebuch von *Die Kannibalen* und der deutschsprachigen publizierten Fassung von 1994 zeigt sich ebenfalls die Zeit des Wartens, die mit zahlreichen Spielen im Spiel

¹⁴²⁷ Tabori 1968f, 42 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

¹⁴²⁸ Vgl. dazu unbedingt Tabori 1974, 47f. und Tabori 1982, 236f., als Heltaï sich einmischt, verneint, dass es so war, The Kid beiseite stößt und seine Rolle übernimmt, um zu veranschaulichen, was gesagt wurde. Der Dialog wird, insgesamt betrachtet, ausführlicher als in der *Final Version* und der Fassung von 1973 wiedergegeben.

¹⁴²⁹ Vgl. Tabori 1968f, 44f. (New York City, Privatbesitz Lena Tabori). Uncle spricht z.B. an: „Look at your jacket! Always sleep with your jacket on! Never leave your bunk with your jacket unbottened! (...) And what about your shoes, Ramaseder? (...) Shoes chafe, they pinch, corns grow hard here, shoes can kill you, but don't ever let them out of your sight, or they'll be stolen, carry them wherever you go (...). And Ramaseder, is this the way to die? In the middle of the day, at the age of twelve, with no one holding you? Will you never learn?“ Levi gibt zahlreiche Informationen zu der Ankunft in Auschwitz, Verbote und Regeln in *If This Is a Man* wieder, vgl. Levi 1987, 19-27 (*The Journey*) und 28-43 (*On the Bottom*) und in der deutschen Ausgabe Levi [1961] 2006, 11-21 (*Die Fahrt*) und 22-41 (*In der Tiefe*). Auch Tabori notiert unter den Überschriften „Taboos x Rules“ (Tabori 1967h, 12f. (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1373)) und „Rites“ (ebd., 13f.) Stichpunkte für sein Drama, die er dann, wie die *Final Version* an dieser Stelle zeigt, in den Dramentext mit einfließen lässt. Aus einem Notizbuch für *The Cannibals* von November 1967 wird ferner auch die handschriftliche Randbemerkung „But see Survival kit (LEVI)“ (Tabori 1967h, 4. Mappe, 4 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1373)) ersichtlich. Vgl. Levi [1961] 2006, 36ff. zum ‚survival kit‘.

¹⁴³⁰ Vgl. Tabori 1974, 49 und Tabori 1982, 238. Hier wird im Vergleich zur *Final Version* und der Fassung von 1973 der Text zur Vorstellung von Haas für die Vorstellung des Kochs Weiss verwendet.

¹⁴³¹ Tabori 1968f, 46 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

überbrückt wird. Infolge der Frage, wie lange das ‚Essen‘ noch dauern würde und u. a. imaginierten Essensgerichten, ruft die Figur des ‚Zigeuners‘ die „berühmte, nie aufgeklärte Bluttat des Leberwurst-Mörders“¹⁴³² aus. In diesem Rollenspiel bekommt u. a. Lang die Rolle der Leberwurst zugewiesen, mit der der ‚Zigeuner‘ ‚flirtet‘. Auch hier stößt der ‚Zigeuner‘ Ghoulos, dem Fleischer, das imaginäre Messer mehrmals in den Rücken, da er nicht genug Leberwurst für 40 Cents erhalten hat, flüchtete mit der ‚Leberwurst‘ und versteckte sich in einem Güterschuppen:

„(ER stellt LANG nach vorn auf eine Bank, ER richtet sich auf, ER sieht LANG mit ausgebreiteten Armen und schräg geneigtem Kopf auf der Bank stehen. Pause. Stille. Halblaut, quasi liturgisch intonierend)

Christ ist erstanden! Christ ist erstanden!

(Die ANDEREN fallen halblaut in den Gesang ein. Der ZIGEUNER hebt LANG in die Höhe und trägt ihn langsam zur Schmalseite des Tisches, während WEISS, seine Kelle wie ein Räucherfaß schwingend, voranschreitet und HELTAI, die Hände über dem Bauch gefaltet, gemessen hinter her geht. Der ZIGEUNER stellt LANG auf den Tisch und lässt ihn durch einen kleinen Stoß längelang nach rückwärts fallen, die ANDEREN fangen LANG auf)

Die Anderen (unterdrückt): Los, tu' es! Tu' es jetzt!“¹⁴³³

Dann gibt die Figur des ‚Zigeuners‘ vor, als würde er von der ‚Leberwurst‘ essen; Hirschler bestätigt sein ‚Esstalent‘. Letztlich essen alle davon, bis Heltaï aufhört und konstatiert, dass es nicht dasselbe sei, Hirschler fehlt etwas, und auch der ‚Zigeuner‘ sagt, dass es nicht so sei, wie es früher war.

Deutlich wird hier durch die in dieser deutschen Textfassung konzipierten neuen ‚Gekreuzigten‘-Pose, die Lang als Leberwurst einnimmt sowie den quasi-liturgischen ‚Auferstehungs‘-Gesang und das Nachspielen einer ‚Prozession‘ in einer Messe noch ein weiterer intensivierter ironisch-grotesker Umgang mit der Eucharistie und dem christlichen Auferstehungsgedanken in einem ‚Kannibalismus‘-Szenario innerhalb des Rollenspiels.¹⁴³⁴ Lang wird hier nicht wie zuvor als ‚Hostie‘ hochgehalten, sondern der ‚Zigeuner‘ hebt ihn (als Leberwurst) in der ‚Gekreuzigten‘-Pose wie Jesus nach dem Auferstehungsausruß hoch, trägt ihn zum Tisch, stellt ihn ab, stößt ihn – als weitere mögliche ritual- und religionskritisch zu interpretierende symbolische Geste – um und gibt im Anschluss vor, von Lang in einem ‚kannibalischen Akt‘ – man erinnere sich an Taboris ritualkritisches Verständnis des Letzten Abendmahls – zu essen. Zudem ist in weiteren Anspielungen auf das ‚Essen des echten Fleisches‘ auch der geplante Kannibalismus an Puffi mit zu bedenken, der hier indirekt in diesem Spiel mit assoziiert ist.

¹⁴³² Tabori 1969d, 38 und Tabori 1994d, 20.

¹⁴³³ Tabori 1969d, 45f. Vgl. fast identisch, mit wenigen Kürzungen Tabori 1994d, 23.

¹⁴³⁴ Feinberg spricht an dieser Stelle von einer „mock passion“ (Feinberg 1999, 204). Hadomi 1996, 84 konstatiert, dass damit „the offering of Christ's body for the salvation of the others (...) suggested“ sei.

Es folgen weitere, bereits aus den englischen Versionen und Fassungen bekannte Spiele im Spiel mit Haas und der Muttermlich, dem Tanz, dem risikoreichen Kaffeetrinken von Onkel, der Rezitation des Gedichts *Gelbe Rosen*, der Erläuterung von Onkels Scham, und auch hier, wie in der *Final Version* und den englischsprachigen publizierten Fassungen von *The Cannibals*, verstirbt der Ramaseder-Junge im Tumult am Ofen.¹⁴³⁵ Doch kehrt auch er kurz wieder ins Leben zurück und fragt Onkel nach Erklärungen zu seinem Verhalten, unterbrochen von Heltai, der kurzzeitig auch hier die Rolle Ramaseders übernimmt, Onkel verflucht und ihm den Tod wünscht. Dann verstirbt er; dennoch spricht Onkel wiederum seine Enttäuschung über den Jungen und dessen Verhalten in Auschwitz aus, der seine Ratschläge nicht angenommen hat. Am Ende des ersten Akts wird dann u. a. ersichtlich, dass Weiss das baldige Essen ankündigt. Das Saubermachen und die Vorbereitungen beginnen. Alle schrubben bis zum Zusammenbruch den Fußboden: „Weiss, als einziger nicht beteiligt, rührt hinten ununterbrochen im Topf, bis auch auf ihm das Licht verlischt.“¹⁴³⁶

Zusammenfassend betrachtet erlangen die vielgestaltigen, selbstinszenierten Spiele im Spiel-Konzeptionen im Verlauf der dramatischen Handlung von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* immer größeres Gewicht, bringen verschiedene ‚Essens‘-Szenarien als Ablenkung und Überbrückung der Wartezeit ein – der geplante Kannibalismus an Puffi ist immer präsent – und zeigen des Weiteren auch durch Vor- und Rückblenden das Leben vor und Verhaltensweisen bei der Deportation, nach der Befreiung und die gegenwärtige Situation auf der Zeit- und Handlungsebene der Väter in Auschwitz.

Nochmals Beachtung finden soll die Szene *Yellow Roses*, in welcher der Autor Tabori die Figur Somlo bzw. Uncle und Onkel, je nach Version und Fassung, seinen Zugang zur Schauspielerei beschreiben und dabei auf das Moses zugeschriebene Narrativ zu den Gesetzestafeln (vgl. z. B. Ex 31, 18) rekurrieren lässt sowie in diesem biblischen Zusammenhang ein ‚neues Gebot‘ kreiert und implementiert, das das Verbot des Essens von dem Fleisch des ‚Bruders‘ bzw. ‚Vaters‘ beinhaltet. Dieses ‚Gebot‘ wird von dem Autor explizit als Zitat in der Figurenrede in der Schreibweise des Early Modern English hervorgehoben, als ob es als weiteres (und damit festgeschriebenes) ‚Gebot‘ aus dem ‚Old Testament‘ der King James Bible rezipiert würde, obwohl keine intertextuelle Übernahme stattfindet, das ‚Gebot‘ eine Taborische Eigenkreation ist und in der Spiel-Konzeption auf das Verbot des bevorstehenden Kannibalismus an Puffi in dem weiteren Assoziationsrahmen des ‚Urvatermords‘ im Drama verweist.

¹⁴³⁵ Vgl. z.B. Tabori 1994d, 25-38.

¹⁴³⁶ Ebd., 43.

Das Spiel im Spiel von *The Gipsy and the Liverwurst* bzw. die ‚berühmte, nie aufgeklärte Bluttat des Leberwurst-Mörders‘ ist des Weiteren deutlich mit einer ritual- und religionskritischen Rahmung von Tabori gekennzeichnet worden, die eine Ironisierung bzw. Parodie der Eucharistie und der christlichen Lehre der Auferstehung anvisiert. Die von Tabori umgesetzte Konstruktion des Spielens einer gespielten menschlichen Leberwurst inmitten der vielgestaltigen Essens- und Kannibalismus-Metaphoriken im Stück wird im dramatischen Spielverlauf durch die Rezeption des Elements der ‚Hostie‘ als zentrales rituelles Element im Rahmen der Eucharistie ‚angereichert‘, die im Prozess des Transfers und der Transformation dekontextualisiert und in den neuen Kontext mit einer ritualkritischen Rahmung gestellt wird: Die Figur Foti bzw. Lang wird in einem markierten ‚als ob‘-Zustand, als würde er (als Leberwurst) die ‚Hostie‘ darstellen und auch ‚als wäre‘ er die ‚Hostie‘ – siehe die gestaltete Szene im *Rehearsal Draft* – emporgehoben und dadurch ein ‚kannibalischer‘ Gedanke über den damit angedeuteten ‚Leib Christi‘ evoziert. Wie es das Regiebuch aber z. B. auch zeigt, markiert Lang als Leberwurst ebenfalls die ‚Gekreuzigten‘-Pose in Anspielung auf die Passionsgeschichte und wird dann in den christlich-liturgischen Rahmen der Auferstehung eingebettet, in dem ironisch die Auferstehung Christi ausgerufen, ins Groteske verkehrt und die Konstruktion einer parodierten ‚Prozession‘ einer ‚Messe‘ imaginiert wird, bis Lang als Leberwurst umgestoßen und vorgegeben wird, von ihm bzw. ihr zu essen – angespielt wird hiermit auch auf den geplanten Kannibalismus an Puffi.

Eine weitere Szene, die nochmals in den Fokus rücken soll, ist die Szene um den Tumult am Ofen in den englischsprachigen Versionen von *The Cannibals*, die den Unfall mit Todesfolge eines Mithäftlings thematisiert und in deren Zusammenhang der Autor Tabori die Figur The Gipsy das Kol Nidre ‚or some other unsuitable lament‘ singen lässt. Aus ritualtheoretischer Sicht geschieht hier erneut ein Transfer eines Einzelelements, das in dem rituellen Rahmen von Jom Kippur verortet werden kann und nun durch diese Rezeption in den dramatischen Kontext eingesetzt wurde, hier eine Relativierung erzeugt und in den Assoziationsrahmen des Kannibalismus an Puffi sowie ferner auch des ‚Urvatermords‘ einordbar erscheint. Im *Third Draft* ertönt am Ende dieser Szene zudem das Shofar’s horn, das als akustischer Verstärker aus einem rituellen Kontext, der ebenfalls auf Jom Kippur verweisen kann, unter der Berücksichtigung der Auseinandersetzung Taboris mit Reiks psychoanalytischer Studie *Das Ritual* als alarmierendes Element eingesetzt wird. Es deutet als die weitere Dramenhandlung unterstützendes Element auf die Verhinderung des bevorstehenden Kannibalismus an Puffi durch Uncle Tobias hin, der in der Folgeszene zurückkehrt und die Mithäftlinge ratlos und ängstlich zeigt, wie sie nach den Spielen im Spiel

mit ihm umgehen sollen. Auffällig ist, dass Tabori sich für die späteren publizierten englischen und deutschen Fassungen des Dramentexts gegen den Einsatz des Kol Nidre ausspricht und stattdessen das Lied ‚Ramona‘ anklingen lässt sowie auch das Shofar’s horn nur im *Third Draft* explizit im Nebentext genannt wird und in späteren englischsprachigen Versionen und Fassungen des Stücks an verschiedenen Stellen ein ‚ram’s horn‘ auftaucht.

4.2.9 Die religionskritische Konzeption der Szene über die Wette ‚Gottes‘

In der frühen Version von *The Cannibals* aus dem Jahr 1967 spricht Uncle Tabori in der 20. Szene *God in the Kindergarten* zunächst an, einen Traum gehabt zu haben, wird dann aber von Hirschler und seiner Geschichte – auch er träume – unterbrochen, die er seiner 200 Jahre alten Psychoanalytikerin in New York City im Jahr 1967 aus der Gegenwart als Überlebender erzählt hat.¹⁴³⁷

Als Uncle Tabori dann – wieder auf der Zeit- und Handlungsebene von 1945 – von seinem Traum berichten darf, gibt er an, von einem Hackbraten geträumt zu haben, wie ihn seine Mutter zubereitet habe und kniet sich anschließend hin. Die anderen machen sich lustig über ihn, und Hirschler ruft wütend aus, dass er „religious sentiment“¹⁴³⁸ jetzt nicht ertrage: „The whole caboodle – the Garden – the Tablets – the Stable – the Cross – yeeech! Daddy doesn’t love me!“¹⁴³⁹ Die einzelnen Schlagworte, die in diesem religionskritischen Rahmen auftauchen, beziehen sich auf die Paradieserzählung, das Narrativ von Moses und den Gesetzestafeln sowie die Erzählung von Jesus’ Geburt und seinem Tod am Kreuz. ‚Gott‘ wird hier religionskritisch im Sinne Freuds als erhöhte Vaterfigur („Daddy“) angesehen, der seinem ‚Sohn‘ anscheinend nicht genug Liebe gebe.¹⁴⁴⁰ Im Anschluss fordert Hirschler Uncle Tabori zum Aufstehen auf. Dieser widerspricht ihm jedoch und sagt, dass er nicht bete. In seinem Traum habe er zu ‚Gott‘ gerufen, ihm ein ‚Licht‘ zu senden; gemeint ist damit eine Erklärung, in Auschwitz zu sein. Uncle weiß, dass sie bald sterben werden, verwendet hierbei die Redewendung ‚ashes to ashes‘, die auf einen Teil der christlich-rituellen Beisetzungsformel, zu sehen beispielsweise in der *Order for the Burial of the Dead* des Book of Common Prayer,

¹⁴³⁷ Vgl. Pfister 2001, 295-298 allg. zur Traumeinlage. Hirschler erzählte ihr mit einem indirekten Verweis auf den Vietnam-Krieg von seinem brutalen Traum: „I dreamt I saw this kid in a rice paddy. Gaping hole in one eye, nose burnt off, mouth wide open, tongue blown off, left hand missing, right arm a mess... But the good eye, the one intact detail was looking straight at me. And – that’s where the fascination comes in – I was happy! (...) Because (...) ... (...) Everybody is a murderer, not only me, but everybody, d’you hear, everybody is a murderer. And d’you know what the bitch said (...), No, my dear, not everybody. And d’you know what I did to that deaf old bitch? I hit her. Honest. (...) It was a real break-through“ (Tabori o.D. [1967c], 53 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)). Hirschler war glücklich, da er feststellte, dass neben ihm (in Anspielung auf den Tod Puffis?) ‚jeder‘, also auch andere Menschen Mörder seien.

¹⁴³⁸ Ebd., 54.

¹⁴³⁹ Ebd.

¹⁴⁴⁰ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 202.

verweist und stellt die Abwesenheit ‚Gottes‘ heraus. Es folgt seine Anklage, die eine Antwort einfordert, warum das Leben ‚so‘ enden muss:

„We rot slowly and drop like leaves, to be raked and burnt as in September. We squeal and scabble for the exit of the shower room, like scalded cats (...). I’m not complaining, Lord. (...) So damn your terror and your pity, O Lord, I said, I want none of it, I want a controversy. I still have my pride, I want to leave my epitaph, even in this mud, even in this wilderness, this city of murder, this Auschwitz, which incidentally means Sweat Out. But, excuse me, I’d like to know why – this way, O Lord, why this ending? I’m not asking for your love, I want a little information, please, so talk to me. Talk to me!“¹⁴⁴¹

Dann beschreibt der Nebentext, dass Somlo auf die Schulter von Heltai klettert: „[T]hey form a single giant and play God.“¹⁴⁴²

Somlo fragt Uncle in diesem Spiel als ‚Gott‘-Vaterfigur – auf der Väterebene – nun herausfordernd, was er daraufhin gesagt habe, und Uncle antwortet mit: „You said, This is not a wilderness here. Nor a city of murder. This is a kindergarten, you said.“¹⁴⁴³ ‚Gott‘ habe damit Auschwitz nicht mit Mord, sondern ironisch als Kindergarten identifiziert. Somlo möchte sich aber richtig verstanden wissen und provoziert Uncle weiter: „I like to tease the children, and who doesn’t enjoy a riddle, but child! Tabooooori! [A] kindergarten? What kinda nonsense is that?“¹⁴⁴⁴ Uncle konstatiert weiter, dass das ‚Königreich der Kinder‘¹⁴⁴⁵ angebrochen sei und hält u. a. fest, dass ‚Gott‘ in seinem Traum ferner gesagt habe, dass die Kinder das Ruder übernommen hätten und sich z. B. von dem Zeitalter der Vernunft, der Aufklärung, der Sicherheit, Moralität, des Gesetzes, der Autorität und von ihm selbst als ‚Vater‘ (‚Good-bye to Dad‘) verabschiedet hätten. Uncle Tabori zählt noch viele weitere Verabschiedungen auf, doch ‚Gott‘ zeigt sich nicht damit einverstanden, was er gesagt haben soll und befiehlt ihm in bedrohlich-ärgerlichem Tonfall, zurück auf die Knie zu gehen. Wenn er Hilfe bräuchte, sollte er eindeutig sagen, wo das Problem liege. Uncle Tabori stimmt zu und gibt an, dass die anderen Häftlinge auf eine ‚Mahlzeit‘, ein Gräuöl, warten.

¹⁴⁴¹ Tabori o.D. [1967c], 55 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁴⁴² Ebd.

¹⁴⁴³ Ebd., 56.

¹⁴⁴⁴ Ebd. Hier wird erneut explizit der Nachname Tabori in Zusammenhang mit der Uncle-Figur von dem Autor Tabori eingeworfen.

¹⁴⁴⁵ Auch Jakob Levy Moreno widmete dem „Königreich der Kinder“ in seinem *Königsroman* (1923), der aus Fiktion und Autobiographie besteht, ein ganzes Kapitel, das verschiedene improvisierte Spielaktionen, u.a. auch ein ‚Gott-Figur-Spiel‘ zeigt, vgl. Moreno 1923. Ob sich Tabori für seine religionskritisch gerahmte Spielkonzeption an dieser Stelle von Moreno kreativ beeinflussen ließ, lässt sich nicht belegen, aber vermuten, wobei diese Bezeichnung in dem neuen dramatischen Kontext im Rahmen des Spiel im Spiels mit auf das regressive Verhalten der Figuren auf der Zeit- und Handlungsebene der Väter in Auschwitz anspielt. Moreno entwickelte den psychotherapeutischen Ansatz des Psycho- und Soziodramas, bei dem durch Rollenspiele und Improvisationen neue Sichtweisen in der Selbstbegegnung entstehen. Vgl. auch Marschall 2004, 6: „Das ‚Königreich der Kinder‘, in dem interaktives, szenisches Spiel sowohl als Entlastungs- und Ventilfunktion als auch aus Probehandeln eingesetzt wurde, steht am Beginn von Morenos sozialem Engagement. So kann auch sein Weg nachgezeichnet werden, der über das Kinderspiel, zum Stegreiftheater und schließlich zur therapeutischen Behandlung von Problemen und sozialen Konfliktsituationen innerhalb von Gruppen und ihren Arbeits- und Lebenswelten führte.“

Nun gibt nicht etwa ‚Gott‘ als moralische Instanz an, dass sie dafür verflucht sein werden, sondern Uncle. Er werde sich diesem ‚Essen‘ widersetzen, bis er sterbe. Somlo als ‚Gott‘ nimmt diese Position Uncles zum Anlass, ihm eine provokante Wette anzubieten: „I give you five to one you will join the meal before it’s over and ask for a second helping, too.“¹⁴⁴⁶ Uncle stößt als Reaktion darauf die ‚Gott-Figur‘ um; das Spiel ist damit plötzlich beendet. Er befiehlt Stille und droht den anderen mit Verbannung, da er auch bereits ‚Gott‘ umgestoßen habe und nimmt die Wette am Ende der Szene an.

Dann folgen die Rollenspiele *Haas and his Mother’s Milk*, *The Gipsy and the Liverwurst* und *Mr. Reich’s Cup Runneth Over* unter der Regie von Uncle Tabori, die bereits im vorausgehenden Kapitel 4.2.8 analysiert wurden.

Erklang das ‚Shofar’s horn‘ bereits am Ende der neunzehnten Szene *The Storming of the Stove* des *Third Draft*, als Uncle Tobias den Raum wieder betritt, nachdem er Lang draußen begraben hat, so widmet sich nun die neunzehnte (eigentlich zwanzigste) Szene *The Return of the Uncle* dem Traum von Uncle Tobias.¹⁴⁴⁷ Bevor dieser von seinem Traum erzählen kann, ist das Shofar’s horn erneut zu hören¹⁴⁴⁸, und anstelle von Uncle ergreift nun plötzlich, wie in der Version von 1967 zuvor auch, Hirschler das Wort und erzählt dem Publikum von seinem Traum, den er seiner 200 Jahre alten Psychotherapeutin am 17. Januar 1968 in New York City erzählte.¹⁴⁴⁹

Die Mithäftlinge glauben, dass Uncle betet, und hier ruft nun Klaub aufgebracht aus, dass er das Thema ‚Religion‘ nicht erdulde, „the whole bag of tricks, with the Garden and the Burning Bush, and the Golden Calf, and the Stable, and the Cross! Daddy doesn’t love me!“¹⁴⁵⁰ Im Vergleich zu der Version von 1967 sind die religionskritisch zu verstehenden Schlagworte des ‚brennenden (Dorn-)Buschs‘ und des ‚(Tanzes um das) Goldene Kalb‘ hinzugekommen, die sich auf die Narrative in Ex 3, 1- 4, 17 und Ex 32, 1-6 beziehen.¹⁴⁵¹ Uncle verneint jedoch zu beten und gibt an, sich nur auszuruhen. In seinem Traum habe er zu ‚Gott‘ gerufen, ihm Licht für eine Erklärung zu senden und sich beklagt, warum er in Auschwitz sei, warum sein Leben dort enden müsse.¹⁴⁵² Klaub fragt nun, ob er all diesen ‚crazy stuff‘ zu ‚Gott‘ in seinem Traum gesagt und was dieser geantwortet habe.

¹⁴⁴⁶ Tabori o.D. [1967c], 58 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁴⁴⁷ Im Folgenden wird die Szenenzählung von Tabori beibehalten.

¹⁴⁴⁸ Vgl. Tabori 1968m, 42 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁴⁴⁹ Der Traum Hirschlers mit Bezug auf den Vietnam-Krieg und die Erkenntnis, dass nicht nur er, sondern jeder ein Mörder sei, unterscheidet sich nicht von der Wiedergabe in der Version von 1967. Hier im *Third Draft* spielt Hirschler allerdings auch die Rolle seiner Psychotherapeutin, die ihm widerspricht und die er schlägt, vgl. ebd.

¹⁴⁵⁰ Ebd., 43.

¹⁴⁵¹ Vgl. z.B. Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Alte Testament], 76-78 und 114.

¹⁴⁵² Vgl. Tabori 1968m, 43 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

Der Nebentext schildert daraufhin, dass Somlo auf The Gipsy's Schulter geklettert war: „They form a giant. We beat our breasts, murmuring mockingly.“¹⁴⁵³ Somlo spielt hier einen ‚jiddischen Gott‘, nimmt die Frage von Klaub auf und fragt, was er geantwortet habe. Auch hier gibt Uncle Tobias wieder, dass ‚Gott‘ von Auschwitz nicht als ‚Stadt der Mörder‘, sondern als ‚Kindergarten‘ gesprochen habe. Somlo als ‚Gott‘ fühlt sich missverstanden, und Uncle Tobias gibt ebenso die Beschreibung des Zustands in Auschwitz mit dem Anbruch des ‚Königreichs der Kinder‘ an. ‚Gott‘ habe des Weiteren in seinem Traum gesagt: „The children have taken over, you said, breaking all doors, swarming the stairs, smashing the crockery and messing up the parlor.“¹⁴⁵⁴ Somlo als ‚Gott‘ widerspricht; Uncle Tobias listet im Folgenden dann die Verabschiedung beispielsweise vom Zeitalter der Vernunft, der Aufklärung, der Sicherheit, des Gesetzes und von sich selbst auf, die ‚Gott‘ gesagt habe, bis Uncle Tabori, nun auf sich selbst bezogen verzweifelt ausruft: „It's all here and now. Now and here. (...) I want whatever it is, here and now. Me, me, me! Now and here.“¹⁴⁵⁵ Uncle wendet sich weiter an ‚Gott‘ und erzählt, dass die Mithäftlinge auf eine ‚Mahlzeit‘ warten; dies sei ein Verbrechen, „so foul, so old, so hideous it cannot be tolerated.“¹⁴⁵⁶ Mit der Kennzeichnung dieses Verbrechens als sehr alt, lässt der Autor Tabori in dieser Figurenrede neben dem Kannibalismus an Puffi indirekt auch das Narrativ des ‚Urvatermords‘ mit anklingen. Somlo als ‚Gott‘ hinterfragt Uncle Tobias' Ansicht u. a. mit dem Hinweis auf seine Zehn Gebote, die jedoch, so ist indirekt zu erschließen, nicht das Verbot dieser ‚Mahlzeit‘ einschließen: „Did I say so? On what occasion? From what mountain, what bush, to what prophet? Have you forgot my good [C]ommandments? There are only ten of them, after all.“¹⁴⁵⁷ Uncle Tobias beleidigt diese daraufhin und erwidert, dass er sich der ‚Mahlzeit‘ bis zum Tod verweigern werde. ‚Gott‘ fordert ihn nun zu folgender, in dieser Version ergänzter, Wette heraus: „I give you five to one you will join the feast before it's over, and ask for a second helping, too. And worse than that, you will beg to carve the roast.“¹⁴⁵⁸ Wurde in der Version von 1967 das ‚Essen‘ von Puffi noch als ‚meal‘ bezeichnet, so lässt Tabori seine Figur nun mehrdeutig von einem ‚feast‘ sprechen, das, ironisch gemeint, einfach ‚Fest‘ bedeuten, aber auch auf die ‚Totemmahlzeit‘¹⁴⁵⁹ bzw. das ‚(totem) feast‘¹⁴⁶⁰ in Freuds *Totem und Tabu* verweisen kann, der sich wiederum auf Robertson Smith bezieht. Uncle Tobias stößt auch hier die ‚Gott-Figur‘

¹⁴⁵³ Ebd.

¹⁴⁵⁴ Ebd., 44.

¹⁴⁵⁵ Ebd.

¹⁴⁵⁶ Ebd., 45.

¹⁴⁵⁷ Ebd.

¹⁴⁵⁸ Ebd.

¹⁴⁵⁹ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 194.

¹⁴⁶⁰ Vgl. Freud 1918, Abschnitt 113 (<http://www.bartleby.com/281/> (letzter Zugriff 01.06.2017)).

am Ende der Szene um. Zusätzlich ist als akustischer Verstärker der Situation erneut ein Shofar's horn zu hören.

Uncle Tobias initiiert im Folgenden weitere Rollenspiele zum Thema ‚The Best Meal of My Life‘, um den Appetit der Mithäftlinge zu hemmen und sie zu überzeugen, nicht von Puffi zu essen. Uncle stärkt damit seine Position wieder, da die anderen Figuren auf seine Aufforderung eingehen. Es folgen die Spiele im Spiel *The Gipsy and the Liverwurst* und *Mr. Reich's Cup Runneth Over*, die bereits in Kapitel 4.2.8 untersucht wurden.

Die vierzehnte Szene des *Fourth Draft* trägt erneut den Titel *God in Kindergarten* und zeigt, dass Uncle's Grandson von Klaub's Brother nachgeahmt wird, der, wie u. a. auch Hirschler, sein Verhalten ironisiert. Die These Hirschlers, dass er ‚Religion‘ nicht aushalte und die Reihe der dabei zuvor ausgerufenen religionskritischen Schlagworte erscheinen hier nicht mehr; der Ausruf, dass ‚Daddy seinen Sohn nicht liebe‘ wird jedoch beibehalten. Auch hier wünscht sich Klaub's Brother als Uncle ein Zeichen ‚Gottes‘, fragt – nun jedoch ohne Auschwitz direkt zu benennen – nach den Gründen, warum es ‚so‘ enden musste und fordert eine Antwort ein.¹⁴⁶¹ Die Mithäftlinge machen sich zunächst über diese Worte lustig; dann formen Somlo's Brother und die anderen Figuren eine menschliche Pyramide, die die ‚Gott-Figur‘ darstellt. In dem Dialog zwischen Klaub's Brother als Uncle und der gespielten ‚Gott-Figur‘ fallen ebenfalls die Bemerkungen, dass ‚Gott‘ von einem ‚Kindergarten‘ und dem ‚Königreich der Kinder‘ sprach. ‚Gott‘ selbst wehrt sich jedoch, möchte sich nicht falsch verstanden wissen, ermahnt Klaub's Brother als Uncle und verneint alles, was er gesagt haben soll. ‚Uncle‘ spricht von dem ‚meal‘, auf das die Mithäftlinge warten, als einem Verbrechen, „so old, so foul, so hideous, it makes my marrows freeze.“¹⁴⁶² Auch hier stellt nicht ‚Gott‘, sondern Klaub's Brother als Uncle heraus, dass die Mithäftlinge für ihre Tat verflucht sein werden und dass er sich diesem ‚Essen‘ widersetzen wird, bis er sterbe. ‚Gott‘ schlägt ihm dann die gleiche Wette wie im *Third Draft* vor.¹⁴⁶³ Durch die Benennung des ‚Essens‘ von Puffi als ‚feast‘ wird auch hier indirekt auf das Narrativ des ‚Urvatermords‘ nach Freud verwiesen. Neu hinzugefügt wird Klaub's Brothers Reaktion als Uncle, der in ‚mock-horror‘-Manier ironisch sagt, dass ‚Gott‘ in sein Herz geschaut habe und die Figur dann umstößt.

Somlo's Brother anscheinend noch immer aus dem Rollenspiel heraus agierend, befiehlt nun, Klaub's Brother als Uncle hinaus in den Schnee zu befördern. Klaub jedoch droht mit

¹⁴⁶¹ Vgl. Tabori 1968g, 58 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): „I'm not complaining, Lord. Our privies are already monuments. So damn your pity, I want none of it. I want a controversy. I still have my pride. Even in this mud, this wilderness, this city of murder. Which is named Sweat Out. But excuse me, I want to know why this way, why this ending? I'm not asking for your love. I want a little information. So talk to me.“

¹⁴⁶² Ebd., 59.

¹⁴⁶³ Vgl. ebd., 60.

Prügel durch einen Hammer. Dann erst wirft Somlo's Brother Klaub's Brother rückblickend und aus dem Rollenspiel heraustretend vor, dass dieser ihn geschlagen habe. Klaub betont nun seine Macht und seinen Sieg über ‚Gott‘ wie folgt: „I have the ruler. I can banish you. I can smash your faces! I pushed God. He is whining. You have already forgotten his face.“¹⁴⁶⁴ Somlo's Brother als ‚Gott‘ sagt, dass er ihn umgestoßen habe. Klaub's Brother fordert nun in vertauschten Rollen als ‚Gott‘, dass Somlo seine Hand auf den Tisch legen soll, schlägt ihm dann auf die Knöchel, klagt ihn an und gibt ihm ‚neue Gebote‘ mit auf den Weg:

„You danced around the calf, you smashed the tablets, never mind, I've got for you a brand-new set of commandments. (Keeps rapping him) Sundays you shave. Mondays you hunt for lice. Tuesday you bite your nails for manicure. Wednesdays you check your frost bites. Thursdays you mend your buttons. Fridays you look after your jacket. That is a rust stain which is permitted. That is a mud stain which must be scraped off. Don't pad your pants when the cold wind blows. Never ask why. Always say Yes sir. Keep a distance of three feet when approaching a guard. Love your shoes. They chafe, they pinch, corns are a pest, calluses grow hard. Wrap a rag round your feet. Your toenails come off by friction. Death begins with the shoes. Don't let them out of your sight. Hold them in your crotch when you wash. Put them under your head while you sleep. One louse can kill you! Did you pass blood this morning? I am your only God. Will you never learn? I watched you at supertime, when was the last official supper, a month ago? When you saw the food fetchers cross the compound with the great vat, you wormed your way to the head of the chow line! What's the matter with you? You know damn well it's better to wait for your turn. The best of the soup is on the bottom of the vat. Now I'm going to bellow like a bull, to frighten you. (Bellows) As a punishment you will stand in that corner for the rest of the day, that is, for all eternity.“¹⁴⁶⁵

Klaub's Brother als ‚Gott‘ wirft nun Somlo's Brother indirekt vor, im übertragenen Sinne um das ‚(Goldene) Kalb‘ getanzt zu haben und spielt auch auf das weitere Narrativ über Moses in Ex 32, 15-19 an, der die Gesetzestafeln zerschmettert habe, als er das ‚Abfallen‘ von dem ‚einen Gott‘ sah. Wie auch immer, Klaub's Brother als ‚Gott‘ ist, wie die Figurenrede zeigt, nicht ‚nachtragend‘ und forciert nun nicht mehr die religiösen Gebote, sondern gibt Somlo's Brother ‚brandneue Gebote‘ – nun bezogen auf den Kontext von Auschwitz – mit auf den Weg. Darunter sind überlebenswichtige Empfehlungen zum Alltag im Konzentrations- und Vernichtungslager und Ratschläge des richtigen Verhaltens, die auch in der *Final Version* von *The Cannibals* in die zehnte Szene *Yellow Roses* integriert werden.¹⁴⁶⁶

Als Klaub's Brother als ‚Gott‘ dann angibt, wie ein Stier zu brüllen, um Somlo's Brother zu erschrecken, so könnte Tabori seine Figur hier indirekt auf eine These aus Theodor Reiks Kapitel zum *Schofar* aus seinem Werk *Das Ritual* (1919) rekurrieren lassen, nach der „der Gott, der ursprünglich von den Juden verehrt wurde, der Stier oder der Widder war, (...) [dessen] Stimme aus dem Horne eines Widders tönt.“¹⁴⁶⁷ Tabori selbst fokussiert die ‚Bull-

¹⁴⁶⁴ Ebd.

¹⁴⁶⁵ Ebd., 60f.

¹⁴⁶⁶ Vgl. Kap. 4.2.8 und Tabori 1968f, 44f. (New York City, Privatbesitz Lena Tabori). Vgl. dazu auch aus Überlebenden-Perspektive Levi [1961] 2006, 36ff. und die Teilrezeption des ‚survival kit‘ von Tabori.

¹⁴⁶⁷ Reik 1919, 208.

God's voice', die in Zusammenhang mit dem ‚Urvatermord‘ stehe und im Shofar-Klang als ‚erschreckendes Instrument‘ erinnert würde in seinen Notizen zum *Third Draft* des Stücks¹⁴⁶⁸, so dass das Brüllen ‚Gottes‘ wie ein Stier, den Klaub's Brother spielt, in diesem indirekt ebenfalls zugeschriebenen Sinn verstanden werden kann. Klaub's Brother als ‚Gott‘ gibt nun des Weiteren an, dass damit ‚Gott‘ wieder ‚zurück im Business‘ sei. Im gleichen Atemzug beendet er das Rollenspiel und fragt weiter als Uncle Tabori's Grandson u. a. Weiss's Son, wie es mit der ‚Mahlzeit‘ aussehe. Weiss's Son gibt an, dass es in einer halben Stunde ‚Essen‘ geben wird. Uncles ausgedrückte Hoffnung mit den mehrdeutigen Worten, dass der ‚Geist stärker als das Fleisch‘ sei – in Umkehrung des Ausspruchs von Jesus in der Erzählung in Mt 26, 41, wie bereits in Szene 21 *Haas and his Mother's Milk* der Version von 1967 dargelegt –, wird von Weiss's Son sogleich mit „Yes, but does it taste better?“¹⁴⁶⁹ entkräftet. War es im vorausgehenden *Third Draft* Uncle Tobias, der am Ende der neunzehnten Szene *The Return of the Uncle* die Rollenspiele ‚The Best Meal of My Life‘ vorschlug, um den Appetit der Mithäftlinge zu bremsen und sie von dem Kannibalismus an Puffi abzubringen, so vermerkt Klaub's Brother am Szenenende, dass sie jetzt das Spiel ‚The most unforgettable meal in your life‘ spielen werden, um hingegen jedoch den Appetit anzuregen. Die anderen stimmen zu. Es folgt die fünfzehnte Szene *The Most Unforgettable Meal*, die bereits in Kapitel 4.2.8 analysiert wurde.

Werden die achtzehnte und neunzehnte Szene *The Reunion* und *The Trial* des *Rehearsal Draft* von *The Cannibals* im Folgekapitel 4.2.10 untersucht, so trägt die vorletzte Szene 20 den Titel *The Fall*, der auf den Fall bzw. das Umstürzen ‚Gottes‘ im folgenden Rollenspiel bezogen ist. Tabori beginnt sein Zwiegespräch mit ‚Gott‘ am Anfang der Szene u. a. mit dem indirekten Zitat aus den Klageliedern Jeremias 3, 1: „(...) I'm talking to you. (Howling) I've seen affliction by the rod.“¹⁴⁷⁰ Nachdem Hirschler ihn aufgefordert hat, ein bisschen lauter zu sprechen, damit er ihn hören kann, sagt Tabori in weiterer indirekter Paraphrase von Teilen der Klagelieder Jeremias 3, 2-4; 8:

„You have caused me walk in darkness.
 You have turned your hand against me.
 Again and again all the day.
 You have worn out my skin.
 When I call for help, you shut out my voice.“¹⁴⁷¹

¹⁴⁶⁸ Vgl. Tabori 1968i, 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).

¹⁴⁶⁹ Tabori 1968g, 61 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁴⁷⁰ Tabori 1968j, 73 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. Lam 3, 1: „**I am the man that hath seen affliction by the rod** of his wrath“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 753) [Hervorh. d. Verf.].

¹⁴⁷¹ Tabori 1968j, 73 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. Lam 3, 2-4; 8: „**2** He hath led me, and brought **me into darkness**, but not *into* light. **3** Surely against me is he turned; he **turneth** his

Tabori weiß, dass sie bald allein sterben werden und stellt heraus, dass er sich nicht beschwere, er sei wortwörtlich „sick of lamentations.“¹⁴⁷² Auch hier fordert er die Antwort von ‚Gott‘ ein, warum es in Auschwitz enden müsse. Im Anschluss formiert sich eine ‚Gott-Figur‘ mit Klaub an der Spitze, der wissen will, was er als ‚Gott‘ gesagt habe. Hier legt Tabori ebenfalls dar, dass er von einem Kindergarten gesprochen habe und verwendet dabei in der Figurenrede das Substantiv ‚nursery‘. Klaub als ‚Gott‘ möchte nicht missverstanden werden. Tabori sagt des Weiteren, dass er von dem Anbruch des ‚Königreichs der Kinder‘ gesprochen habe; die Kinder hätten das Ruder übernommen, doch ‚Gott‘ widerspricht. Nun folgt ein neu konzipierter Teil der Figurenrede, in der der Autor Tabori seine Figur mit deutlichem Verweis auf das Freudsche Narrativ des ‚Urvatermords‘ anmerken lässt:

„Later in the evening they lurk behind the hedge,
 Waiting for the old man. And when he comes,
 Potbellied and a little tired, they dash out from the shadows,
 And cut him down and cut him up and eat him.
 The past is murdered too. No more the fullness of time.
 The rose dies young. No more proportion, no more
 Growing up or growing old.“¹⁴⁷³

Tabori erzählt ‚Gott‘ auch in dieser Version von den Mithäftlingen, die auf ein ‚Essen‘ warten und dafür verflucht sein werden. ‚Gott‘ befiehlt ihn zurück auf die Knie und weist zurück, all dies nicht gesagt zu haben und fordert Demut von Tabori. Dieser bekommt nun plötzlich die Worte von Moses aus Teilen von Num 11, 2-6; 11-14 als indirekte Teilzitate in den Mund gelegt und berichtet:

„They cried to me but the fire was not quenched.
 And you called the name of the place Taberah.
 Because the fire of the Lord burnt among them.
 And all those children ask me:
 ‚Who shall give us flesh to eat?
 We remember the fish we had in Egypt for free.
 The cucumbers and the melons and the leeks,
 And the onions and the garlic.
 But now our soul is dried away. There is nothing,
 Nothing, Nothing at all.‘
 What do you want from me? Why do you let them
 Bug your servant? Why haven’t I found favor in your sight?
 Why do you lay the burden of all these people upon me?
 Have I conceived them? Have I begotten this people
 That you should say to me: Carry them in your bosom?
 They weep to me, weep to me, saying, Give us flesh that we may eat.
 Listen, I can’t bear
 All this people alone. They are too heavy for me.“¹⁴⁷⁴

hand against me all the day. 4 My flesh and my skin hath he made old; he hath broken my bones. **8 Also when I cry and shout, he shutteth out my prayer“** (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 753).

¹⁴⁷² Tabori 1968j, 73 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁴⁷³ Ebd., 74.

Der Schlagabtausch zwischen Klaub als ‚Gott‘ und Uncle setzt sich fort, indem Klaub als ‚Gott‘ nun Teile der jüdischen Speisevorschriften als indirekte Zitate aus Dtn 14, 3; 7; 8; 12-19 einfließen lässt, um zu beweisen, dass die Auflistung der Tiere, die zu essen verboten wurden, keine Erwähnung von ‚Puffi‘ beinhaltet:

„Are you deaf and dumb, boy? (...)
And I said to you on a certain day – it was raining –
Thou shalt not eat any abominable thing.
So far so good. Haven’t I made it perfectly clear
What was meant by abominable? I gave you a list.
Where is it now? Thou shalt not eat those that chew the cud,
That divide the cloven hoof as the camel, and the hare,
And the coney. And the swine and the eagle, and the ossifrage,
And the ospray. And don’t you touch the glede, and the kite,
And the vulture, and every raven after its kind.
And the owl, and the night hawk, and the cuckow,
the little owl, and the great owl, and the swan,
And the pelican, and the gier eagle, and the Cormorant,
And the stork, and the heron, and the lapwing, and the bat,
and every creeping thing that flies.“¹⁴⁷⁵

Nach dieser Aufzählung mit Rekurs auf Dtn 14 fragt Klaub als ‚Gott‘ dann provokant auf den moralischen Dreh- und Angelpunkt des Dramas bezogen: „Have I ever mentioned Mr. Puffi Pinkus? Have I forbidden you the fat man?“¹⁴⁷⁶ Dann schlägt er Tabori ebenfalls die zynische Wette vor: „I give you five to one that you too will join the meal before it is over, that you

¹⁴⁷⁴ Ebd., 75. Vgl. Num 11, 2-6; 11-14: „**2** And the people **cried** unto Moses; and when Moses prayed unto the LORD, **the fire was quenched. 3** And he **called the name of the place Taberah: because the fire of the LORD burnt among them. 4** And the mixt multitude that *was* among them fell a lusting: and the children of Israel also wept again, and said, **Who shall give us flesh to eat? 5** We remember the fish, which we did eat in Egypt freely; **the cucumbers, and the melons, and the leeks, and the onions and the garlick: 6** But now our soul **is dried away: there is nothing at all**, beside the manna, *before* our eyes. **11** And Moses said unto the LORD, Wherefore hast thou afflicted thy **servant?** and wherefore **have I not found favour in thy sight**, that thou **layest the burden of all this people upon me? 12** Have I **conceived** all this people? **have I begotten** them, **that thou shouldst say unto me, Carry them in thy bosom**, as a nursing father beareth the sucking child, unto the land which thou swarest unto their fathers? **13** Whence should I have flesh to give unto all this people? for **they weep unto me, saying, Give us flesh, that we may eat. 14** I am not able to **bear all this people alone**, because *it is too heavy for me*“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 157) [Hervorh. d. Verf.]. Vgl. auch bereits die neunte Szene *The Dogs des Rehearsal Draft*, in der Tabori ebenfalls Worte von Moses aus Num 11, 18-20 gegen den Kannibalismus an Puffi ausspricht, vgl. Kap. 4.2.6.

¹⁴⁷⁵ Tabori 1968j, 75f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. Dtn 14, 3; 7; 8; 12-19: „**3** Thou shalt not eat any abominable thing. **7** Nevertheless these ye shall not eat of them that chew the cud, or of them that divide the cloven hoof; as the camel, and the hare, and the coney: for they chew the cud, but divide not the hoof; therefore they are unclean unto you. **8** And the swine, because it divideth the hoof, yet cheweth not the cud, it is unclean unto you: ye shall not eat of their flesh, nor touch their dead carcase. **12** But these are they of which ye shall not eat: the eagle, and ossifrage, and the ospray, **13** And the glede, and the kite, and the vulture after his kind, **14** And every raven after his kind, **15** And the owl, and the night hawk, and the cuckow, and the hawk after his kind, **16** The little owl, and the great owl, and the swan, **17** And the pelican, and the gier eagle, and the Cormorant, **18** And the stork, and the heron after her kind, and the lapwing, and the bat. **19** And every creeping thing that flieth is unclean unto you: they shall not be eaten“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 205) [Hervorh. d. Verf.].

¹⁴⁷⁶ Tabori 1968j, 76 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

will ask for a second helping and what is worse you will beg to carve the roast.“¹⁴⁷⁷ Tabori stößt die ‚Gott-Figur‘ im Folgenden um.¹⁴⁷⁸

Daran anknüpfend erzählt der Sohn über den Vater Tabori, dass dieser seine alten, weißen Handschuhe auszog. Als er aufbrechen wollte, stoppten ihn die Mithäftlinge: „They pounce on him and tear all his clothes off. He stands shivering in his underwear. Then they dress him, ceremoniously, in his shredded clothes.“¹⁴⁷⁹ Weiss hämmerte daraufhin gegen den Topf und rief: „Dinner’s ready!“¹⁴⁸⁰ Die letzte Szene 21 mit dem Titel *The Meal*, die in Kapitel 4.2.10 untersucht wird, folgt.

Zu Beginn der sechsten Szene *The Wager* der *Final Version* von *The Cannibals*, die im Vergleich zu den vorausgehenden Versionen gekürzt erscheint, stimmt Uncle im Anschluss an den Hinweis auf das Feuer und das kochende Wasser direkt seine Klage an ‚Gott‘ mit indirekten Passagen aus Num 11, 11-14; 5-6 an, die laut Narrativ Moses und dem unzufriedenen Volk Israel auf dem Weg durch die Wüste zugeschrieben werden:

„What do you want from me?
Why do you let them torment your servant?
Why do you lay the burdens of these people upon me?
Have I conceived them that you should say to me:
‚Carry them in your bosom!‘ I cannot carry them alone.
They are too heavy, and they keep crying out:
‚Who shall give us flesh to eat? We remember the fish
In Egypt which was free of charge, and the cucumbers,
And the melons, and the garlic. But now our soul
is dried away. There is nothing, nothing at all.“¹⁴⁸¹

Uncles Klage wird von Klaub dann als Gebet gedeutet, doch Uncle widerspricht und sagt, dass er ‚Gott‘ seine Klage erzähle, fordert diesen auf, ihm zuzuhören und schließt nun

¹⁴⁷⁷ Ebd.

¹⁴⁷⁸ Vgl. auch die Rezension von Kerr 1968 zu Taboris *The Cannibals* (1968): „The issue is thrashed out in mock theology. A pyramid of bodies built high on a triple bunk bed places a god figure at the top. God points out that he has given the Jews their dietary laws. ‚But have I ever said anything about Puffi?‘ he asks.“ Walter Kerr war Theater-Kritiker der *New York Times* und Pulitzerpreisträger im Jahr 1978.

¹⁴⁷⁹ Tabori 1968j, 76 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁴⁸⁰ Ebd.

¹⁴⁸¹ Tabori 1968f, 16 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori). Vgl. Num 11, 11-14; 5-6: „**11** And Moses said unto the LORD, Wherefore hast thou afflicted thy servant? and wherefore have I not found favour in thy sight, that thou **layest the burden of** all this **people upon me?** **12 Have I conceived** all this people? have I begotten them, **that thou shouldst say unto me, Carry them in thy bosom,** as a nursing father beareth the sucking child, unto the land which thou swarest unto their fathers? **13** Whence should I have flesh to give unto all this people? for **they** weep unto me, saying, **Give us flesh,** that we may eat. **14** I am not able to bear all this people **alone,** because *it is too heavy* for me. **5 We remember the fish,** which we did eat **in Egypt freely; the cucumbers, and the melons,** and the leeks, and the onions and the **garlick: 6 But now our soul is dried away: there is nothing at all,** beside the manna, *before* our eyes“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 157) [Hervorh. d. Verf.].

ebenfalls eine Paraphrase aus – im Vergleich zum *Rehearsal Draft* leicht gekürzten und an anderer Stelle verorteten – Teilen der Verse 3, 4 und 8 der Klagelieder Jeremias 3 an.¹⁴⁸²

Der Nebentext erwähnt dann, dass die anderen Häftlinge auf die oberste Pritsche klettern, „forming an enormous God-figure, with KLAUB on top.“¹⁴⁸³ Auch hier gibt Uncle an, dass sie bald allein sterben werden und möchte wissen, warum es ‚so‘, in Auschwitz, enden muss. Der Hinweis auf ‚Gottes‘ Bezeichnung von Auschwitz als ‚Kindergarten‘ wurde nun wieder vom Autor Tabori gestrichen. Uncle spricht von dem angebrochenen ‚Königreich der Kinder‘ und von der Macht der Söhne, „swarming down the stairs, messing up the parlor and smashing the crockery. And later in the evening they lurk behind the hedge, waiting for the old man - -“¹⁴⁸⁴ Klaub als ‚Gott‘ fragt, wer und was gemeint sei, und Uncle fährt fort: „And when he comes, they dash out of the shadows. And cut him down and cut him up and eat him.“¹⁴⁸⁵ Die Figurenrede in dieser Version wurde im Vergleich zum *Rehearsal Draft* gekürzt; dennoch ist aber der Verweis auf das Freudsche Narrativ des ‚Urvatermords‘ erkennbar. Uncle führt dann verschiedene ‚Good-byes‘ auf, die aber von ihm stammen und nicht mehr dargelegt werden, als hätte Klaub als ‚Gott‘ sie ausgesprochen. Klaub bzw. ‚Gott‘ stoppt Uncle daraufhin und verlangt, dass er auf die Knie gehen, um Gnade bitten und demütig sein Anliegen vortragen soll. Auch hier gibt Uncle an, dass die Mithäftlinge auf ein ‚Essen‘ warten; Klaub als ‚Gott‘ entgegnet hier jedoch neu entworfen äußerst nüchtern: „The man is dead; he’s been cut up, and is boiling.“¹⁴⁸⁶ Uncle sagt fassungslos: „It’s a horror. I have no name for it, but if they eat, they will be damned.“¹⁴⁸⁷ Klaub als ‚Gott‘ bezweifelt dies jemals gesagt zu haben und möchte nicht missverstanden werden. Uncle antwortet erneut mit markierten, zitierten Worten von Moses nun erstmals aus Dtn 12, 23-24 im Rahmen der Entfaltung der Gesetze und hier im Besonderen des Verbots des Essens von Blut bei einem geschlachteten Tier, auf dem u. a. die jüdischen Speisegesetze (Kashrut) beruhen:

„Only be steadfast in not eating the blood;
For the blood is the life; and thou shalt not
Eat the life with the flesh. Thou shalt not eat it,
Thou shalt pour it out upon the earth - -“¹⁴⁸⁸

¹⁴⁸² Vgl. Tabori 1968f, 16 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori): „You have turned your hand against me / Again and again all the day. You have worn / Out my skin. When I call for help, you shut / Out my voice.“ Vgl. Lam 3, 3-4; 8: „3 Surely against me is he turned; he **turneth his hand against me all the day.** 4 My flesh and **my skin** hath he made old; he hath broken my bones. 8 Also **when I** cry and shout, he **shutteth out my prayer**“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 753) [Hervorh. d. Verf.].

¹⁴⁸³ Tabori 1968f, 16 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

¹⁴⁸⁴ Ebd., 17.

¹⁴⁸⁵ Ebd.

¹⁴⁸⁶ Ebd., 18.

¹⁴⁸⁷ Ebd.

¹⁴⁸⁸ Ebd., 19. Vgl. Dtn 12, 23-24: „**23 Only be sure that thou eat not the blood: for the blood is the life; and thou mayest not eat the life with the flesh. 24 Thou shalt not eat it; thou shalt pour it upon the earth as water**“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 203) [Hervorh. d. Verf.].

Der Grad der intertextuellen Übernahme erscheint hier durch die Deutlichkeit der Markierung und die Hervorhebung sowie des Sprachstils des Early Modern English besonders hoch, so dass sich die Zeilen leicht als biblische Verse erschließen lassen, obgleich ihre genaue Verortung nicht angegeben wird. Uncle kommt auch gar nicht dazu, den letzten Vers zu Ende auszusprechen, und wird von Klaub als ‚Gott‘ provozierend unterbrochen und gefragt, ob er taubstumm sei. ‚Gott‘ rekuriert dann mit indirekten Verweisen, wie in dem *Rehearsal Draft* zuvor, hier jedoch leicht gekürzt, aus Dtn 14, 3; 7; 8; 12-14 und 16-19 auf die als ‚unrein‘ beschriebenen Tiere, die er Uncle benannt habe.¹⁴⁸⁹ In Ergänzung zum *Rehearsal Draft* fragt Klaub als ‚Gott‘ dann herausfordernd, ob er jemals Mr. Puffi Pinkus erwähnt und ihnen den dicken Mann verboten habe, „the freak, the selfish gut, who organized some bread three days ago, and hid it in his armpit, waiting for a chance to eat it unobserved so he needn’t share it with anyone.“¹⁴⁹⁰ Die im Anschluss vorgeschlagene Wette erscheint hier wieder gekürzt mit: „I’ll make you a wager, I give you five to one that you too will join the meal, and what’s worse, you will ask for a second helping.“¹⁴⁹¹ Uncle beginnt zu lachen und stößt die ‚Gott-Figur‘ um. Als Uncle sieht, dass die Hände von Weiss blutverschmiert sind und er Fleischstücke in den Topf fallen lässt, vergeht ihm das Lachen, und er rennt am Szenenende aus dem Raum. Es folgen die Rollenspiele der Szenen acht bis zehn des Wartens auf das ‚Essen‘, die bereits in Kapitel 4.2.8 analysiert wurden.

Der Dramentext der edierten Fassung von *The Cannibals* aus dem Jahr 1973 weist für die sechste Szene *The Wager* den gleichen Text wie die *Final Version* von November 1968 auf.¹⁴⁹² Die weitere publizierte englischsprachige Fassung aus dem Jahr 1974 zeigt für die gleichnamige sechste Szene leichte Kürzungen. Während in der *Final Version* und in der Fassung von 1973 z. B. davon die Rede ist, dass die Häftlinge auf die oberste Pritsche klettern und sich zu der ‚Gott-Figur‘ mit Klaub an der Spitze formieren, hält der Nebentext der Fassung von 1974 fest, dass sie auf die Spitze des ‚Bergs‘ (von Kleidern) klettern und die

¹⁴⁸⁹ Vgl. Tabori 1968f, 19 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori): „Thou shalt not eat any abominable thing. Haven’t I made it perfectly clear what was meant by abominable? I gave you a list. Where is it now? Ye shall not eat of them that only chew the cud, or of them that only have the hoof cloven. The camel, and the hare, and the rock-badger, and the swine, and the great vulture, and I think, I’m not entirely sure, the bearded vulture, and don’t you touch the osprey and the glede, whatever that is, and the kite after its kinds, and I’m pretty sure you’d better lay off the pelican, the cormorant, the heron and the hoopoe, and every creeping thing that flieth. And unless I’m very much mistaken, the great owl, too, the little owl, and the horned owl.“ Vgl. Dtn 14, 3; 7; 8; 12-14 und 16-19, The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 205.

¹⁴⁹⁰ Tabori 1968f, 19 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

¹⁴⁹¹ Ebd.

¹⁴⁹² Vgl. Tabori 1973, 103-107.

‚Gott-Figur‘ mit Klaub als ‚Kopf‘ bilden.¹⁴⁹³ Die Fassung von 1982 entspricht wiederum dem Text der Fassung von 1974 für die sechste Szene *The Wager*.¹⁴⁹⁴

Betrachtet man nun auch die Spielfassung von *Die Kannibalen* des Berliner Ensembles aus dem Jahr 2014 für die fünfte Szene der *Wette*, so zeigt sich im Vergleich zu den anderen Versionen und Fassungen eine stark gekürzte Szene.¹⁴⁹⁵ Onkel legt hier mit dem indirekten Verweis auf Num 11, 11 vor ‚Gott‘, der ebenfalls von Klaub gespielt wird, seine Klage dar und spricht sich gegen das ‚Essen‘ aus. Zitiert werden auch die Worte aus Dtn 12, 23-24, die Onkel ausspricht und das Blutverbot belegen. Klaub als ‚Gott‘ benennt jedoch nicht mehr die als ‚unrein‘ beschriebenen Tiere mit Verweis auf Dtn 14, von denen nicht gegessen darf, sondern sagt hier nur, dass nicht von ‚ekeligen Sachen‘ gegessen werden soll und er Onkel eine Liste gegeben habe. Als Klaub als ‚Gott‘ fragt, wo diese sei, reicht ihm Onkel die Bibel und Klaub konstatiert als ‚Gott‘ u. a., dass er nicht Herrn Puffi Pinkus erwähnt habe. Auch hier fordert er Onkel zu der *Wette* heraus; dieser beginnt zu lachen und bringt die ‚Gott-Figur‘ zum Einsturz. Als Onkel Weiss mit dem Fleisch von Puffi hantieren sieht, rennt er hinaus.¹⁴⁹⁶

Das Regiebuch von *Die Kannibalen* (1969) wie auch die deutschsprachige publizierte Dramenfassung von 1994 beinhalten – im Unterschied zu den englischsprachigen Versionen und Fassungen – keine Szene *The Wager*; zu Beginn des zweiten Akts zeigt sich jedoch ebenfalls die Zwiesprache Onkels, dem Moses’ Worte in den Mund gelegt werden, mit ‚Gott‘ – zeitlich also an einer späteren Stelle im deutschen Dramentext. Der Nebentext des Regiebuchs und auch die Fassung von 1994 konstatieren zunächst das Eintreten und Verhalten der Spieler, die nach der Pause wieder die Bühne betreten.¹⁴⁹⁷ Als Onkel hier rasend abgewandelte und neu akzentuierte Worte von Moses „Der Herr wird dich verfolgen,

¹⁴⁹³ Vgl. Tabori 1974, 16.

¹⁴⁹⁴ Vgl. Tabori 1982, 214-217.

¹⁴⁹⁵ Vgl. Tabori 2014f, 12-14.

¹⁴⁹⁶ Auch in der Inszenierung von *Die Kannibalen* unter der Regie von Martin Fried 1987 in Wien mit Taboris Theater Der Kreis wurde die Szene *Die Wette* gespielt, vgl. Tabori 1987a. Tabori realisierte zu dieser Zeit *Schuldig geboren*; beide Stücke sind als miteinander verbunden zu betrachten, vgl. Kap. 1.2.

¹⁴⁹⁷ Vgl. Tabori 1969d, 96: „Gegen Ende der Pause kommen DIE SPIELER – außer ONKEL – nacheinander zwanglos auf die Bühne und verteilen sich im Raum. SIE sprechen privat miteinander, überprüfen die Position der Bänke, legen Requisiten zurecht usw. PUFFI und RAMASEDER kommen zuletzt. PUFFI wird von WEISS grinsend auf den Topf hingewiesen und blickt interessiert hinein. ER lächelt, dann lächelt ER nicht mehr. Der Zuschauerraum wird dunkel. Rechts und links vor der Rampe stehen im Zuschauerraum Podeste mit je einem Stuhl. Vor die Stühle knien sich PUFFI (rechts) und RAMASEDER (links) und beginnen mit den Fingernägeln langsam und rhythmisch auf der Sitzfläche zu kratzen, etwa drei oder vier Mal. Die Tür oberhalb der Treppe öffnet sich, ONKEL tritt ein. In jeder Hand hat er etwas Sand. Das Kratzen hört auf, PUFFI und RAMASEDER nehmen auf den Stühlen Platz. ONKEL kommt die Treppe herunter zur Mitte. Die ANDEREN sitzen rechts und links auf den Bänken, KLAUB ist auf der Pritsche.“ Vgl. auch Tabori 1994d, 44 mit leichten Kürzungen. Das Regiebuch und die Dramenfassung von 1994 weisen dennoch die gleiche Struktur des zweiten Akts auf.

bis er dich umbringe“¹⁴⁹⁸ in Anlehnung an Dtn 28, 22, jedoch markiert als Zitat, anfängt zu sprechen, unterbricht er sich selbst und fragt, ob sein Gesicht bei dem Herzinfarkt rot oder blass gewesen sei. Nachdem ihm von Hirschler bestätigt wurde, dass er damals gelispelt habe – die Zeit- und Handlungsebenen springen hin und her – spricht er wie ein Clown stark lispelnd Vers 25b von Dtn 28 aus dem Kontext der Verfluchungen ‚Gottes‘ beim Nichteinhalten der Gebote weiter, der als Zitat markiert und komplett in die Figurenrede integriert wurde, um von dem bevorstehenden Kannibalismus an Puffi abzuhalten.¹⁴⁹⁹

Des Weiteren folgt auch hier wie in den englischen Versionen und Fassungen die Szene mit der ‚Wette‘, Onkels Zwiesprache mit ‚Gott‘ mit den Worten aus Num 11, 11-14; 4-6, die zum Teil direkt zitiert werden, bis Lang fragt, was er da mache, und Onkel angibt, nicht zu ‚Gott‘ zu beten, sondern ihm die Meinung zu sagen.¹⁵⁰⁰ Onkel fordert von ‚Gott‘, ebenso wie in den englischen Dramentexten, eine Erklärung, warum es ‚so‘, in Auschwitz, „diesem Schlamm, dieser Wildnis, dieser Stätte des Mordes“¹⁵⁰¹, enden muss. Hier formiert sich keine ‚Gott-Figur‘, sondern Onkel schleudert bei der Forderung nach einer Antwort, „den rechts und links Sitzenden den Sand in die Augen“¹⁵⁰² und verängstigt die Mithäftlinge damit. Im Anschluss zeigt sich ein zeitlicher Bruch durch die Erinnerung aus der Perspektive der Überlebenden Hirschler und Heltai und die Reflexion ihrer kindlich-regressiven Reaktionen aus der Jetzt-Zeit, bis Onkel, „wie ein Clown, der Kinder unterhalten muss“,¹⁵⁰³ auch hier anmerkt:

„Das Reich der Kinder ist angebrochen – (Er zieht seine Handschuhe an, wackelt komisch mit den Fingern)
 – Die Söhne haben das Kommando übernommen,
 Sie kommen die Treppen heruntergerannt, scharenweise,
 Zerschlagen das Geschirr und besudeln die gute Stube.
 Und später am Abend lauern sie hinter der Hecke,
 Warten auf den alten Herrn –
 Und wenn er kommt, aus dem Dunkel fallen sie über ihn
 her
 Und fällen ihn und zerstückeln ihn und fressen ihn auf.“¹⁵⁰⁴

¹⁴⁹⁸ Tabori 1969d, 96. Vgl. jedoch Dtn 28, 22: „**Der HERR wird dich** schlagen mit Auszehrung, Entzündung und hitzigem Fieber, Getreidebrand und Dürre; die werden dich **verfolgen, bis** du umkommst“ (Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Alte Testament], 250).

¹⁴⁹⁹ Vgl. Tabori 1969d, 97: „Und du wirst zum Entsetzen werden allen Königreichen der Erde...“ Hierfür wurde die Bibelübersetzung von Leopold Zunz verwendet: „Der Ewige wird dich geschlagen hingeben deinen Feinden; auf einem Wege wirst du ihm entgegenziehen und auf sieben Wegen vor ihm fliehen, **und du wirst zum Entsetzen werden allen Königreichen der Erde**“ (Die Heilige Schrift nach der Übersetzung von Zunz 1997, 389) [Hervorh. d. Verf.].

¹⁵⁰⁰ Vgl. Tabori 1969d, 98, Tabori 1994d, 44f. und Die Bibel nach der Übersetzung Luthers 1968 [Das Alte Testament], 179 sowie Das Buch in der Wüste nach der Übersetzung von Buber/Rosenzweig 1927, 57 für Num 11, 4-6.

¹⁵⁰¹ Tabori 1969d, 100.

¹⁵⁰² Ebd., 101.

¹⁵⁰³ Tabori 1994d, 46.

¹⁵⁰⁴ Ebd., 46f.

Die implizite Parallelsetzung der erwähnten Söhne, die laut Onkel das Kommando übernommen hätten, verweist auch auf das Verhalten der Häftlinge und den Kannibalismus an der ‚Vater‘-Figur Puffi sowie darüber hinaus ebenfalls auf das Freudsche Narrativ des ‚Urvatermords‘. Onkels Monolog gipfelt dann in verschiedene Verabschiedungen u. a. vom Zeitalter der Vernunft sowie der Gewissheit, die er nun selbst spricht und nicht mehr ‚Gott‘ zuschreibt, und dem Ausruf: „Sie wollen, was es auch ist. Es gibt nur hier und jetzt. Und jetzt und hier – jetzt, jetzt, jetzt, ich, ich, ich, ich, [h]ier und jetzt!“¹⁵⁰⁵ Dann erwähnt Onkel seinen Traum, wieder zu Hause gewesen zu sein, der im folgenden Kapitel untersucht wird.

Die mit einem deutlichen religionskritisch konzipierten Unterton gestaltete Szene mit den Hauptfiguren Uncle und einer gespielten ‚Gott-Figur‘, die entfernt auch an das Narrativ der biblischen Figur Hiob im Hader mit ‚Gott‘ erinnern mag, zeigt, dass Uncle bei seinem Vorhaben, den Kannibalismus an Puffi zu verhindern, auf sich allein gestellt ist und keinen ‚göttlichen‘ Beistand erhoffen kann und sich nach der ihm angebotenen Wette auch bewusst gegen diesen entscheidet, indem er die ‚Gott-Figur‘ zu Fall bringt.¹⁵⁰⁶

In dem Zwiegespräch Uncles mit ‚Gott‘, den er zu einer Kontroverse auf Augenhöhe herausfordert, warum das Leben in Auschwitz enden müsse, klagt er im Verlauf der Versionen und Fassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen* neben paraphrasierten Teilen aus den Klageliedern Jeremias 3 mit einzelnen, ebenfalls paraphrasierten Versen aus Num 11, wie er die ‚Last des Volkes‘, hier zu übertragen auf das Verhalten der Mithäftlinge, aushalten könne, die fordernd nach ‚Essen lechzen‘ und ‚mürrisch‘ werden. Die von Tabori eingefügte Konzeption einer gespielten ‚Gott-Figur‘ soll ersichtlich machen, dass keine Erklärungen von ‚göttlicher‘ Seite erfolgen und ebenfalls die Zuschreibung einer moralischen Instanz durch die lakonische Herausforderung zu einer Wette Stück für Stück dekonstruiert wird, bis zum Umsturz der ‚Gott-Figur‘ durch Uncle als religionskritisches Sinnbild, so dass auf die Unterstützung ‚Gottes‘ in dieser Situation nicht zu zählen ist. Tabori zeigt mit der Figurenrede von Uncle, der auf die unmoralische, geplante ‚Mahlzeit‘ der Mithäftlinge u. a. auch mit Moses’ Worten aus Dtn 12 und 28 sowie explizit mehrmals mit dem Freudschen Narrativ des ‚Urvatermords‘ reagiert, dessen Wiederholung auch in einer Situation des Außer-Kontrolle-Geratsens nicht toleriert werden kann, die Hoffnung, dass auch das Gegenüber zustimmt und ein ‚Machtwort‘ spricht. Dieser Hoffnung lässt Tabori jedoch für die gespielte ‚Gott-Figur‘ das herangezogene Narrativ der Speisegebote beispielsweise aus Dtn 14 entgegenhalten, aus denen das Verbot des Essens von Puffi logischerweise nicht hervorgehe,

¹⁵⁰⁵ Ebd., 47.

¹⁵⁰⁶ Vgl. auch Handman 1968c (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman), der in seinen Notizen zum Stück vom 14.05.1968 hier von der „God sequence“ spricht.

es im Umkehrschluss damit also erlaubt und von ‚göttlicher Seite‘ aus legitim sei. Tabori lässt, so könnte eine Deutung aussehen, auch die ‚Gott-Figur‘ indirekt auf das Narrativ der ‚Totemmahlzeit‘ und des ‚Urvatermords‘ verweisen, indem in der zynischen Wette vorausgesehen wird, dass auch Uncle an dem ‚feast‘, das ironisch ‚Fest‘ bedeuten oder auch das ‚totem feast‘ mit umfassen kann, teilhaben und noch schlimmeres Verlangen nach dem ‚Essen‘ haben wird als die Mithäftlinge. Hier fokussiert Tabori durch diese Szenenkonzeption insbesondere Fragen der Moralität und Unmoralität in Auschwitz in der Konfrontation und Auseinandersetzung mit der ‚göttlichen Instanz‘ und den biblischen Gesetzen.

Für den *Third Draft* rezipiert, transferiert und transformiert Tabori erneut für den Anfang und das Ende der Szene *The Return of the Uncle* ein ertönendes Shofar's horn, das als ritueller Bestandteil von z. B. Jom Kippur angesehen werden kann und nach Theodor Reiks psychoanalytischer Deutung des rituellen Elements als ‚Signalinstrument‘ insbesondere auch erschrecke und auf den nicht zu wiederholenden ‚Urvatermord‘ verweise, für die akustische Unterstützung des Beginns der Traumerzählung in der Vorwegnahme der Szene *The Reunion* und der Brisanz der Szenenhandlung an dieser Stelle im Rahmen eines fingierten Disputs zwischen Uncle und der ‚Gott-Figur‘. In der Szene *God in the Kindergarten* des *Fourth Draft* wird zudem einmalig der Rollentausch zwischen der ‚Gott-Figur‘ (gespielt von Somlo's Brother) und Klaub's Brother von Tabori anvisiert und ebenfalls indirekt mit einer rezipierten These Reiks belegt, als ‚Gott‘, gespielt nun von Klaub's Brother, plötzlich Somlo's Brother – neben den genannten ‚neuen Geboten‘, die sich auf das Überleben im Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz beziehen – anbrüllt wie ein Stier, um ihn zu erschrecken. Tabori könnte hier indirekt mit Reik auf die Vorstellung einer semitischen Verehrung einer Stiergottheit rekurren, deren Stimme Reik in dem Shofarklang wiedererkannt und ‚durch die Zeiten hindurch klingend‘ verstanden wissen will, wie auch Tabori in seinen Notizen zum *Third Draft* von der ‚Bull-God's voice‘ spricht, an die der Shofar-Klang wie auch an den ‚Urvatermord‘ erinnere.

Es folgt nun die Analyse der jeweiligen letzten Szenen der verschiedenen Versionen und Fassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen*, die auf den dramatischen Höhe- und Wendepunkt zulaufen: Wie wird das kannibalische Vorhaben der Häftlinge ausgehen?

4.2.10 Der dramatische Höhe- und Wendepunkt: Zum vielseitigen Einsatz von Elementen und Anspielungen auf das Letzte Abendmahl-Ritual

Die beiden letzten nun zu untersuchenden Szenen 24 und 25 der frühen Version von 1967 sind mit den Titeln *Klaub and Scrambled Eggs* und *The Last Supper* überschrieben.

In der 24. Szene zeigt sich ein weiteres Spiel im Spiel, in dem Klaub nach Hause zu seiner Mutter zurückkehrt und Uncle Tabori die Rolle der Mutter übernimmt.¹⁵⁰⁷ Nachdem Klaub fragt, ob es etwas zu essen gebe, und Uncle Tabori als Mutter sich erkundigt, was er denn gerne zu sich nehmen würde, fragt sich Klaub auffälligerweise in der Selbstansprache mit dem Vornamen George, die eine kurze Irritation auslöst, Folgendes:

„Coming home, I asked myself, what is it you really want, George? And I replied, I don't want to save humanity, I don't want to win the Nobel Prize for Peace (...), what I really want is scrambled eggs, with a green pepper cut into it, a hunk of warm white bread, plentifully buttered, and sprinkled with parsley –“¹⁵⁰⁸

Die Mutter gibt nun vor das Rührei zuzubereiten, und Klaub erwähnt fast beiläufig, dass Falud und Radnoti heute Abend bei Pethos Haus ‚abgeholt‘ wurden. Der Nebentext zeigt an dieser Stelle zusätzlich die äußere Ebene des Spiels; genau diese genannten Figuren nähern sich Klaub nämlich in diesem Augenblick an. Die Mutter fragt dann, was mit Petho passierte. Klaub ist sich nicht sicher; er könnte mit Ziffer im Kino gewesen sein. Foti wiederum sei der Polizei glücklicherweise durch eine Verspätung aufgrund einer Kolik entgangen. Dieser selbst berichtet nun Klaub aus der äußeren Perspektive des Spiels und gibt an, die Polizei nicht verpasst zu haben, sondern ins Krankenhaus gebracht worden zu sein. Klaub lässt sich korrigieren und berichtet kurz über das Zugehen in dem St. Rokus Krankenhaus, in dem Hirschler noch als Internist arbeitete und Fluchtmöglichkeiten generierte.¹⁵⁰⁹ Uncle Tabori als Mutter vermerkt, dass sie nicht verstehe, was ein netter, jüdischer Junge wie Petho mit diesen ‚Commie rats‘ zu tun habe. Klaub erwidert wissentlich, dass sie Flugblätter herstellten und konstatiert: „Someone must have betrayed them. (Takes a hammer out of his pocket)[.]“¹⁵¹⁰ Die Mutter spekuliert, dass dies vielleicht Heltai gewesen sein könnte. Klaub gesteht im Anschluss, dass er selbst die Flugblätter mit Faluds Hilfe geschrieben habe; die Polizei suche nun auch nach ihm. Die Mutter hält jetzt nicht mehr zu ihm, da ihrer Meinung nach die

¹⁵⁰⁷ Vgl. auch z.B. Frankl [1963] 1978, 28 über den Wunschtraum der Häftlinge, wieder zu Hause zu sein.

¹⁵⁰⁸ Tabori o.D. [1967c], 76 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵⁰⁹ Vgl. ebd., 77: „If you're sick they take you to the St. Rokus Hospital. And you're okay for a while (...), though you may have to put up with a certain amount of hostility from the nurses and the other patients. Even the dying are anti-Semitic these days. On the other hand, Hirschler is still internist at St. Rokus. (...) Hirschler helps by stalling your release and in other ways. Heltai, for instance, was taken in with an ab[s]cessed tonsil. Hirschler gave him some kind of medicine, or poison, nothing fatal of course, but Heltai vomit[ed] all day and ran a high temperature, so he was transferred to the Emergency Ward, and from there he escaped.“

¹⁵¹⁰ Ebd., 78.

einzigste Möglichkeit im Kampf gegen die Nazis für ihn gewesen sei, sich wie ein ‚kleiner Gentleman‘ zu benehmen. Sie fordert daher ohne Kompromisse:

„And I hope they’ll come and find you. I hope they’ll take you and break every bone in your body. I hope they’ll kick your teeth in so you learn that a skinny-assed Jewboy can’t futz around with the whole world. And that the only way to fight the fat, these very fat goyim is to behave like a little gentleman. I’ve always taken care of you, I gave you my milk and my blood, but when they beat your head against the floor, I will say, Beat a little harder.“¹⁵¹¹

Klaub jedoch erwidert, dass er ein ‚kleiner Gentleman‘ sei, wie die Mutter es ihm beigebracht habe, bezieht dies aber auf seine Tischmanieren beim Essen und gibt in diesem Zug plötzlich an, andere Leute zu verraten. Falud fragt nun in das Spiel hinein, als könnte er es nicht glauben: „It was you?“¹⁵¹² Die Häftlinge bewegen sich enger auf Klaub zu. Uncle Tabori als Mutter nimmt nun den Hammer und droht ihnen, nun wieder auf der Seite ihres Sohnes, ihm nicht zu nahe zu kommen. Im Dialog mit der Mutter versucht Klaub nun alles zu erklären. Die Polizei würde um acht Uhr kommen. Deutlich wird aber auch, dass Uncle Tabori als Mutter mit beteiligt war, sich also selbst ambivalent verhielt, da sie Falud Geld gab, aber nicht zugeben will, dass es für die Druckertinte für die Flugblätter vorgesehen war. Klaub überlegt nun, dass sie besser im Krankenhaus aufgehoben wäre; dort würde keiner Fragen stellen, hebt den Hammer und fordert, dass sie ihr rechtes Bein auf die Bank legen solle, während er sich an das zubereitete Rührei seiner Mutter erinnert:

„(...) [it] was a gift from God. I was discovering happiness in the mouth.... And those that want to be happy in the mouth will sooner or later become murderers... There is only so much scrambled eggs in this world. Grrr....

(Imitates a car that drives up and stops)

(...) Here they come.“¹⁵¹³

Klaub erzählt dann, dass er das Bein seiner Mutter wie folgt brach – dabei zerschmettert er parallel sein eigenes Bein und bricht zusammen; Vergangenheit und Gegenwart überschneiden sich –, bevor die Polizei ihn abholte.

Das Spiel ist plötzlich beendet, als Weiss ankündigt: „Come and get it. (Bangs on a tin plate) Dinner’s ready.“¹⁵¹⁴ Uncle Tabori, der Klaub in seinen Armen hin und her wiegt, fragt Klaub, ob er dies gehört habe. Bei ihm hat inzwischen durch das vorausgehende Rollenspiel ein Sinneswandel eingesetzt, indem er sagt: „I’m not hungry anymore.“¹⁵¹⁵ Uncle Tabori triumphiert daraufhin nochmals bestätigend: „Our son is not hungry any more.“¹⁵¹⁶

¹⁵¹¹ Ebd., 80.

¹⁵¹² Ebd.

¹⁵¹³ Ebd., 83.

¹⁵¹⁴ Ebd., 84.

¹⁵¹⁵ Ebd.

¹⁵¹⁶ Ebd.

Bereits der ‚Verrat‘ von Klaub in dieser Szene kann als Anspielung auf die folgende, letzte Szene 25 *The Last Supper* hin gelesen werden. Hier wird durch den Szenentitel direkt zum Einstieg die Explikation des ‚Letzten Abendmahl‘-Bezugs von dem Autor Tabori vorgenommen. Zu Beginn dieser Szene spricht Uncle Tabori folgende Sätze:

„Now you went into the city and there you met the man bearing a pitcher of water. And you followed. And wheresoever he went in you said to the good man of the house, Where is your guestchamber? And he showed you a large upper room furnished and prepared. So sit with me and make ready, even though they will not pass over us.“¹⁵¹⁷

Die Analyse zeigt signifikanterweise, dass Uncle Tabori einzelne Versatzstücke aus Mk 14, 13-15 von dem Autor Tabori in den Mund gelegt bekommt, obgleich die Verse im Dramentext keinerlei Markierung erfahren, die Jesus beim Letzten Abendmahl zugeschrieben werden. Der Autor Tabori kreiert jedoch eine wichtige Ergänzung zu der letzten Aussage des Abschnitts: Während in Mk 14, 15 laut synoptischer Erzählung davon die Rede ist, dass der Hausherr den beiden Jüngern Jesu einen möblierten und vorbereiteten ‚Abendmahl‘-Saal zeigt, fügt Tabori der Figurenrede von Uncle Tabori jedoch hinzu, dass ‚sie‘ (nun bezogen auf die Mithäftlinge) mit ihm sitzen und ‚vorbereiten‘ sollen, ‚obwohl sie *nicht* vorbeikommen werden‘ und besagt damit im dramatischen Assoziationsrahmen des ‚Letzten Abendmahls‘, dass das ‚Mahl‘, zu beziehen auf das Essen von Puffi, *nicht* stattfinden wird. Der Nebentext unterstützt ebenfalls assoziativ den Eindruck des ‚Letzten Abendmahls‘ durch die Angabe, dass die Mithäftlinge, bis auf Somlo, mit Uncle Tabori am Tisch sitzen. Uncle Tabori konstatiert dann weiter:

„My father in heaven has given us his [C]ommandments so that we may break them. Being a parent par excellence, he wants his children to be rebellious, not obedient, so that he may punish them. That’s all he wants, to punish us, for if he doesn’t mean to punish us, then this dreadful room, this evening makes no sense, and all we have left of our manhood is our need to make sense of it. So I say to you, fuck my father in heaven, and let us obey his [C]ommandments. Let us love him and honor him even as we love and honor each other. Therefore, we must not eat that which must not be eaten. Flesh is not meat, a mouth is best used for singing and kissing. [T]he Rabbi Jesus. A charming young man who behaved so well, so well – even though at the end – I always shudder when I think of the end – he did fidget and cry, cry – WHERE THE HELL ARE YOU? WHY DID YOU LET ME DOWN? Poor little bastard, cried in the wrong direction, he should have looked straight down, at other men. Weiss make

¹⁵¹⁷ Ebd. Vgl. Mk 14, 13-15: „**13** And he sendeth forth two of his disciples, and saith unto them, Go ye **into the city**, and there shall meet you a **man bearing a pitcher of water: follow him. 14** **And wheresoever he shall go in**, say ye **to the goodman of the house**, The Master saith, **Where is the guestchamber**, where shall I eat the passover with my disciples? **15** **And he will shew you a large upper room furnished and prepared: there make ready for us**“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 926) [Hervorh. d. Verf.].

sure the pot is poured out in the night, with poor Puffpuff's remains, and that they're buried decently, and a [K]addish is spoken. Maxie! (Snaps his fingers) Maxie."¹⁵¹⁸

Uncle Tabori rekurriert hier auf ‚Gott‘ als ‚Vater‘ – man fühlt sich erneut an Freuds These der infantilen Vatersehnsucht und Projektion ‚Gottes‘ als erhöhte Vaterfigur erinnert¹⁵¹⁹ –, der ihnen die Gebote gegeben habe, jedoch nicht, wie man erwarten könnte, um sie zu befolgen. Nein, der Autor Tabori lässt seine Figur hier eine Umkehr der Argumentation und damit einen neuen Sinnzusammenhang eröffnen, indem Uncle Tabori angibt, dass sie gegeben worden seien, um gebrochen werden zu können. Die ‚Kinder‘ werden gern rebellisch gesehen; doch wie bei dem Eltern-Kind-Verhältnis auch, folge als Konsequenz die Bestrafung durch den ‚Vater‘. Wenn dies nicht die Absicht sei, so betont Uncle Tabori, dann würde dieser schreckliche Raum und Abend keinen Sinn ergeben. Sinn zu finden sei jedoch das Einzige, was ihnen noch in Auschwitz übriggeblieben ist. ‚Gott‘ wird dann verflucht und das laut der Argumentation gegenteilige Verhalten auf die Gebote anvisiert, die nun nicht gebrochen, wie ‚Gott‘ es erwarte, sondern denen gehorcht werden soll. Des Weiteren soll ‚Gott‘ geliebt und geehrt werden, wie auch die Häftlinge sich untereinander lieben und ehren sollen – der Kannibalismus an Puffi sei damit ausgeschlossen: Man müsse nicht essen, was nicht gegessen werden muss; Fleisch sei nicht das menschliche Fleisch. Tabori setzt hier die Anspielungen auf den Kontext des ‚Letzten Abendmahls‘ in seinen dramenspezifischen Kontext, mit dem Ziel der Konzeption der Figurenrede von Uncle Tabori, das ‚Mahl‘ nicht stattfinden zu lassen, sondern die Mithäftlinge auf diese Art und Weise zu überzeugen, dass von Puffi aus moralischen Gründen nicht gegessen werden soll.

Der Rabbi Jesus, so spricht Uncle Tabori in religionskritischem Ton weiter, habe sich selbst bei seinem Tod durch Kreuzigung ‚gut benommen‘ – angespielt wird hier auf die Passionserzählung und den Ausruf Jesu in Mk 15, 34. Hätte er, der religionskritisch als ‚armer kleiner Bastard‘ bezeichnet wird, jedoch aber besser herunter zu den Menschen geschaut, als in die ‚falsche Richtung‘ zu schreien. Gemeint sein könnte damit, dass er besser mit den

¹⁵¹⁸ Tabori o.D. [1967c], 85 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. auch Tabori 1966/1967, 174f. (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376) im Rahmen der gleichnamigen zwölften Szene *The Last Supper* des zweiten Akts. Dort sagt Uncle Tabori zuvor leicht variiert: „My father in heaven has given us his [C]ommandments so that we may break them. Being a parent par excellence he wants his children to be rebellious, not obedient, so that he may punish them. That's all he wants, to punish us, for if he doesn't mean to punish us, then this terrible place, this evening meal makes no sense, and all we have left of our manhood is our need to make sense of it. So I say to you, fuck my father in heaven, and let us obey his [C]ommandments. Let us love him x honor him even as we love x honor each other. Therefore, we must not eat that which must not be eaten. Flesh is not meat, and there is no reason why we shouldn't imitate the Rabbi Jesus – a charming young man who behaved so well even though at the end – I always shudder when I think of the end – he did cry out, Where the hell are you?! Why did you let me down? – Weiss, make sure the pot is poured out in the night, with poor Puffi's remains, and that they're buried decently, and a Kaddish is spoken. Maxie! (Snaps his fingers) Maxie!“

¹⁵¹⁹ Vgl. z.B. Freud [1927] 2000, 121-147.

anderen Menschen kommuniziert hätte, als zu ‚Gott‘ zu schreien, der ihm nicht zur Hilfe kam. Dann fordert Uncle Tabori Weiss auf, den kannibalischen Plan hier endlich abubrechen; er solle sichergehen, dass der Topf in der Nacht mit den Überresten von Puffi ausgeschüttet, diese anständig begraben und ein Kaddish gesprochen wird. Es folgt ein Rollenspiel mit Somlo, der den Ober Maxie – wie in dem Rollenspiel *Mr. Reich's Cup Runneth Over* der 23. Szene – spielt und der von Uncle Tabori am Ende des Monologs gerufen wird. Uncle Tabori gibt dabei folgende Bestellung auf:

„UNCLE TABORI

We are ready to order now, me and my friends.

SOMLO

The boiled beef is out of this world.

UNCLE TABORI

All we want is bread and wine.

SOMLO

How's about a little soup to open up your stomachs?

UNCLE TABORI

No, thank you, Maxie, just bread and wine.

SOMLO

Don't strain yourself, Shall I put it on one bill?

UNCLE TABORI

Separate checks.

SOMLO

Some customer.

(Shuffles off)¹⁵²⁰

Auch das kurze Spiel im Spiel greift die Szenerie des Letzten Abendmahls, nun in den Kontext eines Restaurants eingesetzt, auf, in der Uncle Tabori die zentralen Elemente des Letzten Abendmahl-Rituals, Brot und Wein, denen z. B. aus römisch-katholischer oder evangelisch-lutherischer Perspektive unterschiedliche Bedeutungen zugeschrieben werden, bestellt. Der humorvoll wirkende Hinweis auf ‚getrennte Rechnungen‘ verdeutlicht in weiser Voraussicht das Bewusstsein Uncle Taboris, dass ihn jemand verraten wird.¹⁵²¹ Auch hier wird eine indirekte Parallelisierung zum Letzten Abendmahl und die Anmerkung von Jesus bei dem ‚letzten Mahl‘, dass einer unter den Zwölf Jüngern sei, der ihn verraten wird, wie es z. B. in Mk 14, 18 erzählt wird, von dem Autor Tabori vorgenommen.

¹⁵²⁰ Tabori o.D. [1967c], 85 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵²¹ Vgl. ebenso Tabori 1966/1967, 175f. (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376). Die in einen Witz eingebundene Forderung nach ‚getrennten Rechnungen‘ im Kontext einer Anspielung auf das Letzte Abendmahl, kommt später auch in frühen Versionen von Taboris *Pinkville* (z.B. in der vierten Version von September 1970 und der sechsten Version von Oktober 1970) vor, vgl. Tabori 1970e, 67 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und Tabori 1970d, 34f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Auch in den *Goldberg-Variationen* (1991) ist diese Anmerkung enthalten, vgl. Tabori 1994c, 335.

Es folgt der Auftritt von The Ramaseder Kid mit vier Wachmännern, der u. a. von Schrekinger ‚gespendete‘ Teller und Besteck für das anstehende ‚Mahl‘ mitbringt. Uncle Tabori spricht nun konkret die Feststellung – „I knew, one or two of you’ll betray me.“¹⁵²² – in Anlehnung an Jesu Worte an seine Jünger in Mk 14, 18 aus, und The Kid fragt in indirektem Rekurs auf Mk 14, 19, ob er es sei? Uncle Tabori gibt an, es nicht zu wissen. The Kid spricht dann indirekt über die Vergewaltigung Schrekingers, wie sie aus der zwölften Szene *The Raid* ersichtlich wurde, die er – dies erzeugt einen grotesken Effekt – ‚genossen‘ habe. Uncle Tabori spricht nun folgende Worte:

„All I know, one or two’ll betray
me. And that’s not a bad percentage.
And I shall go as it is written, but
woe to him by whom I am betrayed; it
were good for him if he had never been
born, for he will have betrayed himself.“¹⁵²³

Uncle Tabori werden hier vom Autor Tabori einzelne Versatzstücke aus Mk 14, 18 und 21 als unmarkierte Zitate in den Mund gelegt und die Analogie erzeugt, dass Uncle, wie Jesus zu seinen Jüngern, zu den Mithäftlingen spricht und dabei folgende Modifikationen ersichtlich werden: Anstelle von einer, erwähnt Uncle hier ein oder zwei Personen, die ihn verraten werden. Er droht auch hier, demjenigen, der ihn verraten wird, dass es besser für ihn wäre, nie geboren zu sein, und fügt dann in Ergänzung zu Mk 14, 21 hinzu, dass diese Person sich damit auch selbst verraten habe.

Im Anschluss betritt Captain Schrekinger mit einer umgehängten Kamera den Raum, inspiziert den Topf, macht ein Foto davon und befiehlt den Wachmännern: „Set the table.“¹⁵²⁴ Den Häftlingen wünscht er makaber einen ‚Guten Appetit‘. Es schließt sich folgender, komplexer Monolog von Schrekinger aus der Perspektive der Gegenwart an:

„Nowadays I run a restaurant in Duesseldorf, called La Dolce Vita – clever, isn’t it? – I’d appreciate your patronage, Diner’s Club honored, and we specialize in chicken cacciatore – hmm! – it’ll melt in your mouth.

(puffs at cigar)

I’ve always had this – romanticism, this fantasy about goodness. Could never fathom why people were so skeptical about virtue. Admittedly, there is something utterly convincing about evil, isn’t there? (...)

Come June – in the city of Linz – the Americans arrived. There was this Lieutenant – lovely boy, big blue eyes (...). But oh, he couldn’t understand. People only hear what they want to hear; all he wanted to hear was, Sir, I was only obeying orders. So I told him, Sir, I was only obeying orders; got off with 15 years, got out in 5. (...) Hell, of course I was only obeying orders. Everybody – always – obeys –

¹⁵²² Tabori o.D. [1967c], 86 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵²³ Ebd. Vgl. Mk 14, 18 und 21: „**18** And as they sat and did eat, Jesus said, Verily I say unto you, **One** of you which eateth with me shall **betray me**. **21** The Son of man indeed **goeth, as it is written** of him: **but woe to that man by whom** the Son of man is **betrayed! good were it for that man if he had never been born**“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 926) [Hervorh. d. Verf.]. Vgl. auch Tabori 1966/1967, 178 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376) und derselbe Wortlaut von Uncle Tabori an dieser Stelle.

¹⁵²⁴ Tabori o.D. [1967c], 86 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

orders, from himself, from up above or down below. There is a Fuehrer in the asshole of the best of us. (...)

These skeletons here, these Jews, were also obeying orders. What, whose, you figure that out, but, my God, they had more – discipline than the whole fucking Wehrmacht. (...) I was going to take their pictures while they were eating. I'd been waiting for years to take such pictures. I'm terrified of these wretches. (...)

But these goddam Jews have always given me goose pimples. (...) You don't know what resistance is. (...) I know what resistance is. I shiver in my shoes when I think of it. I saw it already in 33 when I told this old whiskered fart to wash the pavement outside his store. And he did. And I was waiting for a sign – of contact – something recognizable (...), a sign to show that he too was playing the human game, that we were brothers under the skin. It takes two to commit an atrocity... But there was no sign. He washed the pavement. And he remained – absolutely – pure – in his otherness. (...) They did not suffer evil, they pointed at it, so to speak (...). (...)

Nowadays in Duesseldorf, everybody's saying we're all the same, we're all – capable of shoving little children into the oven – we're all grey. No, I'm afraid, one may always choose between eating and not eating. And those that choose right become chosen, and their death is a little lighter than their birth. We're born between urine and excrement, and we stand all our lives up to our chins in goo. Some drink, some drown, some climb up into the lap of God. I'm one of the drinkers, but I don't like to be a lone drinker.

(Puffs; turns around)

Start serving.¹⁵²⁵

Schrekinger richtet sich mit diesen Worten an das Publikum und reflektiert an dieser Stelle aus der Perspektive der Gegenwart die Vergangenheit, obwohl die ‚Gegenwart‘ auf der Zeit- und Handlungsebene von 1945 noch nicht stattgefunden hat. Aus einem Rückblick wird u. a. auch seine Darstellung seiner ‚Unschuld‘ ersichtlich, indem er angibt, ‚nur‘ Befehle ausgeführt zu haben. Nach der Verurteilung zu einer Haftstrafe von fünfzehn Jahren, wurde er – sichtlich stolz – bereits nach fünf Jahren entlassen. Seine ‚Opfer‘ mussten seinen Befehlen Folge leisten; hier wird auch auf den von ihm ausgeübten Zwang des Essens von Puffi angespielt. Schrekinger deutet diese Ausgangslage jedoch um in ein bewunderndes diszipliniertes Verhalten der Häftlinge, die, wie zu Beginn des Dramas, als Skelette beschrieben werden. Ebenfalls wird auch seine Angst vor seinen ‚Opfern‘ verdeutlicht, die Widerstand leisteten, kein Signal der Kommunikation übermittelten und sich dadurch absolut von ihm in ihrer bewahrten Verschiedenheit abgrenzten.¹⁵²⁶ Absurderweise stellt nun er, der zum Kannibalismus zwingt, aus der Täterperspektive zum Schluss seines Monologs heraus, dass man die Wahl habe, zu essen oder nicht zu essen. Diejenigen, die richtig entscheiden, würden ‚auserwählt‘; ihr Tod sei ein wenig ‚leichter‘ als ihre Geburt. Hier könnte z. B. auch ein christlicher Auferstehungsgedanke mit anklingen. Ganz am Ende wird ersichtlich, dass Schrekinger nach 1945 Alkoholiker geworden ist. Es folgt nun wieder auf der Zeit- und Handlungsebene von 1945, der Befehl an die Wachmänner, das ‚Essen‘ zu servieren. Der

¹⁵²⁵ Ebd., 86-88. In der ersten handschriftlichen Version von *The Cannibals* wird an dieser Stelle der explizite Zusatz „The guards obey, serving of poor Puffi“ (Tabori 1966/1967, 182 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376)) ersichtlich.

¹⁵²⁶ Vgl. auch Kap. 4.2.7 und die spätere Integration des stark gekürzten Monologs von Schrekinger in der zwölften Szene *The Raid des Third Draft*.

Kannibalismus an Puffi wird somit durch seinen Zwang neu perspektiviert; die Häftlinge sind nun zur Entscheidung gezwungen. Der dramatische Höhe- und Wendepunkt dieser „tale of breakdown of moral order“¹⁵²⁷ erfolgt mit dieser Widerstands- und Moralfrage am Ende des Stücks.

Die Wachmänner gehorchen, Schrekinger macht Fotos und das Camp Orchestra ist zu hören.¹⁵²⁸ Die meisten der Häftlinge verweigern das Essen von Puffi, begreifen ihren tabubrechenden Plan und besinnen sich auf ihr moralisches Grundgefühl, obwohl sie sterben werden: „Hier ist die Weigerung des Essens der letzte freie Willensakt und die einzige Möglichkeit zum Widerstand gegen die, denen man nicht gleichen will.“¹⁵²⁹ Klaub betont zudem explizit erneut, wie am Ende von Szene 24, dass er nicht hungrig sei: „Two guards take out Klaub. The band is heard. Then, a scream. The guards return.“¹⁵³⁰ Das ‚Hinausbringen‘ spielt hier indirekt auf die Ermordung der Häftlinge an. Auch die Figuren Radnoti, Ziffer, Foti, Falud, Gergely, Weiss, Laci the Gypsy und Petho handeln ebenso, verweigern den Kannibalismus und werden mit dem Tod bestraft. Somlo probiert von dem ‚Essen‘, stoppt, übergibt sich und wird ‚hinausgebracht‘. Auch Ghoulos und letztlich The Ramaseder Kid essen nicht von Puffi. Uncle Tabori bietet zunächst seine Höflichkeit als Widerstandsform und Unterscheidung von Schrekinger bewahrend an, dass dieser ihn fotografieren könne. Er schneidet ein ‚Stück‘ ab und führt die Gabel (ohne zu essen) zum Mund. Schrekinger macht sein Foto; Uncle Tabori steht dann auf und sagt: „I was always a small eater. Excuse me, won’t you?“¹⁵³¹ Er geht hinaus, die Wachen folgen, man hört die Musik, aber dieses Mal kein Schreien. Der Nebentext führt des Weiteren auf, dass die Überlebendenfiguren Hirschler und Heltai es sind, die von Puffi unter dem Zwang von Schrekinger essen. Sie können als ‚Verräter‘ gedeutet werden, von denen Uncle Tabori zuvor mit den Worten Jesu sprach:

„Hirschler and Heltai are left, eating. Schrekinger takes their picture. Hirschler takes a portion left by someone. Heltai tries to stop him, wanting it for himself. They fight on the floor like dogs. Schrekinger takes their picture. The band is heard. They collapse. Schrekinger takes their picture.“¹⁵³²

¹⁵²⁷ Kraft 1968.

¹⁵²⁸ Vgl. z.B. Gilbert 2006, 145 zum historischen Kontext der Orchester in Auschwitz oder den Überlebendenbericht von Szymon Laks, der Mitglied des Männerorchesters in Birkenau (Auschwitz II) und einige Zeit Dirigent sowie Leiter des Orchesters war, vgl. Laks 1998.

¹⁵²⁹ Ohngemach 1992, 113. Vgl. auch Pott/Sander 1997, 157: „Am Ende (...) gewinnen einige Häftlinge ihre Fähigkeit zum moralischen Handeln wieder. Sie weigern sich, den Befehl des SS-Aufsehers Schrekinger auszuführen und Puffi Pinkus zu essen.“

¹⁵³⁰ Tabori o.D. [1967c], 89 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵³¹ Ebd., 91. Vgl. auch Kap. 4.2.1 und der Bezug zur Widmung des Dramas.

¹⁵³² Tabori o.D. [1967c], 91 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

Zum Ende des Dramas sieht man Schrekinger allein am Tisch sitzen. Er schnipst mit den Fingern, und die Wachmänner bedienen ihn. Auch er isst. Das Orchester ist zu hören. Als Verstärker dieser Szenerie erfolgt im Anschluss ein von dem Chorus wiedergegebener Kommentar über verschiedene Formen des ‚Kannibalismus‘, die Tabori in Ausschnitten als unmarkierte Zitate aus der *Encyclopaedia Britannica* rezipiert hat und nun, unterbrochen von den einen Verfremdungseffekt hervorrufenden ‚Hiccups‘ des Chorus als physische Reaktion auf den Textinhalt, zum Schluss als zu betrachtende Form der Distanznahme in seinen dramatischen Kontext einsetzt:

„Herodotus and Strato [sic!]
(Hiccups)
Tell of the Scythian Massagetae
Who killed old people
(Hiccups)
and ate them.
Sporadic cannibalism occurs among civilized
(Hiccups)
people
As a result of necessity or
(Hiccups)
As a manifestation of disease
As records of sieges and shipwrecks show.
The practice of devouring dead kinsfolk
(Hiccups)
As the most respectful method of disposing
Of their remains is combined with the custom
Of killing the old and the sick
(Hiccups)
But in the great majority of peoples
(Hiccups)
It is simply a form of burial.
Some savages eagerly desire some foods
In order that they may
(Hiccups)
By partaking of the flesh also come to partake
Of the mental or bodily peculiarities of the man.
Thus the eating of the heart of a lion
Is recommended for the (...) warrior to make him brave.
An entirely different kind of cannibalism
Consists of the consumption of a small portion
(Hiccups)
Of the body of the murdered man
So that his ghost may not trouble the murderer,
Or else to cause the relatives of the murdered man
To lose heart and give up the right revenge.
For which reasons I recommend, dear breth[re]n in Christ,
The Jew’s heart, in aspic, or with sauce vinaigrette,
So soft it will melt in your mouth.“¹⁵³³

¹⁵³³ Ebd., 91f. Vgl. o.A. 1929, 745f.: „CANNIBALISM, the eating of human flesh by men (...), also called ‚anthropophagy‘, from Greek words meaning the eating of men. Evidence has been found in some of the palaeolithic deposits which point to occasional cannibalism. **Herodotus**, **Strabo** and others **tell of** peoples like

Der letzte Satz des Nebentexts besagt am Ende des Dramas wiederholt, dass Schrekinger isst und die ‚Band‘ Musik spielt.

Der Inhalt des *Cannibalism*-Artikels aus der *Encyclopaedia Britannica* ist aus religionswissenschaftlicher Perspektive kritisch zu betrachten, da viele Wertungen über rituelle, besonders außereuropäische Praktiken mitschwingen, die Ausgrenzungs- und Differenzierungsstrategien gegenüber den vermeintlich ‚Anderen‘ als kulturelle Konstruktionen erzeugen und manifestieren sowie in spezifischen, häufig kolonialen Diskursen zu verorten sind. Die verwendeten Quellen der genannten Thesen sind kritisch zu hinterfragen und auch die dabei entstandene „Rezeptionsdynamik“¹⁵³⁴ mit einzubeziehen. Zu Beginn des Artikels wird jedoch zunächst Bezug genommen auf antike griechische Geschichtsschreiber und ihre ‚Konstruktionen‘ von Geschichte: Herodot, dessen *Historien* (5. Jahrhundert v. d. Z.) ein ethnozentrisches Weltbild, eine *Interpretatio Graeca*, ersichtlich werden lassen, bezeichnete neben anderen Völkern die Massageten als ‚Kannibalen‘ und speiste somit „die Faszinationsgeschichte der K[annibalismus]-Vorstellung im westlichen Denken.“¹⁵³⁵ William Arens stellt pointiert heraus:

the **Scythian Massagetae**, a nomad race north-east of the Caspian sea, **who killed old people and ate them.** (...) **Sporadic cannibalism occurs among more civilized peoples as a result of necessity or as a manifestation of disease.** Classification. – Cannibalistic practices may be classified according to (1) the motives of the act; (2) the ceremonial regulations; (3) whether the victims are actually killed for food or whether only such are eaten as have met their death in battle or other ways. Food cannibalism for the satisfaction of hunger may occur sporadically as a result of real necessity or may be kept up for the simple gratification of a taste for human flesh. Cannibalism from necessity is found not only among the lower races, such as the Fuegians or Red Indian tribes, but also among civilized races, **as the records of sieges and shipwrecks show.** (...) **The practice of devouring dead kinsfolk as the most respectful method of disposing of their remains,** in a small number of cases, **is combined with the custom of killing the old and sick, but in the great majority of peoples it is simply a form of burial,** in parts of Australia, Melanesia, Africa and South America, and less frequently elsewhere. To this group belong the customs described by Herodotus with, as a variant form, the custom of using the skull of a dead man as a drinking cup. (...) Ritual cannibalism shades over into and may have been originally derived from magical cannibalism, of which three subspecies may be distinguished. (i.) **Savages eagerly desire some foods in order that they may, by partaking of the flesh, also come to partake of the mental or bodily peculiarities of the man or animal from which the meat is derived; thus, eating the heart of a lion is recommended for a warrior to make him brave;** analogous motives lead to the eating of those slain in battle, both friends and foes. (ii.) **An entirely different kind of magical cannibalism consists in the consumption of a small portion of the body of a murdered man,** in order **that his ghost may not trouble the murderer.** (iii.) The practice is also said to have the effect of causing **the relatives of the murdered man to lose heart** or to prevent them from exercising **the right of revenge.** It may point to a reminiscence of a ritual eating of the dead kinsman. (...) Origin. – The multiplicity of forms and the diversity of ceremonial rules point to a multiple origin. We shall probably be justified in referring all forms of endo-cannibalism to a ritual origin; otherwise the limitation is inexplicable; on the other hand exo-cannibalism, in some of its forms, and much of the extension of endo-cannibalism, must be referred to a desire for human flesh, grown into a passion“ [Hervorh. d. Verf.]. Vgl. auch Tabori o.D. [1967c], iv (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) zu der Quellenangabe. Tabori könnte neben der Ausgabe von 1929 auch die Ausgaben von 1955, 1959 oder 1960 verwendet haben; der Text ist identisch.

¹⁵³⁴ Bräunlein 2006a, 273.

¹⁵³⁵ Ebd. Vgl. z.B. Herodot [5. Jh. v.d.Z.] 1971, Hist. 1, 216 zu den Massageten und ebd., Hist. 4, 106 zu den Androphagen. Zu den Skythen und der Nachbarschaft der Massageten aus Herodots Perspektive, vgl. auch Bichler 2000, 69-73.

„The existence of man-eating peoples just beyond the pale of civilization is a common ethnographic suggestion. When the Mediterranean was the center of the European cultural universe, Herodotus assumed that the custom flourished in Eastern Europe, while Strabo had the same fear about the barbarians on the western fringe.“¹⁵³⁶

Auch die typologische Unterscheidung von ‚Exo-Kannibalismus‘ als dem ‚Verzehr von Außenstehenden‘ und ‚Endo-Kannibalismus‘, „which refers to eating a member of one’s own group“¹⁵³⁷, erscheint mit dem Hinweis auf historische und empirische Belege sowie die jeweilige Perspektivität hinterfragbar.

Ein weiterer Typus, der im *Cannibalism*-Artikel angesprochen wird, ist der ‚rituelle Kannibalismus‘, der aus dem ‚magischen Kannibalismus‘ abgeleitet wird. Ist aus religionswissenschaftlicher und ethnologischer Sicht kritisch zu vermerken, „dass ritueller Kannibalismus, sofern es ihn überhaupt gibt oder je gegeben hat, weit spärlicher verbreitet gewesen sein muss als es von den Autoren alter Reisebeschreibungen und moderner Ethnographien behauptet wird“¹⁵³⁸, so ist der Dramatiker Tabori jedoch nicht an der historischen Frage, ob es diesen gegeben hat oder nicht bzw. auch nicht an empirischen Nachweisen interessiert, sondern kann sich für das Dramenende, bei dem Schrekinger von Puffi isst, der Thesen des Artikels bedienen, die parallel zur Dramenhandlung gesetzt und für den dramenspezifischen Kontext genutzt werden. Wird im Artikel auch die infolge des Kannibalismus zugeschriebene ‚Teilhabe‘ an den Besonderheiten des Menschen erwähnt, die ‚mit aufgenommen‘ werden, so lässt sich diese These auch in Freuds *Totem und Tabu* (1912 / 1913) bei der Darlegung der Aneignung der ‚seelischen Kräfte‘ des Toten und die an die Vorstellung der Totemmahlzeit anknüpfende Konstruktion des universellen Ursprungnarrativs des ‚Urvatermords‘ wiederfinden, dessen Thesen Tabori für *The Cannibals* und *Die Kannibalen*, wie die Untersuchung gezeigt hat, insbesondere rezipiert. Freud konstatiert für das Narrativ des ‚Urvatermords‘: „Nun setzten sie [die Brüderschar, Anm. d. Verf.] im Akte des Verzehens die Identifizierung mit ihm [dem Urvater, Anm. d. Verf.] durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an.“¹⁵³⁹ Die im Artikel *Cannibalism* aufgeführten Aspekte

¹⁵³⁶ Arens 1979, 165. Vgl. auch Gareis 2002, 251.

¹⁵³⁷ Arens 1979, 17. Vgl. auch Conklin 2001, xxiv.

¹⁵³⁸ Kohl 1987, 153, Fußnote 34.

¹⁵³⁹ Freud [1912/1913] 2007, 196. Vgl. ebd. ausführlich: „(...) Der gewalttätige Urvater war gewiss das beneidete und gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Brüderschar gewesen. Nun setzten sie im Akte des Verzehens die Identifizierung mit ihm durch, eigneten sich ein jeder ein Stück seiner Stärke an. Die Totemmahlzeit, vielleicht das erste Fest der Menschheit, wäre die Wiederholung und die Gedenkfeier dieser denkwürdigen, verbrecherischen Tat, mit welcher so vieles seinen Anfang nahm, die sozialen Organisationen, die sittlichen Einschränkungen und die Religion.“ Freuds Anmerkungen beziehen sich auf Wundt 1906, 334-337 und den Abschnitt *Der Ursprung des Sühnopfers. Kannibalismus und Menschenopfer*: „So ist ja der Kannibalismus überhaupt ursprünglich aus diesem Streben, sich die seelischen Kräfte des Getöteten anzueignen, hervorgegangen“ (ebd., 336f.). Vgl. auch Freud [1912/1913] 2007, 132: „Der Kannibalismus der Primitiven leitet seine sublimere Motivierung in ähnlicher Weise ab. Indem man Teile vom Leib einer Person durch den Akt des Verzehens in sich aufnimmt, eignet man sich auch die Eigenschaften an, welche dieser Person gehört

des ‚rituellen Kannibalismus‘ mögen damit für Tabori auch hinsichtlich seiner Rezeption von Freuds Werk in Bezug auf Elemente der Inkorporierung und Identifizierung sowie der Aneignung von Eigenschaften des Verstorbenen bei einer bleibenden Ambivalenz gegenüber der ‚Vater‘-Figur von besonderem Interesse und ‚stimmig‘ gewesen sein, so dass sie assoziativ auf das Dramenende und das Essen Schrekingers von Puffi bezogen werden.

Spricht Schrekinger in seinem Monolog von der Bewunderung des Widerstands und der Stärke seiner ‚Opfer‘ in der Verschiedenheit von ihm als Täter, so kann der Kannibalismus an Puffi auf der einen Seite in Korrespondenz zum Text des Chorus und in indirekter Anspielung auf Freud als „an expression of his desire to overcome otherness and attain some of the humanity the victims displayed“¹⁵⁴⁰ verstanden werden. Beachtet man nochmals den Szenentitel *The Last Supper* und den zuvor der zugeschriebenen Figurenrede Uncle Taboris indirekt mit Jesu Worten aus Mk 14, 12-19 unternommenen Versuch, das ‚Mahl‘ durch die Kontextverschiebung nach Auschwitz nicht stattfinden zu lassen, so wird das ‚Mahl‘ unter Schrekinger wortwörtlich zum erzwungenen ‚Letzten (Abend-)Mahl‘. Tabori lässt am Ende des Dramas die Assoziation und Metaphorik einer ‚Schwarzen Messe‘ entstehen, bedenkt man zusätzlich sein eigenes geäußertes, an Freud angelehntes ritualkritisches Verständnis des Letzten Abendmahls als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘ und die mehrdeutig angelegte Hintergrundfolie des ‚Essens des echten Fleisches‘ des Holocaust-Dramas.¹⁵⁴¹ Hier werden diese Assoziationsfelder in Beziehung zueinander gesetzt: Schrekinger vollzieht den Kannibalismus an Puffi in der Letzten Abendmahls-Szenerie und könnte sich, im weiteren, übertragenen Sinne der Bedeutungszuschreibungen an das Letzte Abendmahl, z. B. die ‚Kraft‘ von Puffi ‚einverleiben‘.¹⁵⁴²

Auf der anderen Seite kann sein Essen von Puffi auch als eine „symbolical reflection of the attempt to erase the memory of the crimes he and his kind committed“¹⁵⁴³ in Korrespondenz

haben.“ Vgl. auch Volhard 1939, der verschiedene Formen eines als universell angenommenen, vorkommenden ‚Kannibalismus‘ kulturvergleichend versuchte zu belegen. Zum ‚magischen Kannibalismus‘ hält er in Analogie zu Wundt und Freud fest: „Am häufigsten wird der Kannibalismus sowohl von Eingeborenen wie von Reisenden aus dem sogenannten Aberglauben erklärt, dass sich der Mensch durch Essen von Menschenfleisch um wesentliche Kräfte, Eigenschaften und Tugenden *bereichern* könne. Diese Erklärung ist zugleich dem europäischen Denken am leichtesten verständlich, da sie dem Kannibalen ein zweckmäßiges und zielgerichtetes Verhalten zuerkennt (...). Wir fassen als magischen Kannibalismus alle die Fälle zusammen, in denen man Menschenfleisch in der Absicht isst, sich um irgendwelche Kräfte zu *bereichern*“ (ebd., 394).

¹⁵⁴⁰ Kagel 2008, 213.

¹⁵⁴¹ Vgl. auch Plunka 2009, 248: „Ultimately, Puffi’s body becomes the means of survival, (...) when Schrekinger forces them to eat or die. In this sense, the play is also a black mass, an inversion of the Eucharist in which eating condemns the survivors to living in a godless world, a wasteland.“

¹⁵⁴² Vgl. auch Taboris Aussage in Tabori/Palm/Voss [1987] 2004, 60: „Bei *Kannibalen* und *Mein Kampf* geht es auch um Essen. Es ist theologisch, es ist grotesk. Essen als theologische Nahrung. Jede Religion ist voll mit diätetischen Vorschriften. (...) Aber das Essen hat auch eine rituelle Ebene. In der christlichen Religion verleibt man sich die Eigenschaften des Göttlichen ein, die Kannibalen eignen sich die Kraft ihrer Feinde an.“

¹⁵⁴³ Kagel 2008, 213.

des Chorus-Textes, der im Rekurs auf den *Cannibalism*-Artikel aus der *Encyclopaedia Britannica* ferner davon spricht, dass der ‚Geist des Ermordeten den Mörder nicht heimsuchen möge‘, gedeutet werden. Tabori waren auch Freuds Anmerkungen aus seinem zweiten Essay *Das Tabu und die Ambivalenz der Gefühlsregungen in Totem und Tabu* bekannt, in dem Freud bei einigen ausgewählten, von ihm als ‚primitiv‘ bezeichneten Völkern das Namentabu und den rituellen Umgang mit den Toten beschreibt, denn die Hinterbliebenen, so Freud, „machen (...) kein Hehl daraus, dass sie sich vor der Gegenwart und der Wiederkehr des Geistes des Verstorbenen *fürchten*; sie üben eine Menge von Zeremonien, um ihn fernzuhalten, ihn zu vertreiben.“¹⁵⁴⁴

Der Chorus spricht parallel zu dem Essen von Schrekinger aus der Perspektive der 1. Person Singular am Ende des Textes eine ironisch-makabre Empfehlung an das Publikum – das als ‚dear breth[re]n in Christ‘¹⁵⁴⁵ im Rahmen dieses ‚Letzten Abendmahls‘ bzw. dieser metaphorischen ‚Schwarzen Messe‘ als Teil der ‚(Abend-)Mahlgemeinschaft‘ angesprochen wird – aus, das ‚Judenherz‘ in Aspik oder mit einer Sauce Vinaigrette zu verzehren, so ‚zart, dass es im Mund zergehe‘. Damit nimmt der Chorus diese zuvor im Monolog von Schrekinger bereits getätigte Aussage über die Spezialität seines Restaurants, ein Geflügelgericht, das im Mund zergehe, auf und erzeugt eine semantische Doppelung, bevor er selbst ganz am Schluss weiter isst. Das eingeleitete ‚aus diesen Gründen‘ der Empfehlung des Chorus an das Publikum nach den Ausführungen zu verschiedenen Formen des ‚Kannibalismus‘ kann damit an das Essen von Schrekinger zurückgebunden interpretiert werden. Schrekingers Kannibalismus könnte auch dahingehend gedeutet werden, dass er seine ‚Opfer‘ und seine ‚Schuld‘ zu eliminieren beabsichtigt.¹⁵⁴⁶

Wendet man sich nun den letzten drei Szenen der 2nd *Revision* von *The Cannibals* zu, so gibt Uncle Tobias zu Beginn der siebten Szene *Nightmare at the Café New York* an, geträumt zu haben, nach der Befreiung aus Auschwitz wieder zu Hause zu sein und durchlebt seinen Traum noch einmal gemeinsam mit den Mithäftlingen. Er erzählt: „Then you walk upstairs. You look like a skeleton in your striped garb. You stink. You ring the doorbell and who

¹⁵⁴⁴ Freud [1912/1913] 2007, 108.

¹⁵⁴⁵ Auch Luther verwendet diese Bezeichnung als Zeichen der Verbundenheit in *De servo arbitrio* (1525) (auf Engl.: *On the Bondage of the Will*), vgl. Luther [1823] 1999, 15 und 268ff.

¹⁵⁴⁶ Vgl. in diesem Sinne auch z.B. Bourger 2002, 92: „Wenn Schrekinger also frisst, um seine Opfer und seine Schuld verschwinden zu lassen und unsichtbar zu machen, und wenn der figurativ zu verstehende Verzehr des ‚Judenherz[ens]‘ damit parallelisiert wird, dann gerät auch die Konsumtion der jüdischen Leiden durch das Publikum in den Verdacht, ebenso gut dem Vergessen wie der Erinnerung dienen zu können.“ Mit der Empfehlung, das ‚Judenherz‘ zu verzehren, könnte auch die Absicht verbunden sein, die Geschichte des Antisemitismus durch diese Überspitzung abzurufen, um diesen mit diesem Mittel ad absurdum zu führen, so die Überlegungen im Gespräch mit Martin Kagel (Department of Germanic and Slavic Studies, University of Georgia) im August 2013.

should invariably answer –¹⁵⁴⁷ Die Mutter wird nun von Hirschler und den anderen Figuren abwechselnd gespielt. Man komme nach Hause, setze sich zu einem Essen hin, ziehe seine Schuhe aus. Hirschler ergänzt, dass sie, die Mutter, ihm die Schuhe ausziehe. Später jedoch, kurz vor dem Einschlafen, werde man wach und der Albtraum beginnt, „you know what I mean, something’s gone – terribly – wrong.“¹⁵⁴⁸ Jemand komme nach oben, und die Tür öffnet sich – hier bricht Uncle Tobias unvermittelt ab und sagt, dass der Traum jedoch dieses Mal anders gewesen sei. Er war nicht zu Hause, sondern im Café New York als Gastgeber einer Wiedersehensfeier mit den anderen ehemaligen Mithäftlingen:

„(...) we were all together in my dream, it was a reunion, Auschwitz Class 44, and it was beautiful. All together in the backroom where a long table had been set up for us. (Goes to table) A long white table, a long white marble table with seven white candles and the music was playing and all along the wall there was this buffet (...), groaning under a glittering array of delicacies, red hot fish-soup in a steaming tureen, a great turkey stuffed with chestnuts, a whole ham so pink you’d want to kiss it, and roast beef and lamb, and venison, and several chickens, ducks, no, ducklings, a cheese tray, a basket of southern fruit (...) and wines and beer and brandy (...), oh my God, I thank thee for Thy bounty and the goodness of life, and seven waiters in gleaming white jackets waiting to serve up the feast at the long table where I the host sat with Klaub on my right, Foti on my left, Mr Reich over there, Heltai, Hirschler, Somlo, right there, my friends – Ziffer, don’t be so shy – say, Ghoulos, that chair is reserved.“¹⁵⁴⁹

Bei dieser Wiedersehensfeier wurden ein reichhaltiges Buffet und Getränke präsentiert; Uncle Tobias ruft möglicherweise in Anklang an Ps 65, 11 seinen Dank dafür an ‚Gott‘ aus und erwähnt die Bedienungen, die darauf warteten das ‚Festmahl‘ zu servieren. Hierin kann ein indirekter Rekurs auf Freuds ‚Totemmahlzeit‘¹⁵⁵⁰ bzw. das ‚(totem) feast‘¹⁵⁵¹ in *Totem und Tabu* gesehen werden. Der Hinweis auf den reservierten Stuhl deutet auf Puffi hin. Direkt im Anschluss an diese Anmerkung beschreibt der Nebentext das einfache Schlagen einer Kirchenglocke, das als rituelles Element beispielsweise vor oder auch während des christlichen Gottesdienstes eingesetzt sein kann,¹⁵⁵² hier jedoch durch den Transfer und die Transformation eines Einzelelements in den neuen dramatischen Kontext nicht auf einen rituellen Kontext hin bezogen zu interpretieren, sondern als akustischer Verstärker dieses auf Puffi verweisenden Spannungsmoments zu deuten ist. Ein Shofar oder ein Widderhorn wie in den späteren Versionen erklingt an dieser Stelle nicht. Eine zweite Kirchenglocke läutet, nachdem Uncle Tobias nochmals betont hat, dass dieser Stuhl reserviert sei. Er spricht im Folgenden einen Toast auf das Leben aus. Als Glatz sich auf den reservierten Stuhl setzt,

¹⁵⁴⁷ Tabori o.D.(b), 63 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵⁴⁸ Ebd., 64.

¹⁵⁴⁹ Ebd., 65. Die Unterstreichung stammt von Tabori. Vgl. auch Frankl [1963] 1978, 28 und die Erwähnung des Wunschtraums nach einer Reunion unter den Häftlingen.

¹⁵⁵⁰ Vgl. Freud [1912/1913] 2007, 194.

¹⁵⁵¹ Vgl. Freud 1918, Abschnitt 113 (<http://www.bartleby.com/281/> (letzter Zugriff 01.06.2017)).

¹⁵⁵² Vgl. z.B. Hense 1998, 33-37 zur historischen Perspektive des Glockengebrauchs in Kirchen und zu den allgemeinen (zugeschriebenen) Funktionen des Glockenläutens.

erwähnt Uncle Tobias nun ganz explizit, dass dies Puffis Stuhl sei und dieser sich verspäten werde.¹⁵⁵³ Des Weiteren konnte er draußen ein haltendes Taxi hören. Hier ertönt das dritte Mal eine Kirchenglocke. Uncle Tobias dachte, dass Puffi ankommen würde.¹⁵⁵⁴ Dann sah er in seinem Traum weiter, dass nicht er es war, sondern ein alter Mann mit einem Regenschirm: „He came up to the table (...). His head was shaking with rage. His eyes were red. He circled the table. (He circles the table) ,Where is my only son? What have you done to him? Where are his hands that used to hang on to mine? His eyes that watered at the least rebuke? (...) Where is his heart out of which he cried to me from the darkness?“¹⁵⁵⁵

Diese indirekt charakterisierte christlich inspirierte ‚Gott‘-Figur fragt nun mehrdeutig nach ihrem ‚einzigen Sohn‘ Puffi und was sie mit ihm gemacht hätten. Außerdem werden Puffi von dieser Figur indirekt die Worte Jesu während der Kreuzigung (z. B. in Mt 27, 46) zugeschrieben, die nach ‚ihr‘ aus der Dunkelheit gerufen hätten. Klaub hat sich nun auf Puffis Stuhl gesetzt und antwortet provokant und vulgär mit: „We ate him up and shat him out.“¹⁵⁵⁶ Uncle Tobias fordert ihn auf, den Stuhl zu verlassen. Dieser provoziert ihn am Szenenende jedoch mit den Fragen:

„Who’s dreaming? Are you? (...) Is this a hammer? (shows it) Am I dreaming this hammer? (He brings it down on the table with a crash) No, quite obviously, I’m not dreaming this hammer. It is a hammer. And this is a table. And this is a box. Now sit on, Uncle. We will have words with you.“¹⁵⁵⁷

Es folgt die achte Szene *Trial and Execution*, die inhaltlich auf die letzte Szene mit dem Titel *The Cannibals* ausgerichtet ist.

Klaub fragt Uncle Tobias zu Beginn erneut, ob er diesen Hammer sehe und sich an den anderen Hammer erinnere. Es folgt ein von Klaub erzählter Rückblick, was sich eines Nachts in der Küche abspielte. Alle seien, bis auf Haas, der bereits verhaftet wurde, dort gewesen. Auf die Frage, wo der Hammer gewesen sei, antwortet Uncle Tobias nicht. Klaub ist sich bewusst, dass sich Uncle gegen den geplanten Kannibalismus an Puffi stellt und beginnt als Antagonist mit seinem Gegen-Plädoyer, das den Willen zum Überleben ohne Rücksicht auf Moral und religiöse Werte veranschaulicht, um Zeugnis von Auschwitz abzulegen.¹⁵⁵⁸ Klaub

¹⁵⁵³ Zum Motiv des leeren Stuhls, vgl. Visser 1991, 109: „An empty chair, with its empty place at the table, easily becomes an eerie, uncomfortable sight: it insistently calls to mind the person who ought to be sitting there.“

¹⁵⁵⁴ Vgl. an dieser Stelle vorausschauend die *Rewrites* von *The Cannibals* (August 1968), Tabori 1968I, 33 und 36 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1386) und ebenfalls das Ertönen von drei Kirchenglocken im Verlauf der vierten Szene *Nightmare at the Café New York* des vierten Akts.

¹⁵⁵⁵ Tabori o.D.(b), 67 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁵⁷ Ebd. Wird hier von Klaub der Hammer hervorgehoben, der in der achten Folgeszene *Trial and Execution* im Zentrum steht, so ist es im späteren *Fourth Draft* das Messer in der achten Szene *The Trial & Banishment of Uncle*, die bereits im Rahmen von Kapitel 4.2.7 untersucht wurde.

¹⁵⁵⁸ Vgl. Tabori o.D.(b), 68f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): „I know what you have been trying to do but I will not let you spoil my appetite or give me heartburn for all eternity. Meat is meat; fuck my father in heaven; I am not evil; I would not hurt a little lamb in the field; if I saw a man hurting it I would kill that man, yeh, I might bash in his face. There are daily murders in every housewife’s kitchen,

fragt ihn dann nochmals, wo der Hammer gewesen sei, doch anstelle von Uncle Tobias antworten nun die Mithäftlinge und geben an, dass dieser auf dem Küchentisch war und gegen die Verhaftung eingesetzt werden sollte. Die Feststellung Klaubs, „that at that moment it seemed our only way of dying with some dignity and meaning“¹⁵⁵⁹, bejahen die Mithäftlinge wie auch die Frage, dass dadurch einige von ihnen überlebt hätten können. Der Hammer kam jedoch nicht zum Einsatz, da Uncle Tobias ihn wieder in den Küchenschrank zurücklegte. Er selbst sagt des Weiteren von sich, in guter Form gewesen zu sein, woraufhin Klaubs Anklage folgt:

„Oh, more than that, you were magnificent; and I accuse you of magnificence. (...) you made everyone stand still and listen, except for the thugs of course who were coming to get us like undertakers, driving down the avenue in their death truck. How come the Lord never screams at his adversaries? Why is it always the family that takes the rap? You spoke with a tongue of fire in your kitchen, God’s own pimp hustling the same old pox. (The others join in, speaking as one) Honor thy father and mother (so they can go on lying to you)! Thou shalt not bear false witness (lest, God forbid, you protect your friends)! Thou shalt not kill (why make things rough for the police?! Forgive them for they know not what they are doing (even as they push the right button to turn on the gas)! And those that live by the sword shall perish by the sword. And what of those that do not live by the sword? How will they die, [U]ncle? [T]ell us, [U]ncle, who led us like little children out of your kitchen, who put us on the train, who brought us here, who made me put the hammer down even as the death truck was only two blocks away?“¹⁵⁶⁰

Uncle Tobias’ Verhalten wird scharf von Klaub verurteilt; er wird für die Deportation verantwortlich erklärt. Auch auf ‚Gott‘ ist nicht zu zählen, und Uncle würde nur seine Gebote wiederholen, die ihnen aber auch nicht geholfen haben und die im Folgenden von Klaub und den Mithäftlingen karikiert und in ihr Gegenteil verkehrt werden: Auf das 4. Gebot, Vater und Mutter zu ehren, das hier zum Teil indirekt aus Ex 20, 12 oder Dtn 5, 16 zitiert wird, folgt die provokante Ergänzung, damit sie weiter lügen können. Dem 8. Gebot, nicht falsch Zeugnis zu reden, das hier zum Teil aus Ex 20, 16 oder Dtn 5, 20 indirekt intertextuell von Tabori in die Figurenrede eingewoben wird, wird ironisch entgegnet, dass man damit nicht, Gott bewahre, die Freunde beschütze. Dem 5. Gebot, nicht zu töten, das ohne Markierung wortwörtlich aus Ex 20, 13 oder Dtn 5, 17 rezipiert wird,¹⁵⁶¹ wird mit der ironischen rhetorischen Frage begegnet, warum man der Polizei denn Schwierigkeiten bereiten solle. Auf Jesu Worte

chickens strangled, (...) meat is meat, and where do you draw the line? (...) I know your lessons by heart, I have heard them all my life, but there can be no goodness in the fool; when the good man is beaten down, he is beaten not because he is good but because he may have been a fool. I was a fool in your kitchen, and I am hungry now, I want to eat, that is, I want to live, to be, to be a living witness, a walking exhibition of wounds; (...) so that they will never again find (...) sanctity in suffering or virtue in martyrdom. (...) I don’t care where my next meal is coming from, from what stockyard, from whose butcher shop, by what accident, be it fish, fowl, or man; I only care about one thing now: What am I doing here in the first place? How did I get here, may I ask: Was there no other place to go, no other way to spend my evening?“

¹⁵⁵⁹ Ebd., 73.

¹⁵⁶⁰ Ebd., 74f.

¹⁵⁶¹ Vgl. Ex 20, 12; 16 und 13, The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 84 und für Dtn 5, 16; 20 und 17, ebd., 195.

„Vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun“ aus Lk 23, 34, die Jesus im Rahmen der ihm zugeschriebenen „letzten sieben Worte“ vor seinem Tod zu „Gott“ spricht, um diejenigen, die für seine Kreuzigung Verantwortung tragen, vor dessen Zorn zu schützen,¹⁵⁶² die hier ausschnitthaft indirekt und nicht als Zitat markiert in die Figurenrede einfließen, folgt die zynisch-ironische, auf die Täter in Auschwitz und für die Ermordungen Verantwortlichen bezogene Anmerkung, dass „sie“ es auch sogar dann nicht wüssten, wenn sie den Knopf drücken, um das „Gas anzustellen“. Klaub bezieht sich im Folgenden mit der paraphrasierten Aussage „Those that live by the sword shall perish by the sword“ auf Mt 26, 52 im Kontext des Narrativs der Gefangennahme von Jesus¹⁵⁶³ und fordert Uncle mit der Frage, was mit denen sei, die nicht durch das Schwert umkommen – der Bezug auf Auschwitz wird hier ersichtlich – zu einer Antwort heraus: Wie würden diese sterben? Uncle Tobias wird außerdem für schuldig befunden, die Häftlinge nach Auschwitz und Klaub dazu gebracht zu haben, den Hammer niederzulegen, obgleich der „death truck“ nur zwei Blocks weit entfernt war.

Uncle Tobias verteidigt sich wütend mit vielen Gegenfragen. Er hätte ihnen gar nichts versprochen, was wolle Klaub jetzt von ihm, „a benediction for murder?“¹⁵⁶⁴ Uncles Monolog wird von der Präsenz des Lastwagens kurz vor der Deportation rückblickend unterbrochen, den die Figur Pressburger hörte. Uncle sagt ihnen jetzt, wie auch damals schon in der Küche:

„When murder meets murder, they fuck and multiply like skunks. However lucky you may be, however busy, however hard you strain your muscles, you will not even reach the itching scab on your backs; you will not scratch it; there is no relief, there is nothing; there is absolutely nothing but prayer. All I promise you is this –“¹⁵⁶⁵

Wenn Mord auf Mord träfe (und der Hammer eingesetzt worden wäre), würde sich das Morden nur multiplizieren; Erleichterung oder Entlastung würde dies nicht mit sich bringen. Das einzige Medium, auf das man setzen könne, sei das Gebet. Es folgt eine weitere Unterbrechung durch die Kommentare der Mithäftlinge, wie es war, als sie abgeholt wurden. Die Situation der Verhaftung und Deportation wird nacherzählt und zwischen Uncles Monolog integriert. Dieser weiß, dass sie sterben werden und beginnt die nicht als Zitat markierten Verse 6-12, 14 und 20 des Klagepsalms 22 zu beten, dem sich die Mithäftlinge kurzzeitig anschließen. Die Zeit- und Handlungsebenen überschneiden sich, da die Figuren auch die Kommentare der Nazis während der Deportation mitsprechen, während Uncle Tobias weiter betet:

¹⁵⁶² Vgl. Lk 23, 34, ebd., 965.

¹⁵⁶³ Vgl. Mt 26, 52: „Then said Jesus unto him, Put up again thy sword into his place: for all they that take the sword shall perish with the sword“ (ebd., 905).

¹⁵⁶⁴ Tabori o.D.(b), 75 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵⁶⁵ Ebd.

„UNCLE TOBIAS

I am a worm and no man; a reproach of men and despised of the people.

The others join in.

UNCLE TOBIAS

All that they see me laugh me to scorn; they shoot out the lip; they shake the head saying ...

THE OTHERS

They mocked our singsong.

UNCLE TOBIAS

He trusted in the Lord that he would deliver him; let him deliver him, seeing he delighted in him.

(...)

UNCLE TOBIAS

But thou art he that took me out of the womb: thou di[d]st make me hope when I was upon my mother's breasts.

(...)

UNCLE TOBIAS

I was cast upon thee from the womb: thou art my God from my mother's belly.

SOMLO

Another said (viciously) ‚Sprich lauter, Jud‘. (Pleasantly) Meaning: Speak louder, Jew.‘

UNCLE TOBIAS

(louder) Be not far from me; for trouble is near; for there is none to help.

(...)

UNCLE TOBIAS

Many bulls have compassed me; strong bulls of Bashan have beset me round.

THE OTHERS

(chanting, viciously): Saujude! Arschloch! Scheissker!

(...)

UNCLE TOBIAS

(in ecstasy): I am poured out like water, and all my bones are out of joint; my heart is like wax: it is melted in the midst of my bowels.

THE OTHERS

(pleasantly) They got excited and beat our faces.

UNCLE TOBIAS

Deliver my soul from th[e] sword, my darling from the power of the dog.

They get excited and beat him to death. The Kid has come in.¹⁵⁶⁶

¹⁵⁶⁶ Ebd., 76f. Vgl. Ps 22, 6-12; 14 und 20: „6 But I *am* a worm and no man; a reproach of men, and despised of the people. 7 All that they see me laugh me to scorn: they shoot out the lip; they shake the heads *saying*, 8 He trusted in the Lord *that* he would deliver him: let him deliver him, seeing he delighted in him. 9 But thou *art* he that took me out of the womb: thou didst make me hope *when I was* upon my mother's breasts. 10 I was cast upon thee from the womb: thou *art* my God from my mother's belly. 11 Be not far from me; for trouble *is* near; for *there* is none to help. 12 Many bulls have compassed me: strong *bulls* of Bashan have beset me round. 14 I am poured out like water, and all my bones are out of joint: my heart is like wax; it is melted in the midst of my bowels. 20 Deliver my soul from the sword; my darling from the power of the dog“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 549) [Hervorh. d. Verf.].

Es wird am Ende deutlich, dass die Mithäftlinge, die von den Nazis geschlagen wurden, die Gewalt übertragen und Uncle Tobias zu Tode schlagen. The Ramaseder Kid fragt entsetzt, ‚was‘ sie seien; die Häftlinge keuchen und bedecken ihre Mäuler. Ganz am Ende der Szene hämmert Weiss gegen den Topf und ruft aus: „Come and get it.“¹⁵⁶⁷

Die letzte Szene ist nun nicht mehr mit *The Last Supper*, sondern mit dem Titel *The Cannibals* von dem Autor Tabori versehen worden. Die explizit gemachte Szenerie des Letzten Abendmahls wie auch der Monolog Schrekingers wurden hier entfernt. Auf der einen Seite des langen Tisches sitzt Schrekinger sowie auf der anderen Seite Mr. Reich, Hirschler und Heltai, „eating, and Glatz, massaging his head, trying to think. Frisch is taking pictures. Outside, in the compound, those that have refused to eat, are doing pushups. Some have already collapsed. Glatz gets up from the table.“¹⁵⁶⁸ Schrekinger befiehlt Glatz zu essen, doch dieser weigert sich, wird hinausgeschickt und beginnt ebenfalls mit den Liegestützen. Der Essensbefehl ergeht nochmals an Mr. Reich, der kurz zögert, dann aber weiter isst: „All three, Heltai, Hirschler and Mr Reich eat faster and faster. Frisch is taking pictures. Ziffer, outside, collapses. Schrekinger starts eating and comes forward, to address the audience, eating.“¹⁵⁶⁹ Waren es in den frühen Versionen von 1966 / 1967 und 1967 noch Hirschler und Heltai, die neben Schrekinger unter seinem Zwang den Kannibalismus an Puffi vollziehen, so sind es hier Mr. Reich, Hirschler und Heltai sowie Schrekinger selbst. Hier wird durch das Hinausgehen der Häftlinge nicht wie zuvor die Ermordung angedeutet, sondern die Figuren beginnen draußen mit Liegestützen. Es folgt Schrekinger, der anstelle des Chorus nun selbst einzelne, gekürzte Abschnitte aus dem *Cannibalism*-Artikel der *Encyclopaedia Britannica* wiedergibt, unterbrochen vom Nebentext, der beschreibt, dass die Figuren draußen nach und nach zusammenbrechen und umfallen.¹⁵⁷⁰ Nur The Ramaseder Kid bleibt noch übrig, der weiter Liegestützen tätigt. Schrekinger spricht zum Schluss mit vollem Mund aus: „So that his ghost may not trouble the murderer / or else to cause the relatives of the murdered man / to lose heart and give up the right of revenge.“¹⁵⁷¹ Und empfiehlt dem Publikum deshalb anschließend als Teil seiner ‚Mahlsgemeinschaft‘: „For which reasons I recommend, dear

¹⁵⁶⁷ Tabori o.D.(b), 77 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵⁶⁸ Ebd., 78.

¹⁵⁶⁹ Ebd.

¹⁵⁷⁰ Vgl. ebd., 78f.: „Herodotus and Strato [sic!] / tell of the Scythian Massagetæ / who killed old people and ate them. / (eats) / Sporadic cannibalism occurs / among civilized people – / Outside, Foti and Somlo have collapsed. / As records of shipwrecks and sieges show. / Some savages eagerly desire food – / Pressburger collapses. / In order that they may partake of the mental / or the bodily peculiarities of the man. / He eats. Ghoulos falls down. Thus the eating of the heart of a lion / is recommended for the warrior to make him brave. / Klaub and Lang fall down. / An entirely different kind of cannibalism consists / of the consumption of a small portion of the body / of a murdered man.“

¹⁵⁷¹ Ebd., 79.

brethren in Christ, / the Jew's heart, so soft it will melt in your mouth.“¹⁵⁷² Hier wird nun deutlich, dass Schrekinger isst, um seine Spuren zu verwischen und dem gefürchteten ‚Geist‘ des Toten zu entfliehen. Deshalb, als wäre das Publikum der kollektive Mittäter, empfiehlt er das ‚Judenherz‘, als würde er – als zynisch zu interpretieren – ein ‚vorzügliches Gericht‘ anpreisen. Am Dramenende geht er essend ab; die ‚Band‘ spielt, und The Kid fährt mit den Liegestützen fort.

Die letzten vier Szenen 22, 23, 24 und 25 des *Third Draft* sind mit *Klaub and Scrambled Eggs*, *The Reunion*, *Trial & Execution* und *The Cannibals* von Tabori überschrieben worden. Im Rollenspiel der Szene *Klaub and Scrambled Eggs* kehrt Klaub, der einen Hammer hat, nach Hause zu seiner Mutter zurück, die von Uncle Tobias gespielt wird. Hier sagt Uncle als Mutter, dass der ‚verlorene Sohn‘ zurückkehre, in Anspielung auf das Gleichnis in Lk 15, 11-32.¹⁵⁷³ Nun übernimmt Klaub plötzlich die Rolle der Mutter, die ihn als Sohn fragte, ob er schon die News gehört hätte. ‚Sie‘ seien hier; ‚sie‘ würden sie alle umbringen. Klaub gesteht in dieser Szene, die durch zahlreiche Rollenwechsel geprägt ist, dass er die Flugblätter schrieb, die Glatz druckte. Glatz wurde verhaftet, da jemand sie verraten haben musste. Die Mutter weiß nun, dass nach Klaub ebenso gesucht wird und legt ihm u. a. nahe, zu beachten, dass die einzige Form des Kampfes gegen die ‚Goyim‘ sei, sich wie ein kleiner Gentleman zu benehmen. Dies sei er, erwidert Klaub und gibt dann preis, dass er andere Leute verrate und sich somit wie ein ‚kleiner Gentleman‘ verhalte, wie es ihm die Mutter beigebracht habe. Die Mutter solle sich um sich selbst Sorgen machen, wenn sie nach ihm suchen und ins Haus kommen würden, da sie Hass letzte Woche Geld für die Druckertinte gegeben habe. Klaub empfiehlt der Mutter ins Krankenhaus zu gehen; Hirschler würde auf sie aufpassen. Um einen Grund für einen Krankenhausaufenthalt herbeizuführen, hat Klaub vor, das Bein der Mutter zu brechen.

Er fordert die Mutter nochmals auf, ihr Bein auf den Stuhl zu legen und erinnert sich an von der Mutter serviertes Rührei, das ihn verklärte: „I discovered happiness in the mouth. Those that want to be happy in the mouth become murderers, sooner or later.“¹⁵⁷⁴ Draußen hielt dann der Lastwagen; er habe den Hammer genommen und das Bein der Mutter gebrochen. Parallel dazu schlägt er am Szenenende mit dem Hammer aus dem Spiel heraustretend ebenfalls auf sein Bein und bricht zusammen. In seinen Notizen zum *Third Draft* hält Tabori dazu fest: „The transition to the new ending is based on these concepts:

¹⁵⁷² Ebd.

¹⁵⁷³ Vgl. Tabori 1968m, 56 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵⁷⁴ Ebd., 63.

When Klaub breaks his own leg, he in fact punishes himself for his anti-Uncle drive. This means that Uncle has won an important battle but not the campaign yet.¹⁵⁷⁵

Die nun folgende 23. Szene trägt den Titel *The Reunion* und wurde von Tabori explizit mit dem ‚Bild‘ des ‚Last Supper‘ ausgestattet, wie seine Notizen an dieser Stelle zeigen: „After the Klaub scene the mood is that of impending reconciliation. The image is that of the Last Supper; but Uncle still has to cope with the whole group. Hence his projection of the reunion.“¹⁵⁷⁶

Wie bereits in der 25. Szene *The Last Supper* der frühen Versionen spricht Uncle Tobias hier zu Beginn der Szene *The Reunion* folgende, aus Mk 14, 13-15 entlehnte und im Vergleich gekürzte, jedoch ebenfalls nicht als Zitat markierte Verse, die Jesus laut synoptischer Erzählung beim Letzten Abendmahl mit seinen Jüngern zugeschrieben wurden und hier nun übertragen auf Uncle Tobias und die Mithäftlinge bezogen zu sehen sind:

„You went into the city and there you met a man. And you followed. And where he went in, you said to the goodman of the house, Where is your guest chamber? And he showed you a large room. So sit with me all and make ready. Maybe they will pass over us.“¹⁵⁷⁷

Fügte der Autor Tabori in den frühen Versionen die wichtige Ergänzung hinzu, dass die Mithäftlinge mit ihm sitzen und ‚vorbereiten‘ sollen, obwohl sie *nicht* vorbeikommen werden, so dass das Essen von Puffi im übertragenen Sinne nicht stattfinden wird, so modifiziert er diese Aussage in der Figurenrede von Uncle Tobias, nach der alle mit ihm sitzen und ‚vorbereiten‘ sollen, da ‚sie‘ *vielleicht* vorbeikommen werden, es also vielleicht zu dem ‚Mahl‘ bzw. dem Kannibalismus an Puffi kommen kann.

Der Nebentext unterstützt ebenfalls assoziativ den Eindruck des ‚Letzten Abendmahls‘ durch die Angabe, dass die Mithäftlinge, bis auf Glatz, mit Uncle Tabori am Tisch sitzen. Uncle Tobias vermerkt außerdem im Vergleich zu der Version von 1967 in gekürzter Form:

„Our father in heaven has given us his [C]ommandments so that we may break them. He wants his children to be rebellious so he can punish them. That is all he wants, to punish us. If he doesn’t want to punish us, then this dreadful room, this evening makes no sense. So I say to you, let us obey his [C]ommandments. Let us love him as we love each other. We must not eat that which must not be

¹⁵⁷⁵ Tabori 1968i, 2 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).

¹⁵⁷⁶ Ebd.

¹⁵⁷⁷ Tabori 1968m, 64 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. Mk 14, 13-15: „**13** And he sendeth forth two of his disciples, and saith unto them, Go ye **into the city**, and **there shall meet you a man** bearing a pitcher of water: **follow him**. **14 And wheresoever he shall go in**, say ye **to the goodman of the house**, The Master saith, **Where is the guestchamber**, where shall I eat the passover with my disciples? **15 And he will shew you a large upper room** furnished *and* prepared: there **make ready** for us“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 926) [Hervorh. d. Verf.]. Vgl. auch Tabori 1968n, 1ff. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die *Version 3A. PART THREE* zu *The Cannibals* vom 18.07.[1968]: Hier werden zu Beginn der Szene *The Reunion* der Uncle-Figur keine Verse aus Mk 14, 13-15 mit Bezug zum Letzten Abendmahl-Narrativ in den Mund gelegt, sondern gleich mit dem Traum vom Wieder-zu-Hause-sein angefangen.

eaten. Flesh is not meat; flesh is God. And a mouth is best used for singing. Weiss, make sure, the pot is poured out in the snow and Puffi's remains are decently buried and a [K]addish spoken.¹⁵⁷⁸

Auch in diesem Entwurf bezieht sich Uncle Tobias auf ‚Gott‘ als ‚Vater‘-Figur, der seine Gebote gegeben habe, damit sie gebrochen werden können. Alles, was dieser wolle, sei es, sie zu bestrafen. Die Argumentation, dass ‚Gott‘ als ‚Vater‘ seine Kinder gern rebellisch sieht, um sie im Anschluss zu bestrafen, taucht hier nicht mehr auf. Wenn er das nicht wolle, würde dieser schreckliche Raum und Abend keinen Sinn ergeben. ‚Gott‘ wird nun nicht mehr verflucht, sondern einfach festgehalten, dass den Geboten Folge geleistet werden und damit eben auch nicht gegessen werden soll, was nicht gegessen werden muss. ‚Flesh is not meat‘, sondern das menschliche Fleisch sei ‚Gott‘. Diese Aussage wird später auch im *Fourth Draft* in der achten Szene *The Trial & Banishment of Uncle* integriert, die in Kapitel 4.2.7 bereits analysiert wurde. Diese Gleichung könnte sich einerseits auf ‚Gott‘ beziehen, der den Menschen laut biblischem Narrativ geschaffen habe. Andererseits wird hier auch der weitere Assoziationsraum eröffnet, nach dem auch auf die Eucharistie und die Zuschreibung, dass das Brot Jesu Leib (und der Wein sein Blut) darstelle, angespielt werden könnte.¹⁵⁷⁹ Der Mund würde zudem am besten zum Singen genutzt werden, schließt Uncle sein Plädoyer gegen den Kannibalismus an Puffi, in der Hoffnung, dass das ‚Mahl‘ vielleicht nicht stattfinden wird. Weiss wird aufgefordert sicher zu gehen, dass der Topf mit den Überresten von Puffi in den Schnee ausgeschüttet, diese anständig begraben und ein Kaddish gesprochen wird.

Niemand bewegt sich daraufhin, und Uncle Tobias beginnt von dem Traum, wieder zu Hause zu sein zu sprechen. Die Mithäftlinge träumen mit; es entspinnt sich ein Rollenspiel. Man kommt nach Hause, setzt sich an den Tisch und zieht sich die Schuhe aus. The Gipsy ergänzt, dass es die Mutter (oder Ehefrau) sei, die die Schuhe ausziehe. Dann jedoch stimmt etwas nicht; der Traum wird zum Albtraum: „You shouldn't have come home. It's too early. They're not gone yet. It's not safe yet. A truck stops outside the house.“¹⁵⁸⁰ Foti schreit auf, alle öffnen die Augen und können nicht mehr atmen. Doch Uncle Tobias führt weiter aus, dass es dieses Mal in seinem Traum anders gewesen sei; er habe sich als Gastgeber im

¹⁵⁷⁸ Tabori 1968m, 64 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵⁷⁹ Zu bedenken ist ferner auch die Freudsche psychoanalytische, religions- und ritualkritische Lesart der Eucharistie als wiederholten ‚Vatermord‘ und Taboris daran angelehntes Verständnis des Letzten Abendmahls als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘.

¹⁵⁸⁰ Tabori 1968m, 66 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. auch Levi [1961] 2006, 161 zum Traum, wieder zu Hause zu sein und Levi [1965] 1987, 193f. und die Erwähnung eines Albtraums von Levi: „And in fact, as the dream proceeds (...) everything collapses and disintegrates around me, the scenery, the walls, the people, while the anguish becomes more intense and more precise. Now everything has changed to chaos; I am alone in the centre of a grey and turbid nothing, and now, I *know* what this thing means, and I also know that I have always known it; I am in the Lager once more, and nothing is true outside the Lager. (...) Now this inner dream, this dream of peace, is over, and in the outer dream, which continues, gelid, a well-known voice resounds: a single word, not imperious, but brief and subdued. It is the dawn command of Auschwitz, a foreign word, feared and expected: get up, ‚Wstawäch‘.“

„Hunting Horn“ im Rahmen einer Wiedersehensfeier an einem langen, weißen Tisch mit den ehemaligen Mithäftlingen wiedergefunden.¹⁵⁸¹ Als Ghoulos sich auf einen Stuhl setzen will, entgegnet Uncle Tobias, dass dieser reserviert sei. Im Anschluss ist in diesem Dramenentwurf wieder erneut das Shofar's horn als akustischer Verstärker indirekt in Bezug zum „Vatermord“ an Puffi zu hören, und Ghoulos geht zu einem anderen Stuhl.¹⁵⁸² Sie haben Wein getrunken, mit dem angesichts des von dem Autor Tabori konstatierten Bild des „Letzten Abendmahls“ in dieser Szene auch auf die dem Wein spezielle zugeschriebene Funktion in diesem Ritual angespielt sein kann, und Gespräche geführt. Dann wurde das „Mahl“ serviert:

„Seven waiters in gleaming white gloves served the meal. Here, a steaming tureen with knuckles and bones. Here, a dish of sweetmeats, glazed to a delicate brown. – Here, on a great silver platter, the roast itself, swimming in a bloody gravy, most mouthwatering in spite of the number tattooed on his back.“¹⁵⁸³

Diese imaginierte Wiedersehensfeier konkretisiert den geplanten Kannibalismus an Puffi im Spiel, bindet damit Zukünftiges bereits vorab ein, indem Speisen aus dem Leichnam Puffis zubereitet und serviert werden und letztlich durch dieses Horror-Szenario Abschrecken erzeugen sowie die Mithäftlinge zur Abkehr von ihrem Plan bewegen sollen. Als Glatz sich setzen möchte, weist Uncle Tobias erneut daraufhin, dass dies Puffis Stuhl sei. Sie fragen sich nun, wo Puffi bleibt, um mit dem „Mahl“ beginnen zu können. Als Uncle meint, draußen ein Taxi ankommen zu hören, ertönt das Shofar's horn als zu betrachtendes signalgebendes Instrument erneut. Uncle sieht dann jedoch, dass nicht Puffi, sondern vielmehr Schrekinger ankommt:

„Then I saw it wasn't Puffi. It was a man in black with a camera. He came into the room. (...) (Like Schrekinger) ‚Where is the fat boy? Where is my favorite subject? What have you done with him? (...)‘ He looked at the roast. ‚Ah, there you are. Very good. We are all brothers, evil talking evil, a conversation between butchers. I will take pictures of this. Start eating.‘ (To Klaub) Eat!“¹⁵⁸⁴

Klaub weigert sich, und Uncle Tobias, der nun Schrekinger spielt, befiehlt in dieser Version das erste Mal explizit: „I'm taking pictures. (...) Into the gas chambers!“¹⁵⁸⁵ Uncle als Schrekinger befiehlt auch den anderen zu essen, die das Essen von Puffi ebenfalls verweigern. In seinen Notizen zum *Third Draft* äußert Tabori dazu folgende Intentionen:

¹⁵⁸¹ Vgl. auch mit einem Seitenblick auf Tabori 1968n, 6-9 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die *Version 3A. PART THREE* von *The Cannibals*: Hier findet nun der Traum der ‚Reunion‘ der ‚Auschwitz Class 44‘ zu Hause bei Mrs. Foti statt.

¹⁵⁸² Vgl. Tabori 1968m, 66 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. auch Tabori 1968n (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die *Version 3A. PART THREE* von *The Cannibals*; hier wird von dem Autor Tabori kein mehrmaliges Ertönen des Shofar's horns mehr eingesetzt.

¹⁵⁸³ Tabori 1968m, 67 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵⁸⁴ Ebd., 68. Vgl. auch Tabori 1968n, 9 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die *Version 3A. PART THREE* von *The Cannibals*: Hier ist es nicht Schrekinger, der ankommt, sondern eine ‚göttliche‘ Figur, die u. a. nach ihrem ‚einzigen Sohn‘ fragt. Vgl. ebenso Tabori o.D.(b), 67 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) am Ende der siebten Szene *Nightmare at the Café New York*.

¹⁵⁸⁵ Tabori 1968m, 68 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

„At the end of the reunion (...) he [Uncle Tobias, Anm. d. Verf.] projects Schrekinger. As Schrekinger he demands to know what happened to Puffi, the fat man, the favorite photographic subject. In this role he can make the group resist the meal by resisting Schrekinger. It is a brief version of the original ending when they said No to Schrekinger. It is a full triumph for Uncle.“¹⁵⁸⁶

Am Szenenende kommt The Ramaseder Kid zurück und die 24. Szene *Trial & Execution* beginnt.¹⁵⁸⁷ The Kid fragt Uncle Tobias hier u. a. rückblickend nach der Pistole, die damals in seiner Küche war; Dr. Glatz, Somlo, Heltai und er seien bei Uncle gewesen. Als Glatz ankommt, erzählt er, dass Haas verhaftet wurde, da er den ‚gelben Stern‘ nicht getragen hatte. Sie wussten, was nun auch auf sie zukommen würde, legten die Pistole bereit, um sie einzusetzen, aber Uncle brachte Glatz dazu, die Pistole niederzulegen. Uncle legte die Pistole dann weg, und wird nun von Glatz (und nicht mehr Klaub) im Anschluss angeklagt, für ihre Verhaftung und Deportation verantwortlich zu sein.¹⁵⁸⁸ Dabei fallen erneut religionskritische Worte und die Karikierung von dreien der Zehn Gebote.¹⁵⁸⁹ Uncle Tobias setzt dann zu seiner Gegenrede an, die im Vergleich z. B. zur vorherigen Version modifiziert wurde:

„It’s always two blocks away! D’you want to live forever? [T]o die without pain? Did I ask you into m[y] kitchen? (...) I tell you as I told you in my kitchen: When murder meets murder they fuck like skunks and multiply. You can always choose between eating and not eating; if you choose right you become one of the chosen, and your death will be a little lighter than your birth. Beyond that there is nothing, nothing, nothing to do but to pray and to suffer evil and, by suffering, point at evil in that rather typical Jewish way of pointing a finger at you – and you.“¹⁵⁹⁰

¹⁵⁸⁶ Tabori 1968i, 2 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).

¹⁵⁸⁷ Vgl. ebd.: „The countermove and climax begins with the return of the Kid. Since Klaub has smashed his leg he can no longer be the one who puts Uncle on trial. Besides, it is useful to have the Kid pay off. It is he who starts the Trial sequence. His hostility is a continuation of his Farewell scene with Uncle in Part One, in which he began to understand the inefficacy of Uncle’s position. The experience with Schrekinger has confirmed the uselessness of ‚charity‘. In the trial beat he is helped by Glatz who comes to life and leads the attack, with the Kid, on Uncle.“

¹⁵⁸⁸ Vgl. jedoch Tabori 1968n, 10-15 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) und die *Version 3A. PART THREE* von *The Cannibals* und die zweite Szene *The Trial*, aus der wieder der Konflikt zwischen Uncle und Klaub hervorgeht. Klaub klagt Uncle wegen des Messers an, das durch Uncle nicht gegen die Wache in Sopron bei der Deportation eingesetzt wurde.

¹⁵⁸⁹ Vgl. Tabori 1968m, 74f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): „(...) How come the Lord never roars at his enemies? Why is it always the family that takes the rap? He spoke with a tongue of fire in the kitchen; he was God’s pimp hustling the same old fox. Honor thy father and mother – so they can go on lying to you. Thou shalt not bear false witness – lest you protect your brothers. Thou shalt not kill – why complicate matters for the police? Those that live by the sword et cetera, and what about those that don’t? How will they die, [U]ncle? [T]ell us, [U]ncle, you who led us out of the kitchen like little children, who put us on the train, who brought us here, who made me put the gun on the kitchen table even as the death truck was only two blocks away?“ Vgl. auch Tabori 1968n, 16 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): Hier spricht die Figur Klaub nun bei der Anklage Uncles vor der Karikierung dreier der Zehn Gebote u.a. auch einzelne Versatzstücke aus dem Narrativ der Bergpredigt Jesu, vgl. Mt 5, 1-12, die in dem dramatischen Kontext ironisiert werden. Vgl. auch der folgende *Fourth Draft* und die achte Szene *The Trial & Banishment of Uncle*, die in Kap. 4.2.7 bereits untersucht wurde.

¹⁵⁹⁰ Tabori 1968m, 75 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Den mehrdeutigen Satz ‚Flesh is not meat; flesh is God‘ spricht Uncle Tobias bereits zu Beginn der Szene *The Reunion* aus. Vgl. auch Tabori 1968n, 16 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): Hier sagt Uncle mit direktem Bezug auf das ‚Essen‘ von Puffi: „I tell you now as I told you in the cattle car: When murder meets murder they fuck and multiply like skunks. And tonight you can eat or not eat; and if you choose right you may become one of the chosen, and your death will be a little less bloody than your birth. That is all. And there is nothing to do, nothing but to suffer evil and, by suffering, point at evil in that rather characteristic Jewish way of pointing a finger.“

Wenn Mord auf Mord träfe, würde sich das Morden nur vervielfachen. Man könne immer zwischen dem Essen und Nicht-Essen entscheiden; wenn man richtig entscheide, werde man einer der ‚Auserwählten‘. Der Tod werde dann ein bisschen leichter als die Geburt. Hier könnte von dem Autor Tabori indirekt erneut z. B. auf den christlichen Auferstehungsgedanken angespielt worden sein. Darüber hinaus bleibe einem nichts anderes übrig als zu beten, das ‚Böse‘ zu erleiden und während des Leidens, auf das ‚Böse‘ zu zeigen und es damit anzuprangern. Die Art und Weise, auf das ‚Böse‘ zu zeigen wird nun als ‚typisch jüdischer Weg‘ gedeutet und auf das Verhalten der Mithäftlinge bezogen, auf die mit dem Finger gezeigt wird.

Glatz versucht Uncle Tobias’ Worte zu entkräften, indem er sich für das eigene Überleben für das ‚Essen‘ ausspricht (‚meat is meat‘), egal, was es sei, um Zeugnis ablegen zu können und nimmt damit „in der Extremsituation auch eine Extremmoral für sich in Anspruch.“¹⁵⁹¹ Er fragt Uncle u. a. ebenfalls anklagend, was er hier in Auschwitz mache und wie er hergekommen sei.

Dann erwähnt Somlo, dass Glatz dies gesagt habe, als der Lastwagen draußen anhielt. Uncle Tobias betet im Folgenden die Verse 6-8; 10-12; 14 und 20 aus Ps 22, die trotz der intertextuellen Übernahme von Tabori nicht als Zitate im Damentext markiert werden, unterbrochen von der Situation der Verhaftung und Deportation, von der Somlo und die anderen Häftlinge berichten. Uncle Tobias wird v. a. auch von The Ramaseder Kid für schuldig befunden.¹⁵⁹² Es ist dann zum Schluss der Szene auch The Ramaseder Kid, der den

¹⁵⁹¹ Kienzle 1990, 574.

¹⁵⁹² Vgl. Tabori 1968m, 76f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): „UNCLE (praying): I am a worm and no man; a reproach of man and despised of the people. SOMLO: They broke down the door. (...) UNCLE: All that they see me laugh me to scorn; they shoot out the lip; they shake their heads saying – SOMLO: We put up our hands. They marched us outside. (...) UNCLE: He trusted in the Lord that he would deliver him; let him deliver him, seeing he delighted in him. (...) I was cast upon thee from the womb; thou art my God from my mother’s belly. SOMLO: They got bored and called us names – Saujud! (...) UNCLE: „Be not far from me; for trouble is near; for there is none to help. (...) Many bulls have compassed me; strong bulls of Bashan have beset me round. THE GIPSY: They put us in a cattle car. THE KID: HE put us in a cattle car. (...) UNCLE: I am poured out like water, and all my bones are out of joint. GHOULOS: They stripped us naked! (...) UNCLE: My heart is like wax; it is melted in the midst of my bowels. GLATZ: Tomorrow they will lead us into the showers. THE KID: HE will lead us into the showers. UNCLE: Deliver my soul from the sword, my darling from the power of the dog. We stand as in a shower room, choking.“ Vgl. Ps 22, 6-8; 10-12; 14 und 20: „6 But **I am a worm and no man; a reproach of men, and despised of the people.** 7 **All that they see me laugh me to scorn: they shoot out the lip; they shake the heads saying,** 8 **He trusted in the Lord that he would deliver him: let him deliver him, seeing he delighted in him.** 10 **I was cast upon thee from the womb: thou art my God from my mother’s belly.** 11 **Be not far from me; for trouble is near; for there is none to help.** 12 **Many bulls have compassed me: strong bulls of Bashan have beset me round.** 14 **I am poured out like water, and all my bones are out of joint: my heart is like wax; it is melted in the midst of my bowels.** 20 **Deliver my soul from the sword; my darling from the power of the dog“** (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 549) [Hervorh. d. Verf.].

Befehl „Kill him!“¹⁵⁹³ ausruft, den die Figuren ausführen. Somlo resümiert: „We killed him.“¹⁵⁹⁴ Das Shofar's horn ist im Anschluss als akustisches Element der ‚kritischen‘ Situation mit dem Verweis auf den Tod Uncles und auf den Koch Weiss erneut ein sechstes Mal in diesem Dramenentwurf zu hören. Weiss hämmert auf den Topf und fordert die Häftlinge auf: „Come and get it!“¹⁵⁹⁵

Die letzte 25. Szene *The Cannibals* beschreibt im Nebentext, dass die Häftlinge sich zum ‚Mahl‘ setzen und Weiss sie bedient.¹⁵⁹⁶ Der Auftritt Schrekingers, der zum Kannibalismus zwingt, wurde von Tabori in diesem Entwurf in dieser sehr reduziert wirkenden Szene gestrichen, in der es keine direkte Figurenrede gibt. Es folgt auch hier der choralische Kommentar zum ‚Kannibalismus‘ mit Bezug auf den Artikel *Cannibalism* aus der *Encyclopaedia Britannica*, der die Szenerie einen Verfremdungseffekt erzeugend begleitet. An einer Stelle agiert der Chorus figurativ, indem dieser parallel zum Text über den ‚Kannibalismus‘ bei der Stelle, bei der das Verzehren einer kleinen Portion erwähnt wird, eine Schüssel von Weiss nimmt und dann der Text, der sich im Weiteren auf die Leiche des Ermordeten bezieht, weitergesprochen wird.¹⁵⁹⁷ Ganz am Ende des Dramas sieht man dann nicht Hirschler und Heltai (und Mr. Reich wie in der 2nd *Revision*) neben Schrekinger essen und den Kannibalismus vollziehen, sondern der Nebentext betont die existentielle Wahl, die jeder habe: „Some eat. Some don't eat. Each one is free to choose.“¹⁵⁹⁸ Tabori selbst hält zu diesem neu konzipierten Ende in seinen Notizen zum *Third Draft* fest: „The end is as we discussed – existential freedom and choice for each.“¹⁵⁹⁹

¹⁵⁹³ Tabori 1968m, 77 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. Tabori 1968n, 18 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): Hier fordert nun Glatz auf: „Kill him.“

¹⁵⁹⁴ Tabori 1968m, 77 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵⁹⁵ Ebd.

¹⁵⁹⁶ Vgl. ebenso Tabori 1968n, 19 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) in der dritten und letzten Szene *The Cannibals*.

¹⁵⁹⁷ Vgl. Tabori 1968m, 77f. (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman): „Herodotus and Strato [sic!] / tell of the Scythian Massagetae / who killed old people and ate them. / Sporadic cannibalism occurs among civilized people / As a matter of necessity / As records of sieges and shipwrecks show. / Some savages eagerly desire some foods / In order that they may by partaking / of the flesh also come to partake / of the qualities of the man. / Thus the eating of the heart of a lion / is recommended to the warrior. / An entirely different kind of cannibalism / consists of the consumption of a small portion / (takes a bowl from Weiss) / of the body of the murdered man / so that his ghost may not trouble the murderer / or else cause the relatives of the murdered man / to lose heart and give up the right of revenge. / For which reasons I recommend, dear brethren in Christ, / the Jew's heart, so soft it will melt in your mouth.“ Dieses figurative Agieren des Chorus wurde in *Version 3A. PART THREE* von *The Cannibals* wieder entfernt, vgl. Tabori 1968n, 19 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵⁹⁸ Tabori 1968m, 78 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Vgl. ebenso Tabori 1968n, 19 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁵⁹⁹ Tabori 1968i, 2 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392). Vgl. auch Häcker 2008, 249: „In the first notes he [Tabori, Anm. d. Verf.] tended towards improvisation for the end. In the permanent process of rewriting his play, Tabori underlines freedom of choice for human beings in extreme situations.“

Die sechzehnte Szene *Nausea* des *Fourth Draft* beinhaltet die zuvor analysierte *Reunion*-Szene. Uncle Tabori's Grandson ist zurück und gibt an, geträumt zu haben, wieder zu Hause zu sein. Die Mithäftlinge träumen im Folgenden mit, setzen sich bei der Mutter an den Tisch und ziehen ihre Schuhe aus. The Gipsy's Brother berichtigt jedoch und sagt, dass die Mutter ihnen die Schuhe ausziehe. Uncle Tabori's Grandson zieht sich jedoch selbst die Schuhe aus, küsst seine Füße und spielt nun die Gastgeberin, die den Häftlingen die Schuhe auszieht und ihnen ebenfalls die Füße küsst. Das Füße-Küssen könnte in abgewandelter Form auf die Erzählung der Fußwaschung als rituelle Handlung von Jesus bei seinen Jüngern als Zeichen dafür, dass Jesus sich dienend ‚selbst gibt‘ und auch die Jünger untereinander dienen sollen, am Vorabend seines Kreuzestodes, während des Letzten Abendmahls, gedeutet werden, wie es in Joh 13, 1-11 erzählt wird. Der Autor Tabori gibt keinen Aufschluss, welche Rezeptionslinie er hiermit in seinen dramatischen Kontext einfließen lässt. Da jedoch das Küssen der Füße durch die Figur Uncle Tabori's Grandson so häufig vorkommt und im Anschluss auch weitere einzelne Elemente, die auf das Letzte Abendmahl-Ritual hindeuten können, eingesetzt werden, kann eine indirekte Bezugnahme auf dieses das Drama rahmende Ritual angenommen werden. Heltai fragt im Folgenden z. B., ob es Wein zum Trinken gebe.

Dann kündigt Uncle Tabori's Grandson an, dass der Tisch gedeckt gewesen sei: „It was a reunion. You came in. You looked well. I was happy to see you. You sit with me at the table, Somlo on my left, Foti on my right. – Hirschler, that chair is reserved.“¹⁶⁰⁰ Sie tranken ein Glas Wein und führten Gespräche, bis das ‚Mahl‘ serviert wurde: „Here, a steaming tureen with knuckles and bones. (...) And here on a great silver platter, the roast itself, swimming in gravy, so succulent despite the number tattooed on his back.“¹⁶⁰¹ Der reservierte Stuhl sei für Puffi, der spät dran sei. Als Uncle denkt, er würde Puffi ankommen hören, bemerkt er, dass es nicht Puffi, sondern ein junger Mann mit einem Regenschirm ist, der hereinkam, um den Tisch ging und sich in den großen Stuhl setzte. Dieser fragte als Sohn von Puffi, wo sein Vater sei und was sie mit ihm gemacht hätten. Klaub's Brother erwidert am Szenenende vulgär, dass sie ihn aufgegessen und ‚ausgeschieden‘ haben.¹⁶⁰²

Die Szene *Klaub and Scrambled Eggs* heißt nun in diesem vierten Entwurf *Exorcism*. Auch hier kehrt Klaub's Brother nach Hause zurück und übernimmt die Rolle des Sohns, während Uncle Tabori's Grandson die Mutter spielt. Es wird nun explizit erwähnt, dass Uncle Tabori an diesem Morgen an der Schule verhaftet wurde; Klaub hat ihn verraten.¹⁶⁰³ Er nimmt

¹⁶⁰⁰ Tabori 1968g, 73 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁶⁰¹ Ebd.

¹⁶⁰² Vgl. ebd., 75.

¹⁶⁰³ Klaub's Brother sagt z.B.: „To buy a little time, a little life, this much, a little neck to pull in, a little air to breathe. It's very simple. You go to them. You bow like a gentleman. You smile in a certain way. You mention

das von der Mutter zubereitete Rührei zu sich. Als die Mutter zu ihm sagt, er solle nicht mit vollem Mund sprechen, wird hier seine antisemitische Haltung deutlich.¹⁶⁰⁴ Klaub hat dann ebenfalls vor, das Bein der Mutter zu brechen, damit sie ins Krankenhaus komme, in dem gut auf sie aufgepasst werden würde. Als jedoch der Moment kommt, küsst Klaub (als Schuldeingeständnis?) das Bein der Mutter, „picked up the hammer and smashed his own leg. (He smashes his own leg. Uncle’s Grandson rocks him in his arms.)“¹⁶⁰⁵ Der Szenentitel kann so gedeutet werden, dass er als (mehrdeutige) Chiffre von Tabori eingesetzt wird, die nicht auf eine rituelle Praxis verweist, sondern auf die Figur Klaub und seine ‚Selbstbestrafung und -befreiung‘ bezogen wird. Anschließend spricht Klaub einzelne, unmarkierte Teile der Verse 4, 5, 8 und 10 aus den Klageliedern Jeremias 4 aus:

„The children ask bread. Nobody breaks it to them.
They that did feed on dainties
Are desolate in the streets.
They that were brought up in scarlet
Embrace dunghills.
Their faces are blacker than coal.
They are not known in the streets.
Their skin is shrivelled upon their bones,
It is withered, it is become like a stick.
The hand of men once full of compassion
Have sodden their fathers that are their food.“¹⁶⁰⁶

Die von dem Autor Tabori ausgewählten und rezipierten Verse aus dem vierten Lied der Klagelieder Jeremias stehen im Kontext der Hungersnot nach der Zerstörung Jerusalems 587 v. d. Z., die von einem selbst nicht betroffenen Erzähler beschrieben wird. Durch die Neukontextualisierung im Dramenkontext werden diese Aussagen von Klaub auf die Situation der Häftlinge und ihren ‚Zustand‘ in Auschwitz bezogen. Betrachtet man nochmals Vers 10, in dem am Anfang festgehalten wird, dass barmherzige Frauen aus der Not heraus ihre eigenen Kinder gekocht hätten, damit sie etwas zu essen hatten, so wandelt Tabori diese Worte durch die intertextuelle Übernahme spezifischer Elemente des Verses für seinen Kontext um und lässt die Figur Klaub von Männern sprechen, einst voller Mitgefühl, die nun

certain people. You don’t have to say much. It’s the manner that counts with them, the ease, the elegance, a certain air of reliability; the air of a gentleman“ (ebd., 78).

¹⁶⁰⁴ Vgl. ebd., 79.

¹⁶⁰⁵ Ebd., 80.

¹⁶⁰⁶ Ebd. Vgl. Lam 4, 4; 5; 8 und 10: „**4** The tongue of the sucking child cleaveth to the roof of his mouth for thirst: **the young children ask bread, and no man breaketh it unto them.** **5** They did feel delicately **are desolate in the streets: they that were brought up in scarlet embrace dunghills.** **8** Their visage is **blacker than a coal; they are not known in the streets: their skin** cleaveth to **their bones; it is withered, it is become like a stick.** **10** **The hand of the pitiful women have sodden their own children: they were their meat in the destruction of the daughter of my people“** (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 754f.) [Hervorh. d. Verf.].

„ihre Väter“ (den Plural aus Vers 10 beibehaltend) gekocht hätten, die ihre Speise sind.¹⁶⁰⁷ In semantischer Korrespondenz dazu hämmert Weiss's Son am Szenenende auf den Topf und ruft, dass das „Abendessen“ fertig sei.

Die letzte Szene *The Meal* zeigt am Anfang aus der Perspektive der 1. Person Plural, dass die Figuren am Tisch sitzen. Schrekingers Sohn berichtet über den Vater: „When he had heard of the meal he was eager to take pictures. As he would say, beer on his breath, in later years, ‚We are born of a stinking hole. (...) Some drown, some drink, some climb into the light. I'm one of the drinkers but I don't like to drink alone.“¹⁶⁰⁸ Weiss beginnt zu servieren, und Schrekinger spricht den Essensbefehl aus. Als Glatz diesen verweigert, ordnet Schrekinger an, nach draußen zu gehen, und Glatz beginnt dort mit Liegestützen. Auch in diesem Entwurf, wie in der 2nd *Revision*, sind Heltai, Hirschler und The Ramaseder Kid die einzigen, die neben Schrekinger den Kannibalismus an Puffi vollziehen.¹⁶⁰⁹ Zum Ende des Dramas ist nicht mehr der Chorus zu hören, der den Kommentar aus Elementen des *Cannibalism*-Artikels der *Encyclopaedia Britannica* spricht, sondern Schrekinger's Son gibt diesen wieder, während er auf der Zeit- und Handlungsebene der Väter isst und die den vollzogenen Kannibalismus parallelisierenden Zeilen mit vollem Mund spricht. Ebenfalls resultiert daraus seine Empfehlung an das Publikum als angesprochene Mitspieler der „Mahlsgemeinschaft“: „For which reasons I recommend, dear brethren in Christ, / the Jew's heart, so soft it will melt in your mouth.“¹⁶¹⁰

Die letzten Szenen des *Rehearsal Draft* vom 19.08.1968 tragen die Titel *The Reunion*, *The Trial* und *The Meal*.¹⁶¹¹ Zu Beginn der achtzehnten Szene *The Reunion* fragt der Sohn der Figur Tabori die beiden Überlebenden Hirschler und Heltai u. a., ob der Vater seine Abwesenheit erklärt hätte. Der Sohn Tabori erzählt dann über seinen Vater und der Vater selbst sagt:

„A minor point, but to be quite objective, most of his teeth were gone by then. And so he must have been lisping. And drooling down his chin. ‚The Lord will smite you,‘ he said, ‚with consumption and fever, with inflammation and the fiery heat.‘

¹⁶⁰⁷ In der achten Szene *The Trial & Banishment of Uncle* spricht hingegen Uncle u.a. zuvor auch den abgewandelten Vers 10 der Klagelieder Jeremias 4, dort vorwurfsvoll bezogen auf das „Kochen des eigenen Vaters“ in Anspielung auf Puffi, vgl. Kap. 4.2.7.

¹⁶⁰⁸ Tabori 1968g, 81 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁶⁰⁹ In der sechsten Szene *The Roll Call* war The Ramaseder Kid jedoch noch auf Uncles Seite und sprach sich gegen den Kannibalismus an Puffi aus, vgl. Kap. 4.2.6. Die siebte Szene *The Farewell* zeigte dann u.a. aber auch den Vorwurf von The Kid an Uncle, dass dieser sich nicht genug für ihn eingesetzt habe, vgl. Kap. 4.2.7.

¹⁶¹⁰ Tabori 1968g, 83 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁶¹¹ Vgl. Tabori 1968j, 54-72 und 76-79 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Zwischen der Szene *The Trial* und *The Meal* liegt die Szene *The Fall*, die bereits in Kapitel 4.2.9 untersucht wurde. Vgl. auch Handman 1968d (NYPLPA, New York City, The American Place Theatre Company Records *T-Mss 2002-025, b. 106) und der Seitenblick auf den Terminkalender von Wynn Handman zu dem Produktionsprozess des Stücks: Im Juni, Juli und August 1968 kam es zu Readings und Auditions zu *The Cannibals*; ab dem 03.09.1968 haben die Proben zum Stück begonnen.

(...)

TABORI

(without lisping) „And He shall pursue you until you perish, and you shall be a horror to all the kingdoms of the earth, and your carcasses shall be fed by all the birds of the air, and there shall be no one to frighten them away.“¹⁶¹²

Dem Vater werden damit Teile aus Moses' Worten der Verfluchungen bei Nichteinhalten der ‚göttlichen‘ Gebote als markierte Zitate aus Dtn 28, 22; 25 und 26 in den Mund gelegt, die leicht variiert auf die Mithäftlinge bezogen werden und diese von dem geplanten Kannibalismus als nichtkonform mit den Geboten abhalten soll.¹⁶¹³

Klaub stellt Taboris Worte im Anschluss als den „same old jazz“¹⁶¹⁴ in Frage, The Gipsy macht sich aus Angst über Uncle lustig und bemerkt dann aus seiner Rolle heraustretend mit Bezug auf zwei der in Kapitel 4.2.1 bereits analysierten Varianten der Vorbemerkung zum Stück in Ansprache an das Publikum: „May we be forgiven for digging their bodies out of their unquiet grave, so that their spirits can come to rest in a ceremony of love.“¹⁶¹⁵

Tabori gibt dann an, einen Traum gehabt zu haben. Bevor er jedoch davon erzählen kann, wird er mehrfach unterbrochen. So erzählt auch hier Hirschler zunächst von seinem Traum, den er seinem Psychotherapeuten wiedergab,¹⁶¹⁶ bevor Tabori von seinem Traum berichtet, wieder zu Hause bei der Mutter zum Essen zu sein. Auch hier zieht die Mutter die Schuhe aus, und die Figur Tabori küsst den Mithäftlingen die Füße, die ebenfalls ankamen.¹⁶¹⁷ Wie bereits für die sechzehnte Szene *Nausea* des *Fourth Draft* erörtert wurde, könnte das Küssen der Füße auf das von dem Autor Tabori abgewandelte Motiv des Narrativs der Fußwaschung Jesu im Kontext des Letzten Abendmahls nach Joh 13, 1-11 gedeutet werden, denn auch hier spielt sich in dem Traum ein Essens-Szenario ab. Im Rollenspiel als Mutter spielt die Figur Tabori bei der Ankunft von Glatz auf das Gleichnis des ‚verlorenen Sohns‘ nach Lk 15, 11-32 an und vermerkt, wie z. B. auch in der Szene *Exorcism* des *Fourth Draft* zuvor: „The prodigal

¹⁶¹² Tabori 1968j, 54 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁶¹³ Vgl. Dtn 28, 22; 25 und 26: „**22 The LORD shall smite thee with a consumption, and with a fever, and with an inflammation, and with an extreme burning, and with the sword, and with blasting and with mildew; and they shall pursue thee until thou perish. 25 The LORD shall cause thee to be smitten before thine enemies: thou shalt go out one way against them: and shalt be removed into all the kingdoms of the earth. 26 And thy carcass shall be meat unto all fowls of the air, and unto the beasts of the earth, and no man shall fray them away**“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 218) [Hervorh. d. Verf.].

¹⁶¹⁴ Tabori 1968j, 54 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁶¹⁵ Ebd., 55. Vgl. Tabori 1968p (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1390) und der zweite Entwurf der Vorbemerkung: „(...) And may we be forgiven for snatching these bodies out of their unquiet graves so that their spirits can come to rest in the nightly re-enactment of a ceremony of No-Saying.“ Vgl. auch den vierten Entwurf: „(...) And may we be forgiven for snatching these bodies out of their unquiet graves so that their spirits can come to rest in our nightly re-enactment of an invitation ceremoniously declined“ (Tabori 1968k (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388)).

¹⁶¹⁶ Diese Episode war beispielsweise noch im *Third Draft* Teil der neunzehnten Szene *The Return of the Uncle*, die in Kapitel 4.2.9 bereits untersucht wurde, und ist nun in diesem *Rehearsal Draft* an dieser Stelle von dem Autor Tabori verortet worden.

¹⁶¹⁷ Vgl. Tabori 1968j, 58-61 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

returns.“¹⁶¹⁸ Hier ist es nun nicht Klaub, sondern Glatz, der darlegt, dass Uncle Tabori an diesem Morgen verhaftet wurde, und er der Denunziant sei. Tabori als Mutter küsst auch seine Füße als zu interpretierende Geste, den Dienst an ihm, wie Jesus an seinen Jüngern zu tun, doch Glatz tritt ihn bzw. sie um. Im Vergleich zur Szene *Exorcism* des *Fourth Draft* spricht Glatz nun, bevor er vorhat, das Bein der Mutter mit einem Hammerschlag zu brechen und dann sein eigenes Bein zertrümmert, nur zwei unmarkierte Teile der Verse 4 und 5 der Klagelieder Jeremias 4 aus, die auf die dramatische Situation des ‚Hungers‘ der Häftlinge zu beziehen sind: „The children ask bread. Nobody breaks it to them. Th[ey] that were brought up in scarlet, embrace the dunghills now.“¹⁶¹⁹ Dann zerschmettert er sein eigenes Bein, bricht zusammen und fordert Tabori, dieses Rollenspiel nun beschließend auf, seinen Traum zu beenden.

Die Figur Tabori erwähnt dann, dass der Tisch für die ‚Reunion‘ mit den ehemaligen Mithäftlingen im Rahmen des Traums in die Zukunft vorausblickend gedeckt war; er sei der Gastgeber gewesen. Als Glatz sich setzen will, weist Tabori darauf hin, dass der Stuhl reserviert sei. Im Anschluss ist wieder, wie im *Third Draft* in der 23. Szene *The Reunion*, ein ‚ram’s horn‘, an dieser Stelle ein Widderhorn als signalgebender Verstärker des Spannungsmoments aus der Distanz zu hören. Die Anmerkung Taboris, dass sie ein Glas Wein getrunken hätten, kann, durch den Bezug auf den Wein als zugeschriebenes zentrales, transformatives Element im Rahmen des Letzten Abendmahl-Rituals, weiterhin auch auf das dieser Szene zugrunde gelegte ‚Image‘ des Last Supper hinweisen. Versteht der Autor Tabori in Anlehnung an Freud das Letzte Abendmahl rituallykritisch als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘, so kann hier durch den Bezug auf den Tod des Mithäftlings Puffi in Auschwitz und den kannibalischen Plan der Mithäftlinge, von dem Toten zu essen, um das eigene Überleben zu sichern, ein vorweggenommenes, auf Puffi bezogenes, kannibalisches ‚Mahl‘ in der Szenerie des ‚Letzten Abendmahls‘ entworfen worden sein, das die Mithäftlinge von ihrem Vorhaben abbringen soll:

„TABORI

Then the meal was served. Here, a steaming tureen with hands and feet. Here, a dish of sweetbread, glazed to a delicate brown. Here, a plate with eyes. Here, a sauteed kidney. And here, on a great silver platter, the roast itself, swimming in bloody gravy, a number tattooed on its back.

¹⁶¹⁸ Ebd., 60.

¹⁶¹⁹ Ebd., 62. Vgl. Lam 4, 4 und 5: „**4** The tongue of the sucking child cleaveth to the roof of his mouth for thirst: **the young children ask bread, and no man breaketh it unto them.** **5** They did feel delicately are desolate in the streets: **they that were brought up in scarlet embrace dunghills**“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 754) [Hervorh. d. Verf.].

Glatz covers his mouth. Foti turns away, retching. Somlo gets up, holding his stomach and leans against the wall. Haas croaks and collapses on the floor. The Gipsy has cramps. Heltai is taking deep breaths. Hirschler gets up, starts out, slumps in a chair.¹⁶²⁰

Tabori ruft dann aus, dass sich Hirschler nicht auf diesen Stuhl setzen könne; er sei für Puffi reserviert. Als er denkt, er würde Puffi ankommen hören, ist es stattdessen ein junger Mann mit einem Regenschirm, der hereinkommt, den Kopf schüttelt, den Tisch umkreist und mit seiner Frage, wo sein Vater sei und was sie mit ihm gemacht hätten, das moralische Gefühl und Gewissen der Häftlinge anspricht. Doch Klaub, der in Puffis Stuhl sitzt, setzt sich darüber hinweg, antwortet vulgär, dass sie ihn aufgegessen und wieder ‚ausgeschieden‘ hätten. Die neunzehnte Szene *The Trial*, in der Klaub Tabori anklagt und für die Deportation verantwortlich und schuldig erklärt, beginnt.

Wie z. B. in der vorausgehenden achten Szene *Trial and Execution* der 2nd *Revision* spricht sich Klaub auch hier für den Kannibalismus an Puffi aus, um zu überleben und Zeugnis ablegen zu können. Tabori habe sie in diese Lage gebracht, als das Messer während der Deportation bei dem Zwischenstopp in Sopron nicht gegen die Wache eingesetzt wurde. Klaub entwickelt auch in diesem Entwurf gemeinsam mit den Mithäftlingen eine äußerst religionskritische Perspektive, indem u. a. drei der Zehn Gebote karikiert und als ungültig dargestellt werden. Tabori verteidigt sich auch hier, wobei er in dieser Version nur noch den Satz wiedergibt: „When murder meets murder, they fuck like skunks and multiply.“¹⁶²¹ Der zentrale Hinweis u. a. auf die Wahl und Entscheidung, zu essen oder nicht zu essen und die damit verbundene Bedeutungszuschreibung, ‚auserwählt‘ zu sein sowie das Gebet und die Anprangerung des ‚Bösen‘, wie im *Third Draft*, wurden von dem Autor Tabori wieder entfernt. Als der Zug hielt, so erzählt Heltai, begann Tabori zu beten. Es folgen nun Verse aus Ps 22 – Vers 6 bis 8 und 10 bis 12, 14 und 20 –, die der Figur Tabori als unmarkierte Zitate in den Mund gelegt werden. Die Mithäftlinge machen sich lustig über ihn, steigen mit in das Gebet ein und erzählen dazu parallel von der Deportation sowie den Beschimpfungen der Nazis. Tabori wird für schuldig befunden, er wäre für ihren Tod ‚im Duschaum‘ verantwortlich: „They fall upon Tabori, beat and kick him. Then they flop down, exhausted.“¹⁶²² Klaub resümiert außer Atem ironisch: „With a prayer, without a knife.“¹⁶²³ Als Tabori dann plötzlich unvermittelt aus der Perspektive des Sohns fragt, was der Vater im ‚Duschaum‘ ‚gemacht‘ hätte, beschreibt Hirschler darauffolgend den Todeskampf der

¹⁶²⁰ Tabori 1968j, 64 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁶²¹ Ebd., 69.

¹⁶²² Ebd., 72.

¹⁶²³ Ebd.

Häftlinge.¹⁶²⁴ Der Sohn eruiert des Weiteren, wo genau der Vater Tabori gewesen sei, und Hirschler entgegnet, dass er allein in einer Ecke stand und sich gegen die Wand lehnte. Auf der Väterebene spielt die Figur Tabori nun genau diese Situation. Es folgt die 20. Szene *The Fall* und im Anschluss die 21. und letzte Szene *The Meal*.

Zu Beginn gibt der Nebentext aus der Perspektive der 3. Person Plural an, dass sie am Tisch sitzen, und Weiss beginnt das ‚Essen‘ zu servieren. Parallel dazu erzählt Hirschler dieselben Informationen nochmals rückblickend aus der Sicht der 1. Person Plural. Schrekinger kam mit einer umgehängten Kamera herein, inspizierte den Topf, machte ein Foto davon, verbeugte sich vor den Häftlingen und wünschte ironisch Guten Appetit. Das ‚Camp Orchestra‘ ist aus der Entfernung zu hören, wie es Mozart spielt. Schrekinger zielt darauf ab, weitere Fotos zu machen, doch niemand isst. Jetzt folgt der Essens-Befehl und nach der Verweigerung der meisten der Häftlinge, der Ausruf: „Into the showers!“¹⁶²⁵ Die jeweilige Figur geht hinaus; die Häftlinge verstärken den Tod durch Vergasung indirekt mit akustischen „Ssssst. Ssssst“¹⁶²⁶-Lauten.

Es schließt sich ein selbstreflexiver Monolog von Schrekinger als Sohn über den Vater an, der von der Verweigerung der meisten der Häftlinge, von Puffi zu essen, unterbrochen wird:

„I wanted to take their pictures while they were eating, he said to me on several occasions, usually at night, stinking of beer. I’d been waiting for years to take such pictures, he said. I’ve always been terrified of these wretches. Oh, I’d been in Dresden when the bombs began to fall. I didn’t mind that, he said, it was a conversation between murderers. (...) In Dresden I felt comfortable and – innocent, he said. But these goddam kikes have always given me gooseflesh. Eat!“¹⁶²⁷

Auch Glatz lehnt die kannibalische ‚Mahlzeit‘ ab und wird dem Befehl, in den Duschraum zu gehen, ausgesetzt. Jede der Figuren schließt ein ‚Ssssst. Ssssst‘-Geräusch an. Schrekinger berichtet dann weiter als Sohn über den Vater, dass er wüsste, was Widerstand sei und gibt die Geschichte eines seiner Opfer im Jahr 1933 wieder, das er zwang, den Bürgersteig zu wischen. Er habe auf ein Zeichen gewartet, aber: „There was no sign. He washed the sidewalk. He remained absolutely – pure – in his otherness, Eat.“¹⁶²⁸

¹⁶²⁴ Vgl. ebd.: „– when they had turned on the showers and found it wasn’t water, no, it made a sound – sssst – sssst – yes, all the nozzles in the ceiling went sssst – sssst – they started to fight for air (fights for air) and made a mad rush for the door (rushes for the door) hammering hammering scratching (hammers hammers scratches) until they stopped slowly stopped dropping in a heap clinging together in perfect union clinging like lovers ... which is how they were found when the door was finally opened...“

¹⁶²⁵ Ebd., 77.

¹⁶²⁶ Ebd. Vgl. auch Strümpel 1999, 12: „[I]n den Theaterstücken von George Tabori wird nach *Bildern* jener Gewalt, die sich Abbildern verweigert, gesucht, nach Repräsentationen, etwa wenn in seinen ‚Kannibalen‘ die Spieler mit Zischgeräuschen ihre Vergasung markieren (...).“

¹⁶²⁷ Tabori 1968j, 77 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

¹⁶²⁸ Ebd., 78. Schrekinger-Sohn sagt weiterhin über den Vater, dass dieser ihm auch mitgeteilt habe, „(...) there was always this other thing, this terrifying otherness with which they allowed themselves to be slaughtered, so that they can define the meaning of slaughter“ (ebd.).

Heltaï und Hirschler sind die einzigen der Häftlinge, die unter Schrekingers Zwang von Puffi essen. Schrekinger baut dann aus der Perspektive des Sohns über den Vater ein gemeinsames ‚Wir‘ auf, indem er sagt:

„We are all the same, he said, we are all guilty, therefore we are none of us innocent (...). No, no, I’m afraid, you may always choose between eating or not eating; and those that choose right become chosen, and their death is a little less bloody than their birth. (...) Some drink, some drown, a few climb up into the light. I’m one of the drinkers, he replied, just before I split his head with a beer bottle, but I don’t like to drink alone. (Sits at the table) Waiter! Get me the specialty of the house.“¹⁶²⁹

Hatte zuvor Uncle in der Verteidigung seiner moralischen Haltung gegenüber Klaub betont, gesagt zu haben, dass Mord und Mord sich vermehren würden und es immer die Entscheidung für den Einzelnen gäbe, zu essen oder nicht zu essen und bei der ‚richtigen‘ Entscheidung einer der ‚Auserwählten‘ zu werden, so dass der Tod ein bisschen leichter würde als die Geburt sowie damit indirekt möglicherweise z. B. auch ein christlicher Auferstehungsgedanke mit anklang, so wird dieser Part zum Teil nun leicht modifiziert wieder der Figurenrede von Schrekinger (als Vater) überschrieben.¹⁶³⁰ Aus seinem Mund zu hören, dass man die Wahl hätte, zu essen oder nicht zu essen, obwohl er die Häftlinge zum Ausführen des Kannibalismus an Puffi zwingt, erzeugt einen zynischen Eindruck, der eine gegenteilige, von Schrekingers Macht ausgehende, erzwungene Situation der grausamen und entsetzlichen Bedingung zeigt: Er lässt den Häftlingen indirekt das Leben, wenn sie den Kannibalismus an Puffi vollziehen. Neu hinzugefügt wurde auch der Hinweis, dass der Sohn den Vater wahrscheinlich getötet hat. In Analogie zu der Aufforderung von Schrekingervater, ihm die ‚Spezialität des Hauses‘ zu bringen, ‚serviert‘ Weiss ihm eine Schüssel. Schrekinger befiehlt auch Somlo, Tabori und Klaub zu essen, doch diese verweigern sich.

Tabori verbeugt sich und geht hinaus. Klaub sagt: „Excuse us, won’t you, but we have a previous engagement. He walks out.“¹⁶³¹ Die anderen erzeugen erneut das ‚Ssssst‘-Geräusch als indirektes Zeichen für die Vergasung. Ganz am Schluss hört Heltaï auf zu essen, übergibt sich und geht hinaus, und auch Hirschler fällt vom Stuhl. So bleibt nur noch Schrekinger als der eigentliche Kannibale übrig, der von Puffi isst. Das Orchester ist in der Entfernung zu hören. Auf den choralischen Kommentar zum ‚Kannibalismus‘ aus der *Encyclopaedia Britannica* wurde von dem Autor Tabori in diesem Entwurf verzichtet.

¹⁶²⁹ Ebd., 79.

¹⁶³⁰ Vgl. auch Tabori 1968p, 3. Mappe, 2 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1390) und das *New Ending* von *The Cannibals*. Hier hält Schrekinger als Sohn über den Vater explizit fest, dass dieser Folgendes gesagt hätte: „(...) You either eat or you don’t eat. And if you choose right you become chosen, and your death will be a little less bloody than your birth. (...) Some drink, some drown, a few climb up into the lap of sweet Jesus. You’re one of the drinkers.“

¹⁶³¹ Tabori 1968j, 79 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).

Ein weiterer Entwurf eines *New Ending* von *The Cannibals* ist ebenfalls auf den 19.08.1968 zu datieren. Hier ist erneut ein erweiterter, jedoch nicht so ausführlich wie in der Version von 1967 dargelegter Monolog Schrekingers über sein Verhalten in der Vergangenheit, sein Nicht-Eingestehen der Schuld und seine Angst vor seinen Opfern in der 21. Szene *The Meal* zu sehen.¹⁶³² Am Ende sieht man Schrekinger am Kopfende des Tisches sitzen, der Hirschler und Heltai verscheucht, die in einer Ecke sitzen müssen und essen. Schrekinger schnipst mit den Fingern, die Kapos bedienen ihn und er isst. Die Lautsprecher kommentieren sein Essen nun wieder mit ausgewählten Aussagen des *Cannibalism*-Artikels aus der *Encyclopaedia Britannica*. Schrekinger empfiehlt auch hier dem Publikum als Mitglied der ‚Mahlsgemeinschaft‘ das ‚Judenherz‘ und isst weiter. Das Orchester spielt.¹⁶³³

In dem *überarbeiteten Rehearsal Draft* zeigt sich ebenfalls ein neuer Entwurf für das Ende von *The Cannibals*. Auch hier zwingt Schrekinger zum Essen von Puffi und beabsichtigt davon Fotos zu machen, um zu zeigen, dass man die Häftlinge ‚gut‘ ernährte. Die Figur Tabori fragt, ob er entschuldigt sei, Schrekinger verneint, und Tabori erwidert, dass er immer ein ‚bescheidener Esser‘ gewesen und nicht hungrig sei.¹⁶³⁴ Schrekinger befiehlt daraufhin, draußen seine Schultern zu brechen. Es folgen weitere Essensaufforderungen, die von den Häftlingen abgelehnt und von Schrekinger daraufhin äußerst brutal bestraft werden. Somlo probiert von dem ‚Essen‘, stoppt jedoch, übergibt sich und wird von Schrekinger in die ‚Chirurgie‘ befohlen. Heltai isst am Ende unter Zwang, und auch Heltai, der zudem aussagt: „I’ve always found it difficult to decline an invitation.“¹⁶³⁵ Der erste Kapo macht ein Foto davon, und Schrekinger als Sohn sagt über den Vater, dass dieser beide in die Ecke befohlen hatte. Er selbst saß am Tisch und aß. Parallel dazu gibt die Regieanweisung an, dass Schrekinger, der Vater, isst und die ‚Band‘, also das Orchester, zu hören ist.

In der *Final Version* beginnt die elfte Szene *The Dream*, ebenso wie die Szene *The Reunion* beispielsweise des vorausgehenden *Rehearsal Draft*, u. a. mit Uncles in Richtung der Mithäftlinge ausgesprochenen Worten von Moses’ Wiedergabe der Verfluchungen ‚Gottes‘ aus Dtn 28, 22; 25 und 26, die im Damentext markiert und als biblischer Text ersichtlich gemacht werden. Uncle träumte, wieder zu Hause zu sein, und die Figuren schließen sich dem Traum an. Uncle spielt auch hier die Mutter, die ihnen die Schuhe auszieht und die Füße küsst. Der weitere Inhalt unterscheidet sich im Wesentlichen nicht von dem des *Rehearsal Draft* in der Szene *The Reunion*; auch hier ist es Glatz, der Uncle Tabori verraten und sich auf

¹⁶³² Vgl. Tabori 1968p, 3. Mappe, 1 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1390).

¹⁶³³ Vgl. ebd., 5.

¹⁶³⁴ Vgl. Tabori 1968k, A (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388). Die Seitenzahlen werden hier von Tabori mit Großbuchstaben angegeben.

¹⁶³⁵ Ebd., C.

Kosten anderer Personen selbst ‚über Wasser‘ gehalten hat.¹⁶³⁶ Es folgt der Traum der Wiedersehensfeier mit den ehemaligen Mithäftlingen. Hier, in der *Final Version*, fragt Glatz jedoch, ob die anderen ihn mit am Tisch sitzen lassen werden und: „What’s my penance?“¹⁶³⁷ Uncle antwortet, dass dies das Leben sei, und die anderen, bis auf Klaub, sprechen den Toast ‚Auf das Leben!‘ aus. Nachdem das ‚Horror‘-Mahl mit ‚Speisen‘ aus Puffi serviert wurde, wird der Fokus auf den leeren Stuhl von Puffi gelenkt. Nun betritt in dieser Version erstmals Puffi als Puffis Sohn den Raum, der vorwurfsvoll nach seinem Vater fragt. Auch Puffi auf der Väterebene wiederholt die Frage, wo sein Vater sei. Dann übernimmt Uncle die Rolle von Puffis Sohn und fragt, was sie mit ihm gemacht hätten, und Puffi, der Vater, stellt ebenfalls als Doppelung des moralischen Gewissens diese Frage auch noch einmal.¹⁶³⁸

Die zwölfte Szene *The Trial* hat ebenso wie die gleichnamige Szene des *Rehearsal Draft* die Anklage Klaubs gegen Uncle zum Inhalt, der für die Deportation verantwortlich erklärt wird. Klaubs Plädoyer für den Kannibalismus an Puffi enthält nach den ersten religionskritischen Worten indirekte intertextuelle Bezugnahmen auf Teile des Narrativs der Bergpredigt Jesu, die umgedeutet und ironisch in Frage gestellt werden, als er die Uncle zugeschriebenen Worte wiedergibt:

„(...) He [Uncle, Anm. d. Verf.] spoke with a tongue of fire in the cattle car, (Mockingly) God’s own pimp, hustling the same old pox: ‚Resist not evil. Turn the other cheek. Blessed are those that men revile, those that wash the sidewalk, blessed blessed the dead. And damn the living that want to eat. Honor thy father, so he may go on lying to you. Thou shalt not bear false witness, lest you protect your brothers. Thou shalt not kill, why complicate matters for the pigs? Those that live by the sword shall perish by the sword.‘ And those that don’t? How will they die, Uncle? Tell us, Uncle, you who brought us here.“¹⁶³⁹

Uncle habe mit ‚Gottes‘ nachgeahmten Worten in Anlehnung an Mt 5, 39 davon gesprochen, dem Bösen nicht zu widerstehen sowie auch noch die andere Wange hinzuhalten, aber auch in Umkehrung von Mt 5, 11 davon, dass diejenigen gesegnet sind, die Menschen verschmähen, wie die, die den Bürgersteig wischen müssen. So seien die Toten gesegnet, und im Gegensatz zu ihnen sind, mit Bezug auf die Dramenhandlung, diejenigen verdammt, die leben und essen wollen. Dann folgt die Parodie und Dekonstruktion von dreien der Zehn Gebote mit Rekurs auf Ex 20, 12; 16 und 13 oder Dtn 5, 16; 20; 17 und der Bezug auf Mt 26, 52, mit dem Uncle gefragt wird, was mit denen sei, die nicht das Schwert nehmen und durch dieses umkommen, wie würden diese sterben?¹⁶⁴⁰ Uncle verteidigt sich und betet bei der gleichzeitigen

¹⁶³⁶ Hier zerschmettert Glatz jedoch nicht sein eigenes, sondern Uncles Bein, vgl. Tabori 1968f, 57 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

¹⁶³⁷ Ebd., 58.

¹⁶³⁸ Vgl. ebd., 59.

¹⁶³⁹ Ebd., 64.

¹⁶⁴⁰ Vgl. auch Kap. 4.2.7 und die achte Szene *The Trial & Banishment of Uncle* des *Fourth Draft*, in der ebenfalls intertextuelle Bezugnahmen auf Mt 5 vorgenommen werden.

Wiedergabe der Situation während der Deportation durch die Erzählung der anderen Häftlinge als Zitat markierte Teile der Verse 6, 8, 10-11, 14 und 20 des Klagepsalms 22.¹⁶⁴¹ Uncle wird auch für den Tod durch Vergasung für schuldig erklärt; die Situation spitzt sich nun immer weiter gegen Uncle zu: „(THEY fall upon UNCLE and strip him naked. A ram’s horn is heard. Exhausted, THEY step back, revealing his nakedness. HE is on the floor, shivering).“¹⁶⁴² Der Einsatz des Klangs des Widderhorns, das als rituelles Element, wie z. B. das Shofar auch, im Rahmen von Jom Kippur betrachtet werden kann, wird hier durch den Transfer eines einzelnen, möglich rituell gerahmten Elements und die Transformation für den neuen dramatischen Kontext zum einen als Signalgeber für die Gefährlichkeit der Situation integriert. Zum anderen – bindet man nochmals Taboris Rezeption von Reiks psychoanalytischer Studie *Das Ritual* und speziell der zugeschriebenen rituellen Funktionen des Shofars mit ein – könnte der Klang des Widderhorns, für das sich bei Tabori ähnliche Bedeutungszuschreibungen wie für das Shofar annehmen lassen, auch die Warnung beinhalten, die Figur Uncle im Affekt des ‚Gefechts‘, wie Puffi zuvor, nicht auch noch zu töten, also indirekt keinen ‚wiederholten Vatermord‘ zu begehen. Das Spiel schlägt an dieser Stelle in Ernst um, und Uncle ruft verzweifelt aus:

„What are you doing? I’m not him. I’m me, his son, I can’t figure him out. I try, I try, I’ve tried for 25 years. True, he was always a small eater. Flesh made him shy. Veal or women. [B]ut he wouldn’t be seen dead in a synagogue. In his last note - - found miraculously on his body - - forwarded to me on 72nd Street - - he says to me - - ‚I wish you were here. I’m surrounded by realists. I cannot blame them. For the past three weeks they have eaten nothing but chicory leaves. (...) I am trying to behave well. Forgive me, I shall probably fail as all the others have failed, including God. Everything has gone wrong for Him from the very first day: the weather, the lights, the people, and now this appal[l]ing breakdown. He ought to throw away the whole mess and start from the scratch. I feel very close to Him today. I call upon His name, and wait for him in the latrine, where all the gossipers meet; perhaps He will come, and we shall sit side by side, two born losers comparing notes. Oh, I’m cold, I’m cold. He was such an ordinary man; but one day the city become as a widow; the heathen have entered her gates, and he is made to wash the sidewalk. He feels the mighty hand and the great terror; he joins the fraternity of those whose teeth are broken with gravel. In other words: he becomes a Jew. No, you don’t become a Jew. You are merely reminded that you are one. - - I’m cold, I’m so cold.“¹⁶⁴³

Uncle in der Rolle des Sohns ruft hier aus, dass er nicht der Vater sei und dass er versucht habe, ihn zu verstehen. Es folgt ein langer Kommentar über den Vater und indirekt auch über das Scheitern ‚Gottes‘, insbesondere angesichts von Auschwitz, das hier als ‚appalling breakdown‘ beschrieben wird. Verstärkt wird das düstere Szenario durch von dem Autor Tabori einmontierte, nicht als Zitat markierte Teile aus den Klageliedern Jeremias 1, 1 und

¹⁶⁴¹ Vgl. Tabori 1968f, 65-67 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

¹⁶⁴² Ebd., 67.

¹⁶⁴³ Ebd., 67f. Vgl. auch 1968k, 3 (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388) und *Scene One* des überarbeiteten *Rehearsal Draft* und den ähnlichen Beginn des Monologs über den Vater, der auch in der achten Szene *The Rollcall* des *Rehearsal Draft* (vgl. Tabori 1968j, 20 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman)) vorkommt.

10¹⁶⁴⁴ sowie den erwähnten Zwang und Terror der Nazis, denen der Vater ausgesetzt war. Auch hier wird von dem Autor Tabori das ‚Jude-Sein‘ als Zuschreibung von außen in die Figurenrede eingeflochten.

Die Anklage Uncles geht jedoch ‚gut‘ aus, da die Figuren ihn im Anschluss an diesen selbstreflexiven Monolog einkreisen, sich an ihn pressen, um ihm Wärme zu geben und ihn sanft wieder anziehen. Dann kommt Weiss ins Spiel, schlägt gegen den Topf und ruft aus, dass das ‚Abendessen‘ fertig sei. Klaub sagt nun hier ebenfalls mit geänderter Meinung zum Kannibalismus an Puffi, dass er nicht hungrig sei. Sprach vorher die Uncle-Figur aus, dass Weiss sichergehen solle, dass der Topf ausgeleert und Puffis Überreste anständig begraben worden seien, so ist es in dieser *Final Version* nun Klaub, der diese Aufforderung ausspricht und fordert, dass ein Gebet für Puffi gesprochen werden soll. In der Version von 1967 und dem *Third Draft* wurde zuvor von Uncle das Sprechen eines Kaddish eingefordert.

Die dreizehnte Szene *The Raid* der *Final Version* zeigt den Auftritt Schrekingers, der bezeichnete ‚Engel des Todes‘, im Rahmen einer drohenden Selektion, der nach dem Alter der Häftlinge fragt und eine imaginäre Kamera mit sich trägt. Zuvor jedoch versuchen diese sich durch spezifische ‚Items‘ äußerlich zu verjüngen; dieser Inhalt war z. B. in der frühen Version von 1967 noch Teil der elften Szene *The Secrets of Youth*, der nun in der *Final Version* mit in die Szene *The Raid* integriert wurde. Uncle gibt an, im Jahr 1874 geboren und 71 Jahre alt zu sein.¹⁶⁴⁵ Schrekinger fragt, ob dies seine Idee eines ‚jüdischen‘ Witzes sei, Uncle verneint und muss 50 Kniebeugen machen. Lang, der erst fünfzehn Jahre alt ist, soll in Schrekingers Büro kommen. Auch hier fordert Uncle auf, ihn anstelle von Lang ‚mitzunehmen‘ – indirekt wird auf eine Vergewaltigung angespielt. Dann bricht Uncle zusammen, und die Figur Lang tritt aus der Rolle und spricht über den Vater in der 3. Person Singular zum Publikum. Schrekinger fragt am Ende der Szene, wo der ‚fette Mann‘, sein Lieblingssubjekt, sei und auch, was gekocht würde. Nach einem Moment der Stille bringt der Kapo den Topf zu ihm, Schrekinger schaut hinein, lächelt und fordert auf, den Tisch zu decken.

Zu Beginn der vierzehnten Szene *The Meal* ist aus der Ferne das ‚Lager‘-Orchester zu hören, das eine ‚lustige‘ Polka spielt. Schrekinger befiehlt, das ‚Essen‘ aufzutragen und wünscht Guten Appetit, doch niemand bewegt sich. Er droht, dass er Fotos mache und fordert

¹⁶⁴⁴ Vgl. Lam 1, 1 und 10: „**I** How doth **the city** sit solitary, *that was* full of people! *how* is she **become as a widow!** she *that was* great among the nations, *and* princess among the provinces, *how* is she become tributary! **10** The adversary hath spread out his hand upon all her pleasant things: for she hath seen *that* **the heathens entered** into **her** sanctuary, whom thou didst command *that* they should not enter into thy congregation“ (The Holy Bible. Revised King James Version 1991, 751) [Hervorh. d. Verf.].

¹⁶⁴⁵ Vgl. Tabori 1968f, 72 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori). Vgl. ebenso Tabori 1968j, 26 (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman) im *Rehearsal Draft*.

erneut auf zu essen, doch weiterhin rührt sich niemand. Als er Haas anspricht, verneint dieser zu essen; Schrekinger befiehlt: „Into the showers.“¹⁶⁴⁶ Auch hier imitieren die anderen Figuren das ‚Ssssssss‘-Geräusch der Duschen als indirektes Zeichen für die bevorstehende Vergasung. Im weiteren Verlauf befiehlt Schrekinger zu essen, die jeweilige Figur beginnt sich auszuziehen, und die ‚Ssssssss‘-Geräusche folgen. Auch die Lautsprecher lassen diese Geräusche erklingen. Nur Hirschler und Heltai essen von Puffi; der Kapo fotografiert dieses. Ganz zum Schluss ertönen nochmals die ‚Ssssssss‘-Geräusche nun durch die Lautsprecher; die nackten Mithäftlinge pressen sich aneinander, um sich zu wärmen und gehen hinaus.

Schrekinger ist auch Teil der letzten, fünfzehnten Szene *The Survivors*. Zu beachten ist ferner auch die erste Szene mit dem gleichnamigen Titel, die das dramatische Geschehen aus der Überlebendensicht rahmt. Heltai und Hirschler essen; Schrekinger tritt dem Geschehen bei und setzt sich an das andere Ende des Tisches und unterhält sich durch den Wechsel in die Rolle des Sohns mit beiden über den Vater. Bevor dieser jedoch auf der Väterebene zu essen beginnt, erfolgt nun der selbstreflexive Monolog von Schrekinger, dem Sohn über das Verhalten von Schrekinger, dem Vater. Hier will der Sohn in dem fingierten Streitgespräch vom Vater wissen, was dieser im Krieg getan hätte. Dieser antwortet jedoch nicht auf die Frage, sondern weicht aus und will sich nicht erinnern, gibt u. a. an, ‚nur‘ Befehle ausgeführt zu haben. Der Sohn verzweifelte, da der Vater nicht antwortete und warf einen Stuhl nach ihm. Dies geschieht nun auch mit Bezug auf die Väterebene; es folgt ein Moment Stille, bevor Schrekinger auf der Zeit- und Handlungsebene der Väter beginnt, von Puffi zu essen.¹⁶⁴⁷

Nun spricht Hirschler wie gelähmt über seinen Besuch bei dem Psychoanalytiker, den Heltai im Folgenden spielt, in New York City aus der Perspektive der Gegenwart. Diesem erzählte er von seinem Traum, der einen indirekten Bezug zum Vietnam-Krieg aufwies und Hirschler die Glück hervorrufende Erkenntnis brachte, dass ‚jeder‘ ein Mörder sei. Als Heltai als Psychoanalytiker widerspricht, wird er von Hirschler geschlagen, der dies als ‚wirklichen Durchbruch‘ deutet. Diese Szene ist z. B. in der frühen Version von 1967 noch Teil der 20. Szene *God in the Kindergarten* und unterbricht Uncle Taboris Traumeinlage.

Schrekinger klettert dann auf den Tisch und wird beim Essen zum ‚Tier‘, „wolfing, gulping, licking each bowl clean.“¹⁶⁴⁸ Das Orchester ist zu hören, bevor die Lautsprecher den Kommentar zu verschiedenen Formen des ‚Kannibalismus‘ aus dem *Cannibalism*-Artikel der *Encyclopaedia Britannica* wiedergeben und sich die Empfehlung an das Publikum, das

¹⁶⁴⁶ Tabori 1968f, 75 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).

¹⁶⁴⁷ Vgl. ebd., 78.

¹⁶⁴⁸ Ebd., 79. Durch diese animalische Geste Schrekingers wird der Eindruck des ‚Kannibalismus‘ als Ausgrenzungsstrategie, nur noch inhuman zu handeln, verstärkt.

„Judenherz“ zu verzehren, anschließt. Der letzte Satz der Regieanweisung zeigt, dass Schrekinger isst und das Orchester spielt.¹⁶⁴⁹

Die edierte englischsprachige Fassung von *The Cannibals* aus dem Jahr 1973 weist für die untersuchten Szenen *The Dream*, *The Trial*, *The Raid*, *The Meal* und *The Survivors* den gleichen Text wie die *Final Version* auf.¹⁶⁵⁰ Die weiteren publizierten englischsprachigen Fassungen von *The Cannibals* aus den Jahren 1974 und 1982 beinhalten für dieselben Szenen zum Großteil auch die gleichen Textelemente; es wurden jedoch kleine Ergänzungen und Umstellungen vorgenommen.¹⁶⁵¹

Bezieht man nun auch die deutsche publizierte Dramenfassung von *Die Kannibalen* aus dem Jahr 1994 mit ein, so wird zunächst ebenfalls Onkels Traum, wieder zu Hause bei der Mutter zu sein, ersichtlich.¹⁶⁵² Die Mithäftlinge träumen mit. Man kommt zu Hause an, und die Mutter, die Onkel spielt, zieht einem die Schuhe aus und hat einen Braten vorbereitet. Der indirekte, mit dem Füße-Küssen verbundene, modifizierte Hinweis auf einen möglichen Anklang des semantischen Rahmens des Letzten Abendmahl-Narrativs wurde in der deutschen Dramenfassung wieder gestrichen; der Hinweis auf den Wein, hier ein Riesling, wird aber beibehalten.

Die Wiedergabe des Traums, wieder zu Hause zu sein, wird dann plötzlich von Hirschler unterbrochen, der aus dem Spiel heraustritt, nach vorn kommt und aus der Perspektive der Gegenwart als Überlebender erzählt, dass er gestern bei seinem „Gehirnklempner“¹⁶⁵³ gewesen sei, den er im Folgenden auch spielt.¹⁶⁵⁴ Wie z. B. in den englischen Fassungen von

¹⁶⁴⁹ Vgl. ebd., 80.

¹⁶⁵⁰ Vgl. Tabori 1973, 127-150.

¹⁶⁵¹ Vgl. Tabori 1974, 51-84 und Tabori 1982, 239-265. So wurde beispielsweise zu Beginn der elften Szene *The Dream* erneut der ‚Berg aus Kleidern‘ in den Nebentext eingesetzt, auf den sich die Figuren beim Eintreten setzen. Uncle hat hier auch keinen Sand in den Händen, sondern Schlamm, vgl. Tabori 1974, 51 und Tabori 1982, 239. Nachdem die Mithäftlinge ausrufen, dass Uncle zurück sei, spricht dieser nun hier den Abschnitt zum ‚angebrochenen Königreich der Kinder‘, vgl. Tabori 1974, 52 und Tabori 1982, 240. Diese Zeilen waren in der *Final Version* und der Fassung von 1973 Teil der Szene *The Wager*, vgl. Kap. 4.2.9.

¹⁶⁵² Das Regiebuch von 1969 weist für den weiteren Fortgang der dramatischen Handlung im Vergleich zur publizierten Fassung von 1994 nur geringfügige Ergänzungen zumeist im Nebentext auf, die aus diesem Grund nicht separat mit aufgeführt werden.

¹⁶⁵³ Tabori 1994d, 50.

¹⁶⁵⁴ Hirschler erzählt Folgendes: „Gestern [A]bend war ich bei meinem Gehirnklempner. Er ist zweihundert Jahre alt, stammt aus Wien, spricht kein Wort Englisch, und soviel ich weiß, ist er auch völlig taub. (...) – Na schön, ich liege also da, flach auf dem Rücken, esse Türkischen Honig und erzähle ihm von diesem Traum. *Als Analytiker* ‚Traum? Was meinen Sie mit Traum?‘ *Onkel kommt näher*. In meinem Traum sah ich dieses Kind im Reisfeld! Sein eines Auge war nur’n großes klaffendes Loch, Nase war weggebrannt, die Zunge herausgeschnitten, aber ... und das ist das Faszinierende an der Sache ... ich war glücklich! (...) Ich war glücklich, weil mir klar wurde, dass alle anderen auch Mörder sind, nicht nur ich allein, alle, hören Sie? A L L E! *Als Analytiker* ‚Alle nicht.‘ *Onkel legt Hirschler die Hand auf den Arm und führt ihn mit sanfter Gewalt zu seinem Platz zurück*. Ich schlug ihm ins Gesicht! Es war ein richtiger Durchbruch“ (ebd.). Diese Figurenrede war im *Rehearsal Draft* in der achtzehnten Szene *The Reunion* sowie dann in der *Final Version* und den publizierten englischen Fassungen von *The Cannibals* in der letzten Szene *The Survivors* verortet, die aber für die deutsche Fassung wegfällt.

The Cannibals ist es auch hier Glatz, der Onkel Tábori denunziert und verraten hat.¹⁶⁵⁵ Der Nebentext hält dann fest, dass Onkel aus der Rolle fällt, die Beherrschung verliert und Glatz schlägt. Er hat vor, der Mutter das Bein zu brechen, damit sie ins Krankenhaus komme, um vor den Nazis sicher zu sein und „betet formelhaft“¹⁶⁵⁶ auch in dieser Fassung nicht als Zitat markierte Verse 4 und 5 der Klagelieder Jeremias 4, die das düstere Szenario unterstützen.¹⁶⁵⁷ Nachdem Glatz das Bein der Mutter, die von Onkel gespielt wird, zertrümmert hat, leitet Onkel direkt über zum Traum der Wiedersehensfeier. Glatz fragt, ob die anderen ihn trotz des Verrats am Tisch sitzen lassen werden und was seine Strafe sei. Onkel antwortet: „Das Leben.“¹⁶⁵⁸ Die anderen nehmen dieses Stichwort auf und sprechen einen Toast auf das Leben aus. Dann wird auch hier das ‚Horror‘-Mahl in Voraussicht auf den Kannibalismus an Puffi aufgetragen, während die Figuren nach und nach mit den Füßen stampfen sowie den Kopf als Verneinung des Essens schütteln, bis einige von ihnen zusammenbrechen und würgen. Auch hier betritt dann Puffis Sohn den Raum, der, so Onkel, fragt, wo sein Vater sei und was sie mit ihm gemacht hätten, gefolgt von der Wiederholung dieser Fragen durch Puffis Sohn. Klaub entgegnet vulgär, dass sie ihn ‚aufgefressen‘ und wieder ‚ausgeschieden‘ hätten.¹⁶⁵⁹

Im Folgenden entgegnet Klaub ebenfalls mit religionskritischen Anmerkungen, dass er sich nicht vom Essen ablenken lasse, rechtfertigt den kannibalischen Akt für das Überleben und spricht Onkel auf das Messer an, das nur durch ihn nicht gegen die Wache in Sopron eingesetzt wurde. Klaub klagt Onkel auch hier mit als Zitat markierten Versen aus dem Narrativ der Bergpredigt Jesu an, um seine Haltung als „Gottes Marktschreier, ewig den gleichen alten Ramsch verhökern“¹⁶⁶⁰ ironisch in Frage zu stellen. In Anlehnung an Mt 5, 39 solle dem Übel nicht widerstrebt und die andere Backe dargeboten werden. In Umkehrung von Mt 5, 11 seien diejenigen gesegnet, die Menschen verschmähen, wie die, die den Bürgersteig aufwischen müssen. An dieser Stelle setzen die anderen Figuren in den betenden Rhythmus ein und sprechen die Toten selig. Klaub ergänzt hier nun modifiziert ironisch:

¹⁶⁵⁵ Glatz beschreibt seinen Verrat hier wie folgt: „Man erkaufte sich ein bisschen Luft zum Atmen (...). Unter den gegebenen Umständen ist es das einzig Moralische weiterzuatmen. (...) Es liegt eine gewisse Eleganz in der Formel: Atmen ist gleich Verraten“ (Tábori 1994d, 52f.). Im weiteren Monolog wird aber auch deutlich, dass Glatz auch sich selbst verraten hat, vgl. ebd., 53.

¹⁶⁵⁶ Ebd., 54.

¹⁶⁵⁷ Vgl. ebd.: „**Die jungen Kinder heischen Brot, und ist niemand, der's ihnen breche. Die zuvor im Purpur erzogen sind, die müssen jetzt im Kot liegen.**“ Vgl. Klgl 4, 4 und 5: „4. Dem Säugling klebt seine Zunge an seinem Gaumen vor Durst; die jungen Kinder heischen Brot, und ist niemand, der's ihnen breche. 5. Die zuvor leckere Speisen aßen, verschmachten jetzt auf den Gassen; die zuvor in Scharlach erzogen sind, die müssen jetzt im Kot liegen“ (Die Bibel nach der Übersetzung Luthers [1912] 2016 [Das Alte Testament], 798) [Hervorh. d. Verf.].

¹⁶⁵⁸ Tábori 1994d, 55.

¹⁶⁵⁹ Vgl. ebd., 57.

¹⁶⁶⁰ Ebd., 61.

„Und die Lebenden, die essen wollen, soll der Teufel holen. Ehre deinen Vater –“¹⁶⁶¹ Und die anderen Figuren ergänzen die Parodie auf drei der Zehn Gebote mit Rekurs auf Ex 20, 12; 16 und 13 oder Dtn 5, 16; 20; 17, dekonstruieren diese und führen sie bezogen auf ihre eigene Situation ad absurdum. Mit der Bezugnahme auf Mt 26, 52 wird Onkel eindringlich gefragt, wie die sterben, die das Schwert nicht genommen haben, und für die Deportation nach Auschwitz verantwortlich erklärt. Onkel widerspricht wütend, und es folgt die Nacherzählung und szenische Nachstellung der Deportation durch Klaub und die anderen Häftlinge, während Onkel als Zitat markierte Teile der Verse 7, 9, 11, 12, 15 und 21 von Ps 22 betet.¹⁶⁶² Die Situation spitzt sich dahingehend ebenfalls so zu, dass Onkel angeschuldigt wird, auch für ihren Tod verantwortlich zu sein und wird geschlagen. Hier wird nun der Moment, aus dem aus Spiel Ernst wird, neu gestaltet. Der äußerst lange Nebentext gibt an dieser Stelle zu erkennen, dass das Spiel

„außer Kontrolle geraten zu sein [scheint]: Die Spieler treten aus dem Spiel heraus und zeigen die Brutalität der Unmenschen, die sie vorher nur dargestellt haben; für Augenblicke sind sie weder Väter noch Söhne, sondern hasserfüllte Fanatiker. Es wird privat gesprochen; Haas sagt: ‚Na, das war doch wohl nicht nötig‘, oder ähnliches; der Zigeuner stürzt sich auf Onkel, zerrt ihn hoch und kreischt: ‚Wisch den Fußboden auf, Itzig!‘ Einige reagieren fassungslos erstaunt, man hört: ‚Seid ihr verrückt geworden?‘ und ‚Um Gottes Willen, hört doch auf‘ usw. Klaub, verstört, will Onkel zu Hilfe kommen und wird selber von anderen angegriffen, geschlagen und getreten. Puffi zerrt Onkel die Jacke vom Leib und schlägt damit auf ihn ein. Andere werfen sich dazwischen. Das Licht im Zuschauerraum geht an. Der Inspizient rennt auf die Bühne und trennt die aufeinander Einschlagenden unter Ermahnungen. Keuchend lassen sie schließlich voneinander ab. Onkel liegt zusammengekrümmt zwischen den Bänken, Klaub richtet sich stöhnend vor den Pritschen auf. Der Zuschauerraum wird wieder dunkel, in fließendem Übergang geht das Spiel weiter. Alle außer Klaub setzen sich auf die Bänke und schlagen nun pantomimisch auf Onkel ein (...).“¹⁶⁶³

Hier zeigt sich ein Heraustreten aller Beteiligten aus dem Spiel sowie ihren Rollen und damit ein inszenierter „Fiktionsbruch.“¹⁶⁶⁴ Die Theatersituation wird für einen kurzen Moment aufgehoben. Onkel fragt entsetzt und verzweifelt, was sie tun; er sei doch nicht der Vater, er

¹⁶⁶¹ Ebd.

¹⁶⁶² Vgl. ebd., 62f.: „ONKEL: ‚Ich aber bin ein Wurm und kein Mensch; ein Spott der Leute und Verachtung des Volks.‘ (...) ‚Er klage es dem Herrn, der helfe ihm aus und errette ihn!‘ (...) ‚Auf dich bin ich geworfen von Mutterleib an.‘ – ‚Vom Schoß meiner Mutter her bist du mein Gott!‘ – ‚Nimmer bleibe mir fern, denn die Not ist nah.‘ – ‚Ich bin hingeschüttet wie Wasser, alle meine Gebeine haben sich zertrennt.‘ – ‚Rette vom Schwerte mein Leben, vor der Tatze des Hundes mein Einziges.‘“ Vgl. Ps 22, 7; 9; 11; 12; 15 und 21: „7. **Ich aber bin ein Wurm und kein Mensch, ein Spott der Leute und Verachtung des Volks.** 9. **‚Er klage es dem Herrn; der helfe ihm aus und errette ihn, hat er Lust zu ihm.‘** 11. **Auf dich bin ich geworfen von Mutterleib an; du bist mein Gott von meiner Mutter Schoß an.** 12. Sei nicht ferne von mir, denn Angst ist nahe; denn es ist hier kein Helfer. 15. **Ich bin ausgeschüttet wie Wasser, alle meine Gebeine haben sich zertrennt;** mein Herz ist in meinem Leibe wie zerschmolzenen Wachs. 21. **Errette meine Seele vom Schwert, meine einsame von den Hunden!**“ (Die Bibel nach der Übersetzung Luthers [1912] 2016 [Das Alte Testament], 588) [Hervorh. d. Verf.]. Die Verse 11, 12, 15 und 21 könnten auch zum Teil aus dem Buch der Preisungen nach der Übersetzung Bubers 1935, 42f. entnommen worden sein: „(...) **auf dich bin ich** vom Schoß an **geworfen**, / vom Leib **meiner Mutter her bist du mein Gott! Nimmer bleibe mir fern**, / **nah** ja ist die Bedrängnis, da ist ja kein Helfer! (...) **Ich bin hingeschüttet wie Wasser**, trennen wollen sich all meine Knochen (...). **Rette** meine Seele vorm **Schwert, meine Einzige vor der Tatze des Hundes**“ [Hervorh. d. Verf.].

¹⁶⁶³ Tabori 1994d, 64.

¹⁶⁶⁴ Haas 2000, 67.

sei der Sohn. Die anderen schlagen ihn jedoch weiter, bis Klaub es gelingt, sie zum Aufhören zu bewegen. Die Mithäftlinge kümmern sich nun fürsorglich um Onkel. Dann spricht Onkel als Sohn einen kurzen Monolog über den Vater, bis Weiss konstatiert, dass das ‚Essen‘ fertig sei. Klaub hingegen wechselt nun auf die Seite Onkels und gibt an, keinen Hunger (mehr) zu haben.¹⁶⁶⁵ Es folgt die implizite Szene *The Raid* mit der drohenden Selektion durch Schrekinger bei dem Appell.¹⁶⁶⁶ Dieser fragt auch hier, wo Puffi sei und erkundigt sich dann: „Was brutzelt denn da Schönes?“¹⁶⁶⁷ Schrekinger sieht in den Topf, die Musik einer Polka ertönt wie zu Beginn des Dramas, und er fordert auf, den Tisch zu decken. Es folgt der selbstreflexive Monolog zwischen Schrekinger-Sohn und Schrekinger-Vater, der vom Vater zwingend wissen will, was dieser im Krieg gemacht habe, aber ohne Antwort verbleibt.

Am Ende erstarrt das Gesicht des Vaters auf der Zeit- und Handlungsebene von 1945, und Schrekinger ordnet an, das ‚Essen‘ zu servieren.¹⁶⁶⁸ Schrekinger befiehlt auch hier zu essen, doch die meisten der Häftlinge, bis auf Hirschler und Heltai¹⁶⁶⁹, schütteln den Kopf und werden von ihm ‚in den Duschraum‘ diktiert. Auf die Ermordung indirekt verweisend, öffnet z. B. Haas „den Mund und produziert ein zischendes Geräusch – ‚Schschsch‘ – das, nur vom Atemholen unterbrochen, bis zum Einsatz der Lautsprecherstimme vernehmbar bleibt.“¹⁶⁷⁰ Nur Hirschler und Heltai essen unter dem Zwang Schrekingers von Puffi. Am Schluss geht Schrekinger zum Tisch, „nimmt wie geistesabwesend einen Napf und greift mit zwei Fingern hinein, wie probierend.“¹⁶⁷¹ Dann spricht eine männliche Stimme über den Lautsprecher parallel dazu – wie in den englischsprachigen Versionen und Fassungen von *The Cannibals* auch – den Kommentar über verschiedene Formen des ‚Kannibalismus‘ aus dem *Cannibalism*-Artikel der *Encyclopaedia Britannica*, der nun auf Deutsch übersetzt wurde.¹⁶⁷²

¹⁶⁶⁵ Die Anweisung an Weiss, sicherzustellen, dass der Topf ausgeschüttet und Puffis Überreste begraben und ein Gebet gesprochen worden sei, wie es die *Final Version* von *The Cannibals* aufzeigte, wurde hier gestrichen.

¹⁶⁶⁶ Vgl. Tabori 1994d, 67: „Schrekinger kommt raschen Schrittes herein, begleitet vom Kapo, der einen imaginären Fotoapparat mit sich führt. (...) Schrekinger beginnt sofort zu sprechen, halblaut und mechanisch, ohne die Antworten abzuwarten, die von den anderen herausgestoßen werden und sich mit Fragen überschneiden.“

¹⁶⁶⁷ Ebd., 69.

¹⁶⁶⁸ Vgl. ebd., 71 und die Informationen des Nebentexts an dieser Stelle: „Alle außer Klaub und Onkel setzen sich. Der Kapo holt den Topf, füllt mit der Kelle die Näpfe, die ihm Klaub zureicht, und gibt sie mechanisch an Onkel weiter, der sie weiterwandern lässt, bis alle bekommen haben. Während dieses Vorgangs sieht Onkel Schrekinger unverwandt an. Dann stellt der Kapo den Topf hastig auf den Ofen zurück und postiert sich seitlich davon in übertrieben militärischer Haltung. Klaub und Onkel setzen sich. Pause[.]“

¹⁶⁶⁹ Vgl. aber z.B. Pott/Sander 1997, 177 an dieser Stelle: „Der Text lässt hier offen, ob Hirschler und Heltai auch tatsächlich zu Kannibalen werden: Ihre Gesten werden von dem abrupten Klicken des Photo-Apparates unterbrochen.“ Andererseits sind beide Figuren jedoch als Überlebende bei der Angabe der dramatischen Personen gekennzeichnet.

¹⁶⁷⁰ Tabori 1994d, 72.

¹⁶⁷¹ Ebd., 73.

¹⁶⁷² Vgl. ebd.

Ganz am Ende isst Schrekinger als der wirkliche Kannibale in dieser Fassung zunächst aus zwei Näpfen, fährt

*„mit der ganzen Hand hinein[], wie ein Tier schlingend. Wenn die Stimme schweigt, schwingt er sich auf den Tisch, sitzt mit gekreuzten Beinen zwischen den Näpfen, im Rhythmus der immer lauter werdenden Musik mit immer neuen Näpfen jonglierend, sie ausleckend, sich im Takt die Finger leckend, fressend und schlingend. Die anderen blicken starr ins Publikum. Das Licht erlischt.“*¹⁶⁷³

Es lässt sich herausstellen, dass der Essensbefehl bzw. das Ausführen des Kannibalismus von Schrekinger, die Figuren „in die absolute gemeinschaftliche Unterschiedslosigkeit führen“¹⁶⁷⁴ sollte. Doch dieser Plan scheitert, da die meisten der Häftlinge den Kannibalismus verweigern und der Autor Tabori damit in diesem Moment ihren Widerstand feiern kann, denn „es gibt Zeiten, in denen der praktischste, der menschlichste und (...) der gewalttätigste Akt (...) in der Weigerung besteht, sich zu etwas zwingen zu lassen; eine Geste der Verneinung, die nicht ohne tiefes Geheimnis ist: nicht zu essen, obgleich man verhungert.“¹⁶⁷⁵ Robert Skloot resümiert: „Those who go to their deaths, now joined together by an extraordinary renewal of moral purpose, actually seem to regain some measure of recognizable humanity.“¹⁶⁷⁶

4.3 Ergebniszusammenfassung

An dieser Stelle erfolgt nun die Zusammenfassung der Untersuchungsergebnisse für Taboris *The Cannibals* und *Die Kannibalen* unter besonderer Reflexion der Erkenntnisse aus Kapitel 4.2.10.

Betrachtet man zunächst nochmals den Beginn des Holocaust-Dramas, wie in Kapitel 4.2.4 analysiert, so zeigt sich bereits hier durch das transferierte und transformierte Element bzw. Motiv des Hahn-Krähens als akustischer und warnender Signalgeber, ein Verweis auf das Narrativ des Letzten Abendmahl-Rituals, das trotz zeitlicher Inkongruenz zu Mk 14, 30 ebenfalls auf den bevorstehenden ‚Verrat‘ – hier nun von der Figur Puffi – hinweist, der nachts heimlich von seinem Stück Brot zu essen beabsichtigt. Das Krähen des Hahns wird in den meisten Versionen und Fassungen des Dramas vor dem Abbrechen des Brots integriert,

¹⁶⁷³ Ebd., 73f. Vgl. auch Tabori 2014f, 54 und derselbe Nebentext an dieser Stelle. Zusätzlich sprechen jedoch kurz die Überlebenden Hirschler und Heltai aus der Gegenwart heraus und stellen fest, dass es ihnen gut gehe. Heltai hat eine Spielzeugfabrik und Hirschler ist Frauenarzt. Dann erlischt das Licht und das Stück endet. Die Sätze der Überlebenden kommen z.B. in der *Final Version* von *The Cannibals* und der edierten Fassung von 1973 in der ersten Szene *The Survivors* vor, vgl. Tabori 1968f, 2 (New York City, Privatbesitz Lena Tabori) und Tabori 1973, 93.

¹⁶⁷⁴ Dahlke 1994, 49.

¹⁶⁷⁵ Tabori 1981c, 39.

¹⁶⁷⁶ Skloot 1988, 33. Damit wird die Moral über das Essen gestellt und indirekt der Ausspruch ‚Erst kommt das Fressen, dann die Moral‘ aus Brechts *Dreigroschenoper* umgekehrt, vgl. Kap. 4.1.2. Strümpel 2000, 80 spricht außerdem von dem „hagiographisch angelegten Dreischritt Versuchung (Lebensrettung durch Verzehr von Menschenfleisch), richtige Entscheidung (gegen den Verzehr) [und] Errettung (durch Wahrung der persönlichen Integrität).“

dem wiederum im Ritual des Letzten Abendmahls von theologischer Seite – wie Debatten um Transsubstantiationsvorstellungen zeigen – zentrale religiöse Bedeutung zugeschrieben wird. Steht laut Narrativ bei dem Letzten Abendmahl Jesu mit seinen Jüngern das Brotteilen im Vordergrund, so ist es auf der dramatischen Handlungsebene von 1945 die ‚Vater‘-Figur Puffi, die im Kontext von Auschwitz versucht, allein ein Stück Brot zu verspeisen und der sich daran anschließende Kampf.

Hinzugezogene Autorausagen Taboris zum Inhalt seines Stücks aus der Sendung *Spectrum* vom 13.12.1969 rekurrieren ferner insbesondere auf das Letzte Abendmahl. Tabori formuliert, dass das Drama

„vom Kannibalismus [handele]. (...) Kannibalismus geht auf die ältesten Mythen zurück. (...) Kannibalismus hat seinen Ursprung in dem, was man den ersten Mord nennen könnte, Erbsünde, die Ermordung des ersten Stammesvaters durch seine Söhne. Diese Legende ruht im Unterbewusstsein und im Bewusstsein der menschlichen Rasse, im Christentum zum Beispiel. Das [Letzte, Anm. d. Verf.] Abendmahl sehe ich als sublimierte Form von Kannibalismus an.“¹⁶⁷⁷

Konnten in Kapitel 4.1.1 der Entstehungskontext und die Anlage des Holocaust-Dramas sowie dabei insbesondere die Verarbeitung der Ermordung von Taboris Vater in Auschwitz und das zugeschriebene moralische Widerstands-Verhalten seines Vaters erörtert werden, so benennt er in dem Sendebeitrag das Thema des Stücks forciert mit ‚Kannibalismus‘. Dabei geht es Tabori nicht um die Verifikation eines potentiell historischen Falls von Kannibalismus in Auschwitz, sondern er nutzt eine mehrschichtige ‚Kannibalismus‘-Metaphorik und rekurriert in dem Beitrag auf einen angenommenen ‚Ursprung des Kannibalismus‘ u. a. im Rekurs auf Sigmund Freuds Hypothese des ‚Urvatermords‘ als konstruierten, Universalität beanspruchenden Mythos eines Beginns von ‚Kultur‘ in *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912 / 1913). Dieses Narrativ, Tabori spricht auch von ‚Legende‘, bestehe – so eine weitere an Freud angelehnte, universale, jedoch nicht historisch und empirisch nachweisbare, von Tabori hier übernommene These – im Unterbewusstsein der Menschen fort. Tabori äußert dann sein ritualekritisches, ebenfalls an Freud angelehntes Verständnis des Letzten Abendmahls als ‚sublimierte Form von Kannibalismus‘. Zu beachten ist hierbei, dass Tabori den protestantischen Begriff des Letzten Abendmahls und nicht den römisch-katholischen Begriff der Eucharistie wie Freud verwendet, der sich durch die Fokussierung im übertragenen Sinn auf ein ‚letztes Mahl‘ passend in die dominanten Assoziationsrahmen und -kontexte seines Stücks einfügt. Im einleitenden Essay zu *Die Kannibalen* (1969) hält Tabori u. a. ferner auch fest, dass ‚einige unserer ältesten Mythen, vom ersten Vatermord bis zum (Letzten)

¹⁶⁷⁷ Tabori/Sendung *Spectrum* 1969, 00:01:16 – 00:02:08, Transkription des deutschsprachig übersetzten Statements von Tabori, der selbst auf Englisch spricht. Der letzte englischsprachige Satz seines Statements lautet jedoch: „The Christian mystery, the Last Supper, is a sublimated form of cannibalism“ (00:02:04 – 00:02:08).

Abendmahl, den gedeckten Tisch zum Mittelpunkt hätten‘ und rezipiert diese Narrative, die im Stück, neben der weiteren metaphorischen Verortung als ‚Black Mass‘ und dem vielschichtigen Sujet des ‚Essens vom echten Fleisch‘, ver- und bearbeitet werden.¹⁶⁷⁸

Die Analyse der jeweils letzten 25. Szene der frühen Dramenversionen von *The Cannibals* aus dem Jahr 1966 / 1967 und 1967 mit dem Titel *The Last Supper* in Kapitel 4.2.10 konnte zeigen, dass Tabori in diese Szene einzelne narrative Versatzstücke des Letzten Abendmahl-Rituals konstruktiv eingeflochten hat, die im Drama neu kontextualisiert werden. So fließen einzelne, nicht markierte Versatzstücke aus Mk 14, 13-15 in die Figurenrede von Uncle Tabori ein, die im synoptischen Text Jesus im Rahmen der Erzählung des Letzten Abendmahls zugeschrieben werden. Tabori nimmt zudem die als zentral anzusehende Ergänzung vor, die besagt, dass das ‚Mahl‘ innerhalb des an das Letzte Abendmahl angelehnten dramatischen Assoziationsrahmens *nicht* stattfinden wird. Tabori lässt seine Figur damit die zentrale Aussage des Letzten Abendmahls, in dessen Zentrum das gemeinsame ‚Essen‘ steht, umkehren und nutzt diesen semantisch mehrdeutigen Rahmen, um deutlich herauszustellen, dass das ‚Mahl‘ an Puffi nicht vollzogen werden soll. Des Weiteren zeigen sich explizite religionskritische Konstruktionen in der Figurenrede hinsichtlich ‚Gottes‘, der im Freudschen Sinn als ‚Vater‘-Figur repräsentiert wird und dessen Geboten nun gehorcht werden soll – ‚Gott‘ als ‚Vater‘ bestrafe ‚gern‘ bei der Nichtbeachtung der Gebote; sonst könnte dieser moralisch zweifelhafte Abend, laut der Figur Uncle Tabori, gar keinen Sinn ergeben – gerade deshalb müsse man sich konträr verhalten und eben gegen die Erwartungen handeln, nicht von Puffi zu essen, um damit auch nicht ‚bestraft‘ zu werden. Im folgenden kurzen Spiel im Spiel in einem Restaurant, ebenso in der Szenerie des Letzten Abendmahls, werden nun die beiden zentralen rituellen Elemente Brot und Wein, im Rahmen eines ebenfalls zu konstatierenden Transfers und der damit verbundenen Transformation einzelner ritueller Elemente in den neuen dramatischen Kontext, bestellt. Mit intertextuellem, nicht als Zitat markiertem Rekurs auf Mk 14, 18 und 21 lässt Uncle Tabori indirekt wie Jesus und in Ergänzung dazu verlauten, dass einer oder auch zwei unter ihnen seien, die ihn verraten werden. Für denjenigen, der ihn verraten wird, wäre es besser, nie geboren zu sein; dieser habe sich auch selbst verraten. Dann betritt Schrekingen den Raum und die Neuperspektivierung der moralischen ‚Essens‘-Frage beginnt. Versuchte Uncle Tabori das ‚Mahl‘ in der ‚Letzten Abendmahls‘-Szenerie zu Szenenbeginn noch zu verhindern, so

¹⁶⁷⁸ Auch soll an dieser Stelle der Überlegung Raum gegeben werden, dass Tabori auf Freud zurückgreift, um seine eigene, persönliche (Familien-)Geschichte zu verarbeiten und durch die dramatische Rollenanlage von Vätern und Söhnen auf den Zeit- und Handlungsebenen von 1944 / 1945 und 1968 / 1969, selbst als Sohn, der den Vater verloren hat, (wieder) ‚sprachfähig‘ werden zu können.

kommt es unter Schrekinger zum erzwungenen ‚Letzten (Abend-)Mahl‘, das jedoch mit der Verweigerung der meisten Häftlinge endet, die mit dem Tod bestraft werden. Doch die metaphorisch erzeugten mehrschichtigen Bedeutungsfelder enden noch nicht an dieser Stelle: Der Vollzug des Kannibalismus von Schrekinger in dieser Letzten Abendmahls-Szenerie könnte als das Einverleiben der ‚Kraft‘ seines Opfers Puffi oder als Versuch, die verbrecherischen Spuren zu beseitigen, gedeutet werden, damit der ‚Geist des Ermordeten‘, wie der Chorus-Kommentar über die verschiedenen Formen von ‚Kannibalismus‘ mit Rekurs auf den *Cannibalism*-Artikel aus der *Encyclopaedia Britannica* u. a. wiedergibt, ‚den Mörder nicht heimsuchen möge‘. Auch die ironisch-makabre Empfehlung an das Publikum sozusagen als suggerierte Teilnehmer der ‚Mahlsgemeinschaft‘ der ‚Schwarzen Messe‘ als ‚dear brethren in Christ‘ angesprochen, das ‚Judenherz‘ (ebenfalls) zu verzehren, ist an den Kannibalismus von Schrekinger semantisch rückgekoppelt zu verstehen.

In Folge der Analyse der 2nd *Revision* konnte herausgestellt werden, dass die letzte Szene nun von Tabori mit *The Cannibals* betitelt wurde. Betrachtet man nochmals die siebte Szene *Nightmare at the Café New York*, in der Uncle Tobias von einer Wiedersehensfeier mit den ehemaligen Mithäftlingen träumt, bei der ein reichhaltiges Buffet und Getränke im Rahmen dieses ‚feast‘ serviert wurden, so könnte, neben der Bedeutung von ‚Fest‘, auch indirekt auf Freuds Beschreibungen der ‚Totemmahlzeit‘ im Anschluss an Robertson Smith in *Totem und Tabu* durch die Rezeption dieses einzelnen Begriffs durch Tabori verwiesen worden sein, bedenkt man, wie sich in den folgenden Versionen und Fassungen aus dem ‚feast‘ ein kannibalisches ‚Horror-Mahl‘ aus zubereiteten menschlichen Speisen – der geplante Kannibalismus an der ‚Vater‘-Figur Puffi wird hier vorweggenommen – in der Szene *The Reunion* und *The Dream* entwickelt, das bei den Mithäftlingen Bestürzung und Ekel erzeugt. Uncle versucht damit die Mithäftlinge von ihrem kannibalischen Plan abzubringen.

Im Rahmen des Traums dieser Reunion wird noch auf Puffi gewartet; bei dem Hinweis auf den reservierten Stuhl gibt der Nebentext in dieser Version zweifach das Schlagen einer Kirchenglocke an, die in christlich-rituellen Kontexten z. B. vor oder auch während des Gottesdienstes zu hören ist, in diesem dramatischen Kontext jedoch durch den Transfer und die Transformation eines Einzelements mit einer De- und Neukontextualisierung als funktionaler, akustischer Verstärker dieses auf Puffi verweisenden Spannungsmoments zu deuten ist. Als die Figur Glatz sich setzen will, weist Uncle Tobias nun ganz explizit darauf hin, dass dies Puffis Stuhl sei und dieser sich verspäten werde. Eine Kirchenglocke ertönt ein drittes Mal, als Uncle Tobias ein Taxi ankommen hört. Im *Third Draft* vom 06.07.1968 wird

an dieser Stelle, wie zugleich nochmals reflektiert wird, anstelle der Kirchenglocken der zweifache Einsatz eines Shofar's horn in der Szene *The Reunion* ersichtlich.

Im *Third Draft* wird im Vergleich zu den ersten Versionen von *The Cannibals* keine Szene mehr mit dem Titel *The Last Supper* überschrieben, ab der 23. Szene mit dem Titel *The Reunion* wurden die letzten Szenen jedoch von Tabori explizit mit dem ‚image‘ des ‚Last Supper‘ ausgestattet, wie es seine Notizen zu diesem Entwurf deutlich machen. Nun spricht die Figur Uncle Tobias in dieser Szene (und nicht wie in der 25. Szene *The Last Supper* der Versionen von 1966 / 1967 und 1967, die hier im *Third Draft The Cannibals* heißt) aus Mk 14, 13-15 rezipierte und im Vergleich zu den frühen Versionen gekürzte, jedoch ebenso nicht als Zitat markierte Verse, die Jesus laut Narrativ des Letzten Abendmahls gesprochen haben soll und hier von Tabori auf seine Hauptfigur übertragen sowie auf die Mithäftlinge bezogen zu interpretieren sind. Im Anschluss wird die Ergänzung von Tabori modifiziert, indem Uncle Tobias befürchtend angibt, dass ‚sie‘ vielleicht vorbeikommen werden, es also sein könnte, dass das ‚Mahl‘ stattfindet. Im weiteren Monolog lässt Tabori seine Hauptfigur zwischen ‚flesh‘ und ‚meat‘, wie in anderen Versionen auch eingefügt, unterscheiden; das menschliche Fleisch sei zudem ‚Gott‘. Diese mehrdeutige ‚Gleichung‘ eröffnet mehrere Interpretationsmöglichkeiten: Zum einen könnte sich diese Aussage auf ‚Gott‘ beziehen, der den Menschen laut biblischem Narrativ als sein ‚Ebenbild‘ geschaffen habe; zum anderen könnte im Rahmen des ‚Letzten Abendmahls‘ auf die Eucharistie und die Zuschreibung, dass das Brot Jesu Leib (und der Wein sein Blut) darstelle, angespielt werden.

Im Kontext der imaginierten Wiedersehensfeier hält Uncle Tobias einen Platz am Tisch für Puffi frei. Als sich eine Figur auf den reservierten Stuhl setzen möchte, erklingt das von Tabori erneut eingefügte Shofar's horn, das z. B. auch im rituellen Rahmen von Jom Kippur erklingt, hier jedoch durch Taboris Rekurs auf Theodor Reiks Studie *Probleme der Religionspsychologie, I. Teil: Das Ritual* (1919) (oder die englische Ausgabe *Ritual. Four Psychoanalytic Studies* (1946)) und die Rezeption des Kapitels *Das Schofar (Das Widderhorn)*, in dem das Shofar als Signalinstrument des Erschreckens, der Mahnung und Erinnerung, den ‚Urvatermord‘ nicht noch einmal zu begehen, analysiert wird, als transferierter und in Reiks Sinne transformierter akustischer ritueller Verstärker in Bezug zum ‚Vatermord‘ an Puffi zu deuten ist. Im Vergleich zur 2nd Revision lässt sich nun der bewusste Einsatz des Shofar's horn für den *Third Draft* durch Tabori nachvollziehen.¹⁶⁷⁹ Die Figuren

¹⁶⁷⁹ Vgl. auch Reik 1919, 213 zu der angenommenen Wirkung des Shofar-Klangs im Gegensatz z.B. zum Glockenklang: „Es hat seinen guten Sinn, wenn dieses uralte Instrument mit seinen drei rohen Tönen, dem langgezogenen Stoß, der gebrochenen Note und dem Tremolo auf die Zuhörer mehr Eindruck macht als Orgelton und Glockenklang.“

haben im Rahmen der Wiedersehensfeier Wein getrunken, mit dem angesichts des von dem Autor Tabori konstatierten Bild des ‚Letzten Abendmahls‘ in dieser Szene auch auf die dem Wein spezielle zugeschriebene Funktion in diesem Ritual angespielt sein kann, und Gespräche geführt. Dann wurde die harmonische Atmosphäre jedoch durch das servierte kannibalische ‚Mahl‘ gestört und der geplante Kannibalismus an Puffi hier vorab konkretisiert, um Abschrecken zu erzeugen. Als Uncle Tobias dann meint, Puffi draußen ankommen zu hören, wird von Tabori erneut das Shofar’s horn als signalgebender Situationsverstärker auf den ‚Vatermord‘ verweisend und nun möglicherweise in Bezug auf den eintretenden Puffi eingesetzt.

Tabori integriert also in diese Szene im ‚Bild‘ des Last Supper, das u. a. auch durch indirekte, versatzstückartige Verweise auf das Letzte Abendmahl-Narrativ aus Mk 14 unterstützt wird, zweifach das Shofar, das nach Tabori in Rekurs auf Reik „is supposed to be an instrument of terror, recalling the Bull-God’s voice and the primeval crime“¹⁶⁸⁰, wie es die Notizen zum *Third Draft* des Stücks zeigen. Wird der Ursprung von ‚Kannibalismus‘ von Tabori in seinem zuvor aufgeführten Statement zum Drama aus der Sendung *Spectrum* u. a. auf die ‚Legende‘ des ‚Urvatermords‘ – und damit indirekt auf Freuds *Totem und Tabu* verwiesen – zurückgeführt und eine über die ‚Zeiten hinweg‘ andauernde Konstruktion der Verortung im vermeintlich universell angenommenen Unterbewusstsein der Menschen vorgenommen, so kann der Shofar-Klang mittels der psychoanalytischen rituellen Deutung und des warnenden Verweises auf den ‚Urvatermord‘ von Reik an diese Thesen und dramatischen Themen der mehrschichtigen, anklingenden ‚Kannibalismus‘-Ebenen angeschlossen werden. Diese Deutungsfolien und Analyse-Eckpunkte konnten jedoch nur anhand der Autorennotizen und -aussagen Taboris ermittelt werden und sind nicht durch die ‚reine‘ Untersuchung der Dramentexte erschließbar.

Das Shofar wird von Tabori insgesamt sechsfach im *Third Draft* von *The Cannibals* im Sinne Reiks als transferiertes rituelles Element an von dem Autor spezifisch ausgewählten Stellen der Dramenhandlung integriert: Am Ende der neunzehnten Szene *The Storming of the Stove*, die in Kapitel 4.2.8 analysiert wurde, erklingt es nach den Spielen im Spiel, als Uncle Tobias wieder zurückkommt. Die Häftlinge waren derart verängstigt vor seiner Reaktion, dass sie ihn, um dies zu überspielen, verspotten mussten. Das Shofar ertönt und gibt einen akustischen Verweis auf die Gefahr des bevorstehenden Kannibalismus’ an Puffi, der aus der Sicht Uncles weiter verhindert werden soll. Zweifach erklingt es auch in der neunzehnten (eigentlich zwanzigsten) Szene *The Return of the Uncle*, als Uncle erzählt, geträumt zu haben.

¹⁶⁸⁰ Tabori 1968i, 2. Mappe (AdK, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).

Das Shofar ist auch zu hören, wie in Kapitel 4.2.9 analysiert, um auf den Beginn der Traumerzählung in der Vorwegnahme der Szene *The Reunion* und das zunächst folgende brisante Spiel im Spiel in der Auseinandersetzung zwischen Uncle und der ‚Gott-Figur‘ hinzuweisen. In diesem fordert Somlo als ‚Gott‘ zu der Wette heraus, dass er u. a. an dem ‚feast‘ – erneut in der möglichen Doppelbedeutung von ‚Fest‘ und in Anspielung auf die Freudsche Deutung der ‚Totemmahlzeit‘ zu sehen – teilnehmen werde. Als Uncle daraufhin die ‚Gott-Figur‘ symbolisch umstößt, erklingt das Shofar’s horn als akustischer Verstärker der Brisanz der religionskritischen Situation erneut. In der 23. Szene *The Reunion* wird es, wie zuvor beschrieben, zweifach in die Letzte Abendmahl-Szenerie eingesetzt. Es ist ein letztes Mal in der 24. Szene *Trial & Execution* zu hören, nachdem die Mithäftlinge Uncle Tobias in dieser Version im Affekt getötet haben, der für ihre ‚Lage‘, in Auschwitz zu sein, verantwortlich und für schuldig befunden wurde. Das Shofar kann hier ebenfalls als akustischer Verstärker dieser Krisensituation verstanden werden, aber auch auf die Gefahr bzw. den bereits geschehenen, erneut im übertragenen Sinn zu interpretierenden ‚Vatermord‘ an der Vaterfigur Uncle Tobias hindeuten.

Ab dem *Rehearsal Draft* vom 19.08.1968 wird von Tabori jedoch entschieden, kein Shofar mehr, sondern ein ‚ram’s horn‘ einzusetzen, das, so könnte man annehmen, im Vergleich zum Begriff des Shofar allgemeiner klingt, aber die gleichen Funktionen übernehmen kann. In der achten Szene *The Rollcall* des *Rehearsal Draft*, die in Kapitel 4.2.6 untersucht wurde, ertönt ein Widderhorn aus einer Distanz nach der Abstimmung der Figur Tabori zur Frage, ob sich die Mithäftlinge für oder gegen den Kannibalismus an Puffi aussprechen. Es folgt der religionskritische Monolog des Sohns Tabori über den Vater, in dem letztendlich das Scheitern ‚Gottes‘ z. B. mit der Unterstützung von indirekt wiedergegebenen Versen der Klagelieder Jeremias 1 und 3 für die düstere Situation insgesamt angesichts von Auschwitz herausgestellt wird, die Hauptfiguren der Hebräischen Bibel und des Neuen Testaments, Moses und Jesus, satirisch degradiert werden, bis das Resümee über die beiden ‚geborenen Verlierer‘, den Vater und ‚Gott‘, mit einer Anspielung auf die Theodizee-Problematik, gezogen wird. Auch in dem *überarbeiteten Rehearsal Draft* bleibt das Widderhorn an dieser Stelle eingesetzt, wird dann jedoch in der *Final Version* wieder von Tabori entfernt. Ertönte im *Third Draft* das Shofar zweifach als Hinweis auf Puffi und indirekt auf den ‚Vatermord‘, so erklingt im *Rehearsal Draft* in der achtzehnten Szene *The Reunion* ebenso das Widderhorn in semantischer Korrespondenz zu dem Hinweis auf den reservierten Stuhl. Hier kann das von Tabori eingesetzte ‚ram’s horn‘ ebenfalls im Rekurs auf Reiks Studie für das Shofar als akustischer Signalgeber für die Erinnerung und Mahnung an den ‚Urvatermord‘ und gegen

den geplanten Kannibalismus interpretiert werden. Im *überarbeiteten Rehearsal Draft* wurde das Widderhorn an dieser Stelle wieder gestrichen.

Das ‚ram’s horn‘ bleibt jedoch, wenn auch an anderer Stelle, ebenfalls Teil der *Final Version* und der publizierten englischsprachigen Fassungen von *The Cannibals* aus den Jahren 1973, 1974 und 1982. Hier fügt Tabori dieses akustische Element in der zwölften Szene *The Trial* ein, als der Nebentext angibt, dass sich die Mithäftlinge rasend vor Wut auf die Uncle-Figur stürzen und ihn entkleiden. Im Anschluss ist als Gefahrensignal vor einem möglichen erneuten ‚Vatermord‘ das Widderhorn zu hören, das bewirkt, dass die Mithäftlinge wieder friedfertiger werden. Auch soll nochmals in die Rekapitulation mit einbezogen werden, dass das ‚ram’s horn‘ direkt zu Beginn der ersten Szene *The Survivors* der Dramenfassungen von 1974 und 1982 im Nebentext als Situationsverstärker und indirekter Hinweis auf den bevorstehenden ‚Vatermord‘ erklingt, als die Figuren als ‚Gäste‘ die Bühne betreten. Im Anschluss erstarren sie und schauen starr nach vorn zum Publikum.

Im Regiebuch von *Die Kannibalen* (1969) und der herangezogenen deutschen Dramenfassung von 1994 wurde jedoch von Tabori kein zu hörendes Widderhorn mehr eingefügt, sondern eine gespielte Polka. Der Autor Tabori entscheidet sich damit in der deutschsprachigen Fassung für ein akustisches Element ohne potentiell religiösen sowie rituellen Bezugsrahmen und verzichtet damit auf den Verweis auf Reiks psychoanalytisch gedeutetes rituelles Element des Shofars (oder des Widderhorns) und den damit verbundenen Bezug auf das Narrativ des ‚Urvatermords‘. Wenn Onkel in der Reihe von Schreckensszenarien aufgrund des kannibalischen Vorhabens jedoch vorwurfsvoll gegenüber den Mithäftlingen ausruft, dass sie ihren ‚Vater geschlachtet‘ hätten und er ihnen ‚zur Speise‘ diene, sind Verweise auf das Narrativ des ‚Urvatermords‘ nach Reik und Freud definitiv weiter herausfilterbar, wie Taboris deutliche Verarbeitung von Freuds Narrativ des ‚Urvatermords‘ insbesondere auch in Kapitel 4.2.3 herausgestellt werden konnte. Beachtet werden muss jedoch, dass Tabori Raum für semantisch ‚offene‘ Bedeutungszuschreibungen lässt, so dass nicht nur eine eindimensionale Zuschreibung von Bedeutung auf der Rezeptionsebene anvisiert wird.

Im Rahmen der sechzehnten Szene *Nausea* des *Fourth Draft*, die den Inhalt der *The Reunion*-Szene abbildet, kann ein Assoziationsrahmen des Letzten Abendmahls ‚nur‘ noch durch den Einsatz einzelner Versatzstücke erschlossen werden: Das Küssen der Füße der Mithäftlinge durch die Figur Uncle Tabori’s Grandson als Mutter im Traum des Wieder-zu-Hause-seins könnte als modifizierte Form des Narrativs der Fußwaschung Jesu im Kontext

des Letzten Abendmahls nach Joh 13, 1-11 gedeutet werden. Auch wird gefragt, ob es Wein zu trinken gebe.

Gleiches gilt für die achtzehnte Szene *The Reunion* des *Rehearsal Draft*, obgleich hier wieder, im Gegensatz zum *Fourth Draft*, mit dem Hinweis auf den reservierten Stuhl verbunden, ein ‚ram’s horn‘ zu hören ist. In der elften Szene *The Dream* der *Final Version*, der publizierten englischsprachigen Fassungen von 1973, 1974 und 1982 ist an dieser Stelle kein Widderhorn zu hören; dieses wird dann aber wieder in die zwölfte Szene *The Trial* eingesetzt und kommt in der Fassung von 1974 und 1982, wie bereits konstatiert, auch direkt zu Beginn der ersten Szene vor. In den deutschsprachigen Fassungen wird von Tabori kein Ertönen eines Widderhorns eingefügt, und auch das Motiv des Küssens der Füße durch die Figur Onkel in der ‚Reunion‘-Szene wurde wieder entfernt. Hier zeigt sich nur noch, dass Onkel als Mutter den Mithäftlingen bei ihrer Ankunft die Schuhe auszieht.

So ergeben sich aus der ritualtheoretischen Untersuchung und textgenetischen Perspektive bezüglich des Einsatzes der transferierten und transformierten rituellen Elemente, intertextuellen Verweise und Anspielungen Taboris, die sich auf das Narrativ des Letzten Abendmahls und des ‚Urvatermords‘ beziehen, noch für den Beginn des Dramas deutliche Bezugnahmen durch die Explikation einzelner signalgebender ritueller Elemente, wie das Hahn-Krähen, das Brot und das ‚ram’s horn‘. Im Dramenverlauf und der jeweils untersuchten Version und Fassung ergibt sich dann von dem konkreten Assoziationsrahmen des Letzten Abendmahls durch die intertextuelle Bezugnahme auf Mk 14 in der letzten Szene *The Last Supper* der ersten Versionen von *The Cannibals* eine Verschiebung hin zu dem ‚Bild‘ des Letzten Abendmahls in der Szene *The Reunion* mit abnehmender Tendenz in Bezug auf die integrierten Motive und Verweise auf das Letzte Abendmahl bis hin zu den deutschen Dramenfassungen sowie sich auch die letzte Szene des *Last Supper* hin zu *The Meal* entwickelt, die auf die moralische Widerstandsfrage des Essens oder Nicht-Essens unter dem Zwang von Schrekinger hin konzentriert ausgerichtet ist. Dennoch ist der in Kapitel 2.1.1.2 aufgeworfene Frage, ob sich hierbei letztlich eine ‚säkulare‘ Folie durchgesetzt hat, aus religionswissenschaftlicher Perspektive mit dem Hinweis auf Taboris polyvalenten Umgang mit einzelnen transferierten und transformierten Elementen, die auf Ritualhandlungen hinweisen können bzw. auch auf seinen metaphorischen, allusorischen Gebrauch dieser Elemente zu begegnen, so dass sich für die Beantwortung der Frage ebenfalls kein singulärer Befund aufzeigen lässt. Auch wenn die letzten Szenen von *The Last Supper* hin zu *The Cannibals*, *The Meal* bzw. *The Survivors* von Tabori umbenannt werden, bleiben dennoch religions- und ritualekritische ‚Töne‘ präsent, die sich auf die Assoziationsfelder ‚Letztes

Abendmahl‘, ‚Urvatermord‘ und ‚Kannibalismus‘ in Auschwitz beziehen: So zeigt sich beispielsweise durch die Ansprache des Chorus bzw. je nach Version und Fassung auch Schrekingers oder der Lautsprecher, an das Publikum mit ‚dear brethren in Christ‘ in den jeweils letzten Szenen *The Last Supper*, *The Cannibals*, *The Meal* und *The Survivors* sowie ‚liebe Brüder in Christo‘ in den deutschen Fassungen weiterhin ein Verweis auf eine gleichbleibende assoziierte ‚(Abend-)Mahlsgemeinschaft‘ innerhalb der durch Schrekinger erzwungenen ‚Black Mass‘ in Auschwitz, an deren Ende keine ‚Erlösungsperspektive‘ steht.

Auch in dem in Kapitel 4.2.8 analysierten Spiel im Spiel *The Gipsy and the Liverwurst*, das in allen Versionen und Fassungen, teils jedoch unter einem anderen Szenentitel vorkommt, wird mittels einer ritual- und religionskritischen Rahmung eine Ironisierung bzw. Parodie der Eucharistie und der christlichen Auferstehungslehre von Tabori vorgenommen. Insbesondere klingt durch die Rezeption des rituellen Elements der ‚Hostie‘ und die ritualkritische Neukontextualisierung in diesem Spiel-Kontext des Weiteren ein ritualkritisches Verständnis des Abendmahls im Sinne Taboris an: Die jeweilige Figur Foti oder Lang wird in einem ‚als ob‘-Zustand, als würde sie in der Verkörperung die Leberwurst darstellen, ‚als wäre‘ sie die ‚Hostie‘ hochgehoben und ein ‚kannibalischer‘ Gedanke auf den damit angespielten ‚Leib Christi‘ entfacht. Das Regiebuch von *Die Kannibalen* zeigt zudem auch, dass die Figur Lang als ‚Leberwurst‘ die ‚Gekreuzigten‘-Pose in Anspielung auf die Passionsgeschichte einnimmt und in einem christlich-rituellen Rahmen der Auferstehung verortet wird. Ironisch wird ausgerufen, dass ‚Christ erstanden‘ sei, die Auferstehung damit ins Groteske verkehrt und die Konstruktion einer parodierten ‚Prozession‘ einer ‚Messe‘ imaginiert, bis Lang als Leberwurst umgestoßen und vorgegeben wird, von ihm bzw. ihr zu essen. Hier wird ebenfalls auf das ritualkritische, kannibalische Verständnis der Eucharistie von Tabori verwiesen und im übertragenen Sinne auch auf den geplanten Kannibalismus an Puffi.

Aus ritualtheoretischer Untersuchungsperspektive konnten die Theoriekonzepte des Ritualtransfers und der Ritualtransformation, der Ritualkritik und des Ritualdesigns gleichwertig auf die rezipierten rituellen Einzelelemente, die aus jüdischen und christlichen rituellen Kontexten stammend de- und im Damentext neukontextualisiert wurden, angewendet werden. Durch die in Kapitel 4.2 erfolgte demonstrierte ritualkritische Lesart durch die eingefügten Interpretationsfolien des ‚Letzten Abendmahls‘, des mehrdeutig zu verstehenden ‚Vatermords‘ mit Rezeptionsanleihen Taboris bei Freuds *Totem und Tabu* und Reiks *Das Ritual* bzw. seines Kapitels *Das Schofar (Das Widderhorn)*, des von Tabori an Freud angelehnten ritualkritischen Verständnisses des Letzten Abendmahls als ‚sublimierte

Form von Kannibalismus‘ und die kreative Nutzung dieser mehrschichtigen ‚Kannibalismus‘-Metaphorik in seinem Holocaust-Drama, weisen Taboris Ritualkonstruktionen eine deutliche ritualkritische Rahmung auf, die, neben der Untersuchung der edierten Versionen und Fassungen von *The Cannibals* und *Die Kannibalen*, auch über spezifische, dramatische Intentionen erhellende Autorausagen bzw. Paratexte erschlossen werden konnte. Gerade unter dem Gesichtspunkt der intentionalen, kreativen Gestaltung des Autors, seiner Transfer- und Transformationsleistungen bezüglich von im Dramentext eingesetzten, neukontextualisierten rituellen Elemente sowie die Rezeption von spezifischen Narrativen, die in das Drama eingeflochten werden – man beachte auch nochmals den Ausgangspunkt Taboris, die Ermordung des Vaters in Auschwitz dramatisch zu verarbeiten und in die Menschlichkeit bzw. den Eintritt für moralische Werte und das Einnehmen einer Position des Widerstands am Ende gipfeln zu lassen – greift auf diesen Analyseebenen ebenso das Theoriekonzept des Ritualdesigns.

Das Theoriekonzept Ritualdesign wurde in Kapitel 2.1.1.2 dahingehend weiter geschärft, dass es in Anlehnung an die heuristische Engfassung nach Ahn über die Gestaltung des Mediums der Dramentexte selbst als intentionale Prozesse der Rezeption und Integration bestimmter ritueller Versatzstücke und Anspielungen mit mehrfach möglichen Bedeutungszuschreibungen sowie über hinzugezogene Autorausagen als Autorkonstruktionen erfasst werden kann, aus denen sich reflektierte und damit bewusste Intentionen erschließen lassen.

Taboris Ritualkonstruktionen weisen fluide Transfer- und Transformationsleistungen spezifischer ritueller Einzelemente und Anspielungen und somit ein kreatives, auswählendes ‚Schöpfen‘ aus einem ‚Pool‘ von heterogenen Quellen auf – wobei Tabori selbst durch seine individuellen ‚Habitats of Meaning‘, der eigenen Verortung in spezifische Kontexte und autobiographischen Motivationsbestrebungen für sein Drama, geprägt ist –, die sich insbesondere durch die Rezeption einzelner Thesen aus Freuds *Totem und Tabu* und Reiks *Das Ritual*, der sich wiederum in seiner Studie auf Freud beruft, speisen. Sämtliche in den Dramentext integrierten rituellen Elemente und Anspielungen, die im Verlauf der zahlreichen Versionen und Fassungen modifiziert werden, können damit auch unter dem ritualtheoretischen Gesichtspunkt des Ritualdesigns betrachtet werden. Ein besonders prägnantes Beispiel soll nochmals mit dem häufigen Einsatz des Shofar horn's an spezifischen Stellen im *Third Draft* von *The Cannibals* angegeben werden, das durch die belegten Autorausagen Taboris in den Notizen zum dritten Entwurf zu diesem von ihm einzeln fokussierten, psychoanalytisch gedeuteten rituellen Element und dem damit

verbundenen Verweis auf die Erinnerungs- und Ermahnungsfunktion des ‚Urvatermord‘-Narrativs nach Reik, die Intentionen der Selektion dieses Versatzstücks greifbar macht, so dass dieses bewusst vom Autor in den neuen Kontext des Dramentexts integriert wurde.

Taboris Rezeptions-, Konstruktions- und Neusynthetisierungsleistungen sind damit insbesondere durch seine Bezugnahmen auf Thesen und Narrative von Freud und Reik – als Vertreter einer europäischen psychologischen bzw. psychoanalytischen Religionskritik –, integrierte Versatzstücke und Anspielungen auf das Letzte Abendmahl-Ritual und eine vorgenommene, an Freud orientierte, ritualkritische Bedeutungszuschreibung an dieses in seinem Holocaust-Drama, als eine bestimmte Entwicklung im Rahmen des religionswissenschaftlichen Konzepts der Europäischen Religionsgeschichte greifbar.

Zu konstatieren ist ferner, dass Tabori mit *The Cannibals* und *Die Kannibalen* komplexe Aneignungen von Texten aus verschiedensten Kontexten vornimmt, die mittels des Theoriekonzepts der Intertextualität rezeptionsgeschichtlich erfasst werden konnten.¹⁶⁸¹ Die Herausforderung lag dabei vor allem in der Erkennung und Erschließung der intertextuellen Über- und Bezugnahmen, bedingt dadurch, dass Textverweise von Tabori oft nicht als Zitat markiert wurden und somit auch weitere, jedoch nicht identifizierte Text-zu-Text-Bezüge nicht ausgeschlossen werden können.

Tabori rezipiert für sein Holocaust-Drama als Unterstützung bzw. Verstärkung bestimmter Aussagen in der Figurenrede besonders Elemente, Passagen und Narrative aus der Hebräischen Bibel und dem Neuen Testament.¹⁶⁸² Dabei fällt auf, dass der Hauptfigur Uncle in den verschiedenen Versionen und Fassungen Teile aus dem Dtn 28, 16-19 durch eine intensive, jedoch nicht als Zitate markierte intertextuelle Übernahme sowie aber je nach Version auch als Paraphrase in den Mund gelegt werden, die Moses als ‚göttlich‘ prognostizierte Verfluchungen bei Nichteinhalten der Gebote übermittelt und hier nun als Konsequenz des kannibalischen Vorhabens auf die Mithäftlinge übertragen werden, um sie von diesem abzubringen. Zudem spricht Uncle z. B. auch einzelne Versatzstücke von Versen aus Num 11, 18-20 sowie den Klageliern Jeremias 3 und 4, ohne ersichtliche Markierung der Bezugnahme auf die biblischen Texte, um zu erreichen, dass von dem geplanten ‚Essen‘ abgesehen wird und seine verzweifelte Situation auch mit Ausrufen eines Klagenden als Einzelkämpfer zu veranschaulichen.

¹⁶⁸¹ Mit Beachtung der Aufführungsebene von Taboris Dramen und dem damit einhergehenden Medienwechsel ist auch das Konzept der Intermedialität für die Rezeptionstheorie zu berücksichtigen.

¹⁶⁸² Für die englischen Dramentextfassungen wurde dafür die King James Bible verwendet. Die deutschen Textfassungen sind durch den Gebrauch der Luther-Bibel – hier wurden z.B. die Ausgaben von 1912 und 1968 zur Hilfe genommen – und singularär der Bibelübersetzung (Hebräisch-Deutsch) von Zunz [1837/1839] 1997 gekennzeichnet. Auch ist *Das Buch in der Wüste* in der Übersetzung von Buber/Rosenzweig 1927 sowie *Das Buch der Preisungen* nach der Übersetzung Bubers 1935 herangezogen worden.

Vers 10 der Klagelieder Jeremias 4 wird durch die Modifizierung der Figurenaussage hin dazu, dass die Häftlinge ihren ‚Vater‘ gekocht hätten – in den deutschen Textfassungen ist sogar von ‚geschlachtet‘ die Rede – ein Mehrdeutigkeit evozierender Rahmen durch Tabori geschaffen, der auf Puffi, den Vater, aber auch auf den ‚Urvatermord‘ mit anspielen könnte. Zieht man den Satz ‚Meat is meat, but flesh is God‘, den Uncle ebenfalls spricht mit hinzu, so können die mit den Schlagworten ‚Fleisch‘ und ‚Gott‘ verbundenen Semantiken auch auf das von Tabori rezipierte Freudsche Narrativ des ‚Urvatermords‘ sowie dessen Verständnis der Eucharistie als erneuten ‚Vatermord‘ und nicht zu vergessen, auch Taboris an Freud orientiertes ritualekritische Verständnis des Letzten Abendmahls, Rückschlüsse erzeugen.

Tabori lässt seine Figur Uncle auch in Rekurs auf Dtn 28, 27-19, ebenfalls nicht als Zitate markiert, weitere Verfluchungen im Namen Moses bzw. ‚Gottes‘ ausrufen, die bei den Mithäftlingen Abschrecken erzeugen sollen. Weitere Androhungen von Moses aus Dtn 28, 22; 25f., wie ‚Gott‘ bei dem Nichteinhalten der Gebote reagieren wird, werden ebenso von Uncle ausgesprochen, nun aber als biblische Zitate durch doppelte Anführungsstriche markiert. Die Figurenrede Uncles bzw. Onkels wird von Tabori auch mit Verweis auf einzelne Verse des Klagegebets aus Ps 22, die je nach Version und Fassung unmarkiert *und* als Zitate markiert erscheinen, ausgestattet, die als Kommentar der Situation der Deportation fungieren. Die Figur formuliert auch eine Zwiesprache mit ‚Gott‘ anhand von intertextuellen, indirekten Bezugnahmen auf Num 11, 11-14 und 4-6, die auch auf das Verhalten der Mithäftlinge übertragen werden.

Doch die von Uncle geäußerten Worte zeigen keine Wirkung und finden kein Gehör bei den Mithäftlingen: „Der humanistisch-religiöse Bildungs- und Wertekanon, den Onkel verinnerlicht hat, stellt sich angesichts der Lager-Realität als absurd heraus.“¹⁶⁸³ Es zeigt sich z. B. mit der religionskritischen Gegenrede seines Antagonisten Klaub vielmehr, dass die Gebote einerseits – Tabori lässt hier einzelne, nicht markierte Bezüge aus dem Narrativ der Bergpredigt aus den ‚Seligpreisungen von Jesus‘ (Mt 5, 5; 10; 11) und des Dekalogs aus Ex 20, 12; 16 und 13 (oder Dtn 5, 16; 20 und 17) in die Figurenrede einfließen – ironisiert, in ihr Gegenteil verkehrt und für ungültig befunden werden. Die Aussage ‚those that live by the sword et cetera‘ in indirektem Rekurs auf Mt 26, 52 im Rahmen der Erzählung über die Gefangennahme von Jesus, bildet den Ausgangspunkt für die provokante Frage an Uncle, was mit denen sei, die nicht durch das ‚Schwert umkommen‘, wie diese bzw. sie, die Mithäftlinge, sterben würden. Im Anschluss wird Uncle dafür verantwortlich gemacht, in Auschwitz zu sein. Andererseits zeigt sich auch die Kreation eines ‚neuen Gebots‘ in der Figurenrede, das

¹⁶⁸³ Pott/Sander 1997, 181.

von Tabori als moralische Fortschreibung im Kontext von Auschwitz betrachtet werden kann und das Verbot des Essens von dem Fleisch des ‚Bruders‘ bzw. ‚Vaters‘ formuliert. Dieses ‚Gebot‘ wird nun von Tabori explizit als Zitat in der Schreibweise des Early Modern English hervorgehoben, als ob es als weiteres (und damit festgeschriebenes) ‚Gebot‘ aus dem ‚Old Testament‘ der King James Bible rezipiert würde, obwohl keine intertextuelle Übernahme stattfindet und es sich auf das Verbot des bevorstehenden Kannibalismus an Puffi im weiteren Assoziationsrahmen des ‚Urvatermords‘ bezieht.

Wurden die intertextuellen Rückgriffe Taboris auf Elemente aus Mk 14 im Rahmen des Narrativs des Letzten Abendmahls in den letzten Szenen des Dramas, wie das ritualtheoretische Resümee zuvor gezeigt hat, nachvollzogen, so konnten auch indirekte Rückgriffe auf Mk 15 zur Kreuzigung und zum Tod Jesu laut Passionserzählung sowie Einzelverweise und -anspielungen auf Lk 15 und 23 im neuen dramatischen Kontext ermittelt werden.

Es lässt sich herausstellen, dass Taboris produktiver Umgang mit ausgewählten biblischen Prätexten anhand von intertextuellen, meist unmarkierten Versatzstücken durch die Neuverortung in den Dramentexten, gezielt an einzelnen Stellen der Figurenreden integriert werden, die die Haltung der Figur zum einen dadurch bekräftigen, zum anderen aber auch dekonstruieren und als Gegenposition dienen und so konstruiert wurden, dass sie explizit religionskritische Aussagen artikulieren.¹⁶⁸⁴ Nach Pfister wäre hierbei z. B. der Grad der Referentialität und Strukturalität als hoch, der Grad der Kommunikativität der Intertextualität jedoch als niedrig anzusiedeln.

Religions- und ritualekritische Aussagen im Rahmen der vielschichtigen ‚Kannibalismus‘-Metaphorik lässt Tabori auch durch mehrdeutig zu interpretierende Figurenaussagen anklingen, wenn beispielsweise vermerkt wird, dass nach dem modifizierten Ausspruch des Sprichworts ‚An apple a day keeps God away‘ schon immer ‚alles‘ gegessen worden sei, um den geplanten Kannibalismus zu rechtfertigen und dabei u. a. das ‚Essen‘ von ‚Gott‘ betont wird, der durch die Inkorporierung – hier sticht Freuds Eucharistie- und Taboris Letztes Abendmahl-Verständnis mit hervor – ‚in einem‘ selbst gegenwärtig sei. ‚Religion‘ wird zudem dem semantisch konstruierten Zusammenhang von ‚Essen‘, ‚Nahrung‘ und ‚Religion‘ entsprechend ironisch als ‚Kochbuch‘ degradiert.

¹⁶⁸⁴ Vgl. auch Perets 1998, 131f.: „Dass ‚Onkel‘ Züge der Figuren Moses und Jesus annimmt, dient zunächst der Gegenüberstellung von ihm und den anderen Häftlingen. (...) Zwar stehen Moses und Jesus je für eine Religion, das Judentum und das Christentum; doch geht es Tabori keineswegs darum, eine Kontroverse bzw. eine Dualität zwischen diesen Religionen aufzuzeigen, sondern das Unvermögen der Religion als solcher in einer Situation wie der der Shoah zu entlarven.“

Die Analyse der religionskritischen Konzeption über die provokant eingesetzte, lakonische Wette einer von den Mithäftlingen gespielten ‚Gott-Figur‘ in den englischsprachigen Versionen und Fassungen von *The Cannibals* in Kapitel 4.2.9 gab außerdem zu erkennen, dass Uncle bei seinem Versuch, den Kannibalismus an Puffi abzuwenden, auf sich allein gestellt ist. Das repräsentierte ‚Gottes‘-Bild an dieser Stelle wurde von Tabori im übertragenen Sinn so konstruiert, dass in der Quintessenz kein moralischer Beistand erfolgt und die komplexe Frage nach ‚Gott‘ in Auschwitz, wie sie auch in jüdisch und christlich theologischen Kontexten verhandelt wird, im Dramentext als obsolet gezeigt und religionskritisch beantwortet wird, da am Ende der Szene der metaphorisch zu verstehende ‚Umsturz Gottes‘ mit veranschaulicht wird. Im Rahmen dieser religionskritischen Reflexionen und Argumentationen lässt Tabori die gespielte ‚Gott-Figur‘ sogar mit den biblischen Speisegeboten aus Dtn 14, 3; 7; 8; 12-19 ‚beweisen‘, dass die Auflistung der als ‚verbotenen‘ Tiere keine Erwähnung von ‚Puffi‘ beinhaltet, es damit folglich logisch nicht verboten sei, von diesem zu essen. Doch die ‚Uncle‘-Figur schafft es auch ohne ‚göttlichen‘ Beistand, so könnte ein weiterer zentraler programmatischer Punkt für Taboris Drama lauten, dem Kannibalismus zu widerstehen und die moralische Haltung und Würde als Widerstandsform zu bewahren, die sich auch bei den meisten der Mithäftlingen durchsetzt.

Die ersten Versionen von 1966 / 1967 und 1967 von *The Cannibals* sind die einzigen Versionen, die das Aufführen von einigen, für das Drama verwendeten Quellen unter dem Titel *Acknowledgements* zu erkennen geben: Dort führt Tabori das Johannes-Evangelium, das medizinische Fachbuch *The Physiological Basis of Medical Practice* von Charles Herbert Best und Norman Burke Taylor (EA 1937), das US-amerikanische Bestseller-Kochbuch *The Joy of Cooking* (EA 1931) von Irma S. Rombauer und Marion Rombauer Becker, Meyer Bodanskys *Introduction to Physiological Chemistry* (EA 1927) und den vierten Band der *Encyclopaedia Britannica* für den Artikel *Cannibalism* auf. Für diesen wurde in dieser Untersuchung die Ausgabe von 1929 herangezogen; die Ausgaben von 1955, 1959 und 1960 – auch mit diesen könnte Tabori gearbeitet haben – weisen den gleichen Text auf. Weitere Rezeptionsquellen und dominante Hintergrundfolien für *The Cannibals* und *Die Kannibalen* konnten mit den psychoanalytischen Studien Freuds *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1912 / 1913) und Reiks *Probleme der Religionspsychologie, I. Teil: Das Ritual* (1919) – Tabori könnte mit der jeweils englischen und / oder deutschen Ausgabe gearbeitet haben – ermittelt werden.

Wurde bereits konstatiert, dass Tabori nicht nur Versatzstücke des Johannes-Evangeliums, sondern auch des Matthäus-, Markus- und Lukas-Evangeliums in sein Holocaust-Drama

einfließen lässt, so ist beispielsweise zusätzlich auch die *Order for the Burial of the Dead* des *Book of Common Prayer* mit aufzuführen, da Tabori mit der nicht als Zitat markierten Erwähnung ‚ashes to ashes‘ in der Figurenrede einen Teil der dort verorteten christlich-rituellen Beisetzungsformel wiedergeben lässt.

Tabori verarbeitet für die thematische und motivische Anlage seines Dramas des Weiteren aber auch ausgewählte Literatur von Holocaust-Überlebenden bzw. Überlebenden-Berichte, darunter insbesondere Primo Levis *If This Is a Man* (1959) und möglicherweise auch die Studie *The Informed Heart. Autonomy in a Mass Age* (1960) von Bruno Bettelheim sowie ferner Viktor E. Frankls Memoiren *Man's Search for Meaning. An Introduction to Logotherapy* (1963) und Elie Wiesels autobiographische Aufzeichnungen in *Night* (1960).

Das intertextuelle Konglomerat setzt sich je nach Version und Fassung zudem auch aus Bezügen ausgewählter Werke von Shakespeare zusammen: Neben einzelnen genannten Figurennamen aus *The Tempest*, *A Midsummer Night's Dream* sowie *Titus Andronicus*, werden auch als Zitate markierte Verse aus dem letztgenannten Drama über ein bizarres Bankett in die Figurenrede und variiert auch Verse aus *King Lear* integriert, die wiederum hinsichtlich Uncles Widerstand gegen den Kannibalismus zu lesen sind. Auch fließen sowohl indirekte, nicht markierte Verse aus *Macbeth* mit ein als auch eine Anspielung auf den Ausspruch der Figur Caesar aus *Julius Caesar* sowie ein indirekt übernommener, nicht als Zitat markierter Ausspruch aus Shakespeares *Third Part of King Henry the Sixth* der Figur Duke of York, die in der Figurenrede von ‚Uncle‘ verortet wird.

Neben den hervorgehobenen Brechtschen Verfremdungstechniken werden zudem auch Anspielungen u. a. auf Goethes *Faust. Der Tragödie Erster Teil* durch die Überschrift *Witches' Sabbath* des zweiten Akts des *Fourth Draft* von *The Cannibals* und den Rekurs auf die *Walpurgisnacht* in Taboris einleitendem Essay zu *Die Kannibalen* ersichtlich, die die Funktion einer metaphorischen Umrahmung des dramatischen Handlungsgeschehens aufweisen. In Erinnerung zu rufen ist auch das dem *Fourth Draft* als Zitat vorangestellte Motto ‚If God is dead, everything is permissible‘ aus Dostojewskijs Roman *Die Brüder Karamasow* (1880), das dann wieder entfernt, aber seit der *Final Version* wiederum Teil der Figurenrede Uncles ist, der diesen Ausspruch ironisch in Bezug auf den homoerotischen Tanz zweier Mithäftlinge im Spiel bezieht, der auch in den deutschsprachigen Fassungen platziert wurde. Ebenfalls wird eine gesungene Parodie auf die Kreuzigung Jesu mit der Abänderung des bekannten Kinder- und Valentinstagsgedichts *Roses are Red* in einige der Dramenversionen von *The Cannibals* eingefügt und auf die Situation der ‚Uncle‘-Figur bezogen. Im *Third* und *Fourth Draft* von *The Cannibals* wird das als Zitat markierte,

eingefügte gesungene Kinderlied *Davy Davy Dumpling* ersichtlich, das eine grotesk-makabre Wirkung durch die Anspielung auf Puffi im Kochtopf in der Figurenrede von Schrekinger erzeugt, wie auch auf das US-amerikanische Evergreen *Yes, We Have No Bananas* (1922) zurückgegriffen und in einen neuen Kontext mit einer bestimmten Wirkungsabsicht eingesetzt wird. Es zeichnet sich damit ein äußerst weiter Rezeptionshorizont des Autors und Dramatikers Tabori für *The Cannibals* und *Die Kannibalen* ab, der aus einem vielfältigen Reservoir kreativ schöpft und verschiedenste Elemente von ausgewählten Quellen in seine Dramentexte einmontiert, variiert sowie modifiziert und auf diese Weise besonders die jeweilige Figurenrede unterstützt.

5. Schlussbetrachtungen

Zwei Tage nach der europäischen Erstaufführung von *Die Kannibalen* am 13.12.1969 zieht Tabori, wie ein Brief an den Generalintendanten des West-Berliner Schiller-Theaters, Boleslaw Barlog, zeigt, folgendes persönliches Resümee:

„My dear Barlog: Hits or flops mean so little to me, as I am sure they do to you – the older I get the less I’m interested in ‚results‘, and only the work seems to matter. But our little triumph is one of those once-in-a-lifetime moments. That this particular play should be done in Berlin is already a triumph, but what makes it so beautifully unique is the aftertaste of 2 months work, of creating something out of love and anxiety, and that, for once, nothing seemed to go wrong, and somehow – I don’t really know how – we managed to touch the audience where we meant to touch them, giving them and us a sense of release and freedom. It couldn’t have happened anywhere else. I feel as if I found a new family, and the ghosts can now rest. I must thank you and all your people, on all the floors, on and off the stage, for the courage and the patience and the reaffirmation of our hope that the theater can still be a liberating and healing experience. (...)“¹⁶⁸⁵

The Cannibals und *Die Kannibalen* sind folglich auch als Teil des gesellschaftlichen Erinnerungsdiskurses in künstlerischer Auseinandersetzung mit dem Holocaust zu betrachten, indem auf kein abgeschlossenes Erinnern der Vergangenheit abgezielt, sondern durch die Anlage des imaginären Sich-Hinein-Versetzens, wie es für die ‚Väter‘-Figuren in Auschwitz hätte gewesen sein können, die Verlängerung in die Gegenwart durch die Perspektive der ‚Söhne‘ fokussiert¹⁶⁸⁶ und am Ende des Dramas letztlich „the power of one human spirit“¹⁶⁸⁷ im vereinten Widerstand gegen den Zwang zum Kannibalismus gezeigt wird.

¹⁶⁸⁵ Brief George Tabori an Boleslaw Barlog, 15.12.1969c (AdK, Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1284).

¹⁶⁸⁶ Vgl. Strümpel 2000, 59.

¹⁶⁸⁷ Handman 1967f (TAPT, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman). Handman spricht noch in heutiger Zeit über Taboris *The Cannibals*: „Now 91, Mr. Handman still leads four classes a week, each four hours long, using the same school desk he began with, and the same chalkboard and the same classics – as well as plays that became classics before his eyes. (...) While the American Place Theatre lives on in its staged reading program called Literature to Life, the theater itself – known for producing experimental plays and noncommercial fare like ‚The Cannibals‘ (about cannibalism in a concentration camp) and ‚Isadora Duncan Sleeps With the Russian Navy‘ – has been largely forgotten, Mr. Handman said. ‚I was drawn to challenging plays, plays that would not succeed commercially and therefore needed a home,‘ he said. ‚It was never in my mind to do a play that would become a hit. But that’s what most New York theaters are all about today““ (Healy

Das kathartische, therapeutische Potential des Dramas äußere sich laut Tabori darin, dass das Publikum im übertragenen Sinn gezielt an einem ‚wunden Punkt berührt und getroffen‘ wurde, so dass durch die Anlage des Stücks auf diese ‚dichte‘, konfrontative Art und Weise, auf beiden Seiten – bei den Rezipienten und ihnen als Initiatoren – eine Form von ‚Befreiung‘ und ‚Freiheit‘ resultierte. Auch Taboris eigenen ‚unruhigen Geister‘ konnten in diesem Versuch der dramatischen Verarbeitung der Geschichte seines Vaters langsam ‚beruhigt‘ werden, so dass er den befreienden und heilenden Charakter des Theaters nur bekräftigen könne und allen Beteiligten für den Mut sowie die Geduld dankt, diesen Schritt mit ihm gegangen zu sein.

Infolge der in dieser Studie vorgenommenen ritualtheoretischen und religionswissenschaftlichen Untersuchung von Taboris *The Cannibals* und *Die Kannibalen* kann als *ein* zentraler Erkenntnisgewinn herausgestellt werden, dass die in dem Holocaust-Drama eruierten dramatischen ritual- und religionskritischen Konstruktionen des Autors bzw. Dramatikers Tabori – durch die ermittelten Rezeptionen und einzelnen Bezugnahmen insbesondere auf ausgewählte Thesen aus Einzelwerken von Freud und Reik als Vertreter einer psychologischen bzw. psychoanalytischen Religionskritik im 20. Jahrhundert – mit dem religionswissenschaftlichen Konzept der Europäischen Religionsgeschichte erfasst werden können. Damit sind nicht nur z. B. ‚klassische‘ religionskritische, philosophische Positionen in der europäischen Religionskritik in das religionswissenschaftliche Blickfeld zu nehmen, sondern auch künstlerische Artikulationen, wie das ausgewählte Fallbeispiel im Feld literarisch-dramatischer ritual- und religionskritischer Konstruktionen zeigt. Des Weiteren konnten Taboris vielfältige Rezeptions- und Konstruktionstätigkeiten in *The Cannibals* und *Die Kannibalen* durch die Anwendung der rezeptionsgeschichtlichen Methode erstmalig in Verbindung mit dem Theoriekonzept der Intertextualität ermittelt und dabei ferner auch die Rezeptionstheorie geschärft werden.

2013). Für die Aktualität der Forschungen über Tabori spricht z.B. die Internationale Konferenz *George Tabori and the Theatre of the Holocaust*, die vom 26. bis zum 28.02.2015 an der University of Georgia (Department of Theatre and Film Studies und Department of Germanic and Slavic Studies) stattfand. Die Stücke *Jubilee & Mein Kampf* unter der Regie von Manfred Bormann waren vom 04. bis zum 21.05.2017 unter dem Titel *Two by Tabori* im Theater for the New City in New York City zu sehen: „It is with great foreboding that Tabori's work remains utterly vital and relevant today, reinforcing the need to bring his works back into the forefront. Without provocative art that begs the important questions, we are doomed to relive the horrors of history. JUBILEE & MEIN KAMPF prove particularly timely for their haunting evocations of the folly of war and the dangerously childish neurotics that begin them. With current headlines of a surge in anti-Semitic hate crimes, including the vandalizing and defacing of Jewish cemeteries, our work as artists has never been more important“ (<https://www.taboriproject.org/our-mission> (letzter Zugriff 01.06.2017)). Zudem fand am 26.04.2017 im New Yorker *Museum of Jewish Heritage – A Living Memorial to the Holocaust* eine Panel-Diskussion zu Taboris Rolle hinsichtlich der Entfaltung des Post-Brechtschen-Theaters in New York City und Europa sowie zum Potential eines Tabori-‚Revivals‘, ausgelöst durch die ‚spezifische Stimmung‘ unserer Zeiten, statt. Teilgenommen haben Wynn Handman, Jonathan Kalb, Annemarie van Roessel, Stanley Walden und Lena Tabori.

Mit dieser Studie ist explizit das Plädoyer für eine interdisziplinär orientierte Religionswissenschaft verbunden, die, wie in diesem Fall, mit spezifisch ritualtheoretischen und literaturwissenschaftlichen Theorien und Methoden sowie dem religionswissenschaftlichen Konzept der Europäischen Religionsgeschichte operiert und so ein erstes Instrumentarium für die religionswissenschaftliche Dramenuntersuchung von Taboris *The Cannibals* und *Die Kannibalen* vorstellt.

Mit dieser religionswissenschaftlichen Arbeit konnte auch eine Erweiterung des weitgehend von literatur- und theaterwissenschaftlichen Studien dominierten Forschungsfelds der ‚Tabori Studies‘ und neue Zugangsmöglichkeiten unternommen sowie ein Beitrag zu einem ‚tieferen‘ Verständnis von Taboris Holocaust-Drama aus religionswissenschaftlicher Perspektive und seinen dramatischen Formen des Umgangs mit der Vergangenheit geleistet werden.

Liegt hier eine Fallstudie zu *einem* Holocaust-Drama von Tabori vor, so können die angewendeten, interdisziplinären Forschungstheorien und -methoden jedoch auch der religionswissenschaftlichen Untersuchung weiterer Holocaust-Dramen Taboris, wie beispielsweise *Mutters Courage* (1979) und *Mein Kampf* (1987), dienlich sein.

Gerade in Taboris zweitem episch-erzählenden Holocaust-Drama *Mutters Courage*, das die Geschichte der Mutter Elsa Tabori verarbeitet¹⁶⁸⁸, lässt sich ein motivischer Zusammenhang zu *The Cannibals* und *Die Kannibalen* durch eine eingefügte

¹⁶⁸⁸ Die Mutter konnte der Deportation nach Auschwitz entkommen und überlebte in einem Versteck bei der Verwandtschaft in Budapest, vgl. Becker/Tabori 1994, 250. Im Jahr 1946 folgt der Umzug nach London zu ihren Söhnen. Vgl. Tabori 2002, 38. Dort erzählt Tabori, dass seine Mutter mit ihm auch eine Zeitlang in Italien (in Portofino) gelebt und er sie aufgefordert habe, ihre Lebensgeschichte aufzuschreiben. Dieses Dokument ist später verschwunden; Tabori gibt aber an, selbst darüber eine „Kurzgeschichte geschrieben [zu haben], die auf vier Seiten dieser Autobiographie fußt, von ihrer wundersamen Begegnung mit einem deutschen Offizier, der sie als einzige von viertausend Deportierten rettete“ (ebd.). Elsa Tabori kommentierte diese Geschichte jedoch kritisch und verbesserte an einigen Stellen. Vgl. auch Tautz 2005, 22 „Although the document was lost, George Tabori recreated it from memory and based the novella and the other three variations on it, thereby actively modifying the survivor’s testimony.“ Im Drama selbst gibt die Figur des Sohns jedoch an: „Zehn Jahre später, unter dem Mandelbäumchen in einem Londoner Hinterhof, brachte sie [die Mutter, Anm. d. Verf.] all dies zu Papier“ (Tabori 1994g, 311). Der Titel *Mutters Courage* beinhaltet den direkten Verweis auf die Courage der Mutter, so dass ein positiver Grundton des Dramas bereits anklingt. Hier wird von Tabori über die Titelgebung der Bezug zu Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* (UA 1941) jedoch nicht in der Adaption, sondern in der „theaterästhetische[n] Auseinandersetzung mit dem Epischen Theater“ (Haas 2000, 53) durch eingefügte Verfremdungseffekte gesucht. Zum Verhältnis von Taboris und Brechts *Mutter(s) Courage*, vgl. z.B. Becker 1979. Als weiterer Bezugspunkt neben Brecht wird z.B. von Kagel 1998, 92 Johann Jakob Christoffel von Grimmelshausens Roman *Trutz Simplex oder Ausführliche und wunderseltzame Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* (1670) angegeben. Taboris Drama sollte zuvor auch *Meine Antwort auf Holocaust* heißen, vgl. z.B. Braese 1996, 42 und könnte damit u.a. auch in Zusammenhang mit der Ausstrahlung der vierteiligen US-amerikanischen Serie *Holocaust. Die Geschichte der Familie Weiss* (USA 1978, R: Marin J. Chomsky, Drehbuch: Gerald Green) im deutschen Fernsehen zu dieser Zeit gesehen werden, vgl. auch Feinberg 1999, 235. Vgl. auch z.B. die kritische Reaktion von Elie Wiesel in *Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction* zu der Serie in der *New York Times* vom 16.04.1978.

Binnenerzählung mit Bezug auf die Eucharistie und das Essen des ‚echten‘ Fleisches sowie Trinken des ‚echten‘ Blutes belegen.

Taboris Mutter wird 1944 in Budapest verhaftet und soll zusammen mit über 4000 Juden mit dem Zug nach Auschwitz deportiert werden. Bei einem Zwischenstopp beweist die Mutter die Courage, aus der anonymen Menschenmenge heraus und vor den die Deportation leitenden deutschen Offizier zu treten, und verlangt durch die Notlüge, einen Schutzpass des Roten Kreuzes zu besitzen, ihre Freilassung. Nachdem der Offizier den Schutzpass zu sehen einfordert, Frau Tabori diesen aber nicht bei sich trägt und eine weitere Ausrede erfindet, schickt der Offizier sie trotz dieser Unwahrscheinlichkeit zur Überprüfung des Passes mit dem Zug zurück nach Budapest und lässt ihr eine Fluchtmöglichkeit, die die Mutter letztlich nutzt. Bei der Zugrückfahrt sitzt der Mutter der deutsche Offizier gegenüber. Im Rahmen seiner rhetorischen Frage, wie weit man gehen müsse, um ein ‚Gerechter‘ vor ‚Gott‘ zu werden, bindet er, der sich selbst außerdem zum ‚feinfühligem‘ Vegetarier stilisiert, die Geschichte des Priesters in seinem Heimatdorf ein. Eines Tages lauerten fünf Gemeindeglieder einem jüdischen Tuchhändler auf und prügeln ihn zu Tode. Nachdem er begraben wurde, sah man, dass das Grab ohne die Leiche am darauffolgenden Sonntag offen stand. Es wird deutlich, dass der Priester diese wieder ausgegraben und an Mariä Himmelfahrt der Gemeinde das ‚echte‘ Fleisch und Blut des Ermordeten reichte, um dem Vergessen der Tat eine „kannibalische Erinnerungsspeise“¹⁶⁸⁹ entgegen zu setzen: „Anstatt der Transsubstantiationspredigt brüllte der Priester in die Gemeinde: ‚Wenn ihr von Gott essen wollt, dann sollt ihr, so wahr Gott lebt, auch sein Fleisch essen und sein Blut trinken, das echte, das echte!‘“¹⁶⁹⁰

Auch für dieses Drama scheint es sinnvoll, alle verfügbaren Dramenversionen und -fassungen für die ritualtheoretische und religionswissenschaftliche Untersuchung zu berücksichtigen, um die jeweilige Gestaltung der Binnenerzählung und Modifikationen durch Tabori nachzuvollziehen.¹⁶⁹¹ So würden folgende, beispielhafte Fragenkomplexe aufgeworfen werden können: Welche rituellen Elemente transferiert, transformiert und neukontextualisiert Tabori in dieser Binnenerzählung seines zweiten Holocaust-Dramas, das eingesetzte eucharistische Bezüge enthält, die zu einer ‚kannibalischen Kommunion‘ (ohne Transsubstantiation) abgewandelt werden? Entsteht dadurch erneut eine ritualkritische Rahmung, und welche Assoziationsfelder werden hierbei zueinander in Bezug gesetzt?

¹⁶⁸⁹ Bourger 2002, 118.

¹⁶⁹⁰ Tabori 1994g, 315.

¹⁶⁹¹ Gleichzeitig wird so der Entstehungsprozess des Dramas herausgearbeitet.

Kommt es auch hier zu intertextuellen Bezugnahmen, die sich rezeptionsgeschichtlich mit dem Theoriekonzept der Intertextualität erfassen lassen?

In Taboris Farce *Mein Kampf* wird das Aufeinandertreffen des vermeintlichen Künstlers Adolf Hitler mit dem jüdischen Buchverkäufer Schlomo Herzl in einem Wiener Männerasyl in der Zeit vor dem Nationalsozialismus, jedoch mit dem Hintergrundwissen des Holocaust, thematisiert.¹⁶⁹² Auch hier kann u. a. eine ritualtheoretische Analyse vorgenommen werden, betrachtet man insbesondere den fünften Akt am Ende des Dramas, in dem die Figur Hitler mit den Figuren der Tiroler Tölpel und Heinrich Himmlischst – in ironisierter Anspielung auf Heinrich Himmler – in das Männerasyl in der Wiener Blutgasse zurückkehrt und Herzls Henne Mizzi ermordet wird, um von Herzl die Herausgabe seines Buchs ‚*Mein Kampf*‘ zu erzwingen: Zu fragen wäre nach von Tabori eingefügten rituellen Elementen und Inversionen sowie den Bezügen zu Pessach oder Jom Kippur in dieser Szene der Schlachtung der Henne, die detailliert von Himmlischst in einem langen Monolog beschrieben wird.¹⁶⁹³ Welche rituellen Elemente werden transferiert, transformiert und in ihr Gegenteil verkehrt sowie in einen neuen Kontext gesetzt? Welche Lesarten bzw. möglichen Bedeutungen werden damit evoziert? Welche weiteren rituellen Versatzstücke aus jüdischen und christlichen rituellen Kontexten werden von Tabori verwendet und in welchen Assoziationsrahmen eingesetzt? Zeigen sich auch in diesem Holocaust-Drama Bezüge bzw. Anspielungen auf das Letzte Abendmahl-Ritual? Welche intertextuellen Versatzstücke und Bezüge auf Narrative und Figuren der Hebräischen Bibel und des Neuen Testaments tauchen in Zusammenhang mit den beiden Hauptfiguren Herzl und Hitler auf? Auf welche Art und Weise werden auch religionskritische Töne konstruiert? Das Drama endet mit der vieldeutigen Aufforderung der Figur Lobkowitz, einem entlassenen ‚Koscher-Koch‘, der sich für ‚Gott‘ hält, an Herzl, der zuvor ein Kaddish über den Körperteilen der Henne gesprochen hat:

„Iss, Söhnchen, nicht aus Hunger, sondern in der Hoffnung, eine Kraft in dich aufzunehmen, die du in all den kommenden Jahren, wenn das Schuhplatteln wieder zum Donnern geworden ist, brauchen wirst. Du wirst es brauchen.

*Herzl isst, würgt, weint (...).*¹⁶⁹⁴

Am Ende, so könnte eine Interpretation lauten, steht hier das Aufnehmen von Nahrung als Stärkung in der Voraussicht der Bedrohungen der NS-Zeit im Zentrum.

¹⁶⁹² Das Stück „spielt (...) mit zum Teil überlappenden Ebenen der Komik, um die historische Person Adolf Hitler auf der Bühne zu konstruieren und zu dekonstruieren: Sprachwitz, Elemente des Slapsticks und intertextuelle Ironisierung, aber auch die Metareflexion über Humor sind für eine Interpretation des Stückes konstitutiv, stellt es Hitler im Wien der 1910er Jahre doch als Pechvogel aus der Provinz, gleichzeitig aber als den Diktator *in statu nascendi* dar“ (Radvan 2013, 303). Der intertextuelle Verweis des Dramentitels bezieht sich hingegen nicht auf Hitler, sondern auf das Buch, das Herzl zu schreiben beabsichtigt und dieses mit *Mein Kampf* benennt, vgl. Tabori 1994f, 149. Der Figurenname Herzl lässt auch an Theodor Herzl denken.

¹⁶⁹³ Vgl. Tabori 1994f, 199-201.

¹⁶⁹⁴ Ebd., 203.

Deutlich geworden sein sollte, dass die hier beispielhaft aufgeführten Holocaust-Dramen Taboris und auch weitere sich angesichts ihrer vielschichtigen Ritualkonstruktionen und religiösen Bezüge sowie damit verbundene, Vieldeutigkeit evozierende Interpretations- und Deutungsfolien für eine umfangreiche interdisziplinäre religionswissenschaftliche Untersuchung geradezu anbieten.

6. Quellen- und Literaturverzeichnis

6.1 Primärliteratur

6.1.1 Publierte Dramentexte

- **Tabori, George:** Brouhaha. Komödie in zwei Akten, in: *ders.*, Theater, hrsg. von Maria Sommer/Jan Strümpel, Bd. 1, Göttingen: Steidl 2014a, 157-236.
- **Tabori, George:** Der Grossinquisitor nach Dostojewskij, in: *ders.*, Der Grossinquisitor nach Dostojewskij, hrsg. vom Bayerischen Staatsschauspiel, Programmheft 96 (1992/1993a), 9-38.
- **Tabori, George:** Der Voyeur, in: *ders.*, Theater, hrsg. von Maria Sommer/Jan Strümpel, Bd. 1, Göttingen: Steidl 2014b, 551-587.
- **Tabori, George:** Des Kaisers Kleider. Eine Familienkomödie, in: *ders.*, Theater, hrsg. von Maria Sommer/Jan Strümpel, Bd. 1, Göttingen: Steidl 2014c, 91-156.
- **Tabori, George:** Die Ballade vom Wiener Schnitzel, dt. von Ursula Grützmaker-Tabori, in: Theater heute 5 (1996a), 46-52.
- **Tabori, George:** Die Demonstration, in: *ders.*, Theater, hrsg. von Maria Sommer/Jan Strümpel, Bd. 1, Göttingen: Steidl 2014d, 361-383.
- **Tabori, George:** Die Demonstration, in: *ders.*, Theaterstücke I, mit einem Vorwort von Peter von Becker, aus dem Englischen von Ursula Grützmaker-Tabori/Peter Hirche/Peter Sandberg, Frankfurt a. M.: Fischer 1994a, 147-170.
- **Tabori, George:** Die 25. Stunde, in: *ders.*, Theaterstücke I, mit einem Vorwort von Peter von Becker, aus dem Englischen von Ursula Grützmaker-Tabori/Peter Hirche/Peter Sandberg, Frankfurt a. M.: Fischer 1994b, 231-283.
- **Tabori, George:** Die Goldberg-Variationen, in: *ders.*, Theaterstücke II, Aus dem Englischen von Ursula Grützmaker-Tabori, Frankfurt a. M.: Fischer 1994c, 291-346.
- **Tabori, George:** Die Kannibalen, in: *ders.*, Theater, hrsg. von Maria Sommer/Jan Strümpel, Bd. 1, Göttingen: Steidl 2014e, 237-299.
- **Tabori, George:** Die Kannibalen, in: *ders.*, Theaterstücke I, mit einem Vorwort von Peter von Becker, aus dem Englischen von Ursula Grützmaker-Tabori/Peter Hirche/Peter Sandberg, Frankfurt a. M.: Fischer 1994d, 1-74.
- **Tabori, George:** Die Kannibalen, in: *ders.*, Unterammergau oder Die guten Deutschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981a, 41-138.
- **Tabori, George:** Die Kannibalen, Spielfassung nach dem Berliner Ensemble, Berliner Ensemble, Programmheft Nr. 155, Berlin 2014f, 1-54.

- **Tabori, George:** Flucht nach Ägypten, in: *ders.*, Theater, hrsg. von Maria Sommer/Jan Strümpel, Bd. 1, Göttingen: Steidl 2014g, 21-90.
- **Tabori, George:** Gesegnete Mahlzeit (in Auszügen), in: *ders.*, Gesegnete Mahlzeit, hrsg. vom Berliner Ensemble, Theater am Schiffbauerdamm, Programmheft 87 (2007a), 43-62.
- **Tabori, George:** Jubiläum, in: *ders.*, Theaterstücke II, Aus dem Englischen von Ursula Grützmacher-Tabori, Frankfurt a. M.: Fischer 1994e, 49-86.
- **Tabori, George:** Mein Kampf. Farce, in: *ders.*, Theaterstücke II, Aus dem Englischen von Ursula Grützmacher-Tabori, Frankfurt a. M.: Fischer 1994f, 143-203.
- **Tabori, George:** Mutters Courage, in: *ders.*, Theater, hrsg. von Maria Sommer/Jan Strümpel, Bd. 1, Göttingen: Steidl 2014h, 521-549.
- **Tabori, George:** Mutters Courage, in: *ders.*, Theaterstücke I, mit einem Vorwort von Peter von Becker, aus dem Englischen von Ursula Grützmacher-Tabori/Peter Hirche/Peter Sandberg, Frankfurt a. M.: Fischer 1994g, 285-317.
- **Tabori, George:** Mutters Courage, in: *ders.*, Unterammergau oder Die guten Deutschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981b, 139-177.
- **Tabori, George:** My Mother's Courage, translated by Jack Zipes, in: Theater 29 (1999a), No. 2, 109-129.
- **Tabori, George:** Peepshow. Ein Rückblick, in: *ders.*, Theaterstücke II, Aus dem Englischen von Ursula Grützmacher-Tabori, Frankfurt a. M.: Fischer 1994h, 87-142.
- **Tabori, George:** Pinkville, in: *ders.*, Spiele, Köln: Prometh Verlag 1984, 53-106.
- **Tabori, George:** Pinkville, in: *ders.*, Theater, hrsg. von Maria Sommer/Jan Strümpel, Bd. 1, Göttingen: Steidl 2014i, 301-360.
- **Tabori, George:** Pinkville, in: *ders.*, Theaterstücke I, mit einem Vorwort von Peter von Becker, aus dem Englischen von Ursula Grützmacher-Tabori/Peter Hirche/Peter Sandberg, Frankfurt a. M.: Fischer 1994i, 75-145.
- **Tabori, George:** Sigmunds Freude. Notizen, Juli 1975, in: *ders.*, Theater, hrsg. von Maria Sommer/Jan Strümpel, Bd. 1, Göttingen: Steidl 2014j, 435-452.
- **Tabori, George:** The Cannibals, in: Richard Schotter (ed.), The American Place Theatre: Plays, New York: Dell 1973, 89-150.
- **Tabori, George:** The Cannibals, London: Davis-Poynter 1974.
- **Tabori, George:** The Cannibals, in: Robert Skloot (ed.), The Theatre of the Holocaust, Four Plays, Vol. 1, Madison: The University of Wisconsin Press 1982, 197-265.

- **Tabori, George:** Weisman und Rotgesicht. Ein jüdischer Western, in: *ders.*, Theaterstücke II, Aus dem Englischen von Ursula Grützmacher-Tabori, Frankfurt a. M.: Fischer 1994j, 205-239.

6.1.2 Beiträge und Interviews von George Tabori

- **Becker, Peter von/Tabori, George:** Zeuge des Jahrhunderts. Peter von Becker im Gespräch mit George Tabori, in: Andrea Welker (Hrsg.), George Tabori, Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet, Portraits, Wien: Bibliothek der Provinz 1994, 248-256.

- **Tabori, George:** 8. Mai 1945, in: Jörg W. Gronius/Wend Kässens (Hgg.), Tabori, Frankfurt a. M.: Athenäum 1989a, 125-127.

- **Tabori, George:** Aber ich rede gelegentlich mit Gott, in: Berliner Zeitung, 03.03.1993a.

- **Tabori, George:** An Age of Wanderers, in: New York Herald Tribune, 09.03.1952.

- **Tabori, George:** Anmerkungen, in: *ders.*, Der Grossinquisitor nach Dostojewskij, hrsg. vom Bayerischen Staatsschauspiel, Programmheft 96 (1992/1993b), 4-5.

- **Tabori, George:** Auschwitz-Lüge, in: Die Woche, 11.05.1994k.

- **Tabori, George:** Auszug aus Geburtstagsgrüße zum Brecht-Dialog, in: Sekretariat des Brecht-Dialogs (Hrsg.), Brecht-Dialog 1968, Politik auf dem Theater, Dokumentation 9. bis 16. Februar 1968, München: Rogner & Bernhard 1969a, 258-259.

- **Tabori, George:** Autodafé. Erinnerungen, Berlin: Wagenbach ²2002.

- **Tabori, George:** Autodafé und Exodus. Erinnerungen, Berlin: Wagenbach 2014k.

- **Tabori, George:** Beneath the Stone the Scorpion, London: Boardman 1945a.

- **Tabori, George:** Beneath the Stone, Boston: Houghton Mifflin 1945b.

- **Tabori, George:** Beneath the Stone, Boston: Houghton Mifflin ²1946a.

- **Tabori, George:** Berliner Betten. Berliner Lektion am 5. Juni 1988, in: Ruth Berghaus (Verf.), Berliner Lektionen, Berlin: Siedler 1989b, 27-44.

- **Tabori, George:** Besprechung am ersten Probenstag, in: *ders.*, Betrachtungen über das Feigenblatt, Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte, Frankfurt a. M.: Fischer 1993b, 31-42.

- **Tabori, George:** Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte, Frankfurt a. M.: Fischer 1993c.

- **Tabori, George:** Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben. Essays, Artikel, Polemiken, hrsg. von Maria Sommer, Berlin: Wagenbach 2007b.

- **Tabori, George:** Brecht on Brecht. An Improvisation, New York: Samuel French 1967a.

- **Tabori, George:** Budapest – Hollywood – Berlin, in: Jörg W. Gronius/Wend Kässens (Hgg.), Tabori, Frankfurt a. M.: Athenäum 1989c, 105-124.
- **Tabori, George:** Companions of the Left Hand, London: Boardman 1946b.
- **Tabori, George:** Companions of the Left Hand, Boston: Houghton Mifflin 1946c.
- **Tabori, George:** Das Opfer, Göttingen: Steidl 1996b.
- **Tabori, George:** Das Opfer, Göttingen: Steidl 1999b.
- **Tabori, George:** Das Opfer, hrsg. und mit einem Nachwort von Wend Kässens, George Tabori, Die Romane, Göttingen: Steidl 2015a.
- **Tabori, George:** Der Sollyjupp unter uns, in: profil 13 (1992a), 94.
- **Tabori, George:** Die Bäsle-Briefe, in: *ders.*, Bett & Bühne, Über das Theater und das Leben, Essays, Artikel, Polemiken, hrsg. von Maria Sommer, Berlin: Wagenbach 2007c, 139-140.
- **Tabori, George:** Die ganze Welt ist Bühne, in: du. Die Zeitschrift der Kultur 5 (1989d), 111.
- **Tabori, George:** Die ganze Welt ist Bühne, in: Andrea Welker (Hrsg.), George Tabori, Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet, Portraits, Wien: Bibliothek der Provinz 1994l, 198-199.
- **Tabori, George:** Die Illusion von der Unsterblichkeit, in: Jörn Jacob Rohwer, Hinter dem Ruhm, Gespräche, Göttingen: Steidl 2005a, 291-301.
- **Tabori, George:** Die Heiterkeit der Verzweiflung, in: Theater heute 32 (1991a), H. 4, 71.
- **Tabori, George:** *Die Kannibalen* in der Inszenierung von Martin Fried, Programmbuch 2, Wien 1987a.
- **Tabori, George:** Die Kannibalen. Zur europäischen Erstaufführung, in: *ders.*, Unterammergau oder Die guten Deutschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981c, 37-39.
- **Tabori, George:** Die Reise. Roman, Würzburg/Wien: Zettner 1959a.
- **Tabori, George:** „Diese große Lebensreise“. George Tabori: Zeuge des Jahrhunderts - im Gespräch mit Peter von Becker, in: Theater heute 5 (1994m), 8-17.
- **Tabori, George:** Dieses peinliche Wort L I E B E. Dankesrede zum Georg-Büchner-Preis 1992, in: Die Zeit, 16.10.1992b.
- **Tabori, George:** Ein Goi bleibt immer ein Goi... Zur *Nathan*-Inszenierung Claus Peymanns in Bochum 1981, in: *ders.*, Unterammergau oder Die guten Deutschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981d, 29-35.
- **Tabori, George:** Ein guter Mord, Göttingen: Steidl 1992c.

- **Tabori, George:** Ein guter Mord, Göttingen: Steidl 1994n.
- **Tabori, George:** Ein guter Mord, hrsg. und mit einem Nachwort von Wend Kässens, George Tabori, Die Romane, Göttingen: Steidl 2015b.
- **Tabori, George:** Erste Nacht letzte Nacht, in: *ders.*, Meine Kämpfe, München: Hanser 1986a, 101-136.
- **Tabori, George:** Es geht schon wieder los, in: *ders.*, Unterammergau oder Die guten Deutschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981e, 199-205.
- **Tabori, George:** Freud auf der Couch, in: *ders.*, Betrachtungen über das Feigenblatt, Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte, Frankfurt a. M.: Fischer 1993d, 81-83.
- **Tabori, George:** Gefährten zur linken Hand, Göttingen: Steidl 1999c.
- **Tabori, George:** Gefährten zur linken Hand, hrsg. und mit einem Nachwort von Wend Kässens, George Tabori, Die Romane, Göttingen: Steidl 2015c.
- **Tabori, George:** Hamlet in Blue, in: Theatre Quarterly 20 (1975/1976), no. 5, 116-132.
- **Tabori, George:** Hamlet in blue [sic!] – der deutsche Hamlet (gekürzte Fassung), Aus dem Englischen von Ellen Jacobsen und Peter von Becker, in: Theater heute (1978a), H. 6, 17-20.
- **Tabori, George:** How To Handle Critics?, in: The New York Times, 29.10.1967b.
- **Tabori, George:** Ich habe ihn besiegt, in: Der Spiegel Spezial 2 (1989e), 76.
- **Tabori, George:** „Immer wieder versuchen und besser scheitern“, in: Stuttgarter Nachrichten, 24.03.1990.
- **Tabori, George:** Julian Beck, in: *ders.*, Betrachtungen über das Feigenblatt, Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte, Frankfurt a. M.: Fischer 1993e, 179-180.
- **Tabori, George:** Lediglich starke Gedanken, in: Stuttgarter Nachrichten, 26.08.1971.
- **Tabori, George:** Les Gourmets, in: *ders.*, Betrachtungen über das Feigenblatt, Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte, Frankfurt a. M.: Fischer 1993f, 149-150.
- **Tabori, George:** Liebe deine Kritiker wie die sich selbst, *ders.*, Betrachtungen über das Feigenblatt, Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte, Frankfurt a. M.: Fischer 1993g, 154-157.
- **Tabori, George:** Liebeserklärung. *Dankrede*, in: Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1992, Darmstadt: Luchterhand 1993h, 133-137.
- **Tabori, George:** Macht kein Theater!, hrsg. von Hermann Beil, in: du. Die Zeitschrift der Kultur 719 (2001).
- **Tabori, George:** Mein Kampf. Farce, Burgtheater Wien, Programmbuch Nr. 17, Wien 1987b.

- **Tabori, George:** Mutters Courage, in: *ders.*, Son of a bitch, Erzählungen, München/Wien: Hanser 1981f, 5-32.
- **Tabori, George:** Mutters Courage. Literaturhörspiel, Cotta's Hörbühne, Stuttgart: Klett-Cotta 1986b.
- **Tabori, George:** Original Sin, London: Boardman 1947a.
- **Tabori, George:** Original Sin, Boston: Houghton Mifflin 1947b.
- **Tabori, George:** Spiel und Zeit, in: *ders.*, Betrachtungen über das Feigenblatt, Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte, Frankfurt a. M.: Fischer 1993i, 13-23.
- **Tabori, George:** Staats-Theater oder das satte Lächeln vom Tiger, in: *ders.*, Betrachtungen über das Feigenblatt, Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte, Frankfurt a. M.: Fischer 1993j, 117-142.
- **Tabori, George:** Theaterarbeit mit George Tabori, in: Theater heute 1 (1979), 47-51.
- **Tabori, George:** The Caravan Passes, London: Boardman 1949a.
- **Tabori, George:** The Caravan Passes, New York: Appleton-Century-Crofts 1951.
- **Tabori, George:** The Good One, New York: Permabooks 1960.
- **Tabori, George:** The Journey, New York: Bantam 1958.
- **Tabori, George:** The Journey, London: Transworld 1959b.
- **Tabori, George:** Therapy or Threats?, in: The New York Times, 11.05.1969b.
- **Tabori, George:** Tod in Port Aarif, Göttingen: Steidl 1994o.
- **Tabori, George:** Tod in Port Aarif, hrsg. und mit einem Nachwort von Wend Kässens, George Tabori, Die Romane, Göttingen: Steidl 2015d.
- **Tabori, George:** Tode am Nachmittag. Aus: Die sehr kurzen Memoiren eines älteren Bühnen-Arbeiters, in: *ders.*, Unterammergau oder Die guten Deutschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981g, 179-198.
- **Tabori, George:** Unterammergau oder Die guten Deutschen, in: *ders.*, Unterammergau oder Die guten Deutschen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981h, 7-28.
- **Tabori, George:** Unterammergau oder Die guten Deutschen. Geschichten aus meinem Leben, in: Theater heute 19 (1978b), Sonderheft, 67-73.
- **Tabori, George:** Unter dem Stein der Skorpion, Bern: Hallwag 1945c.
- **Tabori, George:** Vom Wesen des Glücks, in: Andrea Welker (Hrsg.), George Tabori, Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet, Portraits, Wien: Bibliothek der Provinz 1994p, 79-80.

- **Tabori, George:** Vorwort, in: Barbara und Stanley Walden, *Life Upon The Wicked Stage*, Ausbildung zum Musicaldarsteller, übersetzt aus dem Amerikanischen von Götz Hellriegel, Seelze-Velber: Kallmeyer 1998a, 10.
- **Tabori, George:** Warten auf Beckett, in: *ders.*, *Betrachtungen über das Feigenblatt*, Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte, Frankfurt a. M.: Fischer 1993k, 48-62.
- **Tabori, George:** Weissmann und Rotgesicht, in: *ders.*, *Son of a bitch*, Erzählungen, München/Wien: Hanser 1981i, 65-91.
- **Tabori, George:** Wie ich Jude wurde. George Tabori im Gespräch mit Peer Teuwsen, in: *Das Magazin* 10 (2005b), 9.
- **Tabori, George:** WHO IS WHO, in: *ders.*, *Babylon-Blues oder wie man glücklich wird, ohne sich zu verausgaben*, Programmbuch Nr. 73, Burgtheater Wien, Wien 1991b, 13-14.
- **Tabori, George:** Wir sind keine Götter. Brief an die Schauspieler des „Totenfloß“, in: *ders.*, *Betrachtungen über das Feigenblatt*, Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte, Frankfurt a. M.: Fischer 1993l, 203-206.
- **Tabori, George:** Wir sind keine Götter. Brief an die Schauspieler des *Totenfloß*, in: Andrea Welker (Hrsg.), *George Tabori, Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet*, Portraits, Wien: Bibliothek der Provinz 1994q, 123-124.
- **Tabori, George/Beck, Andreas:** Ein Gespräch, in: George Tabori, *Die Kannibalen*, Cuvilliéstheater, Bayerisches Staatsschauspiel München, Programmheft Nr. 36, Spielzeit 1995/96, München 1996, 7-10.
- **Tabori, George/Fritsch, Sibylle:** „Nur im Gefühl liegt die Wahrheit“, in: *Psychologie heute* 21 (1994), H. 2, 40-42.
- **Tabori, George/Kässens, Wend:** Die einfachste Stimme, die ich kenne. Gespräch über Beckett, in: Jörg W. Gronius/Wend Kässens (Hgg.), *Tabori*, Frankfurt a. M.: Athenäum 1989, 47-54.
- **Tabori, George/Kagel, Martin:** Brecht Files. In Conversation with Martin Kagel (and Nikolaus Merck), in: Marc Silberman (ed.), *drive b: Brecht 100, The Brecht Yearbook 23*, Theater der Zeit Arbeitsbuch, Berlin: Theater der Zeit 1997, 70-73.
- **Tabori, George/Müller, André:** Ich habe mein Lachen verloren. André Müller spricht mit George Tabori, in: *Die Zeit*, 06.05.1994.
- **Tabori, George/Rohwer, Jörn Jacob:** Die Illusion von der Unsterblichkeit. George Tabori im Gespräch mit Jörn Jacob Rohwer, August 1998, in: Wend Kässens (Hrsg.), *Der Spielmacher*, Gespräche mit George Tabori, Berlin: Wagenbach 2004, 121-128.
- **Tabori, George/Sommer, Maria:** Der kleine Klick. Maria Sommer im Gespräch mit George Tabori (1989), in: Andrea Welker (Hrsg.), *George Tabori, Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet*, Portraits, Wien: Bibliothek der Provinz 1994, 220-226.

- **Tabori, George/Strümpel, Jan:** „Große Krise, kleine Krise, lustige Krise“. Ein Gespräch mit Jan Strümpel, in: text + kritik 133 (1997), 51-57.
- **Tabori, George/Palm, Reinhard/Voss, Ursula:** „... so viele Ichs, so viele Figuren ...“. Interview von Reinhard Palm und Ursula Voss mit George Tabori zu seiner Inszenierung von *Mein Kampf* im Akademietheater Wien, Juli 1987, in: Wend Kässens (Hrsg.), *Der Spielmacher*, Gespräche mit George Tabori, Berlin: Wagenbach 2004, 53-63.
- **Tabori, George/Welker, Andrea:** Das Wort ist eine heilige Waffe und kein Ephebenfuz. Andrea Welker im Gespräch mit George Tabori, in: Andrea Welker (Hrsg.), *George Tabori, Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet*, Portraits, Wien: Bibliothek der Provinz 1994, 300-304.

6.1.3 TV-Dokumentationen und Filmmaterial über George Tabori

- **Beilharz, Norbert:** Taboris Goldberg-Variationen, mit George Tabori und Alfred Hrdlicka, am 21. Juni 1991 in Wien, Filmbericht, ZDF, 1992.
- **Berliner Abendschau:** Premiere Schillertheater-Werkstatt „Die Kannibalen“, George Tabori im Gespräch, RBB, 12.12.1969.
- **Busè, Norbert:** Der Spielmacher – George Tabori in Amerika, 3sat, gesendet am 24.05.2014.
- **Goldinger, Klaus:** „Die Bühne ist nicht ein anderes Land.“ George Tabori, Sendereihe Deutscher Alltag, NDR, 1983 (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv AVM 33.0703).
- **Schilhan, Günter:** Nach Ihnen, Herr Mandelbaum! George Tabori in Auschwitz, 3sat, 28.05.1994 (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv AVM 33.0715).
- **Tabori, George:** Interview-Ausschnitt zu *Die Kannibalen* (1969), zu sehen in: *Trotzdem deutsch – Juden in der deutschen Nachkriegskultur*, Teil 3.3, BR, R: Richard Chaim Schneider, 2005c, 00:07:46 – 00:08:09.
- **Tabori, George/Sendung Aspekte, ZDF:** Bericht über die Aufführung von *Die Kannibalen* im Schiller-Theater, 06.01.1970 (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv AVM 33.0702).
- **Tabori, George/Sendung Spectrum, WDR:** Zu der europäischen Erstaufführung von George Taboris *Die Kannibalen*, ein Bericht von Lutz Eisholz, mit einem Kommentar von Ivo Frenzel, 13.12.1969, 00:00:30 – 00:10:29 min.
- **Verhoeven, Michael:** *Mutters Courage* (Regie und Drehbuch. Nach der Erzählung von George Tabori), Sentana Film Produktion, BRD/Ö/GB 1995.

6.1.4 Unpublizierte und publizierte Archivmaterialien (in alphabetischer Reihenfolge)

- **Auszug aus dem Sterbebuch zu Cornelius Tabori**, auf Ungarisch, Budapest 28.06.1951 (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv, unverzeichneter Teil, Biographisches, Zugang 2014) [Übersetzung: Gergely Kápolnási].
- **Austin, Lyn**: Brief an Wynn Handman, New York City 06.04.1967 [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Berkshire Theatre Festival**: Rehearsal Schedule - Summer, 1966 [unpubliziert] (The New York Public Library for the Performing Arts, New York City, Billy Rose Theatre Division, Viveca Lindfors Papers *T-Mss 2012-067, b. 2, f. 4).
- **Bernau, Gustav**: Brief an Verlag T.V. Boardman & Co., Ltd., Foreign Rights Dept., Prag 26.03.1948 [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314).
- **Boardman, Thomas Volney**: Brief an George Tabori, London 15.10.1947 [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314).
- **Boardman, Thomas Volney**: Brief an George Tabori, London 13.02.1948a [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314).
- **Boardman, Thomas Volney**: Brief an George Tabori, London 23.04.1948b [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314).
- **Boardman, Thomas Volney**: Brief an Gustav Bernau, London 07.04.1948c [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314).
- **Botz, Gerhard/Tabori, George et al**: Texte und Dokumente aus dem Konzentrationslager Mauthausen, LBIHS-Projektberichte 9, Salzburg 1995 [publiziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3335).
- **Das Buch mit sieben Siegeln (Szenisches Oratorium)**: Presseankündigung, Rezensionen und Pressestimmen zu *Das Buch mit sieben Siegeln* von Franz Schmidt in der Inszenierung von George Tabori, Salzburger Festspiele 1987 [publiziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 58).
- **Frank Mittler, Liesl**: Brief an George Tabori, München 07.01.196[9]a [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3118).
- **Frank Mittler, Liesl**: Brief an George Tabori, München 24.01.1969b [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3118).
- **Frank Mittler, Liesl**: Brief an George Tabori, München 11.08.1969c [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3118).
- **Frank Mittler, Liesl**: Brief an George Tabori, München 25.08.1969d [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3118).

- **Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH:** Informationen zu DIE KANNIBALEN 1 (1970), Berlin 27.01.1970 [publiziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1423).
- **Handman, Wynn:** Brief an George Tabori, New York City 01.06.1967a [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Handman, Wynn:** Brief an George Tabori, New York City 29.06.1967b [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 226).
- **Handman, Wynn:** Brief an George Tabori, New York City 14.07.1967c [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 226).
- **Handman, Wynn:** Brief an George Tabori, New York City 15.02.1968a [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 226).
- **Handman, Wynn:** Handschriftliche Notes for meeting with Geo. Tabori (first meeting), New York City 02.08.1967d [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Handman, Wynn:** Handschriftliche Notizen zu George Taboris *The Cannibals*, New York City 09.10.1967e [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Handman, Wynn:** Handschriftliche Notizen zu George Taboris *The Cannibals*, New York City 18.11.1967f [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Handman, Wynn:** Handschriftliche Notizen zu George Taboris *The Cannibals*, New York City 15.04.1968b [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Handman, Wynn:** Handschriftliche Notizen zu George Taboris *The Cannibals*, New York City 14.05.1968c [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Handman, Wynn:** Handschriftliche Notizen zu George Taboris *The Cannibals*. Geo. T - re-write notes, o.O. o.D.(a) [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Handman, Wynn:** Handschriftliche Notizen zu George Taboris *The Cannibals*. Entwurf Zeitplan bis zur Uraufführung des Stücks, o.O. o.D.(b) [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Handman, Wynn:** Handschriftliche Notizen zu Gespräch mit George Klein, o.O. o.D.(c) [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Handman, Wynn:** Terminkalender 1967, New York City 1967g [unpubliziert] (The New York Public Library for the Performing Arts, New York City, Billy Rose Theatre Division, The American Place Theatre Company Records, *T-Mss 2002-025, b. 106).

- **Handman, Wynn:** Terminkalender 1968, New York City 1968d [unpubliziert] (The New York Public Library for the Performing Arts, New York City, Billy Rose Theatre Division, The American Place Theatre Company Records, *T-Mss 2002-025, b. 106).
- **Handman, Wynn:** Terminkalender 1969, New York City 1969 [unpubliziert] (The New York Public Library for the Performing Arts, New York City, Billy Rose Theatre Division, The American Place Theatre Company Records, *T-Mss 2002-025, b. 106).
- **Handman, Wynn:** Wynn Handman quote on THE CANNIBALS, o.O. o.D.(d) [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Hecht, Werner:** Brief an George Tabori, Ost-Berlin 28.02.1968 [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3307).
- **[Höpfner?]-Tabori, Ursula:** Der Begriff der Authentizität aus der Sicht eines Theatermannes. Ein Intensiv-Interview und seine Auswertung, o.O. o.D. [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 209).
- **Lindfors, Viveca:** Viveca Lindfors' EAST BERLIN DIARY 1968 [publiziert] (The New York Public Library for the Performing Arts, New York City, Billy Rose Theatre Division, Viveca Lindfors Papers *T-Mss 2012-067, b. 9, f. 2).
- **Neumann, Robert:** George Taboris „Die Kannibalen“, in: Programmheft „Die Kannibalen“, Grenzlandtheater Aachen 3 (1970/1971), 8-10 [publiziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1395).
- **N.L.M.:** Reader's Report zu *Pogrom*, Los Angeles 04.01.1948 [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3314).
- **o. A.:** NOTE: PERTINENT TO „THE CANNIBALS“ (Verweis auf WORLD THEATRE, Vol. XV, n. 5, Sept./Oct. 1966, pp. 361-362) o.O. o.D.(a) [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **o. A.:** Transkription des Redebeitrags *Geburtstagsgrüße zum Brecht-Dialog* von George Tabori (Auszug) bei dem Brecht-Dialog, Ost-Berlin o.D. [ca. 1968/1969], 33-35 [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3307).
- **o. A.:** Wynn Handman, Director, The American Place Theatre. Kurz-Biographie, New York City o.D.(b) [unpubliziert] (The New York Public Library for the Performing Arts, New York City, Billy Rose Theatre Division, The American Place Theatre Company Records *T-Mss 2002-025, b. 112, f. 1).
- **Prescher, Ina:** Vorläufiges Findbuch zum Bestand George Tabori, Stiftung Akademie der Künste, Archivabteilung Darstellende Kunst, Bd. 1, Berlin 2002a
- **Prescher, Ina:** Vorläufiges Findbuch zum Bestand George Tabori, Stiftung Akademie der Künste, Archivabteilung Darstellende Kunst, 2 Bd.e, Berlin 2002b.
- **Rezensionen/Pressemeldungen zu *Flight into Egypt*,** versch. Orte Januar 1952-April 1955 [publiziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1314).

- **Sandberg, Peter:** Brief an George Tabori, Berlin 29.05.1969 [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3309).
- **Schiller-Theater Werkstatt:** Programmheft von *Die Kannibalen* (1969), Spielzeit 1969/1970, Heft 209 [publiziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1419).
- **Tabori, George:** A Note on Draft IV, o.O. o.D. [ca. Juli 1968a] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1385).
- **Tabori, George:** Bemerkungen über Brecht, in: Probleme der Brecht-Interpretation, Materialien zum Brecht-Dialog 1968 (2), Studien 2/1968 zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters, Beilage zu Theater der Zeit 23/1968b, 14 [publiziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 2991).
- **Tabori, George:** BIRTHDAY GREETINGS (For the Brecht Dialogue), Berlin Februar 1968c [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv ZA 77).
- **Tabori, George:** Brief an Bertha Case, o.O. o.D. [ca. 1981j] [unpubliziert] (The New York Public Library for the Performing Arts, New York City, Billy Rose Theatre Division, Bertha Case Papers *T-Mss 2012-029, b. 5, f. 11).
- **Tabori, George:** Brief an Boleslaw Barlog, Berlin 15.12.1969c [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, Boleslaw-Barlog-Archiv 1284).
- **Tabori, George:** Brief an Hans Lietzau, Berlin 21.04.1976 [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3309).
- **Tabori, George:** Brief an Helene Weigel, o.O. 22.09.1967c [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3307).
- **Tabori, George:** Brief an Joe [Joseph Chaikin], New York 18.10.1967d [unpubliziert] (The New York Public Library for the Performing Arts, New York City, Billy Rose Theatre Division, Viveca Lindfors Papers *T-Mss 2012-067, b. 2, f. 8).
- **Tabori, George:** Brief an Paul Tabori, Los Angeles 03.09.1947c [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1209).
- **Tabori, George:** Brief an Paul Tabori, New York 13.12.1947d [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1209).
- **Tabori, George:** Brief an Paul Tabori, Hollywood 26.12.1947e [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1209).
- **Tabori, George:** Brief an Paul Tabori, Roxbury/Conn. o.D. [1953] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1212).
- **Tabori, George:** Brief an [Richard] Watts [Jr.], o.O. 18.11.1968d [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 681).

- **Tabori, George:** Brief an Wesley van Tassel, o.O. 10.08.1967e [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 863).
- **Tabori, George:** Brief an Wynn Handman, London 03.06.1967f [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** Brief an Wynn Handman, Madrid 04.07.1967g [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 226).
- **Tabori, George:** Brief an Wynn Handman, London 21.02.[1968e] [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** Brief an Wynn Handman, [West-]Berlin 12.03.[1970a] [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** Brief an Wynn Handman, [West-]Berlin 23.11.[1970b] [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** CBS Rundfunk-Interview der Sendereihe *Meet the Author*, mit Bob Dworkin, Typoskript mit handschriftlichen Änderungen, [wahrsch. Hollywood] 21.09.1947f [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 2993).
- **Tabori, George:** Die Schnitzeljagd. Schuldig geboren als Film. Exposé von George Tabori, o.O. o.D. [1992] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1128).
- **Tabori, George:** Erste handschriftliche Version von *The Cannibals*, New York City 16.12.1966 – 09.01.1967 [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1376).
- **Tabori, George:** Final Version (maschinenschriftliche Fassung) von *The Cannibals*, New York City November 1968f [unpubliziert] (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).
- **Tabori, George:** For B. H. / 5. From GT, Notizen zu *The Merchant of Venice as Performed in Theresienstadt* o.O. o.D. [ca. 1966a] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3079).
- **Tabori, George:** Fourth Draft (maschinenschriftlich, mit handschriftlichen Verbesserungen) von *The Cannibals*, o.O. 24.07.1968g [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** Exzerpt zu Freud Monotheism (Freud: *Moses and Monotheism. An Outline of Psycho-Analysis* (1939)), Materialsammlung für *The Small Inquisition*, o.O. o.D. [ca. 1947g] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 2581).
- **Tabori, George:** Geburtstagsgrüße zum Brecht-Dialog (Vortrag gehalten am 16.02.1968), in: Brecht auf den Bühnen der Welt, Materialien zum Brecht-Dialog 1968 (1), Berichte aus den Ländern, Studien 1/1968 zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters, Beilage zu Theater der Zeit 22/1968h, 13-14 [publiziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 2991).

- **Tabori, George:** Handschriftliche Notizen *Research (from POGROM)*, konzeptionelle Vorarbeiten und Arbeitsnotizen zu *The Cannibals* (Arbeitstitel: *The Eating Play*), o.O. Dezember 1967h [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1373).
- **Tabori, George:** *Hour of Departure*, Drehbuchfassung (Original Screenplay), o.O. 17.10.1949b [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 2636).
- **Tabori, George:** Kommentar der anderen. Da ich an kollektive Schuld nicht glauben kann; Druckbeleg aus: *Der Standard*, 14./15.03.1998, Wien 1998b [publiziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 2466).
- **Tabori, George:** *Moustache in the Window* (1932-33), o.O. o.D.(a) [unpubliziert] (New York City, Privatbesitz Lena Tabori).
- **Tabori, George:** *My Mother's Courage. A Story by George Tabori*, handschriftliche englische Prosafassung, Sylt Dezember 1975a [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1724).
- **Tabori, George:** Nachwort zu „Hamlet in Blue“, o.O. o.D. [ca. 1990] (Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur, Wien, Kulturgemeinschaft „Der Kreis“, N1.A-4).
- **Tabori, George:** Notes *The Cannibals*, o.O. o.D. [ca. 1969a] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1421).
- **Tabori, George:** NOTES FOR „THE CANNIBALS“, o.O. o.D. [ca. 1969b] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422).
- **Tabori, George:** Notes for Third Draft (*The Cannibals*), o.O. o.D. [1968i] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).
- **Tabori, George:** Ohne Titel, in: Schiller-Theater Werkstatt, Programmheft von *Die Kannibalen* (1969), Spielzeit 1969/1970, Heft 209, 3 [publiziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1419).
- **Tabori, George:** Ohne Titel [englischsprachige Notizen zum einleitenden Essay von *Die Kannibalen*], o.O. o.D. [ca. 1969c] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422).
- **Tabori, George:** Ohne Titel [englischsprachige Notizen zum einleitenden Essay von *Die Kannibalen*], o.O. o.D. [ca. 1969d] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422).
- **Tabori, George:** Ohne Titel [Notizen zum einleitenden Essay von *Die Kannibalen* auf Deutsch], o.O. o.D. [ca. 1969e] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1422).
- **Tabori, George:** On Brecht on Brecht, o.O. Oktober 1961 [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1360).

- **Tabori, George:** THE PINKVILLE PAPERS. Brief an Wynn Handman, o.O. 01.11.1970c [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** Regiebuch der europäischen Erstaufführung von *Die Kannibalen* in West-Berlin, Gustav Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH, Berlin 1969d (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv ohne Signatur).
- **Tabori, George:** Regiebuch *The Merchant of Venice as Performed in Theresienstadt*, Klebetyposkript mit handschriftlichen Ergänzungen, Stockbridge 1966b [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3065).
- **Tabori, George:** Rehearsal Draft von *The Cannibals*, New York City 19.08.1968j [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** Rehearsal Draft (überarbeitet) von *The Cannibals*, New York City 19.08.1968k [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1388).
- **Tabori, George:** Rewrites von *The Cannibals*, handschriftliche 5. Textfassung, London 14.08.(?)1968l [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1386).
- **Tabori, George:** 2nd Revision von *The Cannibals*, o.O. o.D.(b) [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** Sechste Dramenversion von *Pinkville*, o.O. 10.10.1970d [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** SIGMUNDS FREUDE (James' Joys). Notizen, Nur für internen Gebrauch, o.O. Juli 1975b [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1648).
- **Tabori, George:** *The Cannibals*, Version von 1967(b), o.O. o.D. [1967c] [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** *The Cannibals*, konzeptionelle Vorarbeiten und Arbeitsnotizen, Materialsammlung (Arbeitstitel: *The Eating Play*), o.O. o.D.(c) [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1375).
- **Tabori, George:** THE DEMONSTRATION. a demonstration, Fragment for THE STROLLING PLAYERS, maschinenschriftliche Textfassung, o.O. September 1966c [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1474).
- **Tabori, George:** The Demonstration, verschiedene maschinenschriftliche Textfassungen, ohne nähere Bezeichnung (dem Textbuch *The Niggerlovers* entnommen), mit handschriftlichen Bearbeitungsspuren, o.O. o.D.(d) [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1475).
- **Tabori, George:** The Niggerlovers, maschinenschriftliche Textfassung mit handschriftlichen Bearbeitungsspuren, 2. Entwurf, unvollständig, Madrid Juni 1967i [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1441).

- **Tabori, George:** The Niggerlovers, handschriftliche Textfassung, 2. Entwurf, 2. Teil, Madrid Juni 1967j [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1434).
- **Tabori, George:** The Niggerlovers, handschriftliche Textfassung, 3. Entwurf, Madrid Juni – August 1967k [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1435).
- **Tabori, George:** The Niggerlovers, verschiedene Notizen zum Stück, o.O. 1967l [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1447).
- **Tabori, George:** *The Small Inquisition. The Story of a Night in 2 Acts*, London 1946d. [Handschriftlich dramatisierte Textfassung (Entwurf), Notizen und Literaturexzerpte, unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 2654).
- **Tabori, George:** The Smash Hit. Situations, Prosaentwurf, o.O. Winter 1968/1969 [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 2655).
- **Tabori, George:** Third Draft (maschinenschriftliche Fassung) von *The Cannibals*, o.O. 06.07.1968m [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** TO DISCUSS ON TUESDAY, For JR, o.O. 18. Juli [1968o] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).
- **Tabori, George:** Version 3A. PART THREE von *The Cannibals*, o.O. 18.07.[1968n] [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** Vierte Dramenversion von *Pinkville*, o.O. Sept 1970e [unpubliziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **Tabori, George:** Warum Fritz, Text in deutscher Übersetzung im Kontext von *Sigmunds Freude*, George Tabori nach Frederick S. Perls: Gestalttherapie in Aktion, Wien, Theater Der Kreis (Pr.: Januar 1988, R: Detlef Jacobsen), o.O. o.D.(e) [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1655), später publiziert unter dem Titel *Vom Wesen des Glücks*, in: Andrea Welker (Hrsg.), George Tabori, Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet, Portraits, Wien: Bibliothek der Provinz 1994n, 79-80.
- **Tabori, George:** Weitere Arbeitsnotizen zu *The Cannibals*: Cast List for reading, o.O. 04.12.[1967m] [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1392).
- **Tabori, George:** Why Fritz, o.O. o.D.(f) [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 2761).
- **Tabori, George:** Zahlreiche Literaturexzerpte, o.O. o.D.(g) [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 2582).
- **Tabori, George:** Zusatz zum Rehearsal Draft: Entwürfe zur Vorbemerkung und Entwurf zum New Ending von *The Cannibals*, o.O. 19.08.1968p [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 1390).

- **The American Place Theatre: A TALK WITH THE PLAYWRIGHT**, in: The American Place Theatre, Newsletter (September 1968a), 1-3 [publiziert] (The New York Public Library for the Performing Arts, New York City, Billy Rose Theatre Division, The American Place Theatre Company Records, *T-Mss 2002-025, b. 16, f. 4).
- **The American Place Theatre: Playbill von *The Cannibals* (1968b)** [publiziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **The American Place Theatre: Program. The American Place Theatre presents PINKVILLE by George Tabori, R: George Tabori/Martin Fried, New York [22.02.1971] Pr.: 17.03.1971** [publiziert] (The American Place Theatre, New York City, Persönliches Archiv Wynn Handman).
- **The American Place Theatre: Über das The American Place Theatre, New York City o.D.** [unpubliziert] (The New York Public Library for the Performing Arts, New York City, Billy Rose Theatre Division, The American Place Theatre Company Records, *T-Mss 2002-025, b. 134).
- **Week of the Angry Arts against the War in Vietnam (January 29 – February 5, 1967): Schedule of Events, New York City o.D.** [publiziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3365).
- **Weigel, Helene: Brief an George Tabori und Viveca Lindfors, Ost-Berlin 07.09.1967** [unpubliziert] (Akademie der Künste, Berlin, George-Tabori-Archiv 3307).

6.2 Sekundärliteratur

6.2.1 Sekundärliteratur zu George Tabori

- **Arnold, Heinz-Ludwig (Hrsg.): text + kritik 133: George Tabori, München: Ed. text + kritik 1997.**
- **Banchelli, Eva: „Ein Fremdling unter Eingeborenen“.** Zu George Taboris Reflexion über interkulturelle Identität, in: Bernd Thum/Thomas Keller (Hgg.), *Interkulturelle Lebensläufe*, Tübingen: Stauffenburg Verlag 1998, 315-324.
- **Bayerdörfer, Hans-Peter: „Born Losers Comparing Notes“.** Bible Quotations and Drama Construction in Tabori's Plays, in: Günter Ahrends/Hans-Jürgen Diller (Hgg.), *Theatre and Religion*, Forum Modernes Theater 25, Tübingen: Narr 1998, 177-194.
- **Bayerdörfer, Hans-Peter: George Tabori's Return to the Danube, 1987-1999**, in: Michael Cherlin/Halina Filipowicz/Richard L. Rudolph (eds.), *The Great Tradition and its Legacy: The Evolution of Dramatic and Musical Theater in Austria and Central Europe*, Austrian History, Culture and Society 4, New York: Berghahn 2003, 97-111.
- **Bayerdörfer, Hans-Peter: Stimmen in der Wüste: Jüdischer Intellekt und dramatische Gestalt in Taboris Stücken. Statt einer Einleitung**, in: *ders./Jörg Schönert* (Hgg.), *Theater gegen das Vergessen, Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 21, Tübingen: Niemeyer 1997b, 3-44.

- **Bayerdörfer, Hans-Peter/Schönert, Jörg (Hgg.):** Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori, *Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* 21, Tübingen: Niemeyer 1997.
- **Becker, Peter von:** Wie kompliziert war Elsa Tabori? Die Tabori-Gruppe der Münchner Kammerspiele zeigt „My Mother’s Courage“, in: *Theater heute* 7 (1979), 36-37.
- **Berg, Klaus van den:** Intertextueller Bewusstseinsraum und kulturelle Transformationen in George Taboris *Goldberg-Variationen*, in: Peter Höyng (Hrsg.), *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit, Embodied Projections on History: George Tabori’s Theater Work*, Tübingen: Francke 1998, 177-196.
- **Bialek, Edward:** Theater im Zeugenstand. Über die Holocaust-Problematik in George Taboris Stücken, in: *ders.*, *Lauter Einschnitte, Vorlesungen zur österreichischen Literatur*, Dresden: Neisse-Verlag 2011, 135-153.
- **Biermann, Wolf:** Ein herzerfrischender Skandal. *Laudatio für George Tabori*, in: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* 1992, Darmstadt: Luchterhand 1993, 125-132.
- **Berghahn, Klaus L.:** „Hitler and His Jew“: Notes on George Tabori’s *Mein Kampf*, in: *ders./Jost Hermand (eds.)*, *Unmasking Hitler, Cultural Representations of Hitler from the Weimar Republic to the Present*, *German Life and Civilization* 44, Frankfurt a. M./New York: Lang 2005, 193-211.
- **Bolterauer, Alice:** Es gibt kein Glück – außer, man erfindet es. Über die Glücksvorstellungen in George Taboris Textcollage „Der Babylon-Blues“, in: *Sterz* 97/98 (2005), 8-9.
- **Bolterauer, Alice:** Un/Glücksinszenierungen bei George Tabori und Josef Winkler, in: Gerda Elisabeth Moser (Hrsg.), „Klug und stark, schön und erotisch“, *Idyllen und Ideologien des Glücks in der Literatur und in anderen Medien*, *Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde* 17, Innsbruck: StudienVerlag 2006, 67-87.
- **Bourger, Désirée:** Unverdaute Trauer. Das Kulturthema Essen in George Taboris Holocaust-Dramen, Göttingen 2002 (URL: <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2006/bourger> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Bourger, Désirée:** Unverdaute Trauer. Zur Interpretation des Kulturthemas „Essen“ in George Taboris Holocaustdramen, in: *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000, Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert*, hrsg. von Peter Wiesinger, Bd. 9, *Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft: Interkulturalität und Alterität*, betreut von Ortrud Gutjahr, *Interdisziplinarität und Medialität*, betreut von Manfred Engel, *Konzeptualisierung und Mythographie*, betreut von Wolfgang Braungart, Bern: Lang 2003, 105-113.
- **Braese, Stephan:** Rückkehr zum Ort der Verbrechen. George Tabori in Deutschland, in: Sven Kramer (Hrsg.), *Das Politische im literarischen Diskurs, Studien zur deutschen Gegenwartsliteratur*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1996, 32-55.

- **Brandstetter, Gabriele:** Aufklärung und Theater der Gewalt. George Tabori und Lessings *Nathan*, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Jörg Schönert (Hgg.), Theater gegen das Vergessen, Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori, Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 21, Tübingen: Niemeyer 1997, 319-332.
- **Branković, Carina:** „Ich finde die Bibel komisch, weil: things go always wrong darin, ein wahres Bild unserer Existenz.“ Zu George Taboris Konstruktionen ausgewählter biblischer Erzählungen und Ereignisse in *Die Goldberg-Variationen* (1991), in: *dies./Simone Heidbrink/Charlotte Lagemann* (Hgg.), Religion in Ex-Position, Eine religionswissenschaftliche Ausstellung, Begleitband zur Ausstellung, Universitätsmuseum Heidelberg, Kataloge 11, Heidelberg: heiBOOKS² 2016, 82-85 (URL: <http://books.ub.uni-heidelberg.de/heibooks/catalog/book/69> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Brunnhuber, Nicole:** The „Noble German“: Deconstructing National Stereotypes in George Tabori’s *Beneath the Stone the Scorpion*, in: *dies.*, The Faces of Janus, English-language Fiction by German-speaking Exiles in Great Britain, 1933-45, Bern: Lang 2005, 185-196.
- **Castellari, Marco (ed.):** George Tabori, *Cultura Tedesca* 51, Napoli: Università degli Studi Suor Orsola Benincasa 2016.
- **Cohn, Ruby:** The West Berlin Theatre Meeting. May, 1970, in: *Educational Theatre Journal* 22 (1970), no. 4, 421-422.
- **Conklin, Beth A.:** Consuming Grief. Compassionate Cannibalism in an Amazonian Society, Austin/Texas: University of Texas Press 2001.
- **Crowe, Sinéad:** Religion in Contemporary German Drama. Botho Strauß, George Tabori, Werner Fritsch, and Lukas Bärfuss, Rochester/New York: Camden House 2013.
- **Dahlke, Karin:** „denn Witze sind nichts anderes als überrumpelte Katastrophen“. George Taboris Theater der Peinlichkeit, in: Ulrich A. Müller (Hrsg.), Heillosos Lachen, Fragmente zum Witz, Kassel: Jenior und Pressler 1994, 29-58.
- **Dahlke, Karin:** „Überrumpelte Katastrophen“. Taboris „Witz“ im Schatten der Shoah, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Jörg Schönert (Hgg.), Theater gegen das Vergessen, Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori, Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 21, Tübingen: Niemeyer 1997, 123-154.
- **Diedrich, Antje:** Performance as Rehearsal: George Tabori’s Staging of Beckett’s *Waiting for Godot* and *Endgame*, in: Marius Buning/Matthijs Engelberts/Sjef Houppermans (eds.), *Historicising Beckett / Issues of Performance*, Amsterdam: Rodopi 2005, 147-160.
- **Diedrich, Antje:** „Talent Is the Ability to Be in the Present“: Gestalt Therapy and George Tabori’s Early Theatre Practice, in: *New Theatre Quarterly* 18 (2002), no. 4, 375-391.
- **Diedrich, Antje:** „The Grey and the Coloured Truth“: Memory and Post-memory in George Tabori’s Holocaust Plays, in: *Journal of Literature and Trauma Studies* 3 (2014), no. 1, 1-21.
- **Eke, Norbert Otto:** George Tabori, in: Alo Allkemper/*ders.* (Hgg.), *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Erich Schmidt 2000, 382-402.

- **Eke, Norbert Otto:** Schreckliche Witze – Geschmacklose Wahrheiten oder „Jeder wirkliche Humor ist schwarz“. George Tabori und der ‚schwarze Humor‘, in: Susanne Kaul/Oliver Kohns (Hgg.), Politik und Ethik der Komik, München: Fink 2012, 55-68.
- **Englhart, Andreas:** Das Theater der Gegenwart, München: Beck 2013.
- **Feinberg, Anat:** Against „False Piety“: George Tabori and *The Merchant of Venice*, in: Shakespeare Jahrbuch 149 (2013), 104-116.
- **Feinberg, Anat:** Der permanente Ruhestörer: Juden in der deutschen Nachkriegsliteratur. Ein Ausblick, in: *Conditio Judaica, Judentum, Antisemitismus und deutschsprachige Literatur vom Ersten Weltkrieg bis 1933/1938*, hrsg. von Hans Otto Horch/Horst Denkler, Dritter Teil, Tübingen: Niemeyer 1993, 380-387.
- **Feinberg, Anat:** Embodied Memory. The Theatre of George Tabori, *Studies in Theatre History and Culture*, Iowa City: University of Iowa Press 1999.
- **Feinberg, Anat:** George Tabori, München: dtv 2003.
- **Feinberg, Anat:** George Tabori’s Kafka Overpaint: The *Verwandlungen*-Performance, in: Peter Höyng (Hrsg.), Verkörperte Geschichtsentwürfe, George Taboris Theaterarbeit, Embodied Projections on History, George Tabori’s Theater Work, Tübingen: Francke 1998a, 51-63.
- **Feinberg, Anat:** George Tabori’s Mourning Work in *Jubiläum*, in: Claude Schumacher (ed.), *Staging the Holocaust, The Shoah in Drama and Performance*, Cambridge Studies in Modern Theatre, Cambridge: Cambridge University Press 1998b, 267-280.
- **Feinberg, Anat:** „Ich habe Glück gehabt. Zum Tod von George Tabori, in: *Die deutsche Bühne* 9 (2007a), 10-13.
- **Feinberg, Anat:** „Mein Kampf“: George Tabori’s Subversive Herzl Variation, in: Theodor Herzl: From Europe to Zion, ed. by Mark H. Gelber/Vivian Liska, *Conditio Judaica* 67, Tübingen: Niemeyer 2007b, 235-244.
- **Feinberg, Anat:** Taboris Bremer Theaterlabor. Projekte – Erfahrungen – Resultate, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Jörg Schönert (Hgg.), *Theater gegen das Vergessen, Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*, *Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* 21, Tübingen: Niemeyer 1997, 62-97.
- **Feinberg, Anat:** Von der Leidenschaft, Tabus zu brechen, in: Nicole Colin/Matthias N. Lorenz/Joachim Umlauf (Hgg.), *Täter und Tabu, Grenzen der Toleranz in deutschen und niederländischen Geschichtsdebatten*, Essen: Klartext 2011, 105-117.
- **Feinberg, Anat:** Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama, Köln: Prometh 1988.
- **Feinberg-Jütte, Anat:** Drama und Theater von 1933 bis zur Gegenwart, in: Hans Otto Horch (Hrsg.), *Handbuch der deutsch-jüdischen Literatur*, Berlin/Boston: de Gruyter 2016, 491-499.

- **Feinberg-Jütte, Anat:** Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. George Taboris „Jubiläum“, in: *text + kritik* 133 (1997), 71-80.
- **Feinberg-Jütte, Anat:** „The Task is not to Reproduce the External Form, but to Find the Subtext“: George Tabori’s Productions of Samuel Beckett’s Texts, in: *Journal of Beckett Studies* 1 (1992), 95-115.
- **Fingerhut, Natalie:** George Taboris *Kannibalen*, in: *dies.*, Holocaust und Drittes Reich auf der Bühne, Untersuchung der Täter-Opfer-Dialektik in ausgewählten Werkanalysen, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2008, 24-59.
- **Fischer, Barbara:** George Tabori 1914 –, in: *Encyclopedia of German Literature*, ed. by Matthias Konzett, Vol. 2, Chicago/London: Fitzroy Dearborn Publishers 2000a, 931-932.
- **Fischer, Barbara:** Nathans Ende? Von Lessing bis Tabori: Zur deutsch-jüdischen Rezeption von „Nathan der Weise“, Göttingen: Wallstein 2000b.
- **Friedberg, Lilian:** Mule minus Forty Million Acres: Topographies of Geographic Disorientation and Redface Minstrelsy in George Tabori’s *Weisman und Rotgesicht*, in: *New German Critique* 84 (2001), 55-86.
- **Gidion, Heidi:** Bin ich das? Oder das? Literarische Gestaltungen der Identitätsproblematik, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004.
- **Gronius, Jörg W.:** Bitte zu Tisch, in: *ders./Wend Kässens* (Hgg.), Tabori, Frankfurt a. M.: Athenäum 1989, 9-24.
- **Gronius, Jörg W./Kässens, Wend (Hrsg.):** Tabori, Frankfurt a.M.: Athenäum 1989.
- **Guerrero, Chantal:** George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik, Köln: Teiresias Verlag 1999.
- **Häcker, Andreas:** George Tabori, dramaturge de l’estomac, in: *Austriaca* 70 (2010a), 97-112.
- **Häcker, Andreas:** Politik und Sinnlichkeit des Fastens – George Taboris „Hungerkünstler“ und weitere Produktionen des Bremer Theaterlabors, in: Nicole M. Wilk (Hrsg.), *Esswelten, Über den Funktionswandel der täglichen Kost, Welt – Körper – Sprache* 8, Frankfurt a. M.: Lang 2010b, 105-124.
- **Häcker, Andreas:** Starved Clowns in George Tabori’s Holocaust Memory Play *The Cannibals*, in: *Hunger on the Stage*, ed. by Elisabeth Angel-Perez/Alexandra Poulain, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing 2008, 228-256.
- **Haas, Birgit:** Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne, Heidelberg Beiträge zur deutschen Literatur 6, Berlin: Lang 2000.
- **Hadomi, Leah:** George Tabori - *Die Kannibalen* (1968), *Mein Kampf* (1987), *Jubiläum* (1983), *Die Goldberg Variationen* (1991), in: *dies.*, Dramatic metaphors of fascism and antifascism, *Conditio Judaica* 12, Tübingen: Niemeyer 1996, 79-95.

- **Harth, Dietrich:** Gestörtes Einvernehmen. Die antiritualistischen Holocaust-Spiele George Taboris und Joshua Sobols, in: Manuel Köppen/Klaus R. Scherpe (Hgg.), Bilder des Holocaust, Literatur - Film - Bildende Kunst, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 1997, 13-28.
- **Höyng, Peter:** „Car, radio, blonde wife, good address, job with big business“. Taboris Jahre in den Vereinigten Staaten, in: text + kritik 133 (1997), 18-27.
- **Höyng, Peter:** George Tabori's *Brecht on Brecht* Production: A Success Story, in: Maarten van Dijk (ed.), Brecht 100 < = > 2000, The Brecht Yearbook 24, Madison/Wisconsin: University of Wisconsin Press 1999, 97-108.
- **Höyng, Peter (Hrsg.):** Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit. Embodied Projections on History: George Tabori's Theater Work, Tübingen: Francke 1998.
- **Hofmann, Michael:** Drama: Peter Weiss und George Tabori, in: *ders.*, Literaturgeschichte der Shoah, Münster: Aschendorff 2003, 99-117.
- **Hofmann, Michael:** Provokation durch Farce und Grotteske. George Taboris „Kannibalen“ im Kontext des Auschwitz-Diskurses, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 123 (2004a), Sonderheft: Literatur und Geschichte, Neue Perspektiven, 232-245.
- **Hohenemser, Annelie:** Off-Broadway in Berlin: Europäische Erstaufführung von George Taboris Stück „Die Kannibalen“, in: Epoca (Dezember 1969), 93-95.
- **Hong, Melanie:** Gewalt und Theatralität in Dramen des 17. und des späten 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zu Bidermann, Gryphius, Weise, Lohenstein, Fichte, Dorst, Müller und Tabori, Würzburg: Ergon 2008.
- **Huth, Alice:** „In meiner Geisterstunde“. Intertextualität und Gedächtnis in Werken von George Tabori, Literatur - Kultur - Text 5, Marburg: Tectum 2008.
- **Isser, Edward R.:** Stages of Annihilation. Theatrical Representations of the Holocaust, Madison/NJ: Fairleigh Dickinson University Press 1997.
- **Jahn, Bruno:** Tabori, George, in: Deutsche Biographische Enzyklopädie, hrsg. von Rudolf Vierhaus, Bd. 9, München: Saur 2008, 857-858.
- **Jirku, Brigitte E.:** Herz, Scherz und Schmerz. George Tabori – Erzählen, um den Tod zu überwinden, in: Marisa Siguán Boehmer (Hrsg.), „Erzählen müssen, um zu überwinden“, Literatura y supervivencia, Barcelona: Sociedad Goethe en España 2009, 483-494.
- **Kässens, Wend:** Bemerkungen über George Taboris frühe Romane, in: George Tabori, Ein guter Mord, Göttingen: Steidl 1994a, 250-256.
- **Kässens, Wend (Hrsg.):** Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori, Berlin: Wagenbach 2004a.
- **Kässens, Wend:** Der Spielmacher des Lebenstheaters, in: *ders.* (Hrsg.), Der Spielmacher, Gespräche mit George Tabori, Berlin: Wagenbach 2004b, 7-9.

- **Kässens, Wend:** *Nachwort*. Die Hunde bellen, aber die Karawane zieht weiter, in: George Tabori, *Tod in Port Aarif*, Göttingen: Steidl 1994b, 378-382.
- **Kässens, Wend:** Sehen, was man nicht sehen will. Zur Theaterarbeit George Taboris, in: Jörg W. Gronius/*ders.* (Hgg.), Tabori, Frankfurt a. M.: Athenäum 1989, 25-46.
- **Kässens, Wend/Gronius, Jörg W.:** George Tabori, in: *dies.*, Theatermacher, Gespräche mit Luc Bondy, Jürgen Flimm, Hansgünther Heyme, Hans Neuenfels, Peter Palitzsch, Claus Peymann, Frank-Patrick Steckel, George Tabori, Peter Zadek, Frankfurt a. M.: Athenäum 1987, 157-174.
- **Kagel, Martin:** Geschichte und Versöhnung. Anmerkungen zu George Taboris Erzählung „Mutters Courage“ und seinem jüdischen Western „Weisman und Rotgesicht“, in: *Jahrbuch für Internationale Germanistik* 28 (1996), H. 1, 40-55.
- **Kagel, Martin:** *Hungerkünstler*: George Tabori directs Kafka in Bremen (1977), in: *Nexus: Essays in German Jewish Studies* 2 (2013), 153-171.
- **Kagel, Martin:** Mit den Augen der Mutter. Über George Taboris *Mutters Courage*, in: Peter Höyng (Hrsg.), *Verkörperte Geschichtsentwürfe, George Taboris Theaterarbeit, Embodied Projections on History, George Tabori's Theater Work*, Tübingen: Francke 1998, 89-105.
- **Kagel, Martin:** Ortlosigkeiten: George Taboris *Flucht nach Ägypten*, in: *treibhaus, Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre* 11 (2015), 311-330.
- **Kagel, Martin:** Ritual Remembrance: George Tabori's *The Cannibals* in Transnational Perspective, in: Steven D. Martinson/Renate A. Schulz (Hgg.), *Transcultural German Studies / Deutsch als Fremdsprache, Building Bridges, Brücken bauen, Jahrbuch für Internationale Germanistik* 94, Bern: Lang 2008, 197-217.
- **Kagel, Martin:** Tod eines Genossen: Erinnerung und Intervention in George Taboris *Nathans Tod*, in: Theodore F. Rippey (ed.), *The Creative Spectator, The Brecht Yearbook* 39 (2014), 126-149.
- **Kern, Rosemarie:** George Tabori, in: *dies.*, *Spiegelbilder, Ein Buch nach der gleichnamigen Fernsehserie*, Wien: Edition S 1988, 159-179.
- **Kienzle, Siegfried:** Tabori, George, in: *ders.*, *Schauspielführer der Gegenwart, 910 Stücke von 175 Autoren auf dem Theater seit 1945*, Stuttgart: Kröner⁵1990, 573-579.
- **Klein, Christian:** „Unter jedem Stein schläft ein Skorpion.“ Vom Familienroman zum Theaterstück: der Fall von Georg [sic!] Taboris „Die Kannibalen“, in: *Cahiers d'études germaniques* 29 (1995), 167-177.
- **Klotz, Volker:** George Tabori: *Goldberg-Variationen*, in: *ders./Andreas Mahler/Roland Müller et al*, *Komödie, Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute*, Frankfurt a. M.: Fischer 2013b, 727-744.
- **Koch, Ann-Kristin:** Tabor (Tábori), Paul, in: *Encyclopaedia Judaica*, ed. by Fred Skolnik/Michael Berenbaum, Vol. 19, Second Ed., Detroit: Thomson Gale 2007a, 427.

- **Koch, Ann-Kristin:** Tabori, Georg [sic!], in: Encyclopaedia Judaica, ed. by Fred Skolnik/Michael Berenbaum, Vol. 19, Second Ed., Detroit: Thomson Gale 2007b, 427-428.
- **Koelbl, Herlinde:** Georges [sic] Tabori, in: *dies.*, Jüdische Portraits, Photographien und Interviews, Frankfurt a. M.: Fischer 1989, 234-237.
- **Kucher, Primus-Heinz:** Lessings *Nathan* und die Frage der Toleranz nach Auschwitz bei George Tabori, Elfriede Jelinek und Robert Schindel, in: Kalina Kupczyńska/Artur Pełka (Hgg.), Repräsentationen des Ethischen, Festschrift für Joanna Jabłkowska, Frankfurt a. M.: Lang 2013, 329-341.
- **Kunne, Andrea:** Die Apokalypse als „Farce“ in George Taboris *Mein Kampf*, in: Elrud Ibsch/Ferdinand van Ingen (Hgg.), Literatur und politische Aktualität, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 36, Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1993, 283-297.
- **Leiser, Erwin:** George Tabori, in: Thomas Schröder (Hrsg.), Im Augenblick die Wahrheit, Die großen Porträt-Inszenierungen von Serge Cohen, gestaltet von Hans-Georg Pospischil, München: Keyser 1988, 131-140.
- **Lev-Aladgem, Shulamith:** Auschwitz. George Tabori's Short Joke, in: Marking Evil, Holocaust Memory in the Global Age, ed. by Amos Goldberg/Haim Hazan, Making Sense of History 21, New York/Oxford: Berghahn 2015, 266-283.
- **Lindfors, Viveca:** Viveka ... Viveca, New York: Everest House 1981.
- **Löffler, Sigrid:** Die Gegenwart der Vergangenheit, in: Theater heute 11 (1987), 24-25.
- **Marschall, Brigitte:** Der Leichenschmaus als Leib-Gericht. Das rituelle Opfermahl und der Vater-Sohn-Konflikt im Werk George Taboris, in: Peter Höyng (Hrsg.), Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit, Embodied Projections on History: George Tabori's Theater Work, Tübingen: Francke 1998, 31-49.
- **Marx, Peter W.:** „Niemand zeugt für den Zeugen“ – Die Bühne als Medium der Erinnerung: George Tabori, in: Benedikt Descourvières/Peter W. Marx/Ralf Rüttig (Hgg.), Mein Drama findet nicht mehr statt, Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M.: Lang 2006a, 201-208.
- **Marx, Peter W.:** Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi, Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 27, Tübingen/Basel: Francke 2003.
- **Mautner, Josef P.:** „Ein Kreuz ist ein Kreuz ist ein Kreuz.“ George Tabori: Theater als Heilsgeschichte und umgekehrt, in: *ders.*, Nichts Endgültiges, Literatur und Religion in der späten Moderne, Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, 155-175.
- **Mayorga, Juan:** The Theatrical Representation of the Holocaust, in: Institute News, The International Institute for Holocaust Research 13 (2008), 4-15.

- **Mews, Siegfried:** Aus Hollywood nichts Neues? – George Taboris *Die Brecht-Akte*, in: Gelegentlich: Brecht, Jubiläumsschrift für Jan Knopf zum 15-jährigen Bestehen der Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB), hrsg. von Birte Giesler/Eva Kormann/Ana Kugli et al, Heidelberg: Winter 2004, 97-110.
- **Michaelis, Rolf:** Ein begeisterungsfähiger Skeptiker, in: Theater heute 6 (1976), 29-33.
- **Morel, Olivier:** Berlin légendes ou la Mémoire des décombres. Une capitale littéraire en rêveries et conversations, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes 2014.
- **Motté, Magda:** Die heilsame Provokation in George Taboris dramatischem Werk, in: *dies.*, Auf der Suche nach dem verlorenen Gott, Religion in der Literatur der Gegenwart, Theologie und Literatur 6, Mainz: Matthias-Grünwald-Verlag 1997, 84-92.
- **Motté, Magda:** Die Rede von Gott in der modernen Literatur, in: Konrad Hilpert (Hrsg.), „Das offene Ende, durch das wir denken und atmen können ...“, Theologie und Literatur im wechselseitigen Fragehorizont, Literatur – Medien – Religion 1, Münster: LIT Verlag 2001, 59-88.
- **Müller, Inez:** Schreiben mit und gegen den Tod – George Taboris meta-autobiografisches Erzählprojekt, in: J. Alexander Bareis/Izabela Karhiaho (Hgg.), Text im Kontext 6, Beiträge zur sechsten Arbeitstagung schwedischer Germanisten in Göteborg 23.-24. April 2004, Göteborger Germanistische Forschungen 45, Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis 2005, 141-151.
- **Münder, Peter:** Die Dummheit aller Dämonologien. George Taboris Romane, in: Jörg W. Gronius/Wend Kässens (Hgg.), Tabori, Frankfurt a. M.: Athenäum 1989, 67-77.
- **Niehoff, Karena:** In welcher Sprache träumst Du, George?, in: Andrea Welker (Hrsg.), George Tabori, Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet, Portraits, Wien: Bibliothek der Provinz 1994, 216-219.
- **Öttl, Johanna:** Grottesque and Heteroglossia in George Tabori's Works, or: „Alle guten Geschichten enden mit dem Tod“, in: Grottesque Revisited: Grottesque and Satire in the Post/Modern Literature of Central and Eastern Europe, ed. by Laurynas Katkus, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing 2013, 86-96.
- **Ohngemach, Gundula:** Die Wahrheit des Drehorgelspielers. *Mein Kampf* von George Tabori, in: Richard Weber (Hrsg.), Deutsches Drama der achtziger Jahre, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, 107-119.
- **Ohngemach, Gundula:** George Tabori, Regie im Theater, Frankfurt a. M.: Fischer 1989a.
- **Ohngemach, Gundula:** George Tabori, Regie im Theater, Frankfurt a. M.: Fischer 1993a.
- **Ohngemach, Gundula:** Gespräch mit George Tabori. *Die graue und die bunte Wahrheit*, in: *dies.*, George Tabori, Regie im Theater, Frankfurt a. M.: Fischer 1993b, 125-142.
- **Ohngemach, Gundula:** Gespräch mit Maria Sommer. *Das ist mein Autor*, in: *dies.*, George Tabori, Regie im Theater, Frankfurt a. M.: Fischer 1993c, 48-56.

- **Ohngemach, Gundula:** Glück, Genie, Intuition = Mordsspass [sic!]. Wie George Tabori „Warten auf Godot“ inszeniert hat... Ein Gespräch mit Thomas Holtzmann, in: Theater heute 30 (1989b), H. 5, 4-6.
- **Pascal, Julia:** Scenes from the Cemetery. The Life and Dramas of George Tabori, in: The Jewish Quarterly 48 (2001), no. 3, 57-60.
- **Perets, Rachel:** Vom Erhabenen ins Groteske – George Taboris *Die Kannibalen*, in: Stephan Braese (Hrsg.), In der Sprache der Täter, Neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur, Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, 117-136.
- **Peters, Sibylle:** Die Inszenierung des Scheiterns. „Gedächtnis“ und „Identität“ als Konzepte der Theaterarbeit Taboris, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Jörg Schönert (Hgg.), Theater gegen das Vergessen, Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori, Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 21, Tübingen: Niemeyer 1997a, 98-122.
- **Peters, Sibylle:** Die Verwandlung der Schrift in Spiel. George Taboris Metaphysik des Theaters: *Die Goldberg-Variationen*, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Jörg Schönert (Hgg.), Theater gegen das Vergessen, Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori, Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 21, Tübingen: Niemeyer 1997b, 270-282.
- **Plunka, Gene A.:** Holocaust Drama. The Theater of Atrocity, Cambridge: Cambridge University Press 2009.
- **Pott, Sandra/Sander, Marcus:** Abdankung des Dokumentarischen? Taboris *Die Kannibalen* als Gegenstück zu *Die Ermittlung* von Peter Weiss, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Jörg Schönert (Hgg.), Theater gegen das Vergessen, Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori, Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 21, Tübingen: Niemeyer 1997, 155-182.
- **Pott, Sandra/Schönert, Jörg:** Tabori unter den Deutschen: Stationen einer ‚authentischen Existenz‘?, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Jörg Schönert (Hgg.), Theater gegen das Vergessen, Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori, Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste 21, Tübingen: Niemeyer 1997, 346-377.
- **Radtke, Peter:** M wie Tabori. Erfahrungen eines behinderten Schauspielers, Zürich: Pendo 1987.
- **Radvan, Florian:** 25 Jahre *Mein Kampf* – Eine Re-Lektüre von George Taboris Theaterstück über den jungen Hitler, in: Literatur, Lesen, Lernen, Festschrift für Gerhard Rupp, hrsg. von Daniela A. Frickel/Jan M. Boelmann, Frankfurt a. M.: Lang 2013, 303-315.
- **Roth, Markus:** Theater nach Auschwitz. George Taboris *Die Kannibalen* im Kontext der Holocaust-Debatten, Historisch-Kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 32, Frankfurt a. M.: Lang 2003.
- **Rothschild, Thomas:** Rezension zu Markus Roth: Theater nach Auschwitz. George Taboris *Die Kannibalen* im Kontext der Holocaust-Debatte, Historisch-kritische Arbeiten zur deutschen Literatur 32, Frankfurt a. M./New York: Lang 2003, in: Medienwissenschaft 21 (2004), 453.

- **Russell, Susan:** The Possibilities for Brechtian Theory in Contemporary Theatrical Practice: George Tabori's *Jubiläum*, in: Peter Höyng (Hrsg.), *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit, Embodied Projections on History: George Tabori's Theater Work*, Tübingen: Francke 1998, 107-128.
- **Sander, Marcus:** Friedhofs-Monologe. George Taboris *Jubiläum*, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Jörg Schönert (Hgg.), *Theater gegen das Vergessen, Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori, Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* 21, Tübingen: Niemeyer 1997, 183-217.
- **Sander, Marcus:** Peinliche Erinnerung. George Taboris theatrale Darstellungen des Holocaust, in: *Die Neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte* 43 (1996), H. 7, 634-639.
- **Schmidt, Dietmar N.:** Aus Betroffenheit Kunst: Nathan. Shylock. Szenen eines Films mit George Tabori, in: Andrea Welker (Hrsg.), *George Tabori, Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet, Portraits*, Wien: Bibliothek der Provinz 1994, 105-106.
- **Schmidt, Stephanie:** George Tabori als Wanderer zwischen Sprachen und Gattungen der Literatur, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Jörg Schönert (Hgg.), *Theater gegen das Vergessen, Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori, Theatron Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste* 21, Tübingen: Niemeyer 1997, 333-345.
- **Scholz, Stefan:** Von der humanisierenden Kraft des Scheiterns. George Tabori – Ein Fremdprophet in postmoderner Zeit, *Praktische Theologie heute* 59, Stuttgart: Kohlhammer 2002.
- **Schuler, Constanze:** Grenzüberschreitungen: „Das Buch mit sieben Siegeln“ (1987), in: *dies.*, *Der Altar als Bühne, Die Kollegienkirche als Aufführungsort der Salzburger Festspiele*, Tübingen: Francke 2007, 195-236.
- **Schuler, Constanze:** Rituelles Spiel im sakralen Raum. „Das Buch mit sieben Siegeln“ bei den Salzburger Festspielen, in: Ingrid Hentschel/Klaus Hoffmann (Hgg.), *Theater – Ritual – Religion, Scena* 1, Berlin: LIT 2004, 199-210.
- **Schulz, Georg-Michael:** Die Shoah und das Theater. Gewalt in George Taboris Dramatik und Theaterarbeit, in: *Der Deutschunterricht* 6 (2000), 57-65.
- **Schulz, Georg-Michael:** George Tabori und die Shoah, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.), *Theatralia Judaica II, Nach der Shoah, Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*, *Theatron* 17, Tübingen: Niemeyer 1996, 148-163.
- **Schulze-Reimpell, Werner:** Vom Provokateur zum Medienstar. Die Umwege des Dramatikers und Regisseurs Tabori, in: *text + kritik* 133 (1997), 10-17.
- **Simbruk, Michael:** Non-Sense oder Der letzte Akt. Gespräche mit George Tabori anlässlich einer gemeinsamen Filmarbeit, München: Polylog 1983.
- **Sichrovsky, Heinz:** Wo die Apokalypse wohnt, in: *Basta* (Nr. unbekannt) (1987a), 181.

- **Skloot, Robert:** *Staying Ungooselike: The Holocaust and the Theatre of Choice*, in: Edna Nahshon (ed.), *Jewish Theatre: A Global View*, IJS Studies in Judaica 8, Leiden/Boston: Brill 2009, 241-255.
- **Skloot, Robert:** *The Darkness We Carry. The Drama of the Holocaust*, Madison/Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1988.
- **Skloot, Robert (ed.):** *The Theatre of the Holocaust, Six Plays, Vol. 2*, Madison/Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1999.
- **Skloot, Robert:** *The Theatre of the Holocaust: Its Past and Future*, in: *Holocaust Studies: A Journal of Culture and History* 19 (2013), no. 3, 25-42.
- **Skloot, Robert:** *Tragedy and the Holocaust*, in: Harold Bloom (ed.), *Literature of the Holocaust*, Philadelphia: Chelsea House Publishers 2004, 49-73.
- **Sommer, Maria:** *Nachwort*, in: George Tabori, *Autodafé und Exodus, Erinnerungen*, Berlin: Wagenbach 2014, 153-155.
- **Sommer, Maria/Strümpel, Jan (Hgg.):** *George Tabori. Theater, Bd. 1*, Göttingen: Steidl 2014.
- **Sommer, Maria/Strümpel, Jan (Hgg.):** *George Tabori. Theater, Bd. 2*, Göttingen: Steidl 2015.
- **Štědroň, Petr:** „Narrenschränke mit samtener Bedeutungskappe“. Bemerkungen zu „Das Erdbeben-Concerto“ und „Autodafé. Erinnerungen.“ George Taboris, in: *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity, Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 8 (2003), 231-248.
- **Stephan, Inge:** *Gewalt-Szenarien. Medea-Mythen in der Literatur der Gegenwart: Taboris M (1985) und Lohers Manhattan Medea (1999)*, in: Robert Weninger (Hrsg.), *Gewalt und kulturelles Gedächtnis, Repräsentationsformen von Gewalt in Literatur und Film seit 1945, Studien zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* 19, Tübingen: Stauffenburg 2005, 95-110.
- **Strümpel, Jan:** „Einstein, Auschwitz, gefüllte Fisch“. Jüdische Identität in George Taboris *Voyeur* und *Weisman und Rotgesicht*, in: Peter Höyng (Hrsg.), *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit, Embodied Projections on History: George Tabori's Theater Work*, Tübingen: Francke 1998, 15-30.
- **Strümpel, Jan:** *Flucht vor der Erinnerung. George Taboris Romane*, in: *text + kritik* 133 (1997), 28-36.
- **Strümpel, Jan:** *George Tabori*, in: *Munzinger Online / KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, o.J. (URL: <http://www.munzinger.de/document/16000000557> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Strümpel, Jan:** *Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – ‚Normalität‘ und ihre Grenzen*, in: *text + kritik* 144 (1999), 9-17.

- **Strümpel, Jan:** Tabori, George, in: Andreas Kilcher (Hrsg.), *Deutsch-jüdische Literatur, 120 Porträts*, Stuttgart: Metzler 2006, 231-233.
- **Strümpel, Jan:** *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*, Göttingen: Wallstein 2000.
- **Tautz, Birgit:** Tabori, George (1914 –), in: *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*, ed. by Gabrielle H. Cody/Evert Sprinchorn, Bd. 2, New York: Columbia University Press 2007, 1323.
- **Tautz, Birgit:** *The Effects of Transformations: The Case of George Tabori's Mutter's Courage*, in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 41 (2005), no. 1, 19-35.
- **Thunecke, Jörg:** *Ein Nazi als Held: George Taboris Exilroman Beneath the Stone the Scorpion (1945)*, in: Charmian Brinson/Richard Dove/Anthony Grenville et al (Hgg.), *Keine Klage über England? Deutsche und österreichische Exilerfahrungen in Großbritannien 1933 – 1945*, München: Iudicium-Verlag 1998, 317-326.
- **Töteberg, Michael:** *Auf dem Markt der schönen Lügen. Eine verleugnete Karriere: der Drehbuchautor Tabori*, in: *text + kritik* 133 (1997), 37-50.
- **Uberman, Iwona:** *Auschwitz im Theater der „Peinlichkeit“. George Taboris Holocaust-Stücke im Rahmen der Theatergeschichte seit dem Ende der 60er Jahre*, München: Diss.-Verlag NG-Kopierladen 1995.
- **Wagener, Sybil:** *Der Dramatiker George Tabori*, in: *Bühnenkunst* 4 (1990), 81-86.
- **Weichinger, Robert:** *Paradise Lost. Der Romanschriftsteller George Tabori*, in: Andrea Welker (Hrsg.), *George Tabori, Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet, Portraits*, Wien: Bibliothek der Provinz 1994, 257-259.
- **Welker, Andrea:** *Chronik von Leben und Werk*, in: *George Tabori, Macht kein Theater!*, hrsg. von Hermann Beil, in: *du. Die Zeitschrift der Kultur* 719 (2001), 40-41; 50-52; 62-63; 76-77; 88-90.
- **Welker, Andrea:** *George Tabori. Chronik. Vom Luxus des Offenen und Unfertigen*, Wien: Bibliothek der Provinz 2015.
- **Welker, Andrea (Hrsg.):** *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits*, Wien: Bibliothek der Provinz 1994.
- **Welker, Andrea/Berger, Tina:** *George Tabori: Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit*, München: Hanser 1979.
- **Wille, Franz:** *Jeder wirkliche Humor ist schwarz. George Taboris Filmarbeit*, in: Jörg W. Gronius/Wend Kässens (Hgg.), *Tabori*, Frankfurt a. M.: Athenäum 1989, 55-65.
- **Zipes, Jack:** *George Tabori and the Jewish Question*, in: *Theater* 29 (1999), no. 2, 98-107.

6.2.2 Allgemeine Sekundärliteratur

- **Ackermann, Robert:** The Myth and Ritual School. J. G. Frazer and the Cambridge Ritualists, New York: Garland 1991.
- **Adorno, Theodor W.:** Engagement, in: *ders.*, Noten zur Literatur III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp [1962] 1965, 109-135.
- **Adorno, Theodor W.:** Kulturkritik und Gesellschaft [1951], in: *ders.*, Gesellschaftstheorie und Kulturkritik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, 46-65.
- **Adorno, Theodor W.:** Negative Dialektik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp [1966] 1970.
- **Adorno, Theodor W.:** Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit [1959], in: *ders.*, Gesammelte Schriften, hrsg. von Rolf Tiedemann, Bd. 10.2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, 555-572.
- **Ahn, Gregor:** Eurozentrismen als Erkenntnisbarrieren in der Religionswissenschaft, in: Zeitschrift für Religionswissenschaft 5 (1997), 41-58.
- **Ahn, Gregor:** Gott, in: Christoph Auffarth/Hans G. Kippenberg/Axel Michaels (Hgg.), Wörterbuch der Religionen, Stuttgart: Kröner 2006, 189.
- **Ahn, Gregor:** Gottesvorstellungen als Thema vergleichender Religionswissenschaft, in: Michael Stausberg (Hrsg.), Religionswissenschaft, Berlin/Boston: de Gruyter 2012a, 169-181.
- **Ahn, Gregor:** Religiöse Herrscherlegitimation im achämenidischen Iran. Die Voraussetzungen und die Struktur ihrer Argumentation, Acta Iranica 31, Leiden: Brill 1992.
- **Ahn, Gregor:** The Re-Embodiment of Mr. Spock and the Re-Incarnation of Voldemort: Two Examples of Ritual Design in Contemporary Fiction, in: Axel Michaels (gen. ed.), Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Vol. IV Reflexivity, Media and Visuality, Wiesbaden: Harrassowitz 2011a, 607-616.
- **Ahn, Gregor:** Ritual Design – an Introduction, in: Axel Michaels (gen. ed.), Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Vol. IV Reflexivity, Media and Visuality, Wiesbaden: Harrassowitz 2011b, 601-605.
- **Ahn, Gregor:** »Ritualdesign« – ein neuer Topos der Ritualtheorie?, in: Janina Karolewski/Nadja Miczek/Christof Zotter (Hgg.), Ritualdesign, Zur kultur- und ritualwissenschaftlichen Analyse »neuer Rituale«, Bielefeld: transcript 2012b, 29-43.
- **Ahn, Gregor/Miczek, Nadja/Zotter, Christof:** Ritualdesign, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 116-122.
- **Allen, Robert:** Allen's Dictionary of English Phrases, London: Penguin Books 2006.

- **Ambos, Claus/Weinhold, Jan:** Rahmen und Rahmungsprozesse, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), *Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 92-99.
- **Améry, Jean:** *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* [1966], in: *ders.*, *Werke*, hrsg. von Irene Heidelberger-Leonard, Bd. 2, Stuttgart: Klett-Cotta 2002, 7-177.
- **Anderson, Benedict Richard O’Gorman:** *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Rev. Ed., London: Verso [1983] 2006.
- **Antes, Peter:** *Christentum. Eine religionswissenschaftliche Einführung*, Berlin: LIT 2012.
- **Arana, R. Victoria:** *W. H. Auden’s Poetry. Mythos, Theory, and Practice*, Amherst/New York: Cambria Press 2009.
- **Arens, William:** *The Man-Eating Myth. Anthropology and Anthropophagy*, New York: Oxford University Press 1979.
- **Aristoteles:** *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam [ca. 335 v. d. Z.] 1982.
- **Artaud, Antonin:** *Das Theater und sein Double*, München: Matthes & Seitz Verlag 1996.
- **Asad, Talal:** *Genealogies of Religion. Discipline and Reasons of Power in Christianity and Islam*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press 1993.
- **Atkinson, James J.:** *Primal Law*, in: Andrew Lang/*ders.*, *Social Origins/Primal Law*, London: Longmans, Green 1903, 209-294.
- **Auden, W. H. :** *A Certain World. A Commonplace Book*, New York: Viking Press 1970.
- **Auden, W. H.:** *Auden on Poetry: A Conversation with Stanley Kunitz*, in: *Atlantic* 218 (1966), no. 2, 94-102.
- **Auffarth, Christoph:** *Eucharistie*, in: *ders./Hans G. Kippenberg/Axel Michaels (Hgg.)*, *Wörterbuch der Religionen*, Stuttgart: Kröner 2006a, 138-139.
- **Auffarth, Christoph:** *Europäische Religionsgeschichte – ein kulturwissenschaftliches Projekt*, in: Richard Faber/Susanne Lanwerd (Hgg.), *Aspekte der Religionswissenschaft*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, 29-48.
- **Augustin, Matthias/Kegler, Jürgen:** *Bibelkunde des Alten Testaments. Ein Arbeitsbuch*, Gütersloh: Kaiser²2000.
- **Avenary, Hanoch:** *Kaddish*, in: *Encyclopaedia Judaica*, ed. by Fred Skolnik/Michael Berenbaum, Vol. 11, Second Ed., Detroit: Thomson Gale 2007, 695-697.
- **Bachmann-Medick, Doris:** *Performative Turn*, in: *dies.*, *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt²2007, 104-143.

- **Bachtin, Michail M.:** Das Wort im Roman [1934/1935], in: *ders.*, Die Ästhetik des Wortes, hrsg. und eingeleitet von Rainer Grübel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979, 154-300.
- **Bachtin, Michail M.:** Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt a. M.: Suhrkamp [1968] 1987.
- **Balme, Christopher B.:** „verwandt der Kern aller Menschen“ – Zur Annäherung von Theaterwissenschaft und Kulturanthropologie, in: Bettina E. Schmidt/Mark Münzel (Hgg.), Ethnologie und Inszenierung, Ansätze zur Theaterethnologie, Marburg: Curupira 1998, 19-44.
- **Barthes, Roland:** The Death of the Author, in: Aspen 5-6 (1967), ohne Seitenzahlen (URL: <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#barthes> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Bateson, Gregory:** A Theory of Play and Fantasy. A Report on Theoretical Aspects of the Project of Study of the Role of the Paradoxes of Abstraction in Communication, in: Psychiatric Research Reports 2 (1955), 39-51.
- **Baumann, Gerd:** Ethnische Identität als duale diskursive Konstruktion. Dominante und demotische Identitätsdiskurse in einer multiethnischen Vorstadt von London, in: Aleida Assmann/Heidrun Friese (Hgg.), Identitäten, Erinnerung, Geschichte, Identität 3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, 288-313.
- **Bauman, Zygmunt:** Intimations of Postmodernity, London/New York: Routledge 1992.
- **Bauman, Zygmunt:** Modernity and the Holocaust, Cambridge: Polity Press 1999.
- **Beard, Mary:** The Invention of Jane Harrison, Cambridge/Ms.: Harvard University Press 2000.
- **Beihoff, Michael J.:** Kaddisch. Gebete und Gebräuche für die Seelengedächtnisfeier und für die Trauerzeit, mit Deutscher Übersetzung, Transkription und Kommentierung, Düsseldorf: o.A. 1990.
- **Bell, Catherine:** Ritual. Perspectives and Dimensions, New York/Oxford: Oxford University Press 1997.
- **Bell, Catherine:** Ritual Theory, Ritual Practice, New York/Oxford: Oxford University Press 1992.
- **Belliger, Andréa/Krieger, David J.:** Einführung, in: *dies.* (Hgg.), Ritualtheorien, Ein einführendes Handbuch, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ⁴2008a, 7-34.
- **Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hgg.):** Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften ⁴2008b.
- **Benedict, Ruth:** Patterns of Culture, Tenth Ed., London: Routledge & Kegan Paul [1934] 1968.

- **Benz, Wolfgang:** Endlösung, in: *ders./Hermann Graml/Hermann Weiß* (Hgg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München: dtv ⁵2007, 490-491.
- **Benz, Wolfgang:** Konzentrationslager, in: *ders.* (Hrsg.), Lexikon des Holocaust, München: Beck 2002, 126-128.
- **Benz, Wolfgang:** Prolog. Der 30. Januar 1933. Die deutschen Juden und der Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft, in: *ders.* (Hrsg.), Die Juden in Deutschland 1933 – 1945, Leben unter nationalsozialistischer Herrschaft, München: Beck 1988, 15-33.
- **Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (Hgg.):** Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München: dtv ⁵2007.
- **Berg, Jan:** Hochhuths ‚Stellvertreter‘ und die ‚Stellvertreter‘-Debatte. ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in Theater und Presse der sechziger Jahre, Kronberg, Ts.: Scriptor Verlag 1977.
- **Bergunder, Michael:** Art. Säkularisation/Säkularisierung. I. Religionswissenschaftlich, in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, hrsg. von Hans Dieter Betz/Don S. Browning/Bernd Janowski/ Eberhard Jüngel, Bd. 7, Tübingen: Mohr Siebeck 2004, 774-775.
- **Bergunder, Michael:** Global History, Religion, and Discourse on Ritual, in: Reflexivity, Media, and Visuality, ed. by Udo Simon/Christiane Brosius/Karin Polit et al, Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Bd. 4, Wiesbaden: Harrassowitz 2011a, 219-235.
- **Bergunder, Michael:** Indischer Swami und deutscher Professor: ‚Religion‘ jenseits des Eurozentrismus, in: Michael Stausberg (Hrsg.), Religionswissenschaft, Berlin/Boston: de Gruyter 2012, 95-107.
- **Bergunder, Michael:** „Religion“ and „Science“ within a Global Religious History, in: Aries 16 (2016), no. 1, 86-141.
- **Bergunder, Michael:** Was ist Esoterik? Religionswissenschaftliche Überlegungen zum Gegenstand der Esoterikforschung, in: Monika Neugebauer-Wölk (Hrsg.), Aufklärung und Esoterik, Rezeption – Integration – Konfrontation, Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 37, Tübingen: Niemeyer 2008, 477-507.
- **Bergunder, Michael:** Was ist Religion? Kulturwissenschaftliche Überlegungen zum Gegenstand der Religionswissenschaft, in: Zeitschrift für Religionswissenschaft 19 (2011b), H. 1/2, 3-55.
- **Bergunder, Michael/Gengnagel, Jörg/Heidle, Alexandra/Michaels, Axel/Schneidmüller, Bernd/Simon, Udo (The Editorial Board):** Preface to the Series „Ritual Dynamics and the Science of Ritual“, in: Axel Michaels (gen. ed.), Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Vol. I Grammars and Morphologies of Ritual Practices in Asia, Wiesbaden: Harrassowitz 2010, V-VI.
- **Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily:** Intertextualität. Eine Einführung, Grundlagen der Germanistik 53, Berlin: Schmidt 2013.

- **Berner, Ulrich:** Einführung: Religionswissenschaft und Religionskritik, in: Zeitschrift für Religionswissenschaft 14 (2006), H. 2, 107-110.
- **Bertram, Thomas:** Polenfeldzug, in: Wolfgang Benz/Hermann Graml/Hermann Weiß (Hgg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München: dtv ⁵2007a, 707.
- **Bertram, Thomas:** Weltkrieg 1939 – 1945, in: Wolfgang Benz/Hermann Graml/Hermann Weiß (Hgg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München: dtv ⁵2007b, 358-365.
- **Best, Charles Herbert/Taylor, Norman Burke:** The Physiological Basis of Medical Practice. A University of Toronto Text in Applied Physiology, 4th Ed., Baltimore: Williams & Wilkins [1937] 1945.
- **Bettelheim, Bruno:** Individual and Mass Behavior in Extreme Situations, in: Journal of Abnormal and Social Psychology 38 (1943), no. 4, 417-452.
- **Bettelheim, Bruno:** The Informed Heart. Autonomy in a Mass Age, Fourth Ed., Glencoe: The Free Press 1963.
- **Bianchi, Ugo:** The History of Religions, Leiden: Brill 1975.
- **Bichler, Reinhold:** Herodots Welt. Der Aufbau der Historie am Bild der fremden Länder und Völker, ihrer Zivilisation und ihrer Geschichte, Berlin: Akademie 2000.
- **Bigalke, Bernadett/Kunert, Jeannine/Neef, Katharina:** „Europa als religionswissenschaftliches Feld: Europäische Religionsgeschichte revisited“, in: Religion – Staat – Gesellschaft 12 (2011), H. 2, 317-342.
- **Bigsby, Christopher:** Remembering and Imagining the Holocaust. The Chain of Memory, Cambridge: Cambridge University Press 2006.
- **Bihl, Wolfdieter:** Der Tod Adolf Hitlers. Fakten und Überlebenslegenden, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2000.
- **Blau, Armin:** Die Anwendung der Psychoanalyse auf die Erforschung religionswissenschaftlicher Probleme, in: Jeschurun. Monatsschrift für Lehre und Leben im Judentum 8 (1921), H. 3-4, 134-150.
- **Böhme, Hartmut/Matussek, Peter/Müller, Lothar:** Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt ³2007.
- **Bochinger, Christoph/Engelbrecht, Martin/Gebhardt, Winfried:** Die unsichtbare Religion in der sichtbaren Religion – Formen spiritueller Orientierung in der religiösen Gegenwartskultur, Religionswissenschaft heute 3, Stuttgart: Kohlhammer 2009.
- **Bodansky, Meyer:** Introduction to Physiological Chemistry, First Ed., New York: Wiley 1927.
- **Bourdieu, Pierre:** The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature, New York: Columbia University Press 1993.

- **Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc J. D.:** Reflexive Anthropologie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996.
- **Bräunlein, Peter J.:** Ausstellungen und Museen, in: Michael Klöcker/Udo Tworuschka (Hgg.), Praktische Religionswissenschaft, Ein Handbuch für Studium und Beruf, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, 162-176.
- **Bräunlein, Peter J.:** Kannibalismus, in: Christoph Auffarth/Hans G. Kippenberg/Axel Michaels (Hgg.), Wörterbuch der Religionen, Stuttgart: Kröner 2006a, 273.
- **Bräunlein, Peter J.:** Totem/Totemismus, in: Christoph Auffarth/Hans G. Kippenberg/Axel Michaels (Hgg.), Wörterbuch der Religionen, Stuttgart: Kröner 2006b, 534.
- **Bräunlein, Peter J.:** Victor Witter Turner (1920-1983), in: Klassiker der Religionswissenschaft, Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade, hrsg. von Axel Michaels, München: Beck ²2004, 324-341.
- **Bräunlein, Peter J.:** Zur Aktualität von Victor W. Turner. Einleitung in sein Werk, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2012.
- **Braham, Randolph L.:** The Politics of Genocide. The Holocaust in Hungary, Vol. I, New York: Columbia University Press 1981.
- **Brahier, Gabriela/Johannsen, Dirk (Hgg.):** Konstruktionsgeschichten. Narrationsbezogene Ansätze in der Religionsforschung, Diskurs Religion 2, Würzburg: Ergon 2013.
- **Branković, Carina/Heidbrink, Simone/Lagemann, Charlotte (Hgg.):** Religion in Ex-Position. Eine religionswissenschaftliche Ausstellung, Begleitband zur Ausstellung, Universitätsmuseum Heidelberg, Kataloge 11, Heidelberg: heiBOOKS ²2016 (URL: <http://books.ub.uni-heidelberg.de/heibooks/catalog/book/69> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Braungart, Wolfgang:** Ritual und Literatur, Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 53, Tübingen: Niemeyer 1996.
- **Brecht, Bertolt:** Der Fall des Herrn Kerr [1926/1929], in: *ders.*, Schriften zum Theater 2, 1918-1933, Redaktion Werner Hecht, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, 238-243.
- **Brecht, Bertolt:** Die Dreigroschenoper [1928], in: *ders.*, Gesammelte Werke, hrsg. vom Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 2, Stücke 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1967, 393-497.
- **Brecht, Bertolt:** Kleines Organon für das Theater [1948], in: *ders.*, Schriften zum Theater, Über eine nicht-aristotelische Dramatik, Zusammengestellt von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1957a, 128-173.
- **Brecht, Bertolt:** Neue Technik der Schauspielkunst [1940], in: *ders.*, Schriften zum Theater, Über eine nicht-aristotelische Dramatik, Zusammengestellt von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1957b, 106-114.

- **Brecht, Bertolt:** Schriften zum Theater. Über eine nicht-aristotelische Dramatik, Zusammengestellt von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1957c.
- **Brecht, Bertolt:** The Guns of Carrar, translated by George Tabori, New York: Samuel French 1971.
- **Brecht, Bertolt:** The Resistible Rise of Arturo Ui. A Gangster Spectacle, adapted and translated by George Tabori, New York: Samuel French 1972.
- **Brecht, Bertolt:** Über experimentelles Theater [1939], in: *ders.*, Gesammelte Werke, hrsg. von Elisabeth Hauptmann, Bd. 15, Schriften zum Theater 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, 285-305.
- **Brenner, Eva:** ‚Social Transformance‘: In Defence of Political Performance/Art, in: Performance Studies in Motion, International Perspectives and Practices in the Twenty-First Century, ed. by Atay Citron/Sharon Aronson-Lehavi/David Zerbib, London/New York: Bloomsbury 2014, 172-183.
- **Bretfeld, Sven:** Dynamiken der Religionsgeschichte: Lokale und translokale Verflechtungen, in: Michael Stausberg (Hrsg.), Religionswissenschaft, Berlin/Boston: de Gruyter 2012, 423-433.
- **Brincken, Jörg von/Englhart, Andreas:** Einführung in die moderne Theaterwissenschaft, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2008.
- **Broich, Ulrich:** Formen der Markierung von Intertextualität, in: *ders./Manfred Pfister* (Hgg.), Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen: Niemeyer 1985a, 31-47.
- **Broich, Ulrich:** Bezugfelder der Intertextualität. Zur Einzeltextreferenz, in: *ders./Manfred Pfister* (Hgg.), Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen: Niemeyer 1985b, 48-52.
- **Bronner, Simon J. (ed.):** American Children’s Folklore, Little Rock/Arkansas: August House 1988.
- **Brosius, Christiane/Hüsken, Ute:** Change and Stability of Rituals: An Introduction, in: *dies.* (eds.), Ritual Matters, Dynamic Dimensions in Practice, London: Routledge 2010, 1-25.
- **Brosius, Christiane/Michaels, Axel/Schrode, Paula:** Ritualforschung heute – ein Überblick, in: *dies.* (Hgg.), Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 9-24.
- **Brunotte, Ulrike:** Dämonen des Wissens. Gender, Performativität und materielle Kultur im Werk von Jane Ellen Harrison, Diskurs Religion 3, Würzburg: Ergon 2013.
- **Brustein, Robert:** Back to the Wilderness. *The Open Theatre* [1973], in: *ders.*, The Culture Watch, Essays on Theatre and Society, 1969-1974, New York: Knopf 1975, 118-122.

- **Bude, Heinz:** Achtundsechzig, in: Deutsche Erinnerungsorte II, hrsg. von Etienne François/Hagen Schulze, München: Beck ²2002, 121-134.
- **Burchard, Christoph:** Markus 15 34, in: Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft 74 (1983), H. 1-2, 1-11.
- **Cameron, Deborah:** Words, Words, Words: The Power of Language, in: Sarah Dunant (ed.), The War of the Words, The Political Correctness Debate, London: Virago Press 1994, 15-34.
- **Cancik-Lindemaier, Hildegard:** Eucharistie, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, hrsg. von Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Matthias Laubscher, Bd. II, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1990, 347-356.
- **Cancik, Hubert/Mohr, Hubert:** Erinnerung/Gedächtnis, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, hrsg. von Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Matthias Laubscher, Bd. II, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1990, 299-323.
- **Chaikin, Joseph:** The Presence of the Actor, New York: Atheneum 1972.
- **Chalk, Frank:** The BBC Hungarian Service and Rescue of Jews of Hungary, 1940-1945, in: Jacques Semelin/Claire Andrieu/Sarah Gensburger (eds.), Resisting Genocide, The Multiple Forms of Rescue, New York: Columbia University Press 2011, 313-330.
- **Chidester, David:** Christianity. A Global History, San Francisco: Harper San Francisco 2000.
- **Clemen, Carl:** Religionsgeschichte Europas. Bis zum Untergang der nichtchristlichen Religionen, Bd. 1, Heidelberg: Winter 1926.
- **Clemen, Carl:** Religionsgeschichte Europas. Die noch bestehenden Religionen, Bd. 2, Heidelberg: Winter 1931.
- **Cohen, Robert:** Bertolt Brecht, Joseph Losey, and Brechtian Cinema, in: „Escape to Life“, German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile after 1933, ed. by Eckart Goebel/Sigrid Weigel, Berlin/Boston: de Gruyter 2012, 142-161.
- **Cohn, Ruby:** Modern Shakespeare Offshoots, Princeton/NJ: Princeton University Press 1976.
- **Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini:** Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt, in: *dies.*/Regina Röhild (Hgg.), Jenseits des Eurozentrismus, Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M./New York: Campus ²2013, 32-70.
- **Czech, Danuta:** Kalendarium der Ereignisse im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau 1939-1945, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.
- **Därmann, Iris:** Fremde Monde der Vernunft. Die ethnologische Provokation der Philosophie, München: Fink 2005.

- **Daiches, David:** The King James Version of the English Bible. An Account of the Development and Sources of the English Bible of 1611 with Special Reference to the Hebrew Tradition, Chicago: The University of Chicago Press 1941.
- **Darwin, Charles:** The Descent of Man and Selection in Relation to Sex, 2 Bd.e, London: Murray 1871.
- **Das Buch der Preisungen.** Verdeutscht von Martin Buber, Die Schrift, Zu verdeutschen unternommen von Martin Buber/Franz Rosenzweig, Bd. 14, Berlin: Schocken 1935.
- **Das Buch in der Wüste.** Verdeutscht von Martin Buber/Franz Rosenzweig, Die Schrift, Zu verdeutschen unternommen von Martin Buber/Franz Rosenzweig, Die fünf Bücher der Weisung, Viertes Buch, Berlin: Schocken 1927.
- **Dawidowicz, Lucy S.:** Der Krieg gegen die Juden. 1933-1945, München: Kindler 1979.
- **Dent, Thomas C./Schechner, Richard/Moses, Gilbert (eds.):** The Free Southern Theater by The Free Southern Theater. A documentary of the South's radical black theater, with journals, letters, poetry, essays and a play written by those who built it, Indianapolis/New York: The Bobbs-Merrill Company 1969.
- **Der Koran,** Übersetzung von Rudi Paret, Stuttgart: Kohlhammer ¹⁰2007.
- **Der Staat Israel gegen Adolf Eichmann,** hrsg. von Avner W. Less, Weinheim: Beltz Athenäum ²1995.
- **DesPres, Terrence:** The Survivor. An Anatomy of Life in the Death Camps, New York: Oxford University Press 1976.
- **Detering, Heinrich (Hrsg.):** Autorschaft, Positionen und Revisionen, Stuttgart/Weimar: Metzler 2002.
- **Dharampal-Frick, Gita/Langer, Robert (Hgg.):** Section I: Ritual Transfer, in: Axel Michaels (gen. ed.), Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Vol. V Transfer and Spaces, Wiesbaden: Harrassowitz 2010, 1-298.
- **Die Bibel.** Einheitsübersetzung Altes und Neues Testament, Lizenzausgabe, Freiburg i. B.: Herder 2006.
- **Die Bibel** nach der Übersetzung Martin Luthers in der Fassung von 1912, Köln: Anaconda 2016.
- **Die Bibel** nach der Übersetzung Martin Luthers in der revidierten Fassung von 1956 und 1964, Stuttgart: Württembergische Bibelanstalt Stuttgart 1968.
- **Die vierundzwanzig Bücher der Heiligen Schrift** nach dem masoretischen Text, übersetzt von Leopold Zunz, Tel Aviv: Sinai Verlag [1837/1839] 1997.
- **Dostojewskij, Fjodor:** Die Brüder Karamasow. Roman, Aus dem Russischen von Swetlana Geier, Frankfurt a. M.: Fischer [1880] ⁴2012.

- **Douglas, Mary:** Natural Symbols. Explorations in Cosmology, London/New York: Routledge 1970.
- **Dschulnigg, Peter:** Das Markusevangelium, Theologischer Kommentar zum Neuen Testament 2, Stuttgart: Kohlhammer 2007.
- **Dücker, Burckhard:** Rituale. Formen – Funktionen – Geschichte. Eine Einführung in die Ritualwissenschaft, Stuttgart/Weimar: Metzler 2007.
- **DuBois, Fletcher/Jungaberle, Henrik:** Erfahrungsdynamik, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 46-54.
- **Dunker, Balthasar Anton:** Doktor Luther auf'm Abtritt. Ein Geniestreich von Pater Ignatius Rivero. Zum erstenmal gedruckt und publiziret zu Basel A.D. 1785, Ausgegraben von G. C. v. Maaßen und für die zu Frankfurt a. M. am 10. Oktober 1920 versammelten deutschen Bücherfreunde aufs neue gedruckt, München: Müller 1920.
- **Durkheim, Émile:** La Prohibition de l'inceste et ses origines (1897), in: L'Année sociologique 1 (1896/1897), 1-70.
- **Durkheim, Émile:** Les formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie, Paris: Alcan 1912.
- **Eliot, Thomas S.:** Murder in the Cathedral, 4th Ed., London: Faber and Faber [1935] 1948.
- **Faber, Richard/Renger, Almut-Barbara (Hgg.):** Religion und Literatur: Konvergenzen und Divergenzen, Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.
- **Fahlenbrach, Kathrin/Klimke, Martin/Scharloth, Joachim:** Anti-Ritual, Medieninszenierung und Transnationalität: Kulturwissenschaftliche Aspekte von ‚68‘, in: Forschungsjournal Neue soziale Bewegungen 21 (2008), H. 3, 106-117.
- **Feuerbach, Ludwig:** Das Wesen des Christentums [1841], in: *ders.*, Gesammelte Werke, hrsg. von Werner Schuffenhauer, Bd. 5, Berlin: Akademie Verlag 1973.
- **Fischer-Lichte, Erika:** Performativität. Eine Einführung, Bielefeld: transcript ²2013.
- **Fischer-Lichte, Erika:** Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text, Bd. 3, Tübingen: Narr [1983] ³1995.
- **Fischer-Lichte, Erika:** Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre, London/New York: Routledge 2005.
- **Fischer-Lichte, Erika:** Vom ‚Text‘ zur ‚Performance‘: Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften, in: Georg Stanitzek/Wilhelm Vosskamp (Hgg.), Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften, Köln: DuMont 2001, 111-115.
- **Fischer-Lichte, Erika/Roselt, Jens:** Attraktion des Augenblicks – Aufführung, Performance, performativ und Performativität als theaterwissenschaftliche Begriffe, in: Theorien des Performativen, Paragrana 10 (2001), H. 1, 237-253.

- **Flasche, Rainer:** Gebet, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, hrsg. von Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Matthias Laubscher, Bd. II, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1990, 456-468.
- **Fleith, Barbara/Backes, Martina:** De- und Rekontextualisierungen biblischer Erzählstoffe am Beispiel der Samson-Geschichte, in: Daphnis 40 (2011), H. 1/2, 115-164.
- **Fóthy, János:** Horthyiliget: a magyar Ördögsgiget, Budapest: K. Müller 1945.
- **Foucault, Michel:** Archäologie des Wissens, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.
- **Foucault, Michel:** Qu'est-ce qu'un auteur?, in: Bulletin de la Société française de philosophie 63 (1969), H. 3, 73-104.
- **Foucault, Michel:** Nietzsche, die Genealogie, die Historie, in: *ders.*, Von der Subversion des Wissens, Frankfurt a. M.: Fischer 1987, 69-90.
- **Fox, Robin:** Ein neuer Blick auf *Totem und Tabu*, in: Edmund Leach (Hrsg.), Mythos und Totemismus, Beiträge zur Kritik der strukturalen Analyse, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, 217-238.
- **Frank, Anne:** Das Tagebuch der Anne Frank, Übersetzung von Anneliese Schütz, Heidelberg: Schneider 1947b.
- **Frank, Anne:** Het achterhuis. Dagboekbrieven van 12 Juni 1942 – 1 Augustus 1944, met een woord vooraf door Annie Romein-Verschoor, Amsterdam: Contact 1947a.
- **Frank, Anne:** The Diary of a Young Girl, translated by Barbara Mooyaart-Doubleday, New York: Pocket Books 1952.
- **Frank, Glenda:** OFF-BROADWAY, in: Jackson R. Bryer/Mary C. Hartig (eds.), The Facts on File, Companion to American Drama, Second Ed., New York/NY: Facts On File 2010, 402-405.
- **Frankl, Viktor E.:** Ein Psycholog erlebt das Konzentrationslager, Österreichische Dokumente zur Zeitgeschichte 1, Wien: Verlag für Jugend und Volk 1946.
- **Frankl, Viktor E.:** From Death-Camp to Existentialism: A Psychiatrist's Path to a New Therapy, Boston: Beacon Press 1959.
- **Frankl, Viktor E.:** Man's Search for Meaning. An Introduction to Logotherapy, 9th Ed., London: Hodder and Stoughton [1963] 1978.
- **Frankl, Viktor E.:** Synchronisation in Birkenwald. Eine metaphysische Conférence [1948], in: Viktor E. Frankl, Gesammelte Werke, hrsg. von Alexander Batthyany/Karlheinz Biller/Eugenio Fizzotti, Bd. 2, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006, 39-72.
- **Frankl, Viktor E.:** ... Trotzdem Ja zum Leben sagen. Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager, München: Kösel [1946] 1995.

- **Frazer, James George:** Taboo, in: The Encyclopaedia Britannica, A Dictionary of Arts, Sciences, and General Literature, Vol. 23, Ninth Ed., Edinburgh: Adam and Charles Black 1888, 15-18.
- **Frazer, James George:** The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, Vol. I, Second Ed., London: Macmillan 1900a.
- **Frazer, James George:** The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, Vol. II, Second Ed., London: Macmillan 1900b.
- **Frazer, James George:** The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, Vol. 2: Taboo and the Perils of the Soul, Third Ed., London: Macmillan 1911.
- **Frazer, James George:** The Golden Bough. A Study in Magic and Religion, 12 Bd.e, Third Ed., London: Macmillan [1890-1915] 1906-1915.
- **Frazer, James George:** The Gorgon's Head and Other Literary Pieces, London: Macmillan 1927.
- **Frazer, James George:** The Scope of Social Anthropology. An Inaugural Lecture, London: Macmillan 1913.
- **Frazer, James George:** Totemism and Exogamy. A Treatise on Certain Early Forms of Superstition and Society, 4 Bd.e, London: Macmillan [1910] 1935a.
- **Frazer, James George:** Totemism and Exogamy. A Treatise on Certain Early Forms of Superstition and Society, Vol. I, London: Macmillan [1910] 1935b.
- **Frenz, Matthias:** The Common Practice of Ritual Design in Southern India: Observations at the Marian Sanctuary of Velankanni, in: Axel Michaels (gen. ed.), Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Vol. IV Reflexivity, Media and Visuality, Wiesbaden: Harrassowitz 2011, 651-669.
- **Freud, Sigmund:** Der Mann Moses und die monotheistische Religion [1939], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1979.
- **Freud, Sigmund:** Die Zukunft einer Illusion [1927], in: *ders.*, Massenpsychologie und Ich-Analyse/Die Zukunft einer Illusion, Einleitung von Reimut Reiche, Frankfurt a. M.: Fischer ⁵2000, 107-158.
- **Freud, Sigmund:** Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten [1914], in: *ders.*, Gesammelte Werke, hrsg. von Anna Freud, Bd. X, Frankfurt a. M.: Fischer ⁶1973, 126-136.
- **Freud, Sigmund:** Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker [1912/1913], Einleitung von Mario Erdheim, Frankfurt a. M.: Fischer ¹⁰2007.
- **Freud, Sigmund:** Totem and Taboo. Resemblances between the Psychic Lives of Savages and Neurotics, translated by A. A. Brill, New York: Moffat Yard and Company 1918 (URL: <http://www.bartleby.com/281/> (letzter Zugriff 01.06.2017)).

- **Freud, Sigmund:** Über den Gegensinn der Urworte [1910], in: *ders.*, Gesammelte Werke, hrsg. von Anna Freud, Bd. VIII, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1948, 213-221.
- **Freud, Sigmund:** Vorrede, in: Theodor Reik, Probleme der Religionspsychologie, I. Teil: Das Ritual, Internationale Psychoanalytische Bibliothek 5, Leipzig/Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1919, VII-XII.
- **Freud, Sigmund:** Zwangshandlungen und Religionsübungen [1907], in: *ders.*, Gesammelte Werke, hrsg. von Anna Freud, Bd. VII, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1993, 129-139.
- **Friedländer, Saul:** Das Dritte Reich und die Juden. Die Jahre der Verfolgung 1933 – 1939, München: dtv 2000.
- **Friedrich, Rainer:** Drama and ritual, in: Themes in Drama 5 (1983), 159-223.
- **Fröhlich, Petra:** Das Nicht-kommerzielle Amerikanische Theater, Augsburg: Dissertationsdruck- und Verlagsanstalt Blasaditsch 1972.
- **Frunzä, Sandu:** The Memory of the Holocaust in Primo Levi's *If This Is a Man*, in: Shofar 27 (2008), no.1, 36-57.
- **Fügmann, Dagmar:** Zeitgenössischer Satanismus in Deutschland. Weltbilder und Wertvorstellungen im Satanismus, Marburg: Tectum 2009.
- **Fulda, Daniel:** „Wann wir die Menschenfresser nicht in Africa oder sonsten/sondern vor unser Haustür suchen müssen.“ Hungeranthropophagie im Dreißigjährigen Krieg und der europäische Kannibalismuskurs, in: Hedwig Röckelein (Hrsg.), Kannibalismus und europäische Kultur, Forum Psychohistorie 6, Tübingen: edition diskord 1996, 143-175.
- **Gareis, Iris:** Cannibals, *Bons Sauvages*, and Tasty White Men: Models of Alterity in the Encounter of South American Tupi and Europeans, in: The Medieval History Journal 5 (2002), No. 2, 247-266.
- **Garfield, David:** A Player's Place. The Story of the Actors Studio, New York: Macmillan 1980.
- **Gaß, Erasmus:** Vom Sunnyboy zum Selbstmordattentäter – Zur profanen und theologischen Simsonfigur, in: Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 9 (2013), 47-70 (URL: http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege13_09/gass_erasmus_simsonfigur.pdf (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Gay, Peter:** Freud. Eine Biographie für unsere Zeit, Frankfurt a. M.: Fischer 1991.
- **Gebhardt, Winfried/Engelbrecht, Martin/Bochinger, Christoph:** Die Selbstermächtigung des religiösen Subjekts. Der „spirituelle Wanderer“ als Idealtypus spätmoderner Religiosität, in: Zeitschrift für Religionswissenschaft 13 (2005), H. 2, 133-151.
- **Genet, Jean:** A Note on Theatre, in: The Tulane Drama Review 7 (1963), no. 3, 37-41.

- **Genette, Gérard:** Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.
- **Genette, Gérard:** Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris: Seuil 1982.
- **Genette, Gérard:** Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- **Gengnagel, Jörg/Schwedler, Gerald:** Ritualmacher, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013a, 165-170.
- **Gengnagel, Jörg/Schwedler, Gerald (Hgg.):** Ritualmacher hinter den Kulissen. Zur Rolle von Experten in historischer Ritualpraxis, Münster: LIT 2013b.
- **Gennep, Arnold van:** Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, de funérailles, des saisons, etc., Paris: Nourry 1909.
- **Georges, Karl Ernst:** Sacer, in: *ders.*, Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, Bd. 2, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998 (Reprint der Ausgabe Hannover: Hahnsche Buchhandlung 1913/1918), 2440-2442 (URL: <http://www.zeno.org/Georges-1913/A/sacer> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Gerard, Jeremy:** Wynn Place Show. A Biased History of The Rollicking Life & Extreme Times of Wynn Handman and The American Place Theatre, Hanover/New Hampshire: Smith & Kraus 2013.
- **Gilbert, Shirli:** Music in the Holocaust. Confronting Life in the Nazi Ghettos and Camps, Oxford: Clarendon Press 2006.
- **Gilleman, Luc:** LIVING THEATRE, THE, in: Jackson R. Bryer/Mary C. Hartig (eds.), The Facts on File, Companion to American Drama, Second Ed., New York/NY: Facts On File 2010, 323-325.
- **Gläser, Jochen/Laudel, Grit:** Experteninterviews und qualitative Inhaltsanalyse als Instrumente rekonstruierender Untersuchungen, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2006.
- **Gladigow, Burkhard:** Complexity, in: Jens Kreinath/Jan Snoek/Michael Stausberg (eds.), Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts, Vol. I, Leiden: Brill 2006a, 483-494.
- **Gladigow, Burkhard:** Europäische Religionsgeschichte, in: Hans G. Kippenberg/Brigitte Luchesi (Hgg.), Lokale Religionsgeschichte, Marburg: Diagonal 1995, 21-42.
- **Gladigow, Burkhard:** Europäische Religionsgeschichte, in: *ders.*, Religionswissenschaft als Kulturwissenschaft, hrsg. von Christoph Auffarth/Jörg Rüpke, Stuttgart: Kohlhammer 2005, 289-301.

- **Gladigow, Burkhard:** Europäische Religionsgeschichte der Neuzeit, in: Hans G. Kippenberg/Jörg Rüpke/Kocku von Stuckrad (Hgg.), Europäische Religionsgeschichte, Ein mehrfacher Pluralismus, Bd. 1, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, 15-37.
- **Gladigow, Burkhard:** Europäische Religionsgeschichte seit der Renaissance, in: zeitenblicke 5 (2006b), H. 1 (URL: <http://www.zeitenblicke.de/2006/1/Gladigow/dippArticle.pdf> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Gladigow, Burkhard:** Gegenstände und wissenschaftlicher Kontext von Religionswissenschaft, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, hrsg. von Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Matthias Laubscher, Bd. I, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1988, 26-40.
- **Gladigow, Burkhard:** Mediterrane Religionsgeschichte, Römische Religionsgeschichte, Europäische Religionsgeschichte. Zur Genese eines Fachkonzepts, in: H. F. J. Horstmanshoff/H. W. Singor/F. T. van Straten et al (eds.), Kykeon, Studies in Honour of Hendrik S. Versnel, Leiden/Boston/Köln: Brill 2002, 49-67.
- **Gladigow, Burkhard:** Opfer und komplexe Kulturen, in: Bernd Janowski/Michael Welker (Hgg.), Opfer, Theologische und kulturelle Kontexte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, 86-107.
- **Gladigow, Burkhard:** Sequenzierung von Riten und die Ordnung der Rituale, in: Michael Stausberg (ed.), Zoroastrian Rituals in Context, Leiden/Boston: Brill 2004, 57-76.
- **Gladigow, Burkhard:** Vorwort, in: Andreas Gotzmann/Vasilios N. Makrides/Jamal Malik/Jörg Rüpke, Pluralismus in der europäischen Religionsgeschichte, Religionswissenschaftliche Antrittsvorlesungen, Europäische Religionsgeschichte 1, Marburg: Diagonal 2001, 11-15.
- **Goethe, Johann Wolfgang:** Faust. Der Tragödie Erster Teil, Stuttgart: Reclam [1828] 2001.
- **Goffman, Erving:** Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience, New York: Harper & Row 1974.
- **Goldenweiser, Alexander A.:** Totemisms. An Analytical Study, in: Journal of American Folklore 23 (1910), 179-293.
- **Goldfarb, Alvin:** A Selected Bibliography of Plays of the Holocaust, in: Elinor Fuchs (ed.), Plays of the Holocaust, An International Anthology, New York: Theatre Communications Group 1987, 303-310.
- **Goodrich, Frances/Hackett, Albert:** The Diary of Anne Frank. Based upon the Book Anne Frank: Diary of an Young Girl, New York: Random House 1956.
- **Goody, Jack:** Against „Ritual“: Loosely Structured Thoughts on a Loosely Defined Topic, in: Sally F. Moore/Barbara G. Myerhoff (eds.), Secular Ritual, Assen/Amsterdam: Van Gorcum 1977, 25-35.
- **Gordon, Robert S. C. (ed.):** The Cambridge Companion to Primo Levi, Cambridge: Cambridge University Press 2007.

- **Gotzmann, Andreas/Makrides, Vasilios N./Malik, Jamal/Rüpke, Jörg:** Pluralismus in der europäischen Religionsgeschichte, Religionswissenschaftliche Antrittsvorlesungen, Europäische Religionsgeschichte 1, Marburg: Diagonal 2001.
- **Grieser, Alexandra:** »Die Götter sind eine Funktion des Stils«. Schöne Literatur als Medium von Religionskritik am Beispiel des *Drama in Leuten* von Fernando Pessoa, in: Zeitschrift für Religionswissenschaft 14 (2006), 157-182.
- **Grimes, Ronald L.:** Anagogy and Ritualization: Baptism in Flannery O'Connor's *The Violent Bear It Away*, in: Religion & Literature 21 (1989), no. 1, 9-26.
- **Grimes, Ronald L.:** Beginnings in Ritual Studies, Washington: University Press of America 1982.
- **Grimes, Ronald L.:** Performance, in: Jens Kreinath/Jan Snoek/Michael Stausberg (eds.), Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts, Vol. I, Leiden: Brill 2006, 379-394.
- **Grimes, Ronald L.:** Reading, Writing, and Ritualizing. Ritual in Fictive, Liturgical, and Public Places, Washington, D.C.: The Pastoral Press 1993.
- **Grimes, Ronald L.:** Ritual and the Media, in: Stewart M. Hoover/Lynn Schofield Clark (eds.), Practicing Religion in the Age of the Media, Explorations in Media, Religion, and Culture, New York: Columbia University Press 2002, 219-234.
- **Grimes, Ronald L.:** Ritual Criticism and Reflexivity in Fieldwork, in: Journal of Ritual Studies 2 (1988), no. 2, 217-239.
- **Grimes, Ronald L.:** Ritual Criticism. Case Studies in Its Practice, Essays on Its Theory, Columbia/South Carolina: University of South Carolina Press 1990.
- **Grimes, Ronald L.:** Ritual Criticism. Case Studies in Its Practice, Essays on Its Theory, Second Ed., Waterloo/Canada: Ritual Studies International 2010.
- **Grimes, Ronald L.:** Symbol and Conquest: Public Ritual and Drama in Santa Fe, New Mexico, Ithaca/New York: Cornell University Press 1976.
- **Grimes, Ronald L.:** The Craft of Ritual Studies, New York: Oxford University Press 2014, DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195301427.001.0001 (letzter Zugriff 01.06.2017).
- **Grimes, Ronald L./Hüsken, Ute:** Ritualkritik, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 159-164.
- **Grimm, Gunter:** Einführung in die Rezeptionsforschung, in: *ders.* (Hrsg.), Literatur und Leser, Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke, Stuttgart: Reclam 1975, 11-84.
- **Gross, Raphael/Renz, Werner (Hgg.):** Der Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963-1965). Kommentierte Quellenedition, Wissenschaftliche Reihe des Fritz Bauer Instituts 22, 2 Bd.e, Frankfurt a. M.: Campus 2013.

- **Grotowski, Jerzy:** Für ein armes Theater, in: *ders.*, Das arme Theater, aus dem Englischen von Dieter Gerburg, Velber bei Hannover: Friedrich Verlag ²1970, 13-23.
- **Grotowski, Jerzy:** Actor's Training (1959-1962), in: *ders.*, Towards a Poor Theatre, ed. by Eugenio Barba, with a Preface by Peter Brook, London: Methuen 1968a, 101-141.
- **Grotowski, Jerzy:** Towards a Poor Theatre, ed. by Eugenio Barba, with a Preface by Peter Brook, London: Methuen 1968b.
- **Guibbory, Achsah:** Communion, National Community, and the Challenge of Radical Religion in Seventeenth-Century England, in: Jens Kreinath/Constance Hartung/Annette Deschner (eds.), The Dynamics of Changing Rituals, The Transformation of Religious Rituals within Their Social and Cultural Context, New York: Lang 2004, 59-72.
- **Gutjahr, Ortrud:** Ursprungsmythen der Kultur. Narrative psychokultureller Entwicklung in Sigmund Freuds *Totem und Tabu* und Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*, in: *dies.* (Hrsg.), Kulturtheorie, Freiburger Literaturpsychologische Gespräche 24, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, 87-117.
- **Hamburger, Andreas:** *Totem und Tabu* (1912/13), in: Hans-Martin Lohmann/Joachim Pfeiffer (Hgg.), Freud-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart/Weimar: Metzler 2006, 168-171.
- **Handelman, Don:** Conceptual Alternatives to ‚RITUAL‘, in: Jens Kreinath/Jan Snoek/Michael Stausberg (eds.), Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts, Vol. I, Leiden: Brill 2006a, 37-49.
- **Handelman, Don:** Designs of Ritual: The City Dionysia of Fifth-Century Athens, in: Michael Wedde (ed.), Celebrations, Sanctuaries and the Vestiges of Cult Activity, Selected Papers and Discussions from the Tenth Anniversary Symposium of the Norwegian Institute at Athens, 12-16 May 1999, Papers from the Norwegian Institute at Athens 6, Bergen: Norwegian Institute at Athens 2004, 207-235.
- **Handelman, Don:** Framing, in: Jens Kreinath/Jan Snoek/Michael Stausberg (eds.), Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts, Vol. I, Leiden: Brill 2006b, 570-582.
- **Handelman, Don:** Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events, Cambridge: Cambridge University Press 1990.
- **Handelman, Don:** Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events, Second Ed., New York/Oxford: Berghahn 1998.
- **Hannerz, Ulf:** Transnational Connections. Culture, People, Places, London/New York: Routledge 1996.
- **Harrison, Jane Ellen:** Ancient Art and Ritual, London: Williams & Norgate 1913.
- **Harrison, Jane Ellen:** Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion, Cambridge: University Press 1912.

- **Harth, Dietrich/Michaels, Axel:** Grundlagen des SFB 619 Ritualdynamik. Soziokulturelle Prozesse in historischer und kulturvergleichender Perspektive, in: Forum Ritualdynamik 1 (2003), 1-65 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/4581/1/Grundlagen070404.pdf> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Harth, Dietrich/Michaels, Axel:** Ritualdynamik, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 123-128.
- **Heidle, Alexandra:** Individualreligiosität im religionspädagogischen Raum. Konfigurationen religiöser Biographien und institutionell verankerter Lehrkonzepte in deutschen Schulen, Dissertation, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 2009 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/9835/> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Heil, Johannes:** Holocaust, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Lexikon des Holocaust, München: Beck 2002a, 100-101.
- **Heil, Johannes:** Shoah, in: Wolfgang Benz (Hrsg.), Lexikon des Holocaust, München: Beck 2002b, 214-215.
- **Heiler, Friedrich:** Das Gebet. Eine religionsgeschichtliche und religionspsychologische Untersuchung, München/Basel: Reinhardt [1918] ⁵1969.
- **Heimsath, Katja:** „Trotz allem glaube ich an das Gute im Menschen.“ Das Tagebuch der Anne Frank und seine Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland, Hamburg: Hamburg University Press 2013.
- **Helbig, Jörg:** Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität, Heidelberg: Winter 1996.
- **Helmreich, William B.:** Against All Odds. Holocaust Survivors and the Successful Lives They Made in America, New York: Simon & Schuster 1992.
- **Hense, Ansgar:** Glockenläuten und Uhrenschlag. Der Gebrauch von Kirchenglocken in der kirchlichen und staatlichen Rechtsordnung, Staatskirchenrechtliche Abhandlungen 32, Berlin: Duncker und Humblot 1998.
- **Herbertz, Eva-Maria:** „Ein dreihundert Seiten langer Liebesbrief...“. Elisabeth Maria Karl „Liesel“ Frank (1903-1979), in: *dies.*, Leben in seinem Schatten, Frauen berühmter Künstler, München: Allitera Verlag ²2010, 136-160.
- **Herman, Max Arthur:** Summer of Rage. An Oral History of the 1967 Newark and Detroit Riots, New York: Lang 2013.
- **Hermann, Adrian:** Unterscheidungen der Religion. Analysen zum globalen Religionsdiskurs und dem Problem der Differenzierung von ›Religion‹ in buddhistischen Kontexten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, Critical Studies in Religion/Religionswissenschaft (CSRRW) 10, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015.

- **Hermann, Adrian/Mohn, Jürgen:** Das Konzept der „Europäischen Religionsgeschichte“ und die Orte ihrer Verdichtung und Verflechtung. Eine Hinführung, in: *dies.* (Hgg.), *Orte der europäischen Religionsgeschichte*, Diskurs Religion 6, Würzburg: Ergon 2015, 9-33.
- **Herodot:** *Historien*, Deutsche Gesamtausgabe, neu herausgegeben und erläutert von H. W. Haussig, Stuttgart: Kröner 1971.
- **Hewitt, Barnard:** Thornton Wilder Says „Yes“, in: *The Tulane Drama Review* 4 (1959), no. 2, 110-120.
- **Hewitt, Marsha Aileen:** *Freud on Religion*, Durham: Acumen 2014.
- **Hirsch, Marianne:** *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge/Ms.: Harvard University Press 1997.
- **Hirsch, Marianne:** *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press 2012.
- **Hobsbawm, Eric:** Introduction: Invention of Traditions, in: *ders./Terence O. Ranger* (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1983, 1-14.
- **Hochhuth, Rolf:** *Der Stellvertreter. Schauspiel*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963.
- **Hock, Klaus:** Religionskritik, in: Michael Klöcker/Udo Tworuschka (Hgg.), *Praktische Religionswissenschaft, Ein Handbuch für Studium und Beruf*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, 34-47.
- **Hofmann, Gert:** Performance und Poiesis – Kontinuität und Differenzierung des Rituals in der Tragödie, in: Ingrid Hentschel/Klaus Hoffmann (Hgg.), *Theater – Ritual – Religion, Scena 1*, Berlin: LIT 2004b, 179-191.
- **Hoping, Helmut:** *Mein Leib für euch gegeben. Geschichte und Theologie der Eucharistie*, Freiburg i. B.: Herder 2011.
- **Hornborg, Anne-Christine:** Designing Rites to Re-Enchant Secularised Society: Cases from Contemporary Sweden, in: Axel Michaels (gen. ed.), *Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Vol. IV Reflexivity, Media and Visuality*, Wiesbaden: Harrassowitz 2011, 671-691.
- **Houseman, Michael:** Trying to Make a Difference with „Ritual Design“, in: Axel Michaels (gen. ed.), *Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Vol. IV Reflexivity, Media and Visuality*, Wiesbaden: Harrassowitz 2011, 699-706.
- **Hüsken, Ute:** Ritual Dynamics and Ritual Failure, in: *dies.* (ed.), *When Rituals go Wrong: Mistakes, Failure, and the Dynamics of Ritual*, Leiden: Brill 2007, 337-366.
- **Hüsken, Ute:** Ritualfehler, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), *Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 129-134.

- **Hubert, Henri/Mauss, Marcel:** Essai sur la nature et la fonction du sacrifice, in: L'Année sociologique 2 (1897-1898) 1899, 29-138.
- **Humphrey, Caroline/Laidlaw, James:** The Archetypal Actions of Ritual. A Theory of Ritual Illustrated by the Jain Rite of Worship, Oxford: Oxford University Press 1994.
- **Husmann, Jana:** Schwarz-Weiß-Symbolik. Dualistische Denktraditionen und die Imagination von „Rasse“. Religion – Wissenschaft – Anthroposophie, Bielefeld: transcript 2010.
- **Huyssen, Andreas:** After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1986.
- **Huyssen, Andreas:** The Politics of Identification: „Holocaust“ and West German Drama, in: New German Critique 19 (1980), no. 1, 117-136.
- **Idinopulos, Thomas A.:** The Mystery of Suffering in the Art of Dostoevsky, Camus, Wiesel, and Grünewald, in: Journal of the American Academy of Religion 43 (1975), no.1, 51-61.
- **Ingarden, Roman:** Das literarische Kunstwerk, Tübingen: Niemeyer [1931] ²1960.
- **Jahr, Christoph:** „Diese Concentrationen sollten die Pflanzstätten für den militärischen Geist des Heeres bilden ...“. Fragmente einer Begriffsgeschichte des Lagers, in: *ders./Jens Thiel* (Hgg.), Lager vor Auschwitz, Gewalt und Integration im 20. Jahrhundert, Berlin: Metropol Verlag 2013, 20-37.
- **Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hgg.):** Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs, Tübingen: Niemeyer 1999.
- **Jaspers, Karl:** Die Schuldfrage, Heidelberg: Schneider 1946.
- **Jauß, Hans Robert:** Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft, Konstanz: Universitätsverlag 1967.
- **Jüdisches Gebetbuch Jom Kippur/מחזור ליום הכפורים**, hrsg. von Andreas Nachama/Jonah Sievers, תפילות לכל השנה, Bd. 4, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2013.
- **Jungaberle, Henrik/Weinhold, Jan:** Einführung: Das Framing-Konzept auf dem Weg zu einer interdisziplinären Ritualwissenschaft, in: *dies.* (Hgg.), Rituale in Bewegung, Rahmungs- und Reflexivitätsprozesse in Kulturen der Gegenwart, Performanzen 11, Berlin: LIT Verlag 2006, 7-17.
- **Jungmann, Josef Andreas:** „Abendmahl“ als Name der Eucharistie, in: Zeitschrift für katholische Theologie 93 (1971), 91-94.
- **Kapferer, Bruce:** Dynamics, in: Jens Kreinath/Jan Snoek/Michael Stausberg (eds.), Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts, Vol. I, Leiden: Brill 2006, 507-522.

- **Karolewski, Janina/Miczek, Nadja/Zotter, Christof:** Ritualdesign – eine konzeptionelle Einführung, in: *dies.* (Hgg.), *Ritualdesign, Zur kultur- und ritualwissenschaftlichen Analyse »neuer« Rituale*, Bielefeld: transcript 2012a, 7-28.
- **Karolewski, Janina/Miczek, Nadja/Zotter, Christof (Hgg.):** *Ritualdesign. Zur kultur- und ritualwissenschaftlichen Analyse »neuer« Rituale*, Bielefeld: transcript 2012b.
- **Keiderling, Thomas:** *Geist, Recht und Geld. Die VG WORT 1958-2008*, Berlin: de Gruyter 2008.
- **Keupp, Heiner/Ahbe, Thomas/Gmür, Wolfgang et al:** *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- **Kiedaisch, Petra (Hrsg.):** *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart: Reclam 1995.
- **Kieval, Herman:** *Kol Nidrei*, in: *Encyclopaedia Judaica*, ed. by Fred Skolnik/Michael Berenbaum, Vol. 12, Second Ed., Detroit: Thomson Gale 2007, 276-277.
- **Kippenberg, Hans G.:** *Die Entdeckung der Religionsgeschichte. Religionswissenschaft und Moderne*, München: Beck 1997.
- **Kippenberg, Hans G.:** *Diskursive Religionswissenschaft. Gedanken zu einer Religionswissenschaft, die weder auf einer allgemein gültigen Definition von Religion noch auf einer Überlegenheit von Wissenschaft basiert*, in: Burkhard Gladigow/*ders.* (Hgg.), *Neue Ansätze in der Religionswissenschaft, Forum Religionswissenschaft 4*, München: Koesel 1983, 9-28.
- **Kippenberg, Hans G.:** *Lokale Religionsgeschichte*, in: *ders./Brigitte Luchesi* (Hgg.), *Lokale Religionsgeschichte*, Marburg: Diagonal 1995, 11-20.
- **Kippenberg, Hans G.:** *Rivalität in der Religionswissenschaft. Religionsphänomenologen und Religionssoziologen als kulturkritische Konkurrenten*, in: *Zeitschrift für Religionswissenschaft 2* (1994), H. 1, 69-89.
- **Kippenberg, Hans G./Luchesi, Brigitte (Hgg.):** *Lokale Religionsgeschichte*, Marburg: Diagonal 1995.
- **Kippenberg, Hans G./Stuckrad, Kocku von:** *Einführung in die Religionswissenschaft. Gegenstände und Begriffe*, München: Beck 2003.
- **Kippenberg, Hans G./Rüpke, Jörg/Stuckrad, Kocku von (Hgg.):** *Europäische Religionsgeschichte. Ein mehrfacher Pluralismus*, 2 Bde., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- **Kipphardt, Heinar:** *Joel Brand. Die Geschichte eines Geschäfts. Schauspiel*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1965.
- **Kirsch, Anja:** *Weltanschauung als Erzählkultur. Zur Konstruktion von Religion und Sozialismus in Staatsbürgerkundeschulbüchern der DDR*, *Critical Studies in Religion/ Religionswissenschaft (CSRRW) 2*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016.

- **Klausnitzer, Ralf:** Literaturwissenschaft. Begriffe – Verfahren – Arbeitstechniken, Berlin: de Gruyter 2012.
- **Kleine, Christoph:** Niklas Luhmann und die Religionswissenschaft: Geht das zusammen?, in: Zeitschrift für Religionswissenschaft 24 (2016), H. 1, 47-82.
- **Klessinger, Hanna:** Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz, Studien zur deutschen Literatur 209, Berlin/Boston: de Gruyter 2015.
- **Knopf, Jan:** Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche, Stuttgart: Metzler 1980.
- **Knust, Herbert:** Brechts Dialektik vom Fressen und von der Moral, in: Brecht heute: Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft 3 (1973), 221-250.
- **Köpping, Klaus-Peter:** Theatralität als Voraussetzung für rituelle Effektivität: das Beispiel dörflicher Tanzfeste in Japan, in: Ingrid Hentschel/Klaus Hoffmann (Hgg.), Theater – Ritual – Religion, Scena 1, Berlin: LIT 2004, 141-162.
- **Koch, Anne:** Tabu, in: Christoph Auffarth/Hans G. Kippenberg/Axel Michaels (Hgg.), Wörterbuch der Religionen, Stuttgart: Kröner 2006, 508-509.
- **Kohl, Karl-Heinz:** Abwehr und Verlangen. Zur Geschichte der Ethnologie, Frankfurt a. M./New York: Edition Qumran im Campus Verlag 1987.
- **Kohl, Karl-Heinz:** Fetisch, Tabu, Totem. Zur Archäologie religionswissenschaftlicher Begriffsbildung, in: Burkhard Gladigow/Hans G. Kippenberg (Hgg.), Neue Ansätze in der Religionswissenschaft, Forum Religionswissenschaft 4, München: Koesel 1983, 59-74.
- **Kohl, Karl-Heinz:** Geschichte der Religionswissenschaft, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, hrsg. von Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Matthias Laubscher, Bd. I, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1988, 217-262.
- **Kohtes, Martin Maria:** Guerilla Theater. Theorie und Praxis des politischen Straßentheaters in den USA (1965-1970), Forum Modernes Theater 5, Tübingen: Gunter Narr 1990.
- **Kotek, Joël/Rigoulot, Pierre:** Das Jahrhundert der Lager. Gefangenschaft, Zwangsarbeit, Vernichtung, Berlin/München: Propyläen Verlag 2001.
- **Krankenhagen, Stefan:** Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2001.
- **Krech, Volkhard:** Wissenschaft und Religion. Studien zur Geschichte der Religionsforschung in Deutschland 1871 bis 1933, Tübingen: Mohr Siebeck 2002.
- **Kreinath, Jens:** Imagination – Visualität – Repräsentation. Religionsästhetische Konstruktion der Kategorie der zentralaustralischen Aborigines und das Paradigma der Fotografie, in: Lucia Traut/Annette Wilke (Hgg.), Religion – Imagination – Ästhetik, Vorstellungs- und Sinneswelten in Religion und Kultur, Critical Studies in Religion/

- Religionswissenschaft (CSRRW) 7, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015, 407-449.
- **Kreinath, Jens:** Intertextualität und Interritualität als Mimesis. Zur Ästhetik interreligiöser Beziehungen unter Juden, Christen und Muslimen in Hatay, in: *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 24 (2016), H. 2, 153-184.
 - **Kreinath, Jens/Snoek, Jan/Stausberg, Michael:** Ritual Studies, Ritual Theory, Theorizing Rituals – An Introductory Essay, in: *dies.* (eds.), *Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Vol. I, Leiden: Brill 2006, xiii-xxv.
 - **Kreinath, Jens/Snoek, Jan/Stausberg, Michael (eds.):** *Theorizing Rituals. Annotated Bibliography of Ritual Theory, 1966-2005*, Vol. II, Leiden: Brill 2007.
 - **Kristeva, Julia:** Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman, in: *Critique* 23 (1967), 438-465.
 - **Kroeber, Alfred L.:** Totem and Taboo: An Ethnologic Psychoanalysis, in: *American Anthropologist* 22 (1920), no. 1, 48-55.
 - **Krüger, Oliver:** *Die mediale Religion. Probleme und Perspektiven der religionswissenschaftlichen und wissenssoziologischen Medienforschung*, Bielefeld: transcript 2012.
 - **Krüger, Oliver/Nijhawan, Michael/Stavrianopoulou, Eftychia:** „Ritual“ und „Agency“. Legitimation und Reflexivität ritueller Handlungsmacht, in: *Forum Ritualdynamik* 14 (2005) (URL: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/5785> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
 - **Kuper, Adam:** *The Invention of Primitive Society. Transformations of an Illusion*, London/New York: Routledge 1988.
 - **Laack, Isabel:** Rekursivität, Invention und Ritualdesign in den *Sacred Dramas* der *Goddess People of Avalon* (England), in: *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 19 (2011), H. 1/2, 212-242.
 - **Laclau, Ernesto:** Was haben leere Signifikanten mit Politik zu tun?, in: *Mesotes – Jahrbuch für philosophischen Ost-West-Dialog* 4 (1994), 157-165.
 - **Laks, Szymon:** *Musik in Auschwitz*, Düsseldorf: Droste 1998.
 - **Lamm, Maurice:** *The Jewish Way in Death and Mourning*, Middle Village/NY: Jonathan David Publishers 2000.
 - **Lampe, Luise:** „Unendlich viel Spiritualität“. Religiöse Musikdeutung in der gegenwärtigen Klassikszene, Dissertation, Universität Heidelberg 2016 (URL: <http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/20254> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
 - **Lanczkowski, Günter:** *Religionsgeschichte Europas*, Freiburg i. B.: Herder 1971.
 - **Lang, Andrew:** *The Secret of the Totem*, New York: Longmans, Green 1905.
 - **Langer, Lawrence L.:** *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press 1975.

- **Langer, Robert:** „Ritualwissenschaft als Kulturtheorie?“, in: Erwägen – Wissen – Ethik: Forum für Erwägungskultur (EWE) 23 (2012), H. 2, 203-206.
- **Langer, Robert/Lüddeckens, Dorothea/Radde, Kerstin/Snoek, Jan A. M.:** Ritualtransfer, in: Robert Langer/Raoul Motika/Michael Ursinus (Hgg.), Migration und Ritualtransfer, Religiöse Praxis der Aleviten, Jesiden und Nusairier zwischen Vorderem Orient und Westeuropa, Heidelberger Studien zur Geschichte und Kultur des modernen Vorderen Orients 33, Frankfurt a. M.: Lang 2005, 23-34.
- **Langer, Robert/Lüddeckens, Dorothea/Radde, Kerstin/Snoek, Jan:** Transfer of Ritual, in: Journal of Ritual Studies 20 (2006), No. 1, 1-10.
- **Langer, Robert/Snoek, Jan A. M.:** Ritualtransfer, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 188-196.
- **Lawson, Ernest Thomas/McCauley, Robert N.:** Rethinking Religion. Connecting Cognition and Culture, Cambridge: Cambridge University Press 1990.
- **Lebović, Đorđe/Obrenović, Aleksandar:** Nebeski odred. Himmelkommando, Novi Sad: Sterijino pozorje 1959.
- **Lehnardt, Andreas:** Kaddisch, in: Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur, hrsg. von Dan Diner, Bd. 3, Stuttgart/Weimar: Metzler 2012, 290-293.
- **Leitner, Daniela:** ‚Ritualdesign‘ als Beruf. Religionswissenschaftliche Überlegungen zur (In-)Varianz freier Trauungen, in: Forum Ritualdynamik 19 (2013), 1-17 (URL: <http://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/ritualdynamik/article/view/11459/5314> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Levi, Primo:** Ist das ein Mensch? Ein autobiographischer Bericht, Aus dem Italienischen von Heinz Riedt, München: dtv [1961] ¹⁵2006.
- **Levi, Primo:** If This Is a Man, translated by Stuart Woolf, New York: Orion Press 1959.
- **Levi, Primo:** If This Is a Man and The Truce, translated by Stuart Woolf, London: Abacus 1987.
- **Levi, Primo:** Se questo è un uomo, Torino: Einaudi 1947.
- **Levi, Primo:** The Reawakening, Translated by Stuart Woolf, New York: Collier Books [1965] 1987.
- **Lévi-Strauss, Claude:** Das Ende des Totemismus, Aus dem Französischen übersetzt von Hans Naumann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp [1962] ³1969.
- **Lion, Gabriel (Frankl, Viktor E.):** Synchronisation in Birkenwald. Eine metaphysische Conférence, in: Der Brenner 17 (1948), 92-125.
- **List, Eveline:** Psychoanalyse. Geschichte. Theorien. Anwendungen, Wien: Facultas.wuv 2009.

- **Long, Robert Emmet:** Broadway, The Golden Years. Jerome Robbins and the Great Choreographer-Directors. 1940 to the Present, New York/London: Continuum 2001.
- **Longley, Kyle:** Grunts. The American Combat Soldier in Vietnam, Armonk/New York: M.E. Sharpe 2008.
- **Loomis, Jeffrey B.:** *MACBIRD!* Barbara Garson (1967), in: Jackson R. Bryer/Mary C. Hartig (eds.), *The Facts on File, Companion to American Drama*, Second Ed., New York/NY: Facts On File 2010a, 337.
- **Loomis, Jeffrey B.:** *Viet Rock*. Megan Terry (1966), in: Jackson R. Bryer/Mary C. Hartig (eds.), *The Facts on File, Companion to American Drama*, Second Ed., New York/NY: Facts On File 2010b, 563-564.
- **Luhmann, Niklas:** *Die Religion der Gesellschaft*, hrsg. von André Kieserling, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.
- **Luckmann, Thomas:** *The Invisible Religion. The Problem of Religion in Modern Society*, New York: Macmillan 1967.
- **Luther, Martin:** *On the Bondage of the Will*, Translated by James I. Packer, Grand Rapids: Baker Books [1823] ¹¹1999.
- **Lyon, James K.:** *Bertolt Brecht in America*, Princeton/NJ: Princeton University Press 1980.
- **Maaker, Erik de/Venbrux, Eric/Quartier, Thomas:** Reinventing „All Souls’ Day“: Spirituality, Contemporary Art, and the Remembrance of the Dead, in: Axel Michaels (gen. ed.), *Ritual Dynamics and the Science of Ritual*, Vol. IV Reflexivity, Media and Visuality, Wiesbaden: Harrassowitz 2011, 617-634.
- **Mack, Gerhard:** *Die Farce. Studien zur Begriffsbestimmung und Gattungsgeschichte in der neueren deutschen Literatur, Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste* 79, München 1989.
- **Malinowski, Bronislaw:** *Psychoanalyse und Anthropologie*, in: *ders.*, *Geschlecht und Verdrängung in primitiven Gesellschaften*, Frankfurt a. M.: Fachbuchhandlung für Psychologie, Verlagsabteilung [1962] 1979, 131-169.
- **Malkin, Jeanette R.:** *Memory-Theater and Postmodern Drama*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1999.
- **Mandel, Tobias:** *Formen und Funktionen von Intertextualität und Intermedialität in der Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss, *Kunst und Gesellschaft* 9, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2013.
- **Marcus, Paul:** Bruno Bettelheim, in: *Holocaust Literature, An Encyclopedia of Writers and their Work*, ed. by S. Lillian Kremer, Vol. 2, New York: Routledge 2003, 148-151.
- **Marett, Robert R.:** Pre-Animistic Religion, in: *Folklore* 11 (1900), no. 2, 162-184.

- **Marett, Robert R.:** The tabu-mana Formula as a Minimum Definition of Religion, in: Archiv für Religionswissenschaft 12 (1909), 186-194.
- **Marjanović, Petar:** The Theatre, in: The History of Serbian Culture, ed. by Pavle Ivić, translated by Randall A. Major, Edgware, Middlesex: Porthill 1995, 255-271.
- **Markussen, Hege Irene:** Ritual Criticism and the Alevi *Cem* Ritual, in: Axel Michaels (gen. ed.), Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Vol. IV Reflexivity, Media and Visuality, Wiesbaden: Harrassowitz 2011, 147-161.
- **Marschall, Brigitte:** Das Königreich der Kinder. Jakob Levy Moreno und die soziale Funktion szenischen Spiels, in: Figura. Zeitschrift für Puppen- und Figurentheater 12 (2004), H. 2, 4-6.
- **Marschall, Brigitte:** Politisches Theater nach 1950, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2010.
- **Marx, Peter W.:** Bertolt Brecht – Entwurf eines nicht-bürgerlichen Theaters, in: Benedikt Descourvières/Peter W. Marx/Ralf Rättig (Hgg.), Mein Drama findet nicht mehr statt, Deutschsprachige Theater-Texte im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M.: Lang 2006b, 79-93.
- **Marx, Peter W.:** Drama und Performativität, in: *ders.* (Hrsg.), Handbuch Drama, Theorie, Analyse, Geschichte, Stuttgart/Weimar: Metzler 2012, 162-165.
- **Masuzawa, Tomoko:** In Search of Dreamtime. The Quest for the Origin of Religion, Chicago: The University of Chicago Press 1993.
- **Medenica, Ivan:** Serbia, in: The Columbia Encyclopedia of Modern Drama, ed. by Gabrielle H. Cody/Evert Sprinchorn, Bd. 2, New York: Columbia University Press 2007, 1209-1211.
- **Mehne, Philipp/Strätling, Regine:** Erinnern, Imaginieren, Erfinden. Autobiographische Texte von Lyn Hejinian und Georges Perec, in: Paragrana 2 (2006), 185-200.
- **Meier, Christel/Wagner-Egelhaaf, Martina:** Einleitung, in: *dies.* (Hgg.), Autorschaft, Ikonen – Stile – Institutionen, Berlin: Akademie Verlag 2011, 9-27.
- **Mesnard, Philippe:** Primo Levi. Le passage d'un témoin, Paris: Fayard 2011.
- **Meyer, Marita:** Kommentar, in: Peter Weiss, Die Ermittlung, Oratorium in 11 Gesängen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, 243-301.
- **Michaelis, Andree:** Erzählräume nach Auschwitz. Literarische und videographierte Zeugnisse von Überlebenden der Shoah, WeltLiteraturen/World Literatures 2, Berlin: Akademie Verlag 2013.
- **Michaels, Axel:** Zur Dynamik von Ritualkomplexen, in: Forum Ritualdynamik 3 (2003), 1-12 (URL: http://crossasia-repository.ub.uni-heidelberg.de/28/1/Axel_Michaels.pdf (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Michaels, Axel (gen. ed.):** Ritual Dynamics and the Science of Ritual, 5 Bd.e, Wiesbaden: Harrassowitz 2010-2011.

- **Miczek, Nadja:** Biographie, Ritual und Medien. Zu den diskursiven Konstruktionen gegenwärtiger Religiosität, Religion und Medien 2, Bielefeld: transcript 2013.
- **Miczek, Nadja:** Online Rituals in Virtual Worlds. Christian Online Services between Dynamics and Stability, in: Online – Heidelberg Journal of Religions on the Internet 3 (2008), no. 1, 144-173 (URL: <http://heiup.uni-heidelberg.de/journals/index.php/religions/article/view/392/367> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Miczek, Nadja:** Ritualdesign®? Positionierungs- und Vermarktungsprozesse gegenwärtiger spiritueller Heilrituale, in: Janina Karolewski/*dies.*/Christof Zotter (Hgg.), Ritualdesign, Zur kultur- und ritualwissenschaftlichen Analyse »neuer Rituale«, Bielefeld: transcript 2012, 265-291.
- **Miller, Arthur:** Death of a Salesman. Certain Private Conversations in Two Acts and a Requiem, With an Introduction by Christopher Bigsby, London: Penguin Books [1949] 1998.
- **Mistereck, Susanne:** Polnische Dramatik in Bühnen- und Buchverlagen der Bundesrepublik Deutschland und der DDR, Mainzer Studien zur Buchwissenschaft 12, Wiesbaden: Harrassowitz 2002.
- **Mitscherlich, Alexander/Mitscherlich, Margarete:** Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, München: Piper 1967.
- **Mitter, Shomit:** Jerzy Grotowski (1933-99), in: Fifty Key Theatre Directors, ed. by *dies.*/ Maria Shevtsova, London/New York: Routledge 2005, 107-112.
- **Monter, William:** Black Mass, in: Richard M. Golden (ed.), Encyclopedia of Witchcraft, The Western Tradition, Vol. 1, Santa Barbara/California: ABC-CLIO 2006, 125.
- **Moreno, Jakob Levy:** Das Königreich der Kinder, in: *ders.*, Der Königsroman, Potsdam: Gustav Kiepenheuer 1923, 105-127.
- **Müller, Heiner:** William Shakespeare. Hamlet, in: *ders.*, Die Stücke 5, Die Übersetzungen, Heiner Müller Werke, hrsg. von Frank Hörnigk, Bd. 7, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, 439-565.
- **Murphy, Brenda:** KAZAN, ELIA (1909-2003), in: Jackson R. Bryer/Mary C. Hartig (eds.), The Facts on File, Companion to American Drama, Second Ed., New York/NY: Facts On File 2010, 287-289.
- **Nehring, Andreas:** Religion und Gewalt – ein leerer Signifikant in der Religionsbeschreibung. Überlegungen zur religionswissenschaftlichen Theoriebildung, in: Friedrich Schweitzer (Hrsg.), Religion, Politik und Gewalt, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2006, 809-821.
- **Neiss, Marion:** Funktionshäftlinge, in: Wolfgang Benz/Hermann Graml/Hermann Weiß (Hgg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München: dtv ⁵2007, 523-524.

- **Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar:** Kulturelles Wissen und Intertextualität: Grundbegriffe und Forschungsansätze zur Kontextualisierung von Literatur, in: Marion Gymnich/*dies.* (Hgg.), Kulturelles Wissen und Intertextualität, Theoriekonzeptionen und Fallstudien zur Kontextualisierung von Literatur, Studies in English Literary and Cultural History 22, Trier: WVT 2006, 3-28.
- **Nietzsche, Friedrich:** Die fröhliche Wissenschaft, in: *ders.*, Werke in drei Bänden, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. II, München: Hanser [1887] ²1960.
- **Nünning, Vera/Rupp, Jan/Ahn, Gregor (Hgg.):** Ritual and Narrative. Theoretical Explorations and Historical Case Studies, Bielefeld: transcript 2013.
- **o. A.:** Cannibalism, in: The Encyclopaedia Britannica, A New Survey of Universal Knowledge, Vol. 4, Fourteenth Ed., London/New York: Encyclopaedia Britannica, LTD. 1929, 745-746.
- **o. A.:** Lee Strasberg, in: Munzinger Online/Personen. Internationales Biographisches Archiv (URL: <http://www.munzinger.de/document/00000011544> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **o. A.:** Myth and Ritual, in: Encyclopaedia Britannica, A New Survey of Universal Knowledge, ed. by Walter Yust, Vol. 16, Chicago: Encyclopaedia Britannica 1955, 55.
- **Otto, Bernd-Christian:** Magie. Rezeptions- und diskursgeschichtliche Analysen von der Antike bis zur Neuzeit, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 57, Berlin/New York: de Gruyter 2011.
- **Otto, Bernd-Christian/Stausberg, Michael:** Part II: Foundational Works of the Academic Debate. Introduction, in: *dies.* (eds.), Defining Magic, A Reader, Sheffield: Equinox 2013, 68-70.
- **Ozsváth, Zsuzsanna:** Radnóti, Miklós (1909-1944), in: Encyclopedia of Holocaust Literature, ed. by David Patterson/Alan L. Berger/Sarita Cargas, Westport, Connecticut/London: Oryx Press 2002, 152-154.
- **Pattathu, Antony George:** Filmische Bestattungen im Spiegel des Diskurses um den ‚Guten Tod‘ – Eine gegenstandsbezogene Programmatik für eine religionswissenschaftliche Filmanalyse, Dissertation, Universität Heidelberg 2016 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/20452/> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Perls, Frederick S.:** Das Ich, der Hunger und die Aggression. Die Anfänge der Gestalt-Therapie, München/Stuttgart: dtv/Klett-Cotta 1989.
- **Perls, Frederick S.:** Gestalt-Therapie in Aktion, Aus dem Amerikanischen übersetzt von Josef Wimmer, Stuttgart: Klett-Cotta ⁹2002.
- **Pfister, Manfred:** Das Drama. Theorie und Analyse, München: Fink ¹¹2001.
- **Pfister, Manfred:** Konzepte der Intertextualität, in: Ulrich Broich/*ders.* (Hgg.), Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen: Niemeyer 1985a, 1-30.

- **Pfister, Manfred:** Zur Systemreferenz, in: Ulrich Broich/*ders.* (Hgg.), Intertextualität, Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen: Niemeyer 1985b, 52-58.
- **Pikler, Julius/Somló, Bódog:** Der Ursprung des Totemismus, Berlin: Hoffmann 1900.
- **Platvoet, Jan G.:** Ritual in Plural and Pluralist Societies, in: *ders.*/Karel van der Toorn (Hgg.), Pluralism and Identity, Studies in Ritual Behaviour, Studies in the History of Religions 67, Leiden: Brill 1995, 25-51.
- **Plunka, Gene A.:** Staging Holocaust Resistance, New York: Palgrave Macmillan 2012.
- **Podemann Sørensen, Jørgen:** Efficacy, in: Jens Kreinath/Jan Snoek/Michael Stausberg (eds.), Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts, Vol. I, Leiden: Brill 2006, 523-531.
- **Primavesi, Patrick:** Verfremdung, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, hrsg. von Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler²2014, 401-403.
- **Prohl, Inken:** Materiale Religion, in: Michael Stausberg (Hrsg.), Religionswissenschaft, Berlin/Boston: de Gruyter 2012, 377-390.
- **Pytell, Timothy:** Viktor Frankl. Das Ende eines Mythos?, Innsbruck: Studienverlag 2005.
- **Quack, Johannes:** Aufgabe und Gegenstand der Religionswissenschaft: Von Religion über das religiöse Feld zu Arten der Religiosität, in: Afe Adogame/Magnus Echtler/Oliver Freiberger (eds.), Alternative Voices, A Plurality Approach for Religious Studies, Essays in Honor of Ulrich Berner, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013a, 56-71.
- **Quack, Johannes:** Einleitung: Religionswissenschaft, Religion und Kritik in der Moderne, in: Ulrich Berner/*ders.* (Hgg.), Religion und Kritik in der Moderne, Berlin: LIT Verlag 2012, 9-31.
- **Quack, Johannes:** Ritus und Ritual, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013b, 197-204.
- **Quartier, Thomas:** Funeral Design in the Netherlands: Structures and Meanings of Non-Ecclesiastic Funerals, in: Axel Michaels (gen. ed.), Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Vol. IV Reflexivity, Media and Visuality, Wiesbaden: Harrassowitz 2011, 635-650.
- **Radcliffe-Brown, Alfred R.:** The Andaman Islanders, New York: Free Press of Glencoe [1922] 1964.
- **Radde-Antweiler, Kerstin:** Ritual-Design im rezenten Hexendiskurs. Transferprozesse und Konstruktionsformen von Ritualen auf Persönlichen Homepages, Dissertation, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Heidelberg 2008 (URL: http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/11536/1/Diss_Radde_Antweiler.pdf (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Radde-Antweiler, Kerstin:** Rituals Online. Transferring and Designing Rituals, in: Online. Heidelberg Journal of Religions on the Internet 2 (2006), no. 1, 54-72 (URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/6957/> (letzter Zugriff 01.06.2017)).

- **Rajewsky, Irina O.:** Intermedialität, Tübingen/Basel: Francke 2002.
- **Rao, Ursula/Köpping, Klaus-Peter:** Einleitung. Die „performative Wende“: Leben – Ritual – Theater, in: *dies.* (Hgg.), Im Rausch des Rituals, Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz, Performanzen 1, Hamburg: LIT 2000, 1-31.
- **Reik, Theodor:** Probleme der Religionspsychologie. I. Teil: Das Ritual, Internationale Psychoanalytische Bibliothek 5, Leipzig/Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1919.
- **Reik, Theodor:** Ritual. Four Psychoanalytic Studies, Preface by Sigmund Freud, Translated by Douglas Bryan, New York: Grove Press 1946.
- **Renz, Werner (Hrsg.):** Interessen um Eichmann. Israelische Justiz, deutsche Strafverfolgung und alte Kameradschaften, Frankfurt a. M./New York: Campus 2012.
- **Ricœur, Paul:** Zeit und Erzählung, Bd. 1, Zeit und historische Erzählung, München: Fink 1988.
- **Rippl, Susanne/Seipel, Christian:** Methoden kulturvergleichender Sozialforschung. Eine Einführung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2008.
- **Roebling-Grau, Iris/Rupnow, Dirk:** Einleitung, in: *dies.* (Hgg.), ‚Holocaust‘-Fiktion, Kunst jenseits der Authentizität, Paderborn: Fink 2015, 9-15.
- **Romanska, Magda:** The Post-traumatic Theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in *Akropolis* and *The Dead Class*, London/New York: Anthem Press 2012.
- **Rombauer, Irma S./Rombauer Becker, Marion:** Joy of Cooking, Indianapolis/Ind.: Bobbs-Merrill [1931] 1967.
- **Rose, Romani (Hrsg.):** Der nationalsozialistische Völkermord an den Sinti und Roma, Heidelberg: Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma 1995.
- **Roselt, Jens:** Figur, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, hrsg. von Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, 104-107.
- **Rozik, Eli:** Jewish Drama & Theatre. From Rabbinical Intolerance to Secular Liberalism, Brighton: Sussex Academic Press 2013.
- **Rupp, Jan/Branković, Carina/Pattathu, Antony George:** Zur Medienästhetik von Ritualdesign in narrativ-fiktionalen Darstellungen. Theoretisch-methodische Überlegungen und Anwendungsperspektiven, in: Janina Karolewski/Nadja Miczek/Christof Zotter (Hgg.), Ritualdesign, Zur kultur- und ritualwissenschaftlichen Analyse »neuer Rituale«, Bielefeld: transcript 2012, 97-124.
- **Sainer, Arthur:** The New Radical Theatre Notebook, New, Expanded, Rev. Ed., New York/London: Applause 1997.
- **Salata, Kris:** The Unwritten Grotowski. Theory and Practice of the Encounter, New York/London: Routledge 2013.

- **Sartre, Jean-Paul:** *Réflexions sur la question juive* [1946], Paris: Gallimard 1954.
- **Saunders, James:** Michael Kohlhaas. Ein Stück nach der Novelle von Heinrich Kleist, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1973.
- **Saupe, Anja:** *Kannibalismus und Kultur. Zu einer Poetik des Tabubruchs in der Fiktion – Drama, Comic und Film*, Frankfurt a. M.: Lang 2011.
- **Sax, William S.:** Agency, in: Jens Kreinath/Jan Snoek/Michael Stausberg (eds.), *Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts*, Vol. I, Leiden: Brill 2006, 473-481.
- **Sax, William S.:** Agency, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), *Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 25-31.
- **Sax, William S.:** Ritual and the Problem of Efficacy, in: *ders./Johannes Quack/Jan Weinhold* (eds.), *The Problem of Ritual Efficacy*, Oxford: Oxford University Press 2010, 3-16.
- **Schaumann, Caroline/Schaumann, Frank:** Max Frisch's *Andorra*: Balancing Act between Pattern and Particular, in: Olaf Berwald (ed.), *A Companion to the Works of Max Frisch*, Rochester/New York: Camden House 2013, 58-71.
- **Schechner, Richard:** Approaches to Theory/Criticism, in: *The Tulane Drama Review* 10 (1966), no. 4, 20-53.
- **Schechner, Richard:** „Believed-in“-Theater, in: *Rituale heute, Theorien – Kontroversen – Entwürfe*, hrsg. von Corina Caduff/Joanna Pfaff-Czarnecka, Berlin: Reimer 1999, 181-190.
- **Schechner, Richard:** *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1985.
- **Schechner, Richard:** *Environmental Theater*, New York: Hawthorn Books 1973.
- **Schechner, Richard:** From Ritual to Theatre and Back: The Structure/Process of the Efficacy-Entertainment Dyad, in: *Educational Theatre Journal* 26 (1974), no. 4, 455-481.
- **Schechner, Richard:** *Performance Studies. An Introduction*, London/New York: Routledge 2002.
- **Schechner, Richard:** *Performance Theory, Rev. and Exp. Ed.*, New York/London: Routledge 1988.
- **Schechner, Richard:** 6 Axioms for Environmental Theatre, in: *The Drama Review* 12 (1968), no. 3, 41-64.
- **Schechner, Richard:** *Theater-Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg 1990.

- **Schechner, Richard:** *The End of Humanism. Writings on Performance*, New York: PAJ Publications 1982.
- **Schechner, Richard:** Victor Turner's Last Adventure, in: Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications 1987, 7-20.
- **Schenk, Gerrit Jasper:** Einleitung: Tradition und Wiederkehr des Rituellen, in: Dietrich Harth/*ders.* (Hgg.), *Ritualdynamik, Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns*, Heidelberg: Synchron 2004, 11-26.
- **Schiffauer, Werner:** *Die Gottesmänner. Türkische Islamisten in Deutschland. Eine Studie zur Herstellung religiöser Evidenz*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- **Schlatter, Gerhard:** Religionsethnologie, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, hrsg. von Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Matthias Laubscher, Bd. I, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1988, 157-194.
- **Schlieter, Jens:** Paradigm lost? „Europäische Religionsgeschichte“, die Grundlagenkrise der „systematischen Religionswissenschaft“ und ein Vorschlag zur Neubestimmung, in: *VSH-Bulletin 1* (2010), 42-51.
- **Schmidt, Axel:** Tabu, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, hrsg. von Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Matthias Laubscher, Bd. V, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 2001, 160-162.
- **Schmidt, Bettina E./Münzel, Mark (Hgg.):** *Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie*, Marburg: Curupira 1998.
- **Schneider, Christian:** Ansteckende Geschichte. Überlegungen zur Fiktionalisierung der Erinnerung, in: Iris Roebing-Grau/Dirk Rupnow (Hgg.), *„Holocaust“-Fiktion, Kunst jenseits der Authentizität*, Paderborn: Fink 2015, 19-35.
- **Schomburg-Scherff, Sylvia M.:** Arnold van Gennep (1873-1957), in: *Klassiker der Religionswissenschaft, Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, hrsg. von Axel Michaels, München: Beck 2004, 222-233.
- **Schotter, Richard:** Introduction, in: *ders.* (ed.), *The American Place Theatre: Plays*, New York: Dell 1973, ix-xviii.
- **Schumacher, Claude (ed.):** *Staging the Holocaust. The Shoah in Drama and Performance*, Cambridge Studies in Modern Theatre, Cambridge: Cambridge University Press 1998.
- **Schutti, Carolina:** *Die Bibel in Elias Canettis Blendung. Eine Studie zur Intertextualität mit einem Verzeichnis der Bibelstellen*, Innsbruck: Innsbruck University Press 2006.
- **Schwarz, Daniel R.:** *Imagining the Holocaust*, New York: St. Martin's Press 1999.
- **Schweiger, Hannes:** *Failing better. Die Rezeption Samuel Becketts in Österreich, Wechselwirkungen Bd. 8*, Bern: Lang 2005.

- **Schwindt, Barbara:** Das Konzentrations- und Vernichtungslager Majdanek. Funktionswandel im Kontext der „Endlösung“, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- **Seeman, Don:** Ritual Practice and Its Discontents, in: A Companion to Psychological Anthropology, Modernity and Psychocultural Change, ed. by Conerly Casey/Robert B. Edgerton, Malden/MA: Blackwell 2005, 358-373.
- **Segal, Robert A.:** Myth and Ritual, in: Jens Kreinath/Jan Snoek/Michael Stausberg (eds.), Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts, Vol. I, Leiden: Brill 2006, 101-121.
- **Sekretariat des Brecht-Dialogs (Hrsg.):** Brecht-Dialog 1968. Politik auf dem Theater, Dokumentation 9. bis 16. Februar 1968, München: Rogner & Bernhard 1969.
- **Selby, David Lynn:** A History of The American Place Theatre. 1963-1968, Ann Arbor/Michigan: University Microfilms, Inc. 1971.
- **Semprun, Jorge:** Literature or Life, Translated from the French by Linda Coverdale, London: Viking 1997.
- **Semprun, Jorge:** The Long Voyage. A Novel, Woodstock/New York: The Overlook Press [1964] 2005.
- **Senat von Berlin (Hrsg.):** 25 Jahre Theater in Berlin. Theaterpremieren 1945-1970, Berlin: Heinz Spitzing 1972.
- **Septuaginta:** Biblia Graeca, hrsg. von Alfred Rahlfs/Robert Hanhart, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 2013.
- **Shakespeare, William:** A Midsummer Night's Dream / Ein Sommernachtstraum [1605], in: *ders.*, Shakespeares Werke, Englisch und Deutsch, hrsg. von Levin Ludwig Schücking, Bd. 2, Berlin: Tempel-Verlag 1961, 270-330.
- **Shakespeare, William:** Hamlet [1603], in: The Works of Shakespeare, ed. by John Dover Wilson, Cambridge: Cambridge University Press ²1954.
- **Shakespeare, William:** Hamlet [1603], in: Erich Fried, 27 Stücke von William Shakespeare in der Übersetzung von Erich Fried, hrsg. von Friedmar Apel, Bd. 2, Berlin: Wagenbach 1989, 377-461.
- **Shakespeare, William:** Julius Cäsar [1599], Zweisprachige Ausgabe, Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther, William Shakespeare Gesamtausgabe, Bd. 25, Cadolzburg: ars vivendi 2005, 6-207.
- **Shakespeare, William:** King Lear [1606], in: The Works of Shakespeare, ed. by John Dover Wilson, Cambridge: Cambridge University Press 1962, 1-121.
- **Shakespeare, William:** Macbeth [1611], Zweisprachige Ausgabe, Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther, William Shakespeare Gesamtausgabe, Bd. 6, Cadolzburg: ars vivendi 2001, 6-195.

- **Shakespeare, William:** The Tempest [1611], in: The Works of Shakespeare, ed. by John Dover Wilson, Cambridge: Cambridge University Press 1948, 1-78.
- **Shakespeare, William:** The Third Part of King Henry the Sixth [1777], Englische Online-Ausgabe Project Gutenberg (URL: <https://www.gutenberg.org/ebooks/1502> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Shakespeare, William:** Titus Andronicus [1594], Englisch-deutsche Studienausgabe, Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Markus Marti, Tübingen: Stauffenburg 2008, 70-273.
- **Sichrovsky, Peter:** Die Opfer-Täter-Gesellschaft. Das österreichische Selbstverständnis 50 Jahre nach dem Anschluss, in: *ders.*, Das Abendmahl, hrsg. vom Burgtheater Wien, Programmbuch Nr. 29, Wien: Agens-Werk Geyer + Reisser 1988, 25-28.
- **Sichrovsky, Peter:** Schuldig geboren. Kinder aus Nazifamilien, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1987b.
- **Sichrovsky, Peter:** Wir wissen nicht was morgen wird, wir wissen wohl was gestern war. Junge Juden in Deutschland und Österreich, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1985.
- **Simon, Udo:** Reflexivität, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 100-108.
- **Simon, Udo:** Reflexivity and Discourse on Ritual – Introductory Reflexions, in: Axel Michaels (gen. ed.), Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Vol. IV Reflexivity, Media and Visuality, Wiesbaden: Harrassowitz 2011, 3-21.
- **Smith, Jonathan Z.:** When the Bough Breaks, in: *ders.*, Map is not Territory, Studies in the History of Religions, Leiden: Brill 1978, 208-239.
- **Smith, William Robertson:** Lectures on the Religion of the Semites. The Fundamental Institutions, London: Adam & Charles Black 1889.
- **Smith, William Robertson:** Lectures on the Religion of the Semites. The Fundamental Institutions, Third Ed., London: Adam & Charles Black [1889] 1927.
- **Snoek, Jan A. M.:** Defining ‚Rituals‘, in: Jens Kreinath/Jan Snoek/Michael Stausberg (eds.), Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts, Vol. I, Leiden: Brill 2006, 3-14.
- **Snoek, Jan A. M.:** Initiations. A Methodological Approach to the Application of Classification and Definition Theory in the Study of Rituals, Pijnacker: Dutch Efficiency Bureau 1987.
- **Snoek, Jan A. M.:** Researcher and Researched Rituals, in: Axel Michaels (gen. ed.), Ritual Dynamics and the Science of Ritual, Vol. IV Reflexivity, Media and Visuality, Wiesbaden: Harrassowitz 2011, 693-697.

- **Söderblom, Nathan:** Holiness. General and Primitive, in: Encyclopaedia of Religion and Ethics, ed. by James Hastings, Vol. VI, Edinburgh: T. & T. Clark 1913, 731-741.
- **Soeffner, Hans-Georg:** Rituale des Antiritualismus – Materialien für Außeralltägliches, in: Hans Ulrich Gumbrecht/Ludwig K. Pfeiffer (Hgg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 519-546.
- **Sommer, Maria:** Ehen stiften. Die Arbeit der Bühnenverlegerin Maria Sommer, in: Theater heute 10 (1969), H. 6, 55-56.
- **Spencer, Baldwin/Gillen, Francis J.:** The Native Tribes of Central Australia, London: Macmillan 1899.
- **Stausberg, Michael:** Die Religion Zarathushtras. Geschichte – Gegenwart – Rituale, Bd. 2, Stuttgart: Kohlhammer 2002.
- **Stausberg, Michael:** Faszination Zarathushtra. Zoroaster und die Europäische Religionsgeschichte der Frühen Neuzeit, Teil 1, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 42,1, Berlin/New York: de Gruyter 1998a.
- **Stausberg, Michael:** Faszination Zarathushtra. Zoroaster und die Europäische Religionsgeschichte der Frühen Neuzeit, 2 Bd.e, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 42,1/42,2, Berlin/New York: de Gruyter 1998b.
- **Stausberg, Michael:** Reflexive Ritualisationen, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 56 (2004a), 54-61.
- **Stausberg, Michael:** Reflexivity, in: Jens Kreinath/Jan Snoek/*ders.* (eds.), Theorizing Rituals: Issues, Topics, Approaches, Concepts, Vol. I, Leiden: Brill 2006, 627-646.
- **Stausberg, Michael:** Religionswissenschaft: Profil eines Universitätsfachs im deutschsprachigen Raum, in: *ders.* (Hrsg.), Religionswissenschaft, Berlin/Boston: de Gruyter 2012, 1-30.
- **Stausberg, Michael:** Renaissancen: Vermittlungsformen des Paganen, in: Hans G. Kippenberg/Jörg Rüpke/Kocku von Stuckrad (Hgg.), Europäische Religionsgeschichte, Ein mehrfacher Pluralismus, Bd. 2, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, 695-721.
- **Stausberg, Michael:** Ritualtheorien und Religionstheorien. Religionswissenschaftliche Perspektiven, in: Dietrich Harth/Gerrit Jasper Schenk (Hgg.), Ritualdynamik, Kulturübergreifende Studien zur Theorie und Geschichte rituellen Handelns, Heidelberg: Synchron 2004b, 29-48.
- **Stausberg, Michael:** Vor und nach der *middle passage*: Varianten des Ritualtransfers in der afroamerikanischen (Religions-)Geschichte, in: Zeitschrift für Religionswissenschaft 18 (2010), H. 1, 39-69.
- **Steiner, George:** Sprache und Schweigen, Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.

- **Stemberger, Günter:** Studien zum rabbinischen Judentum, Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk 1990.
- **Stender, Wolfram:** Die Wandlungen des ‚Antiziganismus‘ nach 1945. Zur Einleitung, in: *ders.* (Hrsg.), *Konstellationen des Antiziganismus, Theoretische Grundlagen, empirische Forschung und Vorschläge für die Praxis*, Online-Ressource, Wiesbaden: Springer VS 2016, 1-50.
- **Stietencron, Heinrich von:** Der Begriff der Religion in der Religionswissenschaft, in: Walter Kerber (Hrsg.), *Der Begriff der Religion, Fragen einer neuen Weltkultur 9*, München: Kindt 1993, 111-137.
- **Stolz, Fritz:** Grundzüge der Religionswissenschaft, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht ³2001.
- **Strasberg, Lee:** Ein Traum der Leidenschaft. Die Entwicklung der „Methode“. Eine Theorie der Schauspielkunst, München: Schirmer/Mosel 1988.
- **Streim, Alfred:** Auschwitz, in: Wolfgang Benz/Hermann Graml/Hermann Weiß (Hgg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, München: dtv ⁵2007, 422-424.
- **Stuckrad, Kocku von:** Simson, in: Christoph Auffarth/Hans G. Kippenberg/Axel Michaels (Hgg.), *Wörterbuch der Religionen*, Stuttgart: Kröner 2006, 489.
- **Sylvanus, Erwin:** Korczak und die Kinder. Schauspiel, Hamburg: Rowohlt-Theater-Verlag 1957.
- **Sylvanus, Erwin:** Korczak und die Kinder. Ein Stück, St. Gallen: Tschudy-Verlag 1959.
- **Tabori, Cornelius:** *My Occult Diary*, translated and edited by Paul Tabori, London: Rider and Company 1951.
- **Tabori, Paul:** Editor’s Preface, in: Cornelius Tabori, *My Occult Diary*, translated and edited by Paul Tabori, London: Rider and Company 1951, vii-viii.
- **Tabori, Paul:** *Heritage of Mercy*, London: Sampson Low 1949.
- **Tabori, Paul:** *Restless Summer. A Personal Record*, London: The Sylvan Press 1946.
- **Tabori, Paul:** *The Anatomy of Exile. A Semantic and Historical Study*, London: Harrap 1972.
- **Tabori, Paul:** *The Book of the Hand. A Compendium of Fact and Legend Since the Dawn of History*, Philadelphia/New York: Chilton Company 1962.
- **Tambiah, Stanley J.:** A Performative Approach to Ritual, in: *Proceedings of the British Academy* 65 (1979), 113-169.
- **Terfloth, John H.:** Versuche zur Aktualisierung des Theaters in Nordamerika, in: *Maske und Kothurn* 17 (1971), H. 3, 236-245.

- **The Holy Bible. Containing the Old and New Testaments:** Authorised King James Version, Translated out of the Original Tongues and with the Former Translations Diligently Compared and Revised by His Majesty's Special Command Appointed to be Read in Churches, London: Collins 1991.
- **Tholen, Georg Christoph:** Medium/Medien, in: Alexander Roesler/Bernd Stiegler (Hgg.), Grundbegriffe der Medientheorie, Paderborn: Fink 2005, 150-173.
- **Töbelmann, Paul:** Wirksamkeit, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 222-228.
- **Tóth, Barbara (Hrsg.):** 1986. Das Jahr, das Österreich veränderte, Wien: Czernin 2006.
- **Turner, Terence S.:** Transformation, Hierarchy and Transcendence: A Reformulation of Van Gennep's Model of the Structure of Rites de Passage, in: Sally F. Moore/Barbara G. Myerhoff (eds.), Secular Ritual, Assen/Amsterdam: Van Gorcum 1977, 53-70.
- **Turner, Victor:** Are there Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?, in: Richard Schechner/Willa Appel (eds.), By Means of Performance, Intercultural Studies of Theatre and Ritual, Cambridge: Cambridge University Press 1990, 8-18.
- **Turner, Victor:** Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage*, in: Symposium on New Approaches to the Study of Religion, ed. by Melford E. Spiro, Proceedings of the Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society 1964, Seattle: American Ethnological Society 1964, 4-20.
- **Turner, Victor:** Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society, Ithaca/London: Cornell University Press 1974.
- **Turner, Victor:** „Liminal“ to „Liminoid“ in Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology, in: *ders.*, Process, Performance and Pilgrimage, A Study in Comparative Symbolology, Neu Delhi: Concept Publishing Company 1979, 11-59.
- **Turner, Victor:** Ritual, Tribal and Catholic, in: *Worship* 50 (1976), no. 6, 504-526.
- **Turner, Victor:** The Forest of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual, Ithaca/New York: Cornell University Press 1967.
- **Turner, Victor:** Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels, Frankfurt a. M.: Ed. Qumran im Campus Verlag 1989.
- **Tylor, Edward B.:** Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom, Bd. 1, London: Murray 1871a.
- **Tylor, Edward B.:** Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom, 2 Bd.e, London: Murray 1871b.
- **Tyttell, John:** The Living Theatre. Art, Exile and Outrage, London: Methuen Drama 1997.

- **Vági, Zoltán/Csösz, László/Kádár, Gábor:** The Holocaust in Hungary. Evolution of a Genocide, Documenting Life and Destruction, Holocaust Sources in Context 6, Lanham/Maryland: AltaMira Press 2013.
- **Vervaeet, Stijn:** Staging the Holocaust in the Land of Brotherhood and Unity: Holocaust Drama in Socialist Yugoslavia in the 1950s and 1960s, in: The Slavonic and East European Review 92 (2014), no. 2, 228-254.
- **Visser, Margaret:** The Rituals of Dinner. The Origins, Evolution, Eccentricities, and Meaning of Table Manners, London: Viking 1991.
- **Volhard, Ewald:** Kannibalismus, Studien zur Kulturkunde 5, Stuttgart: Strecker & Schröder 1939.
- **Voltaire:** The Complete Works of Voltaire, ed. by Theodore Besterman, Vol. 120, Correspondence and related documents (February - September 1770), Banbury, Oxfordshire: Voltaire Foundation 1975.
- **Wagner, Thorsten:** Lublin-Majdanek, in: Wolfgang Benz/Hermann Graml/Hermann Weiß (Hgg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus, München: dtv 2007, 628-629.
- **Walsdorf, Hanna:** Performanz, in: Christiane Brosius/Axel Michaels/Paula Schrode (Hgg.), Ritual und Ritualdynamik, Schlüsselbegriffe, Theorien, Diskussionen, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, 85-91.
- **Wansbrough, Henry:** History and Impact of English Bible Translations. 4. The King James Bible, in: Hebrew Bible / Old Testament, The History of Its Interpretation, ed. by Magne Sæbø, Vol. II From the Renaissance to the Enlightenment, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, 550-552.
- **Warstat, Matthias:** Katharsis heute: Gegenwartstheater und emotionaler Stil, in: Martin Vöhler/Dirck Linck (Hgg.), Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten, Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud, Berlin/New York: de Gruyter 2009, 349-365.
- **Weinberg, Gerhard L.:** A World at Arms. A Global History of World War II, Second Ed., Cambridge: Cambridge University Press 2005.
- **Weinhold, Jan/Rudolph, Michael/Ambos, Claus:** Framing als Zugang zur Ritualdynamik, in: Henrik Jungaberle/Jan Weinhold (Hgg.), Rituale in Bewegung, Rahmungs- und Reflexivitätsprozesse in Kulturen der Gegenwart, Performanzen 11, Berlin: LIT Verlag 2006, 19-31.
- **Weiss, Peter:** Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1965.
- **Weiss, Peter:** Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen [1965], mit einem Kommentar von Marita Meyer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005.
- **Weiss, Peter:** Notizen zum dokumentarischen Theater, in: *ders.*, Rapporte 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 91-104.

- **Welker, Michael:** Was geht vor beim Abendmahl?, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus³2005.
- **Westemeier, Jens:** Hans Robert Jauß. Jugend, Krieg und Internierung, Paderborn: Konstanz University Press 2016.
- **Westemeier, Jens:** Jugend, Krieg und Internierung. Hans Robert Jauß, 12.12.1921 Göppingen - 01.03.1997 Konstanz. Wissenschaftliche Dokumentation, Konstanz: Universität Konstanz 2015 (URL: <http://kops.uni-konstanz.de/handle/123456789/30994> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Wierlemann, Sabine:** Political Correctness in den USA und in Deutschland, Philologische Studien und Quellen 175, Berlin: Schmidt 2002.
- **Wiesel, Elie:** Die Nacht. Erinnerung und Zeugnis, Aus dem Französischen von Curt Meyer-Clason, Freiburg i. B./Basel/Wien: Herder [1962] 1996.
- **Wiesel, Elie:** La Nuit, Paris: Les Éditions de Minuit 1958.
- **Wiesel, Elie:** Night, Translated from the French by Marion Wiesel, New York: Hill and Wang [1960] 2006.
- **Wiesel, Elie:** The Gates of the Forest. A Novel, New York: Schocken Books [1966] 1982.
- **Wiesel, Elie:** Un di Velt hot geshvign, Buenos Aires: Unión Central Israelita Polaca 1956.
- **Wilmer, Stephen E.:** Postwar Protest Plays, in: The Oxford Handbook of American Drama, ed. by Jeffrey H. Richards/Heather S. Nathans, Oxford: Oxford University Press 2014, 408-424.
- **Wimsatt, William K./Beardsley, Monroe:** The Intentional Fallacy, in: Sewanee Review 54 (1946), 468-488.
- **Wittgenstein, Ludwig:** Philosophische Untersuchungen [1953], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- **Wolf, Werner:** Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen, in: Volker C. Dörr/Tobias Kurwinkel (Hgg.), Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität, Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien, Würzburg: Königshausen & Neumann 2014, 11-45.
- **Wundt, Wilhelm:** Elemente der Völkerpsychologie. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit, Leipzig: Kröner 1912.
- **Wundt, Wilhelm:** Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte, 10 Bde., Leipzig: Engelmann 1900-1920.
- **Wundt, Wilhelm:** Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte, Bd. 2: Mythos und Religion, Leipzig: Engelmann 1906.

- **Wundt, Wilhelm:** Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte, Bd. 6: Mythos und Religion, Leipzig: Kröner ²1915.
- **Young, James Edward:** Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992.
- **Zancas, Rosa Pérez:** Den Holocaust (weiter) schreiben: Intertextualität und Ko-Autorschaft bei Ruth Klüger, Marburg: Tectum 2013.
- **Zander, Helmut:** „Europäische“ Religionsgeschichte. Religiöse Zugehörigkeit durch Entscheidung – Konsequenzen im interkulturellen Vergleich, Berlin/Boston: de Gruyter/Oldenbourg 2016.
- **Zilliges, Diane:** TÄUSCHUNG – ENT-TÄUSCHUNG. Studien zum Verhältnis von Ritual und Theater, Köln: Teiresias Verlag 2001.
- **Zimbardo, R. A.:** Genet's Black Mass, in: Modern Drama 8 (1965), no. 3, 247-258.
- **Zinser, Hartmut:** Der Markt der Religionen, München: Fink 1997.
- **Zinser, Hartmut:** Probleme und Grenzen der Anwendung psychoanalytischer Begriffe in der Religionswissenschaft, in: Paideuma 46 (2000), 189-206.
- **Zinser, Hartmut:** Religionskritik, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, hrsg. von Hubert Cancik/Burkhard Gladigow/Matthias Laubscher, Bd. I, Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer 1988, 310-318.
- **Zinser, Hartmut:** Sigmund Freud (1856-1939), in: Klassiker der Religionswissenschaft, Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade, hrsg. von Axel Michaels, München: Beck ²2004, 90-102.

6.2.3 Zeitungsartikel

- **Adorjan, Johanna:** „Hitler hat mir Leid getan.“ George Tabori im Interview, in: Der Tagesspiegel, 24.12.1999.
- **Atkinson, Brooks:** At the Theatre, in: The New York Times, 19.03.1952a.
- **Atkinson, Brooks:** Stranded ‚Flight‘. New Tabori Play Lacks a Point of View, in: The New York Times, 30.03.1952b.
- **Barnes, Clive:** Theater: ‚The Cannibals‘. Tabori's Allegory Given at American Place, in: The New York Times, 04.11.1968.
- **Bazinger, Irene:** Mach mir mal die „der, die, das“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 09.06.2016.
- **Becker, Peter von:** Die geheime Theaterkönigin, in: Der Tagesspiegel, 04.05.2007.

- **Borski, Arnim:** Auschwitz – Seen with the Eyes of the Young Generation, in: Berliner Zeitung, 15.12.1969.
- **Diez, Georg/Wichmann, Dominik:** Der Dreigroschen-Opa, in: Süddeutsche Zeitung, 05.01.2000.
- **Ernst, Michael:** George Tabori: Was ist für Sie Auschwitz?, in: Junge Welt, 24.05.1994.
- **Gussow, Mel:** Lyn Austin, Theater Producer, Dies at 78, in: The New York Times, 01.11.2000.
- **Healy, Patrick:** Apples for a Seasoned Acting Teacher, in: The New York Times, 25.12.2013.
- **Johannsmeier, Rolf:** Stalin in Wien, in: PflasterStrand 287 (1988), 44-46.
- **Kasch, Georg:** Alles nur Theater – Menschenfresser unter sich, in: Berliner Morgenpost, 31.03.2014.
- **Kerr, Alfred:** „Die Dreigroschenoper“, in: Berliner Tageblatt, 01.09.1928, abgedruckt in: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, Texte, Materialien, Dokumente, hrsg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960, 199-201.
- **Kerr, Alfred:** Brechts Copyright, in: Berliner Tageblatt, 03.05.1929, abgedruckt in: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch, Texte, Materialien, Dokumente, hrsg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1960, 202-204.
- **Kerr, Walter:** Where Do You Draw a Line?, in: The New York Times, 10.11.1968.
- **Kraft, Daphne:** Off-Broadway ‚Cannibals‘ Powerful, in: Newark Evening News, 04.11.1968.
- **Kümmel, Peter:** Der Jahrhundertmann, in: Die Zeit, 22.05.2014.
- **Lahr, John:** Theater: On refusing to swallow, in: New York Free Press, CRITIQUE, 07.11.1968.
- **Louchheim, Aline B.:** Tabori’s Flight Into Reality, in: The New York Times, 09.03.1952.
- **Matiebel, Marianne:** Kannibalen unter uns, in: Der Abend, 03.12.1969.
- **Michaelis, Rolf:** Ein Alptraumspiel. „Die Kannibalen“ – Europäische Erstaufführung in Berlin, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 15.12.1969.
- **Michaelsen, Sven:** Gipfeltreffen der Provokateure. Gespräch mit George Tabori und Claus Peymann, in: Stern, 26.05.1994.
- **o. A.:** Obituary Dr Paul Tabori, in: The Times, 12.11.1974.
- **R.B.:** Ein Tollhaus in der Kirche. ‚The Cannibals‘ – eine Uraufführung des American Place Theatre, in: Aufbau, 08.11.1968.

- **Rehder, Mathes:** Gott ist auf Seiten der kleinen Bataillone. Gespräch mit George Tabori, in: Hamburger Abendblatt, 04.12.1981.
- **Reiterer, Reinhold:** Die Rätsel des Spielens, in: Kleine Zeitung, 21.05.1999.
- **Rotzer, Florian:** Die plötzliche Eruption des Realen. Interview mit George Tabori, in: Die Tageszeitung, 02.02.1985.
- **Seegers, Armgard:** Theaterkönig: George Tabori, in: Hamburger Abendblatt, 23.02.2007a.
- **Seegers, Armgard:** Zwischen Hollywood und Holocaust, in: Hamburger Abendblatt, 25.07.2007b.
- **Seidenfaden, Ingrid:** Tabus, an denen wir alle würgen, in: Abendzeitung, 11.03.1996.
- **Stadelmaier, Gerhard:** Fürst des Feigenblatts. Dem Theaterversucher George Tabori zum Achtzigsten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.05.1994.
- **Watts, Richard Jr.:** Dinner in a Concentration Camp, in: New York Post, o.D.
- **Wiesel, Elie:** Trivializing the Holocaust: Semi-Fact and Semi-Fiction, in: The New York Times, 16.04.1978.
- **Witte, Karsten:** „Kasperl, Käfig und Kommerz“. Gespräch mit George Tabori, in: Frankfurter Rundschau, 18.02.1986.

6.3 Experteninterviews und Auskünfte per E-Mail

- **Chadwick, Jonathan:** E-Mail-Kontakt zu George Taboris *The Cannibals*: 01.03.2010.
- **Handman, Wynn:** Experteninterview mit Wynn Handman am 31.05.2012 in New York City.
- **Schacht, Sam:** Experteninterview mit Sam Schacht am 08.06.2012 in New York City.
- **Sommer, Maria:** George Taboris *Die Kannibalen* (1969), E-Mail-Kontakt: 26.01.2012.
- **Sommer, Maria:** George Taboris *Die Kannibalen* (1969), E-Mail-Kontakt: 22.10.2013.
- **Sommer, Maria:** George Taboris *Die Kannibalen* (1969), E-Mail-Kontakt: 25.10.2013.
- **Sommer, Maria:** Informationen zu George Taboris *Exodus* (2014), E-Mail-Kontakt: 22.11.2013.

6.4 Internetquellen

- **Buchinformation zu Fóthy, János:** *Horthyliget: a magyar Ördögsgiget* (1945) (URL: <http://www.bibl.u-szeged.hu/bibl/mil/ww2/konyv/f/bibJAT00364523.html> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **DAAD. Alumni:** George Tabori. Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD, 1971/1972 (URL: <https://www.daad.de/alumni/netzwerke/vip-galerie/mitteleuropa/12750.de.html> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung:** Georg-Büchner-Preis George Tabori, Urkundentext (URL: <http://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/george-tabori/urkundentext> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg:** Sinti und Roma (URL: <http://www.sintiundroma.de/sinti-roma.html> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **3sat, Programm:** Zum 100. Geburtstag von George Tabori. Der Spielmacher – George Tabori in Amerika, Film von Norbert Busè, Erstausstrahlung am 24.05.2014 (URL: <http://www.3sat.de/programm/?showid=CC495C0FE099310A> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Encyclopaedia Britannica. Britannica Academic:** Gestalt therapy (URL: <http://academic.eb.com.ubproxy.ub.uni-heidelberg.de/EBchecked/topic/232116/Gestalt-therapy> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Forschungsstelle Elie Wiesel an der Hochschule für Jüdische Studien (HfJS) Heidelberg:** URL: http://www.hfjs.eu/elie_wiesel/home.html (letzter Zugriff 01.06.2017).
- **Heidelberger Akademie der Wissenschaften:** Ordentliches Mitglied Hans Robert Jauf (URL: <http://www.haw.uni-heidelberg.de/akademie/mitglied.de.html?id=495> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Kurzportrait über Wynn Handman:** URL: <http://www.youtube.com/watch?v=EAa3eUf98kI> (letzter Zugriff 01.06.2017).
- **Magyar Életrajzi Lexikon 1000-1990:** Tabori Kornél (URL: <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC15363/15371.htm> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Online Dictionary of Playground Slang:** Davy Davy Dumpling (URL: <http://www.odps.org/glossword/index.php?a=term&d=10&t=268> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Paul Tabori Papers:** Senate House Library, University of London, Werkübersicht erstellt von Stefan Dickers, Dezember 2004 (URL: <http://www.ulrls.lon.ac.uk/resources/MS1006.pdf> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Rabinovici, Doron:** Wie es war und wie es gewesen sein wird. Eine Fortschreibung von Geschichte und Literatur nach der Shoah (URL: http://www.rabinovici.at/texte_wieeswar.html (letzter Zugriff 01.06.2017)).

- **Schacht, Sam:** <http://www.stellaadler.com/profiles/sam-schacht/> (letzter Zugriff 01.06.2017).
- **Scheiner, Jonathan:** Alles echt erfunden. Dichtung, Wahrheit und viel Witz: George Taboris Erinnerungen „Autodafé“ (URL: <http://www.leo-baeck.org/leobaeck/biographien/buch-04564.html> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **SFB 619 Ritualdynamik der Universität Heidelberg:** URL: <http://ritualdynamik.de> (letzter Zugriff 01.06.2017).
- **St. Clement Episcopal Church:** URL: <http://www.nycago.org/Organs/NYC/html/StClementEpis.html> (letzter Zugriff 01.06.2017).
- **The Book of Common Prayer:** Order for the Burial of the Dead. The Burial (URL: <https://www.churchofengland.org/prayer-worship/worship/texts/1928/series-one-burial-services/an-order-for-the-burial-of-the-dead.aspx> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **The Tabori Project:** URL: <https://www.taboriproject.org/our-mission> (letzter Zugriff 01.06.2017).
- **United States Holocaust Memorial Museum, Frequently Asked Questions:**
How is a Holocaust survivor defined?
(URL: <http://www.ushmm.org/remember/the-holocaust-survivors-and-victims-resource-center/benjamin-and-vladka-meed-registry-of-holocaust-survivors/registry-faq#11> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **United States Holocaust Memorial Museum, Holocaust Encyclopedia:** Josef Mengele (URL: <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007060> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **United States Holocaust Memorial Museum, Holocaust Encyclopedia:** 1933: Key Dates, January 30 (URL: <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10007499> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **United States Holocaust Memorial Museum, Holocaust Encyclopedia:** Mauthausen (URL: <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005196> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **United States Holocaust Memorial Museum, Holocaust Encyclopedia:** Raoul Wallenberg and the Rescue of Jews in Budapest (URL: <http://www.ushmm.org/wlc/en/article.php?ModuleId=10005211> (letzter Zugriff 01.06.2017)).
- **Universität Leipzig, Institut für Theaterwissenschaft, Dr. Hanna Walsdorf:** Emmy Noether-Projekt *Ritualdesign für die Ballettbühne: Konstruktionen von Volkskultur im europäischen Theatertanz (1650-1760)* (URL: <http://theaterwissenschaft.gko.uni-leipzig.de/index.php?id=220> (letzter Zugriff 01.06.2017)).

- **Zusammenfassung der Dissertation von Bourger, Désirée:** Unverdaute Trauer. Das Kulturthema Essen in George Taboris Holocaust-Dramen, Göttingen 2002 (URL: <https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0006-AEE2-8> (letzter Zugriff 01.06.2017)).