

# Gestörtes Einvernehmen

## Die antiritualistischen Holocaust-Spiele

### George Taboris und Joshua Sobols

Dietrich Harth

Das 'Litauische Jerusalem' (*Yerushalyim D'Lita*), die Stadt Wilna, verdankte ihren Beinamen einer reichen, lebendigen Kulturtradition und nicht zuletzt der Haskalah, der hebräischen Aufklärung, die dort im 18. Jahrhundert der Talmudist Elijah Ben Solomon Zalman lehrte. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist die Diasporagemeinde Wilnas multinational, polyglott und aufgeschlossen für die Ideen des Sozialismus. Über das Verhältnis dieser Ideen zur Praxis streiten sich die ortsansässigen ideologischen Gruppierungen: hebräische Zionisten auf der einen, jiddische Bundisten (Mitglieder des in Wilna gegründeten *Allgemeinen jüdischen Arbeiterbundes*) auf der anderen Seite. Den Streit verschärft bald der Druck von außen, der bedrohlich zunehmende polnisch-sowjetische Antisemitismus.

„Ein unsichtbarer Faden“, heißt es in dem 1931 erschienenen Foto-bändchen *Ein Ghetto im Osten: Wilna*, „zieht sich von Massadah, der letzten jüdischen Festung in Palästina, bis zur Judengasse in Wilna. War es dort der Kampf mit dem Schwert, so ist es hier ein Kampf des Geistes und eigenartiger Kultur.“ Ein prophetisches Wort, dessen tödlichen Sinn die nahe Zukunft einlösen sollte. Angesichts wachsender Verfolgung und wechselnder Zwingherren - deutsche Besatzung im Ersten Weltkrieg, umstrittene Besitzansprüche der Nachbarstaaten, polnische Annexion (1920) - erinnert sich die jüdische Gemeinde in der litauisch-polnischen Stadt ihrer großen Traditionen. Es ist eine kurze Blütezeit, denn 1939 zwingt Hitlers Überfall auf Polen die Ostjuden zur Flucht. Intellektuelle, religiöse und wirtschaftliche Eliten suchen Schutz im freieren Wilna, das seit Oktober '39 wieder litauisch ist, aber schon im Sommer 1940 unter den Auflagen sowjetischer Eroberer die Freiheit verliert.

Als im Juni 1941 Hitlers Armee den mit Stalin vereinbarten Nichtangriffspakt bricht und im Zuge der nach Osten ausgreifenden Expansionskriege Wilna besetzt, zählt die Stadt 80.000 jüdische Einwohner. Viele versuchen vor der deutschen Armee zu fliehen, viele

werden getötet. Anfang Juli desselben Jahres trifft das deutsche Einsatzkommando 9, eine berüchtigte Todesschwadron, in Wilna ein und beginnt im nahegelegenen Ponar mit Massakern an der jüdischen Stadtbevölkerung. Die deutsche Militärverwaltung befiehlt bald die Einrichtung eines Judenrats, den sie als Geisel mißbraucht. Im August wird das Einsatzkommando 9 durch das EK 3 abgelöst und die jüdische Bevölkerung unter dem Kommando des SS-Offiziers Franz Maurer in einem hermetisch abgeriegelten Ghetto zusammengetrieben. Bis Ende 1941 ermorden die Deutschen mehr als 25.000 jüdische Bewohner, 3.700 Personen werden verschleppt.

Anfang 1942 formieren sich im Ghetto bewaffnete und kulturelle Widerstandsgruppen. Die *Fareynikte Partizanen Organizatsye* (FPO) hat ihr mobiles Quartier in den nahegelegenen Wäldern. Konzerte und Theatervorstellungen im Ghetto sind ausverkauft, ein Literaturpreis wird ausgeschrieben, die Bibliothek feiert die steigenden Zahlen ausgeliehener Bücher; jüdische Manufakturen produzieren für die Deutschen; Maurer ernennt den Chef der Ghetto-Polizei, Jacob Gens, zum Leiter des Ghettos. Unterdessen gehen die Massaker weiter: Im Oktober zählt das Ghetto nur noch 12.000 Einwohner.

Im Frühjahr 1943 wird der SS-Mann Hans Kittel zum verantwortlichen Offizier der *Sicherheitspolizei für jüdische Angelegenheiten* in Wilna ernannt. Unter seinem Kommando erhält am 1. September der jüdische Ghettoleiter Gens - das Ghetto-Theater probt soeben Scholem-Aleichems *Tewje, der Milchmann* - den Auftrag, 5.000 der Wilnaer Juden für den Abtransport ins KZ zu 'selektieren'. Zwei Wochen später wird Gens von den Deutschen erschossen und kurz darauf die gesamte Ghettobevölkerung - etwa 10.000 Männer, Frauen und Kinder - in Ponar ermordet oder in die Gaskammern anderer Lager deportiert. Der 21jährige Hans Kittel, der nach Kriegsende untertauchen kann, begleitet die Deportationen auf einem Klavier, das er am Ghettoausgang hat aufstellen lassen.

Es fällt schwer, sich vorzustellen, daß die mörderische (hier verkürzt wiedergegebene) Chronik der Wilnaer Ereignisse, die Hermann Kruk, der Leiter der Ghetto-Bibliothek, in einem Tagebuch minutiös festgehalten hat, sowie die Kittelsche Mischung aus Terror und Kitsch den Stoff für ein Schauspiel bieten könnten. Der israelische, 1939 in Tel Aviv geborene Autor Joshua Sobol hatte den Mut, diesen historischen Stoff in einem dramatischen *Triptychon* zu verwenden, dessen erster Teil *Ghetto* (neben *Adam*, 1989 und *Untergrund*, 1990), 1984 unter seiner Regie in Haifa uraufgeführt, zu einem internationalen, mehrfach preisgekrönten Bühnenerfolg geworden ist. Wie hat

Sobol, der auch an anderen Theatern - z.B. in Essen und Bremen - selber Regie geführt hat, das gemacht?

Bevor ich diese Frage mit einem genaueren Blick in den Text zu beantworten suche, einige Worte über den 1914 in Budapest geborenen Theatermacher George Tabori, der sich in seiner Wahlsprache gern „playmaker“ nennt. Tabori emigriert 1936 nach London, erwirbt später die britische Staatsbürgerschaft, schreibt und arbeitet als Journalist und Roman-Schriftsteller in England, der Türkei und im Nahen Osten, verfaßt seit Mitte der 40er Jahre Filmdrehbücher in den USA und kooperiert fast zehn Jahre lang als Theatermacher mit Lee Strasbergs Actor's Studio in New York. Taboris Vater Cornelius wurde, wie die meisten seiner Verwandten, in Auschwitz ermordet.

1969 reist Tabori nach Berlin, um auf der Werkstattbühne des Schiller-Theaters sein ein Jahr zuvor in New York uraufgeführtes Stück *Die Kannibalen* zu inszenieren. Schauplätze des Dramas sind eine KZ-Baracke und die Bühnen-Situation. Thema ist der Bruch mit dem Tabu, vom Fleisch des andern zu essen. Im Mittelpunkt der Szenen steht der Vater des Autors, den der Sohn, dargestellt von einem Schauspieler, spielt. Die Berliner Inszenierung wurde von der Kritik gelobt, ein großer Erfolg wurde das Stück aber nicht. Taboris grandiose Karriere im westdeutschen Theaterleben, in das er Anfang der 70er Jahre übersiedelte, hat das nicht aufgehalten. 1987 spielt er *Die Kannibalen* noch einmal im Rahmen eines Theaterprojekts, das Auszüge aus Peter Sichrovskys Dokumentation *Schuldig geboren* in Szene setzt, mit seiner Gruppe *Der Kreis* in Wien: eine Antwort auf die Waldheim-Affäre.

## II

Tabori und Sobol haben manches gemeinsam. Ihre Theaterarbeit vertraut auf die irritierende Macht des Mediums, zieht die Infragestellung stereotyper Freund-Feind-Schemata simplifizierenden Antworten vor, ist *work in progress* und daher offen für laborähnliche Versuche, in denen das Theatralische meist mehrfach gebrochen erscheint. Ihre Produktionen wurden nicht nur gelobt, sondern waren nicht selten Mißverständnissen und scharfen Angriffen ausgesetzt. Das ging manchmal bis zum Vorwurf des Antisemitismus, und beide haben immer wieder mit Fantasie und Geduld - in Interviews und zahlreichen Schriften - dem Publikum ihre Absichten erläutert. Offener und geheimer Bezugspunkt ihrer Arbeit ist die Zivilisationskatastrophe des Holocaust, auch und gerade in den davon

ausgehenden Schatten, die auf andere, nicht zuletzt auf jüngste und gegenwärtige Ereignisse des 20. Jahrhunderts fallen.

Als Sobol Ende der 80er Jahre Taboris *Goldberg-Variationen* inszenierte, mochte er sich seiner Arbeit an *Ghetto* erinnern. Beide Stücke spielen mit der Idee des Welttheaters, kehren aber den heilsgeschichtlichen Mythos Calderons auf radikale Weise um. Taboris farcenhaftes Verwirrspiel mit den Stoffen und Texten der Genesis und der Passion steht unter dem Motto: „Ich kenne meine Bibel, will sagen, ich kenne das Theater.“<sup>41</sup> Gott, Mr. Jay, ist in diesem Spiel ein zynischer Regisseur, dem alles, selbst die Schöpfung mißlingt, und wenn die Farce mit den Worten „noch mal von vorn“ schließt, so verheißt das nichts Gutes. Sobol wiederum legt die Erschaffung der Ghetto-Welt in Luzifers (Kittels) Hände, und der Überlebende, der Puppenspieler und Direktor des Ghetto-Theaters mit dem Namen Srulik, wiederholt am Ende die Frage des Anfangs: „Unsere letzte Vorstellung...?“

Die Rückkehr des Endes zum Anfang - Zeichen einer in sich selbst kreisenden, einer ausweglosen Geschichte - ist auch in Taboris *Kannibalen* ein durchgehendes Element. Das Stück spielt in einem „schwarzen Raum“, möbliert mit Tisch, Bänken, Hockern, Pritschen, Ofen und einem großen Kessel; aus dem Off ertönen „die Stimmen Sterbender“, „die nach ihren Leibgerichten rufen“, während sich der Schauspieler, der in der Rolle des Sohnes den „Onkel“ (Taboris Vater Cornelius) darstellt, an den leeren Tisch setzt und die bald darauf eintretenden „Gäste“ (die Mitbewohner der Baracke in Auschwitz) erwartet; alle gehen hungrig zu Bett (Theaterstücke I, 4f.). Die Einheit des Orts bleibt während des folgenden Spiels gewahrt. In der Schlußszene ertönt aus dem Off eine Stimme, die den Kannibalismus preist und den „lieben Brüdern in Christo“ das „Judenherz, in Aspik oder mit einer pikanten Sauce“ empfiehlt. Jetzt ist der Tisch gedeckt: In den Näpfen dampft das von den Hungernden im großen Kessel gekochte Fleisch eines zu Beginn des Spiels im nächtlichen Kampf um ein Stück Brot unbeabsichtigt erschlagenen Leidensgenossen. Auf dem Tisch sitzt, aus den Näpfen fressend, der „Engel des Todes“, der Nazi-Scherge Schrekinge (73f.). Er entscheidet über Leben und Tod, indem er unter Mordandrohung die Inhaftierten zwingt, vom Fleisch des andern zu essen: Zwei fügen sich, neun werden in die Gaskammern getrieben, während „die Polka des Anfangs“ aus den Lautsprechern lärmt.

Auch Sobols *Ghetto* nutzt als handlungsauslösenden Impuls den Hunger und verwendet (in der letzten Szene) die Requisite des Kessels als paradoxes Zeichen der großen Speisung und des gewaltsamen Todes. Zu Beginn der Handlung entdeckt Kittel unterm Hemd

der Sängerin Chaja eine Tüte mit einem Kilo gestohlener Bohnen, schüttet diese über den Bühnenboden und schickt sich an, die Sängerin zu erschießen.<sup>2</sup> Da schaltet sich Lina ein, die Puppe, die der Bauchredner Srulik führt. Sie bezichtigt Srulik des Bohnen-Diebstahls, und es kommt zu einem 'Dialog' zwischen Srulik und Srulik-Lina, der jenes den Ghettobewohnern aufgezwungene Dilemma zwischen Wahrhaftigkeit und Verstellung beschreibt, das sich als Leitmotiv durch das gesamte Schauspiel zieht (2. Szene):

- Srulik: Sie lügt.  
 Lina: Ich lüge?  
 Srulik: Sie wird alles sagen, um mich fertigzumachen.  
 Lina: Er wird alles sagen, um am Leben zu bleiben!  
 (zu Kittel) Blasen Sie ihm das Gehirn raus. Befreien Sie die Welt von dieser Ratte!  
 Kittel: Jetzt reicht!<sup>3</sup>

Sruliks scheinbar spontan inszeniertes Spiel macht Kittel zum Zuschauer, dann zum Mitspieler und bringt ihn schließlich auf den Gedanken, die auf dem Boden verstreuten Bohnen innerhalb von dreißig Sekunden einsammeln zu lassen. Er läßt das Ergebnis abwiegen; es fehlen sechzig Gramm, und er befiehlt der auf der Bühne versammelten Gruppe, die Fehlmenge in Form von Kunst abzuzahlen. Von dieser Überlebenskunst durch Kunst (Theaterszenen, Lieder, Tanz), die indessen den Tod nur aufschiebt, handelt der größte Teil der *Ghetto*-Szenen, während andere die vom oben erwähnten Dilemma überschatteten Auseinandersetzungen zwischen Zionisten und Bundisten, zwischen Widerstandsaktivisten und der Ghetto-Polizei thematisieren.

Die Bohnenszene mit ihrer willkürlich herbeigeführten Schuld- und Sühne-Zuweisung ist zugleich die Gründungsszene des Ghetto-Theaters, ein Akt, den Gens vor Srulik mit den Worten begrüßt: „Es gibt einen Gott im Himmel. Wie lange schon wollte ich dir ein Theater geben!“ (3. Szene). Der sarkastische Witz dieser Worte bleibt Gens, nicht aber den Zuschauern verborgen. Denn der „Gott“, der das Theater gestiftet hat, handelt nicht aus Weisheit, sondern - als selbsternannter Herr über Leben und Tod - mit diabolischer Unberechenbarkeit: in der einen Hand das automatische Gewehr, die „Schmeißer“, in der andern das Saxophon. Er führt von Anfang bis Ende Regie, und ist doch selbst nur Figur in einem weltumspannenden Schauspiel der Geschichte, dessen Ausgang nach Auffassung des in *Ghetto* auftretenden Tagebuchschreibers Kruk längst abzusehen ist:

Das Finale des Stücks steht schon lange fest. Als ihr Narren hier einmarschieret, schreibt ihr damit bereits den letzten Akt. Ihr werdet ihn zu Ende spielen, bis zur letzten Zeile. (19. Szene)

Kruks Worte beziehen sich auf die Nachrichten über die Niederlagen der deutschen Armee im Winter 1942/43, Nachrichten, die den Ghettobewohnern gerüchteweise zu Ohren kommen und Hoffnungen nähren, die das blutige, von Kittel herbeigeführte Ende jedoch als Selbsttäuschung dekuviert:

Kittel mäht sie alle [die sich, Weißbrot in den Händen, um einen großen Kessel Marmelade scharen] mit einer langen Feuergarbe nieder, auch Gens. Im Abgehen hört er Srulik und Lina. [...] Kittel schießt auf sie. Lina sinkt langsam zu Boden. Sruliks Arm wird von der Kugel zerfetzt. Er kämpft sich über die Körper der Schauspieler und wird zum alten Mann der ersten Szene. (22. Szene: Schluß)

Sruliks letzte Verwandlung bringt das Stück wieder zurück in die Gegenwart. Denn in der ersten Szene, dem Vorspiel, schreibt die Regieanweisung als historische Ereigniszeit „1984“ (das Jahr der Uraufführung) und als Schauplatz eine „Rollschuhbahn in einem Park, irgendwo in Paris, New York oder Tel Aviv“ vor (in der Fassung der israelischen Uraufführung war es ein Apartment in Tel Aviv). „Immer wieder“, heißt es über den alten, einarmigen Mann auf der Rollschuhbahn, „hält er an, schließt die Augen, versucht, sich zu erinnern.“ Sruliks, des beschädigt Überlebenden Monolog sucht das Vergangene zu vergegenwärtigen und deutet zugleich die einer Revue ähnelnde Dramaturgie des folgenden Spiels an: „Ich kann mich noch erinnern ... an die eine oder andere Szene...“

Dann erfolgt die Bühnenverwandlung - Materialisierung des Erinnerten: Aus der Dunkelheit taucht „die Bühne des Ghetto-Theaters in Wilna 1942“ auf, ein riesiger Kleiderhaufen stürzt auf die Bretter, Kittel mit der Taschenlampe (Luzifer) stapft durch die Kleider und ruft:

Chaos! Mach Licht da! Sortieren! Das Trockene auf die eine Seite, das Nasse auf die andere. Männerkleidung, Frauenkleidung, Kinderkleidung. Alles sortieren! Los! (2. Szene)<sup>4</sup>

Diese Travestie der Schöpfungsgeschichte, die in der anschließenden Einkleidungszone ins Wörtliche übergeht, denn 'Travestie' ist Verkleidung, arbeitet mit einer Transkription und ist daher symbolisch zu lesen. Die Kleiderberge gehören zu den Gaskammern, die es in

Wilna nicht gab, und stehen für die Leiber der Ermordeten. Kittel, „die Schlange“, den Sobol mit dem Teufel gleichsetzt, spielt Gott und stellt zugleich die sprichwörtlich deutsche Ordnungswut dar: ein emblematisches Bild für die ruchlos ins Gegenteil verkehrte Ordnung der Welt, die eher den Namen 'Mordnung' verdient. In dieser sind die habituellen Formen des sozialen und moralischen Umgangs sowie die auf sie gemünzten konventionellen Urteilsnormen außer Kraft gesetzt.

Das demonstriert vor allem die Person des Ghetto-Leiters, Jacob Gens, die zwischen den 'Selektions'- Befehlen der Deutschen und dem Willen, möglichst viele zu retten, aufgerieben wird. Gens sucht die Zahlen der zu Deportierenden runterzuhandeln oder auf willkürlich bestimmte Gruppen (z.B. Alte und Kranke) zu verlagern, und erschafft Arbeitsplätze: im Theater, in der Schneiderwerkstatt und Wäscherei - Rettung durch Arbeit. Ein paradoxes Unterfangen, da die Schauspieler in „Ghetto“ vor allem für und vor Kittel spielen und die Arbeit - Reinigen und Ausbessern von beschädigten Armee-Uniformen - mit dem deutschen Militär die Unterdrücker unterstützt.

Die Spielfigur des jüdischen Unternehmers mit dem sprechenden Namen „Weiskopf“, die die Ausbesserungswerkstatt im Ghetto organisiert, steht für das Vergessen. Weiskopfs Wäscherei ist das Symbol der Verdrängung; er glaubt an die Rettung durch eine Arbeit, die ihn zum ersten Mal in seinem Leben reich macht:

Nehmt euch [redet er die Ghetto-Schauspieler an] ein Beispiel an mir, Kinder. Ich bin nichts Besonderes. Wir sind begabt, wir Juden, mehr als andere Völker. Wenn mehr von uns machen würden, was ich gemacht habe, und aufhören würden zu jammern und zu klagen, dann hätten wir hier ein produktives Ghetto. [...] Auf diese Weise würden wir überleben. (9. Szene)

Doch als Gens ihn auffordert, die Arbeitsplätze zu vervielfachen, weigert sich Weiskopf aus ökonomischer Berechnung und denunziert den Ghettoleiter vor Kittel.

Anders die Schauspieler: Sie verwenden die in Weiskopfs Werkstatt gereinigten und geflickten Kleider ihrer ermordeten Leidensgenossen, später auch die der deutschen Soldaten, als Kostüme. Indem sie sich verkleiden, treten sie nicht nur die Nachfolge der Toten an, sie nehmen auf diese Weise auch ihren eigenen gewaltsamen Tod vorweg. Ihr episodisches Spiel, das bewußt improvisatorisch gehalten ist, kommentiert die Ausweglosigkeit der Situation. In der Insulin-Episode (11. Szene) stehen die von den Schauspielern dargestellten Repräsentanten der Religion, des Rechts und der Medizin vor der

ethischen Frage, nach welchen Kriterien unter den Kranken auszuwählen ist, wenn die Menge des Serums nur für eine geringe Zahl ausreicht. Die Kultur - Recht, Religion, Wissenschaft - kapituliert vor dieser Frage, und das von Schauspielern gespielte Publikum murrte über den 'ethischen Denksport'. In diese Szene dringt Kittel ein. Er verspricht dem 'Publikum' „gutes Theater“ und fordert Gens auf, jedes dritte jüdische Kind im Ghetto für den Todestransport zu bezeichnen. Auf diese Weise bestätigt er die in der vorangegangenen Improvisation vom 'Arzt' dem 'Rabbi' entgegengeschleuderten Worte: „Hier entscheiden Menschen alles. Der Wille Gottes? Das ist der Wille von bösen Menschen.“ In der verkehrten Welt haben, so ist aus dem weiteren Text zu schließen, Ideen wie 'Recht' und 'Gerechtigkeit' keinen Platz.

Verkleidungen sowie ständige Rollen-, Genre- und Szenenwechsel auf jener Ghetto-Bühne, in die sich jede konkrete Bühne (in Tel Aviv, Berlin, New York oder anderswo) unversehens verwandelt, sind in Sobols Stück mehr als dramaturgische Tricks. Sie enttäuschen die Erwartungen an ein historisches oder gar dokumentarisches Drama und geben dem Theatralischen, das in den ausführlichen Regieanweisungen zum Ausdruck kommt, eine eigene Dignität. Sobol selbst hat dies als eine gemäße Form des Widerstands gegen das Böse interpretiert.<sup>5</sup> Seine größte, vielleicht auch zweideutigste Wirkung auf Zuschauer und Kritiker zeigt dieser ästhetische Widerstand in den jiddischen Liedern, die, von wenigen Instrumenten begleitet, die gespielten Episoden skandieren. Der Vortrag dieser Lieder, deren Mehrzahl 1942/43 im Wilnaer Ghetto entstand, hält die Erzählzeit der wie aus dem Stegreif realisierten Szenen an und beansprucht eine andere Art der Aufmerksamkeit vom Zuschauer. Denn die Lieder heben nicht nur die Zeit der Erinnerung auf, sondern appellieren direkt, d.h. im Frontalspiel über die Rampe hinweg, an die Empfindungen des Publikums. Auf Kittels Bemerkung „Dann tanzt du durch den Krieg mit einem Lied im Herzen“ antwortet die Sängerin Chaja: „Wenn ich traurig bin, singe ich.“ (18. Szene) Das ist es: die dem jiddischen Kaddisch eigentümliche Mischempfindung aus Trauer und Hoffnung, gesungen von „a geplatzte strune“ (von einer gerissenen Saite), die während des Lied- und Musikvortrags die Sinne der Zuschauer gefangenimmt. Der hin und wieder erhobene Vorwurf, dadurch nähere sich das Stück dem Musical und fördere so eine kulinarische Haltung, ist wohl abhängig von der jeweiligen Inszenierung und daher nicht zu verallgemeinern.<sup>6</sup> Wer wie Sobol die theaterästhetischen Darbietungsformen nutzt, um eine antiritualistische These durchzuspielen (ich komme später darauf zurück), der

hat wohl das Recht, von Gesang und Tanz als den ältesten Medien der Theatralität auf seine Weise Gebrauch zu machen.

Jene Lieder und Tänze hingegen, die hier und da auch in Taboris *Kannibalen* aufflackern, sind von ganz anderer Art. In Sobols Stück stehen sie noch in einem inneren Zusammenhang mit den szenischen Handlungsepisoden, in den *Kannibalen* aber unterstützen sie die durchgängige Auflösung, werden zu selbständigen - parodistisch verzerrten, bisweilen auch obszönen - Darstellungshandlungen. Die Männer in der Auschwitz-Baracke spielen nicht eigentlich Theater, sondern proben wie in einer Schauspielschule verschiedene Rollen. Die Rahmensituation ist also verdoppelt: mal Theaterwerkstatt, mal KZ-Baracke.

Während Sobol den Überlebenden (Srulik) in der Rahmenhandlung als Erzähler auftreten läßt, dessen bruchstückhafte Erinnerungen das Spiel bebildert, wählt Tabori eine weitaus komplexere Form: Die Söhne der Ermordeten erzählen und spielen die Geschichten ihrer Väter nach, mit der Ausnahme der beiden Überlebenden, die vom Fleisch des andern gegessen haben. Selbst Schrekinger, der wie der Text insinuiert, als Wirt einer Kneipe in Düsseldorf lebt, wird von seinem Sohn dargestellt. Ständige Tempus- und Rollenwechsel erzeugen einen verstörenden Effekt: Mal erzählen die Figuren als Söhne im Vergangenheitstempus, während das Erzählte dilettantisch verzerrt gespiegelt wird, mal reden und agieren sie als Väter im metaphorischen Präsens der KZ-Situation. Räume und Zeiten geraten auf diese Weise ins Schlingern, die Brechung beherrscht das Spiel, nicht die Handlungslogik. Ein leitendes Prinzip ist die Konfrontation zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Bühnensituation und Bühnenfiktion. Die Generation der Söhne vermag den Geschichten der Väter keine sinnstiftende narrative Kontinuität zu verleihen. Für den jähen Rollenwechsel paradigmatisch ist die Regieanweisung zu den Dialogen zwischen Schrekinger-Sohn und Schrekinger-Vater, die von der Figur eines Schauspielers zu verkörpern ist:

Die Dialoge zwischen Vater und Sohn gehen im folgenden fließend ineinander über, ohne jede Pause. Nervöse Gesten, krampfhaftes Zucken, das sich bis zu tic-artigen Bewegungen steigert, unkontrollierbares Zittern und unmotiviertes Herausschreien einzelner Worte kennzeichnen in zunehmendem Tempo die Redeweise des Vaters. (70)

Überhaupt besteht der Text zu annähernd einem Viertel - mit steigender Frequenz - aus Regieanweisungen, deren größter Teil sich auf Mienenspiel, Gesten, Körpergebärden, Bewegungen und Stimmlagen

bezieht; es kommt immer wieder vor, daß die Akteure wie Kleinkinder oder Narren reden und spielen. Der so in den Worttext eingeflochtene Subtext schreibt eine körpersprachliche Ausdrucksebene vor, auf der nicht nur Improvisationen und Spiele mit Requisiten vorgetauscht werden, sondern auf der auch andere als die in Dialogfetzen und -erzählungen artikulierten Geschichten zur Darstellung kommen. Häufig sind das Episoden nackter physischer Gewalt. An einer signifikanten Stelle simuliert eine solche Episode das Umschlagen des Bühnenspiels in den Ernstfall des unkontrollierten Aggressionsausbruchs und hebt auf diese Weise die Logik des darstellenden Spiels - zum Schein - auf:

Winzige, unheilvolle Pause. Dann versetzt der Zigeuner Onkel einen Faustschlag, Onkel stürzt vom Hocker, taumelt zwischen den Bänken hindurch und fällt zu Boden. 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 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 pantomimisch auf Onkel ein, indem sie die rechte Faust klatschend auf die linke Handfläche schlagen, rhythmisch und unerbittlich.

Onkel: Was tut ihr? Ich bin doch nicht er! Ich bin ich, sein Sohn!

Sie schlagen ihn weiter. (64)

Diese Selbstaufhebung des Theaters mit theatralischen Mitteln zieht sich leitmotivisch durch das ganze Spiel: Die Akteure kommentieren wie im Training wechselseitig ihre Spielweisen oder fordern einander auf, diese und jene Szene auszuagieren bzw. abzurechnen. Der meist höhnische Ton, mit dem das geschieht, denunziert den ästhetischen Schein als kindische Vorspiegelung, wozu auch die

abundanten Wortspielereien mit Zitaten aus biblischen und dramatischen Texten (von Shakespeare bis Beckett) passen. Es zeigt sich eine andere Wahrheit: Die Suche nach der wahren Erinnerung scheitert am Sujet, an der Unvorstellbarkeit des Holocaust. Die Körpersprache der Gewalt kündigt das Einvernehmen über den Sinn der gesprochenen Worte auf. Ja sie dementiert eines der tragenden Prinzipien des ernsthaften Dramas: das Erzählen einer Geschichte im Medium darstellenden Handelns. Hier triumphiert vielmehr als Farce und Grotteske das ausführende Organ, der Körper, über die kunstvolle Verkörperung einer Geschichte: Der unabsichtlich Erschlagene schmort als Vater im Topf und prügelt zugleich als Sohn seine Mit- und Gegenspieler. Ein anderer sagt wie Hiob Gott seine Meinung, fragt ihn „warum es so enden muß“ - in Auschwitz - und mimt sofort darauf den Clown (45f.). Der Sohn des Erschlagenen fragt: „Wo ist mein Vater?“ und erhält zur Antwort: „Wir haben ihn aufgefressen und wieder ausgeschissen. [...] Fleisch ist Fleisch, und mein Vater im Himmel kann mich am Arsch lecken!“ (57)

Tabori wäre nicht der Playmaker, hätte er nicht das Programm seiner kunstlosen Kunst im Text untergebracht. Es sind die Worte, die er den Darsteller seines Vaters in der Rolle des Sohns über das Schauspielen sprechen läßt:

Ich trug keine Maske, ich scheute mich nicht, mich zu entblößen bis auf die Knochen, um zu zeigen, was das ist - der Mensch! Und kratzt man ein bißchen daran, gleich kommt ein Jude zum Vorschein - Beifall - und das war den Damen im Parkett natürlich zuviel. Ihr werdet es nie begreifen, aber als Kind hab ich entsetzlich gestottert - so ... Er stößt unartikulierte Laute aus. die Zunge krümmt und windet sich, die Hände vollführen Flatterbewegungen. Ich habe es überwunden - - schiere W-w-w-willenskraft - - Er schlägt sich auf den Schenkel und ins Genick, um das Wort herauszubringen. - - aber selbst dann, als Sieger über meine Behinderung - - jedesmal, wenn ich da oben stand, fühlte ich in mir, da, wo alle Kunst anfängt, hier unten hinter dem Schamhaar - - immer ein Zucken und - - F-f-f-flat-tern... Um dieses Wort herauszubringen, umkreist er, während seine Zunge konvulsivische Anstrengungen vollführt und die Hände wild gestikulieren, die Bühne; die anderen wenden sich ab und bedecken das Gesicht mit den Händen. Er hält inne und spricht ins Publikum. Und Scham. Pause (34f.)

Die Szene wirkt grotesk und peinlich, da sie die Kunst in der Selbstentblößung sucht und das pantomimisch in der Überwindung eines körperlichen Gebrechens illustriert. Wie großsprecherisch ist die vorangegangene Selbstanpreisung „Seht euch meinen Mund an, meinen

herrlichen Mund. Hier betrachtet meine Zunge! Habt ihr jemals so eine Zunge gesehen?“ und wie erbarmungswürdig die anschließende Pantomime.

Bricht die Darstellung des Kannibalismus mit einem Tabu, so bricht die verkörperte Kunstauffassung mit dem Credo der ästhetischen Sublimierung. Sie entblößt die Scham, um zu „zeigen, was das ist - der Mensch!“ Zum Vorschein kommt ein moribundes, kaum zu domestizierendes Tier, das, ist es ein Jude, sich nicht anders als die andern verhält und dennoch von diesen als Paria angesehen wird.

### III

In seinen späteren Schriften hat Tabori versichert, es komme ihm nicht auf „Ästhetik“ an, sondern auf „Anthropologie“.<sup>7</sup> Seine Lehrer und Anreger - der Theatermann Strasberg und der Psychotherapeut Perls - hätten diese Aussage wohl unterschrieben. Denn Taboris anthropologisches Theater knüpft als Schauspielertheater Selbsterfahrung an Therapie, um den sinnlichen Kern des Spiels - Stimme und Körper sinne - freizulegen, den die artistische Konvention nur zu leicht verbirgt. Das mag an Grotowsky und Artaud erinnern, doch mit deren Vorliebe für Ritual und Magie hat das anthropologische Theater nichts zu schaffen. Ohnehin würde jeder Versuch, den Holocaust rituell zu inszenieren, nur in jene Sackgasse führen, die Peter Brook „deadly theatre“ nennt.

Tabori ist nicht von ungefähr ein Bewunderer Becketts; will sagen: die dramatische Rede ist für ihn kein bloßer Spielanlaß, sondern eine Partitur der Widersprüche. Ein Grundwiderspruch liegt für ihn im Zusammenprall zwischen der im Text vorgeschriebenen Rolle und der Person des Schauspielers. Die Person hinter der Maske - so lautet die geläufige Übereinkunft - hat der Spieler, soll er probierend Rolle und Maske (= persona) eines andern übernehmen, unter Kontrolle zu bringen. Die extremen Körperaktionen aber, die Tabori den Schauspielern abverlangt, gehen 'unter die Haut' und 'an die Nieren'. Das schafft eine schmerzhaft Spannung zwischen Spiel und Ernst, die bewußt die Aktion zwischen Absturz und Banalität schlingern läßt, um auf diese Weise Kunststil und kulinarische Haltung zu konterkarieren.

Taboris *Kannibalen* enthalten bereits das Rezept, das auch seinen späteren Produktionen zugrundeliegt. Man kann sich fragen, ob diese Art des Anti-Theaters nicht als eine bloß individuelle Obsession oder antiprofessionelle Deformation zu deuten ist, deren Verfahren zudem auf die von Strasberg entwickelte Programmatik des „sensitive me-

mory“ im Schauspielertraining zurückgreift. Denn was Tabori den Schauspielern und zugleich dem Publikum zumutet, hat mehr mit schmerzhafter Selbsttherapie als mit ästhetischer Formbeherrschung zu tun. Eine Antwort findet sich in seiner „Es geht schon wieder los“ überschriebenen Einleitung zur Dokumentation der Shylock-Improvisationen von 1979 (München):

Was das Theater die Wissenschaften lehren könnte, ist, daß wahre Erinnerung nur durch sinnliches Erinnern möglich ist: Unmöglich ist es, die Vergangenheit zu bewältigen, ohne daß man sie mit Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füßen und Bauch wiedererlebt hat.<sup>8</sup>

Nicht die wissenschaftliche Erklärung der Nazi-Verbrechen, ihre wohlgeordnete historische Erzählung, hebt die „peinigenden Erinnerungen“ auf, sondern allein die mit starken Mitteln operierende Simulation der Pein selbst: die „Erinnerung an die Nacktheit“ des ganz gewöhnlichen Menschen, die der andere durch Mord aus der Welt schaffen will. Nacktheit, das ist die Entblößung der Scham, die der Onkel, Taboris Vater, in den *Kannibalen* demonstriert, was aber nicht als Darstellung des christlichen Ecce-homo-Motivs mißzuverstehen ist. Der Text spielt vielmehr mit diesem Motiv wie mit dem des christlichen Abendmahls, 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. Vielleicht ist das als Hinweis auf einen Naturzustand der Unschuld zu verstehen, vor dem alle Unterschiede als bloße Willkür erscheinen. Wie dem auch sei, Tabori spricht hier vom „Geheimnis“, das übrigens „auch über dem Verhältnis von Juden und Deutschen“ liege und kommentiert das auf seine Weise:

Mord ist ebenso sinnlich wie Sex und noch intimer, die äußerste Verletzung der Haut. Er ist, darüber hinaus, für Mörder, Opfer und Zeugen gleichermaßen peinlich. Es mag von Nutzen sein, ihn vom moralischen oder rechtlichen Blickwinkel aus zu betrachten, aber verstanden kann er nur werden durch die Erfahrung. Die Gaskammern waren eine bewußte Methode, den Mord zu entsexualisieren, aber der nackte Menschenhaufen, der zurückblieb, enthüllt sich bei näherer Betrachtung nicht als Dreck sondern als eine Pyramide von Liebenden. In ihren verzerrten Gesichtern und ihren qualvollen Umarmungen liegt ihr Geheimnis verborgen. Wer mag dieses Geheimnis berühren, schmecken, küssen?<sup>9</sup>

Taboris Verfahren will die Wunde der Erinnerung offenhalten. Es erregt Anstoß und scheut nicht davor zurück, gegen das zu verstoßen,

was der 'gute Geschmack' vom Theater erwartet: Pietät und einstimme Unterhaltung. Der Text der *Kannibalen* spielt offensiv mit dem christlichen Ritual des Abendmahls, *Mein Kampf* mit dem der Nächstenliebe und *Nathans Tod* mit dem der religiösen Toleranz. Die Entblößung der Scham aber ist doppeldeutig. Sie erinnert nicht nur an die Geburt der Kunst aus dem Eros. Scham erfaßt auch den Schauspieler, der sich der Tatsache bewußt wird, daß er nicht die eigene, sondern die ihm vom Text, ja von der Theatertradition souffierte Rede spricht und spielt. Die Offenbarung des Soufflierten als Zitat und Klischee durch den Spieler ist indessen ebenso wenig ein Ausweg wie Taboris Paradox der gestellten Spontaneität. Und so erscheinen seine Figuren als Gefangene nicht nur der Gewalt, sondern auch des eigenen Zeichensystems, das sie mit eben denselben Mitteln zu durchbrechen suchen, die ihre Spontaneität an die Kette legen.

Auch Sobols Arbeiten, die dem Pirandello-Typus des Reflexionstheaters nahestehen, verstoßen bewußt gegen die öffentlichen Rituale der sogenannten Vergangenheitsbewältigung.<sup>10</sup> „Mit *Weiningers Nacht* und *Ghetto*“, schreibt er im Programmheft des Bremer Theaters, „habe ich versucht, die schwierige Beziehung zwischen Judentum, dem Staat Israel und dem Zionismus darzustellen.“ Sobols Theater ist nicht anthropologisch, sondern politisch und vertraut auf die Kraft der ästhetischen Erziehung. Es übt Kritik an jener Mythenbildung des kollektiven Gedächtnisses in Israel, die den bewaffneten Widerstand als wichtigstes Identitätszeichen feiern möchte, ohne die Militarisierung des Bewußtseins zu fürchten. „Gens - das bin ich.“ sagt er in einem Interview<sup>11</sup> und übernimmt damit die Rolle dessen, der vorschnell als Kollaborateur verurteilt worden ist, weil er mit den Mördern um die Zahl der Überlebenden feilschte und der Kultur - dem Ghetto-Theater - eine größere Bedeutung im Kampf um die Selbsterhaltung im Sinne der Selbstachtung einzuräumen bereit war, als dem bewaffneten Widerstand.

Sobols *Ghetto* ist nicht zuletzt ein Kommentar zur Zeitgeschichte, der das Eingreifen des israelischen Staates in den Libanon-Krieg (1984) aus prinzipiellen Gründen nicht gutheißen kann. Was der Autor fürchtet, das ist die Verbreitung und politische Legitimierung ähnlicher rassistischer und aggressiver Verhaltensmuster, wie sie in Nazi-Deutschland zum Massenmord an den Juden geführt haben. In *Ghetto* ist das Theater Ort nicht nur des moralischen Widerstands, sondern auch des Widerstands gegen die Illusion, den andern mit den Waffen der Gegengewalt schlagen zu können. Sobol vertraut anders als Tabori auf die Fähigkeit des theatralischen Spiels, im Ich des Zu-

schauers das Verständnis für den andern, selbst für den Gegner, freizusetzen:

Im israelisch-palästinensischen Konflikt sind Juden und Palästinenser jeweils zum Schatten des anderen geworden. Die Palästinenser sprechen manchmal von sich als von „den neuen Juden des mittleren Ostens“ oder „den Juden unter den Arabern.“ [...] Wenn es die Rolle des Schauspielers ist, Rollen zu spielen, dann ist es ihre Rolle, sich in unsere Schatten zu verwandeln, so daß wir, wenn wir die Rollen mit unseren Schatten tauschen, uns selbst beobachten und betrachten können. Es gibt keine menschliche Erfahrung, die so viel Kraft verleiht und so belebend ist wie die, in totaler Freiheit die Rolle des eigenen Schattens zu spielen.<sup>12</sup>

### Anmerkungen:

<sup>1</sup> Tabori: *Meine Kämpfe*, S. 135.

<sup>2</sup> Eine Anspielung auf einen Vorfall im Ghetto, in dessen Verlauf eine Sängerin, die Hülsenfrüchte organisiert hatte, ermordet wurde.

<sup>3</sup> Ich zitiere hier und im folgenden Sobols Text nach der vom Autor revidierten Essener Fassung, die im Programmheft des Theaters Bremen abgedruckt ist.

<sup>4</sup> In der vom Autor autorisierten Mannheimer Fassung lautet Kittels erstes Wort in Übereinstimmung mit Genesis 1.1: „Tohuwabohu!“

<sup>5</sup> Sobol: *Jeder im Ghetto*, S. 7.

<sup>6</sup> In der 1984 unter Peter Zadeks Regie am Theater der Freien Volksbühne in Berlin realisierten deutschen Uraufführung (Sängerin: Esther Ofarim, Musik: Peer Raben, Choreografie: Hans Kresnik) stand dieser Effekt m.E. zu sehr im Vordergrund. Vgl. auch Marleen Stoessels Kritik an der Rollengestaltung, in: *Theater heute* 8 (1984), S. 4ff.

<sup>7</sup> Tabori: *Unterammergau*, S. 9.

<sup>8</sup> Tabori: *Ich wollte meine Tochter läge tot*, S. 12.

<sup>9</sup> Tabori: a.a.O., S. 13.

<sup>10</sup> Vgl. Gabriella Muskati-Steindler: Yehoshua Sobol e Luigi Pirandello. Concretezza e immaginario in due grandi commediografi del nostro tempo. In: *Rassegna Mensile di Israel* LIII (1988), S. 21-34.

<sup>11</sup> Sobol: *Jeder im Ghetto*, S. 9.

<sup>12</sup> Sobol: *Im Reich der Schatten*. In: *Theater heute* 4 (1992), S. 68.

## Literatur:

- Arad, Yitzhak: Ghetto in Flames. The Struggle and Destruction of the Jews in Vilna in the Holocaust. New York 1982.
- Brook, Peter: The Empty Space [1968]. London 1990.
- Ehrmann, Frantisek et al. (Hg.): Terezín. Prag 1965.
- Ein Ghetto im Osten: Wilna. 65 Bilder von M. Vorobeichich. Reprint der Ausg. v. 1931. Berlin 1984.
- Hermann Kruk - Bibliothekar und Chronist im Ghetto Wilna. In: Laurentius. Von Büchern und Bibliotheken, Sonderheft 1988.
- Ohngemach, Gundula: George Tabori. Frankfurt/M. 1993.
- Perls, Frederick Solomon: Das Ich, der Hunger und die Aggression [1947]. Stuttgart 1985.
- Pinchuk, Ben-Cion: Sovietisation and the Jewish Response to Nazi Policies of Mass Murder. In: Jews in Eastern Poland and the USSR, 1939-46, ed. N. Davies & A. Polonsky. London 1991, S. 124-137.
- Pinkus, Benjamin: The Jews of the Soviet Union. The History of a National Minority. Cambridge 1988.
- Rokem, Freddie: Memory and History: „The Soul of a Jew“ by Jehoshua Sobol. In: Assaph C, No.5 (1989), S. 139-164.
- Schoenberger, Gerhard (Hg.): Der gelbe Stern. Die Judenverfolgung in Europa 1933-1945. Frankfurt/M. 1991.
- Sobol, Joshua: Ghetto, hg. v. H. Schweizer. Berlin 1984.
- Ders.: Jeder im Ghetto mußte durch diese Hölle gehen. In: Theater heute 8 (1984), S. 6-9.
- Ders.: Ghetto. In a version by David Lan. London 1989.
- Ders.: Ghetto [Programmheft u. Dokumentation]. Maxim-Gorki-Theater Berlin 1992.
- Ders.: Ghetto [Essener Fassung]. Theater Bremen 1992.
- Ders.: Das Ghetto Triptychon [Programmheft u. Dokumentation]. Nationaltheater Mannheim 1993.
- Tabori, George: Hamlet in blue - der deutsche Hamlet. In: Theater heute 6 (1978), S. 17-20.
- Ders.: Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit, hg. v. A. Welker & T. Berger. München 1979.
- Ders.: Unterammergeau oder Die guten Deutschen. Frankfurt/M. 1981.
- Ders.: Meine Kämpfe. Frankfurt/M. 1993.
- Ders.: Theaterstücke I & II. Frankfurt/M. 1994.
- Uberman, Iwona: Auschwitz im Theater der „Peinlichkeit“. George Taboris Holocaust-Stücke im Rahmen der Theatergeschichte seit dem Ende der 60er Jahre. (Diss.) München 1995.