



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Holocaust auf dem Theater“

Eine vergleichende Betrachtung zweier Inszenierungen von
Joshua Sobols *Ghetto* aus den Jahren 1984 und 2008

Verfasserin

Sonja Barbara Lamprechter

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im März 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|----|
| Einleitung..... | 3 |
| 1 Nationalsozialismus: Eine Annäherung | 7 |
| 1.1 „Reichskristallnacht“ | 9 |
| 1.2 Der Anfang vom Ende | 10 |
| 1.3 Der Untergang..... | 14 |
| 2 Ghettos | 17 |
| 2.1 Die Ghettoisierung Polens..... | 18 |
| 2.2 <i>Leben</i> in den Ghettos..... | 19 |
| Exkurs: „Begleitmaßnahmen“ | 22 |
| 2.2.1 Kultur im Ghetto..... | 23 |
| 2.2.2. Judenrat..... | 26 |
| 2.2.3 Jüdischer Ordnungsdienst..... | 29 |
| 2.2.4 Widerstand | 30 |
| 2.3 Ghetto Wilna | 32 |
| Exkurs: <i>Nach dem Krieg in Österreich</i> | 38 |
| 3 Der Holocaust in der Kunst | 39 |
| 3.1 Holocaustdrama..... | 40 |
| Exkurs: <i>Probleme der Holocaustliteraturkritik</i> | 43 |
| 3.1.1 Das Holocaustdrama auf der deutschsprachigen Bühne | 46 |
| 3.1.2 Dokumentartheater | 50 |
| 3. 2 Kontroverse Judendarstellungen | 53 |
| 3.2.1 George Tabori: <i>Die Kannibalen</i> | 55 |
| 3.2.2 Rainer Werner Fassbinder: <i>Der Müll, die Stadt und der Tod</i> | 62 |
| 3.2.3 Joshua Sobol: <i>Ghetto</i> | 70 |
| Exkurs: <i>Erste Ghetto-Inszenierung auf einer österreichischen Bühne</i> | 78 |
| 4 Vergleichende Betrachtung zweier <i>Ghetto</i> -Inszenierungen | 80 |
| 4.1 Peter Zadek: <i>Ghetto</i> , Freie Volksbühne Berlin, 1984 | 81 |
| 4.2 Gegenüberstellung der beiden Aufführungstexte..... | 88 |
| 4.2.1. Szene 1 – Monolog SRULIKS | 90 |
| 4.2.2 Szenen 2-8 – Etablierung des Ensembles..... | 92 |

| | |
|--|-----|
| 4.2.3 Szenen 9 und 10: Theater – Realität | 96 |
| 4.2.4 Szenen 11 und 12 – Selektion: eine Gewissensfrage..... | 99 |
| 4.2.5 Szenen 13-15: Weitere Aspekte des Ghettolebens: Schmuggler, Wissenschaftler und Selbstautonomie | 105 |
| 4.2.6 Szene 16 – Die Orgie | 106 |
| 4.2.7 Auf schnellem Weg dem Ende zu: Szenen 17-21..... | 111 |
| 4.2.8 Szene 22 – Die letzte Vorstellung..... | 116 |
| 4.3 Joshua Sobol: <i>Ghetto</i> , Stadttheater Klagenfurt, 2008..... | 122 |
| 5 Schlussbemerkung | 132 |
| Bibliographie..... | 135 |
| Anhang | 146 |
| Abstract..... | 147 |
| Curriculum Vitae..... | 149 |

Danksagung

Im Rahmen des Entstehungsprozesses dieser Arbeit wurde ich von zahlreichen Menschen unterstützt, denen an dieser Stelle mein herzlichster Dank ausgesprochen werden soll.

Allen voran möchte ich mich bei Univ.-Doz. Mag. Dr. Brigitte Dalinger für die engagierte und kompetente Betreuung bedanken. Ihre stets konstruktive Kritik und ihre wertvollen Anregungen waren eine große Motivation und maßgeblich für das Entstehen dieser Arbeit.

Mein besonderer Dank gilt Joshua Sobol, dessen Schauspiel *Ghetto* mich vom Lesen der ersten Seite an in seinen Bann zog, und der mir während des Probenprozesses neue Sichtweisen auf das Stück, aber auch auf die Vergangenheit eröffnete. Die Zusammenarbeit mit Joshua Sobol war eine überaus spannende Erfahrung und eine sowohl persönliche, als auch berufliche Bereicherung.

Weiters bedanke ich mich bei Josef Ernst Köpplinger, der mir die Mitarbeit in der Produktion *Ghetto* ermöglichte, sowie bei allen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Stadttheaters Klagenfurt.

Nicht zuletzt jedoch gebührt mein Dank meiner Familie und all jenen, die mich während des Schreibprozesses durch ihre Freundschaft, Ermunterungen und Anregungen unterstützt haben. Brigitta Schmon danke ich herzlich für die tatkräftige Hilfe in organisatorischen Angelegenheiten während meines Auslandsaufenthaltes, fürs eifrige und kritische Korrekturlesen bedanke ich mich bei Claudia Osel, Christian Schwaiger und Peter Szloszjár.

Einleitung

Wie wird Geschichte zu Theater? Wie können die Ergebnisse langer und intensiver Recherche und nachdrücklicher Beschäftigung mit einem historischen Thema „theatergerecht“ umgewandelt werden? Auf welche Art und Weise lassen sich historische Tatsachen bündeln und in konzentrierter Form zu einem für die Bühne bestimmten Text verarbeiten, der dem Anspruch genüge tun soll, „dramatisch“ zu sein? Wie könnte in der Folge das solcherart entstandene „literarische Textsubstrat“ bestmöglich wieder zu Leben erweckt und in die augenblickliche Gegenwärtigkeit der Aufführung hinübergeführt werden? Welche Reaktionen vermag ein Schauspiel mit geschichtlichem Inhalt auszulösen?

Keine dieser Fragen scheint geneigt, sich einer allgemeingültigen Antwort unterordnen zu wollen, ja sich auch nur annähernd durch endliche Aufzählung bezwingen zu lassen. Dies ändert aber nichts an ihrer Bedeutsamkeit für den Entstehungsprozess dieser Arbeit – das prinzipielle Wecken des Interesses für dieses Themengebiet, gleichsam das Wachküssen der Neugier, sich diesen Fragen anzunähern.

Da eine allgemeine Betrachtung schlichtweg ungeeignet erscheint, soll die Verschmelzung zwischen Drama und Geschichte anhand eines konkreten Beispiels besprochen werden: dem Holocaustdrama *Ghetto*, einem Schauspiel mit Musik von Joshua Sobol. Ziel ist es, nicht nur historische Fakten zu beleuchten, welche in das zu besprechende Schauspiel eingeflossen sind, sondern ebenso gesellschaftliche Reaktionen aufzunehmen. Zu diesem Zweck werden neben einer detaillierten Textanalyse zwei Inszenierungen von *Ghetto* näher besprochen. Die Vorgehensweise und die Beschränkungen, denen diese Betrachtung unterworfen ist, stellen sich wie folgt dar:

In den **ersten beiden Kapiteln** wird eine Annäherung an die in *Ghetto* verarbeitete Geschichte, mit Schwerpunkt auf im Schauspiel vorkommenden Figuren, die historischen Personen und Ereignissen nachempfunden sind, angestrebt. Dies soll das Verständnis für die darauf aufbauenden Abschnitte erleichtern, im Besonderen die Besprechung der beiden näher betrachteten Inszenierungen. Dieser Abschnitt versteht sich nicht als geschichtlicher Abriss, sondern als Versuch, eine erste, fragmentarisch bleibende Orientierungshilfe bereitzustellen. Ausgehend von einer Annäherung an den **Nationalsozialismus**, wird in der Folge auf das **Leben in den Ghettos** eingegangen. Die Überlegung, ob nicht in Anbetracht der sich notwendig aus einer beschränkten Darstellung ergebenden Vereinfachungen auch ganz auf diese Ausführungen verzichtet werden könnte, kann aus folgendem Grund zurückgewiesen werden: Geschichte darf nicht vergessen, nicht ignoriert werden, auch oder gerade dann nicht, wenn die Arbeit selbst aus dem Verständnis einer anderen Disziplin heraus, im nämlichen Fall, der Theaterwissenschaft, entsteht. Das wichtigste Argument besteht in der Tatsache, dass der Hauptteil dieser Abhandlung sich mit einem Schauspiel auseinandersetzt, welches sich allgemein mit der Thematik der Verfolgung und Unterdrückung von Juden während des Nationalsozialismus, genauer mit dem Leben in einem Ghetto, beschäftigt.

Ausgehend von der Fragestellung, in welchem Kontext *Ghetto* besprochen werden kann, nähert sich das **dritte Kapitel** an den Begriff Holocaustdrama an. Der Fokus liegt auf Darstellungen des Holocaust bzw. von Juden auf deutschsprachigen Bühnen, im Besonderen interessieren kontroverse Darstellungen – „Skandalstücke“ und „Tabubrüche“ – einschließlich gesellschaftlicher Reaktionen. Angestrebt wird, einen knappen Überblick über Wendepunkte und Entwicklungsstufen in der Holocaustdramatik zu geben: Ausgehend von allgemeinen Betrachtungen zur Holocaustliteratur, werden die wichtigsten Merkmale und Strömungen in der Holocaustdramatik der frühen Nachkriegszeit und des Dokumentartheaters dargelegt. Darauf aufbauend, werden in einem weiteren Abschnitt kontroverse Judendarstellungen besprochen.

Für diese Arbeit werden vorwiegend grundlegende Werke zum Thema aus der Literatur- und der Theaterwissenschaft herangezogen und durch weiterführende Untersuchungen zu einzelnen Dramen ergänzt. Von Interesse ist dabei die entstehungszeitliche Einbettung von *Ghetto* in einen Kanon von vergleichbaren Stücken sowie deren Vorläufer und Wegbereiter. Exemplarisch sollen darum neben *Ghetto* zwei weitere Stücke besprochen werden: George Taboris *Die Kannibalen* und Rainer Werner Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Die kontroversen Reaktionen auf die deutschsprachige Uraufführung zeigen, dass die in *Ghetto* behandelten Inhalte teilweise ebenfalls als grenzgängig in dem Sinn wahrgenommen wurden, als dass sie Tabuthemen berührten.

Im **vierten Kapitel** werden zwei Inszenierungen von *Ghetto* einschließlich ihrer Rezeption ausführlich besprochen. Dabei handelt es sich um die deutschsprachige Uraufführung an der Freien Volksbühne in Berlin in der Regie Peter Zadeks (1984) und die Inszenierung am Stadttheater Klagenfurt in der Regie des Autors Joshua Sobol (2008). Der relativ große zeitliche Abstand und der unterschiedliche Ansatz der beiden Regisseure erlaubt eine vergleichende Betrachtung der beiden Arbeiten. Das Hauptaugenmerk liegt dabei in der Darstellung von textlichen Veränderungen (Striche, Umstellungen) und szenischen Unterschieden, im Besonderen was die Bereiche Sprache, Musik, Bühnenbild, Kostüme und Ensemble betrifft. Da bereits im dritten Kapitel gezeigt wurde, welche unterschiedlichen Reaktionen kontroverse Darstellungen von jüdischen Figuren auf der Bühne hervorzurufen vermochten, wird ebenso der Widerhall der beiden Inszenierungen in der Presse einer genauen Betrachtung unterzogen. Die Transkription von Orts- und Eigennamen erfolgt nach den Quellen.

1 NATIONALSOZIALISMUS: EINE ANNÄHERUNG

Die Beschreibung der nationalsozialistischen Judenverfolgung, einem historischen Vorgang, der beinahe sechs Millionen Opfer forderte und zum Ziel hatte, alle im deutschen Macht- und Einflussbereich lebenden Juden zu ermorden, erscheint selbst dem Historiker unmöglich.¹ Diesem singulären Verbrechen geht eine lange Tradition des (deutschen) Antisemitismus voraus², die in dieser Arbeit ebenso wenig besprochen werden kann, wie die Machtübernahme im Deutschen Reich durch die NSDAP³, welche sich von einer kleinen, radikalen Randpartei zu einer das politische Gefüge Deutschlands verändernden Massenbewegung entwickelt hatte.⁴ Die dem Nazi-Regime vorausgehende Epoche, die Weimarer Republik, gewährte der jüdischen Bevölkerung in Deutschland zumindest in gesetzlicher Hinsicht volle Gleichberechtigung.⁵ Die Machtergreifung der NSDAP und die Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Jänner 1933 brachte das Ende der Weimarer Republik.⁶ Vorrangiges Ziel der Nationalsozialisten war die Errichtung eines autoritären Führerstaates: Aus diesem Grund wurden zuallererst die parlamentarische Demokratie, die Parteien und die unabhängigen Gewerkschaften ausgeschaltet.⁷ Die Sicherung der Macht der NSDAP erfolgte größtenteils über den Einsatz von Terror und Propaganda; bereits 1933 wurde das erste Konzentrationslager⁸ (KZ) errichtet (Dachau), die populistische Einwirkung auf das Volk war allgegenwärtig und erfolgte über alle verfügbaren Medienkanäle: Film, Rundfunk, Presse.⁹ Für die deutschen Juden bedeutete das

¹ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 7.

² Für eine kompakte Einführung siehe Graml, *Reichskristallnacht*, S. 38-108 oder Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 37-58.

³ NSDAP = Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, geht 1919/20 aus den Mitgliedern der DAP (Deutsche Arbeiterpartei), der völkischen Thule-Gesellschaft und dem Kreis um den Dichter Dietrich Eckart hervor (Vgl. Broszat, *Machtergreifung*, S. 220).

⁴ Vgl. Broszat, *Machtergreifung*, S. 113.

⁵ Vgl. Zimmermann, *Die deutschen Juden*, S. 9.

⁶ Vgl. Broszat, *Machtergreifung*, S. 8.

⁷ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 61.

⁸ Konzentrationslager: während der NS-Herrschaft das wichtigste Instrument des Staatsterrors. KZ dienten ursprünglich der Ausschaltung politischer Gegner und der Drangsalierung unerwünschter Minderheiten. Während des Krieges wurden sie zu Arbeitslagern für die Rüstungsindustrie; ab 1941 wurde in einigen KZ die fabrikmäßige Tötung von Juden, Sinti und Roma durchgeführt. (vgl. Distel, „Konzentrationslager“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 550-551).

⁹ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 81-86.

Nazi-Regime die Aufhebung der Emanzipation, die Vertreibung aus Deutschland und letztendlich die physische Vernichtung.¹⁰ Dass mit der Machtergreifung der NSDAP „*Rassismus und Antisemitismus in Deutschland zur Staatsdoktrin erhoben*“¹¹ wurden, lässt sich unschwer belegen. Von April 1933 an wurden circa 2 000 antijüdische Gesetze und Ergänzungsverordnungen erlassen, was verdeutlicht, dass die Politik der NSDAP auf die gesetzliche Ausgrenzung der deutschen Juden zielte.¹² Als einschneidende Beispiele können das „Reichsbürgergesetz“ und das „Gesetz zum Schutze des deutschen Blutes und der deutschen Ehre“ genannt werden. Die als „Nürnberger Gesetze“¹³ bekannten Erlasse vom 15. September 1935 machten Juden zu Bürgern zweiter Klasse und verboten sowohl Eheschließung als auch außerehelichen Geschlechtsverkehr zwischen „*Juden und Staatsangehörigen deutschen oder artverwandten Blutes*.“¹⁴ Diese hochgradig diskriminierenden Gesetze implizierten gesellschaftliche Auswirkungen für die Betroffenen. „*Eine Minderheit, die sich solchermaßen geächtet sieht, wird im Wortsinne unberührbar. Wer ihr angehört, existiert, auch wenn er mitten unter der Mehrheit lebt, in einem Ghetto...*“¹⁵ Die Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung, sei es durch gewalttätige Ausschreitungen oder Gesetze, schaffte eine Atmosphäre der Anfeindung, erschwerte den Kontakt mit anderen Bürgern und führte zu wirtschaftlicher und kultureller Ghettoisierung der Juden. Zwar wurden in Deutschland, anders als später in Polen oder Russland, keine Ghettobezirke errichtet, aber die jüdische Gemeinde wurde Bedingungen unterworfen, die Merkmale dieser Ghettos vorwegnahmen: Unterbindung der sozialen Kontakte zwischen Juden und Deutschen, Beschränkungen der Bewegungsfreiheit, Kennzeichnungspflicht und die Bildung eines jüdischen Verwaltungsapparats.¹⁶

¹⁰ Vgl. Zimmermann, *Die deutschen Juden*, S. 79.

¹¹ Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 37.

¹² Vgl. Zimmermann, *Die deutschen Juden*, S. 47-48.

¹³ Sammelbezeichnung für die auf dem »Reichsparteitag der Freiheit« in Nürnberg verabschiedeten Rassegesetze (vgl. Wetzel, „Nürnberger Gesetze“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 620)

¹⁴ Graml, *Reichskristallnacht*, S. 148.

¹⁵ Graml, *Reichskristallnacht*, S. 156.

¹⁶ Vgl. Hilberg, *Vernichtung*, S. 56.

Zusätzlich waren zahlreiche Gesetze darauf ausgerichtet, die ökonomische Situation der deutschen Juden zu verschlechtern. Die Verdrängung aus der Wirtschaft reichte von organisierten Boykotten gegen jüdische Unternehmen über Berufsverbote und schloss die Auflösung oder Arisierung jüdischer Betriebe ein.¹⁷ So waren von 1933 bis 1938 bereits 60% der jüdischen Geschäfte arisiert bzw. liquidiert worden.¹⁸ Diese Maßnahmen zur wirtschaftlichen Schwächung wurden gepaart mit solchen, die darauf abzielten, die jüdische Minderheit weiter zu isolieren, stigmatisieren und politisch zu entrechten und waren somit Teilschritte eines Vernichtungsprozesses, den Hilberg folgendermaßen skizziert: *„Zuerst definierte man den Begriff »Jude«; dann traten Enteignungsmaßnahmen in Kraft; es folgte die Konzentration der Juden in Ghettos; schließlich fiel die Entscheidung, das europäische Judentum auszulöschen.“*¹⁹

1.1 „REICHSKRISTALLNACHT“

Als *„Scheitelpunkt des Wegs zur ‚Endlösung‘, zum millionenfachen Mord an Juden aus ganz Europa“*²⁰ wird in der Forschung häufig der November-Pogrom²¹ von 1938 genannt. Dieses Ereignis wurde von den Nationalsozialisten als Anlass genutzt, die endgültige Enteignung der Juden, ihre Ausschaltung aus der Wirtschaft per Gesetz herbeizuführen. Als auslösendes Moment für den November-Pogrom vom 9. November 1938 („Reichskristallnacht“²²) kann das am 7. November 1938 von Herschel Grünsparn, einem in Paris lebenden Juden, verübte Revolverattentat auf den Legationssekretär der deutschen Botschaft in Paris, Ernst vom Rath, angesehen werden. Die Nationalsozialisten stilisierten die Tat zur Verschwörung des „Weltjudentums“ gegen das deutsche Reich hoch und leiteten die endgültige

¹⁷ Vgl. Zimmermann, *Die deutschen Juden*, S. 51-53.

¹⁸ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 167.

¹⁹ Hilberg, *Vernichtung*, S. 56.

²⁰ Benz, *Holocaust*, S. 26.

²¹ Pogrom: ursprünglich Bezeichnung für Ausschreitung gegen Minderheiten in Russland. Nach einer Welle antijüdischer Pogrome 1881-1883 im internationalen Sprachgebrauch in einem, auf die jüdische Minderheit bezogenen, Sinn übernommen. Heute steht der Begriff für kollektive Gewaltaktionen einer Mehrheitsbevölkerung gegen Minderheiten jeder Art (vgl. Bergmann, „Pogrom“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 641).

²² Die Herkunft der Bezeichnung „Reichskristallnacht“ ist nicht definitiv geklärt. (Vgl. Pätzold, „Reichskristallnacht“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 679-681).

Ausgrenzung der deutschen Juden aus allen sozialen und ökonomischen Zusammenhängen ein.²³ Die Parteispitze befand sich am 8. und 9. November in München, um des gescheiterten Putsches vom November 1923 zu gedenken²⁴, als sie die Nachricht vom Ableben vom Raths erreichte.²⁵ Es wurde von NSDAP und SA (Sturmabteilung) zum Anlass für eine Vergeltungsaktion genommen, bei welcher die Presse zur Mobilisierung der Massen eingesetzt wurde. In einer Rede erklärte Propagandaminister Goebbels, dass antisemitischen Demonstrationen seitens der Bevölkerung, sofern sie entstünden, nicht entgegenzutreten sei. *„Es wurde die völlige Zerstörung des jüdischen Besitzes durch einen von der Partei zu inszenierenden und zu lenkenden Pogrom befohlen, doch dürfe die Partei nicht als Urheberin in Erscheinung treten.“*²⁶ Die Mehrheit der Anwesenden begriff *„dies als Aufforderung zur Organisation sogenannter »spontaner« Aktionen des »Volkszorns«“*²⁷ Die Beteiligung der Bevölkerung am Pogrom lässt sich nicht bestreiten, genauso wenig darf aber die lenkende und anstiftende Einwirkung der Partei verschwiegen werden. Die erschütternde Bilanz: Mehrere hunderte abgebrannte Synagogen, mindesten 8 000 zerstörte jüdische Geschäfte und zahllose verwüstete Wohnungen, eine nicht mehr feststellbare Zahl schwer misshandelter und verletzter Juden, 30 000 festgenommene und in die Konzentrationslager Dachau, Buchenwald und Sachsenhausen verschleppte Juden, und rund hundert jüdische Todesopfer, deren Mörder nie strafrechtlich verfolgt wurden.²⁸

1.2 DER ANFANG VOM ENDE

Zahlreiche antisemitische Maßnahmen der NSDAP waren schon vor dem November-Pogrom 1938 in Kraft getreten, doch die in der Folgezeit eingeleiteten waren von radikalerer Qualität. So wurde den deutschen Juden der Besuch von kulturellen Einrichtungen ebenso verboten wie das Betreten bestimmter Bezirke

²³ Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 26.

²⁴ Näheres über den „Hitler-Putsch“ von 1923 findet sich bei Broszat, *Machtergreifung*, S. 9-37.

²⁵ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 207.

²⁶ Graml, *Reichskristallnacht*, S. 22.

²⁷ Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 207.

²⁸ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 32.

oder Freizeiteinrichtungen wie Sportplätze oder Freibäder.²⁹ Neben der im November 1938 per Verordnung festgelegten Ausschaltung der Juden aus dem Wirtschaftsleben kam das Verbot jüdischer Zeitungen, die Auferlegung von Zwangsarbeit und die Zusammenlegung jüdischer Familien in „Judenhäusern“.³⁰ Dazu wurden Ausgangssperren erlassen, die Möglichkeit zum Einkauf von Lebensmitteln zeitlich beschränkt bzw. der Verkauf bestimmter Nahrungsmittel an Juden überhaupt verboten, Radiogeräte beschlagnahmt, die Nutzung öffentlicher Verkehrsmittel eingeschränkt und die Pflicht eingeführt, einen schwarzen Davidstern auf handtellergrößerem, gelbem Grund zu tragen.³¹

Der Pogrom und die auf ihn folgenden legislativen Akte bedeuteten den Eintritt in eine weitere Phase und eine neue Zielsetzung der antisemitischen Politik. Zwar wurde zunächst die Auswanderung der Juden weiterhin gefördert, doch die „Reichskristallnacht“ eröffnete auch *„eine Etappe, in der sich eine ganz andere Vorstellung von der Lösung der Judenfrage Bahn brach und mit der Tendenz zur Austreibung der Juden allmählich zu konkurrieren begann.“*³² Der Übergang der Judenverfolgung zur bloßen Gewalt konnte nicht so ohne weiters vollzogen werden, da sich gezeigt hatte, dass es in der deutschen Bevölkerung eine Mehrheit gab, die das gewaltsame Vorgehen im Zuge der „Reichskristallnacht“ offenkundig verurteilte. Der antisemitische Aktionsdrang bedurfte jedoch eines Ventils und als solches diente die Austreibung, durch welche der Antisemitismus in andere Länder exportiert werden sollte.³³ Viele Juden wurden von sich aus aktiv und suchten Deutschland zu verlassen; von freiwilliger Emigration kann in diesem Zusammenhang jedoch nicht gesprochen werden, da dieses Verhalten als Reaktion auf die gesetzliche Diskriminierung und Schikanierung zu sehen und somit als Flucht zu bewerten ist. Bis zum Auswanderungsstopp im Oktober 1941 gelang es circa 455 000 Juden Deutschland zu verlassen, wobei ungefähr 100 000 in Länder emigrierten, die später von deutschen Truppen besetzt wurden.³⁴

²⁹ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 180.

³⁰ Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 34-35.

³¹ Vgl. Zimmermann, *Die deutschen Juden*, S. 72-73.

³² Graml, *Reichskristallnacht*, S. 183.

³³ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 189.

³⁴ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 212-213.

Am 1. September 1939 überfiel die Deutsche Wehrmacht Polen, zwei Tage später erklärten England und Frankreich dem Deutschen Reich den Krieg. In Polen konnte sich die deutsche Wehrmacht, unterstützt durch die Rote Armee, rasch durchsetzen: Warschau kapitulierte am 27. September 1939, am 06. Oktober wurden die Kampfhandlungen eingestellt.³⁵ Innerhalb des Reichs zog der Kriegsbeginn politische Sofortmaßnahmen nach sich: Rationierung der Lebensmittel, Einkommensenkungen, höhere Steuerabgaben, Verschärfung der Strafverfolgung, Einleitung neuer judenfeindlicher Maßnahmen und Beschluss des staatlich gelenkten Mordes an geistig oder körperlich behinderten Anstaltsinsassen (= Euthanasie).³⁶ Nach dem erfolgreichen Polenfeldzug siegte die Deutsche Wehrmacht in Norwegen, Dänemark, den Niederlanden, Belgien, Frankreich, Jugoslawien und Griechenland.³⁷

Die kriegsbedingte Ausweitung des nationalsozialistischen Deutschland führte dazu, dass sich immer mehr Juden in von deutschen Truppen besetzten Gebieten aufhielten. Dies wurde von den Nationalsozialisten als Problem wahrgenommen, dem durch Auswanderung nicht beizukommen war und welches eine territoriale „Endlösung“ erforderte.³⁸ Für die eroberten und an das Reich angeschlossenen polnischen Gebiete sowie für das Generalgouvernement³⁹ wurde die Konzentrierung der polnischen Juden in größeren Städten und ihre Ghettoisierung angeordnet. Die Deportationen betrafen nicht nur Juden: Bis Februar 1940 sollten erhebliche Teile der nichtjüdischen polnischen Bevölkerung und alle Juden aus den eingegliederten Ostgebieten ausgesiedelt und ins Generalgouvernement gebracht werden, für die Organisation war das Reichssicherheitshauptamt (RSHA)

³⁵ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 275-277.

³⁶ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 256-258.

³⁷ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 304-335.

³⁸ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 202.

³⁹ Generalgouvernement: vom Deutschen Reich eingerichtete Verwaltungseinheit, die diejenigen Gebiete Polens umfasste, die von Deutschland besetzt, aber nicht dem Reich einverleibt worden waren. In den vier Distrikten Krakau, Warschau, Radom und Lublin lebten ca. 12 Millionen Menschen (vgl. „Generalgouvernement“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 1., S. 511-513).

zuständig.⁴⁰ Bis Ende 1940 wurden etwa 365 000 Polen ausgesiedelt, um deutschen Emigranten Platz zu machen. Während der polnischen Bevölkerung gewisse Mindestrechte blieben, bedeutete die Aussiedlung für Juden in jedem Fall Ghettoisierung und Zwangsarbeit.⁴¹ Die Ghettos im Generalgouvernement waren zunächst nur als provisorische Sammellager für die spätere Abschiebung sämtlicher Juden nach Madagaskar gedacht, wo die Deutschen nach dem Sieg gegen Frankreich die Errichtung eines Großghettos angedacht hatten. Die im sogenannten Madagaskarplan geplanten Massendeportationen stellten sich jedoch als unmöglich heraus, da ein Friede mit England nicht zu erreichen war. Von der Eroberung Russlands versprach sich das Hitler-Regime eine Änderung der Kriegslage und eine territoriale Lösung für die im Einflussbereich lebende jüdische Bevölkerung.⁴² Die von den Nationalsozialisten häufig verwendeten Termini *Endlösung (der Judenfrage)*, *Sonderbehandlung* oder *Umsiedlung* wurden spätestens ab dem Angriff auf die Sowjetunion im Frühsommer 1941 als Synonyme für *Völkermord* verwendet.⁴³ Der Krieg gegen Russland und die systematische Ermordung der Juden wurden aller Wahrscheinlichkeit nach zeitgleich geplant.⁴⁴ Der Angriff auf die UdSSR am 21. Juni 1941 verlief zunächst günstig für die Deutsche Wehrmacht. Russland sollte im Falle des deutschen Kriegsgewinns ein ähnliches Schicksal deutscher Kolonialpolitik widerfahren wie Polen; sowjetische Kriegsgefangene und Juden vertrieben oder getötet werden.⁴⁵ Unmittelbar nach Kriegsbeginn wurden die ersten Massaker an Juden (Massenerschießungen) verübt.⁴⁶ Die UdSSR konnte jedoch nicht, wie von den Deutschen beabsichtigt, in einem Blitzkrieg unterworfen werden, die deutsche Armee musste große Verluste hinnehmen und unterlag in der Schlacht um Moskau 1941, was aber nicht zum Abzug der Deutschen Truppen aus dem Osten führte.⁴⁷

⁴⁰ Ziel war es, in den nunmehr ins Reich eingegliederten Gebieten eine „Germanisierung“ vorzunehmen.

⁴¹ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 284-286.

⁴² Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 372-373.

⁴³ Vgl. Benz, *Geschichte des dritten Reiches*, S. 217.

⁴⁴ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 205-206.

⁴⁵ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 378-379.

⁴⁶ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 212.

⁴⁷ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 366-367.

1.3 DER UNTERGANG

Es scheint unmöglich, die unsäglichen Verbrechen, die seit Kriegsbeginn verübt wurden und in dem Versuch gipfelten, die gesamte jüdische Bevölkerung Europas zu vernichten, zu erklären. „Die erzwungene Emigration und Vertreibung der deutschen Juden wurde von Oktober 1941 an ersetzt durch die Deportation zur Ermordung zusammen mit allen europäischen Juden.“⁴⁸ Benz beschreibt die Deportationen als systematisch, bürokratisch geregelt, bis ins Detail programmiert und zielstrebig darauf gerichtet, die europäische Judenheit umzubringen.⁴⁹ Die Entscheidung für die Deportationen der deutschen Juden fiel parallel zu jener, Juden in die Vergasungsaktionen im Rahmen der Euthanasie mit einzubeziehen, eine verschärfte Tötungspraxis im Osten zu verfolgen und zur Lageverschiebung im Russlandfeldzug.⁵⁰ Zu diesem Zeitpunkt gab es noch keine Tötungszentren und so wurde die jüdische Bevölkerung bis zur Fertigstellung der Lager in Ghettos in den eingegliederten und neu besetzten sowjetischen Gebieten gezwängt.⁵¹ Wann die Entscheidung getroffen wurde, die jüdische Bevölkerung nicht nur auszutreiben, sondern systematisch zu vernichten, lässt sich nicht rekonstruieren.⁵² Die Wannsee-Konferenz am 7. Dezember 1942, die der *Endlösung der Judenfrage* gewidmet war, diente vor allem der Koordination der Organisationen – die Entscheidung zum Mord war schon gefallen.⁵³ Das Protokoll der Konferenz hält fest, dass der Arbeitseinsatz im Osten für den Großteil der Juden ohnehin zum Tod führen würde, für die „verbleibenden Restbestände“ sah man eine „Sonderbehandlung“⁵⁴ vor. Ein Abschieben der Juden nach Osten kam nicht mehr in Frage und „mit der improvisierten Methode, die deportierten Juden von den Einsatzgruppen ermorden zu lassen, wie das in Kaunas, Riga und Minsk im November 1941 geschehen war, sollte Schluss gemacht werden.“⁵⁵ Die Meldungen der

⁴⁸ Zimmermann, *Die deutschen Juden*, S. 56.

⁴⁹ Vgl. Benz, *Geschichte des dritten Reiches*, S. 214.

⁵⁰ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 381.

⁵¹ Vgl. Hilberg, *Vernichtung*, S. 222.

⁵² Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 380.

⁵³ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 386-388.

⁵⁴ Benz, *Holocaust*, S. 10.

⁵⁵ Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 385.

Einsatztruppen über die ermordeten und in Massengräber verscharrten Juden belegen, dass der nationalsozialistische Vernichtungsfeldzug bereits im ersten Dreivierteljahr nach dem Angriff auf die UdSSR 700 000 bis 750 000 Juden in der Sowjetunion das Leben gekostet hatte.⁵⁶ Die vom Sicherheitsdienst durchgeführten Massenerschießungen waren teilweise auf Ablehnung seitens der Wehrmacht gestoßen.⁵⁷ Nicht zuletzt um den Mordkommandos den Einsatz zu erleichtern, wurden alternative Formen der Tötung angedacht. Ab Ende 1941 wurden die beinahe öffentlichen Massaker, die während der Eroberung der polnischen, sowjetischen, jugoslawischen Gebiete verübt worden waren, eingestellt und der Massenmord in die Vernichtungslager verlegt.⁵⁸ Die ersten Lager, die mit Gas arbeiteten, wurden in Chelmo (1941), Belzec, Sobibor und Treblinka (alle 1942) errichtet, insgesamt wurden dort circa 1,65 Millionen Menschen getötet. Ab Oktober 1943 verlegten sich beinahe alle Tötungsaktivitäten in das Konzentrations- und Vernichtungslager Auschwitz.⁵⁹ Mit der Kriegserklärung der Deutschen an die USA am 11. Dezember 1941 nahm der Krieg globale Ausmaße an und führte zu einer Zersplitterung der deutschen Kräfte.⁶⁰ Für die Schilderung des weiteren Kriegsverlaufes, der mit der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands im Mai 1945 endete, darf auf die Literatur verwiesen werden.

Die historische Einzigartigkeit des Holocaust ergibt sich aus dem befohlenen Massenmord eines sogenannten Kulturstates, der einem ausgedachten Plan folgte, welcher die vollständige Auslöschung einer Gruppe der europäischen Bevölkerung vorsah. Die Opfer fielen weder aus politischen noch ökonomischen Interessen, sondern aufgrund eines ideologischen Wahns.⁶¹ Schockierend bleibt die Opferbilanz: die gesicherten Minimalzahlen belaufen sich auf 165 000 Juden aus Deutschland, 65 000 aus Österreich, 32 000 aus Frankreich und Belgien, mehr als 100 000 aus den Niederlanden, 60 000 aus Griechenland, ebenso viele aus

⁵⁶ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 214-215.

⁵⁷ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 217.

⁵⁸ Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 14.

⁵⁹ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 388-391.

⁶⁰ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 420.

⁶¹ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 254.

Jugoslawien, über 140 000 aus der Tschechoslowakei, eine halbe Million aus Ungarn, 2,2 Millionen aus der Sowjetunion und 2,7 Millionen aus Polen, die dem Nationalsozialismus zum Opfer fielen.⁶² Dazu kommen noch 2 bis 3 Millionen Polen nicht-mosaischen Glaubens, wenigstens ebenso viele Russen, über 3 Millionen sowjetische Kriegsgefangene und etwa eine halbe Million Roma und Sinti.⁶³

⁶² Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 116.

⁶³ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 398.

2 GHETTOS

Das vorangegangene Kapitel sollte aufzeigen, mit welcher diskriminierenden Mitteln der Nationalsozialismus gegen alles vorging, was „andersartig“ erschien. Weiteres Ziel war es, die Ghettos, die während der NS-Herrschaft errichtet wurden, in einen größeren Kontext einzuordnen. In diesem Abschnitt wird anhand von Beispielen das Leben (bzw. Überleben) in den Ghettos skizziert, die in den Jahren 1940-1943 „Vorhöfe der Hölle, Zwischenstationen für die Lager“⁶⁴ waren, in welche die Menschen zum Zweck ihrer Ermordung deportiert wurden. Das Hauptaugenmerk des Kapitels liegt dabei auf dem Ghetto Wilna, dem Schauplatz des Schauspiels von Joshua Sobol. Da es zwischen den einzelnen Ghettos zahlreiche Parallelen gab, können gewisse Tatbestände jedoch verallgemeinernd festgehalten werden. In diesem Kapitel geht es um die Vermittlung einer Grundidee davon, unter welchen Bedingungen das tägliche Leben in den Ghettos bestritten werden musste. Man könnte einwenden, dass eine derartige Darstellung mit dem Theaterstück *Ghetto* nur in indirektem Zusammenhang steht, dennoch möchte die Verfasserin nicht darauf verzichten, zumal auch Joshua Sobol sich eingehend mit dem Leben im Ghetto auseinandergesetzt und viele Fakten für sein Schauspiel recherchiert hat. Sobols Wissen über diese Periode beeinflusste stark den Produktionsprozess der noch zu besprechenden 2008er Inszenierung; ihm war es wichtig, bei Schauspielern und Kleindarstellern (Statisten) ein Verständnis für die Thematik zu entwickeln. Eine knappe Darstellung wird angestrebt und vorzugsweise auf Fakten hingewiesen, die in *Ghetto* verarbeitet werden, bzw. die für das Verständnis der in der Arbeit analysierten Szenen hilfreich sind. Sobols Entscheidung, den historischen Polizeichef und Ghettoleiter Jakob Gens zu einem der Protagonisten in *Ghetto* zu machen, und damit den ebenso komplexen wie tabuisierten Themenbereich der *Kollaboration* zu berühren, führte zu einer Reihe von Debatten, auf die noch einzugehen sein wird.

⁶⁴ Benz, *Holocaust*, S. 49.

2.1 DIE GHETTOISIERUNG POLENS

Im von Deutschland besetzten Osteuropa wurden Zwangsquartiere gebildet und in sprachlicher Anknüpfung an historische Vorbilder Ghettos genannt.⁶⁵ Hilberg definiert Ghetto als einen „in Gefangenschaft gehaltenen Stadtstaat“.⁶⁶ Die Ghettos waren Orte des Zwangsaufenthalts, in welchen die internierten Juden gedemütigt und ausgebeutet wurden.⁶⁷ Der Prozess der Ghettoisierung lässt sich in knappen Worten umschreiben: Im Rahmen des Polenfeldzugs wurde die jüdische Bevölkerung zunächst in Städten mit Eisenbahnanschluss konzentriert, dann in das Generalgouvernement deportiert und schließlich in hermetisch abriegelten Ghettos eingesperrt.⁶⁸ Bis zum Scheitern des Madagaskarplans könnte die Ghettoisierung teilweise als Vorbereitung zu dieser geplanten Massenaussiedlung gesehen werden. Wobei angemerkt werden sollte, dass auch der Madagaskarplan als Vernichtungsstrategie zu verstehen ist, baute er doch darauf auf, dass die ausgesiedelten Juden den klimatischen Umständen vor Ort zum Opfer fallen würden. Ob parallel zur Errichtung der Ghettos ein systematisches Ermorden der jüdischen Minderheit bereits angedacht wurde, lässt sich nicht mit Sicherheit bestätigen, in jedem Fall aber leitete diese Phase den Übergang zur Vernichtungspolitik ein.⁶⁹ Bereits unmittelbar nach dem deutschen Einmarsch in Polen kam es zu antisemitischen Exzessen, an denen sich Soldaten, Volksdeutsche und Polen beteiligten.⁷⁰ „Alle in Deutschland in den Jahren 1933 bis 1939 eingeführten antijüdischen Gesetze und Bestimmungen traten im besetzten Polen ebenfalls sofort in Kraft, nur in verschärfter Form.“⁷¹ Die (öffentliche) Repression der Juden wurde durch die Zwangseinweisung in Ghettos um die Dimension der Freiheitsberaubung erweitert. Diese Maßnahme wurde mit den Argumenten begründet, dass die jüdische Bevölkerung Fleckfieber verbreite, Lebensmittel horte, um damit auf dem Schwarzmarkt zu handeln, und deutschen Beamten kein

⁶⁵ Vgl. Matthäus, „Ghetto“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 489-490.

⁶⁶ Hilberg, *Vernichtung*, S. 246.

⁶⁷ Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 38.

⁶⁸ Vgl. Hilberg, *Vernichtung*, S. 198-201 und Benz, *Holocaust*, S. 38.

⁶⁹ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 372.

⁷⁰ Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 37.

⁷¹ Gutman, „Vorwort von Israel Gutman“ in: Czerniaków, *Tagebuch*, S. IX.

ausreichender Wohnraum zur Verfügung stehe.⁷² Im ersten Halbjahr nach der Eroberung Polens gab es wenig Planung und viel Konfusion: während die administrativen Vorbereitungen zügig durchgeführt wurden, kam die eigentliche Bildung der Ghettos nur schleppend voran.⁷³ Obwohl es keinen zentralen Befehl oder Plan zur Errichtung der Ghettos gab, lässt sich für alle Städte ein ähnliches Vorgehen feststellen: Zunächst wurde ein Ort (meist ein dicht besiedeltes Elendsviertel) bestimmt, dann abrupt Umzugsbefehle erteilt und das Ghetto abgeriegelt, sobald die Juden einquartiert waren.⁷⁴ Die Absperrung und Bewachung des Ghettos wurde in vielen Fällen der jüdischen Gemeinde überantwortet, wie eine Tagebuchaufzeichnung des Judenrates Czerniaków belegt: *„Forderung, die Gemeinde soll das ‚Getto‘ mit Draht umzäunen, Pfähle einschlagen usw. und später darüber wachen.“*⁷⁵ Im April 1940 war das erste große Ghetto (jenes in Lodz) fertig gestellt, im Oktober 1940 schlossen sich die Mauern um das Ghetto Warschau. Für die Gefangenen war es verboten, das Ghetto zu verlassen. Auf Zuwiderhandeln stand die Todesstrafe.⁷⁶

Die Ghettomauer war zugleich die Demarkationslinie, die den Juden vom *Menschen* trennte: dieser, auch in seiner verkrüppelten Gestalt als unterdrückter Pole, durfte prinzipiell *leben*, als Sklave zwar, ohne Schulen, ohne staatsbürgerliches Recht, ohne Würde, wenn man so will, doch war es ihm nicht verwehrt, zu atmen.⁷⁷

Die im eigenhändig unter Zwang erbauten Gefängnis Eingesperreten wurden nicht nur ihrer Freiheit, sondern auch des Großteils ihrer finanziellen Mittel und ihrer Rechte beraubt. Wie blanker Hohn erscheint die Tatsache, dass die Kosten zum Bau der Mauer auch noch den im Ghetto eingesperrten Menschen aufgebürdet wurden.⁷⁸

2.2 LEBEN IN DEN GHETTOS

„Das Ghetto, das nazideutsche Ghetto, von dem hier die Rede ist, war des Todes Vorzimmer, und die Metapher, journalistisch oder nicht, deckt in vollkommener

⁷² Vgl. Hilberg, *Vernichtung*, S. 234-235.

⁷³ Vgl. Hilberg, *Vernichtung*, S. 225.

⁷⁴ Vgl. Hilberg, *Vernichtung*, S. 238.

⁷⁵ Czerniaków, *Tagebuch*, S. 53.

⁷⁶ Vgl. Czerniaków, *Tagebuch*, S. 201.

⁷⁷ Améry, „Im Warteraum des Todes“ in: Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 13.

⁷⁸ Vgl. Czerniaków, *Tagebuch*, S. 208.

Kongruenz die in verfluchter Zeit gelebte Wirklichkeit.“⁷⁹ In den Ghettos wurde die jüdische Bevölkerung wie in Lagern interniert und die Organisation ihres Lebens wurde vom NS-Regime festgelegt.⁸⁰ Dies gilt für alle Ghettos, wie es überhaupt zahlreiche Parallelen zwischen den einzelnen Ghettos gibt, die sich allesamt in der ähnlichen Vorgehensweise der deutschen Besatzer begründen. Die katastrophalen Zustände werden deutlich, wenn man sich vor Augen führt, dass im Warschauer Ghetto 445 000 Menschen auf 3,36 km² in knapp über 61 000 Wohnräumen lebten, was einer Belegung von 7,2 Personen pro Raum entspricht⁸¹ – „*physische Kompression von Menschenmassen in engstem Raum*“⁸². Während die Zahl der jüdischen Bewohner Warschaus mehr als ein Drittel der Gesamtbevölkerung der Stadt ausmachte, nahm das Ghetto nicht mehr als ein Zwanzigstel der Wohnfläche Warschaus ein.⁸³ Unter elenden hygienischen Bedingungen und völlig unzureichender Versorgung mussten die Juden Zwangsarbeit in Fabriken und Werkstätten leisten, die Rüstungsgüter für das Deutsche Reich produzierten.⁸⁴ Lebensbedrohliche Umstände für alle, die zu alt oder zu schwach waren, um Zwangsarbeit zu leisten.⁸⁵ Im Ghetto Warschau standen im März 1941 den circa 250 000 arbeitstätigen Juden 150 000 Juden gegenüber, die auf Sozialfürsorge angewiesen waren.⁸⁶ 18% der Bevölkerung des Ghettos Warschau und 25% des Ghettos Lodz starben an Seuchen, aus Hunger oder an Krankheiten.⁸⁷ Deschner beschreibt die Situation im Ghetto Warschau: „*Vom ersten Tag der Einrichtung des Ghettos an gab es für die übergroße Masse der Bevölkerung [...] nur ein zentrales Problem, das bis zur Zeit der großen Deportationen im Sommer 1942 alle anderen überschattete: den Hunger.*“⁸⁸ Neben dem allgegenwärtigen Mangel an Nahrungsmitteln und der fortwährenden Seuchengefahr erschwerte die völlige Isolation von der Außenwelt das Leben im Ghetto.⁸⁹ Lebensmittel wurden von

⁷⁹ Améry, „Im Warteraum des Todes“ in: Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 12.

⁸⁰ Vgl. „Ghetto“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 1., S. 535.

⁸¹ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 371-72.

⁸² Améry, „Im Warteraum des Todes“ in: Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 21.

⁸³ Vgl. Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 53.

⁸⁴ Vgl. Benz, *Geschichte des dritten Reiches*, S. 209.

⁸⁵ Vgl. Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 63.

⁸⁶ Vgl. Czerniaków, *Tagebuch*, S. 209.

⁸⁷ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 371-72.

⁸⁸ Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 77.

⁸⁹ Vgl. Hilberg, *Vernichtung*, S. 246.

den deutschen Besatzern dermaßen rationiert, dass sie nur für wenige Tage des Monats reichten, der Rest des Bedarfs wurde so gut es ging durch Schmuggel gedeckt.⁹⁰ Verwaltet wurden die Ghettos durch den Judenrat und andere Einrichtungen, die dem Judenrat unterstellt waren, wie der jüdische Ordnungsdienst (Ghettopolizei) und administrative Abteilungen, die Kontrolle befand sich in den Händen der Gestapo.⁹¹

Zu den Ghettos in Warschau, Lodz und Krakau, Tschenstochau, Radom, Kielce und in vielen anderen Orten auf polnischem Boden kamen ab Juni 1941 mit dem Russlandfeldzug Ghettos in Ostpolen, Litauen, Estland und Lettland, Weißrussland hinzu wie Wilna und Kowno, Riga, Minsk und als eines der letzten Lemberg.⁹²

Die bereits beschriebene Strategie, welche der deutsche Besatzer in Polen anwandte, wurde auf die eroberten Gebiete in der Sowjetunion übertragen. Der Einmarsch in die Sowjetunion erfolgte zu einem Zeitpunkt, zu dem der Madagaskarplan bereits als gescheitert angesehen werden kann, was den Charakter der Ghettos veränderte und zu einer Ausweitung der bereits latent vorhandenen Tötungsbereitschaft führte. Vorerst wurde zwar das weitere Schicksal der Internierten vom Ausgang des Russlandfeldzuges abhängig gemacht,⁹³ doch drängte sich zunehmend der Vernichtungswille in den Vordergrund, der paradoxerweise unter anderem durch das in den polnischen Ghettos herrschende Elend begründet wurde.⁹⁴ In der Sowjetunion gingen der Errichtung der Ghettos oftmals Massaker der Einsatzgruppen und mobiler Einheiten voraus.⁹⁵ In Warschau und Lodz wurde 1942 mit den Deportationen in die Vernichtungslager begonnen, wobei den Judenräten⁹⁶ die Aufgabe übertragen wurde, die Transportlisten zusammenzustellen. Dies verdeutlicht, dass die Deutschen sich der Beihilfe jüdischer Funktionäre bedienten, sie zur Kollaboration nötigten. Der Vorsitzende des Judenrates des Ghettos Warschau, Adam Czerniaków, entzieht sich diesem blutigen Auftrag indem er sein Leben beendet.⁹⁷ Aus Notizen für seine Frau und die Gemeindeverwaltung wird deutlich, dass er

⁹⁰ Vgl. Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 109.

⁹¹ Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 44.

⁹² Benz, *Holocaust*, S. 47.

⁹³ Vgl. Herbst, *Das nationalsozialistische Deutschland*, S. 373.

⁹⁴ Vgl. Graml, *Reichskristallnacht*, S. 192-94.

⁹⁵ Vgl. „Ghetto“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 1., S. 536.

⁹⁶ Siehe Kapitel 2.2.2 Judenrat.

⁹⁷ Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 41.

es nicht über sich brachte, einen Kindertransport vorzubereiten: „*Sie verlangen von mir, mit eigenen Händen die Kinder meines Volkes umzubringen. Es bleibt mir nichts anderes übrig, als zu sterben.*“⁹⁸ Mordechai Chaim Rumkowski, Judenältester des Ghetto Lodz, der sich den deutschen Anordnungen nicht entzieht, kann sein Leben ebenso wenig retten: Im August 1944 wird er mit seiner Familie nach Auschwitz deportiert.⁹⁹ Sein Schicksal soll hier stellvertretend für die in den Ghettos eingesetzten Judenräte und Ordnungsdienste erwähnt werden, die genauso wenig mit dem Leben davorkamen wie alle anderen Ghattobewohner, wenngleich sie es aufgrund ihrer Position länger verteidigen konnten. Das Amt des Vorsitzenden des Judenrates im Ghetto Wilna hatte Jakob Gens über.

EXKURS: „BEGLEITMASSNAHMEN“

1940 wurden drei Propagandafilme uraufgeführt, die den Juden als Untermenschen darstellen: Erich Waschneks *Die Rothschilds*, Veit Harlans *Jud Süß* und Fritz Hipplers *Der ewige Jude*.¹⁰⁰ Die beiden letzteren Filme mussten von den Angehörigen der Sicherheitspolizei und sonstiger NS-Formationen verpflichtend gesehen werden.¹⁰¹ Drehort des Filmes *Der ewige Jude*, der mit altbekannten antijüdischen Stereotypen arbeitet und in welchem Juden mit Ratten verglichen werden: das Ghetto Lodz.¹⁰² Auch im Warschauer Ghetto wurden Aufnahmen für Propagandafilme gemacht.¹⁰³ Leiser zufolge liegt der Zynismus des hochgradig antisemitischen Films *Der ewige Jude* darin, „*dass man Menschen [...] wie Tiere in einem überfüllten Käfig einsperrte und dann diese Erniedrigung so darstellte, als sei sie eine für die Opfer [...] völlig normale, selbstgewollte Existenzform, ein Beweis für die These, dass Juden gar keine Menschen seien.*“¹⁰⁴ Der Vergleich mit Ratten findet sich auch – was nicht weiter überrascht – in den Tagebüchern des

⁹⁸ Czerniaków, *Tagebuch*, S. 285.

⁹⁹ Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 46.

¹⁰⁰ Vgl. Leiser, *Deutschland, erwache!*, S. 74.

¹⁰¹ Vgl. Leiser, *Deutschland, erwache!*, S. 79-80.

¹⁰² Vgl. Wetzel, „Ewiger Jude, Der (Film)“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 452.

¹⁰³ Vgl. Leiser, *Deutschland, erwache!*, S. 80 und Czerniaków, *Tagebuch*, S. 249, 251, 256.

¹⁰⁴ Leiser, *Deutschland, erwache!*, S. 82.

Propagandaministers Joseph Goebbels wieder.¹⁰⁵ Das wortwörtliche Gleichsetzen von Menschen mit Tieren, noch dazu mit Tieren, die häufig als Krankheitsüberträger und parasitäre Lebewesen gesehen werden, betont die Absicht der (höheren Funktionäre) der Nationalsozialisten, Juden nicht als menschliche Wesen anerkennen zu wollen. In der verpflichtenden Sichtung oben genannter Filme manifestiert sich der Wille, diese Sichtweise auf alle ausführenden Beteiligten zu übertragen, was mit Sicherheit die Bereitschaft zur Ermordung erhöhte und in den Deportationen bzw. Massenerschießungen traurige Wirklichkeit wurde. *„Wer glaubt, dass Juden keine Menschen sind, sondern Teufel und Ungeziefer, gehorcht, wenn er den Befehl zu ihrer Ausrottung bekommt.“*¹⁰⁶ Obwohl es zu weit führen würde, detailliert darauf einzugehen, sei auf Ergebnisse aus der Sozialpsychologie verwiesen, die darauf hindeuten, dass in Kriegszeiten – aber auch nach aggressivem Verhalten im Alltag – die ausführenden Personen zur Reduktion der kognitiven Dissonanz und zur Selbstrechtfertigung ihre Opfer abwerten.¹⁰⁷ Der Exkurs an dieser Stelle soll nicht bloß Dokumentation des ganzheitlichen Vorgehens der NS-Funktionäre sein, sondern steht in engem Zusammenhang mit einer weiter unten analysierten Szene, in welcher sich ebenfalls ein Vergleich mit Ratten findet.

2.2.1 KULTUR IM GHETTO

Trotz der widrigen Bedingungen unter welchen das tägliche Überleben im Ghetto bestritten werden musste, gab es kulturelles Leben. Deschner sieht darin den Versuch, die eigene Kultur trotz der Unmöglichkeit des aktiven Widerstandes vor der Zerstörung zu bewahren – so waren im Warschauer Ghetto fünf jüdische Theater in Betrieb, Ausstellungen fanden statt, es erschienen Zeitungen und Zeitschriften, Gedichtbände und Bücher und sogar Chöre und Orchester gab es.¹⁰⁸ In Warschau waren die Theater von den deutschen Besatzern genehmigt, das erste

¹⁰⁵ Vgl. Die Tagebücher des Joseph Goebbels; I (3), S. 620. Zitiert nach: Graml, *Reichskristallnacht*, S. 194.

¹⁰⁶ Leiser, *Deutschland, erwache!*, S. 75.

¹⁰⁷ Vgl. Aronson; Wilson; Akert, *Sozialpsychologie*, S. 205-207 und S. 466-468.

¹⁰⁸ Vgl. Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 144 und 147.

wurde bereits im November 1940 eröffnet.¹⁰⁹ Bezogen auf den Vorwurf, Kinderfeste zu veranstalten und das Orchester spielen zu lassen, notiert der Vorsitzende des Judenrates Warschau: „Ich erinnere mich an einen Film: das Schiff sinkt, doch der Kapitän befiehlt der Jazzband zu spielen, um den Passagieren Mut zu machen. Ich habe beschlossen, dem Beispiel dieses Kapitäns zu folgen.“¹¹⁰ Dieses Zitat Czerniakóws zeigt auf, welcher Stellenwert kulturellen Tätigkeiten beigemessen wurde. Theater sollte für die Menschen im Ghetto zunächst eine moralische Stütze sein und unterhalten, doch kam im Laufe der Zeit noch eine weitere Komponente hinzu. „Toward the end of the ghettos' existence, when people became used to this mode of life, the artistic experience of the drama became an end in itself and not a means.“¹¹¹ Die Ghettotheater sind somit sowohl als Form des geistigen Widerstandes, als auch als finaler schöpferischer Akt zu interpretieren.¹¹² Da es keine einheitliche gesetzliche Verordnung seitens der deutschen Besatzer gab, oblag die Kulturpolitik in den meisten Fällen lokalen Vertretern.¹¹³ Auch im Ghetto Wilna wurden, zum Teil von Ghettopolizei und Judenrat, Tanzveranstaltungen und Bälle organisiert. Die Errichtung eines Theaters, welche auf Intervention des Judenrates hin kurz nach den ersten Massenerschießungen im Jahre 1941 erfolgte, führte zu Konflikten zwischen dem Judenrat und den nicht im Judenrat vertretenen Organisationen.¹¹⁴ Die Ankündigung der ersten Aufführung des Ghettotheaters rief anfangs heftige Abwehrreaktionen seitens der Ghettobewohner hervor. Besonders die Arbeiter-Zionisten, vor allem der sozialistische Bund, waren gegen ein Theater im Ghetto, da sie es in Anbetracht des Massenmordes für geschmacklos befanden.¹¹⁵ „Besonderer Widerstand kam von Seiten der im Untergrund gegen die Faschisten kämpfenden Partisanen, da sie fürchteten, das Theater diene der Kollaboration und lenke die Ghettoinsassen vom Kampf gegen die Nazis ab.“¹¹⁶ Auch der Bibliothekar des

¹⁰⁹ Vgl. Fass, „Theatrical activities in the Polish Ghettos during the years 1939-1940“ in: *Jewish Social Studies*, S. 60.

¹¹⁰ Czerniaków, *Tagebuch*, S. 276.

¹¹¹ Fass, „Theatrical activities in the Polish Ghettos“ in: *Jewish Social Studies*, S. 63.

¹¹² Vgl. Petuchauskas, „Vom Schicksal des Getto-Theaters Plakate erzählen Geschichte(n)“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 203.

¹¹³ Vgl. Fass, „Theatrical activities in the Polish Ghettos“ in: *Jewish Social Studies*, S. 66.

¹¹⁴ Vgl. Rachler, *Ordnungsdienst*, S. 52.

¹¹⁵ Vgl. Beinfeld, „Das kulturelle Leben im Wilnaer Getto“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 139f.

¹¹⁶ Petuchauskas, „Vom Schicksal des Getto-Theaters Plakate erzählen Geschichte(n)“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 198.

Wilnaer Ghettos, Hermann Kruk, sprach sich gegen die Eröffnungsveranstaltung des Ghettotheaters aus:

In every ghetto you can amuse yourself; cultivating art is certainly a good deed. But here, in the doleful situation of the Vilna Ghetto, in the shadow of Ponar, where, of the 76,000 Vilna Jews, only 15,000 remain-here, at this moment, this is a disgrace. An offense to all our feelings. [...] You don't make a theater in a graveyard.¹¹⁷

Kruk berichtet weiter, dass der Arbeiterverband die Veranstaltung boykottierte und Flugblätter mit der Aufschrift „Auf dem Friedhof spielt man kein Theater“ verteilte. Trotz dieser Widerstände wurde das Konzert ein großer Erfolg, die Skepsis vieler Ghattobewohner schwand zusehends und das Theater wurde zu einem integralen Bestandteil des Lebens im Ghetto. Es übte auf die Ghattobewohner eine beruhigende Wirkung aus, diente der Unterhaltung und lenkte die Menschen wenigstens für Augenblicke von ihren Ängsten und Sorgen ab. Zusätzlich etablierte sich das Theater zu einer wichtigen Einnahmequelle für wohltätige Zwecke.¹¹⁸ Das Repertoire bestand aus ernsten, abendfüllenden Produktionen, Revuen und Kabarett.¹¹⁹ Petuchauskas berichtet von einem Fernsehinterview, in dem der ehemalige künstlerische Leiter des Ghettotheaters, Israel Segal, auf die Frage nach dem Repertoire des Theaters geantwortet hätte, dass die Stücke nach den gegebenen Möglichkeiten ausgewählt wurden, was bedeutete, dass die Stücke sich danach ausrichteten, wie viele Schauspieler noch am Leben waren.¹²⁰ Besonders beliebt waren die schon erwähnten Revuen, die häufig von den Lebensbedingungen im Ghetto handelten und die Stimmung der Ghattobewohner widerspiegeln: *„Hunger, das Schmuggeln von Nahrungsmitteln, die misstrauische Gettopolizei, die Gerüchte über die Massenhinrichtungen in Ponar, aber auch die allgemeine Atmosphäre von Enge und Raumangst und von emotionaler und sexueller Entbehrung.“*¹²¹

¹¹⁷ Kruk, *Jerusalem of Lithuania*, S. 174. Joshua Sobol übernahm diese Tagebuchaufzeichnung vom 16. Jänner 1942 nahezu ungekürzt und wortwörtlich in sein Schauspiel *Ghetto*.

¹¹⁸ Vgl. Beinfeld, „Das kulturelle Leben im Wilnaer Getto“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 144 u 160-161.

¹¹⁹ Vgl. Beinfeld, „Das kulturelle Leben im Wilnaer Getto“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 154-157.

¹²⁰ Vgl. Petuchauskas, „Vom Schicksal des Getto-Theaters Plakate erzählen Geschichte(n)“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 201.

¹²¹ Beinfeld, „Das kulturelle Leben im Wilnaer Getto“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 147.

Neben dem Theater gab es in Wilna, organisiert von der Ghettoverwaltung, aber auch von anderen Vereinen, zahlreiche Bestrebungen, trotz der Allgegenwart des Todes ein kulturelles Leben aufrechtzuerhalten. Dazu zählen Konzerte, Vorträge, Kunstaussstellungen, Sportwettkämpfe, Benefizveranstaltungen und Kinderfeste.¹²² Vom Judenrat wurden diese kulturellen Aktivitäten unter anderem deshalb gefördert, da man sich eine die Moral steigernde Wirkung versprach.¹²³

2.2.2. JUDENRAT

In den von Deutschland besetzten Gebieten und vor allem in den jüdischen Ghettos im Osten mussten auf Anweisung der Behörden hin Vertretungen gebildet werden. Die aus zwölf bis vierzehn Mitgliedern bestehenden Judenräte waren sowohl für die interne Verwaltung der Gemeinden und Ghettos verantwortlich, als auch für die Durchführung der Anweisungen der deutschen Behörden.¹²⁴ Den Judenräten in Polen waren prototypische Einrichtungen jüdischer Verwaltungseinrichtungen in Deutschland vorangegangen, die unter anderem mithelfen mussten, Deportationen vorzubereiten.¹²⁵ Die Mitglieder der Judenräte waren zumeist Männer, die schon in der Vorkriegszeit den jüdischen Gemeinderäten angehört oder Posten in Stadträten, religiösen Organisationen oder Wohlfahrtsverbänden innegehabt hatten.¹²⁶ Die Bildung von Judenräten im Osten setzte meist schon vor der Errichtung der Ghettos ein. So wurde etwa in Warschau im November 1939 (ein Jahr vor Fertigstellung des Ghettos Warschau) der Gemeindevorsitzende Adam Czerniaków zum Judenältesten, und damit zur Spitze des Judenrates berufen; die Ernennung Mordechai Chaim Rumkowski zum Judenältesten des Ghetto Lodz erfolgte im Oktober 1939 (Fertigstellung des Ghettos im April 1940).¹²⁷ Czerniaków versuchte am 26. Jänner 1940, noch vor der Schließung des Ghettos, das Amt wieder abzutreten, die SS riet ihm allerdings

¹²² Vgl. Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 8. und Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 79-81.

¹²³ Vgl. Beinfeld, „Das kulturelle Leben im Wilnaer Getto“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 139.

¹²⁴ Vgl. Neiss, „Judenräte“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 535.

¹²⁵ Vgl. Hilberg, *Vernichtung*, S. 189-197.

¹²⁶ Vgl. Hilberg, *Vernichtung*, S. 227.

¹²⁷ Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 39 u 42.

davon ab.¹²⁸ Der Judenrat hatte die Aufgabe, deutsche Weisungen und Anordnungen an die jüdische Bevölkerung weiterzugeben, jüdische Polizei zur Durchsetzung deutscher Befehle einzusetzen, jüdisches Vermögen, Arbeitskraft und Leben auszuliefern – und das alles bei persönlicher Verantwortlichkeit für die Durchführung sämtlicher Anweisungen.¹²⁹ So wurde Joseph Parnes, der erste Vorsitzende des Judenrats von Lemberg, von den Deutschen ermordet, weil er sich geweigert hatte, Juden zur Zwangsarbeit auszuliefern.¹³⁰ Die nahezu täglichen Eintragungen Czerniakóws in sein Tagebuch geben einen guten Einblick in den Alltag des Warschauer Judenrates: Arbeit in der Gemeinde, Organisation des Lebens im Ghetto, Beschwerden von Ghettobewohnern, Willkür der deutschen Besatzer. Besonders oft erwähnt er den Geldmangel der Gemeinde, der jegliche Verbesserung des Alltagslebens im Ghetto erschwerte und die prekäre Nahrungssituation. Für die Ghetto-Bevölkerung, die weder das Recht noch die Möglichkeit hatte, eigenständig Verbindung mit deutschen oder polnischen Behörden aufzunehmen, stellte der Judenrat die einzige Verbindung zu diesen Einrichtungen dar – wenig Wunder, dass sich die Verzweiflung und Verbitterung der Menschen darum nicht nur gegen die deutschen Unterdrücker, sondern auch gegen die Vertreter des Judenrats richtete.¹³¹

Das Amt des „Judenältesten“ an der Spitze einer solchen Zwangsgemeinschaft ist heillos. Die SS demütigt ihn ständig, er wird mehrfach verhaftet und misshandelt, aber die Ghettobewohner lieben ihn nicht dafür. Im Gegenteil, er ist heftig umstritten. Viele sehen ihn nur als williges Werkzeug der Deutschen. Die unsinnigsten Gerüchte stützen die Vermutung. Das Odium, aus Eitelkeit und Machtbewußtsein das schwierige Amt erstrebt zu haben und es zur Befriedigung seines Ehrgeizes auszuüben, teilt Czerniaków mit allen, die in anderen Ghettos, in Lodz oder in Wilna, in Lublin, Riga und Theresienstadt von den Deutschen eingesetzt und als Handlanger missbraucht wurden. Auf die Judenräte wartete kein Nachruhm, Überlebende wie Geschichtsschreiber haben sie schlecht behandelt, auch wenn sie von den nationalsozialistischen Herrenmenschen ermordet wurden. Den tragischen Konflikt, den sie verkörperten, wollten die Kritiker kaum wahrnehmen.¹³²

Durch das Einsetzen des Judenrates als Selbstverwaltungsorgan erhielten die Ghettos den Anschein einer gewissen Verwaltungsautonomie – ein Zugeständnis

¹²⁸ Vgl. Czerniaków, *Tagebuch*, S. 36.

¹²⁹ Vgl. Hilberg, *Vernichtung*, S. 228. Czerniaków, *Tagebuch*, S. 211.

¹³⁰ Vgl. „Widerstand, Jüdischer“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1585.

¹³¹ Vgl. Gutman, „Vorwort von Israel Gutman“ in: Czerniaków, *Tagebuch*, XV.

¹³² Benz, *Holocaust*, S. 40.

des Besatzers, das den Widerstandswillen der Juden einschläferte.¹³³ Der Charakter der Ghettos als Zwischenstationen auf dem Weg in die Vernichtungslager blieb den Opfern oft lange verborgen, da die eingerichtete jüdische Selbstverwaltung und ihr Streben nach wirtschaftlicher Produktivität die Illusion einer zweckrationalen deutschen Judenpolitik förderte.¹³⁴ Zumeist waren die Mitglieder des Judenrates selbst von diesem letzten Strohalm „Produktivität“ überzeugt, und wollten darum ihr Ghetto, gegebenenfalls unter der Erbringung von Opfern, möglichst produktiv aussehen lassen. Während die Judenräte einerseits verzweifelte Versuche unternahmen, dem Leiden und dem Massensterben in den Ghettos entgegenzuwirken, führten sie andererseits die Befehle der deutschen Obrigkeit aus:

So war es der jüdischen Führung beschieden, ihre Gemeinde zugleich zu retten und zu vernichten – sie rettete die einen Juden und vernichtete die anderen; sie verschafften den Juden für den Augenblick Rettung, um sie im nächsten Augenblick der Vernichtung anheimzugeben. Einige Führer weigerten sich, auf diese Weise Macht auszuüben, andere ließen sich von dieser Macht verführen.¹³⁵

Da in vielen Ghettos die Judenräte dazu bestimmt waren, bei voller persönlicher Verantwortung Deportationslisten zusammenzustellen bzw. Deportationen mitzuorganisieren, wurden sie zu Richtern über Leben und Tod. Dies zog den Unmut der Bevölkerung auf sich: *„Es ist eine Schande, wenn die jüdischen Leiter des Ghettos den Abtransport von Juden in den Tod auf sich nehmen, lässt doch die Gestapo das tun!“*¹³⁶ In Wilna wurde die Position des Vorsitzenden des Judenrates und des Polizeichefs von einer Person bekleidet: Jakob Gens. Wie obige Ausführungen verdeutlichen, war mit diesem Amt untrennbar eine große Verantwortung und ein kaum zu lösender innerer Zwiespalt verknüpft. Sobol macht nicht nur den Judenrat Gens zu einer zentralen Figur in *Ghetto*, sondern rückt auch in mehreren Szenen die mit der Position des Judenrates verbundene Gewissensfrage in den Mittelpunkt.

¹³³ Vgl. Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 125.

¹³⁴ Vgl. Matthäus, „Ghetto“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 490.

¹³⁵ Hilberg, *Vernichtung*, S. 228.

¹³⁶ Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 176.

2.2.3 JÜDISCHER ORDNUNGSDIENST

Einen wertvollen Einblick in die Tätigkeiten des jüdischen Ordnungsdienstes¹³⁷ im östlichen Europa bietet die Diplomarbeit von Paul Rachler¹³⁸, der aufgrund der spärlichen Sekundärliteratur zahlreiche Zeugenaussagen und Aufzeichnungen von Überlebenden in seine Forschung mit einbezieht. Der jüdische Ordnungsdienst war in keinem Ghetto uniformiert: Die Mitglieder trugen als Erkennungsmerkmale lediglich Kappen, Armbinden und Schlagstöcke aus Holz oder Gummi.¹³⁹ Das Tragen von Stiefeln war unter der jüdischen Polizei weit verbreitet.¹⁴⁰ Der jüdische Ordnungsdienst hatte Aufgaben im Dienste der Bevölkerung (Regelung des Verkehrs, Streitschlichtung, Schutz von jüdischem Eigentum und Leben), Aufgaben im Interesse der Judenräte (Steuereintreibungen, Leibwache, Verteilung von Ressourcen) und Aufgaben im Interesse der Deutschen (Überwachung der Bevölkerung, Konfiskationen, Bewachung der Zwangsarbeit, Assistenz bei Erschießungen und Deportationen) zu erledigen.¹⁴¹ Bei der Ghettobevölkerung waren die Polizisten des Ordnungsdienstes wenig beliebt, da sie sich ihrem Volk gegenüber oft wenig loyal verhielten und versuchten, sich mit den Deutschen gut zu stellen in der Hoffnung, die eigene Deportation zu verhindern, aber auch um daraus Vorteile zu ziehen.¹⁴² Rachler weist darauf hin, dass sich aus den Zeugenaussagen ein eher negatives Bild des Ordnungsdienstes abzeichnet.¹⁴³

Die Teilnahme der Ordnungsdienste an den Deportationen war für die Bevölkerung ein großer Schock und eine fast unglaubliche Tatsache. Immer wieder wird der Ordnungsdienst mit der SS verglichen. Man war nicht darauf vorbereitet gewesen, sich vor den „eigenen Leuten“ genauso schützen zu müssen wie vor den Deutschen.¹⁴⁴ (Hervorhebung übernommen)

¹³⁷ In dieser Arbeit werden die Begriffe *jüdischer Ordnungsdienst* und *jüdische Polizei* synonym verwendet.

¹³⁸ Rachler, *Ordnungsdienst*, 1995.

¹³⁹ Vgl. Rachler, *Ordnungsdienst*, S. 12.

¹⁴⁰ Vgl. Hilberg, *Vernichtung*, S. 228.

¹⁴¹ Vgl. Rachler, *Ordnungsdienst*, S. 17-30.

¹⁴² Vgl. Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 135.

¹⁴³ Vgl. Rachler, *Ordnungsdienst*, S. 17.

¹⁴⁴ Rachler, *Ordnungsdienst*, S. 40.

In Wilna war die Ghettopolizei dazu bevollmächtigt, körperliche Strafen zu verhängen und manche Polizisten galten als brutal und sadistisch.¹⁴⁵ Dazu aus den Aufzeichnungen eines Bewohners: *„In keinem Ghetto ging es so streng zu wie in Wilna, wo die Polizisten, [...], jeden ins Ghetto Zurückkehrenden erbarmungslos verprügelten, bei dem sie ein Stückchen Brot [...] fanden. Alle paar Tage erschienen Gestapomänner am Tor, um den Misshandlungen zuzuschauen.“*¹⁴⁶ Deschner stellt in diesem Zusammenhang die Frage, ob in der Handlungsweise des Ordnungsdienstes ein typisches Verhalten sichtbar wird, *„das vom Selbsterhaltungstrieb und der Furcht vor dem Tode diktiert wird, wo liegt die Grenze der Legitimität, einem Feind zu dienen?“*¹⁴⁷ Die Polizei befand sich wie der Judenrat in einer schwierigen Situation: die Entscheidung zwischen dem Wunsch Leben (das eigene aber auch fremdes) zu retten und (dem Vorwurf) der Mittäterschaft könnte als Gratwanderung bezeichnet werden. Im Ghetto Wilna war Jakob Gens sowohl Leiter der Ghettopolizei als auch Vorsitzender des Judenrates.¹⁴⁸

2.2.4 WIDERSTAND

Knapp lässt sich der jüdische Widerstand im Zweiten Weltkrieg so definieren: *„Geplanter oder spontaner Widerstand gegen die Nationalsozialisten und ihre Kollaborateure durch einzelne Juden oder Gruppen von Juden.“*¹⁴⁹ Der Widerstand nahm vielfältige Formen an, seinen Kern bildete der organisierte bewaffnete Widerstand.¹⁵⁰ Die vielfältigen kulturellen Tätigkeiten, die bereits in Kapitel 2.2.1 Kultur im Ghetto angesprochen wurden, können als Form des geistigen Widerstandes eingestuft werden.¹⁵¹ Die größte bewaffnete Widerstandsbewegung war die Organisation Oneg Schabbat im Ghetto Warschau, die nicht nur aktiv Widerstand leistete, sondern auch ein Geheimarchiv, das Dr. Emanuel Ringelblum-Archiv, für die Nachwelt anlegte, welches durch das Verstecken der

¹⁴⁵ Vgl. Rachler, *Ordnungsdienst*, S. 30.

¹⁴⁶ Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 89.

¹⁴⁷ Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 9.

¹⁴⁸ Vgl. Rachler, *Ordnungsdienst*, S. 42.

¹⁴⁹ Vgl. „Widerstand, Jüdischer“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1584.

¹⁵⁰ Ob die Anzahl der Opfer des Nationalsozialismus geringer ausgefallen wäre, wenn mehr Menschen aktiven Widerstand geleistet hätten, bleibt bis heute eine vieldiskutierte Streitfrage.

¹⁵¹ Vgl. „Widerstand, Jüdischer“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1585-6.

Dokumente in Milchkanen zum großen Teil noch erhalten ist.¹⁵² Leiter und Begründer des Untergrundarchivs war der Historiker Dr. Emanuel Ringelblum. Ein Angebot, nach London ins Exil zu gehen, lehnte er ab; er blieb im Ghetto und legte dort gemeinsam mit seinen Mitstreitern unter großer Gefahr ein Untergrundarchiv für die Nachwelt an.¹⁵³ Während seiner Gefangenschaft im Warschauer Ghetto führte Ringelblum ein Tagebuch, welches gerettet werden konnte.¹⁵⁴ Ein ähnlich ausführliches Tagebuch ist auch aus dem Ghetto Wilna erhalten: jenes des Bibliothekars Hermann Kruk. In circa hundert Ghettos in Polen, Litauen, Weißrussland und der Ukraine entstanden Untergrundorganisationen mit dem Ziel, einen bewaffneten Widerstand zu führen. Im Ghetto Bialystok gelang es jüdischen Kämpfern vier Tage lang, Widerstand gegen die deutsche Übermacht zu leisten, als das Ghetto 1943 liquidiert werden sollte. Einer 150köpfigen Gruppe von Widerstandskämpfern gelang die Flucht und der Anschluss an Partisanen.¹⁵⁵ Die bewaffnete Untergrundorganisation im Ghetto Wilna war die FPO (Fareinikte Partisaner Organizatsija), die zwar innerhalb des Ghettos keine Revolte erzielen konnte¹⁵⁶, aber mehrere hundert jüdische Kämpfer befreite, die sich in der Folge in den umliegenden Wäldern den Partisanen anschlossen.¹⁵⁷ Jakob Gens, der Vorsitzende des Judenrates, hatte ein ambivalentes Verhältnis zum bewaffneten Widerstand: einerseits hatte er Kontakte zu den Widerstandskämpfern und ließ sie in der ersten Zeit relativ ungehindert operieren, auf der anderen Seite ließ er die Polizei nach Waffen suchen¹⁵⁸ und befürchtete, dass der Untergrund das ganze Ghetto gefährden könnte. Gens wurde von den Deutschen wegen angeblicher Kontakte zu den Widerstandskämpfern erschossen.¹⁵⁹ In Warschau führte der Beginn der Aussiedlungsaktion im Juli 1942, mit deren Durchführung der Judenrat und der

¹⁵² Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 48.

¹⁵³ Vgl. Wulf, *Das dritte Reich und seine Vollstrecker*, S. 47-58.

¹⁵⁴ Vgl. Patterson, „Ringelblum, Emanuel (1900-1944).“ In: Berger; Cargas; Patterson, (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. 158-159.

¹⁵⁵ Vgl. Benz, *Holocaust*, S. 49.

¹⁵⁶ Einen guten Überblick über die Widerstandsbewegung in Wilna bietet: Konecny, „Widerstand in Wilna 1941-1943“. In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 49-63.

¹⁵⁷ Vgl. „Widerstand, Jüdischer“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1588.

¹⁵⁸ Vgl. Rachler, *Ordnungsdienst*, S. 57.

¹⁵⁹ Vgl. Konecny, „Widerstand in Wilna 1941-1943“. In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 60 und Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 185-187.

Jüdische Ordnungsdienst beauftragt worden waren, zu einem Stimmungswandel im Ghetto und politische Gruppen organisierten den planmäßigen Aufbau einer „Jüdischen Kampforganisation“. Die ersten Kämpfe zwischen den deutschen Besatzern und den Mitgliedern des organisierten Widerstands erfolgten im Jänner 1943.¹⁶⁰ Diese Kämpfe bereiteten den Boden für den Warschauer Ghettoaufstand anlässlich der am 9. April 1943 beginnenden Deportationen. Bis Mitte Mai leisteten die Kämpfer erbitterten Widerstand gegen die deutsche Übermacht, was auch durch die täglichen Aufzeichnungen des SS-Führers Jürgen Stroop belegt ist.¹⁶¹ *„Jeder Tag, den man weiter durchhalten konnte, war ein militärischer Erfolg. Den moralischen Erfolg, die Geste des Widerstands, das Ende der Schicksalsergebenheit und ein Zeichen für die Welt, brachte schon der erste Tag.“*¹⁶²

2.3 GHETTO WILNA

Die Stadt Wilna war im 19. Jahrhundert ein Zentrum jüdischer Kultur, mit Zeitungen, Verlagshäusern und Druckereien; die Stadt galt als das „Jerusalem Litauens“.¹⁶³ 1940 hatte Wilna circa 200 000 Einwohner, 80 000 davon waren Juden. Im Juni 1941 überfiel die deutsche Wehrmacht die UdSSR, Wilna wurde aus der Luft angegriffen, zahlreiche Juden versuchten aus der Stadt zu fliehen, viele wurden auf der Flucht getötet.¹⁶⁴ Grigorij Schur, dessen Tagebuch ebenso wie jenes von Hermann Kruk erhalten ist, beschreibt Übergriffe und Morde von litauischen Aktivisten auf Juden und Bolschewiken: *„Sie wurden lange verspottet, ins Gesicht geschlagen, aller ihrer Habseligkeiten beraubt und dann erschossen.“*¹⁶⁵ Wie in anderen Ghettos brachte die deutsche Herrschaft die Einführung zahlreicher antijüdischer Gesetze mit sich. Am 4. Juli 1941 wurde von den deutschen Besatzungsbehörden die Errichtung eines Judenrates angeordnet, im selben Monat

¹⁶⁰ Vgl. Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 179.

¹⁶¹ Vgl. Wulf, *Das dritte Reich und seine Vollstrecker*, S. 13-180, und Matthäus, „Warschau (Ghetto)“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 795-796.

¹⁶² Deschner, *Menschen im Ghetto*, S. 184.

¹⁶³ „Wilna“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1599.

¹⁶⁴ Vgl. „Chronik Wilna“ In: Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 10.

¹⁶⁵ Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 39.

kam es zu Massenerschießungen von 5 000 Juden in dem 12 km entfernt von Wilna liegenden Ponary.¹⁶⁶ Ursprünglich ein Erholungsort mit Bahnanschluss in einem Waldstück, diente Ponary während der deutschen Besetzung Litauens von Juli 1941 bis Juli 1944 als Ort für Massenmorde an Juden und sowjetischen Kriegsgefangenen, wobei die Opfer mit der Eisenbahn nach Ponary transportiert und dort mit Unterstützung litauischer Helfer von SS und Polizei erschossen wurden.¹⁶⁷ Zu Massenerschießungen kam es im September 1941 auch in Folge der „Provokation“ am 31. August 1941, bei der ein von Deutschen fingiertes Attentat den Juden angelastet wurde.¹⁶⁸ Im September wurde das zunächst in zwei Abteilungen eingeteilte Ghetto errichtet – auf einem Gebiet mit ursprünglich rund 4 000 Bewohnern, welches nun 60 000 jüdischen Menschen Platz bieten musste. *„Eine Woche nach der Provokation, am 6. September 1941, begann eine an die finsternen Tage des Mittelalters gemahnende Umsiedlung der Juden ins Ghetto.“*¹⁶⁹ Verwaltungstechnisch unterstand das Ghetto dem deutschen Stadtkommissariat, das Wachpersonal wurde von SS und litauischer Hilfspolizei gestellt; zusätzlich gab es eine jüdische Ghettoverwaltung und einen jüdischen Ordnungsdienst.¹⁷⁰ Der österreichische SS-Standartenführer Franz Murer war für sämtliche Belange des Ghettos verantwortlich, der Vorsitzende des Judenrates war Anatol Fried, Jakob Gens war Chef der Ghettopolizei, Joseph Muschkat sein Vertreter.¹⁷¹ Besonders in den ersten Monaten des Bestehens wurden immer wieder mehrere Tausend Menschen in sogenannten „Säuberungen“ bzw. „Aktionen“, die die Bewohner vollkommen unvermerkt trafen, verschleppt und getötet, schon nach wenigen Monaten wurde das zweite Ghetto aufgelöst.¹⁷² Einer der wenigen, die das Ghetto Wilna überlebt hatten, beschreibt die Situation: *„Wir hatten einfach Glück, dass wir in das »richtige« Ghetto kamen, weil das andere Ghetto dann gleich*

¹⁶⁶ Vgl. „Wilna“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1599.

¹⁶⁷ Vgl. Benz, „Ponary“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 649.

¹⁶⁸ Vgl. „Wilna“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1600 und Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 49-51.

¹⁶⁹ Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 51.

¹⁷⁰ Vgl. Dreßen, „Wilna (Ghetto)“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 806.

¹⁷¹ Vgl. „Chronik Wilna.“ In: Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 12.

¹⁷² Vgl. Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 57-71, eine chronologische Darstellung der Aktionen findet sich in Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 242-243.

wieder liquidiert und alle umgebracht wurden – auch ein Bruder von mir.“¹⁷³ So wurde bereits in den ersten Monaten die Einwohnerzahl radikal verringert, Gutmann geht von einer Reduktion von beinahe 60 000 Menschen auf 12 000 (legale) Bewohner aus¹⁷⁴, Schur spricht von einem Rückgang der Bewohnerzahl von 38 000 im September 1941 auf 15 000 im Frühjahr 1942.¹⁷⁵

1942 schien sich die Lage etwas zu beruhigen, die Massenerschießungen wurden für eine Zeit lang ausgesetzt, viele Bewohner hatten Arbeit, was auf sie und auf den Judenrat beruhigend wirkte, da angenommen wurde, dass der produktive Teil der Bevölkerung nicht ermordet werden würde.¹⁷⁶ 1942 kam es zur Gründung der FPO (Fareinikte Partisaner Organisatzije) unter dem Vorsitzenden Isaac Wittenberg;¹⁷⁷ auch ein Waisenhaus und das Ghettotheater, welches seine erste Premiere am 26. April 1942 feierte, entstanden in dieser Zeit.¹⁷⁸ Die Gründung des Theaters wurde von heftiger Kritik der Ghattobewohner begleitet¹⁷⁹, was in der Aussage „Ojf a besojlem schpilt men nit kejn teater!“ (Auf einem Friedhof spielt man kein Theater!) deutlich wird.¹⁸⁰ Eben dieser Satz motivierte Joshua Sobol, sich mit dem Theater im Ghetto Wilna zu beschäftigen und seine *Ghetto*-Trilogie zu verfassen.¹⁸¹ Das Theater verfügte über ein Ensemble von über 40 Mitgliedern, einen jiddischen und einen hebräischen Chor und ein Sinfonieorchester. Die Künstler erhielten im Gegenzug für ihre Tätigkeit die begehrten Arbeitsscheine, die man benötigte, um im Ghetto bleiben zu dürfen.¹⁸² Aus theaterwissenschaftlicher Sicht sind vor allem die wie durch ein Wunder erhalten gebliebenen Plakate des Wilnaer Ghettotheaters eine interessante Quelle, die im Rahmen der Ausstellung „Schtarker fun ajsn“ 2002 im Jüdischen Museum

¹⁷³ Greiffenhagen, „Ein Leben ohne Zukunft hatte angefangen.“ In: Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 53.

¹⁷⁴ Vgl. „Wilna“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1600.

¹⁷⁵ Vgl. Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 72.

¹⁷⁶ Vgl. „Wilna“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1601.

¹⁷⁷ Vgl. Kapitel 2.2.4 Widerstand.

¹⁷⁸ Vgl. „Chronik Wilna.“ In: Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 15.

¹⁷⁹ Vgl. Kapitel 2.2.1 Kultur im Ghetto

¹⁸⁰ Vgl. Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 8.

¹⁸¹ Vgl. Sterling, „Sobol, Joshua (1939-)“. In: Berger; Cargas; Patterson, (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. 188.

¹⁸² Vgl. Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 8-9.

der Stadt Frankfurt am Main zum ersten Mal der Öffentlichkeit präsentiert wurden.¹⁸³

Im Juli 1942 kam es zur Auflösung des Judenrates. Jakob Gens wurde zum Leiter des Ghettos ernannt, seine Stellvertreter waren Anatol Fried (Verwaltung) und Salek Dessler (Polizei).¹⁸⁴ Der neue Leiter des Judenrates hatte neben zahlreichen Aufgaben¹⁸⁵ auch Deportationslisten zusammenzustellen. Gens Einstellung zu dieser Aufgabe kann als nüchtern bezeichnet werden, er war der Meinung, durch Auslieferung einer begrenzten Anzahl von Menschen alle anderen retten zu können. Gens wehrte sich allerdings entschieden gegen die Ermordung von Kindern: *„Er hat erklärt, dass er die Forderung der deutschen Obrigkeit, alle Kinder herauszugeben, kategorisch ablehne und dass, solange er, Gens, das Ghetto leite, diese Forderung nicht erfüllt werde. Die Alten und Kranken indessen sowie alle, die sich nicht selbst ernähren könnten, werde er einsammeln lassen und ausliefern.“*¹⁸⁶ Anhand einer dokumentierten Begebenheit, die sich im Oktober 1942 ereignete, lässt sich darstellen, dass Gens Entscheidungen nicht nur Auswirkungen auf die Bewohner des Ghettos Wilna hatten, sondern auch die Bewohner anderer Ghettos betreffen konnte, wenn das Ghetto, wie jenes von Oschmany, annektiert werden sollte. Im Zuge der Annexion wurden 406 alte und kranke Leute den Deutschen und Litauern übergeben.¹⁸⁷ Ursprünglich hatte die Gestapo 1 500 Menschen verlangt, *„doch dank der Bemühungen von Gens gelang es »billiger wegzukommen«, es wurden 404 ältere Menschen und zwei kleine Kinder ausgewählt und den Henkern übergeben.“*¹⁸⁸ Das Besondere an der Aktion Oschmany war, dass es die jüdische Polizei unter dem stellvertretenden Leiter des Polizeiamts Dessler war, welche die Menschen, die umgebracht werden sollten, auszusuchen hatte. Für diese Aktion wurde die Polizei eigens mit Mänteln und litauischen Uniformmützen ausgestattet.¹⁸⁹

¹⁸³ Vgl. Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 249-342.

¹⁸⁴ Vgl. „Chronik Wilna.“ In: Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 16.

¹⁸⁵ Vgl. Kapitel 2.2.2 Judenrat.

¹⁸⁶ Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 101.

¹⁸⁷ Vgl. „Chronik Wilna.“ In: Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 17.

¹⁸⁸ Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 115-116 und Kruk, *Jerusalem of Lithuania*, S. 381.

¹⁸⁹ Vgl. Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 115-116.

Wenige Tage nach der Aktion in Oschmany fand eine Polizeiversammlung statt, auf der Gens den Vorgang mit der Begründung rechtfertigte, Leben zu retten.¹⁹⁰ Deutliche Worte der Ablehnung finden sich im Tagebuch Schurs über das Verhalten der jüdischen Polizei:

Sie [...] waren unverschämt, frech, grob und grausam und kamen sich wie die wirklichen Gebieter über Leben und Tod ihrer unglücklichen Brüder in Not vor. Sie kamen sich fast wie Deutsche von der Gestapo vor und glaubten, dass sie sich durch ihre Niedertracht und ihren Gehorsam das Leben retten würden. Doch wissen wir auch, dass die Gestapo in Baranowitschi das gesamte jüdische Ghetto mit ungefähr 9 000 Menschen, darunter auch alle Polizisten sowie den Kommandanten und den Judenrat, abgeschlachtet hat.¹⁹¹

Das Zitat verdeutlicht zum einen die bereits angesprochene Ablehnung gegen die jüdische Polizei im Allgemeinen und im Besonderen dagegen, dass diese Polizei von den Deutschen zu ihrem Machtwerkzeug gemacht wurde. Darüber hinaus klingt darin die Infragestellung dieses Vorgehens an, der begründete Zweifel, dass ein solches Verhalten vor dem Tod bewahren könne. Auch der Vergleich mit der Gestapo scheint bezeichnend – „fast“ wie die Gestapo hätte sich der jüdische Ordnungsdienst verhalten – eine Aussage, die sich in die Frage steigern ließe, ob jemand, der mit der feindlichen Besatzungsmacht zusammenarbeitet, durch seine Kollaboration selbst zum Täter wird. Im Frühjahr 1943 verschlechterte sich die Situation für die Ghettabewohner zusehends. Das bis dahin umzäunte Ghetto wurde ummauert, was den Menschen verständlicherweise Angst machte. Zudem wurden fünf kleinere Ghettos in der Umgebung von Wilna liquidiert und viele ihrer Bewohner in Ponary erschossen.¹⁹² Dies führte zu verstärktem Tätigwerden der Untergrundorganisationen, was zu – zum Teil heftigen – Auseinandersetzungen mit Gens führte, der in der Widerstandsbewegung, besonders im Waffenschmuggel und im Kontakt zu den Partisanen in den Wäldern, eine Gefahr für das Ghetto sah.¹⁹³ Gens vertrat die Ansicht, dass das Ghetto unbedingt erhalten werden müsse, selbst um den Preis immer neuer Opfer. Seine Verhandlungen mit den Deutschen bezeichnete er als Taktik des Lavierens in Erwartung besserer Zeiten und in der Hoffnung, wenigstens einen Teil der

¹⁹⁰ Vgl. Kruk, *Jerusalem of Lithuania*, S. 389.

¹⁹¹ Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 116.

¹⁹² Vgl. „Chronik Wilna.“ In: Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 18.

¹⁹³ Vgl. „Wilna“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1602.

Bevölkerung zu retten.¹⁹⁴ Aba Kovner, ein Überlebender des Ghetto Wilna und Angehöriger der Untergrundbewegung berichtet über Gens: „Gens war vor allem eine tragische Gestalt. Er glaubte daran, dass er das Ghetto retten würde. [...] Er hatte das Wesen des Nationalsozialismus nie begriffen. Er verhandelte mit Kittel und Hingst und konnte sich nicht vorstellen, dass sie nur kleine Rädchen einer Maschine waren und rücksichtslos Befehle ausführten.“¹⁹⁵ Am 15. Juni 1943 wird Murer als verantwortlicher Offizier der Sicherheitspolizei für jüdische Angelegenheiten von Kittel¹⁹⁶ abgelöst,¹⁹⁷ über den Schur schreibt: „Als Kittel, der gegenwärtig Richter über das Los der Wilnaer Juden, nach Wilna kam, war jedem sofort klar, dass dies der Anfang vom Ende des Ghettos war, der Schritt zu seiner Liquidierung.“¹⁹⁸ Im August und September 1943 begannen die Deportationen von mehreren Tausend Ghettobewohnern in estnische Konzentrationslager. Am 14. September wird Gens von der Gestapo vorgeladen und erschossen.¹⁹⁹ In mehreren Quellen gibt es Hinweise darauf, dass Gens gewarnt worden wäre und man ihm riet, zu flüchten. Gens befürchtete allerdings, dass seine Flucht die Liquidierung des ganzen Ghettos bewirken würde und stellte sich der Polizei.²⁰⁰ Die endgültige Auflösung des Wilnaer Ghettos erfolgte am 23. und 24. September 1943: Frauen, Kinder und ältere Menschen wurden in das Vernichtungslager Sobibor überstellt oder in Ponary erschossen, arbeitsfähige Menschen in Konzentrationslager nach Estland deportiert, etwa 2 500 Juden blieben vorerst zurück, um für die Wehrmacht zu arbeiten. Am 2. und 3. Juli, wenige Tage vor der Befreiung Wilnas, wurden auch diese Juden nach Ponary gebracht.²⁰¹

¹⁹⁴ Vgl. Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 149-150.

¹⁹⁵ Millo, „Gespräch mit Aba Kovner“ in Sobol, *Ghetto. Programmheft*. Wien: Volkstheater, 1985, o. S.

¹⁹⁶ Das faktische Wissen über Hans (manchmal auch Bruno) Kittel ist äußerst spärlich. Er wurde um 1915 in Österreich geboren und war vor dem Krieg als Schauspieler und Sänger tätig. Er leitete die Liquidierung des Ghetto Wilna. Gegen Ende des Krieges gelang es Kittel unterzutauchen. (Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 95).

¹⁹⁷ Vgl. „Chronik Wilna.“ In: Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 18.

¹⁹⁸ Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 166.

¹⁹⁹ Vgl. „Wilna“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1602.

²⁰⁰ Vgl. Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 186, und Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 20.

²⁰¹ Vgl. „Wilna“ in: Gutman (Hg.), *Enzyklopädie des Holocaust*, Bd. 3., S. 1603.

EXKURS: NACH DEM KRIEG IN ÖSTERREICH

Im Ghetto Wilna war der Österreicher Franz Murer von 1941 bis 1943 stellvertretender Gebietskommissar und als solcher für „jüdische Angelegenheiten“ verantwortlich. Murer wurde im Frühjahr 1949 von einem sowjetischen Gerichtshof zu 25 Jahren Zwangsarbeit verurteilt. Nach Unterzeichnung des Staatsvertrags wurden österreichische Gefangene in ihre Heimat geschickt.²⁰² Murers Fall war 1955 eingestellt worden, da die österreichische Justiz die Meinung vertrat, sowjetische Gefängnisse seien dreimal so hart wie österreichische. 1955 war Murer nicht nur frei, sondern auch einstimmig gewählter Obmann der Landwirtschaftskammer Liezen.²⁰³ Im Zuge des Eichmann-Prozesses wurde die internationale Öffentlichkeit auf den Fall Murer aufmerksam und Simon Wiesenthal gelang es, neue Untersuchungen gegen Murer einzuleiten. Am 10. Juni 1963 wurde, trotz gesellschaftlicher und politischer Proteste und Interventionen, ein erneuter Prozess gegen Franz Murer eröffnet – „*ein Schauprozess gegen die Opfer*“²⁰⁴ titulierte Rabinovici zu Recht. Die Staatsanwaltschaft beschränkte sich dabei ausschließlich auf neue Fakten, derer Murer bislang nicht angeklagt gewesen war.²⁰⁵

Die Staatsanwaltschaft musste sich in Graz weniger auf die Anschuldigungen gegen Murer, denn auf die Verteidigung der Opfer konzentrieren. Nebensächliche Irrtümer in Angaben waren zu Hauptfragen des Prozesses geworden. Nicht ob, sondern wann die Morde geschehen waren, schien plötzlich relevant zu sein.²⁰⁶

Trotz Murers unanfechtbarer Verstrickung in die Vernichtung der Juden im Ghetto Wilna wurde er in allen Punkten freigesprochen. Trotz internationaler Proteste und dem Antrag des Staatsanwaltes auf neuerliches Verfahren kam es zu keinem weiteren Prozess gegen Murer.

²⁰² Vgl. Rabinovici, „Jidn, sogt, wer schtejt bajm tojer?“ In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 101.

²⁰³ Vgl. Rabinovici, „Jidn, sogt, wer schtejt bajm tojer?“ In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 102-103.

²⁰⁴ Rabinovici, „Jidn, sogt, wer schtejt bajm tojer?“ In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 97.

²⁰⁵ Vgl. Rabinovici, „Jidn, sogt, wer schtejt bajm tojer?“ In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 107.

²⁰⁶ Rabinovici, „Jidn, sogt, wer schtejt bajm tojer?“ In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 110.

3 DER HOLOCAUST IN DER KUNST

Die Beschäftigung mit dem Holocaust erfuhr seit den Neunziger Jahren eine fortschreitende Intensivierung, die sich nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch in Literatur und Kino niederschlägt. Filme wie beispielsweise *Schindlers Liste* (1993), *Das Leben ist schön* (1997) und *Die Fälscher* (2007) widmen sich der Ermordung der europäischen Juden und erreichen ein Millionenpublikum. Der zunehmende zeitliche Abstand wirft die Frage auf, wie der Holocaust adäquat dargestellt und vermittelt werden kann. In dieser Arbeit wird die Verarbeitung des Holocaust mit künstlerischen Mitteln anhand der Gattung des Dramas besprochen, jener Literaturgattung, in der die Wechselwirkung mit Politik und Gesellschaft besonders stark ausgeprägt ist.²⁰⁷ Um das Novum in der Darstellung von jüdischen Menschen auf der Bühne, welches *Ghetto* mit sich brachte herauszuarbeiten, soll *Ghetto* in einen Kanon von vergleichbaren Stücken sowie deren Vorläufer und Wegbereiter eingeordnet und betrachtet werden. Für Inhaltsangaben darf auf die Literatur verwiesen werden, da eine derartige Vertiefung die angestrebte Forschung nur indirekt berühren würde.²⁰⁸ Eine zusätzliche Beschränkung liegt auf der Fokussierung auf den deutschsprachigen Raum, da die zwei näher betrachteten Inszenierungen von *Ghetto*, jene aus dem Jahr 1984 von Peter Zadek, und jene vom Autor Joshua Sobol 2008 selbst inszenierte, in Deutschland bzw. Österreich auf die Bühne kamen. Das Ziel ist, einen Bogen zu spannen von der Besprechung der Aufnahme der deutschsprachigen Erstaufführung bis hin zu einer heutigen Produktion unter Einbeziehung weiterer Stücke und gesellschaftlicher Reaktionen. Im Mittelpunkt des Interesses steht die Darstellung von jüdischen Menschen auf der Bühne. Aus diesem Grund soll auch Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* besprochen werden, ein Stück, welches, im Gegensatz zu *Ghetto*, nicht als Holocaust-Drama zu bezeichnen ist. Vor der detaillierten Besprechung scheint es zweckmäßig, auf

²⁰⁷ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 7-8.

²⁰⁸ Es darf auf die Bibliographie der verwendeten Literatur in dieser Arbeit verwiesen werden, im Besonderen auf die Werke von Anat Feinberg, Gamze Ongan, Susan E. Cernyak-Spatz, Markus Roth, Matthias Morgenstern, Stephan Braese, Ursula Ron Wertjanz und Hans- Peter Bayerdörfer.

allgemeine Tendenzen in der Judendarstellung im deutschsprachigen Raum der letzten Jahrzehnte einzugehen und den Begriff Holocaustdrama zu definieren.

3.1 HOLOCAUSTDRAMA

Allgemein wird mit **Holocaustliteratur** jene Literatur bezeichnet, die sich mit der Verfolgung, Verschleppung und Vernichtung der europäischen Juden während des Nationalsozialismus einschließlich Vor- und Nachgeschichte auseinandersetzt.²⁰⁹ Für Cernyak-Spatz begründet der in der nationalsozialistischen Zeit begangene Zivilisationsbruch die Notwendigkeit, Literatur, die sich mit diesem Thema auseinandersetzt, als separate Einheit zu besprechen: *“Therefore the literature dealing with the concentration camps, German as well as non-German, has become known under the specific sub-heading: Holocaust literature.”*²¹⁰ Die Schwierigkeit, den Holocaust zu beschreiben,²¹¹ hängt mit seiner historischen Einzigartigkeit zusammen, die, wie sich der folgenden Definition von Holocaustliteratur entnehmen lässt, bis in die Grundfeste der Menschlichkeit erschüttert.

It is the testimony that gropes toward community in the wake of a radical assault on the very substance of community. This literature attests that a human being, even and especially after the Shoa, is *homo narrans*, struggling to tell a tale that defies telling even as it compels the writer to bear witness.²¹² (Hervorhebung übernommen)

Über die literarische Verarbeitung des Holocaust, über die Frage, ob der Holocaust überhaupt beschreibbar, darstellbar sei, herrschte von Anfang an ein lebhafter Diskurs, der nachhaltig von Theodor W. Adorno geprägt wurde. Da bereits eine stattliche Anzahl an Literatur zu Adornos Thesen vorhanden ist, wird an dieser Stelle darauf verzichtet, sie erneut auszuführen und stattdessen auf eine knappe Darstellung bedeutender Aussagen Adornos, die auch Reaktionen mit einbezieht, verwiesen.²¹³ Festzuhalten bleibt, dass Holocaustliteratur in mehrfacher Hinsicht an Grenzen zu gehen scheint: an jene der Vorstellungskraft

²⁰⁹ Vgl. Ongan, *Auschwitz als Gegenstand des Theaters*, S. 38.

²¹⁰ Cernyak-Spatz, *German Holocaust Literature*, S. 9.

²¹¹ Die Probleme der Beschreibung beginnen im Übrigen schon bei der Benennung: die Ermordung der europäischen Juden während des Nationalsozialismus ist im Laufe der Jahre mit vielen Begriffen umschrieben worden – vgl. dazu Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 42-48.

²¹² „Introduction“ in: Berger; Cargas; Patterson (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. xiii.

²¹³ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 11-22.

etwa und an jene der Sprache. Wird Holocaustliteratur umschrieben mit: „*it seeks to reconstruct a world that can be questioned*“²¹⁴ dann wird darin ein elementar-sinnsuchender Charakter deutlich. Holocaustliteratur lässt sich beschreiben als Literatur, in der es keine konventionellen Heldenfiguren gibt, als Literatur, die Tod in Leben verwandelt indem sie den Leser zum Zeugen macht, als eine Erinnerung an die Stimmen jener Millionen Menschen, die nicht mehr länger sprechen können.²¹⁵

Für die Holocaustdramatik lassen sich die oben skizzierten Schwierigkeiten ebenso bestätigen: *“Holocaust dramatists must stage human encounters from within the ruins of the undoing of the human image. They must compose dialogues in contexts where all dialogical relation has been undone.”*²¹⁶ Die realistische Darstellung bleibt der Wirklichkeit gegenüber ungenügend: *„Vor den Brutalitäten der Nazis und dem Ausmaß der Zerstörung versagt vorerst jeder Bühnenrealismus und nur in der Umgehung des finalen Momentes des massenhaften Todes [...] kann ein Drama dem Scheitern entkommen.“*²¹⁷ Die Tatsache, dass Dramen Vorgänge sicht- und spielbar machen, die Gräuel des Nationalsozialismus aber an die Grenzen des Darstellbaren (und darüber hinaus) gehen, verleiht der Relation zwischen gespielter und berichteter Handlung große Bedeutung. Die Schwierigkeit liegt demzufolge in der Umwandlung des historischen Stoffes zum Dramenstoff durch den Autor. Angesichts der schier unendlichen Anzahl von Determinanten der Realgeschichte erfordert diese Umwandlung eine typisierende, exemplarische und parabolisch-modellhafte Vorgehensweise.²¹⁸ Die Totalität der Realgeschichte wird durch Auswahl, Anordnung, Konkretisierung und Personalisierung durch ein schlüssiges Sinnnganzes ersetzt.²¹⁹ Das Bühnengeschehen liefert in Modellen, Parabeln und Typisierungen ein Exempel, das es erlaubt, realgeschichtliche Vorgänge sichtbar zu machen. Die Vergangenheit dient dabei als Medium,

²¹⁴ „Introduction“ in: Berger; Cargas; Patterson (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. xiv.

²¹⁵ Vgl. „Introduction“ in: Berger; Cargas; Patterson (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. xiii-xv.

²¹⁶ „Introduction“ in: Berger; Cargas; Patterson (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. xvii.

²¹⁷ Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 52.

²¹⁸ Vgl. Keller, „Drama und Geschichte“, In: Keller (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, S. 306.

²¹⁹ Vgl. Keller, „Drama und Geschichte“, In: Keller (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, S. 322.

gegenwärtige Fragen zu problematisieren. Dies wird durch die Eigenwirklichkeit der Bühne unterstützt, da sie bewirkt, dass vergangene Begebenheiten im Augenblick ihrer Aufführung vom Zuschauer als gegenwärtig wahrgenommen werden.²²⁰ Dieser Blickwinkel könnte ein interessanter Ausgangspunkt für eine Untersuchung sein, welche Implikationen dies für die Gestaltung jüdischer Figuren und/oder des Holocausts auf der Bühne mit sich bringt. Nachvollziehbar ist auch, dass ein Holocaustdrama abhängig von den Geschichtskenntnissen der Leserschaft bzw. des Publikums ist. Die Annahme, dass das Publikum zumindest in Grundzügen über die Judenvernichtung informiert ist, erleichtert die Vermittlung auf der Bühne und erlaubt es, einen beschränkten Ausschnitt der Geschichte darzustellen, wodurch die Gefahr gedämmt wird, *„dass sich ein Kunstwerk im überdimensionalen Facettenreichtum verliert bzw. dass es sich zu Pauschalantworten hinreißen lässt.“*²²¹ Die Wechselwirkung zwischen Theater und Gesellschaft wird in den Diskurs der folgenden Abschnitte miteinbezogen. Zu diesem Zweck werden Theatertexte besprochen, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzen bzw. in denen Juden dargestellt werden, die auf deutschsprachigen Bühnen zur Aufführung gekommen sind und breite gesellschaftliche Reaktionen hervorriefen.

Zu den angedeuteten Problemen kommen gattungsspezifische Schwierigkeiten: Es stellt sich die Frage, ob die beiden klassischen Dramenformen Tragödie und Komödie geeignete Darstellungsformen angesichts der Verbrechen der Nationalsozialisten sind.²²² Während die Anonymität der Opfer der Massenvernichtung jeder tragischen oder heroischen Dimension entbehrt, scheint die Komödie in ihrer klassischen, die Widersprüche in befreiendem Lachen auflösenden Form, unangemessen. Eine neuere Form der Komödie mit groteskem und absurdem Einschlag könnte einen Ausweg bieten, der sich in der Holocaustdramatik der Fünfziger und Sechziger Jahre jedoch zunächst nicht niederschlägt.²²³ Die Frage nach einer geeigneten Darstellung des Holocausts,

²²⁰ Vgl. Keller, „Drama und Geschichte“, In: Keller (Hg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas*, S. 330.

²²¹ Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 36.

²²² Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 30-34.

²²³ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 70-71.

nach Kunst *nach Auschwitz* wird und wurde in der Forschung, beginnend mit Adorno, immer wieder aufgeworfen. Die Holocaustdarstellung auf der Bühne ist einem steten Wandel unterworfen und spiegelt sich in der Besprechung der jeweiligen Theaterstücke wider. In diesem Abschnitt wird versucht, diese Wandlung für die deutschsprachige Theaterlandschaft auszugsweise darzustellen, wobei die Frage nach der „geeigneten“ Form sich letztlich nicht beantworten lässt.

EXKURS: PROBLEME DER HOLOCAUSTLITERATURKRITIK

An dieser Stelle darf auf die auffällige und zahlreiche Probleme aufwerfende Trennung in der Literatur zwischen deutschen/nicht-jüdischen und israelischen/jüdischen Autoren hingewiesen werden. Nicht nur die Forschung verfolgt eine mehrheitlich trennende Betrachtungsweise, auch die Reaktionen auf die betrachteten Stücke stützen die Vermutung, dass es einen Unterschied macht, wer sie verfasst hat, bzw. welcher Nation, welchem Glauben der Verfasser angehört. Die Abgrenzung und richtige Benennung stellt sich als schwierig dar, genau genommen müsste von Fall zu Fall unterschieden werden. So wäre für George Tabori, dessen jüdisches Bewusstsein maßgeblich durch die dreißig Lebensjahre in Deutschland und Österreich geprägt wurde, am ehesten „Autor und Regisseur mit jüdischen Wurzeln“ stimmig. Ein Brief an die jüdische Gemeinde Wiens bezeugt, *„dass Tabori sich zum Judentum bekennt, obgleich er eine offizielle Zugehörigkeit zur jüdischen Gemeinde ablehnt.“*²²⁴ Joshua Sobol bezeichnet sich selbst als in Israel lebender, atheistischer Jude²²⁵, wird aber häufig als jüdischer Autor bezeichnet. Man könnte statt „deutsch“ (was deutschsprachige Autoren anderer Herkunftsländer ausgrenzt) und „israelisch“ (was nicht-israelische Autoren mit jüdischen Wurzeln ausgrenzt) auch die Kategorien „jüdisch“ oder „nicht-jüdisch“ anwenden (beides legt jedoch auf die Religion fest, und bleibt dabei doch so ungenau wie die in der NS-Zeit verwendete Definition von „Jude“) oder „Angehörige und Nachfolger der Täter- und Opfergeneration“. Das letzte Gegensatzpaar scheint in gewisser Hinsicht das Herkunfts- und

²²⁴ Feinberg, *Tabori*, S. 32.

²²⁵ Vgl. Sobol, „Ein Interview mit mir selbst“, in: Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 190.

Glaubensproblem zu überwinden, doch auch diesen Begriffen haftet ein schaler Beigeschmack und Ungenauigkeit an. Zum einen müsste es richtig „Angehörige und Nachfolger der Täter-, Mitläufer- und Zuschauergeneration“ lauten, zum anderen wird die Trennung in Opfer und Täter dadurch aufrechterhalten, von der unklar bleibt, ob sie für die Weiterentwicklung beider Gruppen förderlich ist. Von einem objektiven Gegenüber jüdischer und nicht-jüdischer Autoren ist jedenfalls mit Blick auf die deutsche Nachkriegsliteratur und den Holocaust nicht auszugehen. Dies begründet sich in den *„fundamental unterschiedlichen Erlebnissen mit der NS-Vernichtungspolitik gegen die europäischen Juden.“*²²⁶ Zudem ließe sich noch weiter in „unmittelbar Betroffene“, „mittelbar Betroffene“ oder „potentiell selbst Gefährdete“ unterteilen. Da diese Arbeit das Problem nicht lösen können, werden abwechselnd dennoch die erwähnten Begriffe und Kategorien verwendet, so präzise wie möglich und mit dem Verweis, dass der Verfasserin die damit verbundenen Probleme bewusst sind.

Grund für eine Betrachtung, welche die kulturelle Herkunft mit einbezieht, liegt darin, dass damit eine bereits vorhandene Tendenz in der Literatur übernommen wird und dass es tatsächlich Unterschiede in den Judendarstellungen der Nachkriegsdramen bzw. -inszenierungen gibt, was sich im unterschiedlichen Umgang mit und Zugang zum Thema begründen lässt. Außerdem scheint es so, als würde den Autoren und Regisseuren von Holocauststücken, je nachdem welchen kulturellen Hintergrund sie vorweisen, eine unterschiedliche Erwartungshaltung entgegengebracht. Dazu kommt, dass sowohl israelisches als auch deutschsprachiges Publikum (einschließlich Theaterkritiker) den kulturellen Hintergrund des Autors oder Regisseurs in die Rezeption und Reaktion mit einzubeziehen scheint. Die Verfasser bzw. Regisseure sehen sich nicht selten ganz unterschiedlicher Kritik gegenüber: so werden etwa den Autoren, die der „Täter-, Mitläufer- und Zuschauergeneration“ abstammen oder angehören, ihre Bemühungen schnell als Philosemitismus ausgelegt. Die Angst vor dem Vorwurf des Antisemitismus führte bei vielen in Deutschland oder Österreich beschäftigten

²²⁶ Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 10.

Dramatikern und Regisseuren zu einer Tabuisierung der jüdischen Figur. Eine solche Tabuisierung lässt sich nicht nur für das Theater, sondern auch für die Literatur, ja generell für den öffentlichen Diskurs nachweisen. Als Beispiel ließe sich *Nacht*, der Roman des Überlebenden des Vernichtungslagers Moghilev-Podolk Edgar Hilsenrath anführen. Das Buch behandelt den Alltag und täglichen Überlebenskampf in den Ghettos: „In Nacht jedoch werden die Ghetto-Bewohner als verwüstete, deformierte Menschen gezeigt. Hinzu kommt, dass sie als Täter präsentiert werden, während kein einziger deutscher SS-Mann auftaucht. Präsent sind die wahren Täter allein in ihren Opfern, in die sie sich einschreiben.“²²⁷ *Nacht* sollte ursprünglich bereits Mitte der Sechziger Jahre in Westdeutschland veröffentlicht werden, doch es bestanden zu große Bedenken gegen die Darstellung der Juden in dem Roman. Erst 1978 erschien *Nacht* schließlich in Westdeutschland und löste enormes Medienecho aus: Eine Tatsache, die mit der – im Vergleich zu den Fünfziger und Sechziger Jahren – erhöhten Bereitschaft sich des Themas NS-Geschichte anzunehmen, korreliert.²²⁸ Auch Evelyn Deutsch-Schreiners Studie zu Inszenierung jüdischer Figuren auf österreichischen Bühnen von 1945 bis Mitte der Sechziger Jahre macht deutlich, dass die Bühnenpraxis eine eindeutig philosemitisch ausgerichtete Tendenz aufweist.²²⁹ Die Komplexität des Themas führt aber nicht nur zur Tabuisierung der bzw. zum Verzicht auf jüdische Charaktere, sondern auch dazu, dass die Inszenierung von Holocaustdramen häufig jüdischen Regisseuren überantwortet wurde.²³⁰ Das weiter unten besprochene Fassbinderstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* ist ein radikaler Versuch eines deutschen Autors mit der Tabuisierung der jüdischen Figur auf der Bühne zu brechen. Autoren und Regisseure mit jüdischen Wurzeln, die Tabus in der Darstellung des Holocaust und der jüdischen Figur auf der Bühne angriffen, mussten sich bisweilen sowohl den Vorwurf des (jüdischen) Antisemitismus als auch des Selbsthasses gefallen lassen. In diesen Reaktionen, ebenso wie in der in

²²⁷ Hien, „Schreiben gegen den Philosemitismus“ In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 232.

²²⁸ Vgl. Hien, „Schreiben gegen den Philosemitismus“ In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 237.

²²⁹ Vgl. Deutsch-Schreiner, „Die Opfer schützen die Täter.“ In: Bayerdörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 100-114.

²³⁰ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 26.

Zyklen erfolgenden Auseinandersetzung mit dem sensiblen Thema, lässt sich die Wechselwirkung zwischen Theater und Gesellschaft beobachten:

Indem sich das deutsche Theater zeitweilig entweder verstärkt mit jüdischen Themen befasst oder sich in auffälliger Weise zurückhält, spiegelt es die Stimmungen und Strömungen in der jeweiligen politischen Öffentlichkeit wider. Im Unterschied zur Prosa erweist sich das Drama oft sehr viel schneller als Seismograph des Zeitgeistes, zumal es durch die Realisation auf der Bühne eine andere Wirkung entfaltet als das auf die Rezeption durch den individuellen Leser angewiesene Prosawerk.²³¹

Abschließend kann festgehalten werden, dass in Hinblick auf den Holocaust zwar von einer beeinflussenden Wechselwirkung zwischen verschiedenen Diskursformen und Literatur und Theater ausgegangen werden kann, diese Wechselwirkung dabei aber keinem offensichtlichen Gesetz unterworfen zu sein scheint. Die öffentliche Auseinandersetzung mit dem Holocaust erfolgt sprunghaft, von einer chronologischen Kontinuität in der Beschäftigung mit diesem Thema kann keine Rede sein: *„Die Kette der zu beachtenden Situationen, Verdichtungen, Debatten reißt immer wieder ab; das Thema der Massenvernichtung taucht in verschiedensten, häufig unerwarteten Kontexten auf.“*²³² Es kann nicht Ziel dieser Arbeit sein, eine vollständige Besprechung anzustreben; vielmehr wird anhand exemplarischer Darstellung ein Einblick in die komplexe Thematik angesteuert.

3.1.1 DAS HOLOCAUSTDRAMA AUF DER DEUTSCHSPRACHIGEN BÜHNE

Während die Untersuchung von Susan Cernyak-Spatz Exilliteratur mit einschließt und mit den Dramen der Sechziger Jahre endet, unternimmt Anat Feinberg den Versuch, jüdische Thematik im deutschsprachigen Drama nach 1945 systematisch und möglichst vollständig zu erfassen und zu analysieren.²³³ Feinbergs Analyse beschäftigt sich vor allem damit, welche sprachlichen und stilistischen Instrumente verwendet wurden, um den Holocaust bzw. das Elend der jüdischen Opfer darzustellen. Die Autorin hält fest, dass in den frühen deutschsprachigen

²³¹ Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 106.

²³² Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 11-12.

²³³ Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 10.

Nachkriegsdramen der Vierziger und Fünfziger Jahre eine überaus positive Charakterisierung jüdischer Figuren dominierte und die Autoren auf die Darstellung negativer Stereotypen jüdischen Verhaltens gänzlich verzichteten.²³⁴ Die stereotypisierende Darstellung und stark vereinfachte Trennung in Opfer (passive, hinnehmende Juden) und Täter (SS-Männer als die Personifizierung des Bösen) lässt sich auch für die Literatur der Vierziger und Fünfziger Jahre festhalten, wie Cernyak-Spatz wiederholt betont.²³⁵ Als wichtigste Vertreter nennt sie Bruno Apitz, Ernst Wiechert, Anna Seghers und Erich Maria Remarque. Die Tendenz der einseitigen Judendarstellung kommentiert Marcel Reich-Ranicki wie folgt:

Sobald Juden als Opfer nationalsozialistischer Verfolgungen erschienen, machte sich sogar bei den vortrefflichen Autoren ein ebenso gutgemeinter wie schließlich primitiver Philosemitismus bemerkbar. Die in diesen Büchern auftretenden Juden waren – zumindest in vielen Fällen – edel, rührselig und ganz und gar unecht.²³⁶

Eine Figur aber, die „unecht“ wirkt, erschwert in jedweder Literatur die Identifikation des Lesers, wobei die mangelnde Authentizität auf dem Theater, einem unmittelbar wirkenden Medium, noch schwerer ins Gewicht fällt. Dies trifft im Übrigen nicht nur auf die Darstellung von jüdischen Figuren zu, sondern auch auf die Darstellung der Täterseite. Eine Nazifigur, die eine Ausgeburt des Bösen ist und keinerlei menschliche Züge aufweist, bietet weder die Möglichkeit zur Identifikation noch die Suche nach der Bruchstelle an der „Normales“ in undenkbares Grauen abdriftet.²³⁷ Die Entwicklung einer philosemitischen Haltung, die in den ersten Jahren nach Kriegsende ihren Anfang nahm,²³⁸ führte zu überwiegend positiven Darstellungen von jüdischen Figuren auf der Bühne. Dies spiegelt sich nicht nur in den zahlreichen Inszenierungen von Lessings *Nathan der Weise* wider, sondern auch in neu erscheinenden Stücken. Für die Spielpläne österreichischer Bühnen zwischen 1945 und 1965 hält Deutsch-Schreiner fest, dass Stücke mit jüdischer Problematik kaum bis gar nicht gespielt wurden. Ausnahmen waren *Nathan der Weise* und *Das Tagebuch der Anne Frank* –

²³⁴ Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 106-107.

²³⁵ Vgl. Cernyak-Spatz, *German Holocaust Literature*, S. 13, 28, 32, 34.

²³⁶ Reich-Ranicki, *Deutsche Literatur in West und Ost*, S. 227-228.

²³⁷ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 94.

²³⁸ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 40.

beides Stücke, deren jüdische Protagonisten „keine Anklage erheben, sondern versöhnlich an das Gute im Menschen und Toleranz appellieren“ und um „die Angehörigen der Täternation nicht an ihre Mitverantwortung an Antisemitismus, Nationalsozialismus und Holocaust zu erinnern.“²³⁹ Eine Vielzahl der Autoren, die sich mit dem Schicksal der europäischen Juden im Nationalsozialismus beschäftigten, wollte einen Lernprozess im Zuschauer auslösen, der zu persönlicher und kollektiver Vergangenheitsbewältigung führen sollte. Für Feinberg betont das Drama der Fünfziger Jahre die Verneinung der Kollektivschuld und enthält meist eine ausdrücklich didaktische Botschaft.²⁴⁰ Die jüdischen Figuren erscheinen passiv und entsprechen dem Typus des jüdischen Opfers. Diese Darstellung entspricht wiederum jenem Bild vom Juden, welches im deutschsprachigen Raum allgemein akzeptiert wurde: Ein Bild, welches sich auf die „Darstellung moralisch integrierender Figuren, guter Opfer“²⁴¹ beschränkte. „Juden sind: aufgeklärt im Sinne der europäischen Aufklärung, menschlich, klug, durch Leid geläutert, weise, duldig, schicksalsergeben, heiter.“²⁴² Der philosemitische Ansatz führte auf diese Weise zu einer Tabuisierung all dessen, was nicht in das Bild vom ausschließlich guten Opfer passte. Dies prägte selbstredend die Darstellung von jüdischen Figuren auf dem Theater oder in der Literatur: „Den Opfern wurde nur zugestanden, ihren Schmerz in ästhetisierter Form zu zeigen: als Schweigen oder als Verklärung.“²⁴³ Die Nicht-Veröffentlichung des bereits erwähnten Hilsenrath-Romans *Nacht* (1964), welcher vom Überleben in einem Ghetto handelt, verdeutlicht die paralysierende Wirkung des Philosemitismus bei der Bearbeitung des NS-Faschismus, welche im Ausblenden bestimmter Aspekte besteht, und zeigt zudem auf, „dass diese Haltung über die Überlebenden, deren Erfahrung und Erinnerung hinweggeht.“²⁴⁴

²³⁹ Deutsch-Schreiner, „Die Opfer schützen die Täter.“ In: Bayerdörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 102.

²⁴⁰ Vgl. Ongan, *Auschwitz als Gegenstand des Theaters*, S. 45.

²⁴¹ Hien, „Schreiben gegen den Philosemitismus“ In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 232.

²⁴² Deutsch-Schreiner, „Die Opfer schützen die Täter.“ In: Bayerdörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 114.

²⁴³ Deutsch-Schreiner, „Die Opfer schützen die Täter.“ In: Bayerdörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 112.

²⁴⁴ Hien, „Schreiben gegen den Philosemitismus“ In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 232.

Als eines der populärsten Holocaustdramen dieser Zeit gilt Goodrichs und Hacketts *Das Tagebuch der Anne Frank* welches, nach der UA am 08. Oktober 1955 am Cort Theatre in New York, 1956 seinen Siegeszug auf deutschen Bühnen antrat. Erst die Bühnendarstellung machte das bereits 1947 als Roman veröffentlichte Tagebuch der Anne Frank zum Bestseller.²⁴⁵ Die Bearbeitungen für Bühne und Film wurden zuweilen zwar als amerikanische Trivialisierung belächelt, allerdings wurde „auch in Deutschland gerade die Reduktion der Dimension des Grauens auf die persönliche, familiäre Erfahrungswelt enthusiastisch begrüßt, mit denen die Ermordete, aber nun wieder verlebendigte Anne Frank ihre Leser zur Identifikation einlud.“²⁴⁶ Tatsächlich lassen sich in der Bühnenbearbeitung Universalisierungen und sentimentale Darstellung der Opfer nicht von der Hand weisen.²⁴⁷ Es ist mit Hanno Loewy anzunehmen, dass besonders der optimistische Grundton des Stücks, welcher die Liebesgeschichte Annes in den Vordergrund rückt, für den großen Erfolg mitverantwortlich war. Deutsch-Schreiner folgert, dass die Bühnenfassung des Tagebuchs der Anne Frank keinerlei Anklage mehr erhebe: „Die Nation der Täter ließ sich von einem Judenkind trösten. Dieses Mädchen bestärkte in der Überzeugung, dass das erlittene Leid zu etwas gut gewesen sein müsse.“²⁴⁸ Hinweise auf Annes Wissen um Gaskammern, Massenmord und Lager waren aus dem Szenario des Stücks fast vollständig verbannt. Die Aufführungen des Stücks im Oktober 1956 nahmen häufig den Charakter von Gedenkveranstaltungen an.²⁴⁹ Eine Notiz des Theaterkritikers Kenneth Tynan verdeutlicht die berührende Wirkung: „Das Publikum saß erschöpft und aschfahl; einige starrten vor sich hin, andere blickten zu Boden, fast eine Minute lang. Dann, als ob sie aus einem Alptraum erwacht seien, erhoben sich die Zuschauer und gingen in tiefem Schweigen hinaus, ohne einander anzuschauen.“²⁵⁰ Ende der Fünfziger Jahre beginnen sich die bis dahin charakteristischen Elemente wie der philosemitische Grundkonsens und die eindimensionale, idealisierte und sentimentalisierte

²⁴⁵ Vgl. Loewy, „Das gerettete Kind.“ In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 25.

²⁴⁶ Loewy, „Das gerettete Kind.“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 19.

²⁴⁷ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 41-43.

²⁴⁸ Deutsch-Schreiner, „Die Opfer schützen die Täter.“ In: Bayerdörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 113.

²⁴⁹ Vgl. Loewy, „Das gerettete Kind.“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 29-31.

²⁵⁰ Tynan, „Mit hängenden Köpfen alles vergessen wollen“. In: Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 177-178.

Opferdarstellung zu wandeln. Einen Bruch markiert Erwin Sylvanus *Korczak und die Kinder* (1957), welches Elemente des Dokumentartheaters vorwegnimmt und in dem zudem verfremdende Effekte und Spiel im Spiel-Techniken zur Anwendung kommen.²⁵¹

3.1.2 DOKUMENTARTHEATER

Mit zunehmendem zeitlichem Abstand zu den Schrecken des Holocausts bemühten sich die Autoren um eine „objektivere“ Sichtweise und schufen individuellere und vielschichtigere Figuren. Für die Darstellung der jüdischen Figuren bedeutet das Cernyak-Spatz zufolge: „*They become human-beings with strong individual traits, not just ‚Jewish victims‘.*“²⁵² Diese Entwicklung nimmt ihren Anfang in den Sechziger Jahren und bringt eine neue Form mit sich: das **Dokumentartheater**. Für den Wandel in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, der seinen Niederschlag auch in Theatertexten fand, waren in erheblichem Ausmaß der Eichmannprozess²⁵³ und der Frankfurter Auschwitz-Prozess²⁵⁴ verantwortlich.²⁵⁵ Die Grundlage für die Bühnenstücke des Dokumentartheaters bildete das authentische Geschichtsmaterial – das Publikum sollte mit historischen Fakten konfrontiert werden.²⁵⁶ Das erste solcherart gestaltete Drama, welches aufgrund der Tatsache, dass es das Verhalten der Katholischen Kirche bzw. die Haltung Papst Pius XII während des Nationalsozialismus kritisch beleuchtet, weltweites Interesse hervorrief, ist Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963). Taub bezeichnet *Der Stellvertreter* als Maßstab, an dem heutige Holocauststücke gemessen werden, auch wenn kritisch angemerkt wird, dass einer erfolgreichen Verwirklichung auf der Bühne die Länge des Stücks

²⁵¹ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 44-46.

²⁵² Cernyak-Spatz, *German Holocaust Literature*, S. 11.

²⁵³ In Israel geführter Prozess gegen den Naziverbrecher Adolf Eichmann, der weltweites Medienecho hervorrief.

²⁵⁴ Prozess gegen 21 SS-Führer, -Unterführer und Ärzte und einen ehemaligen Häftling des KZ Auschwitz vor dem Landesgericht Frankfurt von Dezember 1963 bis August 1965, in dem das Ausmaß der in Auschwitz begangenen Verbrechen dokumentiert wurde. (Boberach, „Nachkriegsprozesse“ in: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 594.) Über den Verlauf des Prozesses wurde in der Presse ausführlich berichtet.

²⁵⁵ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 9.

²⁵⁶ Vgl. Wege, „Dokumentarisches Theater“ in: Brauneck; Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon I*, S. 296.

im Wege steht.²⁵⁷ Der Schauplatz des Fünften Aktes ist Auschwitz. Die damit verbundenen Probleme spricht Hochhuth in einer der zahlreichen Regieanweisung an: Für die Darstellung von Auschwitz sei der „dokumentarische Naturalismus kein Stilprinzip mehr“ andererseits berge der Einsatz von Metaphern die Gefahr, die Realität als „apokalyptisches Märchen unglaublich zu finden“.²⁵⁸ Erwin Piscator, zu diesem Zeitpunkt künstlerischer Leiter der Freien Volksbühne Berlin, erkennt die Qualität und hohe politische Brisanz des Stücks und verhilft ihm zur Uraufführung: „Wenn ein Stück geeignet ist, zum Mittelpunkt des Spielplans zu werden, der sich mit politisch-geschichtlichen Tatbeständen beschäftigen will: hier ist das Stück! Dieses Stücks wegen lohnt es sich, Theater zu machen; mit diesem Stück fällt dem Theater wieder eine Aufgabe zu.“²⁵⁹

Die Vertreter des Dokumentartheaters versuchten, so objektiv und authentisch wie möglich, die Realität abzubilden: „*They demand of themselves and of their readers the utmost in truth and objectivity.*“²⁶⁰ Hochhuth bezeichnet die Umsetzung der Realität ins sprachliche Kunstwerk als „das Problem schlechthin“, da vom Stückeschreiber ein „Unmaß an Hereinnahme von Wirklichkeit in sein Produkt verlangt wird – mit vollem Recht.“[...] Mit genau diesem Problem habe ich mich, seit ich schreibe, öfter herumgerauft als mit jedem anderen.“²⁶¹ Der Wunsch die Realität möglichst authentisch wiederzugeben, resultierte aber nicht automatisch in einer authentischen Darstellung der Figuren. So kritisiert Feinberg an den Theaterstücken des Dokumentartheaters vor allem die Abdrängung der Opfer in Nebenrollen²⁶² und deutet damit an, dass diese Form der Identifikation der deutschen Zuschauer mit den jüdischen Opfern nicht eben Vorschub leiste. Cernyak äußert sich kritisch über Hochhuths Darstellung der Juden in *Der Stellvertreter*: „*The Jews depicted in the play, especially in the fifth act, are stereotyped as*

²⁵⁷ Vgl. Taub, „Hochhuth, Rolf (1931-)“ in: Berger; Cargas; Patterson (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. 72.

²⁵⁸ Hochhuth, *Der Stellvertreter*, S. 178 und S. 179.

²⁵⁹ Piscator, „Vorwort“ in: Hochhuth, *Der Stellvertreter*, S. 9.

²⁶⁰ Cernyak, *German Holocaust Literature*, S. 103.

²⁶¹ Hochhuth, *Die Geburt der Tragödie aus dem Krieg*, S. 105.

²⁶² Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 39.

faceless victims without individuality or personal complexity.“²⁶³ Die Ermordung der Juden steht bei Hochhuth nicht im Vordergrund, sondern bildet nur den Hintergrund für die scharfe Kritik am Verhalten des Papstes.²⁶⁴ Ein anderes Dokumentartheaterstück, Peter Weiss *Die Ermittlung, Oratorium in 11 Gesängen* (UA 1965) konfrontiert den Rezipienten mit authentischem Material über den, für die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit in Deutschland enorm bedeutsamen, Auschwitz-Prozess. Peter Weiss verwendet im gesamten Stück nicht ein einziges Mal das Wort „Jude“ – eine Tatsache, die Cernyak-Spatz als „*an extreme attempt at emotional objectivity*“²⁶⁵ wertet. In der *Encyclopedia of Holocaust literature* wird *Die Ermittlung* als „*one of the finest Holocaust plays written in German by a German author*“ bezeichnet.²⁶⁶ Auffällig an dieser Aussage ist der Hinweis auf die Nationalität: Weiss wird als deutscher Autor bezeichnet, auf seine jüdischen Wurzeln wird nicht weiter verwiesen. Der Erfolg von *Die Ermittlung* steht in engem Zusammenhang mit der starken Verbreitung des Stücks: Weiss hatte die Rechte zur Uraufführung freigegeben und fünfzehn deutsche Bühnen und Peter Brook in London hatten das Angebot angenommen. In den Folgemonaten entstanden, zusätzlich zu zahlreichen Aufführungen, auch eine Hörfunkfassung, 1966 eine TV-Fassung und eine rege Diskussion in Zeitungen und Zeitschriften: „*In Anbetracht der damaligen medialen Verhältnisse fand Die Ermittlung, so kann man festhalten, eine optimale Verbreitung.*“²⁶⁷ Durch die mediale Präsenz des Stücks wurde Auschwitz 1965 zu einem gesamtgesellschaftlich diskutierten Thema. Christoph Weiss sieht in den Diskussionen um *Die Ermittlung* den eigentlichen Anfang für eine breitere öffentliche Auseinandersetzung mit Auschwitz in Deutschland.²⁶⁸ Weitere Dokumentarstücke dieser Zeit sind Rolf Schneiders *prozess in nürnberg* (1967) und Heinar Kipphardts *Joel Brand, Die Geschichte eines Geschäfts* (1965).

²⁶³ Cernyak-Spatz, *German Holocaust Literature*, S. 77.

²⁶⁴ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 59.

²⁶⁵ Cernyak-Spatz, *German Holocaust Literature*, S. 84.

²⁶⁶ Cargas, „Weiss, Peter (1916-1982)“ in: Berger; Cargas; Patterson, *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. 210.

²⁶⁷ Weiß, „...eine gesamtdeutsche Angelegenheit im äußersten Sinne...“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 58.

²⁶⁸ Vgl. Weiß, „...eine gesamtdeutsche Angelegenheit im äußersten Sinne...“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 68.

3. 2 KONTROVERSE JUDENDARSTELLUNGEN

Anhand der Reaktionen der Bevölkerung auf die Erstausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* 1979 wurde deutlich, dass der Weg zu einer kollektiven Vergangenheitsbewältigung die Betroffenheit des einzelnen Zuschauers voraussetzt, dass das Aufbrechen des Schweigens und der Verdrängung über die Identifikation mit den jüdischen Opfern verläuft.²⁶⁹ Die auf die Serie folgende Holocaustwelle²⁷⁰ führte zu einer Neuentdeckung der jüdischen Figur auf der Bühne: Neben Neuinszenierungen älterer Stücke finden auch heterogenere neuere Stücke, in denen weniger die jüdischen Figuren als die Darstellung der schweigenden und latent antisemitisch eingestellten Mehrheit interessiert, ihren Weg auf die Bühne.²⁷¹ Politische Wandlungsprozesse – wie Israels Vorgehen gegen die Palästinenser und eine sich erstmals abzeichnende Übersättigung mit jüdischen Themen als Reaktion auf die Holocaustwelle – führten zu einem Trend, der auf die Enttabuisierung des Juden auf den deutschen Bühnen hinweist.²⁷² Auch die Unzufriedenheit mit der einseitigen Darstellung von Juden als hilflosen Opfern erhöhte das Interesse an differenzierteren Stücken und Inszenierungen und leitete einen Prozess der graduellen Wandlung dieser Darstellung ein,²⁷³ wobei die Autoren teilweise herber Kritik ausgesetzt waren:

Ganz gleich ob der Schriftsteller die jüdische Gestalt im Drama oder in der Prosa positiv oder negativ zeichnet, in beiden Fällen erregt er beim Zuschauer oder Leser Verdacht. Falls er den Juden ohne Fehl und Tadel darstellt, um Sympathie zu wecken, wird man ihn verdächtigen, dass es wegen seines schlechten Gewissens, aus apologetischer Absicht oder aus dem Wunsch heraus geschieht, seine Schuldgefühle abzuladen oder sich philosemitisch zu zeigen – was nach dem Urteil vieler Kritiker die nicht unbedenkliche Kehrseite des Antisemitismus ist. Wenn der Autor andererseits versucht, den Juden vom Podest herunterzuholen und ihn in einem eher ambivalenten Licht erscheinen zu lassen oder ihn sogar zu kritisieren, wird man ihn angreifen. Den nicht-jüdischen Schriftsteller wird man allseits des Antisemitismus zeihen; der jüdische Autor dagegen bekommt die Kritik aus den eigenen Reihen zu spüren, indem man ihm gefährlichen Selbsthass vorwirft.²⁷⁴

²⁶⁹ Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S.49.

²⁷⁰ Die Serie hatte großes Interesse am Nationalsozialismus bzw. Holocaust hervorgerufen und führte zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema, an der sich Rundfunk, TV und Printmedien gleichermaßen beteiligten. (Vgl. Ongan, *Auschwitz als Gegenstand des Theaters*, S. 59; Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 108).

²⁷¹ Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 49-50.

²⁷² Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 110-111.

²⁷³ Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 58.

²⁷⁴ Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 55.

Dies gilt für Holocaustliteratur und Holocausttheater gleichermaßen, wobei von einer noch höher anzusetzenden gesellschaftlichen Wirksamkeit des Theaters auszugehen ist, was Anat Feinberg mit dem Verweis auf die tabubrechende Wirkung des Fassbinder-Skandalstücks *Der Müll, die Stadt und der Tod* untermauert.²⁷⁵ Besagtes Stück war seit 1976 in gedruckter Form erhältlich, wobei schon die Druckform zu Kontroversen führte. Diese Kontroversen ufernten jedoch in einen handfesten Skandal aus, als das Stück 1984/1985 aufgeführt werden sollte.

Auf den nächsten Seiten sollen mehrdimensionale, komplexere Modelle der Judendarstellung besprochen werden, wie sie sich in den Inszenierungen und Theaterstücken von Regisseuren und Autoren wie Peter Zadek, George Tabori, Joshua Sobol und René Kalisky finden.²⁷⁶ Zwei markante Stücke sollen näher besprochen werden, wobei auch die Reaktionen der Gesellschaft und die kulturpolitische Bedeutung dieser Stücke beleuchtet werden: George Taboris *Die Kannibalen* und Rainer Werner Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*. Taboris Stück stellt einen Bruch mit der Betroffenheitsdramatik und ihrer Tendenz zur Sentimentalisierung dar und steht dem Dokumentartheater diametral gegenüber. Tabori rückt die Opfer in den Mittelpunkt und zeichnet von ihnen ein vielschichtiges Bild, welches durch die Stilmittel der Groteske transportiert wird.²⁷⁷ Während *Die Kannibalen* ebenso wie *Ghetto* aus der Feder eines Autors mit jüdischen Wurzeln stammt und den Holocaust dramatisiert, trifft dies auf das Fassbinderstück nicht zu. Dennoch soll ihm ein Abschnitt gewidmet werden, da die kontroverse Darstellung einer Figur (A., genannt DER REICHE JUDE) bzw. die antisemitischen Aussagen anderer Figuren des Stücks einen kulturpolitischen Skandal auslösten, und somit die Diskussion darüber, wie man Juden auf der Bühne darstellen dürfe, aufs Neue und umso hitziger anfachte. Fassbinder befand sich mit *Der Müll, die Stadt und der Tod* an einer „prekären Schnittstelle von

²⁷⁵ Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 13.

²⁷⁶ Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 56-59 und S. 110-111.

²⁷⁷ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 140-141.

Aufklärung und Antisemitismus“²⁷⁸ und bildete einen dezidierten Gegenpol zur kontinuierlich positiv gefärbten Darstellung von jüdischen Figuren auf deutschen Bühnen. „*Fassbinders »reicher Jude« ist der erste Jude im modernen deutschen Drama, der nicht mit dem Holocaust in Vergangenheit oder Gegenwart in Verbindung gebracht wird.*“²⁷⁹ Das Stück bzw. die Pläne zu seiner Umsetzung auf der Bühne lösten einen Skandal aus, auf den im Kapitel 3.2.2 Rainer Werner Fassbinder: *Der Müll, die Stadt und der Tod* näher eingegangen wird. Die Reaktionen auf *Ghetto* fielen im Vergleich dazu um vieles milder aus, dennoch lässt sich in zahlreichen Kritiken zu *Ghetto* ein gewisses Unbehagen der Verfasser nicht von der Hand weisen. Es darf angenommen werden, dass dies mit einem neuen Trend im Holocaustdrama zusammenhängt. Während der Fokus früherer Stücke auf der Darstellung des Leidens der jüdischen Opfer lag, dramatisierte Sobol kontroverse Themen, wie die Rolle des Judenrates und der Jüdischen Polizei. Dazu kommt die komplexe, mehrdimensionale, ambivalente Personenzeichnung.²⁸⁰

3.2.1 GEORGE TABORI: *DIE KANNIBALEN*

„*Tabori war in all seinen Stücken und Inszenierungen der Mann Hiob, der lachte. Er hielt sein elegantes Altherrenbuben-Haupt voll Witz und Wunden den Katastrophen des zwanzigsten Jahrhunderts entgegen und zog etlichen Tabus die Feigenblätter herunter.*“²⁸¹ George Tabori, 1914 in Ungarn geboren und im Alter von dreiundneunzig in Berlin verstorben, beeinflusste über dreißig Jahre nachhaltig die deutschsprachige Theaterlandschaft. Während sein Vater 1944 in Budapest verhaftet, deportiert und in Auschwitz ermordet wurde, konnte seine Mutter sich retten.²⁸² Der Tod des Vaters beeinflusst Taboris Werk: Immer wieder setzt er sich in seinen Bühnenstücken und Romanen mit dem Holocaust auseinander. Seine Werke enthalten stets auch eine persönliche Komponente, eine Auseinandersetzung mit

²⁷⁸ Bodek, „Ein »Geflecht aus Schuld und Rache«?“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 360.

²⁷⁹ Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 62.

²⁸⁰ Vgl. Sterling, „Sobol, Joshua (1939-) in: Berger; Cargas; Patterson (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. 190.

²⁸¹ Stadelmaier, Gerhard. „Zum Tod George Taboris: O Haupt voll Witz und Wunden.“

<http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEF6A6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~E3471BF8B6EF04FEC A06A66A6FB54CEF0~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, 2007, 07.03.2009.

²⁸² Vgl. Feinberg, *Tabori*, S. 36-37.

der eigenen Geschichte, sie gehen „über das Einzelschicksal der Person Tabori hinaus. Er lässt uns gleichsam über die Schulter auf unsere eigene(n) Geschichte(n) zurückblicken und zwingt uns, auch nach unserem Verstricktsein (in die Geschichte, S.L.) zu fragen.“²⁸³ Nach Kriegsende lebte Tabori viele Jahre in Amerika, er arbeitete als Drehbuchautor und verfasste 1952 sein erstes Bühnenstück *Flight into Egypt*. 1956 gibt Tabori sein Regiedebüt mit Strindbergs *Fräulein Julie* und *Die Stärkere*.²⁸⁴

Am 13. Dezember 1969 wird Taboris *Die Kannibalen* in gemeinsamer Regietätigkeit von Tabori und Martin Fried in der Werkstatt des Schillertheaters in Berlin aufgeführt: „Sein Stück handelt von KZ-Häftlingen, die aus Hunger einen Mithäftling essen wollen. Unerhört und bisher ungesehen. Für das deutsche Publikum begann so etwas wie eine theatralische Vergangenheitsbewältigung. Es wurde einer von Taboris größten Theatererfolgen.“²⁸⁵ Dieser deutschsprachigen Erstaufführung (UA 1968 in New York) waren, ähnlich wie später bei Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*, Proteste der Jüdischen Gemeinde vorausgegangen,²⁸⁶ und auf die Aufführung folgten kontroverse Reaktionen, wenngleich auch keine derart großen Debatten wie auf *Die Ermittlung* oder *Der Stellvertreter*.²⁸⁷

Die Kannibalen, die aus dem Schmerz und den Schuldgefühlen heraus entstanden, die Tabori nach der Ermordung seines Vaters quälten²⁸⁸, worauf schon die Widmung „Zum Gedenken an Cornelius Tabori, umgekommen in Auschwitz, ein bescheidener Esser“²⁸⁹ hinweist, bedeuten in mehrerlei Hinsicht eine Neuerung in der Holocaustdramatik. Zum einen ist die Zeitebene hervorzuheben: Rasch und oft übergangslos wird zwischen Vergangenheit im Konzentrationslager und Gegenwart (25 Jahre später) gewechselt. „Durch die Aufspaltung der Figuren in Vater- und Sohn-Rolle findet in der spielerischen Rekonstruktion der Vergangenheit auch

²⁸³ Marschall, *Verstrickt in Geschichte(n)*, S. 312.

²⁸⁴ Vgl. Feinberg, *Tabori*, S. 57-65.

²⁸⁵ Seegers, Armgard. „Zwischen Hollywood und Holocaust.“

<http://www.abendblatt.de/daten/2007/07/25/775236.html?prx=1>, 2007, 07.03.2009.

²⁸⁶ Vgl. Rohwer, „Die Illusion der Unsterblichkeit“ in: Kässens, *Der Spielmacher*, S. 125 und Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 56.

²⁸⁷ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 73.

²⁸⁸ Vgl. Feinberg, *Tabori*, S. 77.

²⁸⁹ Tabori, *Theaterstücke I*, S. 3.

eine Auseinandersetzung um die angemessene Form der Erinnerung [...] statt.“²⁹⁰ Zudem problematisiert Tabori durch die Darstellung zweier Überlebender (HELTAI und HIRSCHLER) die Themenkomplexe Augenzeugen und Zeugnis.²⁹¹ Auf diese Weise wird das Problem der geeigneten Sprache, die Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung und Erinnerung des Holocausts nicht nur angesprochen, sondern als fixer Bestandteil des Stückes etabliert. Zusätzlich lässt Tabori seine Figuren immer wieder aus ihren Rollen heraustreten, beispielsweise indem die beiden Überlebenden über einen Vorfall diskutieren, an den sie unterschiedliche Erinnerungen haben. Dies weist nicht nur die Spielsituation als solche aus, sondern zeigt zudem die Möglichkeiten und Grenzen von Erinnerung auf.²⁹² Tabori stellt auf diese Weise geschickt zur Diskussion, dass Erinnerung volatil ist, sich im Laufe der Jahre verändern kann, eine instabile Größe darstellt. Es sind unter anderem diese dramaturgischen Brüche, die dem Werk zu seiner Differenziertheit verhelfen, es von einseitiger Darstellung abheben und dem Rezipienten Möglichkeiten zur tieferen Reflexion eröffnen. Ferner gelingt es Tabori in seinem Drama, mit der eindimensionalen Opferdarstellung und dem verflachten, philosemitisch geprägten Judenbild früherer Stücke zu brechen, indem er die Grauzone zwischen Opfern und Tätern zum zentralen Thema macht. Der von den Häftlingen an ihrem Mitinsassen verübte Mord mit dem Plan, den Toten zu verspeisen und so den Hunger zu stillen, wirft die Frage nach Überlebensstrategien in einer Grenzsituation auf.

Ist auf einer grundsätzlichen Ebene die Unterscheidung zwischen Opfern und Tätern noch insofern eindeutig, als es die Nationalsozialisten als Täter waren, die diese Menschen erst in diese Lage gebracht haben, bleibt die Frage nach Tätern und Opfern hier gleichwohl ohne Antwort. Das Problem, das allem zu Grunde liegt, ist die Frage nach dem Preis des Überlebens.²⁹³

Hier offenbart sich eine Parallele zu Sobols fünfzehn Jahre später entstandenem Schauspiel *Ghetto*, in dem ebenfalls verschiedene Überlebensstrategien aufgezeigt werden: Verhandeln um zu Überleben, Kollaboration (GENS), Leben durch Produktivität (WEISSKOPF), Flucht und Widerstand (Chaja, KRUK). In *Ghetto*

²⁹⁰ Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 94.

²⁹¹ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 74-75.

²⁹² Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 98.

²⁹³ Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 102.

durchbricht Sobol – ebenso wie es Tabori 1969 in *Die Kannibalen* tat – die trennende Betrachtung und Darstellung von deutschen Tätern und jüdischen Opfern.

Die in *Die Kannibalen* vorkommenden grotesken Einschübe – ein zentrales Darstellungsmittel im Werk Taboris – bedeuten eine weitere Neuerung innerhalb der Holocaustdramatik und ermöglichen einen differenzierten, menschlichen Blick auf Opfer und Überlebende: „*Das Leiden der Opfer wird entsentimentalisiert und entsakralisiert.*“²⁹⁴ Zum Entstehungszeitpunkt des Stücks Ende der Sechziger Jahre stellt eine solche Verbindung von Groteske und Holocaust ein noch ungebrochenes Tabu dar.²⁹⁵ Folgendes Zitat soll demonstrieren, welchen neuen Herausforderungen sich Leser und Zuschauer zu stellen hatten:

HAAS: Er war ein Politischer. Er mochte es nicht, wenn man ihm ins Gesicht spuckte. [...] Gott, schließlich haben wir ja alle unsere kleinen Eigenheiten. Sie verhafteten ihn in einem Bus der Linie 6, als er gerade zwei Kilo Flugblätter bei sich hatte. Sie spuckten ihn an. Er spuckte zurück, und sie kriegten doppelt so viel Spucke ins Gesicht wie er. Sie brachen ihm methodisch Arme und Beine, verbrannten ihm die Hoden mit einer billigen Zigarre und schlugen ihm den Kehlkopf kaputt. Er sang gern. Er hatte eine wunderschöne Stimme. *Er beginnt, „La donna è mobile“ zu singen, bricht nach einigen Takten mit einem Krächzen ab, wie bei einem Schlag in die Kehle.*²⁹⁶ (Hervorhebungen übernommen)

In diesem Zitat aus *Die Kannibalen* fällt vor allem der jähe Wechsel zwischen der Schilderung der Folter, die in der Zertrümmerung des Kehlkopfes kulminiert und der Beschreibung der Stimme von KATZ auf. Zusätzlich zur Narration gibt die Regieanweisung eine szenische Darstellung vor, wie dem letzten, kursiv gesetzten Satz, entnommen werden kann. Ähnlich schaurig-grotesk-komische Elemente finden sich Jahre später in Sobols *Ghetto* wieder, vor allem in den Repliken der Puppe LINA. Beide Autoren nutzten den Einbau komischer Elemente und Charaktere um den Kontrast zwischen Horror und Normalität zu verstärken.

In den Reaktionen auf *Die Kannibalen* wird besonders der neuartige Umgang mit dem Holocaust, vor allem das ungewöhnliche, vielschichtige Opferbild, die

²⁹⁴ Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 76.

²⁹⁵ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 110.

²⁹⁶ Tabori, *Theaterstücke I*, S. 26.

grotesken Elemente und das Kannibalismusthema betont.²⁹⁷ Roth merkt an, dass *Die Kannibalen* im Vergleich zu der Rezeption anderer Stücke wie *Der Stellvertreter* und *Die Ermittlung* nahezu diskussionslos angenommen wurde: „Es scheint im Land der Täter als zu heikel gegolten haben, sich auf eine Diskussion beispielsweise über das Täter-Potential der Opfer einzulassen.“²⁹⁸ Während die beiden oben erwähnten Stücke von Rolf Hochhuth und Peter Weiss über die Literatur- und Theaterkritik hinaus Kontroversen entfachten, stieß Taboris Text „weitestgehend auf Indifferenz, Unverständnis, bestenfalls auf Empörung.“²⁹⁹ Auf *Die Kannibalen* folgten weitere Experimente Taboris mit dem Theater als Ort der Erinnerung, wobei der Autor seiner neuartigen, kontroversen Darstellungslinie treu bleibt: „Taboris so genanntes Holocaust-Theater ist weit von den dramatischen, allzu melodramatischen Versuchen entfernt, die in der Bundesrepublik in den 1950er Jahren unternommen wurden, dem anonymen Leiden ein konkretes Gesicht zu verleihen.“³⁰⁰ Dies steht in engem Zusammenhang damit, dass Tabori in seinen Bühnenwerken häufig das dem jüdischen Witz eigene Umkippen vom Grauen ins Groteske als Stilmittel verwendet.³⁰¹ „Fragen nach Opfern oder Tätern begegne ich vorzugsweise mit Humor. Aber Humor bedeutet nicht nur, Witze machen oder lustig sein, sondern eine Geschichte erzählen. Eine Geschichte, die bisweilen in der Katastrophe endet. Humor ist eine toderne Angelegenheit.“³⁰² Durch den Einsatz der Grauen und Lachen miteinander verbindenden Technik der Groteske, erweitert Tabori die Bandbreite der Möglichkeiten der Darstellung des Holocaust. Er beschäftigt sich immer wieder mit der Opfer-Täter-Dialektik, dem Ausloten menschlicher Verhaltensweisen in Grenzsituationen, mit Krankheit und Tod sowie dem Unbewussten und Irrationalen.³⁰³ Die Shylock-Improvisation *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren* (1978), *Mutters Courage* (1979), *Jubiläum* (1983) und *Mein Kampf* (1987) sind weitere Stücke Taboris, welche die Erinnerung

²⁹⁷ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 120.

²⁹⁸ Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 121.

²⁹⁹ Pott; Sanders. „Abdankung des Dokumentarischen?“ in: Bayerdörfer, *Theater gegen des Vergessen*, S. 159.

³⁰⁰ Feinberg, *Tabori*, S. 79.

³⁰¹ Vgl. Ongan, *Auschwitz als Gegenstand des Theaters*, S. 86.

³⁰² Rohwer, „Die Illusion der Unsterblichkeit“ in: Kässens, *Der Spielmacher*, S. 122.

³⁰³ Vgl. Feinberg, *Tabori*, S. 95.

an den Nationalsozialismus und/oder Betrachtungen zum Antisemitismus in den Mittelpunkt stellen.

Es bleibt festzuhalten, dass *Mein Kampf* kein Holocaustdrama im engeren Sinn ist, jedoch nur vor dem Hintergrund des Wissens um den Holocaust funktioniert. Tabori erlebte mit *Mein Kampf*, im Mai 1987 am Akademietheater uraufgeführt, „den größten Triumph seiner Bühnenkarriere.“³⁰⁴ Das Stück spielt in einem Männerasyl in der Wiener Blutgasse um das Jahr 1908, wo ein jüdischer Bücherverkäufer (SCHLOMO HERZL) ADOLF HITLER begegnet. HERZL unterstützt HITLER in allen Lebenslagen, stopft seine Socken, kocht ihm Café, stutzt ihm den Schnurrbart, verhilft ihm zu seinem Führerimage und rät ihm, in die Politik zu gehen. Aufbau und Sprache des Stücks, welches die für Tabori typischen grotesken Elemente enthält, lassen den historisch informierten Zuschauer ständig zwischen zwei Gefühlszuständen schwanken: Grauen und Komik. Als Beispiel sei HITLERS Dank für SCHLOMOS Friseur Tätigkeit angeführt:

HITLER: Jude, ich schätze deine Handreichungen. Wenn meine Zeit gekommen ist, werde ich dich angemessen entlohnen. Ich werde dir einen Laden kaufen, damit du es warm hast, und wenn du richtig alt bist, finde ich eine saubere Lösung für dich, irgendein komfortables Altersheim in den Bergen mit Volkstanz-Festen Samstag nachts.³⁰⁵

Dem heutigen Rezipienten ist die Doppeldeutigkeit der Worte *entlohnen* und *saubere Lösung* natürlich voll auf bewusst. *Mein Kampf* ist gespickt mit Wortspielereien und Anspielungen auf die weitere Entwicklung der Geschichte und ein gutes Beispiel für Taboris Bühnenwerke, die Seegers als „*tabulos, intim, amüsan – intensive Balanceakte zwischen Schmerz und Scherz, Witz und Wahn*“³⁰⁶ beschreibt. Das Theater in der Josefstadt setzte 2008 *Mein Kampf* auf den Spielplan und zeigte damit die ungebrochene Aktualität und Brisanz des Themas auf. Karl Markovics, der für seine Darstellung in *Die Fälscher* mit einem Oskar belohnt wurde, übernahm die Rolle des SCHLOMO HERZL. In einem Interview unterstreicht der Schauspieler die Qualitäten des Stücks:

³⁰⁴ Feinberg, *Tabori*, S. 135.

³⁰⁵ Tabori, *Mein Kampf*, S. 41.

³⁰⁶ Seegers, Armgard. „Zwischen Hollywood und Holocaust.“

<http://www.abendblatt.de/daten/2007/07/25/775236.html?prx=1>, 07.03.2009.

Tabori wendet auch einen genialen Kunstgriff an: Die Katastrophe bahnt sich 1909, da das Stück spielt, erst an. Hitler ist nur ein erfolgloser Kunstmaler mit wirren Ideen. Heute kennen wir die Konsequenzen. Daher bekommen alle Dialoge Schärfe und Hintergründigkeit. Frau Tod zum Beispiel erkennt in Hitler sofort einen nützlichen Komplizen, das ist voll Witz und Weisheit.³⁰⁷

Ebenjene Elemente – Witz und Weisheit – zeichnen Taboris Stücke aus, es sind durchaus „*morality plays; aber ohne aufdringlich belehrende Moral, ganz im Gegenteil: es sind schwarze Seelenmessen und black comedies, voller Chuzpe und einer kindlichen, also der reinsten Lust am Obszönen...*“³⁰⁸ Die im Zusammenhang mit Taboris Stücken immer wieder gestellte Frage „*Darf man über die Vernichtung der europäischen Juden lachen?*“³⁰⁹, gewann mit der Uraufführung von *Mein Kampf* besondere Brisanz.

Für die deutsche Uraufführung von *Die Kannibalen* bleibt festzuhalten, dass sie zeitlich mit dem Ende der Blütezeit des Dokumentartheaters zusammenfiel und Taboris „*provozierender und psychologisierender Zugang zum Nationalsozialismus, der der Opfer gedenken und nicht primär mit den Tätern abrechnen will*“³¹⁰ eine Innovation innerhalb der Holocaustliteratur und einen Bruch sowohl mit moralisierender Dramatik als auch mit dem Dokumentartheater bedeutete. In den Siebziger Jahren wurde es merkwürdig ruhig um das Thema Holocaust. Erst mit der Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* begann eine neue Phase der Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit, die die gesamten Achtziger Jahre hindurch anhielt.³¹¹ In der schon erwähnten zyklischen Auseinandersetzung mit dem Nationalismus bedeuteten die Siebziger somit eher eine Tief-, die Achtziger Jahre hingegen eine Hochphase; mit dieser Tatsache lässt sich vielleicht erklären, warum an die Tabubrüche in *Die Kannibalen* nicht unmittelbar angeschlossen wurde. Die Achtziger Jahre waren schließlich geprägt von zwei gegenläufigen Bewegungen, die sich gegenseitig beeinflussten. Zum einen wird der Ruf nach einem Schlussstrich unter die Vergangenheit immer lauter, zum anderen finden

³⁰⁷ Klinger, „Kein Kompromiss.“ In: *Die Bühne*, S. 32

³⁰⁸ Becker, „Der Vogelbär“ in: Tabori, *Mein Kampf*, S. 114.

³⁰⁹ Feinberg, *Tabori*, S. 141.

³¹⁰ Pott; Sanders. „Abdankung des Dokumentarischen?“ in: Bayerdörfer, *Theater gegen des Vergessen*, S. 159.

³¹¹ Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 122-124.

Gedenktage großen Anklang und in der Öffentlichkeit wird verstärkt über die nationalsozialistische Vergangenheit debattiert.³¹²

3.2.2 RAINER WERNER FASSBINDER: *DER MÜLL, DIE STADT UND DER TOD*

Rainer Werner Fassbinder wurde am 31. Mai 1945 geboren und zählt zu den bedeutendsten Regisseuren des Neuen Deutschen Films. Sein vornehmlich gesellschaftskritisches Oeuvre und seine exzessiver Lebenswandel machten ihn zu einem „der exponiertesten und umstrittensten Künstler der Bundesrepublik Deutschland“³¹³. Das Gesamtwerk Fassbinders ist sozialkritisch motiviert, „wobei die individuelle oder kollektive gesellschaftliche Existenz von Außenseitern im Mittelpunkt der künstlerischen Empathie steht.“³¹⁴

In diesem Abschnitt wird Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* besprochen, ein Stück, welches im Bordellmilieu des Frankfurter Westend spielt, und vor allem auf Grund der Hauptfigur A, genannt DER REICHE JUDE, zahlreiche politische und gesellschaftliche Reaktionen hervorrief. Fassbinders Motivation für dieses umstrittene Theaterstück begründet sich unter anderem darin, dass er „»in der Sache mit den Juden« das letzte Tabu, dem das offizielle Deutschland besonders hilflos gegenübersteht“, sah und dieses Tabu „mit Aussicht auf Mehrgewinn an provozierter Aufmerksamkeit“³¹⁵ brechen wollte. Der Versuch, 1985 in Frankfurt *Der Müll, die Stadt und der Tod* aufzuführen und so mit den bisherigen Darstellungen von Juden auf deutschen Bühnen nach 1945 zu brechen, führte zu einem kultur- und innenpolitischen Skandal.³¹⁶ Die hitzige Debatte im Vorfeld der Uraufführung galt dabei immer weniger dem „eher schmalen, schnell dahingeworfenen“ Stück, sondern

³¹² Vgl. Roth, *Theater nach Auschwitz*, S. 131-132.

³¹³ „Rainer Werner Fassbinder.“ <http://www.fassbinderfoundation.de/node.php/de/leben>, 07.03.2009.

³¹⁴ Hadomi; Horch, „In Deutschland missverständlich über Juden schreiben“, In: Bayerdörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 119.

³¹⁵ Hadomi; Horch, „In Deutschland missverständlich über Juden schreiben“, In: Bayerdörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 119.

³¹⁶ Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 56.

zusehends „ganz anderen Phänomenen und Phantomen, die aus einem großen Stück Welt- und einem kleinen Stück Stadtgeschichte herrühren“.³¹⁷

Der folgende Abschnitt gibt knapp die Entstehungsgeschichte und Kontroversen um Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* wieder, ein Stück welches seit seinem Erscheinen in Buchform 1976 mehr politisch als künstlerisch besprochen wurde. Die Besprechung folgt dabei der Unterteilung des Disputs in drei Phasen, wie sie von dem Literaturwissenschaftler Janusz Bodek vorgenommen wurde: Kultur-Kontroverse (1976), Karriere/Kompetenz-Kontroverse zwischen verschiedenen Protagonisten der Frankfurter Kulturszene (1984) und Politische Kontroverse (1985).³¹⁸

Kultur-Kontroverse

Der Müll, die Stadt und der Tod entstand im Jahr 1975, wurde im selben Jahr unter dem Titel *Schatten der Engel* in Wien verfilmt und der Film in Solothurn im Jahr 1976 uraufgeführt. Im März desselben Jahres erschien das Stück im Suhrkamp Verlag und im November 1976 erfolgte eine szenische Lesung am Schauspielhaus Bochum mit anschließender Diskussion, an der sich auch der Autor beteiligte. Die Kontroverse folgte umgehend: Die Presse³¹⁹ bezeichnete den Film als antisemitisch, der Verlag reagierte sofort und lieferte nicht mehr weiter aus. *Schatten der Engel*, der offizielle Beitrag Deutschlands am Filmfestivals Cannes, wurde von der israelischen Delegation der Filmfestspiele boykottiert, da ihr zugetragen wurde, der Film wäre antisemitisch.³²⁰ Fassbinder wehrte sich, indem er den Vorwurf erhob, dass gegen das Buch Zensur ausgeübt worden sei und forderte eine Enttabuisierung der Darstellung von Juden in Deutschland.³²¹ 1978 wird *Der Müll, die Stadt und der Tod* einschließlich Materialien über die bisherigen

³¹⁷ Becker, „Fast verspielt.“ In: *Theater heute*, S. 4.

³¹⁸ Vgl. Bodek, „Ein »Geflecht aus Schuld und Rache«?“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 354.

³¹⁹ Joachim Fests in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* veröffentlichte Artikel *Reicher Jude von links* gilt als der grundlegende Auslöser der jahrelangen Kontroversen. Vgl. Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, S. 103.

³²⁰ Vgl. Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, S. 102-4.

³²¹ Vgl. Bodek, „Ein »Geflecht aus Schuld und Rache«?“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 351.

Kontroversen wieder in Druck genommen, diesmal vom Hanser Verlag; vier Jahre später stirbt Fassbinder.³²²

DER REICHE JUDE, MÜLLER und HANS VON GLUCK

Bevor kurz auf die lange Geschichte der immer wieder geplanten und lange nicht realisierten szenischen Umsetzung eingegangen wird (Kontroversen 1984 und 1985), werden jene Textpassagen und Figuren besprochen, die zuvorderst im Kreuzfeuer der Kritik standen, die Gemüter in Politik und Gesellschaft erhitzen und dem Stück seinen antisemitischen Ruf einbrachten. Zum einen war es die Figur „A, genannt DER REICHE JUDE“, ein Immobilienmakler. Kritik wurde unter anderem an der eigentlichen Namenlosigkeit der Hauptfigur geübt, welche durch die Bezeichnung als „reicher Jude“ Typuscharakter annahm.³²³ Man könnte einwenden, dass just diese Figur meist gemeinsam mit dem ZWERG und dem KLEINEN PRINZEN auftritt und hinterfragen, ob Fassbinder wirklich einen Typus darstellen wollte oder mit den sprechenden Namen ein (wenn auch wenig geschmackvolles) Spiel getrieben haben könnte. Fakt bleibt, dass Fassbinders REICHER JUDE als eine Projektionsfigur für viele Vorurteile einzustufen ist, durch deren Darstellung der Autor ganz bewusst an ein Tabu rühren wollte:

Die Stadt lässt die vermeintlich notwendige Drecksarbeit von einem, und das ist besonders infam, tabuisierten Juden tun, und die Juden sind seit 1945 in Deutschland tabuisiert, was am Ende zurückschlagen muss, denn Tabus, darüber sind doch wohl alle einig, führen dazu, dass das Tabuisierte, Dunkle, Geheimnisvolle Angst macht und endlich Gegner findet.³²⁴

Trotz der Tatsache, dass Fassbinder die Figur des REICHEN JUDEN mit stereotypisierenden Attributen wie reich, beschnitten und erfolgreich ausstattet und damit jahrhundertealte Vorurteile ans Tageslicht zerrt, ließe sich über die literarische Rollengestaltung der Figur diskutieren. Man könnte ins Treffen führen, dass sich die Figur mit positiven Eigenschaften wie großzügig, nachdenklich und selbstreflexiv beschreiben ließe, dem Theaterkritiker Peter von Becker erscheint der REICHE JUDE verglichen mit dem restlichen Personal durchaus „sympathisch“, er sei neben der Prostituierten ROMA B. „vielleicht die menschlichste

³²² Vgl. Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, S. 104-5.

³²³ Vgl. Bodek, „Ein »Geflecht aus Schuld und Rache«?“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 365.

³²⁴ Fassbinder, „28.März 1976.“ In: *Theater heute*, S. 6.

*Figur*³²⁵ in Fassbinders Stück – eine kosmetische Diskussion angesichts der sich herauskristallisierenden Gegenpole der Kontroverse: „*Kunstfreiheit versus Menschenwürde*“³²⁶. Die Aufführungsgegner, darunter auch Überlebende, sprachen sich nicht nur gegen eine stereotype Judendarstellung, sondern auch gegen die dezidiert antisemitischen Aussagen anderer Figuren aus. So verleiht etwa HERR MÜLLER seiner Abneigung gegenüber dem REICHEN JUDEN Ausdruck:

MÜLLER Ich habe mich um den Einzelnen, den ich tötete, nicht gekümmert. Ich war kein Individualist. Ich bin Technokrat. Aber es ist möglich, dass ich der Mörder seiner Eltern bin, und ich wäre es gern. Also bin ichs [sic!].

ROMA B. Du trägst die Last und bist fröhlich dabei.

MÜLLER Es ist keine Last, der Mörder von Juden zu sein, wenn man die Überzeugung hat, die ich habe.³²⁷

Ähnliches, wenn nicht Schlimmeres, bekennt HANS VON GLUCK in der 10. Szene der Prostituierten ROMA B. indem er ihr in einem Monolog (hier gekürzt wiedergegeben) „*die grausigsten Grüfte, die ein Blick ins kollektive deutsche Unterbewusstsein zu bieten hat*“³²⁸ eröffnet:

Er saugt uns aus der Jud. Trinkt unser Blut und setzt uns ins Unrecht, weil er Jud ist und wir die Schuld tragen. [...] Wär er geblieben, wo er herkam. Oder hätten sie ihn vergast, ich könnt heute besser schlafen. Sie haben vergessen, ihn zu vergasen. Das ist kein Witz, so denkt es in mir. Und ich reib mir die Hände, wenn ich mir vorstelle, wie ihm die Luft ausgeht in der Gaskammer. Und wieder reib ich die Hände und reibe und stöhne, ach wie gut, dass niemand weiß, dass ich Rumpelstilzchen heiß.³²⁹

Diese Worte waren im Vorfeld der Aufführung immer wieder in den Zeitungen zu lesen. Die mögliche Wirkung dieser Aussagen war umstritten, Becker sieht in diesem Monolog keine Verteidigung der Rolle des Rassisten, die Figur des HANS VON GLUCK „*bedeutet für keinen Unverführten eine Verführung – nur Abschreckung*“.³³⁰ Welche Ideen und Gefühle vermochte aber eine solche Aussage bei einem Zuschauer auszulösen, der schon *verführt* war? Welche bei einem, der die Hölle eines Ghettos oder Lagers überlebt hatte? Fassbinder rechtfertigte sich im Zuge der ersten Kontroverse, indem er angab, die Tabuisierung der Juden in

³²⁵ Becker, „Fast verspielt.“ In: *Theater heute*, S. 4.

³²⁶ Bodek, „Ein »Geflecht aus Schuld und Rache«?“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 376.

³²⁷ Fassbinder, *Der Müll, die Stadt, und der Tod*, S. 83-4.

³²⁸ Becker, „Fast verspielt.“ In: *Theater heute*, S. 9.

³²⁹ Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, S. 75-76.

³³⁰ Becker, „Fast verspielt.“, In: *Theater heute*, S. 4.

Deutschland ebenso aufzeigen zu wollen, wie den immer noch existenten Antisemitismus:

Und natürlich gibt es in diesem Stück auch Antisemiten, leider gibt es sie nicht nur in diesem Stück, sondern eben, beispielsweise, auch in Frankfurt. Ebenso natürlich geben diese Figuren, und ich finde es eigentlich überflüssig, das zu sagen, nicht die Meinung des Verfassers wieder, dessen Haltung zu Minderheiten aus seinen anderen Arbeiten eigentlich bekannt sein sollte. Gerade einige hysterische Töne in der Diskussion um dieses Stück bestärken mich in der Angst vor einem «neuen Antisemitismus», aus der heraus ich dieses Stück geschrieben habe.³³¹

Fassbinders Intention in Hinblick auf *Der Müll, die Stadt und der Tod* kann somit als eher politisch als ästhetisch bezeichnet werden, er wandte sich an die deutschen Leser mit der Absicht, „ein Tabu der Nachkriegsgesellschaft zu brechen, nämlich den ‚Auschwitz-Bonus‘, der das Verhalten der Deutschen den Juden gegenüber weithin bestimmte.“³³²

Kontroversen rund um die Aufführung

Zurück zu den Kontroversen im Vorfeld der Uraufführung, die sich durch die Suche nach einer neuen nationalen Identität und zunehmender Unbefangenheit kennzeichnen.³³³ Neben Politikern und Kulturmanagern beteiligten sich vor allem die Frankfurter Jüdische Gemeinde, zahlreiche Theaterkritiker, der Verband deutscher Schriftsteller und die Deutsche Akademie der darstellenden Künste an der Kontroverse um die Aufführung.³³⁴ Nachdem bereits eine 1978 geplante Inszenierung des Stückes nicht stattfinden konnte, gibt es 1984 erneut Pläne, *Der Müll, die Stadt und der Tod* am Schauspielhaus Frankfurt uraufzuführen, das Projekt wird jedoch nach Gesprächen mit der Jüdischen Gemeinde Frankfurt abgesagt. Nachdem eine weitere geplante Uraufführung an der Alten Oper Frankfurt scheitert, entbrennt eine heftige Auseinandersetzung über die städtische Zensur, die zu einer fristlosen Entlassung des Generalmanagers der Alten Oper, Ulrich Schwab, führt.³³⁵ Der Kulturdezernent der Stadt Frankfurt, Hilmar Hoffmann, rechtfertigt sich mit dem Argument, dass „ein Stück, das zu

³³¹ Fassbinder, „28.März 1976.“, S. 6.

³³² Hadomi; Horch, „In Deutschland missverständlich über Juden schreiben“, In: Bayerdörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 115.

³³³ Vgl. Bodek, „Ein »Geflecht aus Schuld und Rache«?“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 371.

³³⁴ Vgl. Hadomi; Horch, „In Deutschland missverständlich über Juden schreiben“, In: Bayerdörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 127.

³³⁵ Vgl. Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, S. 106-7.

antisemitischer Auslegung nachgerade aufreize, als spektakuläre Theaterveranstaltung nicht gut präsentabel sei.“³³⁶ Spätestens zu diesem Zeitpunkt hatte die Diskussion um das Fassbinderstück eine weit über Kompetenzstreitigkeiten hinausgehende Eigendynamik erreicht. Dies spiegelte sich auch in den erhitzten Debatten in der Presse wieder. Gegner einer etwaigen Aufführung argumentierten, dass ein Stück antisemitischen Inhalts nicht auf die Bühne gehöre und führten zudem die inferiore dramaturgische Qualität ins Treffen.³³⁷ Heinz Galinski, Vorsitzender der Jüdischen Gemeinde in Berlin, hält *Der Müll, die Stadt und der Tod* für ein Stück mit stark antisemitischem Inhalt und dessen Aufführung für gefährlich,³³⁸ für Frankfurts Alt-Intendant Harry Buchwitz wäre eine Zustimmung zur Aufführung „ein Akt unverständlicher politischer Insuffizienz und Instinktlosigkeit.“³³⁹ Demgegenüber sahen jene Journalisten, welche die Aufführung befürworteten, in dem Stück eine Möglichkeit, eine Diskussion über versteckten Antisemitismus anzufachen und mit gängigen Klischees aufzuräumen. Die Vorsicht Frankfurts sei angesichts eines ganzen Zyklus von Judenstücken am Renaissance-Theater und Sobols *Ghetto*, welches ebenso Tabus in der Judendarstellung berühre, allerdings ohne politischen Skandal aufgeführt worden war, zumindest verspätet.³⁴⁰ Auch der Literaturwissenschaftler Bodek verweist auf die Freie Volksbühne, die im Juli 1984 mit *Ghetto* ihren „eigenen »Tabubruch« mit der spektakulär-voyeuristischen Verwertung von jüdischen Themen und insbesondere des Holocaust“³⁴¹ feierte. Die Aufführungsbefürworter waren längst nicht alle von *Der Müll, die Stadt und der Tod* überzeugt, aber sie wünschten die Freiheit des Spiels und das Recht zur freien, konträren Meinungsäußerung.³⁴² Das Theater sei nicht nur dabei, die Vergangenheitsbewältigung in Zweifel zu ziehen, sondern auch „die streng beaufsichtigte Konvention, nach der keinem Deutschen, nachgeboren oder nicht, Kritik ohne die Schuldessel erlaubt ist.“³⁴³ Im Jahresrückblick 1985 der Zeitschrift *Theater*

³³⁶ Delekat, „Der Frankfurter Fassbinder-Streit“. In: *Die Deutsche Bühne*, S. 13.

³³⁷ Vgl. Delekat, „Der Frankfurter Fassbinder-Streit“. In: *Die Deutsche Bühne*, S. 13-14.

³³⁸ Vgl. Galinski, „Eine zu große Unbefangenheit.“ In: *Die Deutsche Bühne*, S. 16.

³³⁹ Buchwitz, „Das Skandalon Fassbinder“. In: *Die Deutsche Bühne*, S. 15.

³⁴⁰ Vgl. Delekat, „Der Frankfurter Fassbinder-Streit“. In: *Die Deutsche Bühne*, S. 13-14.

³⁴¹ Bodek, „Ein »Geflecht aus Schuld und Rache?“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 373.

³⁴² Vgl. Becker, „Fast verspielt.“, In: *Theater heute*, S. 3.

³⁴³ Delekat, „Der Frankfurter Fassbinder-Streit“. In: *Die Deutsche Bühne*, S. 14.

heute werden der entlassene Generalmanager der Alten Oper, Ulrich Schwab und Fassbinders REICHER JUDE als Opfer des Philosemitismus bezeichnet und in aller Deutlichkeit auf die Tabuisierung jüdischer Menschen, auf der Bühne oder nicht, hingewiesen: „Juden sind uns, den Nachfahren derer, die Millionen Juden ermordeten, immer noch keine Menschen, sondern immer noch ein Tabu. Wer es übertritt, wird bestraft; mit dem Verdikt »Antisemit« oder dem Verbot einer Theateraufführung.“³⁴⁴

Im April 1985 kündigte Günther Rühle, renommierter Theaterkritiker und neu berufener Intendant des Frankfurter Schauspiels an, *Der Müll, die Stadt und der Tod* aufführen zu wollen, was erneut eine heftige Diskussionsflut auslöste, an der sich sowohl die Jüdische Gemeinde als auch zunehmend die politischen Parteien beteiligten. Das Jüdische Kulturforum Berlin erstattet Strafanzeige „wegen Volksverhetzung und Rassenhaß“ gegen Intendant und Regisseur.³⁴⁵ Schließlich befasst sich auch das israelische Parlament mit der Angelegenheit und der deutsche Bundeskanzler sah sich zu einer Stellungnahme veranlasst.³⁴⁶ Die für den 31. Oktober 1985 angesetzte Uraufführung auf der Bühne der Frankfurter Kammerspiele wurde dadurch verhindert, dass Demonstranten die Bühne besetzten, und ein Transparent mit der Aufschrift „Subventionierter Antisemitismus“ enthüllten.³⁴⁷ Vor dem von der Polizei abgeriegelten Theater demonstrierten um die 1 000 Menschen, im Zuschauerraum kam es zu heftigen Diskussionen zwischen Befürwortern und Verhinderern.³⁴⁸ Becker, Zeuge der geplatzten Uraufführung, bespricht die Inszenierung anhand einer vorab gesehenen Durchlaufprobe – die Inszenierung zeige – ohne Striche – ein kühles Melodram und am Ende „eine Art frankfurterisch-fassbinderisches Requiem.“³⁴⁹ Nach zwei weiteren abgesagten Aufführungsterminen und einer *Wiederholungsprobe* am 4. November vor 130 Kritikern, gibt Rühle am 11. November bekannt, auf die Aufführung des Stückes zu verzichten. Feinberg führt aus, dass eine

³⁴⁴ Stadelmaier, „Rucke di guh, Blut ist im Schuh.“ In: Becker; Merschmeier; Rischbieter, *Theater 1985. Jahrbuch »Theater heute«*, S. 127.

³⁴⁵ Vgl. Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, S. 107-8.

³⁴⁶ Vgl. Bodek, „Ein »Geflecht aus Schuld und Rache«“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 352.

³⁴⁷ Vgl. Becker, „Fast verspielt.“, In: *Theater heute*, S. 3.

³⁴⁸ Vgl. Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, S. 109.

³⁴⁹ Becker, „Fast verspielt.“, In: *Theater heute*, S. 8-9.

antisemitische Tendenzen fördernde, kritische Judendarstellung wie sie in Fassbinders Stück vorkommt, nach allem was den Juden im Namen des deutschen Volkes angetan wurde, für zumindest eine Minderheit auf einer deutschen Bühne keinen Platz hatte.³⁵⁰ Im Nachhinein wird die Wiederholungsprobe als Uraufführung gewertet.³⁵¹ *Der Müll, die Stadt und der Tod* wird in der Folge in New York, Dänemark, den Niederlanden, Italien inszeniert, oftmals sind die Aufführungen von Protesten begleitet.³⁵² Zum Repertoirestück avancierte Fassbinders Schauspiel aus mehreren Gründen nicht. Zum einen wegen seines „*intentional wie rezeptions-ästhetisch höchst problematischen Gehalts*“³⁵³, zum anderen stehen sprachliche Rohheit und dramaturgische Mängel dem Erfolg des Stückes im Weg – drastischer formuliert: „*künstlerische Nichtigkeit*“³⁵⁴. Zurückhaltend-höflich äußerte sich George Tabori: „*Ich habe sein [Fassbinders, S.L.] Stück nicht gesehen, aber gelesen und nicht sonderlich interessant gefunden; doch ich habe keinen Grund gesehen, dagegen zu protestieren [...] nach meinem Gefühl und Wissen war Fassbinder kein Antisemit. Sein Stück wurde einfach falsch verstanden.*“³⁵⁵ Bemerkenswert an dem Skandal um Fassbinders Stück bleibt die Tatsache, dass gerade Künstler und politische Linke trotz der sich erhebenden Stimmen von Überlebenden auf die Aufführung bestanden. Wenn man sich vor Augen führt, was es für einen ehemaligen Ghetto- oder KZ-Häftling bedeuten muss, die bereits zitierten Worte eines HANS VON GLUCK zu vernehmen, so wird man sich wie viele Deutsche Mitte der Achtziger Jahre der Meinung Jean-Paul Sartres anschließen: „*Der Antisemitismus gehört nicht zu jener Art von Gedanken, die vom Recht der Gedankenfreiheit geschützt werden müssen.*“³⁵⁶

³⁵⁰ Vgl. Feinberg, *Wiedergutmachung im Programm*, S. 111.

³⁵¹ Vgl. Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, S. 110-112.

³⁵² Vgl. Fassbinder, *Der Müll, die Stadt und der Tod*, S. 115-120.

³⁵³ Hadomi; Horch, „In Deutschland missverständlich über Juden schreiben“, In: Bayerdörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 130.

³⁵⁴ Hadomi; Horch, „In Deutschland missverständlich über Juden schreiben“, In: Bayerdörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 115.

³⁵⁵ Rohwer, „Die Illusion der Unsterblichkeit“ in: Kässens, *Der Spielmacher*, S. 125.

³⁵⁶ Sartre, „Betrachtungen zur Judenfrage“, In: Sartre, *Drei Essays*, S. 109.

3.2.3 JOSHUA SOBOL: *GHETTO*

„Das lebendige Theater ist ein Ort des Widerspruchs, ein Ort des Gegenteils, ein Ort der fehlenden Ordnung.“³⁵⁷ Joshua Sobol wurde 1939 in Tel Mond geboren und zählt zu den international bekanntesten und erfolgreichsten israelischen Dramatikern der Gegenwart. Von 1985 bis 1988 leitete er als künstlerischer Direktor das Stadttheater Haifa.³⁵⁸ 1970 begann er, für das Theater zu schreiben, gegen Ende der 1970er Jahre wandte er sich zunehmend zeitgeschichtlichen Stoffen aus dem Spannungsfeld zwischen Judentum, Zionismus, Israel, Deutschland und Palästina zu. „Wegen seines Geschichtspessimismus, seiner Verletzung von jüdischen Tabus und seiner oft zynisch erscheinenden Anleihen beim populären Unterhaltungstheater gehört Sobol zu den umstrittensten zeitgenössischen Schriftstellern.“³⁵⁹ Die ersten internationalen Erfolge erzielt Sobol mit den Dramen *Weiningers Nacht* bzw. *Eine jüdische Seele – Die letzte Nacht des Otto Weininger* (UA 1982) und *Ghetto* (UA 1984).³⁶⁰ Seine *Ghetto*-Trilogie, die er selbst als Triptychon³⁶¹ bezeichnet, ist Teil eines neuen Trends im Holocaustdrama.³⁶² Dies begründet sich unter anderem darin, dass bisher kaum behandelte Fragestellungen zur Diskussion gestellt wurden: „Ob und wie sich das Auflehnen gegen die drohende Vernichtung einer teilweisen Kooperation mit den Nazis bedarf, welchen Preis eine Chance auf ein Überleben hat und welche Moralvorstellungen der Außenwelt im Ghetto noch gültig sind.“³⁶³ Aus diesen Fragestellungen ist bereits ersichtlich, dass Sobols Protagonisten nicht die Ausmaße mythischer Figuren annehmen, sondern Menschenformat haben. Die Bereitschaft, in dieser Situation Verantwortung zu übernehmen und eine – sei es auch zwiespältige – Entscheidung zu treffen, zeichnet etwa die Figur des Jakob Gens aus und macht ihn zum „Prototyp des von Sobol ambivalent betrachteten, aber zutiefst tragischen Helden.“³⁶⁴ Dies zeigt sich besonders in zwei Schlüsselszenen³⁶⁵

³⁵⁷ Sobol, „Was suche ich im Theater?“ in: Morgenstern, *Theater und zionistischer Mythos*, S. 333.

³⁵⁸ Vgl. Sterling, „Sobol, Joshua (1939-)“ in: Berger; Cargas; Patterson (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. 189.

³⁵⁹ „Sobol Joshua“ in: Falk, *Harenberg-Kulturführer Schauspiel*, S. 644.

³⁶⁰ Vgl. „Sobol Joshua“ in: Falk, *Harenberg-Kulturführer Schauspiel*, S. 645.

³⁶¹ Triptychon ist die Bezeichnung für ein dreiteiliges (Altar-)Bild.

³⁶² Vgl. Kapitel 3.2 Kontroverse Judendarstellungen

³⁶³ Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 69.

³⁶⁴ Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 77.

³⁶⁵ Kinderselektion: Szene 11 in Sobol, *Ghetto* 1984, S. 97-101; Aktion Oschmany: Szene 16 in Sobol, *Ghetto* 1984, S. 114-122.

seines Dramas *Ghetto*, der Kinderselektion und der Aktion Oschmany, in welchen die Tragweite und Schwierigkeit der Entscheidung einen Kulminationspunkt erreicht. GENS kollaboriert zwar in beiden Szenen mit dem Nazi-Offizier KITTEL, versucht dabei aber gleichzeitig, Vorteile für die ihm anvertrauten Juden zu erwirken.³⁶⁶

Sobols meistgespieltes Drama *Ghetto*, der erste Teil der *Ghetto-Trilogie*, löste in Israel und in Deutschland heftige Diskussionen aus.³⁶⁷ Sobols Dramen verlangen lebendiges und abwechslungsreiches Theater, fordern zur Auseinandersetzung auf, ohne belehrend zu wirken und wollen über Gefühl und Schaulust einen Erkenntnisprozess anregen.³⁶⁸ Die *Ghetto-Trilogie* bietet Situationskomik und pendelt ständig zwischen Spannung und Entspannung. Der Einsatz von musikalischen, satirischen und unterhaltenden Elementen lässt Spuren jiddischer Theatertradition erkennen.³⁶⁹ Sobols Drama *Das Jerusalem-Syndrom*, welches zum 40. Jahrestag der israelischen Staatsgründung entstanden war (UA 1988), brachte ihm den Vorwurf des jüdischen Antisemitismus, einen beispiellosen Theaterskandal und einen politischen Eklat ein.³⁷⁰ Als Reaktion trat der Autor von seinem Amt als künstlerischer Leiter des Haifaer Stadttheaters zurück und zog sich für einige Zeit in ein selbst gewähltes Exil nach London zurück.³⁷¹ Joshua Sobol lebt als Autor und Regisseur in Tel Aviv, arbeitet allerdings auch oft außerhalb Israels.

Joshua Sobols Trilogie *Ghetto*, bestehend aus *Ghetto* (1983/UA 1984), *Adam* (1989) und *Untergrund* (1990) handelt von Menschen und Ereignissen im Ghetto Wilna, die Sobol, aufbauend auf sein in akribischer Recherche erworbenes (Geschichts-)wissen, in dramatische Form gießt. „Sobol's triptych is significant in Holocaust literature because of his effective use of history in drama and because of the complex

³⁶⁶ Detaillierte Beschreibungen dieser beiden Szenen finden sich in Abschnitt 4.2.4 Szenen 11 und 12 – Selektion: eine Gewissensfrage und Abschnitt 4.2.6 Szene 16 – Die Orgie.

³⁶⁷ Vgl. „Sobol Joshua“ in: Falk, *Harenberg-Kulturführer Schauspiel*, S. 645.

³⁶⁸ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 146.

³⁶⁹ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 217.

³⁷⁰ Vgl. „Sobol Joshua“ in: Falk, *Harenberg-Kulturführer Schauspiel*, S. 645.

³⁷¹ Vgl. Morgenstern, *Theater und zionistischer Mythos*, S. 245.

potrayal of people who played major roles in the Vilna ghetto.“³⁷² Die erwähnte Auseinandersetzung mit der Geschichte umfasst unter anderem eine genaue Lektüre des Tagebuchs von Herman Kruk, dem Bibliothekar des Wilnaer Ghettos, welches umfassend die Geschehnisse im Ghetto dokumentiert. Zudem führte Sobol Gespräche mit Überlebenden, darunter auch mit Israel Segal, dem ehemaligen künstlerischen Leiter des Ghettotheaters, der überlebt hatte und den Sobol in Israel ausfindig machen und treffen konnte.³⁷³

Sobol gelang die bemerkenswerte Leistung, dass »Ghetto« unter der Vielfalt gewichtiger Einzelepisoden nicht zusammenbricht, indem er die Balance wahrt zwischen distanzierter Betrachtung und Individualisierung der Charaktere und indem er dem Stück mit dem [sic!] Grundthemen Überleben und Widerstand gegen die Nazis ein einendes Zentrum verleiht. Um dieses Zentrum reiht »Ghetto«, entlang historischer Personen und belegbaren Vorfällen, Entscheidungskonflikte der Ghettojuden, die die Kraft und den Mut hatten, sich nicht ihrem Schicksal zu ergeben und das Leben im Ghetto zu gestalten.³⁷⁴

Sobol knüpft in *Ghetto* an die historische Tatsache an, dass im Ghetto Wilna ein Theater existierte. Das Motiv des Theaterspielens zieht sich durch alle drei Teile der Trilogie, wenngleich sie auch im ersten Teil am deutlichsten ausgeprägt ist.³⁷⁵ Die Trilogie wird durch die gemeinsame personelle Besetzung, durch einen gemeinsamen Subtext von biblischen Motiven und durch das Stilmittel der Interaktion von Rahmen- und umrahmter Handlung zusammengehalten.³⁷⁶ Während der erste Teil der Trilogie, *Ghetto*, im Mittelpunkt dieser Arbeit steht, soll an dieser Stelle lediglich knapp die Handlung der beiden anderen Teile umrissen werden. *Adam* dramatisiert die Geschichte des Kommandanten der Jüdischen Untergrundbewegung FPO Isaac Wittenberg, der 1943 an die Gestapo ausgeliefert wurde.³⁷⁷ Während sowohl *Ghetto* als auch *Untergrund* eher als Kompositionen und Zusammenfassungen aus mehreren historischen Ereignissen der Zeitspanne 1941-1943 zu begreifen sind, rekonstruiert *Adam* einen einzigen geschichtlichen Vorfall, eben die Auslieferung Isaac Wittenbergs, in einer Zeitspanne von

³⁷² Sterling, „Sobol, Joshua (1939-)“ in: Berger; Cargas; Patterson (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. 188.

³⁷³ Joshua Sobol hat während der Proben der *Ghetto*-Produktion in Klagenfurt immer wieder von seinen Recherchen und Treffen mit Israel Segal berichtet. Hinweise finden sich auch in: Sterling, „Sobol, Joshua (1939-)“ in: Berger; Cargas; Patterson (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. 189.

³⁷⁴ Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 68-69.

³⁷⁵ Vgl. Morgenstern, *Theater und zionistischer Mythos*, S. 194.

³⁷⁶ Vgl. Morgenstern, *Theater und zionistischer Mythos*, S. 193. Morgensterns Arbeit liefert eine präzise Darstellung über die Verwendung von biblischen Motiven in der Ghetto-Trilogie.

³⁷⁷ Hinter dem Rollennamen Adam Rolenick verbirgt sich die historische Vorlage Isaac Wittenberg.

vierundzwanzig Stunden. Besonders in Israel brachte Sobol seine Darstellung der Untergrundkämpfer heftige Kritik und den Vorwurf ein, er würde die Geschichte verfälschen. *Untergrund* beschäftigt sich mit der Situation der Ärzte im Ghetto-Krankenhaus.³⁷⁸ Der Protagonist ist der bereits aus dem ersten Teil der Trilogie bekannte Arzt Dr. Weiner. In *Untergrund* übernimmt er die Leitung einer heimlichen Typhusstation. Sobol widmete dieses Stück Dr. Abrasha Weinrib, einem inzwischen verstorbenen Arzt, der im historischen Ghetto Wilna tatsächlich eine geheime Typhusstation geleitet hatte.³⁷⁹ Sowohl in *Adam* als auch in *Untergrund* verwendet der Autor die Rückblende als dramaturgisches Mittel, wobei der erinnernde Überlebende in *Untergrund* eines natürlichen, altersbedingten Todes stirbt. Sobol bringt dadurch ins Bewusstsein, dass die letzten Zeitzeugen nicht mehr lange auf dieser Welt sein werden und Erinnerungsarbeit in historisches und künstlerisches Bemühen übergehen muss.³⁸⁰ Es bleibt anzumerken, dass den beiden nachfolgenden Stücken *Adam* und *Untergrund*³⁸¹ weit weniger Erfolg beschieden war als *Ghetto*, welches schnell zum Repertoirestück avancierte. Als Trilogie jedoch sind diese drei Dramen Sobols als „die ausführlichste dramatische Rekonstruktion eines speziellen historischen Ortes unter der Nazi Herrschaft“³⁸² zu werten. Sobols Verdienst liegt nicht nur in der Eröffnung eines neuen (theatralen) Blickwinkels auf das Leben im Ghetto und einer differenzierten Darstellung der im Ghetto gefangenen Menschen, sondern auch darin, dass er einem breiten Publikum nahe bringen konnte, dass es im Ghetto Wilna geistigen Widerstand im Sinne von Bildung, Kunst und Kultur gab, wodurch das „herabsetzende Bild von den Juden als »Schafherde«“ und „die These von der jüdischen Passivität“³⁸³ widerlegt wird. *Ghetto* bringt dadurch eine Neuerung für die im Holocaustdrama so bedeutsame Darstellung von Opfern und Tätern

³⁷⁸ Vgl. Sterling, „Sobol, Joshua (1939-)“ in: Berger; Cargas; Patterson (Hg.), *Encyclopedia of Holocaust literature*, S. 189.

³⁷⁹ Vgl. Ron Wertjan, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 211.

³⁸⁰ Vgl. Morgenstern, *Theater und zionistischer Mythos*, S. 211.

³⁸¹ Da auf beide Dramen in dieser Arbeit nicht näher eingegangen wird, darf auf die Literatur verwiesen werden, z.B. Ron Wertjan, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, bes. S. 176 bis 236 und Morgenstern, *Theater und zionistischer Mythos*, S. 205-219.

³⁸² Ron Wertjan, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 2.

³⁸³ Ron Wertjan, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 160.

mit sich, indem jüdische Traumata und Konflikte thematisiert werden.³⁸⁴ Die große Mehrheit der Figuren sind im Ghetto gefangen gehaltene Juden. Die Täterseite wird in erster Linie durch den Nazi-Offizier KITTEL präsentiert. Ron Wertjanz stellt die Darstellung KITTELS jener von GENS gegenüber und kommt zu dem Schluss, dass – obwohl beide historischen Personen nachempfunden sind – KITTEL „trotz der Hervorhebung einiger persönlicher Merkmale der historischen Vorlage, eine Stellvertreterfunktion für das Nazisystem“ einnimmt, während die Bühnenfigur GENS eine „Hinterfragung der historischen Person Jakob Gens“³⁸⁵ darstellt. Die Tatsache, dass der historische Vorgänger Kittels im Ghetto Wilna, Franz Murer, von Sobol nicht in seinem Drama erwähnt wird, obwohl er erst im Juni 1943 von Kittel abgelöst wurde und Sobol zahlreiche Verbrechen Murers Kittel zuschreibt, stützt diese These. Sobol hält sich bei der Ausgestaltung des Nazioffiziers an historische Berichte, die Kittel zumeist als brutal, jung, gewandt und kulturell interessiert beschreiben. Die Darstellung eines intellektuell gebildeten, kulturbesessenen Nazis, der dem jüdischen Personal immer wieder seine Sympathie und Bewunderung bekundet, verstörte Kritiker und Publikum gleichermaßen. Sobol ging es scheinbar weniger um die Darstellung des Inneren des Täters, als um dessen Korruptiertheit und Machtbesessenheit.³⁸⁶ Im Gegensatz zu GENS hat KITTEL weder moralische Konflikte noch Kämpfe mit dem Gewissen auszutragen.

Ghetto wurde am 14. Mai 1984 am Stadttheater Haifa in der Regie von Gedalia Besser uraufgeführt. Die europäische Erstaufführung erfolgte bereits wenige Wochen später, am 12. Juli 1984 an der Freien Volksbühne Berlin in der Regie Peter Zadeks.³⁸⁷ Die Kombination aus Holocaustdramatik und Starregisseur Zadek erfuhr eine enorme Medienresonanz und Öffentlichkeit – „einen besseren Start als diesen konnte es für einen in Deutschland unbekannten Dramatiker nicht geben“.³⁸⁸ In einer Kritiker-Umfrage der Zeitschrift *Theater heute*, deren Ergebnisse

³⁸⁴ Vgl. Schulze-Reimpell, „Heikle Gratwanderungen“ in: *Theater heute*, S. 33.

³⁸⁵ Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 103.

³⁸⁶ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 96.

³⁸⁷ Vgl. „Sobol Joshua“ in: Falk, *Harenberg-Kulturführer Schauspiel*, S. 645.

³⁸⁸ Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 263.

in *Theater 1985*, dem Jahrbuch der Zeitschrift, veröffentlicht wurden, wird Sobols *Ghetto* als bestes ausländisches Stück der Saison gefeiert und Zadeks *Ghetto*-Inszenierung an der Freien Volksbühne Berlin (gleichauf mit Luc Bondys Marivaux-Aufführung *Triumph der Liebe*) zur Inszenierung des Jahres gekürt.³⁸⁹ Diese Auszeichnungen sollen jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Stück differenzierte Reaktionen hervorrief und dem Publikumserfolg ein Für und Wider der Kritiker gegenüberstand. So merkte Caroline Neubaur etwa an, dass das Thema der jüdischen Mitschuld an den Ghetto-Liquidationen in Israel ein notwendiges Thema sein mag, „aber selbst für Israel möchte ich bezweifeln, dass Sobols Text die richtige Diskussionsvorlage für dieses Tabu-Thema ist“.³⁹⁰ In dieser Kritik stechen der Begriff *Tabu-Thema*, sowie die Diskussion um den geeigneten Aufführungsort hervor. Besonders aus der Passage „selbst für Israel“ lässt sich eine implizite Ablehnung des Sobol-Stücks herauslesen, die sich im Besonderen auf nicht-israelische Bühnen bezieht, aber selbst eine Aufführung auf einer israelischen Bühne noch kritisch hinterfragt. Noch schärfer fällt Neubaus Kritik für die szenische Umsetzung in der Regie Peter Zadeks aus, eine „Art Zaubermärchen aus dem unteren Milieu, gemischt mit reißerischen und kitschigen Show-Nummern – eine peinliche Verfehlung des Themas“³⁹¹ lautet das Urteil. Auch die Schauspieler, sofern überhaupt erwähnt, werden gerügt: Otto Tausig als WEISSKOPF wirke, wie man sich den Juden aus dem Schmierentheater vorstelle, und Ester Ofarim als CHAJA erfülle jedes von ihr verlangte Klischee. Unmissverständlich auch das Endresümee:

Dramatisierte Vorgänge, die eigentlich ein Stachel im Fleisch sein könnten, kamen als Entlastung an, und die makabre Übersetzung dieser Publikumswirkung heißt doch wohl: Endlich wird ausgesprochen, dass die Nazizeit eine Groteskkomödie, eine Klamotte war. Was entlarvend sein müsste, wirkt entlastend. Das Theater als unmoralische Anstalt. Dass die Bewältigung der Vergangenheit im Sommertheater für die Schickleria stattfindet, muss man gewiss nicht zum shakespearegenialen Theatercoup hochstilisieren.³⁹²

³⁸⁹ Vgl. „Notizen zur Spielzeit und Ergebnisse der Kritiker-Umfrage“ in: Becker; Merschmeier; Rischbieter (Hg.), *Theater 1985. Jahrbuch der Zeitschrift «Theater heute»*, S. 124-132.

³⁹⁰ Neubaur, „Tabubruch“, In: *Die Deutsche Bühne*, S. 17-18.

³⁹¹ Neubaur, „Tabubruch“, In: *Die Deutsche Bühne*, S. 18.

³⁹² Neubaur, „Tabubruch“, In: *Die Deutsche Bühne*, S. 18.

Die Einwände Neubaur's gegen das Stück und die Einrichtung durch Zadek für die Bühne (Neubaur spricht gar von „Zurichtung“) vermögen kaum zu überraschen: Letztlich geht es um die Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust auf der Bühne und der Frage danach, WIE ein derart heikles Thema, wie die Überlebensstrategien des Judenrates Gens oder des Schneiders und späteren Fabrikdirektors Weisskopf dargestellt werden dürfen – und Neubaur ist bei weitem nicht die einzige, die *Ghetto* kritisch gegenübersteht. Während sieben Kritiker in der oben erwähnten Befragung *Ghetto* zum besten ausländischen Stück 1985 küren, ordnen zwei Kritikerinnen (Sigrid Löffler/Profil und Sibylle Wirsing/FAZ) das Stück der Rubrik „Die ärgerlichste Theatererfahrung dieses Jahres“ zu.³⁹³ Auch im Rückblick auf die Saison 1985 kommt die brisante Thematik um die Judendarstellung zur Sprache:

Ghetto ist auch eine Abrechnung mit jüdischen Klischees: der Todeszug ins Gas, 1943, ist kein Heldenmarsch, sondern eine Revue. Zadek zeigt die Lebenslust und Lebensgier im Angesicht des Todes, letzte Tänze, letzte Lieder, Gelage, Lüste, und dann den Untergang. Nicht das Theater ist frivol, sondern die Situation, die es beschreibt.³⁹⁴

Im Brennpunkt der Kritik stand die Frage bzw. der Vorwurf, ob/dass *Ghetto* die Täter entlaste und den Opfern Mitschuld am Verbrechen des Nationalsozialismus gäbe und dadurch eine unangebrachte Gleichsetzung von Tätern und Opfern zeige.³⁹⁵ Sobol musste sich zudem den Vorwurf gefallen lassen, den SS-Offizier KITTEL zu sympathisch gezeichnet zu haben. Nicht nur Kritiker, auch Überlebende beanstandeten die (vergleichende) Darstellung des Nazioffiziers und des Judenrates.

In den letzten Wochen vor der Liquidation Wilnas, ist der SS-Offizier Kittel von einem Werk zum anderen gefahren, hat die jüdischen Arbeiter in einem Lagerhaus zusammengerufen – und während er ihnen eine Moralpredigt hielt, haben deutsch-litauische Einsatzgruppen den Ort umzingelt. Als Kittel ihn verließ, haben sie alle Anwesenden erschossen. Kittel eilte zum nächsten Werk, noch ehe die Nachricht dahin gelangen konnte. Dieser Mann ist in Sobols Stück ein gleichwertiger Gesprächspartner eines Jakob Gens und ist ihm sogar intellektuell überlegen!³⁹⁶

³⁹³ Vgl. „Notizen zur Spielzeit und Ergebnisse der Kritiker-Umfrage“ in: Becker; Merschmeier; Rischbieter (Hg.), *Theater 1985. Jahrbuch der Zeitschrift «Theater heute»*, S. 128 und 132.

³⁹⁴ Stadelmaier, „Rucke di guh, Blut ist im Schuh.“ In: Becker; Merschmeier; Rischbieter, *Theater 1985. Jahrbuch «Theater heute»*, S. 127-135.

³⁹⁵ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 263-268.

³⁹⁶ Millo, „Gespräch mit Aba Kovner“ in Sobol, *Ghetto. Programmheft*. Wien: Volkstheater, 1985, o. S.

Dass Sobol in *Ghetto* ein Tabuthema aufgegriffen hatte, wird auch daran deutlich, dass im Zuge der Fassbinder-Kontroverse (1984/1985) öfters auf die deutschsprachige Uraufführung von *Ghetto* an der Freien Volksbühne verwiesen wurde. Bodek spricht von einer „spektakulär-voyeuristischen Verwertung von jüdischen Themen“ und nennt die Inszenierung von Peter Zadek „eine reißerische Show mit Genuss am Schrecken“, welche den „Trend einer seit den siebziger Jahren anhaltenden ästhetisch-pornographischen Aufladung des Nationalsozialismus in der Kunst“³⁹⁷ fortsetze. Neben der Thematik ist es vor allem die Umsetzung, die in den Medien immer wieder in Frage gestellt wurde.

Was immer man gegen Sobol sagen mag: Er erspart seinen Mitbürgern in Israel nicht die Diskussion über eigene Schuld durch Kollaboration an der Vernichtung der Juden in Europa. Dass ein deutsches Publikum über das im Tangorhythmus daher kommende Musical vom Massenmord aus dem Häuschen gerät, treibt den kritischen Zuschauer schon sehr nachdenklich aus dem Theater.³⁹⁸

In dieser Kritik wird erneut zur Diskussion gestellt, ob und wie *Ghetto* in Deutschland zu spielen und wie darauf zu reagieren sei. *Ghetto* als Musical zu bezeichnen ist allerdings ebenso unangebracht wie irreleitend. Die Verteilung zwischen Gesangs- und Sprechrollen ist dem Muster des Musicals entgegengesetzt und die Gesangsparts beschränken sich größtenteils auf CHAJA.³⁹⁹

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass in Deutschland zwar über die Form diskutiert wurde, die historische Belegbarkeit der *Ghetto*-Trilogie jedoch, anders als bei den Dokumentartheaterstücken, nie zum Streitpunkt wurde. Von jüdischer Seite hingegen wurden Wahrheitsgehalt und Glaubwürdigkeit von Sobols Dramen sehr wohl hinterfragt.⁴⁰⁰ Viele der Missverständnisse, Kritikpunkte und offenen Fragen in der *Ghetto*-Rezeption in Deutschland resultieren aus der Tatsache, dass das Stück zuvorderst auf ein israelisches Publikum abgestimmt war und die Bereitschaft und Fähigkeit in Deutschland, die Erfahrungen der Opfer nachzuvollziehen, sich erst herausbilden musste.⁴⁰¹

³⁹⁷ Bodek, „Ein »Geflecht aus Schuld und Rache«?“, In: Braese, *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*, S. 373.

³⁹⁸ Michaelis, „Mords-Musical.“ <http://www.zeit.de/1984/30/Mords-Muesical>, 1984, 07.03.2009.

³⁹⁹ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 147.

⁴⁰⁰ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 142-143.

⁴⁰¹ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 270.

EXKURS: ERSTE GHETTO-INSZENIERUNG AUF EINER ÖSTERREICHISCHEN BÜHNE

Die österreichische Erstaufführung 1985 in der Regie von Joseph Millo sicherte sich das Wiener Volkstheater. Der damalige Direktor des Theaters, Paul Blaha, erkennt *Ghetto* als „ein sehr ernsthaftes, tragische Stück mit musikalischen Elementen“ und sieht in der Aufnahme des Dramas in den Spielplan eine „offensive Form der Vergangenheitsbewältigung“.⁴⁰² Theater heute fällt ein kritisches Urteil: „das Theater wollte von der Skandal-Aura des Stücks profitieren, den Skandal aber nicht riskieren, es wollte den Ruhm des mutigen Tabubrechers, aber möglichst ohne Tabubruch.“⁴⁰³ Löffler urteilt über die dramaturgische Einrichtung: Man hätte das Stück „von anfechtbaren Passagen gesäubert, den Text glattgestrichen und mit sentimental und moralisierenden Hinzufügungen zurechtgebogen und zurechtgelogen, bis eine adrette Schnulze mit Folkloreinlagen herauskam.“⁴⁰⁴ Darüber hinaus verweist die Kritikerin auf die überwiegend beifälligen Presseberichte ebenso wie auf die positive Resonanz, die dieser *Ghetto*-Produktion seitens der jüdischen Gemeinde entgegengebracht wurde. Polemisch steigert Löffler ihren Unmut über die ihrer Meinung nach (zu) rührselige Produktion in folgende Aussage: „In dieses «Ghetto» können auch alte Nazis weinen gehen.“⁴⁰⁵ Kritisch wertet sie auch, dass nicht darauf hingewiesen wurde, dass der Vorgänger Kittels im Wilnaer Ghetto der SS-Standartenführer Franz Murer gewesen war, der von einem österreichischen Geschworenengericht später freigesprochen wurde und dessen Sohn Gerulf 1985 als Staatssekretär in der rot-blauen Koalitionsregierung sitze. Löffler lässt dabei allerdings außen vor, dass im Programmheft zu dieser Produktion am Wiener Volkstheater, welches eine stattliche Anzahl an wissenschaftlich-historischen Artikeln aufweist, sowohl Franz Murer als auch das Freispruch-Urteil aus 1963 sehr wohl erwähnt werden.⁴⁰⁶ In Löfflers Kritik wird einmal mehr deutlich, dass der Inhalt von *Ghetto* dazu geeignet war, im deutschsprachigen Raum eine Diskussion über gesellschaftspolitische (Tabu-) Themen einzuleiten. Ein unter dem Titel *Drama*

⁴⁰² Mayer, „Der Traum von den Mandelbäumen.“ In *Die Bühne*, S. 25.

⁴⁰³ Löffler, „Vom guten schlechten Geschmack.“ In: *Theater heute*, S. 61.

⁴⁰⁴ Löffler, „Vom guten schlechten Geschmack.“, In: *Theater heute*, S. 61.

⁴⁰⁵ Löffler, „Vom guten schlechten Geschmack.“, In: *Theater heute*, S. 61.

⁴⁰⁶ Vgl. Sobol, *Ghetto. Programmheft*. Wien: Volkstheater, 1985, o. S.

warns Vienna about anti-Semitism veröffentlichter New York Times Artikel sieht die Österreichische Erstaufführung aus einer größeren Distanz und gesteht sowohl dem Volkstheater als auch der Produktion echtes Bemühen um Aufarbeitung der Geschichte zu: *“The production has received considerable positive attention and has served as a stimulus for public debate. [...] The decision to stage “Ghetto” continues the theater’s tradition of using drama to instruct. The play is intended as a warning against persisting anti-Semitism in Austria.”*⁴⁰⁷ Zusätzlich wird darauf hingewiesen, dass das gemeinsame Auftreten von israelischen und österreichischen Schauspielern in einem israelischen Holocaustdrama als starke symbolische Aussage und als wichtiger Schritt zur Vergangenheitsbewältigung in einem Land der Täter wahrgenommen worden sei.

⁴⁰⁷ Kamm, „Drama warns Vienna about anti-Semitism.“
<http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9A02EFD61639F93BA15756C0A963948260>, 1985, 11.03.2009.

4 VERGLEICHENDE BETRACHTUNG ZWEIER *GHETTO* INSZENIERUNGEN

Folgender Abschnitt widmet sich der Analyse von Joshua Sobols Inszenierung des von ihm verfassten „Schauspiel mit Musik“ *Ghetto*, welche nach einer Probenzeit von sechs Wochen (Probenbeginn 26. November 2007) am 10. Jänner 2008 am Stadttheater Klagenfurt Premiere hatte. Die Verfasserin durfte den Proben- und Produktionsprozess als zweite Regieassistentin und dramaturgische Assistentin miterleben. Neben den während der Produktion gemachten Erfahrungen und Notizen stehen Regiebuch⁴⁰⁸, Pläne der Bühne, Requisitenliste, Programmheft⁴⁰⁹ und eine vom Stadttheater Klagenfurt eigens und ausschließlich für diese Diplomarbeit zur Verfügung gestellte Aufzeichnung⁴¹⁰ (DVD) besagter Inszenierung als Gedächtnisstütze zur Verfügung. Ziel ist es, diese Produktion von *Ghetto* in Beziehung zur deutschsprachigen Erstaufführung des Stücks von 1984 in der Regie von Peter Zadek zu setzen, deren Rezeption im Abschnitt 3.2.3 Joshua Sobol: *Ghetto* bereits ausführlich besprochen wurde. Es wird eine kontrastierende Betrachtung der beiden Inszenierungen angestrebt, wobei der Schwerpunkt vor allem auf den beiden verwendeten Textfassungen liegt. Die Vorgehensweise unterteilt sich in drei Bereiche:

1. Besonderheiten der Inszenierung Peter Zadeks
2. Gegenüberstellung der beiden verwendeten Aufführungstexte:
Aufbau und Textvergleich
3. Besonderheiten der Inszenierung Joshua Sobols und Aufnahme
in der Presse

Als Ausgangspunkt dient zunächst die Beschreibung der Berliner Inszenierung, das Hauptaugenmerk liegt dabei auf der Vermittlung eines Gesamteindrucks. Da der Text im Laufe der Jahre von seinem Autor, auch im Rahmen anderer

⁴⁰⁸ Sobol, *Ghetto*. Regiebuch, 2008.

⁴⁰⁹ Sobol, *Ghetto*. Programmheft. Klagenfurt: Stadttheater Klagenfurt, 2008.

⁴¹⁰ *Ghetto*. Regie: Joshua Sobol, DVD-Video, Fassung: Hausaufnahme Stadttheater Klagenfurt, 2008, 2:56.

Inszenierungen, weiterentwickelt wurde, sollen in einem nächsten Schritt die beiden den Inszenierungen zu Grunde liegenden Fassungen von *Ghetto* einander gegenübergestellt und Änderungen besprochen werden. Der Fokus liegt auf Umstellungen im Text, Strichen, veränderten Regieanweisungen und Ergänzungen. Da *Ghetto* 2008 im Vergleich zu 1984 erheblich verknappt wurde, kann allerdings nicht jeder weggelassene Satz besprochen und analysiert werden. Einzelne Szenen bzw. Textteile, in denen sich eine augenscheinliche Bedeutungsverschiebung vollzogen hat, und die wesentlich den Gesamteindruck mitbestimmen, werden detailliert besprochen. Aufbauend auf die Gegenüberstellung der beiden Inszenierungen und die Besprechung der Zadek-Inszenierung werden in einem weiteren Schritt die Besonderheiten der Klagenfurter *Ghetto*-Inszenierung herausgearbeitet sowie ihre Aufnahme in den Medien besprochen.

4.1 PETER ZADEK: *GHETTO*, FREIE VOLKSBÜHNE BERLIN, 1984

Ziel ist es, einen groben Überblick über die Inszenierung zu geben, um einen ersten Eindruck zu vermitteln, der durch die anschließende Besprechung einzelner Szenen im nächsten Kapitel weiter präzisiert wird. Für die Betrachtung der Inszenierung Peter Zadeks werden folgende Quellen verwendet:

- ◆ eine Textausgabe einschließlich Szenenfotos⁴¹¹ und
- ◆ eine Fernsehaufzeichnung, die der Verfasserin auf Video⁴¹² vorliegt.

*„Als ich Ghetto gelesen habe, da war bei mir eine Reaktion, als ob ich plötzlich einen Brief von zu Hause gelesen hätte, als ob mir irgendein Verwandter einen privaten Brief geschrieben hätte.“*⁴¹³ Peter Zadek entschließt sich kurzerhand, *Ghetto* zu inszenieren, kümmert sich umgehend um die Rechte und stellt innert kürzester

⁴¹¹ Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 69-176.

⁴¹² *Ghetto*. Regie: Peter Zadek, Fernsehregie: George Moorse. Fassung: BR 3, 1984, 2:56.

⁴¹³ Zinger, „Antisemitismus als Reiz?“ In: Sobol, *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 242.

Zeit jene Produktion auf die Beine⁴¹⁴, die im Mittelpunkt dieses Abschnitts steht. Es scheint sinnvoll, die Besprechung mit dem **Raum** (Johannes Grützke) zu beginnen. Ein hervorstechendes Merkmal des Bühnenbildes ist ein hoher Kleiderberg (circa sieben Meter) der sich über die gesamte Dauer der Aufführung auf der Bühne befindet, auch wenn er in der ersten Szene durch den Einsatz einer Operafolie nicht sichtbar ist. Bei dem Kleiderberg handelt es sich um die Kleidung der Opfer des Nationalsozialismus, worauf im Text mehrmals angespielt wird.⁴¹⁵ Somit ist dieser Teil des Bühnenbildes als eine Metapher für den Massenmord zu werten, und die dramatische Handlung entfaltet sich vor dem Hintergrund des Kleider- und im übertragenen Sinn des Leichenberges.⁴¹⁶ Ein anderes, bedeutsames Element ist ein hohes, begehbare Metallgerüst. „Es besteht aus vier hohen, dünnen Stahlrohren, die in der Mitte der Bühne ein Viereck markieren.“⁴¹⁷ Dieses Gerüst erfüllt mehrere Funktionen: Einerseits wird es während des Fests (Szene 16) als Teil des Raumes bespielt, in dem es mit Blumengirlanden dekoriert wird, andererseits dient es in manchen Szenen der Schaffung von Distanz, etwa wenn KRUK⁴¹⁸ auf der oberen Ebene auftritt und das Geschehen kommentiert. KRUK wird dadurch gleichsam der Spielebene enthoben, man könnte seine Kommentare mit Pfister als Episierung durch eine spielinterne Figur umschreiben,⁴¹⁹ was durch die erhobene Position des Schauspielers im Raum noch verstärkt wird. Fischer-Lichte zufolge berichtet KRUK „wie ein Erzähler des epischen Theaters [...] quasi aus seinem Tagebuch zitierend.“⁴²⁰ KRUKS Position ist jedoch nicht die eines externen Beobachters, sondern vielmehr die „des wohl distanzierten, jedoch selbst betroffenen Chronisten.“⁴²¹ Weiters wird die obere Ebene des Gerüsts verwendet, um

⁴¹⁴ Vgl. Zinger, „Antisemitismus als Reiz?“ In: Sobol, *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 242.

⁴¹⁵ Vgl. Die erste Andeutung, dass es sich um Kleidung von Opfern handelt, gibt es bereits in der 2. Szene: KITTEL erlaubt CHAJA, sich Schuhe und Kleidung aus dem Kleiderberg zu nehmen: „Wenn du wüsstest woher diese Schuhe kommen, würdest du sie nicht anrühren.“ (Sobol, *Ghetto* 1984, S. 73.)

⁴¹⁶ Vgl. Ron Wertjan, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 81.

⁴¹⁷ Fischer-Lichte, „Theater als Erinnerung oder Ritual einer Totenbeschwörung?“ in: Bayerndörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 170.

⁴¹⁸ KRUK ist dem historischen Hermann Kruk nachempfunden.

⁴¹⁹ Vgl. Pfister, *Drama*, S. 112-121.

⁴²⁰ Fischer-Lichte, „Theater als Erinnerung oder Ritual einer Totenbeschwörung?“ in: Bayerndörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 180.

⁴²¹ Fischer-Lichte, „Theater als Erinnerung oder Ritual einer Totenbeschwörung?“ in: Bayerndörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 181.

Machtpositionen zu unterstreichen, so zum Beispiel in der Hinrichtungsszene: GENS und der RICHTER stehen auf dem Gerüst (später kommt KITTEL hinzu), als das Urteil verlesen wird und GENS seine Rede an das Volk hält, welches sich unterhalb befindet. Somit werden die einflussreichen Personen durch die erhöhte Position optisch von den anderen abgehoben. Zudem ist an dem Gerüst ein Vorhang befestigt, der auf- und zugezogen werden kann und auf diese Art unmittelbar indiziert, wenn eine Szene im Theater spielt, so zum Beispiel vor dem Auftritt der Schauspieler in der 22. Szene. Erwähnenswert sind ferner die zahlreichen expressionistischen Prospekte, die für einzelne Szenen bzw. Liednummern vom Schnürboden heruntergelassen werden. Die Prospekte schaffen variable Szenen: „*mal idyllisch, mal traumhaft-visionär, mal allegorisch oder bedrohlich.*“⁴²² So senkt sich etwa nach GENS' Ernennung zum Ghettoleiter ein großes Konterfei von GENS auf die Bühne herab. Die Tatsache, dass GENS mit einem Portrait gehuldigt wird, könnte eine Anspielung auf den „Führerkult“ bedeuten, den zahlreiche Staatsmänner betrieben haben und noch betreiben. Die politische Dimension wird darüber hinaus dadurch betont, dass die Ghattobewohner nach GENS Ernennung zum Ghattoleiter die *Hatikwa*⁴²³ anstimmen. Andere Prospekte unterstreichen den Spiel im Spiel-Charakter bestimmter Szenen: Sie werden meist eingesetzt, wenn die Schauspieltruppe probt und im Terzett zwischen CHAJA, PUPPE und SRULIK. In der 11. Szene senkt sich eine rote Kuppel auf die Bühne, vor der GENS die Kinderselektion durchführt. Die Kuppel⁴²⁴ und die in dieser Szene verwendeten Pappfiguren, welche die Kinder darstellen sollen, verleihen der Kinderselektion einen abstrakten Charakter. KRUK erläutert die Selektion, während GENS die Aktionen dazu ausführt: Auf diese Weise entsteht Fischer-Lichte zufolge der Eindruck einer Szene aus dem epischen Theater.⁴²⁵ Weiters bleibt anzumerken, dass sich im vorderen Bühnenbereich

⁴²² Stoessel, „Auf dem Friedhof Theater?“ In: *Theater heute*, S. 5.

⁴²³ Hatikwa (auch Hatikvah oder haTikvah): Seit 1907 „Nationallied“ der zionistischen Bewegung, der Text geht auf den Dichter Naphtali Herz Imber (1856-1909) zurück, die Melodie enthält alt- u. neu-hebräische Volksliedelemente, seit der Staatsgründung Israels Nationalhymne. Vgl. „Hatikva - haTikva - Hymne des Staates Israel.“ <http://www.hagalil.com/iwrit/hatikvah.htm>, 2006, 07.03.2009.

⁴²⁴ Höhe der Kuppel: circa 3 Meter, Länge circa 10 Meter.

⁴²⁵ Vgl. Fischer-Lichte, „Theater als Erinnerung oder Ritual einer Totenbeschwörung?“ in: Bayerndörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 175.

mittig eine Bodenklappe befindet, durch welche SRULIK nach der ersten Szene und KITTEL, „wie der Bühnenteufel der Alten Spiele“⁴²⁶ in der 9. Szene, ihren Abgang nehmen.

Angesichts des großen Ensembles wird für den Bereich **Kostüm** (Barbara Naujok) eine exemplarische Darstellung gewählt. Der Großteil des Ensembles trägt einfache Kleidung oder Lumpen mit aufgenähten Judensternen, KITTEL in allen Szenen eine SS-Uniform. KITTEL tritt mehrmals mit zwei identischen Koffern auf, in denen sich bedeutsame Requisiten befinden: ein Maschinengewehr und ein Saxophon. Während die Waffe für Tod und Grausamkeit steht, symbolisiert das Instrument die Kultur – KITTEL vereint beides in sich und so sind diese Requisiten als charakterisierend einzustufen. CHAJAS Kostüme wechseln häufig, sind auffällig und wenig authentisch: So wählt sie in der 2. Szene einen roten Mantel und rote Schuhe aus dem Kleiderberg aus und hebt sich auf diese Weise stark vom restlichen, unauffällig gekleideten Ensemble ab. Dazu kommt, dass sie in dieser Szene perfekt geschminkt auftritt, was durch die Nahaufnahmen der Fernsehaufzeichnung zwar gut feststellbar ist, aber angesichts des Tatbestands, dass sie sich im Untergrund versteckt hielt und zunächst nicht einmal etwas zum Anziehen hat, unglaublich wirkt. Dieser Auftritt CHAJAS macht deutlich, dass Zadek keine realistische Darstellung anstrebte. In der Szene 16, dem Fest, trägt CHAJA – wie das gesamte weibliche Personal – ein Abendkleid. CHAJAS Kleid ist in blauweiß, den Farben Israels, gehalten und mit dazupassendem Blumenschmuck im Haar in denselben Farben kombiniert. Und doch stiehlt in punkto Außergewöhnlichkeit des Kostüms auf dem Fest eine andere Frau CHAJA die Show: die Begleitung KITTELS, gespielt von Zazie de Paris, eine der auffälligsten Figuren in der Inszenierung Zadeks. Für die als „schönster Transvestit Europas“ bekannte Künstlerin, waren die Engagements in Zadeks *Jeder stirbt für sich allein* (1981) und *Ghetto* die ersten seriösen Arbeiten fürs Theater,⁴²⁷ wobei das Image des Paradiesvogels mitschwingt bzw. bewusst ausgespielt wird. Sie trägt ein goldenes Glitzerkleid mit tiefem Dekollete und hohem Beinausschnitt, kombiniert

⁴²⁶ Fischer-Lichte, „Theater als Erinnerung oder Ritual einer Totenbeschwörung?“ in: Bayerndörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 184.

⁴²⁷ Vgl. Seegers, „Die Herren trauen sich nicht so richtig.“ In: *Theater heute*. Heft 2, S. 1-3.

mit einer Schleppe aus Luftballons in Rot und Pink. Auch die PUPPE wird durch ein auffallendes Kostüm hervorgehoben: Sie trägt eine knallrote Perücke, eine Kippa und einen schwarz-weiß-karierten Mantel. GENS trägt entweder Uniform, oft kombiniert mit schwarzen Lederhandschuhen, oder Anzug und Krawatte. Nach seiner Ernennung zum Ghettoleiter (Szene 15) bekommt er von KITTEL eine „Art Admiralshut“⁴²⁸ aufgesetzt, was seine neue Position unterstreicht und konterkariert zugleich, da der tatsächliche Befehlshaber KITTEL ist und bleibt. Diese Hierarchie demonstriert KITTEL auf dem Fest, als er allen Anwesenden befiehlt sich zu setzen, dem gut behuteten GENS dagegen zuruft: „Du bleibst stehen – wie Napoleon!“⁴²⁹ Insgesamt kann für Zadeks Inszenierung von *Ghetto* festgehalten werden, dass die Konzentration eindeutig auf den großen und mittleren Rollen liegt. Figuren wie GENS, KITTEL, SRULIK, CHAJA und WEISSKOPF werden sowohl durch Kostüme als auch durch Platzierung im Raum und Beleuchtung geschickt in den Vordergrund gerückt, während das restliche Ensemble eher im Hintergrund bleibt.

Was die **Sprache** anbelangt, so kann festgehalten werden, dass beinahe alle Figuren mit jiddischem Akzent sprechen („jiddeln“). Der SS-Offizier KITTEL stellt naturgemäß eine Ausnahme dar, eine weitere ist CHAJA, bei der über Gründe für das akzentfreie Sprechen nur spekuliert werden kann, vielleicht ist ihr Vorleben als Künstlerin dafür verantwortlich. Die Lieder werden alle in deutscher Sprache gesungen, mit Ausnahme des Chansons *Parlez-moi d'amour, Swannee* und der bereits erwähnten *Hatikwa*.⁴³⁰ Ein sehr wichtiges Element in *Ghetto* ist die **Musik**, worauf schon der Untertitel *Schauspiel mit Musik* verweist. Viele der in *Ghetto* vorkommenden Lieder entstanden im historischen Ghetto und wurden dort

⁴²⁸ Fischer-Lichte, „Theater als Erinnerung oder Ritual einer Totenbeschwörung?“ in: Bayerndörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 179.

⁴²⁹ Dieser Satz findet sich nicht in der verwendeten Textfassung, wird aber vom Darsteller des KITTEL (Ulrich Tukur) der Zadek-Inszenierung gesprochen. Vgl.: *Ghetto*. Regie: Peter Zadek, Fernsehregie: George Moorse. Fassung: BR 3, 1984, 1:51.

⁴³⁰ In der *Ghetto*-Inszenierung von 2008 sang sowohl CHAJA, als auch der Rest des Ensembles, jene Lieder, die im Ghetto Wilna entstanden waren, auf jiddisch.

aufgeführt.⁴³¹ Über die große Bedeutung der Lieder für die Ghettobewohner gibt folgendes Zitat Auskunft:

Besonders beliebt waren Musikveranstaltungen, insbesondere die im Getto mit einfachsten Mitteln produzierten Revuen, für die Schmerke Kaczerginski, Abraham Sutzkewer und vor allem Lejb Rosental und Kasriel Brojdo Schlagertexte schrieben. Diese Schlager wurden im Getto über Nacht zu Volksliedern. Sie reagierten mit Biss und Satire auf die nationalsozialistischen Machthaber und waren ein Ventil für die tägliche Angst und Verzweiflung. So verwundert es nicht, dass noch 1943 das von Lejb Rosental gedichtete Lied „Wir leben ewig“, das mit den affirmativen Vers „mir lebn ejbik, mir sajnen do!“ (wir leben ewig, wir sind da!) endet, Finallied des Getto-Theaters wurde.⁴³²

Die Bedeutung der Lieder lässt sich auch aus der Isolation der Ghettos erklären, in denen Radios und Zeitungen verboten waren.⁴³³ Die Übernahme von Liedern aus den tatsächlich aufgeführten Revuen des Ghettotheaters in das Schauspiel *Ghetto* korrespondiert nicht nur damit, dass zahlreiche historische Tatsachen von Sobol in dramatische Form gebracht wurden, sondern bietet auch die Möglichkeit, unmittelbar die Emotionen der Zuschauer anzusprechen und die in Lebensmut und Todesnähe gespaltene Atmosphäre des Wilnaer Ghettos wiederzugeben. Festzuhalten bleibt, dass nicht alle Lieder der Zadek-Inszenierung historisch sind,⁴³⁴ sondern zum Teil vom musikalischen Leiter Peer Raben beige-steuert wurden. Zwei Lieder, die im historischen Ghetto verfasst und komponiert wurden, singt CHAJA: *Unter deinem weißen Stern und Frühling*. Den Text zu *Unter deinem weißen Stern* lieferte Abraham Sutzkewer – ein bis heute bekannter Autor. Die große Bedeutung der Musik erschließt sich unter anderem daraus, dass das Stück mit dem Auftritt des Klarinettenisten Giora Feidmann im Zuschauerraum beginnt und durch dessen Abgang endet.

Für die szenische Umsetzung Zadeks bleibt festzustellen, dass die Lieder häufig den Charakter von eingeschobenen Nummern annehmen, was auch von zahlreichen Kritikern erwähnt wurde: Von einem „*Revue-musical über das*

⁴³¹ Die hebräische Originalfassung des Stücks sieht die Verwendung von historischen Liedern aus dem Ghetto Wilna vor. Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 148.

⁴³² Heuberger, *Schtarker fun ajasn*, S. 9.

⁴³³ Vgl. Ruttner: „Die Jiddischen Lieder aus dem Wilnaer Ghetto.“ In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 123.

⁴³⁴ Auch in der Sobol-Inszenierung gab es Ausnahmen: *Swanee* (Szene 9), *Die fesche Lola* (Szene 16), *Ode an die Freude* (Szene 22) und als Zitate (nur angesungen): die *Hatikwa* und *Es zittern die morschen Knochen*.

*Tabuthema der jüdischen Kollaboration*⁴³⁵, „reißerischen und kitschigen Show-Nummern“⁴³⁶ und von einer „Neigung zu Kitsch und Glamour“⁴³⁷ ist die Rede. Dies ist hauptsächlich auf szenische Entscheidungen zurückzuführen, die bewirken, dass die Lieder teilweise stark ausgestellt erscheinen: In einigen Szenen wird ein fließender Übergang zwischen Handlung und Lied gar nicht erst angestrebt, sondern bewusst ein Bruch gesetzt. Dies trifft zum Beispiel auf das Terzett *Alle guten Dinge sind drei*⁴³⁸ von CHAJA, PUPPE und SRULIK in der 2. Szene zu: Nach dem Dialog wird ein buntes Prospekt vom Schnürboden heruntergelassen, was szenisch nicht begründbar ist, da das Theater in welchem eine solche Aktion erklärbar wäre, zu diesem Zeitpunkt noch nicht beschlossen wurde.⁴³⁹ Der Liedtext bringt keine Neuigkeiten für das Publikum mit sich, sondern dient allein der Vermittlung der Gefühle der Figuren zueinander, die Bewegungen sind merklich choreographiert. Gegen Ende des Liedes fährt das Prospekt hoch und die Darsteller gehen durch den Vorhang ab, um gleich darauf wieder zurückzukommen und sich zu verbeugen, was das Lied zusätzlich als Nummer ausweist. Ebenso fällt der *Gangster-Song*⁴⁴⁰, den vier Schmuggler in der 13. Szene vortragen, aus der Handlung. Zwar liefert der Text zusätzliches Informationsmaterial⁴⁴¹, doch die Choreographie erinnert stark an eine Musicalnummer, die (klassische) Tanzausbildung, welche die Männer offensichtlich genossen haben, wird voll ausgespielt. Bestimmte Bewegungen, z.B. der Spagat eines tanzenden Schmugglers, sind durch nichts szenisch motiviert und bewirken eine Konzentration auf den körperlichen Ausdruck. Es soll jedoch festgehalten werden, dass, selbst wenn einige der Lieder durchaus an Shownummern erinnern mögen, sich dieser Eindruck doch auf wenige Momente der Inszenierung beschränkt. Die Betitelung (Revue-)Musical stimmt weder mit der Grundstimmung der Inszenierung, noch mit der darstellerischen Leistung der

⁴³⁵ Michaelis, „Mords-Musical.“ <http://www.zeit.de/1984/30/Mords-Muesical>, 1984, 07.03.2009.

⁴³⁶ Neubaur, „Tabubruch“, In: *Die Deutsche Bühne*, S. 18.

⁴³⁷ Stoessel, „Auf dem Friedhof Theater?“ In: *Theater heute*, S. 13.

⁴³⁸ Text: Thomas Woitkewitsch, Musik: Peer Raben. In: Sobol, *Ghetto*, 1984, S. 79-80.

⁴³⁹ Eine gültige Begründung wäre freilich, dass SRULIKS Erinnerung nicht notwendig chronologisch in Szene gesetzt werden müssen – dass der Zuschauer dies allerdings in jedem Augenblick der Vorstellung bedenkt, kann weder vorausgesetzt noch nachvollzogen werden.

⁴⁴⁰ Text: Thomas Woitkewitsch, Musik: Peer Raben. In: Sobol, *Ghetto*, 1984, S. 105.

⁴⁴¹ Über das Leben als Schmuggler im Ghetto.

Schauspieler, noch mit den Intentionen des Autors überein: „*Es soll natürlich kein Musical werden, um Gottes Willen. Aber es soll dem Publikum vermitteln, dass und warum die Menschen im Ghetto äußerst lebendig waren bis zum Moment des Todes.*“⁴⁴² Dies zu vermitteln, ist Peter Zadek in seiner Inszenierung von *Ghetto* in hohem Maße gelungen, und obschon zahlreiche kritische Stimmen sich zu Wort meldeten, so lässt sich doch nicht abstreiten, dass die Inszenierung insgesamt als großer Erfolg zu verbuchen ist: Der Autor erreicht gleichsam über (die Premieren-) Nacht internationale Bekanntheit, große Theaterfachzeitschriften berichten seitenweise und sowohl Stück als auch Inszenierung werden ausgezeichnet.⁴⁴³ Noch heute erinnert sich Joshua Sobol an die Publikumsreaktion auf die erste *Ghetto*-Aufführung in Deutschland zurück: „*Es war wie ein Erdbeben, die Begeisterung des Publikums war fast schon schockierend. Mehr als dreißig Mal wurden die Schauspieler zum Applaus herausgeholt. Das war eine ausgezeichnete Aufführung.*“⁴⁴⁴

4.2 GEGENÜBERSTELLUNG DER BEIDEN AUFFÜHRUNGSTEXTE

„*Das Wichtigste an einem Stück ist nicht, was in ihm gesagt und wie es gesagt wird, sondern welches potentielle Spiel und welches spielerische Potential in ihm verborgen sind. Ein gutes Stück ist ein Stück, das Gelegenheit zu vielen Spielen gibt.*“⁴⁴⁵

Ghetto wurde seit der deutschsprachigen Erstaufführung von Joshua Sobol kontinuierlich weiterentwickelt, da der Autor seine Stücke nie als vollständig abgeschlossen betrachtet.⁴⁴⁶ Aus diesem Grund scheint es zweckmäßig, die den beiden Inszenierungen zugrunde liegenden Textfassungen einander gegenüberzustellen. Als Grundlage dient dabei die ältere Textfassung von *Ghetto* in der deutschen Übersetzung von Jürgen Landeck, die Peter Zadek für seine Inszenierung verwendet hat.⁴⁴⁷ Diese Textvorlage wird zusätzlich mit einer

⁴⁴² Merschmeier, „Jeder im Ghetto musste durch diese Hölle gehen.“ In: *Theater heute*, S. 9.

⁴⁴³ Vgl. Kapitel 3.2.3 Joshua Sobol: *Ghetto*.

⁴⁴⁴ Steiner, „Der Kosmopolit, der Welttheater denkt.“

http://www.ktz.at/apa_content_detail.php?detail_id=53011, 2008, 07.03.2009.

⁴⁴⁵ Sobol, „Was suche ich im Theater?“ in: Morgenstern, *Theater und zionistischer Mythos*, S. 333.

⁴⁴⁶ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 9.

⁴⁴⁷ Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 69-144.

Fernsehaufzeichnung⁴⁴⁸ der Zadek-Inszenierung verglichen.⁴⁴⁹ Die Klagenfurter Inszenierung baute auf die Essener Fassung von *Ghetto*⁴⁵⁰ auf, welche anlässlich Sobols Inszenierung von *Ghetto* am Schauspielhaus Essen herausgebracht wurde, unterscheidet sich von dieser aber durch Striche und Erweiterungen. Die Analyse beschränkt sich auf den in beiden Inszenierungen tatsächlich szenisch realisierten Text, wenn es notwendig erscheint, werden Striche angegeben. Hierfür werden die Kurztitel Sobol, *Ghetto* 1984⁴⁵¹ (für die Zadek-Inszenierung) und Sobol, *Ghetto* 2008⁴⁵² (für die Sobol-Inszenierung) verwendet. Die Gegenüberstellung der beiden Fassungen soll Umgestaltungen im Aufbau sowie im Text deutlich machen. Bei großen Veränderungen wird der neue Text entweder wortwörtlich oder zusammengefasst wiedergegeben. Der Fokus liegt auf Eingriffe in den Text, die eine Bedeutungsverschiebung mit sich bringen, folglich auf Textveränderungen oder Weglassungen, die eine Weiterentwicklung des Stücks bedeuten. Die beiden Fassungen unterscheiden sich bereits durch ihre Einteilung. Die 1984er Einrichtung gliedert sich in drei Akte: 1. Akt: Szene 1 bis 12, 2. Akt: Szene 13 bis 16 und 3. Akt: Szene 17 bis 22. Die Inszenierung in Klagenfurt folgt der Einteilung der *Essener Fassung* in zwei Teile, wobei der erste Teil die Szenen 1 bis 12, der zweite Teil einen Prolog und die Szenen 13 bis 22 umfasst. Die Besprechung von Aufbau und Inhalt erfolgt chronologisch. Der Text, der in der Klagenfurter Inszenierung verwendet wurde, ist im Vergleich zu jenem der Zadek-Inszenierung kürzer; der Rahmen dieser Arbeit erlaubt es allerdings nicht, auf jeden weggelassenen Satz einzugehen. Ebenso wenig können einzelne Wörter oder veränderte Satzstellungen berücksichtigt werden.⁴⁵³

⁴⁴⁸ *Ghetto*. Regie: Peter Zadek, Fernsehregie: George Moorse. Fassung: BR 3, 1984, 2:56.

⁴⁴⁹ Dabei stellte sich, neben üblichen kleineren Abweichungen vom Text durch das individuelle Spiel der Darsteller, heraus, dass an manchen Stellen Text gestrichen wurde.

⁴⁵⁰ Sobol, Joshua. *Ghetto. Essener Fassung*. Übersetzung: Jürgen Fischer. Bremen: Litag Verlag, 1991.

⁴⁵¹ Die Seitenzahlangebe folgt der Ausgabe: Sobol, Joshua. *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 69-144.

⁴⁵² Die Seitenzahlen beziehen sich auf die angegebene Essener Fassung, die von den beiden Assistenten zum Regiebuch, welches Textveränderungen berücksichtigt, erweitert wurde.

⁴⁵³ Eine derart detaillierte Betrachtung schließt sich schon dadurch aus, dass zwei unterschiedliche Übersetzungen verwendet wurden und in der Inszenierung Peter Zadeks viele Schauspieler mit jiddischem Akzent sprechen, was die Satzstellung maßgeblich beeinflusst.

4.2.1. SZENE 1 – MONOLOG SRULIKS

Die erste Szene spielt 1984, also in der Gegenwart der Uraufführung in Tel Aviv:⁴⁵⁴ der einarmige SRULIK erinnert sich an die letzte Vorstellung im Wilnaer Ghettotheater zurück. „Nur mit Mühe gelangt er in seinem Gedächtnis zu jenem schmerzhaften Erlebnis, das schließlich die Rückblende auf die Situation im Ghetto und den Ablauf der Ereignisse auf der Bühne provoziert.“⁴⁵⁵ Nach diesem Monolog wechselt die Zeitebene, alle folgenden Szenen spielen „in der Erinnerung des Erzählers im Ghetto Wilna 1941-1943.“⁴⁵⁶ In der neueren Fassung findet sich in den Regieanweisungen: DER ALTE SRULIK „versucht sich zu erinnern.“⁴⁵⁷ Bereits die erste Szene etabliert SRULIK als Überlebenden und bringt so die Themenkomplexe Zeitzeuge und Erinnerung an den Nationalsozialismus mit sich. Zudem erfährt der Zuschauer die Namen zweier weiterer Protagonisten (KITTEL, GENS), das tragische Ende des Ghettos (Liquidation), und dass es in diesem Ghetto ein Theater gegeben hat, dessen Leiter der Erzähler war. Dieses Wissen legt den Grundstein für die recht komplexe Relation zwischen Figuren- und Zuschauerinformiertheit.⁴⁵⁸ SRULIK ist gewissermaßen eine *allwissende* Figur, da der Zuschauer sämtliche Informationen durch die bzw. als Erinnerung dieser Figur vermittelt bekommt.⁴⁵⁹ In Relation zu den anderen Figuren des Dramas scheint SRULIK als Träger der vermittelnden Erzählfunktion den anderen übergeordnet.⁴⁶⁰ SRULIKS Erinnerung stellt eine, der Eingangssequenz untergeordnete, Fiktionsebene dar, die mit einer Traumeinlage verglichen werden könnte. SRULIK träumt zwar nicht, doch wird seine Erinnerung (wie in einer Traumeinlage) szenisch präsentiert und dadurch eine zweite Spielebene

⁴⁵⁴ Vgl. Sobol, *Ghetto* 1984, S. 71.

⁴⁵⁵ Morgenstern, *Theater und zionistischer Mythos*, S. 195.

⁴⁵⁶ Sobol, *Ghetto* 1984, S. 70.

⁴⁵⁷ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 2.

⁴⁵⁸ Für Erläuterungen zur Figuren- und Zuschauerinformiertheit vgl. Pfister, *Drama*, S. 79-89.

⁴⁵⁹ Die Vermittlung der Handlung als Erinnerung einer einzigen Figur und nach einer Zeitspanne von über mehreren Jahrzehnten bedeutet insofern eine Herausforderung für das Publikum, als dass ihm, im konkreten Fall, die Bewertung der Glaubwürdigkeit überlassen wird und dass, im allgemeinen gesprochen, die Thematik der Zeitzeugenschaft zur Diskussion gestellt wird.

⁴⁶⁰ Zur Figurenperspektive vgl. Pfister, *Drama*, S. 92.

eröffnet.⁴⁶¹ Da alle folgenden Szenen im Ghetto Wilna spielen und zeitlich nach den großen Massenerschießungen, historisch gesehen somit zur Gründungszeit des Ghettotheaters einsetzen⁴⁶² und einen Zeitraum von über eineinhalb Jahren umfassen, dominiert die Traum- bzw. Erinnerungseinlage quantitativ und qualitativ, wodurch der übergeordneten (Eröffnungs-)Sequenz der Status einer Rahmenhandlung⁴⁶³ zukommt.⁴⁶⁴ SRULIK ist als Puppenspieler und Leiter des Ghettotheaters Teil der sekundären Spielebene (seiner Erinnerung), welche eine Vielzahl an dokumentierten historischen Vorfällen aufgreift. Die Nähe des Überlebenden zum einstigen Geschehen und zur inneren Bühnenhandlung erweckt den Eindruck, dass von glaubwürdiger Stelle Zeugnis abgelegt wird. Die Erinnerungen des Theatermenschen SRULIK erweisen sich als Abstufungen zwischen Theaterdarbietungen und „realen“ Szenen, was eine hohe thematische Vielfalt und die Aufnahme verschiedener in der Gesellschaft auffindbarer Meinungen zulässt.⁴⁶⁵ Mit der Verlegung der Zeitebene zurück in die Vergangenheit, fällt SRULIKS Informationsvorsprung dem Zuschauer gegenüber insofern weg, als dass er Teil der Erinnerung und damit in die Ghettozeit zurückversetzt wird. Die Struktur des Stücks folgt der Struktur des subjektiven Erinnerungsprozesses von SRULIK, worauf in der letzten Szene noch einmal explizit verwiesen wird.⁴⁶⁶ Diese ausgespielte Erinnerung ist somit eine persönlich gefärbte Interpretation und daher eine Absage an das Dokumentartheater. Sobol verbindet die als Erinnerung ausgegebene Interpretation mit historischen Dokumenten und *„überlagert den eingeschränkten Blick des Überlebenden mit dem synthetischen Blick des Autors“*⁴⁶⁷. SRULIKS Monolog weckt durch die Aussage, dass

⁴⁶¹ In der Traumeinlage wird eine Handlungs- oder Geschehenssequenz, die von einer fiktiven Figur

imaginiert wird, szenisch-plurimedial präsentiert, die Bühne wird zum Innenraum des Bewusstseins der träumenden Figur. Vgl. Pfister, *Drama*, S. 295.

⁴⁶² Vgl. Kapitel 2.3. Ghetto Wilna.

⁴⁶³ Gedalia Besser, Regisseur der israelischen Uraufführung, verzichtete in seiner Inszenierung auf die Rahmenhandlung – ein möglicher Grund dafür könnte sein, dass für das israelische Publikum der Erzählrahmen bereits in Form einer kollektiven Erfahrung existiert. Vgl. Rokem, „Yehoshua Sobol – Between History and the Art.“ In: Ben-Zvi, *Theater in Israel*, S. 207.

⁴⁶⁴ Vgl. Pfister, *Drama*, S. 294-298.

⁴⁶⁵ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentriologie*, S. 116-117 und 125.

⁴⁶⁶ Vgl. Fischer-Lichte, „Theater als Erinnerung oder Ritual einer Totenbeschwörung?“ in: Bayerndörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 169.

⁴⁶⁷ Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentriologie*, S. 126.

das Ghetto liquidiert wurde, die Spannung der Zuschauer auf den Ausgang des Dramas. Durch den Monolog wird das Publikum mit gerade soviel Information versorgt, dass es dem Ausgang erwartungsvoll entgegenblickt, die Fragen nach dem Wie?, Wann? und Wo? bleiben vorerst noch offen. Bereits in der ersten Szene wird folglich der Spannungsbogen gesetzt, der bis zum Ende des Stücks reicht.⁴⁶⁸ Es bleibt zu erwähnen, dass beide Inszenierungen nicht direkt mit dem Monolog SRULIKS einsetzen, sondern diesem noch ihren Klarinetten vorausschicken: In Berlin tritt Giora Feidmann spielend aus dem Zuschauerraum auf, in Klagenfurt Maciej Golebiowski aus der Proszeniumsloge, in der Sobol-Inszenierung läuft zudem eine Folge von Projektionen mit Bildern von Anselm Kiefer ab. Die Projektion des ersten Bildes beginnt mit Einsatz des Einlass bzw. der Einlasslichtstimmung. Die Projektionen sind Bestandteil der Inszenierung und erhöhen die reale Spielzeit⁴⁶⁹ auf die Länge der Zadek-Inszenierung: 2 Stunden und 56 Minuten.

4.2.2 SZENEN 2-8 – ÉTABLIERUNG DES ENSEMBLES

Bereits die ersten Szenen der Haupthandlung vermitteln einen Eindruck von den Zuständen im Ghetto und führen die wichtigsten Figuren sowie das Schauspielensemble ein. Der Übergang von der Rahmen- zur Haupthandlung wird durch einen drastischen Theatereffekt markiert: Eine Unmenge an Kleidungsstücken fällt vom Schnürboden auf die Bühne und wird in der Folge von den Ghettoinsassen sortiert.⁴⁷⁰ Der SS-Führer KITTEL ertappt die Sängerin CHAJA mit einem Sack Bohnen vom Schwarzmarkt. Als er sie deswegen erschießen will, rettet SRULIK gemeinsam mit seiner PUPPE ihr Leben, indem er eingreift und KITTEL ablenkt. Die PUPPE, die SRULIK immer bei sich hat, ist eine Mittlerfigur, die dem Publikum durch ihre Kommentare hilft, den richtigen Gesichtspunkt zum Verständnis zu finden. *„Ihr Klamauk ist dabei eine Form des*

⁴⁶⁸ Zum Thema Spannung vgl. Pütz, „Die Zeit im Drama“ S. 108-123 und Pfister, *Drama*, S. 141-149.

⁴⁶⁹ Reale Spielzeit: Dauer der Aufführung, Zeitraum von Beginn bis Ende der Vorstellung abzüglich Pausen, vgl. Pfister, *Drama*, S. 369.

⁴⁷⁰ Dieser Effekt findet sich erst in der neueren *Ghetto*-Fassung. In der Fassung von 1984 sowie in der szenischen Umsetzung Peter Zadeks befanden sich die Kleider, wie bereits erwähnt, von Beginn an auf der Bühne.

Widerstands. Angesichts eines Universums von Zynismus wird ihr Wahnsinn zum Refugium, zu einem Mittel, die moralische Integrität zu bewahren.“⁴⁷¹ KITTEL verlangt von der Sängerin CHAJA, ihre „Schuld“ in Form von Kunst (Lieddarbietungen) zurückzuzahlen und legt damit den Grundstein zur Errichtung des Theaters. CHAJA gelingt es, KITTEL durch das Lied *Unter deinen weißen Stern* zu rühren und er lässt sie am Leben. JAKOB GENS, Chef der Ghettopolizei, kündigt die Gründung des Theaters an und ernennt SRULIK zum künstlerischen Leiter. Dieser äußert Bedenken, ob wenige Wochen nach den großen Massakern die richtige Zeit sei, Theater zu spielen. Die ehemaligen Künstler treten auf: Sie haben keine Arbeitsscheine. CHAJA singt *Es ist eine schwere Zeit*⁴⁷², bis die getragene Melodie immer schneller wird und alle gemeinsam tanzen.

In Klagenfurt trat ein großer Teil der Schauspieler durch eine Bodenklappe auf der Vorderbühne auf. Dadurch sollte dargestellt werden, dass viele Menschen im Ghetto sich im Abwasserkanal versteckt hielten. Die Kostüme der so auftretenden Schauspieler waren zerlumpt und die Gesichter dreckig geschminkt. Jener Teil des Ensembles, der schon zu Beginn der Szene mit SRULIK aufgetreten ist, versorgte die aus der Bodenklappe Auftretenden mit Wasser und Kleidung. Nach einiger Zeit der Wiedersehensfreude beginnt der Geiger einen *Freilach* zu spielen, nach und nach rappelt sich LEA, die Choreographin des Ghettotheaters, hoch und beginnt zu tanzen. Langsam fallen die anderen ein, bis alle gemeinsam ausgelassen tanzen und schließlich erschöpft zu Boden fallen.⁴⁷³ GENS möchte den Künstlern durch das Theater zu Arbeitsplätzen verhelfen und befiehlt SRULIK mit den Proben zu beginnen. Der Schneider WEISSKOPF schlägt GENS vor, im Ghetto eine Reparaturwerkstatt für Uniformen zu errichten, dies könnte das Leben zahlreicher Bewohner retten, GENS willigt ein. Der Bibliothekar KRUK erhält eine Einladung zur ersten Vorstellung des Ghettotheaters, er findet dies geschmacklos: „Auf einem Friedhof spielt man kein Theater.“⁴⁷⁴ Wie erwähnt entnimmt Sobol für KRUKS Texte häufig wortwörtliche Passagen aus dem historischen Tagebuch

⁴⁷¹ Morgenstern, *Theater und zionistischer Mythos*, S. 195.

⁴⁷² Text und Musik: Peer Raben. Sobol, *Ghetto 1984*, S. 82-83.

⁴⁷³ Vgl. Sobol, *Ghetto 2008*, S. 12.

⁴⁷⁴ Sobol, *Ghetto 1984*, S. 86.

Hermann Kruks. Auf diese Weise wird die Erinnerung des Erzählers in ihrer Authentizität durch Kruks Aufzeichnungen bestärkt. Es kommt zur Auseinandersetzung zwischen KRUK und GENS, da KRUK sich weigert, zur ersten Vorstellung des Ghettotheaters zu kommen.⁴⁷⁵ KRUK findet die Idee, nach den Massenmorden im Wilnaer Ghetto Theater zu spielen, „schamlos“, GENS sieht es anders: *„Ich möchte jedem im Ghetto ein Gefühl von Solidarität geben, sie daran erinnern, dass sie alle zu einem großen tapferen Volk gehören, mit einer Kultur und schöpferischer Kraft – auch unter den schwersten Bedingungen.“*⁴⁷⁶ Auch die gegensätzlichen politischen Positionen der beiden Figuren werden deutlich: GENS ist Zionist, KRUK Bundist.⁴⁷⁷ Als Reaktion auf KRUKS Gegenwehr löst GENS den Arbeiterverband, dem KRUK angehört, auf.

Eine erwähnenswerte Neuerung besteht darin, dass die PUPPE in der neueren Fassung von *Ghetto* den Namen LINA erhalten hat und ins Personenregister aufgenommen wurde.⁴⁷⁸ Zwischen der PUPPE und SRULIK besteht eine Symbiose: Die PUPPE spricht aus, was SRULIK nicht zu sagen wagt⁴⁷⁹ und verhilft *Ghetto* so zu grotesken Elementen, die Horror und Komik vereinen. Dies trifft im Besonderen auf ihre frech-komischen Aussagen gegenüber KITTEL und CHAJA, in die SRULIK verliebt ist, zu. *„In einer Situation, in der selbstbestimmtes Handeln unmöglich geworden ist und Menschen sich nur noch über die Reaktion definieren können, wird ihre Narretei zum Heldentum.“*⁴⁸⁰ Durch die PUPPE verdeutlicht sich die inhumane Situation im Ghetto, die jeden Menschen einschränkt und erniedrigt. *„In einer*

⁴⁷⁵ Sobol greift für die Gestaltung dieser Passage auf die Tagebuchaufzeichnungen Hermann Kruks zurück, die bereits in Kapitel 2.2.1 Kultur im Ghetto vorgestellt wurden.

⁴⁷⁶ Sobol, *Ghetto* 1984, S. 88.

⁴⁷⁷ Während der Zionismus als jüdische Nationalbewegung einzustufen ist, repräsentiert der Bund die jüdische Arbeiterbewegung. Ziel der Partei war es, sozialistische Ideale mit jüdischer Kultur zu verbinden. Der Bund wurde 1897 in Riga gegründet und ist somit die älteste sozialistische Partei Russlands. Vgl. Brenner, *Geschichte des Zionismus*, S. 7-21.

⁴⁷⁸ Vgl. Sobol, *Ghetto. Essener Fassung*, 1991. Grund für das Fehlen der PUPPE im Personenregister von 1984 ist vermutlich, dass eine Puppe verwendet werden sollte – ein Regieeinfall des Autors, der sich allerdings schon bei der Uraufführung und in weiteren Inszenierungen als nicht umsetzbar erwies.

⁴⁷⁹ Ebenfalls denkbar wäre, dass SRULIK nun in seiner Erinnerung die PUPPE alles sagen lässt, wozu er im Ghetto nie die Möglichkeit gehabt hatte.

⁴⁸⁰ Morgenstern, *Theater und zionistischer Mythos*, S. 195.

*unmenschlichen Welt kann nur eine Puppe wirklich menschlich und frei sein.*⁴⁸¹ Zusätzlich erfährt die von KITTEL ausgehende Gefahr eine Kontrastierung durch die komischen Einwürfe der PUPPE, wodurch beim Rezipienten eine befreiende und entspannende Entlastung herbeigeführt wird, wie folgendes Zitat veranschaulichen soll:

LINA: Halt! Stop! Arrêtez! Stoi!

SRULIK: zu Lina Mach das nicht! Du spielst den Helden und ich krieg die Kugel in den Kopf.

LINA: Wen interessiert schon dein Kopf?

SRULIK: Mich. Ich hänge daran.

LINA: Es ist Chaja! Bist du kein Mann! Verteidige sie!

SRULIK: Ein Mann? Nein, nur ein Jude. Ich ergebe mich.⁴⁸²

Innerhalb der Erinnerungseinlage treten SRULIK und die PUPPE immer gemeinsam auf, sie sind konkomitante Figuren.⁴⁸³ Ebenso wurde die Figur des CHASSID weiter entwickelt und erhielt den Namen JOSEF GERSTEIN, womit wiederum auf eine historische Figur, ein Opfer der Schmuggler und Schwarzmarkthändler, verwiesen wird.⁴⁸⁴ Zudem wurde die Rolle des jüdischen Polizisten DESSLER stark erweitert: Er tritt in der 2. Szene als Begleitung KITTELS auf⁴⁸⁵ und überbringt in der 7. Szene nicht nur KRUK die Einladung zur Vorstellung des Ghettotheaters, sondern liest sie ihm auch vor: *„Wir laden Sie ein für Sonntag, den 18. Januar, zur ersten Vorstellung des Ghetto-Theaters. Auf dem Programm stehen dramatische Szenen, satirische Lieder, moderne Tänze...“*⁴⁸⁶ Durch den Ausbau der Figur DESSLER wird neben der umstrittenen Thematik der Judenräte (verkörpert durch GENS) der Fokus auch auf das Verhalten der jüdischen Polizei in den Ghettos gelenkt.⁴⁸⁷ Es bleibt anzumerken, dass DESSLER im Vergleich zu GENS keine Figur mit ausgeprägt ambivalenten Eigenschaften ist, sondern vielmehr als mitleidsloser Verräter und Handlanger der Deutschen dargestellt wird.⁴⁸⁸ MUSCHKAT ist im

⁴⁸¹ Evron, „Das Spiegelbild des Schreckens.“ In: Sobol, *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 199.

⁴⁸² Sobol, *Ghetto* 2008, S. 4.

⁴⁸³ Zu konkomitanten Figuren vgl. Pfister, *Drama*, S. 237.

⁴⁸⁴ Vgl. Schur, *Die Juden von Wilna*, S. 90-91.

⁴⁸⁵ Vgl. Sobol, *Ghetto* 2008, S. 2. Durch das gemeinsame Auftreten des Nazi-Offiziers und des jüdischen Polizisten wird gleich zu Beginn des Stücks die Thematik der Kollaboration eingeführt.

⁴⁸⁶ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 15.

⁴⁸⁷ Vgl. Kapitel 2.2.2 Jüdischer Ordnungsdienst

⁴⁸⁸ Durch den Ausbau des „Negativbeispiels“ DESSLER erscheint GENS unweigerlich in einem positiveren, menschlicheren Licht.

Gegensatz zur Fassung von 1984 keine Sprechrolle mehr, sein Text fällt DESSLER zu.

4.2.3 SZENEN 9 UND 10: THEATER – REALITÄT

Eine Probe im Ghettotheater: CHAJA singt *Die Zeit ist schwer*⁴⁸⁹, das Ensemble probt eine Choreographie dazu. WEISSKOPF taucht auf und stört die Probe: Wären alle Juden so geschäftstüchtig und umtriebig wie er, müssten sie nicht jammern. Er habe sich im Ghetto zum Fabrikdirektor emporgearbeitet. „Wenn ihr von jetzt an machen würdet, was ich gemacht habe, statt aufzugeben und zu jammern, dann hätten wir hier ein produktives Ghetto. Die Deutschen würden uns brauchen. Die könnten ohne uns gar nicht mehr!“ KITTEL taucht wie aus dem Nichts auf, er hat WEISSKOPFS Rede gehört: „Bravo Weisskopf! Bravo! Ich mag dich! Und solange ich jemand mag, bleibt er am Leben!“⁴⁹⁰ Diese Aussage KITTELS macht deutlich, dass er sich im Ghetto zum Richter über Leben und Tod erhebt. Während KITTEL sich ungeniert dieser Gottphantasie hingibt, zittern die Ghattobewohner, allen voran WEISSKOPF, um ihr Leben. Doch KITTEL hat keine Lust zu schießen: „Vergessen wir die Schmeißer. Dafür ist jetzt nicht der richtige Moment. Jetzt ist das Saxophon dran.“⁴⁹¹ KITTEL, ein großer Musikliebhaber, fordert CHAJA auf, *Swanee* zu singen, da er Sehnsucht nach George Gershwin hat: „Diese Schweine bei uns in der Reichsmusikkammer in Berlin haben verboten, seine Werke zu spielen.“⁴⁹² CHAJA singt, das Ensemble spielt und tanzt, KITTEL mischt sich unter die Schauspieler. Bevor er durch die Bodenklappe verschwindet, befiehlt er WEISSKOPF, die Schauspieler mit Kostümen auszustatten, eine Order, der WEISSKOPF umgehend nachkommt. Eine Schauspielerin (Zazie de Paris) mit einer Maske mit riesiger Nase tritt auf und bittet WEISSKOPF, ihrem insulinkranken Mann zu helfen, was er ihr verspricht. Die anderen Schauspieler applaudieren der improvisierten Szene und gehen dann ab.

⁴⁸⁹ Text und Musik: Peer Raben, vgl. Sobol, *Ghetto* 1984, S. 89-90.

⁴⁹⁰ Sobol, *Ghetto* 1984, S. 91.

⁴⁹¹ Sobol, *Ghetto* 1984, S. 93.

⁴⁹² Sobol, *Ghetto* 1984, S. 93.

In Klagenfurt beginnt die 9. Szene ebenfalls mit einer Probe. Das Schauspielensemble tritt auf, macht Lockerungsübungen und singt währenddessen *Ve i zu di teg*⁴⁹³ bis SRULIK die Schauspieler auffordert, mit der eigentlichen Probe zu beginnen:

SRULIK: Wir fangen mit Erzähltheater an. Ich möchte, dass jeder seine ersten Eindrücke vom Ghetto beschreibt.

LEA: Ich erinnere mich an den Tag, als wir ins Ghetto kamen.

ELA: Sie jagten uns durch die Strassen.

ITZIG: Es regnete.

ABRAHAM: Wir waren nass bis auf die Haut und rannten, um ihren Schlägen zu entkommen.

LEA: Wir hielten uns an den Händen, um uns im Gedränge nicht zu verlieren.

LUBA: Vom Sog der Menschen wurden wir mitgerissen und in ein Treppenhaus gestoßen, hinauf in einen dunklen Raum. Die Luft war feucht und schwer vom Dunst der nassen Kleider und der Wärme der menschlichen Leiber...

JANKEL: und ich sah den ganzen Boden bedeckt mit immer mehr Körpern von Männern und Frauen, und sie stöhnten und ächzten, keuchten so eigenartig und schrien;

LEA: und dieser ganze menschliche Boden atmete wie ein riesiges Seeungeheuer, das an Land geworfen war, hob und senkte sich wie ein mächtiges Tier, und Beine streckten sich und wuchsen in die Luft, und Leiber vermischten sich mit Beinen, Leiber, die sich zwischen zuckende Beine senkten und Leiber...

LUBA: Sie trieben es miteinander, jeder vögelte mit jedem, und ich stand da mit nur dem einen Wunsch, dass mich jemand nimmt und mich niederlegt, auf diesen menschlichen Boden und auf der Stelle vögelt.

ALLE: Aber niemand beachtete mich.⁴⁹⁴ (*erst zeitversetzt, dann parallel gesprochen*).

Die offensichtliche Änderung zwischen den beiden Inszenierungen ist, dass ein von einer Person vorgetragenes Lied gegen einen, auf die Schauspieltruppe aufgeteilten, Text⁴⁹⁵ ausgetauscht wurde. Insofern steht nicht mehr CHAJA im Mittelpunkt, sondern die gemeinsame Tätigkeit des Ensembles. Die Einleitung SRULIKS weist diese Passage als szenische (Proben-)Arbeit, und damit als Spiel im Spiel-Situation⁴⁹⁶ aus, was den Schluss zulässt, dass künstlerische Betätigung eine Möglichkeit bzw. ein Mittel zur Verarbeitung der Gegenwart darstellt. Hervorzuheben ist, dass es sich dabei um einen kollektiven Vorgang handelt, gemeinsam wird versucht, das Erlebte zu reflektieren, wobei die Spielsituation als Medium dient. Der letzte Satz deutete an, dass schlussendlich jeder in dieser

⁴⁹³ Text: Katriel Broide, Musik: M. Veksler, Ghetto Wilna. Sobol, *Ghetto* 2008, S. 70.

⁴⁹⁴ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 17-18. Der gesamte Text sollte ursprünglich von LEA gesprochen werden, wurde während des Probenprozesses allerdings auf mehrere Schauspieler aufgeteilt.

⁴⁹⁵ Ursprünglich stammte dieser in *Ghetto* von der Theatergruppe improvisierte Text – bis auf SRULIKS Satz – aus dem zweiten Teil der Ghettotrilogie *Adam*, Szene 3, S. 23, zit. nach Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 226 und *Adam*. Regie: Johannes Klaus, Fernsehregie: Peter Behle. Fassung: ZDF Theaterkanal, 1990, 0:15-0:17.

⁴⁹⁶ Zum Spiel im Spiel siehe Pfister, *Drama*, S. 299-307.

Situation mit seiner Angst und Einsamkeit allein war, auch wenn über die körperliche Vereinigung ein Ausweg gesucht wurde. An dieser Stelle wird die Probe von WEISSKOPF unterbrochen, der den Schauspielern neben Wodka und Salami noch ein weiteres Geschenk mitgebracht hat: „*Ein neuer Vorhang. Meine Spende zur Eröffnung des Theaters!*“⁴⁹⁷ Dass WEISSKOPF die Schauspieler beschenkt, ist eine Neuerung im Vergleich zur 1984-Fassung, die den emporkommenden Kapitalisten und Kriegsgewinnler in ein positiveres Licht rückt, da er andere Ghettoinsassen an seinem finanziellen Vorteil teilhaben lässt.

Auch das Ende der 10. Szene, in der WEISSKOPF die Kleider an die Schauspieler verteilt, beinhaltet eine Neuerung: WEISSKOPF geht direkt nach seinem Monolog ab, und die Schauspieler improvisieren eine Parodie auf ihn, wobei aus seinem Monolog aus der 9. Szene zitiert wird:

JANKEL: *als Weisskopf* Bedient euch! Hundertfünfzig Juden arbeiten unter mir. Die Sonne steigt – mein Einkommen auch.

ITZIG: *spielt seinen Hund*: Er ist ein Rothschild!

JANKEL: Wir Juden sind begabt, mehr als andere Völker. Nehmt euch ein Beispiel an meinem weisen Kopf, Kinder. Solange ihr produktiv seid, werdet ihr überleben.

LEA: Weisskopf! Man hat meinen Mann festgenommen! Oh, mein Mann!

JANKEL: *ohne sie anzusehen*: Mach dir keine Sorgen. Das kommt schon wieder in Ordnung. [...]

LEA: Dieser Mann ist ein Engel. Den Armen gibt er zu essen. Er holt die Leute aus dem Gefängnis. *zu Umah* Er sollte König des Ghettos werden. Sind Sie ein Arzt?

UMAH: *zögernd, als ob sie aus einem Traum erwacht* Ja, ich kann einen Arzt spielen.

LEA: Dr. Weiner. Mein Mann ist zuckerkrank. Helfen Sie mir, damit er sein Insulin bekommt. Ohne Insulin wird er keinen Tag überleben.

JANKEL: *immer noch als Weisskopf* Geh nach Hause. Koch deinem Mann eine Suppe. Er kriegt sein Insulin als Dessert.

LEA: So ist er. Er hilft allen. *zu Itzig im Kostüm des Rabbis* Sind Sie ein Rabbi?

ITZIG: Ja.

LEA: Segnen Sie ihn, Rabbi, segnen sie ihn. Beten Sie, damit Gott ihm weiter Kraft schenke.

ITZIG: Gesegnet seist Du, oh, Herr, der Du die Armen erniedrigst und die Reichen erhebst. Amen.⁴⁹⁸

Wieder bringt die Änderung eine Verlagerung der Aufmerksamkeit mit sich: der Dialog findet nicht zwischen zwei Personen statt, sondern mehrere Schauspieler kommunizieren miteinander durch das Mittel der Improvisation über WEISSKOPF. In der Parodie machen sich die Schauspieler über WEISSKOPFS Größenwahn und die von ihm selbst behauptete Großzügigkeit lustig. Erneut wird also ein

⁴⁹⁷ Sobol, *Ghetto 2008*, S. 18.

⁴⁹⁸ Sobol, *Ghetto 2008*, S. 22-23.

(schau)spielerisches Mittel dazu verwendet, die gegenwärtige Situation zu reflektieren. Zudem wird bereits auf die folgende Szene verwiesen, indem der RABBI und der Arzt DR. WEINER eingeführt werden – als Rollen wohlgemerkt. Die Regieanweisung legt fest: *„Aus der Improvisation wird eine Theaterszene, die vor Publikum spielt. Die Akteure sind Umah als Dr. Weiner, Sara als Dr. Gottlieb, Gerstein als Rabbi und Abraham als Richter.“*⁴⁹⁹ Somit betont auch diese Änderung den Spielcharakter und weist den Dialog der folgenden 11. Szene als Reflektion über einen bestimmten Aspekt des Ghettolebens aus. Sobol war es ein Anliegen, die Übergänge zwischen Bühne und Wirklichkeit nicht ganz deutlich werden zu lassen – auf diese Weise sollte das Publikum eine Ahnung vom Ghettoleben bekommen: *„Vision durch das Theater.“*⁵⁰⁰

4.2.4 SZENEN 11 UND 12 – SELEKTION: EINE GEWISSENSFRAGE

DR. WEINER konfrontiert seinen Kollegen GOTTLIEB, einen RICHTER und einen RABBI mit der Tatsache, dass es im Ghetto zu wenig Insulin gibt, um alle Kranken über einen längeren Zeitraum am Leben zu halten. Diese Tatsache stellt WEINER vor einen unlösbaren Konflikt. Er fragt seine Kollegen, ob es moralisch vertretbar sei, die schweren Fälle nicht weiter zu behandeln, um das Überleben der anderen zu sichern.⁵⁰¹ Diese Szene ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, dass Sobol in *Ghetto* demonstriert, *„dass von den Juden Entscheidungen abverlangt wurden, für die sie auf keine Norm zurückgreifen konnten und für deren Sinnhaftigkeit es mitunter nicht mehr als vage Vermutungen geben konnte.“*⁵⁰² Der RABBI, GOTTLIEB und der RICHTER entziehen sich ihrer Verantwortung, indem sie vor WEINER weglaufen, der ihnen eine Liste mit den Namen der Patienten vorlesen will. Auch WEINER geht ab und aus dem Schnürboden senkt sich die im vorherigen Kapitel bereits erwähnte rote Kuppel. KITTEL taucht auf und zwingt GENS, die Kinderselektion durchzuführen: Jedes dritte Kind soll seiner Familie weggenommen werden. Die szenische

⁴⁹⁹ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 23.

⁵⁰⁰ Merschmeier, „Jeder im Ghetto musste durch diese Hölle gehen.“ In: *Theater heute*, S. 7.

⁵⁰¹ 2008 ist auch GENS in die Unterhaltung involviert, vgl. Sobol, *Ghetto* 2008, S. 24.

⁵⁰² Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 74.

Darstellung ist durch einen Monolog KRUKS unterlegt, der beschreibt, wie GENS die historische Kinderselektion durchführte und es ihm gelang, ein Kind zu retten.⁵⁰³ Die Rettungsaktion wird von GENS und einigen Schauspielern szenisch dargeboten, als Kinder werden Pappfiguren verwendet. Nach der Selektion geht die Debatte im Krankenhaus weiter: GOTTLIEB wirft WEINER vor, dass eine Selektion unter Patienten Nazimedizin sei. WEINER bleibt allein zurück.

In Klagenfurt wurde die Szene zwischen WEINER, GOTTLIEB, RICHTER und RABBI ohne Unterbrechung durch die Kinderselektion zu Ende gespielt und die Theaterillusion bewusst dadurch ins Zentrum gerückt, dass andere Schauspieler, die inzwischen in den Logen Platz genommen hatten, sich protestierend zu Wort melden: „*Wir sind hier nicht im Krankenhaus! Wir sind im Theater!*“⁵⁰⁴ Der Tumult der Zuschauer spielenden Darsteller wird von GENS beruhigt, der bemerkt, dass „*die improvisierte Diskussion nicht auf dem Programm stand*“⁵⁰⁵ und einen Kinderchor ankündigt, der in der Folge das Lied *Schtiler* vorträgt, ein von Schmerke Kaczerginski getextetes Wiegenlied, welches von verwaisten Kindern und Ponar handelt.⁵⁰⁶ Die Melodie zu dem auch unter dem Namen *Ponar-wiglid* bekannten Lied komponierte der damals 11-jährige Alexander Wolkowiski im Jahre 1943.⁵⁰⁷ Nachdem der Kinderchor geendet hat, betritt KITTEL die Bühne: „*Ich habe gehört, eure Leute beschwerten sich, dass sie kein gutes Theater kriegen. Also geben wir ihnen gutes Theater. [...] Sein oder Nichtsein, das ist die Frage. Also führen wir's durch, Gens. Die Selektion des dritten Kindes.*“⁵⁰⁸ Alle Mitglieder des Ensembles laufen zu den Kindern des Kinderchores und versuchen, ihre Kinder zu retten.

Die Textänderung verschiebt insofern die Bedeutung, als dass der Ärzte-Dialog zwischen den Schauspielern als Improvisation und somit als (gespielte)

⁵⁰³ Bei KRUKS Monolog handelt es sich um ein historisches Zeugnis, dass jedoch nicht von Hermann Kruk, sondern von Meir Dworzecki stammt, da jener Tagebuchabschnitt, in den die Zeit der Dritte-Kind-Aktion fällt, bis heute als verschollen gilt. Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 141.

⁵⁰⁴ Sobol, *Ghetto 2008*, S. 26.

⁵⁰⁵ Sobol, *Ghetto 2008*, S. 27.

⁵⁰⁶ Vgl. Beinfeld, „Das kulturelle Leben im Wilnaer Getto“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 167.

⁵⁰⁷ Vgl. Ruttner, „Die Jiddischen Lieder aus dem Wilnaer Ghetto.“ In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 162.

⁵⁰⁸ Sobol, *Ghetto 2008*, S. 28-29.

Gesellschaftskritik wahrgenommen werden kann. Die Einbindung GENS' in diesen Dialog führt dazu, dass die Frage nach dem Recht, Menschen zu selektieren, die den tiefen Konflikt GENS' ausmacht, früher mit dieser Figur in Verbindung gebracht wird. Zudem wird eine als Reflektion vorgebrachte Frage von KITTEL in grausame Realität verwandelt, was seinen sadistischen Charakter unterstreicht. Sein *Hamlet*-Zitat vermittelt nicht nur das Gefühl, dass er sich zum Richter über Leben oder Tod erhebt, sondern sogar ein Spiel damit treibt. Die Kinderselektion wird vom Ensemble, dem Kinderchor, sowie GENS und DESSLER im hinteren Bühnenbereich, teilweise verdeckt von Mauerelementen, szenisch präsentiert. GENS steht auf einem Hocker und wählt die Kinder mit einem Stock aus, DESSLER führt die selektierten Kinder ab. KRUK tritt auf, positioniert sich annähernd in der Bühnenmitte und beschreibt den Vorgang. KRUKS Monolog wurde um einen bedeutsamen Satz erweitert: Während der Text ursprünglich mit der Beschreibung der Rettung eines Kindes endete, wurde in der neuen Fassung folgender Satzsatz eingearbeitet: „Zweihundertneunzehn andere Kinder wurden nach Ponar geschickt.“⁵⁰⁹ Durch diesen Satz enthält die beschriebene Rettungsaktion eine Rahmung, durch die GENS' Geistesgegenwärtigkeit, die ihm die Rettung eines Kindes ermöglichte, insofern relativiert wird, als dass auf das effektive Ergebnis – die Ermordung vieler unschuldiger Kinder – noch einmal ausdrücklich verwiesen wird. In beiden Inszenierungen wird die Kinderselektion sowohl durch körperlich-szenische Aktion, als auch durch KRUKS Kommentar präsentiert. Zadek löst die Darstellung beschrieben abstrakt durch die Verwendung von Pappfiguren und der roten Kuppel, Sobol wählt einen realistischeren Ansatz, indem sowohl Kinderchor als auch das Schauspielensemble in die Darstellung eingebunden werden. Der Kommentar KRUKS ist in beiden Inszenierungen ein zentrales Element, welches maßgeblich zur Vermittlung der Handlung beiträgt. Es zeigt sich in dieser Szene einmal mehr, welche Mittel Sobol wählte, um die Verbrechen des Nationalsozialismus auf der Bühne spielbar zu machen. „Je mehr ein Stück gewillt ist, den Bezug zu Grauen und Brutalität aufrechtzuerhalten, desto auffälliger die

⁵⁰⁹ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 29.

*Dialog- und Wortgebundenheit, desto häufiger epische Brüche oder die Einführung eines Kommentators.*⁵¹⁰

Da die 12. Szene stark verändert wurde, werden die beiden Fassungen einander gegenübergestellt, um den Unterschied zu verdeutlichen. Die linke Spalte zeigt – in Auszügen – den Text, der in der Zadek-Inszenierung⁵¹¹ gesprochen wurde, die rechte Spalte den Text der Klagenfurter Inszenierung.⁵¹²

Gens tritt auf. Er macht einen Besuch im Krankenhauskeller. Er hat eine Flasche in der Hand und ist betrunken. Er sieht deprimiert aus. Er stammelt.

GENS: Vater, Mutter, Kind, Kind (zu Weiner)

Warum bleibst du noch hier? Warum läufst du nicht weg? [...] Es gibt keine Zukunft im Ghetto! Warum flüchtest du nicht zu den Partisanen?

WEINER: Ich hab Angst.

GENS: Deine Möglichkeiten zu überleben sind in den Wäldern größer als im Ghetto. [...]

Die Deutschen wollen nicht nur unsere Körper vernichten. Nein! Die wollen unsere Seele! Widerstand gegen die Deutschen bedeutet nicht nur, Waffen zu organisieren und kämpfen. Er geht weiter als Flucht in die Wälder oder Sabotage und Mordanschläge und sogar weiter als die Untergrundbewegung. Unser Kampf gegen sie muss ein geistiger Kampf sein. Und ich werde dir etwas über das Insulin erzählen. Die Deutschen wollen uns alle umbringen. Millionen haben sie schon ermordet. Aber sie werden uns nicht alle ermorden. Sie werden den Krieg verlieren, aber sie dürfen uns nicht geistig besiegen. Wir dürfen uns nicht mit ihrer tödlichen Krankheit infizieren. Kapiertest du? Wenn wir sie besiegen wollen, müssen wir unseren Geist vor ihnen schützen und die retten, die noch stark sind. Nicht nur im körperlichen – im geistigen Sinn. Verstehst du? Selektion! Wir haben gar keine andere Wahl. Die Kranken, die Schwachen, die hoffnungslosen Fälle müssen geopfert werden. Soviel zum Insulin! Ich weiss nicht, ob die kommenden Generationen verstehen können, was hier geschehen ist oder ob sie rechtfertigen können, was wir getan haben... Aber wir müssen retten, was zu retten ist! Deswegen will

Gens kehrt erschöpft zurück. Er sieht Umah nicht.

GENS: Vater, Mutter, Kind, Kind Er legt seinen Mantel ab, zieht die Stiefel aus, nimmt den Revolver aus der Tasche und setzt ihn sich an die Schläfe.

UMAH: Jakob! Wurden nicht schon genug Juden getötet? Musst du unbedingt noch einen umbringen?

GENS: Nach allem, was ich getan habe, habe ich kein Recht mehr, zu leben.

UMAH: Nach allem, was du getan hast, hast du kein Recht, dir das Leben zu nehmen.

GENS: *Er lässt die Hand mit der Pistole sinken* Ich nehme mir mein Leben, wann ich will.

UMAH: Dein Leben gehört nicht mehr dir allein. Es ist untrennbar mit sechzehntausend anderen verbunden.

GENS: Es gibt keine Zukunft im Ghetto.

UMAH: Wer setzt einen Pfifferling auf die Zukunft? Sei ein Mann. Du bist dazu verdammt zu leben, solange du damit Leben retten kannst. – Wirf die blöde Pistole weg.

GENS: Nein.

UMAH: Dann erschieß uns! *Sie geht zu ihm und hält ihren Kopf dicht neben seinen.* Du musst deine Rolle zu Ende spielen.

GENS: *lässt Pistole fallen* Ja. Selektion! Das ist es. Die Kranken, die Schwachen, die Hoffnungslosen – *schnippt mit den Fingern.* Die Gesunden, die Jungen, die Starken überleben. Selektion. Sie vernichten uns wie Ratten, wie Ratten müssen wir gegen sie kämpfen. Sie werden wie Ratten den Krieg verlieren, wir werden wie Ratten siegen. Wie Ratten.

⁵¹⁰ Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 54.

⁵¹¹ Sobol, *Ghetto 1984*, S. 101-103.

⁵¹² Sobol, *Ghetto 2008*, S. 31.

ich hier ein Theater haben und Vorträge und geistige Aktivität und Bildung. Und das ist der Grund, weswegen ich nicht in die Wälder gehe. Ich will so viele Juden retten, wie ich nur kann! Es gibt keine Zukunft im Ghetto.

Beide Szenen 12 zeigen GENS, das Oberhaupt des Ghettos, in einem schwachen Moment. In der älteren Fassung steht GENS einem jungen Arzt gegenüber und gibt ihm einen Ratschlag in Bezug auf das Insulinproblem. Durch den Dialog wird deutlich, dass GENS über die Untergrundbewegung und die Partisanen in den Wäldern informiert ist. Er rechtfertigt das Theater damit, dass er in kultureller Betätigung eine Möglichkeit des geistigen Widerstandes sieht und legt offen, dass er bereit ist, Schwache zu opfern, damit ein Teil überleben kann. Zudem reflektiert er darüber, ob künftige Generationen einmal seine Situation nachvollziehen werden können. Diese Vielzahl an Gedanken wird in einer einzigen Szene von einem stark betrunkenen GENS übermittelt, was ebenfalls eine neue Information darstellt und vermutlich einen wahren Tatbestand wiedergibt, wie folgende Aussage Aba Kovners annehmen lässt: *„Er hatte seine schwachen Stunden. Man erzählte, dass er manchmal zusammengebrochen ist, sich betrunken hat und über seine Aufgabe verzweifelt war.“*⁵¹³

Im direkten Vergleich wird ersichtlich, dass die neuere Fassung eine Vereinfachung mit sich brachte. Die Thematik der im Untergrund tätigen Ärzte bleibt in dieser Szene außen vor – GENS' Gesprächspartnerin und Lebensretterin ist UMAH, eine Schauspielerin. Neu ist auch, dass die Kinderselektion GENS an einen Punkt gebracht hat, an dem ihm sein Leben nicht länger lebenswert erscheint und er es in einer autoaggressiven Geste beenden möchte. UMAH verdeutlicht GENS, dass er für die Menschen im Ghetto verantwortlich, ein Hoffnungsträger ist. Das Motiv der Frau, die dem Mann unter Einsatz des eigenen Lebens „den Kopf rettet“, findet sich auch in Sobols Roman *Schweigen* wieder: *„...die alte französische Pistole, die er sich zwanzig Jahre zuvor, in einem Augenblick tiefster Verzweiflung, an die Schläfe gesetzt hatte, als meine Mutter, die damals mit brüchiger Stimme nach ihm rief, kam und sich neben ihn auf die Erde kniete, ihren Kopf an*

⁵¹³ Millo, „Gespräch mit Aba Kovner“ in Sobol, *Ghetto. Programmheft*. Wien: Volkstheater, 1985, o. S.

seinen presste, sein Leben rettete.“⁵¹⁴ Die Beschreibung der neben dem Mann knienden Frau in Sobols Roman entspricht exakt seinen Regieanweisungen zu der Klagenfurter Inszenierung von *Ghetto* für diese Szene. UMAH setzt ihr Leben ein, indem sie ihre Schläfe an die von GENS presst, um ihn davon zu überzeugen, weiter zu leben. Ein eindrucksvolles und wirksames Mittel, um den Zusammenhalt im Ghetto darzustellen. Szenisch läuft dies alles vor den, im Hintergrund zu einem Freeze erstarrten, Kindern und Schauspielern ab, deren Blick während der ganzen Szene auf GENS gerichtet bleibt. Bedeutsam ist der Vergleich mit den Ratten, den GENS als Resümee und gleichzeitig neues Lebensmotto im Anschluss an die Entscheidung, sich nicht zu töten, zieht. Wie im *Exkurs „Begleitmaßnahmen“* erläutert, wurden Juden vermehrt von Nazis mit Ratten gleichgesetzt. Diesen Vergleich einem Juden in Führungsposition in den Mund zu legen, könnte ein Verweis auf die Internalisierung eines Daseinsentwurfs sein, der den Menschen nicht mehr als solchen (an-)erkennt. Die bei Tätern häufig zu beobachtende Abwertung des Opfers bis hin zur Entmenschlichung wurde im Naziregime auf viele Bevölkerungsgruppen (Juden, Menschen mit körperlicher oder geistiger Beeinträchtigung, Homosexuelle, Roma, Sinti) angewandt. Diese für die Darstellung des JAKOB GENS so essentielle Szene lässt den Schluss zu, dass sich diese Überzeugung in gewisser Weise auf einen Vertreter der jüdischen Bevölkerung übertragen hat: Selektion als unumgängliches Übel um wenigstens einen Teil der Menschen retten zu können. Dabei darf natürlich nicht außer Acht gelassen werden, dass GENS einzig und allein über eine ausschließlich von den Nazis verursachte Situation zu diesem Schluss kommt und an den Konsequenzen beinahe zerbricht – von einer Gleichsetzung von Tätern und Opfern kann dementsprechend keine Rede sein. Über GENS sagt Sobol 1984: „Gens – das bin ich. Das ist kein Fremder. [...] Er tat etwas, das ich nicht verurteilen kann. Dass es so ist, muss das Publikum als ein Ergebnis der Nazi-Verbrechen begreifen; in Israel und in Deutschland.“⁵¹⁵

⁵¹⁴ Sobol, *Schweigen*, S. 210.

⁵¹⁵ Merschmeier, „Jeder im Ghetto musste durch diese Hölle gehen.“ In: *Theater heute*, S. 9.

4.2.5 SZENEN 13-15: WEITERE ASPEKTE DES GHETTOLEBENS: SCHMUGGLER, WISSENSCHAFTLER UND SELBSTAUTONOMIE

Der Szene 13 ist in der neueren Fassung ein Prolog vorangestellt: GENS, WEISSKOPF und KRUK hören gemeinsam eine Radiodurchsage, die den Fall Stalingrads meldet. Der Prolog erfüllt zweierlei Funktionen: Zum einen werden die aus der Pause kommenden Zuschauer an Ort und Zeit der Handlung erinnert, zum anderen wird durch diese Information auf das bevorstehende Kriegsende hingewiesen, wodurch ein weiterer Spannungsbogen aufgebaut wird: Können die Ghettabewohner unter Umständen doch gerettet werden?⁵¹⁶ Der Beginn des Prologs zeigt zudem drei wichtige Figuren, die sehr unterschiedlich charakterisiert sind und verschiedene Strategien und Weltanschauungen repräsentieren, vereint. Die gemeinschaftliche Freude über die Nähe der russischen Soldaten stellt eine Verbindung zwischen diesen drei Figuren her und zeigt, dass es trotz aller Unterschiede einen großen, gemeinsamen Wunsch gibt. Dann betritt eine Arbeiterbrigade die Bühne und sortiert einen Berg deutscher Uniformen, während sie das Lied *A naje Zajt far uns gekumen*⁵¹⁷ singt. In Szene 13 wird eine neue Thematik ins Spiel gebracht: jene der Schmuggler und Untergrundhändler. Um Geld zu beschaffen, um einen von GENS gefangen genommenen Kollegen zu befreien, töten Schmuggler den Chassiden JOSEPH GERSTEIN. Der größte Unterschied zwischen den beiden Inszenierungen besteht in den beiden Lieddarbietungen: während Zadek den bereits besprochenen *Gangster-Song*⁵¹⁸ seines musikalischen Leiters verwendete, baute Sobol das Lied *Jisrulik*⁵¹⁹ – einen Song der in „einer fröhlich-realistischer Weise von dem akuten Problem verwaister und verlassener Kinder“⁵²⁰ handelt, in die Schmugglerszene ein. Wie in Kapitel 4.1 Peter Zadek: *Ghetto*, Freie Volksbühne Berlin, 1984 beschrieben, wird der *Gangster-Song* szenisch nicht motiviert, die Schmuggler beginnen nach GENS' Abgang scheinbar ohne Motivation zu singen und zu tanzen, wobei die Choreographie sehr ausgestellt wirkt und tatsächlich an eine Musicalnummer erinnert. In der

⁵¹⁶ Ein Wettlauf mit der Zeit beginnt, das Verstreichen der Zeit wird zu einem bewusst realisierten Prozess, vgl. Pfister, *Drama*, S. 145.

⁵¹⁷ Polnisches Volkslied. Sobol, *Ghetto* 2008, S. 73.

⁵¹⁸ Text: Thomas Witkewitsch; Musik: Peer Raben. Sobol, *Ghetto* 1984, S. 105.

⁵¹⁹ Text: Rosenthal; Musik: Veksler. Wilna 1942. Sobol, *Ghetto* 2008, S. 34.

⁵²⁰ Beinfeld, „Das kulturelle Leben im Wilnaer Getto“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 143.

Klagenfurter-Inszenierung wurde *Jisrulik* von den Schmugglern für GENS gesungen, um bei ihm Mitleid zu erwirken und die Gefangennahme LUBAS zu verhindern. In Szene 14 tritt zum ersten Mal DR. PAUL, gespielt vom Darsteller des SS-Offiziers KITTEL auf. DR. PAUL ist Naziwissenschaftler im Dienste des „Einsatzstabs Rosenberg zur Erforschung des Judentums ohne Juden.“⁵²¹ DR. PAUL gibt KRUK den Auftrag, Bücher und Manuskripte für den Einsatzstab zu sammeln. Es entspinnt sich eine Diskussion darüber, wie sich der Nazigeist im Juden festmache. Die beiden Dialogszenen zwischen DR. PAUL und KRUK (Szene 14 und 19) sind wahrscheinlich als jene Abschnitte des Dramas einzustufen, die den stärksten Bezug zur Gegenwart aufweisen und auf die folgendes Zitat in besonderem Maße zutrifft: „...have clear subtexts implying that the former victim can become the victimizer of another individual and, in the present Israeli context, of another people.“⁵²² Szene 15: Im Beisein von GENS und allen Ghettobewohnern werden die drei Schmuggler, die den Mord an GERSTEIN verübten, zum Tod durch den Strang verurteilt. KITTEL kommt hinzu und die jüdische Polizei vollzieht die Hinrichtung, die KITTEL als „eindrucksvolle Demonstration autonomer jüdischer Selbstverwaltung“⁵²³ betitelt.⁵²⁴ KITTEL löst den bisherigen Judenrat auf und ernennt GENS zum Leiter des Ghettos. DESSLER folgt GENS als Polizeichef nach. In der Berliner Inszenierung sangen alle die *Hatikwa*. GENS lädt zu einem Fest zu Ehren seiner Amtsübernahme ein.

4.2.6 SZENE 16 – DIE ORGIE

Die Vorbereitungen für das Fest, von WEISSKOPF überwacht und kommentiert, sind in vollem Gange: Essen wird aufgetragen, die Musiker erscheinen. WEISSKOPF hat vor, das Fest zu nützen, um von KITTEL die Genehmigung für eine neue Schneiderwerkstatt zu erbeten. CHAJA singt *Frühling (Friling)*⁵²⁵. KITTEL beschenkt sie mit einer Perlenkette – nicht ohne auf die Herkunft der Perlen hinzuweisen –

⁵²¹ Sobol, *Ghetto 1984*, S. 107.

⁵²² Rokem, „Yehoshua Sobol – Between History and The Arts“ in: Ben-Zvi, *Theater in Israel*, S. 205

⁵²³ Sobol, *Ghetto 1984*, S. 113.

⁵²⁴ Der Mord an Gerstein und die Hinrichtung der Mörder sind historische Tatsachen, dokumentiert im Tagebuch Hermann Kruks. Vgl. Kruk, *Jerusalem of Lithuania*, S. 602-603.

⁵²⁵ Text: Katcherginski; Musik: Brodna. Wilna 1943. Sobol, *Ghetto 2008*, S. 43.

und wendet sich dann der PUPPE zu, die sich erneut kein Blatt vor den Mund nimmt:

KITTEL: Hej, alter Freund! Das ist ganz schön frech! Aber ich wette mit dir, dass du dich nicht traust, noch frecher zu sein.

DIE PUPPE: Wieviel?

SRULIK *zur Puppe* Hör auf, du Idiot!

DIE PUPPE: Hör du auf, Idiot! Also: ich setze mein Leben und du kannst 50 000 setzen.

KITTEL: Ich hab leider nur 1000 dabei.

Weisskopf springt auf, steht stramm und reicht Kittel ein Bündel Geldscheine.

WEISSKOPF: Bitte bedienen Sie sich, Herr Kittel.

KITTEL: Hast du einen Füller? Ich geb dir eine Quittung.

DIE PUPPE: Wieso Quittung? Er verlässt sich auf die deutsche Ehrlichkeit. Ihr habt Leningrad einkassiert und wieder rausgerückt. Ihr habt Stalingrad einkassiert – und wieder rausgerückt. Da kannst du dich darauf verlassen, dass er auch dein Geld wieder rausrückt. „Groschen für Groschen“.

KITTEL: *steht einen Moment lang betroffen da. Alle anderen sind sprachlos und entsetzt. Kittel hält Srulik das Geldscheinbündel hin. Hier! Diesmal hast du gewonnen.*

SRULIK: Nein, nein, eh...

DIE PUPPE: Idiot! Steck es ein! Ein Gauner, der von einem anderen Gauner klaut, klaut nicht!

KITTEL *scharf zu Srulik*: Genug!⁵²⁶

In der Zadek-Inszenierung beruhigt WEISSKOPF die Situation, indem er KITTEL Cognac anbietet. GENS fordert inzwischen CHAJA auf, *Parlez-moi d'amour* zu singen. Die Begleitung Kittels kümmert sich um ihn, während CHAJA sich singend auf der Festtafel vorwärts bewegt. KITTEL, der ebenfalls auf den Tisch geklettert ist, um CHAJA eine weiße Rose zu überreichen, fällt zu Boden. Um von diesem Zwischenfall abzulenken, beginnen die übrigen Festgäste *Wir leben ewig* zu singen, KITTELS blutende Nase wird von seiner Begleitung versorgt, WEISSKOPF redet fortwährend auf ihn ein. Nach dem Lied teilt WEISSKOPF den Festgästen mit, dass er mit KITTEL ein Geschäft über eine Uniformreparaturwerkstätte abgeschlossen hat – er werde nach Berlin fahren und Göring einen Fünfjahresplan vorlegen. Diese absurd anmutende Idee entlehnt Sobol einer Eintragung des Krukschen Tagebuchs: „*He tells of big plans, contracts with Göring for five years, and often utterly imaginary things. Fantasies, fantasies, and more fantasies.*“⁵²⁷ KITTEL, mittlerweile stark betrunken, hat sich in der Zwischenzeit GENS zugewandt und erteilt ihm den Auftrag, das Ghetto Oschmany zu annektieren und dort 2000 Menschen zu selektieren. Die jüdische Polizei unter der Leitung des Kommandanten DESSLER soll die Selektion durchführen. GENS verhandelt mit KITTEL, der im Begriff ist, mit

⁵²⁶ Sobol, *Ghetto* 1984, S. 117-18.

⁵²⁷ Kruk, *Jerusalem of Lithuania*, S. 242.

seiner Begleitung intim zu werden, über die Anzahl der zu ermordenden Ghettabewohner. „Während der eine vor Geilheit stöhnt und der andere nüchtern zusieht, einigt man sich auf 600.“⁵²⁸ Die jüdische Polizei wird eigens für diese Aktion mit Uniformen ausgestattet und rückt sofort aus. Zadek verzichtete in seiner Inszenierung auf die auf den Ausrückungsbefehl folgende Auseinandersetzung zwischen GENS und DESSLER.⁵²⁹ KRUK tritt auf der oberen Ebene des Gerüsts auf und beschreibt den historischen Vorgang der Selektion in Oschmany.⁵³⁰ Die meisten Gäste haben das Fest bereits verlassen, nur SRULIK, GENS und KRUK befinden sich noch auf der Bühne. Die Szene endet mit einem Monolog von GENS, in dem er sein Verhalten rechtfertigt und für die Sobol auf ein historisches Dokument zurückgreift.⁵³¹ „...Alles was ich getan habe, habe ich getan um so viele Juden zu retten, wie ich konnte. Damit ein paar Juden gerettet wurden, war ich gezwungen, andere mit meinen eigenen Händen dem Tod auszuliefern. Um ein paar Juden ihr reines Gewissen zu erhalten, blieb mir nichts anderes übrig, als in den Dreck zu fassen. Ich, Jakob Gens, konnte mir ein reines Gewissen nicht leisten.“⁵³² Der Text der historischen Rede wurde von Sobol zwar modifiziert, die wesentlichen Argumente jedoch beibehalten.⁵³³

In Klagenfurt beginnt Szene 16 ebenfalls mit WEISSKOPFS Monolog. Ein erster Unterschied besteht darin, dass GENS in WEISSKOPFS Plan eingeweiht ist: „Hört mal alle zu! Dieses Fest ist nicht zu eurer Unterhaltung da. Wir brauchen die Genehmigung, eine neue Werkstatt zu eröffnen.“⁵³⁴ Nach dem Auftritt von KITTEL in Begleitung von zwei SS-Leuten singt CHAJA *Friling*. GENS übernimmt eine Strophe des Liedes, um KITTEL die Gelegenheit zu geben, mit CHAJA zu tanzen. Während in der szenischen

⁵²⁸ Stoessel, „Auf dem Friedhof Theater?“ In: *Theater heute*, S. 4.

⁵²⁹ Wie sich der Videoaufnahme entnehmen lässt, findet dieser Dialog, der sich zwar im Textbuch findet (vgl. Sobol, *Ghetto* 1984, S. 121), in der Inszenierung nicht statt. Vgl.: *Ghetto*. Regie: Peter Zadek, Fernsehregie: George Moore. Fassung: BR 3, 1984, 2:09.

⁵³⁰ Vgl. Sobol, *Ghetto* 1984, S. 121-122. Die Beschreibung ist angelehnt an: Kruk, *Jerusalem of Lithuania*, S. 381.

⁵³¹ Vgl. Kapitel 2.3 *Ghetto Wilna*; Kruk, *Jerusalem of Lithuania*, S. 389 und Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 135.

⁵³² Sobol, *Ghetto* 1984, S. 122.

⁵³³ Ein Abdruck bzw. Auszüge aus der Rede finden sich in Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 43-46 und Sobol, *Ghetto. Programmheft*. Wien: Volkstheater, 1985, o. S.

⁵³⁴ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 41.

Umsetzung von Peter Zadek KITTEL sich nach Übergabe der Perlenkette an CHAJA der PUPPE zuwendet, versucht er in der Sobol-Inszenierung, CHAJA unter das Kleid zu fassen. An dieser Stelle greift SRULIK mit seiner PUPPE in das Geschehen ein und lenkt so KITTELS Aufmerksamkeit von CHAJA weg. Der Dialog zwischen KITTEL und der PUPPE unterscheidet sich lediglich durch das Ende:

KITTEL: *steht einen Moment sprachlos da. Auch alle anderen sind sprachlos. Dann steckt Kittel Lina das Geld in den Mund Du hast gewonnen.*

SRULIK: *stammelt, versucht Kittel das Geld wieder zurückzugeben* Nein! Behalten Sie es! Bitte!

LINA: *Idiot! Einem Dieb was zu stehlen, ist kein Diebstahl.*

KITTEL: *Das reicht. Er schüttelt und würgt Lina.*⁵³⁵

Nun ist es CHAJA, die LINA aus dieser Situation befreit, in dem sie *Die fesche Lola* zu singen beginnt. LEA, die Choreographin kommt dazu, beide Frauen singen und tanzen mit KITTEL, die anderen Festgäste beginnen ebenfalls zu tanzen. Die beiden SS-Offiziere entführen eine Ghattobewohnerin und gehen mit ihr ins Off. CHAJA gelingt es, sich von KITTEL loszumachen und abzugehen. WEISSKOPF bespricht sich mit KITTEL, der kaum zuhört, da LEA inzwischen das Lied übernommen hat und KITTEL ihr Anweisungen bezüglich der Singgeschwindigkeit gibt. WEISSKOPF verkündet den Ghattobewohnern, dass er mit KITTEL ein Geschäft ausgehandelt hat: „*Vierhundert Waggon mit Uniformen! Das bedeutet Arbeit für euch alle. Und das ist noch nicht alles: Ich habe das Versprechen – ich darf nicht sagen, von wem – dass ein Treffen zwischen mir und Göring stattfinden wird. [...] Also meine Freunde, das ist ein glücklicher Tag. Lechajim!*“⁵³⁶ Während dieser Ansprache sind immer wieder Schreie aus dem Off zu hören und noch bevor WEISSKOPF die letzten Worte seiner Rede aussprechen kann, kehren die SS-Leute mit der Ghattobewohnerin zurück, ihre Kleidung ist zerrissen und sie blutet. Sie geht einige Schritte auf KITTEL zu, dann sinkt sie zusammen. Nach einer kurzen Pause beginnt UMAH *Mir leben ejbik*⁵³⁷ zu singen, nach und nach fallen alle Ghattobewohner mit ein. Sie bilden langsam einen Kreis um das Mädchen. Während das Lied bei Zadek als Ablenkung diente, viel schneller und beschwingter gesungen wurde und die Ghattobewohner immer ausgelassener dazu tanzten, hat es in der Sobol-

⁵³⁵ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 45.

⁵³⁶ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 45.

⁵³⁷ Text: Lejb Rosental, Musik: unbekannt, Wilna 1943.

Inszenierung eine völlig andere Funktion. Die Ghattobewohner zeigen sich auf diese Weise solidarisch mit der vergewaltigten Frau und das Lied mit dem affirmativen Text bekommt eine kämpferische Dimension. KITTEL setzt dem Gesang ein Ende, indem er UMAH eine brennende Zigarre in den Mund stopft. Dann wendet er sich GENS zu und befiehlt ihm, das Ghetto Oschmany zu annektieren. Während er dies tut, entkleidet er LEA, die er während des gesamten Festes bei sich hatte und bedrohte, bis auf die Unterwäsche. Die ständige Gefahr, der die junge, wehrlose Frau ausgesetzt ist, verleiht KITTELS Unterredung mit GENS besondere Brisanz, da nicht abzusehen ist, wie KITTEL sich im nächsten Moment verhalten wird.⁵³⁸ GENS verhandelt über die Zahl der Opfer. Die jüdische Polizei erhält den Befehl, sich sogleich nach Oschmany zu begeben und geht gemeinsam mit den deutschen Offizieren ab. GENS hält DESSLER für einen Moment zurück.

GENS: Dessler! *Dessler kommt zurück* Was du da zu tun hast, ist abscheulich. Also überschlag dich nicht, zumindest nicht vor denen.

DESSLER: Wenn wir mitmachen, was spielt es da für eine Rolle, wie wir es machen? Auch mit gebrochenem Herzen komme ich nicht in den Himmel. Und du auch nicht. Hast du mir nicht selber den Befehl gegeben? Also halt mir keine Predigten. *Er geht.*

GENS *spuckt hinter ihm her*: Abschaum!⁵³⁹

KRUKS Beschreibung der Ermordung der Juden von Oschmany sowie GENS Monolog fehlen in dieser Szene, sie wurden, wie noch gezeigt wird, an anderer Stelle eingefügt. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass dargestellt wird, dass unter den Ghattobewohnern Solidarität herrscht: LINA hilft CHAJA, CHAJA rettet LINA vor KITTEL, LEA lenkt die Aufmerksamkeit von CHAJA weg und alle zeigen sich solidarisch mit dem vergewaltigten Mädchen. Die von Sobol gewählte Lösung, die Vergewaltigung ins Off zu verlagern, ist überaus geschickt. Der verdeckten Handlung kommt nicht nur Ersatzfunktion für die szenische Präsentation zu, sondern sie stellt ein wichtiges Instrument der dramatischen Ökonomie, der Fokus- und Emphasebildung und der Spannungserweckung

⁵³⁸ Eine ähnliche Dreier-Konstellation gab es auch in der Inszenierung Peter Zadeks, wo KITTEL eine ständige Begleitung hatte, die ihm zu Willen sein musste. Diese wirkte im Gegensatz zu LEA jedoch nicht ängstlich, sondern vielmehr wie eine professionelle Prostituierte, wodurch Zadeks Festszene von einer sexuell aufgeladenen Atmosphäre geprägt war.

⁵³⁹ Sobol, *Ghetto 2008*, S. 47.

dar.⁵⁴⁰ Zudem kann „vor allem die simultan mit der szenisch präsentierten Handlung verlaufende, räumlich verdeckte Handlung eine besonders starke affektive Wirkung auf den Rezipienten ausüben und ihn in extreme Spannung versetzen, wenn das nicht Gezeigte, sondern nur akustisch Angedeutete gerade durch seine nicht endgültige Festgelegtheit ihn das Äußerste antizipieren lässt.“⁵⁴¹ Neben dieser zweifelsfrei vorliegenden Wirkung auf den Rezipienten, erspart die verdeckte Handlung auch die szenische Präsentation einer heiklen, da brutalen und sexuellen Handlung auf der Bühne.

4.2.7 AUF SCHNELLEM WEG DEM ENDE ZU: SZENEN 17-21

In den folgenden Szenen entspricht die Chronologie der *Ghetto*-Fassung von 1984 nicht jener der neueren Version: die Szene 17 in der Inszenierung Peter Zadeks, mit deren Besprechung dieser Abschnitt beginnt, entspricht der Szene 20 bei Sobol.

Szene 17 der 1984er Fassung: Auf einer Ersten-Mai-Veranstaltung berichtet KRUK von einer zunehmenden Unruhe im Ghetto aufgrund der Aktion Oschmany. Er fordert CHAJA auf, ein Widerstandslied zu singen. CHAJA singt *Mut der Verzweiflung*.⁵⁴² GENS kommt hinzu und befiehlt, sofort mit dem Singen aufzuhören – solche Lieder seien eine Gefahr für das Ghetto. Er kündigt an, in allen Schulen Hebräischunterricht einführen zu wollen: „Es gibt nicht genug jüdisches Nationalbewusstsein in Wilna.“⁵⁴³ GENS löst die Versammlung auf und befiehlt allen nach Hause zu gehen. SRULIK bleibt mit der PUPPE zurück. Dem knappen Dialog zwischen den beiden wurde in der Inszenierung von Peter Zadek einiges an Text hinzugefügt. Im Mittelpunkt stehen die Späße der PUPPE über GENS' Pläne und SRULIKS Verliebtheit in CHAJA, zum Teil wird das Publikum direkt angesprochen und damit der Eindruck einer Improvisation verstärkt.⁵⁴⁴ Ähnlich wie einige Lieder der Zadek-Inszenierung wirkt auch dieser Dialog

⁵⁴⁰ Vgl. Pfister, *Drama*, S. 277.

⁵⁴¹ Pfister, *Drama*, S. 278.

⁵⁴² Text: Thomas Woitkewitsch, Musik: Peer Raben. Sobol, *Ghetto 1984*, S. 123-124.

⁵⁴³ Sobol, *Ghetto 1984*, S. 125.

⁵⁴⁴ Es wird darauf verzichtet, den gesamten eingefügten Text wiederzugeben. Vgl.: *Ghetto*. Regie: Peter Zadek, Fernsehregie: George Moorse. Fassung: BR 3, 1984, 2:19-2:22.

ausgestellt, fällt aus der Handlung heraus. Durch die direkte Ansprache des Publikums (die Aufforderung an „alle“, das Wort „Finken“ zu wiederholen) entsteht der Eindruck, dass diese Szene für die Zuschauer gemacht wurde, es wird gezeigt, dass Theater gespielt wird.

Die Szenen 18, 19 und 20 der Fassung von 1984 entsprechen den Szenen 17, 18, 19 der Inszenierung Joshua Sobols. CHAJA besucht die Bibliothek des Ghettos. Auf ihre Bitte hin schenkt KRUK ihr „*ein Handbuch der Roten Armee mit Anleitungen über Bombenherstellung*“⁵⁴⁵ – CHAJA hat sich den Untergrundkämpfern angeschlossen und möchte zu den Partisanen in die Wälder fliehen. Auf dem Weg aus der Bibliothek singt CHAJA *Dremlen fejgl*,⁵⁴⁶ ein Lied aus dem historischen Ghetto.⁵⁴⁷ Als KITTEL auftritt und sie auf das in russischer Sprache verfasste Buch anspricht, präsentiert sie es ihm, der über keine Russischkenntnisse verfügt, als neues Theaterprogramm. Die nachfolgende Szene 19 spielt zwischen KRUK und PAUL. Im Dialog werden Analogien zwischen Nazismus und Zionismus hergestellt, was nicht nur historisch zu betrachten, sondern auch als Warnung für aktuelle Tendenzen in Israel zu werten ist.⁵⁴⁸

Szene 20 der neuen Fassung: CHAJA, KRUK und die Ghattobewohner mit Ausnahme von GENS, WEISSKOPF und der jüdischen Polizei treten auf. Es ist der erste Mai. Alle tragen rote Fahnen und singen *Sog nit kejn mol, as du gejsst dem letzn weg*. Dieses Lied, dessen Text von Hirsch Glik verfasst wurde, war für die Wilnaer Widerstandsbewegung im Ghetto und für alle jüdischen Partisanen in Europa eine Hymne.⁵⁴⁹ Das Lied wird durch den Auftritt der jüdischen Polizei beendet, die auf die Demonstranten einprügelt. GENS kommt hinzu und trennt die kämpfenden Parteien: Er sieht in der Veranstaltung eine Gefährdung für das Ghetto. Zwischen KRUK und GENS kommt es zu einer Auseinandersetzung. GENS kündigt an, in den Schulen Hebräisch einführen zu wollen: „*Wir werden unser neues Wilna auf dem*

⁵⁴⁵ Sobol, *Ghetto 1984*, S. 127.

⁵⁴⁶ In der Inszenierung Peter Zadeks wurde dasselbe Lied, allerdings in deutscher Sprache gesungen: „*Träumende Vögel auf den Zweigen*.“

⁵⁴⁷ Text: Lea Rudnitki, Melodie Lejb Jampolski. Vgl. Ruttner, „Die Jiddischen Lieder aus dem Wilnaer Ghetto.“ In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 142.

⁵⁴⁸ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 251-251.

⁵⁴⁹ Vgl. Beinfeld, „Das kulturelle Leben im Wilnaer Getto“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 168.

*Berge Zion errichten.*⁵⁵⁰ GENS stimmt die *Hatikwa* an. KRUK antwortet mit dem Refrain aus *Es zittern die morschen Knochen*: „Heute gehört uns Deutschland, morgen die ganze Welt.“⁵⁵¹ DESSLER wird von einem der Demonstranten vorgeworfen, ein Verräter zu sein. KRUK beschreibt die Selektion in Oschmany – in der Fassung von 1984 wurde dieser Monolog direkt nach dem Befehl zur Selektion, am Ende der Orgie, vorgetragen. Während die Schilderung des Geschehens in der älteren Fassung sich sachlich, fast wie ein Bericht oder Kommentar liest (und in der Zadek-Inszenierung auch in diesem Stil vorgetragen wird), bezieht KRUK in der neueren Fassung direkt Stellung und macht DESSLER verantwortlich: „Du hast vierhundertsechs alte und kranke Juden zusammengetrieben, du hast sie zum Schlachtplatz gebracht; und du hast sie den Henkern ausgeliefert. [...] Du bist von Oschmany zurückgekommen mit Taschen voll Schmuck, den du den Opfern gestohlen hast – für deine hübsche Frau.“⁵⁵² GENS nimmt alle Verantwortung für Oschmany auf sich. DESSLER lacht, spuckt vor GENS auf den Boden und geht mit den Polizisten ab. An dieser Stelle folgt nun GENS’ Monolog, der Teile der bereits angesprochenen historischen Rechtfertigungsrede enthält und der in der älteren Fassung am Ende der Szene 16, der Orgie, steht. Während GENS spricht, geht ein Ghettobewohner nach dem anderen ab – lediglich UMAH, SRULIK, LINA und CHAJA bleiben bis zum Ende seiner Rede. Als GENS abgeht, folgt ihm UMAH. KRUKS Beschreibung der Geschehnisse in Oschmany sowie GENS’ Rede, die in der Inszenierung Peter Zadeks stark monologisch wirken, werden durch diese Umstellung dialogisiert.⁵⁵³ KRUK wirkt in dieser Szene nicht mehr wie ein Chronist oder Kommentator, sondern ist eindeutig selbst beteiligt. GENS hält seine Rechtfertigungsrede vor Publikum, auch wenn es ihm nicht lange zuhört. CHAJA eröffnet SRULIK, dass sie das Ghetto verlassen will.

CHAJA: Das ist kein Witz! Die Russen sind nicht mehr weit. Jeder weiß das. Es wird Zeit. Ich gehe in den Untergrund. Ich verschwinde heute Abend durch den Abwasserkanal. Kommst du mit?

LINA: Die Gelegenheit, ein Held zu werden! Sie wird dir zu Füßen fallen. Bring mich zu einem Abwasserkanal. Wo ist das Klo?

⁵⁵⁰ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 54.

⁵⁵¹ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 54.

⁵⁵² Sobol, *Ghetto* 2008, S. 54.

⁵⁵³ Über das Monologische Sprechen und die Dialogisierung des Monologs vgl. Pfister, *Drama*, S. 180-195.

CHAJA zu *Srulik*: Kannst du nie ernst sein?

SRULIK: Willst du meine Meinung hören? Du willst gehen? Geh. Wir zahlen den Preis dafür.

CHAJA: Nicht, wenn alle mitkommen!

SRULIK: Wie können sie das? Die Leute haben Familien! Großeltern, Kinder. Wie können sie einfach abhauen?⁵⁵⁴

Dieser Dialog findet sich nur in der neueren Fassung von *Ghetto* und bringt die Themen Widerstandskampf und Flucht mit ein.⁵⁵⁵ SRULIK spricht zwei wichtige, mit der Fluchtbewegung verbundene, Argumente an: Flucht war – sofern sie überhaupt gelang – nur gesunden Menschen möglich, Kinder und ältere Menschen hätten eine Flucht kaum überleben können. Zudem hält er fest, dass die im Ghetto zurückbleibenden Angehörigen das Entkommen eines einzelnen oft mit ihrem Leben bezahlten. Sobol war, vor allem in Israel, stark für die zwiespältige Darstellung der Widerstandskämpfer in *Adam* kritisiert worden – unter anderem auch von Überlebenden. In erster Linie stieß die teilweise wenig sympathische Zeichnung der Widerstandskämpfer auf Ablehnung, zusätzlich wurde Sobol vorgeworfen, die Geschichte zu verfälschen.⁵⁵⁶ Sobols Überzeugung nach hatten sich die Israelis angewöhnt, sich mit dem bewaffneten Widerstand zu identifizieren und die Tatsache auszublenken, dass die große Mehrheit der Ghettoinsassen damit beschäftigt war, irgendwie zu überleben.⁵⁵⁷ Die Aussage LINAS, dass Flucht SRULIK zu einem Helden machen würde, unterstreicht Sobols kritische Sichtweise der Widerstandskämpfer und könnte vielleicht als Reaktion auf die Kritik an *Adam* gelesen werden.

Szene 21: GENS präsentiert WEISSKOPF das Theater als neuen Ort für seine Werkstatt: „Zum Teufel mit dem Theater. Diese Schauspieler bringen uns noch alle nach Ponar. [...] Deine neue Werkstatt, bitte.“⁵⁵⁸ Dass GENS zugunsten der Werkstatt auf das Theater verzichten will, unterstreicht einmal mehr seinen Willen, das Ghetto nicht von reaktionären Kräften gefährden zu lassen. WEISSKOPF besteht darauf,

⁵⁵⁴ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 56.

⁵⁵⁵ Diese Themen finden sich in der Fassung von 1984 in Szene 12, wie in Kapitel 4.2.4 Szenen 11 und 12 – Selektion: eine Gewissensfrage bereits besprochen wurde.

⁵⁵⁶ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 176-211.

⁵⁵⁷ Vgl. Merschmeier, „Jeder im Ghetto musste durch diese Hölle gehen.“ In: *Theater heute*, S. 7, und Sobol, „Ein Interview mit mir selbst“, In: Sobol, *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, 1984, S. 192.

⁵⁵⁸ Sobol, *Ghetto* 2008, S. 57. Der Aspekt, dass es anstelle des Theaters eine neue Werkstatt geben soll, ist eine Neuerung im Vergleich zur Fassung von 1984.

weder soviel Platz noch 500 neue Arbeiter zu brauchen. GENS befiehlt ihm, die neuen Arbeiter aufzunehmen, damit diese dadurch gerettet werden können. KITTEL kommt hinzu, er hat die Meinungsverschiedenheit mitbekommen. MUSCHKAT tritt auf, man hat Schmuggelware bei WEISSKOPF gefunden. WEISSKOPF wird zusammengeschlagen und ins Gefängnis gebracht. In der neueren Fassung, in der die Figur des jüdischen Polizisten MUSCHKAT nicht vorgesehen ist, präsentiert DESSLER KITTEL die Schmuggelware und schlägt WEISSKOPF zusammen. KITTEL ordnet den Auftritt der gesamten Schauspieltruppe an. Er konfrontiert GENS mit der Tatsache, dass Menschen aus dem Ghetto geflohen sind, und es einen Bombenanschlag des Untergrunds gegeben hat. Diese Information nahm Zadek nicht in seine Inszenierung auf – einer der wenigen Striche Zadeks, der eine wichtige Information ausblendet. KITTEL ordnet an, dass in Hinkunft die Angehörigen bzw. Arbeitskollegen jener Menschen liquidiert werden sollen, die aus dem Ghetto fliehen. Diese Order geht auf einen historischen Befehl angesichts der einsetzenden Fluchtbewegung in den letzten Monaten des Ghettos zurück: *„Sollte ein Ghettoinsasse oder eine Ghettoinsassin flüchten, würden entweder die Familienangehörigen oder die Mitbewohner des Zimmers, der Wohnung oder des Hauses erschossen werden.“*⁵⁵⁹ Die neuere Fassung bringt noch eine weitere Information mit sich: KITTEL erzählt GENS, dass er bei der Gestapo vorgeladen sei.

KITTEL: Ich rate dir, mach dich aus dem Staub.

GENS: Sind Sie verrückt geworden? Ich habe Menschen in den Tod geschickt, um andere zu retten. Jetzt soll ich mich retten, damit ihr einen Vorwand habt, die letzten zehntausend Juden in den Tod zu schicken? Nein, danke.⁵⁶⁰

Dieser Dialog gibt der Figur GENS eine weitere Komponente: Trotz der ausgesprochenen Warnung⁵⁶¹ spricht er sich für einen Verbleib im Ghetto aus, was ihm eine entschieden heroische Dimension verleiht. Er fühlt sich für die Ghettobewohner verantwortlich, und möchte sie auch dann nicht im Stich lassen, wenn es sein Leben kostet. Historisch ist nicht eindeutig geklärt, ob und von wem Jakob Gens tatsächlich gewarnt wurde – dass die Theatralik des vorne zitierten Dialogs dabei erreicht wurde, darf angezweifelt werden.

⁵⁵⁹ Konecny, „Widerstand in Wilna 1941-1943“. In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 59.

⁵⁶⁰ Sobol, *Ghetto 2008*, S. 63.

⁵⁶¹ Vgl. Kapitel 2.3 Ghetto Wilna.

4.2.8 SZENE 22 – DIE LETZTE VORSTELLUNG

Die letzte Szene von *Ghetto* wurde vor allem was die letzte Vorstellung, d.h. die letzte Darbietung der Schauspieler anbelangt, vollkommen überarbeitet. Aus diesem Grund soll dieser Teil der 22. Szene vollständig wiedergegeben werden, um eine Gegenüberstellung zu ermöglichen. Der Text der Zadek-Inszenierung wurde zu diesem Zweck vom Video transkribiert, da er über weite Strecken nicht der gedruckten Version entspricht.

Aus dem Kleiderhaufen auf der Bühne erheben sich Kleider, die den Mitgliedern der Theatergruppe entsprechen. [...] Die Kleider singen:

Wir atmen alle auf, was für ein schöner Tag! Ein Wunder ist geschehen, jetzt sind wir frei! Freund Weisskopf kann uns nicht mehr an den Kragen gehen, kein Zittern, keine Angst, das ist nun vorbei. Wer hätte das gedacht, dass wir so haltbar sind, man hat uns, weiß Gott, nicht geschont, und doch erstrahlen alle hier im alten Glanz, ein herrliches Gefühl, es ist ganz ungewohnt.

Auftritt der Uniform eines deutschen Offiziers. Sie ist der Uniform von Kittel nachempfunden. Sie hält eine Puppe, die dem Kostüm von Gens nachempfunden ist und eine Pappfigur in der Hand hält.

PUPPE: Warum diese plötzliche Freude, ihr blöden Kleider?

ALLE KOSTÜME *durcheinander* Das Wasser hat uns bis hierhin gestanden. Wir wurden durch die Brühe gezogen. Sie haben uns in kochendem Wasser verbrüht. Sie haben uns mit Stöcken geschlagen. Sie haben uns in ätzende Chemikalien getaucht, in eine Grube mit Chlor. Wir sind in den furchtbaren Dämpfen beinahe erstickt. Und danach haben sie uns zerstückelt, zerschnippelt, geschlagen... und durch die Mangel gedreht... und aufgehängt. Es war die Hölle, es war die Hölle!

PUPPE: Wenn man euch so schlecht behandelt hat, warum seid ihr dann so glücklich?

FRAUENKOSTÜM: Der Direktor der Werkstatt ist nicht mehr da.

PUPPE: Illusion! Alles Einbildung! Geht sofort wieder in euren Haufen zurück!

ALLE KOSTÜME *widersprechen*

FRAUENKOSTÜM: Ich gehe unter keinen Umständen wieder in den Haufen zurück!

PUPPE: Wo wollt ihr denn hin?

Alle: Weg, weg, weg! Wir wollen weg!

Alle Schauspieler außer Chaja treten auf. Sie tragen alle Hakenkreuze und Schafstiefel. Sruik ist als Hitler verkleidet.

HITLER: Kameraden! Seht euch um! Was seht ihr?

ALLE: Was sollen wir sehen?

HITLER: Wir sind umgeben von Juden!

ALLE: Von Juden?

HITLER: Wohin ihr geht, wohin ihr seht – nichts als Juden. Dreht euch nach rechts. *Er reißt Lina an seine rechte Seite.* Ein Jude

LINA: Meine Mutter war arisch.

HITLER: Halt's Maul!

LINA: Ich bin kein Jude! Frag einen Rabbi.

HITLER: Ich entscheide, wer Jude ist.

LINA: Da kommst du ihn Schwierigkeiten.

HITLER: Dreht euch nach links! *Er schleudert Lina heftig nach links.* Noch ein Jude!

LINA: Eh, das bin doch ich! Ich bin dieselbe!

HITLER: *schleudert Lina in alle Richtungen.* Und noch einer und noch einer und noch einer! Man geht in die Oper, nichts als Juden. Ins Theater, Juden. Ins Konzert, Juden. Bei den Zeitungen, den Banken, den Zuhältern, den Ärzten, den Richtern, den Zahnärzten, überall fängt man an, sich zu fragen, ist das ein Jude? Ist das ein Jude? Ist das auch ein Jude?

ALLE: Ist das ein Jude? Ist das ein Jude? *Deuten auf Hitler* Ist das auch ein Jude?

HITLER: Kameraden! Wir stellen die Frage falsch. Wie sollten wir fragen? Wir sollten fragen: ist das ein Deutscher? Ihr solltet fragen: Ist das ein Mensch?

SCHAUSPIELER: Woran erkennt man das?

HITLER: Gute Frage. Irgendwelche Vorschläge?

SCHAUSPIELER: Kann das auf seinen Beinen stehen?

HITLER: Sehen wir mal nach. *Lässt Lina fallen, alle lachen* Genug!

SCHAUSPIELER: Hat ein Jude Augen?

HITLER: Augen? Sieht irgendwer Augen?

Puppe: Dann müsst ihr in die Koffer.

FRAUENKOSTÜM: Nein, wir wollen nicht in die Koffer!

HERRENKOSTÜM: Nicht immer ein- und ausgepackt werden!

PUPPE: Ja, wo wollt ihr denn hin?

FRAUENKOSTÜM: Wir wollen in den Schrank. Kleider gehörten in den Schrank. Wo ist der Schrank?

Kostüme suchen den Schrank, die PUPPE singt:

In die Koffer, in die Koffer! In die Koffer, in die Koffer! Eh man euch den Hals umdreht ist's besser, wenn ihr schnell fortgeht beeilt euch, sonst ist's zu spät.

ELEGANTES KOSTÜM: Meine Damen und Herren! Ich möchte Ihnen mitteilen, dass diese Werkstatt nie einen Direktor gehabt hat, es hat nie einen Direktor gegeben.

Alle sprechen durcheinander (unverständlich)

Lied zur Melodie von Frühling (Tango)

ALLE gehen auf das Tor zu: Ein Schrank!

ALLE: Der Schrank ist zu!

Das Tor öffnet sich, die Kleider erheben sich und gehen singend ab:

Es kommt der große Tag, kommt die goldne Zeit. Wenn sich alle Tore öffnen, dann ist es soweit. Wir ziehen in das Land, wo die Mandelbäume blühen, Land das uns verheißen, dahin woll'n wir ziehen.

DIE PUPPE ruft den Kleidern nach: Halt, Stop!

Alle bedecken ihre Augen mit den Händen: Nein, nein!

SCHAUSPIELER: Hat ein Jude Glieder?

HITLER: Glieder? Sieht irgendwer Glieder?

Alle verneinen

SCHAUSPIELER: Es sieht nicht so aus.

SCHAUSPIELER: Isst der Jude dasselbe wie wir?

SCHAUSPIELER: Nein, er trinkt unser Blut.

SCHAUSPIELER: Wenn man ihn sticht, blutet er?

HITLER: Was für eine kluge Frage. Sehen wir mal nach. *Er sticht Lina, zerschlitzt das Kostüm, Münzen fallen auf den Boden. Gelächter.*

SCHAUSPIELER: Wenn man ihn kitzelt, lacht er dann?

HITLER: Alle mal kitzeln. Halt! Nicht mich, den Juden!

SCHAUSPIELER: Noch eine Frage: Wenn man ihn vergiftet, stirbt er dann?

HITLER: Bravo! Das ist die Frage! Lasst sehen.

Die Schauspieler ziehen DDT-Pumpen und besprühen Lina (wurde durch Geräusche und Handbewegungen angedeutet) Lina sackt nach einigen Verrenkungen zusammen.

SCHAUSPIELER: Wir haben es geschafft!

ALLE: Endlich sind wir frei von Juden!

HITLER: Kameraden, liebe Kameraden! Ich proklamiere hiermit das Königreich der neuen Freiheit. Wir sind frei von diesen Blutsaugern. Unsere Freiheit wird hundert Jahre dauern!

ALLE: Sieg heil! Sieg heil! Sieg heil!

Hitler beginnt Beethovens Ode an die Freude aus der Neunten Symphonie zu singen. Alle Schauspieler stimmen in den Gesang ein, indem sie die Melodie bellen.

Tanzende Kleider stehen demnach einer Hitler-Parodie gegenüber. Die Fassung von 1984 greift am Ende des Stücks noch einmal die Kleidersymbolik auf: Aus dem Kleiderberg der Opfer erheben sich die leeren Kleider wie Geister der Verstorbenen. Leicht lässt sich die Analogie zwischen dem Fabrikdirektor-Unterdrücker und dem Nazi-System erkennen, die Sehnsucht nach einem Schrank sich als Wunsch nach einer Heimat ausmachen. Schlussendlich gelingt der Gang durch das Tor und man zieht singend in die Zukunft – die NAZI-UNIFORM und ihre PUPPE, die GENS-UNIFORM, (die ihrerseits noch eine Kinder-Pappfigur hält) bleiben zurück. Dieser Schluss legt es nahe, vom Theater als einem utopischen Ort zu sprechen, einem Ort an dem alle Feinde überwunden und Ziele erreicht

werden. Diese Interpretation erscheint eingedenk der vorigen Kapitel⁵⁶² zulässig, wenn nicht sogar nahe liegend: In der Welt des Theaters erscheint die Überwindung der repressiven Kräfte, des totalitären Systems möglich – wenn auch nur für den Moment der Aufführung. Am Ende der Vorstellung lässt Zadek die Kleider durch das Tor im hinteren Bereich der Bühne abgehen⁵⁶³ und weicht damit von einem differenzierten Vorschlag Sobols ab:

Während des Tangos entdeckt ein tanzendes Paar den Schrank, der in Wirklichkeit die Heilige Lade ist, die auf einem Podest steht. Sie ist mit einem Samttuch bedeckt, auf dem die zehn Gebote geschrieben stehen.

KLEID begeistert: Ein Schrank! Ein Schrank!

KLEIDER: Das ist unser neuer Schrank! Eine Arche! Eine Arche!

Alle Kleider laufen zu der Leiter, die an die Lade gelehnt ist und klettern hoch. Sie öffnen die Lade, holen die Thora raus und werfen sie auf den Kleiderhaufen. Alle Kleider drängeln sich zusammen und kriechen in die Lade, während die deutsche Uniform, die mit der Puppe spielt, von unten brüllt:

UNIFORM: Halt! Halt! Stopp! Halt!⁵⁶⁴

Zadek verzichtet in seiner Inszenierung auf die Darstellung von Juden, die die Thora entweihen, um ein Versteck für das nackte Überleben zu finden. Die Thora auf einen Kleiderhaufen zu werfen, könnte im übertragenen Sinn für die Opferung der Religion auf dem Leichenberg stehen. „Die Entweihung der Thora in der Schlusszene soll verdeutlichen, dass religiöse Gebote und Moralvorstellungen im Ghetto keinen Platz mehr haben.“⁵⁶⁵ Über Zadeks Gründe, diesen Ansatz in seine Ghetto-Inszenierung nicht aufzunehmen, kann an dieser Stelle nur spekuliert werden.

Eine ganz andere Art der Satire liefert die neuere Fassung der letzten Vorstellung. Hier nehmen die Schauspieler des Ghettotheaters, allen voran SRULIK und LINA, neben den Auswüchsen des Antisemitismus auch dessen obersten Vertreter aufs Korn. LINA ist das jüdische Opfer dieser Satire, welches von HITLER an langen Zügeln festgehalten und dirigiert wird. Die übrigen Schauspieler tragen Mäntel mit aufgenähten Hakenkreuzen und Papiertüten mit aufgemaltem Schnauzbart, ihre Gesichter sind unkenntlich. HITLER-SRULIKS Text ist stark an SHYLOCKS Monolog aus Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* angelehnt: „Hat nicht ein Jud auch Augen? Hat nicht ein Jud auch Hände, Glieder, Körper, Sinne, Sehnsucht,

⁵⁶² Vgl. 2.2.1 Kultur im Ghetto und 2.3 Ghetto Wilna.

⁵⁶³ Vgl. Vgl.: *Ghetto*. Regie: Peter Zadek, Fernsehregie: George Moorse. Fassung: BR 3, 1984, 2:46-2:47.

⁵⁶⁴ Vgl. Sobol, *Ghetto: Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 141.

⁵⁶⁵ Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 168.

*Leidenschaft? Genährt von gleicher Nahrung, verletzt von gleichen Waffen, [...] – wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Und wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht?*⁵⁶⁶ Als nun LINA von HITLER in den Bauch gestochen wird, quillt nicht Blut, sondern eine Flut von Münzen aus ihr heraus – wodurch auf gleichermaßen kluge wie überraschende Weise das Vorurteil vom reichen Juden persifliert wird. In einer gemeinschaftlichen Aktion aller wird LINA schließlich vergiftet und man stimmt die *Ode an die Freude* an. Besonders die Zeile „Deine Zauber binden wieder, was die Mode streng geteilt, alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt“ steht in extremem Kontrast zu der dargestellten Tat. Das an diese Zeile anschließende Bellen der Melodie wird dann vom applaudierenden KITTEL unterbrochen, der wohl vielleicht auch diesen letzten Seitenhieb verstanden hat: Ein Kulturvolk, das Größen wie Schiller und Beethoven hervorgebracht hat, ist zu einer animalischen Horde verkommen. Insofern stellt diese satirische Darbietung der Ghettotheatertruppe im Vergleich zu der ersten Version der tanzenden Kleider, eine drastische Verschärfung dar und Sobol hat aus eben diesem Grund den Text der letzten Vorstellung verändert: Er wollte einen möglichst starken, kraftvollen und frechen letzten Auftritt für die Schauspieltruppe. Sobol war es wichtig darzustellen, dass die Schauspieler sich über die Tatsache bewusst waren, dass es ihr letzter Auftritt sein würde – die Parodie sollte darum besonders mutig sein. Am Ende ging es darum, die Würde zu retten, da das Leben nicht zu retten war.⁵⁶⁷ Zudem ist die Einflechtung von, zum Teil direkten, Zitaten von Shakespeares viel diskutierter jüdischer Kaufmannsfigur SHYLOCK als zusätzliche Verschärfung zu werten, wird damit doch auf den Shylock-Mythos vom „geldgeilen, dämonischen Juden mit dem gezückten Messer in der erhobenen Faust“ und damit auf die „Ikone des europäischen Antisemitismus“⁵⁶⁸ angespielt.

Was nach der letzten Vorstellung auf der Bühne des Ghettotheaters passiert, unterscheidet sich in den beiden betrachteten Inszenierungen nur geringfügig:

⁵⁶⁶ Shakespeare, *Der Kaufmann von Venedig*, S. 103.

⁵⁶⁷ Diese Gründe führte Sobol an, als die Verfasserin ihn nach dem Motiv für die Überarbeitung der letzten Szene fragte.

⁵⁶⁸ Günther, „Aus der Übersetzerwerkstatt.“ In: Shakespeare, *Der Kaufmann von Venedig*, S. 219.

KITTEL applaudiert zunächst und verlangt dann, die Gesichter der Schauspieler zu sehen (in Klagenfurt trugen die Schauspieler – bis auf HITLER-SRULIK und LINA – Papiertüten über den Gesichtern). Als er bemerkt, dass CHAJA sich nicht unter ihnen befindet, verweist er die Schauspieler auf die neue Verordnung, nach der sie als Gruppe für CHAJAS Verschwinden geradestehen müssen. Er befiehlt, dass sich alle umdrehen und an die Wand stellen. Bei Zadek beginnen die Schauspieler an der Wand laut zu beten, bei Sobol entledigen sie sich der Mäntel mit den aufgenähten Hakenkreuzen. Dann lässt KITTEL DESSLER einen Karren hereinfahren (bei Zadek bringt GENS den Karren), auf dem sich ein Topf mit Marmelade und Brot befindet. KITTEL befiehlt den Schauspielern erneut, sich umzudrehen. *„Ihr dachtet, ich wollte euch erschießen? Nach dieser phantastischen Vorstellung? [...] Eure Kunst hat euch das Leben gerettet. Und dies ist mein Dank: Ein Topf mit Marmelade und herrliches Weißbrot. Bedient euch! [...] Wollt ihr nicht mit mir essen?“*⁵⁶⁹ KITTEL beginnt Brot unter den Schauspielern zu verteilen, er wartet bis alle Schauspieler um den Topf mit Marmelade versammelt sind und gierig zu essen beginnen. In der Fassung von 1984 singt die PUPPE *Esst schnell auf*.⁵⁷⁰ KITTEL nimmt seine Maschinenpistole und erschießt alle sich auf der Bühne befindenden Personen, zuletzt die PUPPE, die noch *Schieß und triff*⁵⁷¹ singt. Fischer-Lichte beschreibt das Geschehen folgendermaßen: *„Er bricht selbst das Brot – nun wie Jesus beim Abendmahl – und verteilt es an Schauspieler, ehe er ihnen ihr Golgatha bereitet. Kittel [...] inszeniert im Ghetto ein pervertiertes Spiel des christlichen Welttheaters.“*⁵⁷² Die PUPPE, in dieser Szene SRULIKS Schutzschild, sinkt zu Boden, SRULIKs verwundeter Arm wird sichtbar. Der Zuschauerraum wird dunkel, SRULIK wiederholt noch einmal *Schieß und triff*, dann setzt die Klarinette Giora Feidmanns wieder ein, welche die Inszenierung Peter Zadeks beschließt und damit den Rahmen der Eingangsszene aufnimmt.

⁵⁶⁹ Sobol, *Ghetto 2008*, S. 66.

⁵⁷⁰ Sobol, *Ghetto 1984*, S. 143.

⁵⁷¹ Sobol, *Ghetto 1984*, S. 144.

⁵⁷² Fischer-Lichte, „Theater als Erinnerung oder Ritual einer Totenbeschwörung?“ in: Bayerndörfer, *Theatralia Judaica II*, S. 184.

Die Verteilung der Marmelade geht auf eine historische Beschreibung Kittels zurück: Er ließ Arbeiter in einem großen Lagerhaus versammeln und bedankte sich bei ihnen für die gute Zusammenarbeit mit zwei Fässern Marmelade. Nachdem er das Lagerhaus verlassen hatte, setzte starkes Gewehrfeuer ein, Handgranaten wurden geworfen und die meisten Arbeiter wurden getötet.⁵⁷³ Das Perfide daran liegt vor allem in der Täuschung der Opfer und dem Taktieren mit ihrer Hoffnung.

In Klagenfurt gestaltet sich das Stückende ein wenig anders. Nachdem alle Schauspieler tot sind, geht KITTEL zum Klavier und zieht sich dort Hut, Brille und Mantel an – jene Versatzstücke, die ihn bisher als DR. PAUL auswiesen. KITTEL erschießt die PUPPE, die sich noch einmal hochrappeln konnte und geht dann durch den Zuschauerraum ab, womit auf das Verschwinden des historischen Dr. Paul als auch Kittels nach Kriegsende hingewiesen wird.⁵⁷⁴ Mit dem Tod der Schauspieler und KITTELS Abgang löst sich die Spannung, die letzte offene Frage besteht darin, wie SRULIK die Massenerschießung überlebt hat. Sie beantwortet sich wie folgt: KITTELS Schuss tötet die PUPPE, *„alles Zukünftige ist Gegenwart geworden, und der Tod ist der vollkommenste Ausdruck dieses Endes.“*⁵⁷⁵ Nach KITTELS Abgang erhebt sich SRULIK, sein Arm, mit dem er die PUPPE immer gehalten hatte, ist blutverschmiert, wodurch das Geheimnis um SRULIKS Invalidität gelüftet wird. Der letzte Satz führt in die Gegenwart der 1. Szene zurück und schließt den Erzählrahmen: *„Unsere letzte Vorstellung? Unsere letzte Vorstellung.“*⁵⁷⁶ In Klagenfurt wurde nach SRULIKS Worten die Bühne dunkel und CHAJA begann im off *Friling* zu singen. Während des Blacks erhoben sich alle Schauspieler und zogen eine bislang im Kostüm versteckte weiße Nelke hervor. Nachdem das Licht wieder einsetzte, legten alle gemeinsam zu CHAJAS Lied ihre Blume zu Boden. Erst dann verbeugten sie sich und der Applaus setzte ein. Diese „inszenierte Gedenkminute“ hält das Publikum noch einmal bewusst zur Reflektion über die

⁵⁷³ Vgl. Ron Wertjanz, *Joshua Sobols Dramentrilogie*, S. 105.

⁵⁷⁴ Der Abgang durch den Zuschauerraum lässt auch den Schluss bzw. die Kritik zu, dass es ehemaligen Naziverbrechern im deutschsprachigen Raum möglich war bzw. möglich gemacht wurde, unterzutauchen.

⁵⁷⁵ Pütz, „Die Zeit im Drama“ in: Keller, *Beiträge zur Poetik des Dramas*, S. 109.

⁵⁷⁶ Sobol, *Ghetto 2008*, S. 66.

Vergangenheit an und bietet den Zuschauern eine Brücke aus der Theaterrealität in den Zuschauerraum zurück.

4.3 JOSHUA SOBOL: *GHETTO*, STADTTHEATER KLAGENFURT, 2008

Dieses Kapitel hebt die Besonderheiten von Joshua Sobols *Ghetto*-Inszenierung nochmals hervor und bespricht die Aufnahme dieser Produktion in der Presse. Die ausführlichen Beschreibungen und Vergleiche des vorangegangenen Kapitels betonten bereits einige Partikularitäten. Im Vergleich zur betrachteten europäischen Uraufführung von *Ghetto* lässt sich eine erhebliche Verknappung des gesamten Textes attestieren. Die bedeutendsten textlichen Veränderungen betreffen vor allem die bereits besprochenen Szenen 12 (GENS nach der Kinderselektion) und 22 (die letzte Vorstellung). Sobol erklärte im Konzeptionsgespräch (26. November 2008), dass sein zentrales Anliegen für diese Inszenierung das Herausstreichen der Solidarität unter den Ghettobewohnern sei. Diesen Ansatz legte der Autor auch in einem Interview mit der Wochenzeitung *Die Furche* dar:

Es geht um eine Geschichte, wo am Anfang jeder für sich lebt und stirbt. Und heute sehe ich, dass die menschliche Gesellschaft durch eine sehr schwere Zeit geht, wo eine wilde Privatisierung Situationen schafft, in der Organisationen, die dem Arbeiter seine menschliche Existenz und seine Rechte garantiert haben, kaputt gehen. Und ich habe zu den Schauspielern gesagt: Denkt an eure alltägliche Erfahrung mit dieser Unsicherheit, mit der bedrohten Existenz, wenn ihr die Rollen und Situationen im Ghetto spielt – dort ist es genau so: Es kommt eine Macht, die sagt: Euer bisheriges normales Leben existiert nicht mehr. Jetzt herrschen neue Gesetze, und sie ändern sich von einer Minute zur anderen. Keine Solidarität zwischen den Menschen, jeder für sich allein. Und doch kommt diese Gesellschaft an einen Punkt, wo sie diese Solidarität schafft. Das wollte ich in dieser Aufführung akzentuieren.⁵⁷⁷

Im vorangehenden Abschnitt wurden bereits zahlreiche Beispiele für die Umsetzung dieses Ansatzes vorgestellt. Insgesamt ist die Inszenierung Joshua Sobols stark am gesamten Ensemble ausgerichtet. In den Massenszenen sind meist alle Beteiligten auf der Bühne und Sobol war es wichtig, jedem der Mitwirkenden eine eigene Geschichte zu geben. Die Bedeutung jedes Einzelnen hängt stark

⁵⁷⁷ Hell, „Für mich gibt es keine Provinz – Interview mit Joshua Sobol“ in: *Die Furche*, 10.01.2008.

damit zusammen, dass eine bestimmte Atmosphäre aus Verzweiflung, Angst und Lebenswillen geschaffen werden sollte, weshalb Sobol sich während der Proben oft Zeit nahm, um über das historische Ghetto zu berichten. In dieser Hinsicht kann Sobols Ansatz als realistisch beschrieben werden, und dies spiegelt sich auch in der Inszenierung wider, wo *„der Albtraum eng am Text und weitestmöglich realistisch nachvollzogen“*⁵⁷⁸ wird. Für die szenische Umsetzung seines Textes greift er vor allem auf authentische Darstellungsmittel zurück – dies lässt sich unter anderem an der Umsetzung der Kinderselektion nachvollziehen. Wie sich den Erläuterungen zu dieser Szene in Kapitel 4.2.4 entnehmen lässt, wählte Peter Zadek eine abstrakte Form, bei der Pappfiguren als Kinder eingesetzt wurden. Sobol entschied sich im Gegensatz dazu für eine weitaus konkretere Umsetzung, indem er einen Kinderchor auftreten ließ, aus dem GENS die Kinder selektierte. Zudem wurde das ganze Ensemble in diese Szene eingebaut: Nachdem KITTEL den Befehl zur Selektion jedes dritten Kindes gegeben hatte, stürmten die Schauspieler – als Eltern – die Bühne, riefen die Namen ihrer Kinder und versuchten sie zu retten. Für den realistischen Ansatz Sobols spricht auch die Tatsache, dass er das Ensemble immer wieder auf die Zustände im Ghetto hinwies. Er erinnerte sie zum Beispiel an den Hunger, der im Ghetto herrschte und bestand darauf, dass alle Ghattobewohner in der Orgie möglichst viel und gierig essen und trinken sollten und nach Möglichkeit auch versuchen sollten, Nahrungsmittel zu stehlen. Auch der bereits besprochene Auftritt⁵⁷⁹ aus der Unterbühne ist ein gutes Beispiel für Sobols realistischen Ansatz: Die Schauspieler sollten annehmen, schon viele Wochen in der Kanalisation zu hausen, schon lange kein Tageslicht mehr gesehen zu haben und sich dafür zu schämen, sich schon lange nicht mehr gewaschen zu haben. Insgesamt lässt sich festhalten, dass Sobol den empathischen Fähigkeiten der Schauspieler vertraute und es ihm wichtig war, dass die Schauspieler sich in ihre Rollen einfühlten. Neben der Intuition der Schauspieler vertraute Sobol vor allem der Theatralität seines eigenen Textes, für dessen Umsetzung er von den Schauspielern realistische Darstellung einforderte.

⁵⁷⁸ Kessler, „Schmutzige Hände.“ In: *Die Süddeutsche Zeitung*.

⁵⁷⁹ Vgl. Kapitel 4.2.2 Szenen 2-8 – Etablierung des Ensembles.

Ein weiterer maßgeblicher Unterschied und wichtiges Merkmal der Sobol-Inszenierung besteht in den jiddischen **Lieddarbietungen**. Wie erwähnt, kommen zahlreiche Lieder aus den Revuen des historischen Ghettos in ihrer Originalsprache zum Einsatz, teilweise von CHAJA, teilweise vom gesamten Ensemble gesungen. Viele der Texte zu diesen Musikstücken wurden von Kasriel Brojdo und Lejb Rosental verfasst, die beide am historischen Ghettotheater beschäftigt waren.⁵⁸⁰ Das verbindende Element der historischen Ghettolieder ist die jiddische Sprache, die diese Lieder als Produkt kollektiver Identität ausweist.⁵⁸¹ Durch die Verwendung dieser Lieder in Originalsprache überträgt sich diese kollektive Identität auf das dargestellte Ensemble des Ghettotheaters. Auch der kulturelle Aspekt ist nicht zu unterschätzen – für Zuschauer, die diese Lieder zum ersten Mal hören, sind sie sofort als jiddische Lieder erkennbar. Der musikalische Leiter der Produktion, Jeff Frohner, war darauf bedacht, den Liedern ihre Besonderheit zu belassen und sie nicht zu modernisieren oder zu verändern. Sobol war stets bemüht, die Lieder szenisch zu motivieren und harmonische Übergänge zwischen Sprechtext und Gesang zu finden, was in seinem realistischen Ansatz begründet liegt. Der von der Kritik im Zusammenhang mit der Zadek-Inszenierung häufig vorgebrachte Einwand, dass die Lieder bloßen Nummercharakter hätten, findet sich in keinem Presseartikel⁵⁸² zur Sobol-Inszenierung. Was die **Sprache** anbelangt, lässt sich festhalten, dass im Gegensatz zur Inszenierung Peter Zadeks die Darsteller ohne jiddischen Akzent sprechen.

Das **Bühnenbild** gestaltete Edna Sobol, die Ehefrau des Autors und Regisseurs. Die Bühne ist zunächst einmal der leere Theaterraum, also die Bühne des Stadttheaters Klagenfurt. In der ersten Szene kommt eine Operafolie zum Einsatz. Weitere wichtige Elemente sind neun bewegliche und drehbare Wände, die beidseitig bespielt werden: Eine Seite zeigt Bücherregale (für die Szenen in KRUKS Bibliothek), die andere Ghettomauern. Manche der Szenen, die im Ghettotheater spielen, werden durch Einsatz des Eisernen Vorhangs (Szene 11) oder des

⁵⁸⁰ Vgl. Beinfeld, „Das kulturelle Leben im Wilnaer Getto“ in: Heuberger, *Schtarker fun ajsn*, S. 146.

⁵⁸¹ Vgl. Ruttner, „Die Jiddischen Lieder aus dem Wilnaer Ghetto.“ In: Freund (Hg.), *Ess firt kejn weg zurik*, S. 125.

⁵⁸² Zumindest liegt der Verfasserin kein solcher Artikel vor.

Wagner-Vorhangs (Szene 9, Szene 22) des Stadttheaters Klagenfurt angedeutet. Ein weiterer Vorhang befindet sich im hinteren Drittel der Bühne und kommt in Szene 16 zum Einsatz. Die bereits besprochene Vergewaltigung findet hinter diesem Vorhang statt. Die Kleider, die in der 10. Szene von WEISSKOPF verteilt werden, befinden sich auf einem Gitter, welches vom Schnürboden heruntergelassen werden kann und über und über mit Kleidungsstücken behängt ist.

Kostüm und **Maske** (Gabriele Heimann) sollten möglichst authentisch wirken, aus diesem Grund wurden für die Ghattobewohner vor allem Kostüme in gedeckten Farben und zum Teil beschädigte oder zerrissene Kleidung verwendet. CHAJA und jene Schauspieler, die in Szene 5 aus der Bodenklappe auftreten, waren zum Teil nur in Unterwäsche, Lumpen und alte Decken gehüllt und ihre Gesichter mit dunkler Farbe geschminkt, damit es wie Schmutz aussah. Joshua Sobol war es wichtig, dass den Schauspielern ihre Kostüme nicht genau passten, sie sollten entweder zu groß, zu klein oder zerrissen sein. WEISSKOPFS Kostüme verbesserten sich sichtbar von Auftritt zu Auftritt, was seinen wirtschaftlichen Aufstieg widerspiegelt. GENS, KITTEL und die beiden SS-OFFIZIERE traten in Uniformen auf.

Wie sich dem voran gestellten Kapitel entnehmen lässt, erfuhr die Figur des jüdischen Polizeichef DESSLER (Benedikt Bauernberger) eine starke Erweiterung, sowohl was Auftritte, als auch was Text anbelangt. DESSLER wird als skrupellos und machtgierig präsentiert, wodurch ein Gegengewicht zu GENS (Matthias Freihof) geschaffen wird, der an seinem Tun beinahe zerbricht. Eine weitere Veränderung betrifft die Darstellung HERMANN KRUKS, der sich vor allem in Szene 20 (Erste-Mai-Veranstaltung) aktiv am Geschehen beteiligt und DESSLER direkt angreift.⁵⁸³ Zadek hob KRUKS Kommentare⁵⁸⁴ häufig durch die Einspielung von Schreibmaschinengeklapper hervor und wies sie auf diesem Weg als (historische) Zitate aus. Sobol hingegen entschied sich, KRUK in manchen Szenen mit Sekretärin und Schreibmaschine auftreten zu lassen. KRUK diktierte seine Kommentare dann

⁵⁸³ Vgl. Kapitel 4.2.7.

⁵⁸⁴ Häufig direkte Zitate aus dem Tagebuch des historischen Hermann Kruk.

der Sekretärin, die sie augenblicks zu Papier brachte – durch diese aktive und gegenwärtig wirkende Handlung reduziert sich die epische Dimension der Figur und KRUKS Funktion als Kommentator tritt hinter seine Rolle als Chronist zurück. CHAJA (Karola Niederhuber) rückt in Sobols Inszenierung im Vergleich zur Berliner Produktion etwas in den Hintergrund und einige ihrer Sololieder werden vom gesamten Ensemble vorgetragen.⁵⁸⁵ CHAJA ist zwar trotzdem die erste Sängerin innerhalb der Gruppe und schon allein die Tatsache, dass SRULIK in sie verliebt ist, hebt sie von den anderen ab, aber dennoch wirkt sie in Sobols Inszenierung mehr als Teil des Ensembles und weniger als Solokünstlerin. Sobol vertraute auf realistische Darstellung und erwartet von den Schauspielern nicht nur Einfühlung in ihre Rolle, sondern vor allem auch in die Situation, die es darzustellen gilt. Auf Brüche und groteske Elemente wie sie Peter Zadek häufig in seiner *Ghetto*-Inszenierung verwendet, z.B. Nummerncharakter der Lieder, direkte Ansprache des Publikums und einen sich prostituierenden Transvestiten mit Luftballonschleppe und Glitzerkleid, verzichtet Sobol weitgehend.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass es Sobol wichtig war, nicht nur die großen und mittleren Rollen in den Mittelpunkt zu rücken, sondern durch die gemeinschaftliche Arbeit eine Ensembleleistung zu erzielen, zu die jeder einzelne der Beteiligten einen wichtigen Beitrag lieferte. Dies ließe sich anhand einer detaillierter Figurenanalysen und einer vergleichenden Betrachtung der Rollengestaltung der beiden Inszenierungen nachweisen, was allerdings den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

Anhand der Rolle CHAJA sollen dennoch einige markante Unterschiede hinsichtlich des Schauspielstils hervorgehoben werden. In der Inszenierung Peter Zadeks wird eindeutig CHAJAS (Esther Ofarim) Stellung als erste Sängerin des Ensembles hervorgehoben. Sie steht sowohl bei den Proben der Theatergruppe als auch in andern Szenen häufig im Mittelpunkt. Dafür sorgen nicht Allüren, sondern geschickte Positionierung im Raum, auffällige Kostüme, perfektes Make-up und die Aufmerksamkeit der anderen Figuren, die CHAJA immer wieder

⁵⁸⁵ Vgl. Kapitel 4.2, Szene 9, Szene 16 und Szene 20.

besondere Aufmerksamkeit zukommen lassen. Der Status der Ausnahmekünstlerin und Bühnenschönheit begründet sich allerdings auch im Habitus der Schauspielerin: Schon bei ihrem ersten Auftritt, wo sie um ihr Leben singt, umgibt sie die traumwandlerische Atmosphäre einer Seiltänzerin, die die Möglichkeit des tiefen Falls nie auch nur in Erwägung zieht. Die künstlerische Selbstverwirklichung scheint selbst im Angesicht des nahen Todes CHAJAS oberste Maxime zu sein. Dies zeigt sich auch in der 9. Szene: Als sie von KITTEL aufgefordert wird, *Swanee* zu singen, weigert sie sich trotz wiederholtem Musikeinsatz und den aufmunternden Interventionen der anderen Schauspieler mit dem Lied zu beginnen, und wartet, bis KITTEL ihr einen, für die Choreographie notwendigen, Hut zuwirft. Während die anderen Ensemblemitglieder zwischen den Auftritten und Proben die raue Ghettowirklichkeit durchleben, wirkt CHAJA wie in einer eigenen Welt, der Realität verschlossen und den Gräuel des Ghettolebens abgewandt. Dies hängt unter anderem mit ihrem Blick zusammen, der stets in der Ferne zu ruhen scheint und sie gleichsam entrückt wirken lässt. Das Leben außerhalb der Musik scheint CHAJA bis zu ihrem letzten Auftritt in der Bibliothek (wo CHAJA die innere Wandlung zur Partisanin bereits vollzogen hat) wenig Emotionen entlocken zu können – sie steht über den Dingen und ihre gesamte Aufmerksamkeit scheint auf ihren Gesang konzentriert. In Szene 16 wird dies durch ihren Gang über die gedeckte Festtafel auch körperlich versinnbildlicht – es erübrigt sich zu sagen, dass KITTEL ihr auf diese Tafel nicht zu folgen vermag.

In der Inszenierung Joshua Sobols wurden die Sololiednummern CHAJAS (Karola Niederhuber) wie erwähnt reduziert, sie bleibt zwar das Ausnahmetalent, doch scheint sie gut ins Ensemble integriert: So hilft sie beispielsweise den aus der Kanalisation auftretenden Künstlern dabei, sich zu säubern und rettet LINA vor den Handgreiflichkeiten KITTELS in der 16. Szene.⁵⁸⁶ Der in der älteren Textfassung nicht enthaltene Dialog zwischen ihr und SRULIK⁵⁸⁷ weist sie nicht nur als mit der Situation im Ghetto unzufriedenen Menschen aus, der seinem Schicksal durch

⁵⁸⁶ Vgl. Kapitel 4.2.2 Szenen 2-8 – Etablierung des Ensembles und Kapitel 4.2.6 Szene 16 – Die Orgie.

⁵⁸⁷ Vgl. Kapitel 4.2.7 Auf schnelllem Weg dem Ende zu: Szenen 17-21

Flucht entkommen will, sondern ist auch Indiz für ihre Beziehung zu SRULIK. Im Gegensatz zur CHAJA der Zadek-Inszenierung erscheint die CHAJA der Sobol-Inszenierung um vieles aktiver, voller Leidenschaft und Emotionen – sie nimmt Anteil am Schicksal ihrer Mitgefangenen, freut sich, ist ängstlich, hoffnungsfroh und traurig, alle Aspekte des Ghettolebens durchlebt sie intensiv. Die Musik ist für sie zwar ein wichtiges, jedoch nicht das alleinige Ausdrucksmittel – der Status der ersten Sängerin zwar Teil ihrer Figur, jedoch nicht der einzig Sinn gebende. Während bei Zadek der Ausnahmestatus der ersten Sängerin wiederholt bewusst ausgespielt wird, reduziert sich dieser Status bei Sobol zugunsten der Homogenität des Schauspielensembles: CHAJA spielt weniger den Star als die Situation.

Dieser Vergleich macht deutlich, dass sich die unterschiedlichen Ansätze der Regisseure auch im Schauspielstil niederschlagen und sich an einzelnen Rollen nachvollziehen lassen. Bei Zadek wird CHAJA in erster Linie als künstlerisch tätige Frau, als Star präsentiert, wofür eine eindeutige Sprache gewählt wird, die bestimmte charakteristische Merkmale hervorhebt. Sobols CHAJA ist, seinem Anspruch Solidarität darstellen zu wollen folgend, bestens in das Ensemble integriert, sie steht weniger im Mittelpunkt und äußert ihre Gefühle wie alle anderen Ghattobewohner auch. Was für die Rolle der Chaja gilt, lässt sich mit Abstrichen auf das restliche Ensemble übertragen: Peter Zadek scheint seinen Schwerpunkt auf charakterisierende Darstellung zu legen und betont die unterschiedlichen Sichtweisen der einzelnen Figuren (die schöne Sängerin, der Kommentator KRUK, der zweifelnde Machtmensch GENS...). Joshua Sobol versucht, jene Punkte herauszuarbeiten, die alle Ghattobewohner miteinander verbindet. Die einzelnen Rollen behalten zwar ihre Eigenarten und charakteristischen Merkmale, sind jedoch alle in der selben Situation und arbeiten auf ein gemeinsames Ziel hin.

Presse-Rundschau

Der Verfasserin wurde vom Stadttheater Klagenfurt ein Pressespiegel zur Verfügung gestellt, der Artikel aus zahlreichen regionalen (*Kärntner Tageszeitung*,

Die Kleine Zeitung) und nationalen (Kurier, Standard, Krone) Zeitungen enthält. Darüber hinaus wurde in Wochenmagazinen (Profil, Die Furche) und im benachbarten Ausland (Die Süddeutsche) berichtet. Ein Überblick über die im Rahmen der Ghetto-Produktion erschienenen Pressemeldungen macht deutlich, dass die in Ghetto behandelten Themen, die im Jahre der deutschsprachigen Uraufführung viele Gemüter erregten und die Meinungen spalteten, im Jahr 2008 keine hitzigen Debatten mehr entfachen konnten, sondern von der überwiegenden Mehrheit goutiert wurden. Während 1984 Bedenken geäußert wurden, dass die deutschen Zuschauer gar nicht anders könnten, als dieses Stück falsch zu verstehen und eine politisch-moralische Auseinandersetzung nicht an einem Theaterabend nachgeholt werden könne,⁵⁸⁸ hält man 2008 folgendes anscheinend bereits für common sense: „Dass die Nazis auch die Opfer ihrer Menschlichkeit beraubt haben, verringert ihre Schuld nicht, sondern vergrößert sie.“⁵⁸⁹ Inhalt des Stücks und Inszenierung lösen keine Bedenken über Zulässigkeit und Angepasstheit aus und von einer schuldbewussten Beklommenheit („Das richtige Stück für das falsche Publikum“), welche die Kritik 1984 durchzog, ist nichts zu bemerken: „So landet man einen künstlerischen Erfolg auf allen Ebenen. Und berührt Menschen ohne davon im Vorfeld zu fasn oder mit Pathos zwangszuemotionalisieren“⁵⁹⁰ wird etwa in der Kärntner Tageszeitung resümiert, die Kleine Zeitung spricht von „Realismus, der wie ein Faustschlag in die Magengrube fährt“ und einem „intensiven Ensemble, das als bedrohtes Kollektiv um Leben und Tod spielt, und trotzdem nicht die Sicht auf Einzelschicksale nimmt“⁵⁹¹ und Der Standard bescheinigt Sobol, ein „an Spannung kaum zu überbietendes Lehrstück zeitgeschichtlichen Theaters“⁵⁹² inszeniert zu haben. Der Grundtenor der Pressestimmen zur Klagenfurter Ghetto-Produktion kann als überaus freundlich, wenn nicht einhellig positiv beschrieben werden. Auffallend ist zudem, wie stark sich die Artikel ähneln und dass bestimmte Argumente sich immer wieder finden. Häufig war etwa der Hinweis auf das vom Autor verwendete authentische Ausgangsmaterial und das historische Ghettotheater in

⁵⁸⁸ Vgl. Broder, „Das richtige Stück für das falsche Publikum“ In: Sobol, *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 215.

⁵⁸⁹ Hell, „Das Ghetto als Theater“ in: *Die Furche*, 17.01.2008.

⁵⁹⁰ Schlatter, „Nicht schwarz-weiß, nur – Mensch“ in: *Kärntner Tageszeitung*, S. 50.

⁵⁹¹ Loigge, „Die Kunst und 50 Gramm Bohnen“ in: *Kleine Zeitung*, S. 63.

⁵⁹² Bayer, „Spielen um zu (über-)leben“ in *Der Standard*, 12.01.2008.

Wilna anzutreffen. Weiters wurde in den Kritiken oft die Personalunion von Autor und Regisseur angesprochen, sowie Sobols Renommee als international erfolgreicher Theatermacher hervorgehoben. „Dass Sobol, der international bekannteste Theatermacher Israels, zusammen mit seiner Frau Edna in Klagenfurt gearbeitet hat, ist für das Theater eine kleine Sensation.“⁵⁹³ Als Quintessenz des Stücks wurde die Analyse von Menschen in Extremsituationen und Überlebensstrategien während des Nazi-Regimes erkannt. Im Gegensatz zu den Artikeln, die der Verfasserin über die Inszenierung Peter Zadeks vorliegen⁵⁹⁴, wurde immer wieder die schauspielerische Leistung gelobt. Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass man im Rahmen der Uraufführung in erster Linie mit dem Inhalt des Stücks beschäftigt war und die Besprechung des Themas nicht von der Besprechung der Schauspieler abgespalten wurde – bzw. die Besprechung der Schauspieler ausgeklammert wurde.⁵⁹⁵ Besonders wurde die schauspielerische Leistung SRULIKS (Roman Schmelzer) und LINAS (Lydia Nassall) hervorgehoben und damit der schwierigen Aufgabe Tribut gezollt, als Schauspieler in so hohem Maße aufeinander abgestimmte, bisweilen choreographierte Bewegungen ausführen zu müssen. Roman Schmelzer bekannte in einem Interview, dass diese Rolle nicht einfach zu erarbeiten war: „Die Rolle des Bauchredners Srulik ist durch das Spiel mit der Puppe eine technisch sehr fordernde Rolle, dazu kommt der ständige Wechsel der Stimmen, das hat Nerven gekostet.“⁵⁹⁶ Dass Schmelzer auch LINAS Text übernehmen sollte, kristallisierte sich erst im Laufe des Probenprozesses heraus. Der ständige Wechsel zwischen zwei Stimmlagen brachte zwar eine zusätzliche Erschwernis mit sich, erhöhte aber auch in erheblichem Masse die Virtuosität der Auftritte des Puppenspielers und seiner Puppe, was die Kritik von einer „geradezu akrobatischen Glanzleistung“⁵⁹⁷ sprechen lässt. Die Rolle des KITTEL wurde von Jens Schnarre „in atemberaubender Manier, unberechenbar, gekonnt an der Grenze zum Wahnsinn

⁵⁹³ Hell, „Das Ghetto als Theater“ in: *Die Furche*, 17.01.2008.

⁵⁹⁴ Es wird darauf hingewiesen, dass es sich dabei in erster Linie um Artikel handelt, die in (Theater)-Fachmagazinen erschienen waren und weniger um Tageszeitungsartikel.

⁵⁹⁵ Vgl. Kapitel 3.2.3 Joshua Sobol: *Ghetto*.

⁵⁹⁶ Fischer, „Diese Rolle hat Nerven gekostet.“

<http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/725181/index.do>, 2008, 07.03.2009.

⁵⁹⁷ Loigge, „Die Kunst und 50 Gramm Bohnen“ in: *Kleine Zeitung*, S. 63.

*balancierend*⁵⁹⁸ verkörpert. Sobol hatte mit Schnarre bereits vor *Ghetto* zusammen gearbeitet und akkreditiert ihm die für die Rolle des KITTEL unerlässliche Zweideutigkeit: „*Er kann sehr schrecklich sein und auch sehr sympathisch.*“ Den Vorwurf, einen allzu sympathischen Nazi gezeichnet zu haben, lässt Sobol auch 2008 nicht gelten: „*Ich glaube, dass sympathische Täter gefährlicher sein können, als die grausamen. [...] Die sympathischen sind sehr verführerisch. Eines der Hauptprobleme war, dass Juden verführt waren – durch Hoffnung.*“⁵⁹⁹

⁵⁹⁸ Bayer, „Spielen um zu (über-)leben“ in *Der Standard*, 12.01.2008.

⁵⁹⁹ Loigge, „Ernsthaftes Theater bricht immer Tabus.“

<http://www.kleinezeitung.at/freizeit/events/theater/696539/index.do?ref=pg>, 2008, 07.03.2009.

5 SCHLUSSBEMERKUNG

In dieser Arbeit wird der Versuch unternommen, anhand Joshua Sobols Holocaustdrama *Ghetto* nachzuvollziehen, wie Geschichte auf einer Bühne vergegenwärtigt werden kann. Einleitende Ausführungen zu den Themen Nationalsozialismus und Holocaust, sowie zu den Ghettos in Osteuropa sind der genauen Besprechung des Schauspiels vorangestellt. Da Joshua Sobols Drama auf historischen Tatsachen basiert, darf diese geschichtliche Annäherung als unerlässlich bezeichnet werden.

Um *Ghetto* in einen Kontext vergleichbarer Stücke zu setzen, widmet sich ein weiterer Abschnitt dieser Diplomarbeit dem Themenfeld Holocaustdramatik. Neben einem knappen chronologischen Überblick zur Entwicklung von Holocaustdarstellungen und Darstellungen von jüdischen Figuren auf deutschsprachigen Bühnen in der Nachkriegszeit, der den Bogen von den Fünfziger Jahren bis in die Neunziger Jahre spannt und sowohl Ergebnisse aus der Literaturwissenschaft als auch theaterwissenschaftliche Forschungen mit einbezieht, werden George Taboris *Die Kannibalen* sowie Rainer Werner Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* einer genauen Betrachtung unterzogen. Diese beiden Stücke wurden ausgewählt, da sie gewisse Parallelen zu *Ghetto* aufweisen – nicht nur hinsichtlich ihrer kontroversen Darstellung von jüdischen Figuren, sondern auch bezüglich der gesellschaftlichen Reaktionen, die sie auszulösen vermochten.

Der letzte Teil dieser Arbeit widmet sich schließlich der vergleichenden Betrachtung zweier Inszenierungen von *Ghetto*: Der deutschsprachigen Erstaufführung in der Regie Peter Zadeks aus dem Jahr 1984 und einer Inszenierung aus dem Jahr 2008, inszeniert vom Autor Joshua Sobol. Der Fokus liegt vor allem auf der Darlegung der textlichen Veränderungen, der Resonanz der Presse und dem unterschiedlichen Ansatz der beiden Regisseure. Ein gründlicher Vergleich der beiden Textfassungen ist Kernstück der vergleichenden Betrachtung.

Neben der deutlichen Verknappung, die der Text seit seiner Uraufführung erfuhr, und der vollständigen Überarbeitungen zweier prägnanter Szenen – der letzten Szene vor der Pause (12) und der letzten Szene des Stücks (22) – stechen weitere Unterschiede hervor. Peter Zadek entscheidet sich für eine szenische Umsetzung, die durch groteske Einschübe, epische Brüche und revueartigen Musikeinlagen mit auffälligen Choreographien die Identifikation der Zuschauer immer wieder auf die Probe stellt und die – wie sich auch anhand der Presseartikeln nachvollziehen lässt – verunsichernd wirkt und Irritationen auslöst: Inhalt des Stücks, allen voran die Überlebensstrategien des Judenrates GENS und der sympathische Züge aufweisende Nazioffizier KITTEL, sowie die von Zadek gewählte Umsetzung werden immer wieder zur Diskussion gestellt.

Es bleibt anzumerken, dass Zadeks Inszenierung in vielerlei Hinsicht als Bahn brechend gelten kann: Die Diskussion über die Darstellung des Holocaust auf der Bühne wurde um den Aspekt der Darstellbarkeit von Kollaboration bereichert, Joshua Sobol und *Ghetto* erlangten internationale Bekanntheit und sowohl Stück als auch Inszenierung wurden ausgezeichnet. Joshua Sobol setzt in seiner Inszenierung von *Ghetto* am Stadttheater Klagenfurt auf eine – im Vergleich zur Zadek-Inszenierung – realistische Umsetzung. Bereits im Drama vorhandene, textimmanente groteske Elemente wie die Dialoge zwischen LINA, SRULIK und KITTEL bleiben erhalten, werden jedoch nicht durch weitere, non-verbale Stilmittel (wie z.B. Zadeks Luftballonschleppe) ergänzt. Übergänge zwischen Liedern und Sprechtext werden szenisch motiviert und so harmonisch wie möglich angelegt. Sobol nennt die Darstellung der Solidarität unter den Ghattobewohnern als vorrangiges Leitmotiv für seine Inszenierung und sieht gerade in der unstabilen Lebenssituation des Ghettos, wo jeder für sich alleine kämpft und ein Zusammenhalt sich erst nach und nach einstellen kann, eine Parallele zur Gegenwart. Sobols Inszenierung wurde von Presse und Publikum überaus wohlwollend aufgenommen – das große Medienecho und die zahlreichen divergenten Stimmen, von welchen die Uraufführung begleitet war, blieb – wie 25 Jahre später zu erwarten – aus.

Beide Inszenierungen sind, bei aller Unterschiedlichkeit, als künstlerische Erfolge zu werten, die dem Anspruch Joshua Sobols gerecht werden, dass *Ghetto* dem Publikum vermitteln soll, „*dass und warum die Menschen im Ghetto äußerst lebendig waren bis zum Moment des Todes.*“⁶⁰⁰

⁶⁰⁰ Merschmeier, „Jeder im Ghetto musste durch diese Hölle gehen.“ In: *Theater heute*, S. 9.

BIBLIOGRAPHIE

Aronson, Elliot; Wilson, Timothy D.; Akert, Robin M. *Sozialpsychologie*. München: Pearson Studium, 2004.

Becker, Peter von; Merschmeier, Michael; Rischbieter, Henning (Hg.). *Theater 1985. Jahrbuch der Zeitschrift «Theater heute»*. Berlin: Orell Füssli + Friedrich Verlag, 1985.

Benz, Wolfgang. *Der Holocaust*. München: Beck, 1996.

Benz, Wolfgang. *Geschichte des dritten Reiches*. München: Beck, 2000.

Benz, Wolfgang; Graml Hermann; Weiß, Hermann (Hg.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

Berger, Alan L.; Cargas, Sarita; Patterson, David (Hg.). *Encyclopedia of Holocaust literature*. Connecticut, London: Oryx Press, 2002.

Braese, Stephan (Hg.). *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag, 1998.

Brauneck, Manfred; Schneilin, Gerard (Hg.). *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Beinbek: Rowohl Taschenbuch Verlag GmbH, 2001.

Brenner, Michael. *Geschichte des Zionismus*. München: Verlag C.H. Beck, 2002.

Broszat, Martin. *Die Machtergreifung. Der Aufstieg der NSDAP und die Zerstörung der Weimarer Republik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1994.

Cernyak-Spatz, Susan E. *German Holocaust Literature*. New York: Peter Lang Verlag, 1985.

Czerniaków, Adam. *Im Warschauer Ghetto: das Tagebuch des Adam Czerniaków 1939-1942. Mit einem Vorwort von Israel Gutman*. München: Beck, 1986.

Deschner, Günther. *Menschen im Ghetto. Mit einem Vorwort von Jean Améry*. Gütersloh: Bertelsmann Sachbuchverlag, 1969.

Fassbinder, Rainer Werner. *Der Müll, die Stadt und der Tod. Nur eine Scheibe Brot: ein Stück in 10 Szenen*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1998.

Feinberg, Anat. *George Tabori*. München: Deutscher Taschenbuchverlag, 2003.

Feinberg, Anat. *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*. Köln: Prometh Verlag, 1988.

Graml, Hermann. *Reichskristallnacht. Antisemitismus und Judenverfolgung im Dritten Reich*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988.

Gutman, Israel (Hg.). *Enzyklopädie des Holocaust: die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*. Bd. 1-3., München: Piper, 1995.

Herbst, Ludolf. *Das nationalsozialistische Deutschland 1933-1945. Die Entfesselung der Gewalt: Rassismus und Krieg*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996.

Heuberger, Georg: „Schtarker fun ajsn“: Konzert- und Theaterplakate aus dem Wilnauer Getto, 1941-1943; Begleitbuch zur Ausstellung „Schtarker fun ajsn“. Frankfurt am Main: Jüdisches Museum, 2002.

Hilberg, Raul. *Die Vernichtung der europäischen Juden*. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.

Hochhuth, Rolf. *Der Stellvertreter. Mit einem Vorwort von Erwin Piscator*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1963.

Hochhuth, Rolf. *Die Geburt der Tragödie aus dem Krieg. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Erstausgabe. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.

Kruk, Herman. *The last days of the Jerusalem of Lithuania. Chronicles from the Vilna Ghetto and the Camps, 1939-1944*. Edited by Benjamin Harshav. Yivo Institute for Jewish Research. New Haven: Yale University Press, 2002.

Leiser, Erwin. «Deutschland, erwache!» *Propaganda im Film des Dritten Reiches. Mit einer Nachbetrachtung von Mathias Greffrath*. Reinbek: Rowohlt, 1968.

Marschall, Brigitte. *Verstrickt in Geschichte(n): Im Würgegriff des Über-Lebenskampfes George Taboris*. Wien: Böhlau, 1991.

Morgenstern, Matthias. *Theater und zionistischer Mythos. Eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Joshua Sobol*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002.

Ongan, Gamze. *Auschwitz als Gegenstand des Theaters*. Wien: Dipl.-Arb., 1990.

Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Fink, 2001.

Rachler, Paul. *Der jüdische Ordnungsdienst in den Gettos in Osteuropa 1939-1944. Eine Untersuchung anhand Aussagen Überlebender*. Wien: Dipl.-Arb., 1995.

Reich-Ranicki, Marcel. *Deutsche Literatur in West und Ost. Neuausgabe*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1983.

Ron Wertjanz, Ursula. *Joshua Sobols Dramentrilogie: »Ghetto«, »Adam«und »Untergrund«.* Zur Darstellung jüdischen Operdaseins und Widerstandes im Nazi-Ghetto. Wien: Diss., 1997.

Roth, Markus. *Theater nach Auschwitz. George Taboris Die Kannibalen im Kontext der Holocaust-Debatten.* Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2003.

Shakespeare, William. *Der Kaufmann von Venedig. Zweisprachige Ausgabe. Mit einem Essay von Wolfgang Weiß.* München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1995.

Sobol, Joshua. *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung.* Hg. Harro Schweizer. Weinheim: Quadriga-Verlag, 1984.

Sobol, Joshua. *Ghetto. Essener Fassung.* Übersetzung: Jürgen Fischer. Bremen: Litag Verlag, 1991.

Sobol, Joshua. *Ghetto. Programmheft.* Klagenfurt: Stadttheater Klagenfurt, 2008.

Sobol, Joshua. *Ghetto. Programmheft.* Wien: Volkstheater, 1985.

Sobol, Joshua. *Ghetto. Regiebuch.* Klagenfurt: Stadttheater Klagenfurt, 2008.

Sobol, Joshua. *Schweigen.* München: Luchterhand, 2003.

Schur, Grigorij. *Die Juden von Wilna: die Aufzeichnungen des Grigorij Schur 1941-1944.* Hg. Wladimir Porudominskij. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.

Tabori, George. *Mein Kampf. Farce.* Wien: Programmbuch, Burgtheater Wien, 1987.

Tabori, George. *Theatersücke I. Mit einem Vorwort von Peter von Becker.* München: Carl Hanser Verlag, 1994.

Wulf, Josef: *Das dritte Reich und seine Vollstrecker. Die Liquidation von 500 000 Juden im Ghetto Warschau.* Berlin-Grunewald: arani, 1961.

Zimmermann, Moshe. *Die deutschen Juden 1914-1945.* München: Oldenburg, 1997.

Unselbständige Literatur

Améry, Jean. „Im Warteraum des Todes“. In: Deschner, Günther. *Menschen im Ghetto. Mit einem Vorwort von Jean Améry.* Gütersloh: Bertelsmann Sachbuchverlag, 1969. S. 11-31.

Bayer, Bernhard. „Spielen um zu (über-)leben.“ In: *Der Standard*, 12.01.2008.

Becker, Peter von. „Fast verspielt. Das Theater als unmoralische Anstalt? Beobachtungen und Fragen zum Frankfurter Fassbinder-Streit.“ In: *Theater heute*, Heft 12, Dezember 1985, S. 3-9.

Becker, Peter von. „Der Vogelbär. Tabori. Eine Skizze.“ In: Tabori, George. *Mein Kampf. Farce*. Wien: Programmbuch, Burgtheater Wien, 1987, S. 112-116.

Benz, Wolfgang. „Ponary.“ In: Benz; Graml; Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, S. 649.

Beinfeld, Solon. „Das kulturelle Leben im Wilnaer Getto.“ In: Heuberger, Georg: *„Schtarker fun ajsn“: Konzert- und Theaterplakate aus dem Wilnauer Getto, 1941-1943; Begleitbuch zur Ausstellung „Schtarker fun ajsn“*. Frankfurt am Main: Jüdisches Museum, 2002. S 138-197.

Bergmann, Werner. „Pogrom.“ In: Benz, Wolfgang; Graml Hermann; Weiß, Hermann (Hg.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, S. 641.

Boberach, Heinz. „Nachkriegsprozesse.“ In: Benz, Wolfgang; Graml Hermann; Weiß, Hermann (Hg.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, S. 592-594.

Bodek, Janusz. „Ein »Geflecht aus Schuld und Rache«? Die Kontroversen um Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod*.“ In: Braese, Stephan (Hg.). *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag, 1998, S. 351-381.

Broder, Hendryk M. „Das richtige Stück für das falsche Publikum.“ In: Sobol, Ghetto: *Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*, S. 215-226.

Buchwitz, Harry. „Das Skandalon Fassbinder“. In: *Die Deutsche Bühne*, Nummer 9, September 1984, S. 15.

Cargas, Sarita. „Weiss, Peter (1916-1982)“. In: Berger, Alan L.; Cargas, Sarita; Patterson, David (Hg.). *Encyclopedia of Holocaust literature*. Connecticut, London: Oryx Press, 2002, S. 210-213.

Delekat, Thomas. „Der Frankfurter Fassbinder-Streit.“ In: *Die Deutsche Bühne*. Nummer 9, September 1984, S. 12-14.

Deutsch-Schreiner, Evelyn. „Die Opfer schützen die Täter. Jüdische Figuren in der österreichischen Bühnenpraxis nach dem Holocaust.“ In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.). *Theatralia Judaica II*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996, S. 100-114.

Distel, Barbara. „Konzentrationslager“. In: Benz, Wolfgang; Graml Hermann; Weiß, Hermann (Hg.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, S. 549-550.

Dreßen, Willi. „Wilna (Ghetto)“. In: Benz, Wolfgang; Graml Hermann; Weiß, Hermann (Hg.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, S. 806-807.

Evron, Boaz. „Das Spiegelbild des Schreckens.“ In: Sobol, Joshua. *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*. Hg. Harro Schweizer. Weinheim: Quadriga-Verlag, 1984, S. 195-199.

Fass, Moshe. „Theatrical activities in the Polish Ghettos during the years 1939-1940“ in: *Jewish Social Studies. A Quarterly Journal devoted to Contemporary and Historical Aspects of Jewish Life. Published by the Conference on Jewish Social Studies*. New York: Winter 1976. Vol. XXXVIII, No. I, S. 54-72.

Fassbinder, Rainer Werner. „28.März 1976.“ In: *Theater heute*, Heft 12, Dezember 1985, S. 6.

Fischer-Lichte, Erika. „Theater als Erinnerung oder Ritual einer Totenbeschwörung?“ In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.). *Theatralia Judaica II*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996, S. 164-87.

Galinski, Heinz. „Eine zu große Unbefangenheit.“ In: *Die Deutsche Bühne*. Nummer 9, September 1984, S. 16.

Greiffenhagen, Gottfried nach einem Tonbandinterview mit Aron Alexander. „Ein Leben ohne Zukunft hatte angefangen.“ In: Sobol, Joshua. *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*. Hg. Harro Schweizer. Weinheim: Quadriga-Verlag, 1984, S. 50-58.

Günther, Frank. „Aus der Übersetzerwerkstatt: Liebe, Freundschaft, Fremdenhaß oder: Wie man einen Juden verteuelt.“ In: Shakespeare, *Der Kaufmann von Venedig*, S. 209-225.

Gutman, Israel. „Vorwort von Israel Gutman“. In: Czerniaków, Adam. *Im Warschauer Getto: das Tagebuch des Adam Czerniaków 1939-1942. Mit einem Vorwort von Israel Gutman*. München: Beck, 1986. S. VII-XXIII.

Hadomi, Leah; Horch, Hans Otto, "In Deutschland mißverständlich über Juden schreiben – das heißt schlecht schreiben'. Anmerkungen zur Rezeption von Rainer Werner Fassbinders Skandal-Stück 'Der Müll, die Stadt und der Tod' in Deutschland und Israel. Mit einem Epilog über einen postmodernen Rettungsversuch aus den USA". In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.). *Theatralia Judaica II*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1996, S. 115-136.

Hell, Cornelius. „Das Ghetto als Theater.“ In: *Die Furche*, 17.01.2008.

Hell, Cornelius. „Für mich gibt es keine Provinz – Interview mit Joshua Sobol.“ In: *Die Furche*, 10.01.2008.

Hien, Ursula. „Schreiben gegen den Philosemitismus – Edgar Hilsenrath und die Rezeption von *Nacht* in Westdeutschland.“ In: Braese, Stephan (Hg.). *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag, 1998, S. 229-242.

Keller, Werner. „Drama und Geschichte.“ In: Keller, Werner (Hg.). *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, S. 298-339.

Kessler, Florian. „Schmutzige Hände. Joshua Sobol inszeniert sein Stück „Ghetto“ in Klagenfurt.“ In: *Die Süddeutsche Zeitung*, 16.01.2008.

Klinger, Eva Maria. „Kein Kompromiss. Karl Markovics spielt Schlomo Herzl in George Taboris Farce „Mein Kampf“ im Theater in der Josefstadt.“ In: *Die Bühne*. Nr. 5, Mai 2008, S. 30-32.

Konecny, Petra. „Widerstand in Wilna 1941-1943“. In: Freund, Florian (Hg.). *Ess firt kejn weg zurik*. Wien: Picus, 1992. S. 49-65.

Loewy, Hanno. „Das gerettete Kind. Die »Universalisierung« der Anne Frank.“ In: Braese, Stephan (Hg.). *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag, 1998, S. 19-41.

Loigge, Uschi. „Die Kunst und 50 Gramm Bohnen.“ In: *Kleine Zeitung*, 12.01.2008, S. 63.

Löffler, Sigrid. „Vom guten schlechten Geschmack. Wiener «Ghetto»-Premiere: eine Lektion.“ In: *Theater heute*. Heft 6, Juni 1985, S. 61.

Matthäus, Jürgen, „Ghetto“ In: Benz, Wolfgang; Graml Hermann; Weiß, Hermann (Hg.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, S. 489-490.

Matthäus, Jürgen. „Warschau (Ghetto)“ In: Benz, Wolfgang; Graml Hermann; Weiß, Hermann (Hg.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, S. 795-796.

Mayer, Gerhard. „Der Traum von den Mandelbäumen.“ In: *Die Bühne*. Nr. 319, April 1985, S. 24-25.

Merschmeier, Michael. „Jeder im Ghetto musste durch diese Hölle gehen. Ein Theater Heute-Gespräch mit dem israelischen Autor Joshua Sobol.“ In: *Theater heute*, Heft 25, August 1984, S. 6-9.

Millo, Joseph. „Aba Kovner, Kommandant der jüdischen Untergrundbewegung in Wilna und der Partisanen (1942-1945) im Gespräch über Joshua Sobols „Ghetto“.“ In: Sobol, *Ghetto. Programmheft*. Wien: Volkstheater, 1985 (ohne Seitenangabe).

Neiss, Marion. „Judenräte“ In: Benz, Wolfgang; Graml Hermann; Weiß, Hermann (Hg.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, S. 535.

Neubaur, Caroline. „Tabubruch. Das israelische Stück ‚Ghetto‘ unter Peter Zadek in Berlin.“ In: *Die Deutsche Bühne*, Nummer 9, September 1984, S. 17-18.

Pätzold, Kurt. „Reichskristallnacht“ In: Benz, Wolfgang; Graml Hermann; Weiß, Hermann (Hg.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, S. 679-681.

Patterson, David. „Ringelblum, Emanuel (1900-1944).“ In: Berger, Alan L.; Cargas, Sarita; Patterson, David (Hg.). *Encyclopedia of Holocaust literature*. Connecticut, London: Oryx Press, 2002, S. 158-159.

Petuchauskas, Markas. „Vom Schicksal des Getto-Theaters Plakate erzählen Geschichte(n).“ In: Heuberger, Georg: „*Schtarker fun ajsn*“: Konzert- und Theaterplakate aus dem Wilnauer Getto, 1941-1943; Begleitbuch zur Ausstellung „*Schtarker fun ajsn*“. Frankfurt am Main: Jüdisches Museum, 2002, S 198-209.

Pott Sandra; Sanders, Marcus. „Abdankung des Dokumentarischen? Taboris *Die Kannibalen* als Gegenstück zu *Die Ermittlung* von Peter Weiss.“ In: Bayerdörfer, Hans-Peter (Hg.) *Theater gegen des Vergessen*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997, S. 155-182.

Pütz, Peter. „Die Zeit im Drama. Die Spannung.“ In: Keller, Werner (Hg.). *Beiträge zur Poetik des Dramas*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976, S. 108-123.

Rabinovici, Doron. „»Jidn, sogt, wer schtejt baim tojer?« Der Fall Franz Murer – ein österreichischer Schauprozess gegen die Opfer.“ In: Freund, Florian (Hg.). *Ess firt kejn weg zurik*. Wien: Picus, 1992, S. 97-122.

Rohwer, Jörn Jakob. „Die Illusion der Unsterblichkeit.“ In: Kässens, Wend. *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2004. S. 121-128.

Rokem, Freddie. „Yehoshua Sobol – Between History and the Arts: A Study of Ghetto and Shooting Magda (The Palestinian Woman).“ In: Ben-Zvi, Linda. *Theater in Israel*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, S. 201-226.

Ruttner, Franz. „Die Jiddischen Lieder aus dem Wilnaer Ghetto.“ In: Freund, Florian (Hg.). *Ess firt kejn weg zurik*. Wien: Picus, 1992, S. 122-195.

Sartre, Jean-Paul. „Betrachtungen zur Judenfrage.“ In: *Drei Essays*. Berlin: Ullstein Taschenbücher-Verlag, 1960, S. 108-191.

Schlatte, Maja. „Nicht schwarz-weiß, nur – Mensch.“ In: *Kärntner Tageszeitung*, 12.01.2008, S. 50.

Schulze-Reimpell, Werner. „Heikle Gratwanderungen. Fragen zu Joshua Sobols «Ghetto» in Köln, «Ghetto» und «Weiningers Nacht» in Düsseldorf.“ In: *Theater heute*, Heft 2, 1986, S. 33-34.

Seegers, Armgard. „«Die Herren trauen sich nicht so richtig» Ein Portrait der Schauspielerin Zazie de Paris.“ In: *Theater heute*. Heft 2, Februar 1985. S. 1-3.

Sobol, Joshua. „Ein Interview mit mir selbst“, In: Sobol, Joshua. *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*. Hg. Harro Schweizer. Weinheim: Quadriga-Verlag, 1984, S. 189-194.

Sobol, Joshua. „Was suche ich im Theater?“ In: Morgenstern, Matthias. *Theater und zionistischer Mythos. Eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Joshua Sobol*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2002. S. 331-334.

Stadelmaier, Gerhard. „Rucke di guh, Blut ist im Schuh.“ In: Becker, Peter von; Merschmeier, Michael; Rischbieter, Henning (Hg.). *Theater 1985. Jahrbuch der Zeitschrift «Theater heute»*. Berlin: Orell Füssli + Friedrich Verlag, 1985, S. 127-135.

Sterling, Eric. „Sobol, Joshua (1939-)“. In: Berger, Alan L.; Cargas, Sarita; Patterson, David (Hg.). *Encyclopedia of Holocaust literature*. Connecticut, London: Oryx Press, 2002, S. 188-191.

Stoessel, Marleen. „Auf dem Friedhof Theater?“ In: *Theater heute*, Heft 25, August 1984, S. 4-13.

Taub, Michael. „Hochhuth, Rolf (1931-)“. In: Berger, Alan L.; Cargas, Sarita; Patterson, David (Hg.). *Encyclopedia of Holocaust literature*. Connecticut, London: Oryx Press, 2002, S. 72-73.

Tynan, Kenneth. „Mit hängenden Köpfen alles vergessen wollen.“ In: Sobol, Joshua. *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*. Hg. Harro Schweizer. Weinheim: Quadriga-Verlag, 1984, S. 177-178.

Wege, Carl. „Dokumentarisches Theater.“ In: Brauneck, Manfred; Schneilin, Gerard (Hg.). *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Beinbek: Rowohl Taschenbuch Verlag GmbH, 2001, S. 296.

Weiß, Christoph. „»...eine gesamtdeutsche Angelegenheit im äußersten Sinne...« Zur Diskussion um Peter Weiss' *Ermittlung* im Jahre 1965.“ In: Braese, Stephan (Hg.). *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt am Main; New York: Campus Verlag, 1998, S. 53-70.

Wetzel, Juliane. „Nürnberger Gesetze“ In: Benz, Wolfgang; Graml Hermann; Weiß, Hermann (Hg.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, S. 620.

Wetzel, Juliane. „Ewiger Jude, Der (Film)“ In: Benz, Wolfgang; Graml Hermann; Weiß, Hermann (Hg.). *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, S. 452.

Zinger, Arie. „Antisemitismus als Reiz? Antworten von Peter Zadek aus einem Gespräch mit Arie Zinger.“ In: Sobol, Joshua. *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*. Hg. Harro Schweizer. Weinheim: Quadriga-Verlag, 1984, S. 241-245.

Literatur ohne Verfasserangabe:

„Chronik der Ereignisse um Wilna 1939-1943.“ In: Sobol, Joshua. *Ghetto: Schauspiel in 3 Akten. Mit Dokumenten und Beiträgen zur zeitgeschichtlichen Auseinandersetzung*. Hg. Harro Schweizer. Weinheim: Quadriga-Verlag, 1984, S. 10-21.

„Generalgouvernement“ in: Gutman, Israel (Hg.). *Enzyklopädie des Holocaust: die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*. Bd. 1., München: Piper, 1995, S. 511-513.

„Ghetto“ in: Gutman, Israel (Hg.). *Enzyklopädie des Holocaust: die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*. Bd. 1., München: Piper, 1995, S. 535-539.

„Widerstand, Jüdischer“ in: Gutman, Israel (Hg.). *Enzyklopädie des Holocaust: die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*. Bd. 3., München: Piper, 1995, S. 1584-1590.

„Wilna“ in: Gutman, Israel (Hg.). *Enzyklopädie des Holocaust: die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden*. Bd. 3., München: Piper, 1995, S. 1599-1603.

„Introduction“ in: Berger, Alan L.; Cargas, Sarita; Patterson, David (Hg.). *Encyclopedia of Holocaust literature*. Connecticut, London: Oryx Press, 2002. S. xiii-xviii.

„Sobol Joshua“ in: Falk, Dietmar (Red.). *Harenberg-Kulturführer Schauspiel*. Mannheim: Meyers Lexikon Verlag, 2007, S. 644-647.

„Notizen zur Spielzeit und Ergebnisse der Kritiker-Umfrage“ in: Becker, Peter von; Merschmeier, Michael; Rischbieter, Henning (Hg.). *Theater 1985. Jahrbuch der Zeitschrift «Theater heute»*. Berlin: Orell Füssli + Friedrich Verlag, 1985, S. 124-132.

Quellen aus dem Internet:

Fischer, Marianne. „Diese Rolle hat Nerven gekostet.“
<http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/725181/index.do>, 2008, 07.03.2009.

Kamm, Henry. „Drama warns Vienna about anti-Semitism.“
<http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9A02EFD61639F93BA15756C0A963948260>, 1985, 11.03.2009.

Loigge, Uschi. „Ernsthaftes Theater bricht immer Tabus.“
<http://www.kleinezeitung.at/freizeit/events/theater/696539/index.do?ref=pg>, 2008, 07.03.2009.

Michaelis, Rolf. „Mords-Musical.“ <http://www.zeit.de/1984/30/Mords-Muesical>, 1984, 07.03.2009.

Seegers, Armgard. „Zwischen Hollywood und Holocaust.“
<http://www.abendblatt.de/daten/2007/07/25/775236.html?prx=1>, 2007, 07.03.2009.

Stadelmaier, Gerhard. „Zum Tod George Taboris: O Haupt voll Witz und Wunden.“
<http://www.faz.net/s/Rub4D7EDEFA6BB3438E85981C05ED63D788/Doc~E3471BF8B6EF04FECA06A66A6FB54CEF0~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, 2007, 07.03.2009.

Steiner, Charles. „Der Kosmopolit, der Welttheater denkt.“
http://www.ktz.at/apa_content_detail.php?detail_id=53011, 2008, 07.03.2009.

„Hatikva - haTikwa - Hymne des Staates Israel“.
<http://www.hagalil.com/iwrith/hatikvah.htm>, 2006, 07.03.2009.

„Rainer Werner Fassbinder.“
<http://www.fassbinderfoundation.de/node.php/de/leben>, 2005, 07.03.2009.

Video/DVD:

Adam. Regie: Johannes Klaus, Fernsehregie: Peter Behle. Fassung: ZDF Theaterkanal, 1990, 1:50.

Ghetto. Regie: Joshua Sobol, DVD-Video, Fassung: Hausaufnahme Stadttheater Klagenfurt, 2008, 2:56.

Ghetto. Regie: Peter Zadek, Fernsehregie: George Moorse. Fassung: BR 3, 1984, 2:56.

ANHANG

ABSTRACT

Zielsetzung dieser Arbeit war es, anhand Joshua Sobols Holocaustdrama *Ghetto* nachzuvollziehen, wie Geschichte auf einer Bühne vergegenwärtigt werden kann. Zu diesem Zweck wurden zunächst einleitende Erläuterungen zu den Themen Nationalsozialismus und Holocaust gegeben, die für die folgende Betrachtung des ausgewählten Schauspiels unerlässlich waren. Um *Ghetto* in einen Kontext zu setzen, widmete sich ein Abschnitt dieser Diplomarbeit dem Themenfeld Holocaustdramatik. Neben einem knappen chronologischen Überblick zur Entwicklung von Holocaustdarstellungen und Darstellungen von jüdischen Figuren auf deutschsprachigen Bühnen in der Nachkriegszeit, der den Bogen von den Fünfziger Jahren bis in die Neunziger Jahre spannt und sowohl Ergebnisse aus der Literaturwissenschaft als auch theaterwissenschaftliche Forschungen mit einbezieht, wurden George Taboris *Die Kannibalen* sowie Rainer Werner Fassbinders *Der Müll, die Stadt und der Tod* einer genaueren Betrachtung unterzogen. Diese beiden Stücke wurden ausgewählt, weil sie gewisse Parallelen zu *Ghetto* aufweisen – nicht nur hinsichtlich ihrer kontroversen Darstellung von jüdischen Figuren, sondern auch bezüglich der gesellschaftlichen Reaktionen, die sie auszulösen vermochten. Der letzte Teil dieser Arbeit widmet sich schließlich der vergleichenden Betrachtung zweier Inszenierungen von *Ghetto*: Der deutschsprachigen Erstaufführung in der Regie Peter Zadeks aus dem Jahr 1984 und einer Inszenierung aus dem Jahr 2008, inszeniert vom Autor Joshua Sobol. Der Fokus liegt vor allem auf der Darlegung der textlichen Veränderungen, der Resonanz der Presse und dem unterschiedlichen Ansatz der beiden Regisseure.

CURRICULUM VITAE

| | |
|--------------|----------------------------------|
| Name | Sonja Barbara Lamprechter |
| Anschrift | Treustrasse 59/3/10 1200 Wien |
| Geburtsort | Villach |
| Geburtsdatum | 04.12.1980 |

Schule / Studium / Berufserfahrung

| | |
|---------------|---|
| 1987-1991 | Volkschule Seeboden |
| 1991-1995 | Bundesgymnasium Spittal/Drau |
| 1995-2000 | Höhere Lehranstalt für Tourismus Villach |
| 1996-2000 | Verschiedene Praktika im Rahmen der Schulausbildung im Tourismus |
| 2002 | Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien und der Internationalen Betriebswirtschaft an der Wirtschaftsuniversität Wien |
| 2005 | Auslandssemester an der Università degli Studi di Trieste |
| 2004-2008 | Hospitanzen und Assistenzen in den Bereichen Regie und Dramaturgie bei der Opernwerkstatt Wien, an der Wiener Kammeroper, am Stadttheater Klagenfurt und bei den Seefestspielen Mörbisch |
| Fremdsprachen | Englisch Italienisch Französisch |