



universität  
wien

# MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

**Taboris AuschWitz**  
Witz und Komik in George Taboris Stücken  
*Mutters Courage und Mein Kampf*

Verfasser

**Matthias Kieber, BA**

angestrebter akademischer Grad

**Master of Arts (MA)**

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medientheorie

Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall



# INHALTSVERZEICHNIS

<b>Einleitung</b> .....	<b>4</b>
<b>1 George Tabori</b> .....	<b>10</b>
<b>1.1 Biographische Wegmarken</b> .....	<b>10</b>
<b>1.2 Kunst und Leben</b> .....	<b>14</b>
<b>1.3 Theaterarbeit</b> .....	<b>17</b>
1.3.1 Strasbergs Einfluss auf Tabori .....	18
1.3.2 Brechts Einfluss auf Tabori .....	19
1.3.3 Tabori und das (Rollen)Spiel .....	20
1.3.4 Taboris Arbeit mit den Schauspielern.....	21
<b>1.4 Erinnerung an den und Aufarbeitung des Holocaust</b> .....	<b>22</b>
<b>2 Theorie des Witzes</b> .....	<b>31</b>
<b>2.1 (Un)Sinnspuren im Witz   Der komische Kontrast</b> .....	<b>31</b>
<b>2.2 Wortwitz und Gedankenwitz</b> .....	<b>33</b>
<b>2.3 Charakter und Tendenz des Witzes</b> .....	<b>34</b>
<b>2.4 Produzent und Rezipient des Witzes</b> .....	<b>35</b>
<b>2.5 Der jüdische Witz</b> .....	<b>36</b>
2.5.1 Schwarzer Humor und Tabu   Witze über Juden .....	38
<b>3 Theorie der Komik</b> .....	<b>40</b>
<b>3.1 Bergson   Lebendigkeit vs. Mechanik</b> .....	<b>40</b>
3.1.1 Repetition, Inversion und Interferenz .....	42
<b>3.2 Plessners Ergänzungen zu Bergson</b> .....	<b>43</b>
3.2.1 Normwidrigkeit.....	43
3.2.2 Gegensinnigkeit als Einheit   Sinn und Unsinn.....	44
<b>3.3 Ambivalente Verwendung von Sinn durch die Komik</b> .....	<b>44</b>
<b>3.4 Der komische Konflikt</b> .....	<b>44</b>
<b>3.5 Charakterkomik   Komik der Figuren</b> .....	<b>46</b>
3.5.1 Typisierung der Figuren.....	47
<b>3.6 Inkongruenz der Handlungen</b> .....	<b>47</b>
<b>3.7 Das Spiel und die Komik</b> .....	<b>48</b>
<b>4 Witz und Komik in <i>Mutters Courage</i></b> .....	<b>50</b>
<b>4.1 Inversion in der Erzählsituation</b> .....	<b>52</b>
4.1.1 Thematisierung des Erinnerns.....	53
4.1.2 Taboris alter Ego auf der Bühne .....	54
<b>4.2 Antisemitische Äußerungen und Handlungen im Stück</b> .....	<b>55</b>

4.2.1 Taboris AuschWitz .....	56
<b>4.3 Deportationskomik.....</b>	<b>57</b>
4.3.1 Inkongruente Beschreibung der Deportation .....	58
4.3.2 Witze während der Deportation .....	59
<b>4.4 Die Komik der Mutter .....</b>	<b>61</b>
4.4.1 Betrachtungsebenen der Mutter .....	62
4.4.2 Die Referenz Mutter   Taboris/des Sohnes Autorisierung der Vermittlung von Geschichte.....	63
4.4.2.1 Dialektischer Sprung in den Erzählebenen .....	64
4.4.2.2 Konfliktsituationen im detaillierten Erinnern   Interpretation von Geschichte .....	65
4.4.2.3 Komischer Konflikt in der Schilderung des elterlichen Sexes.....	67
4.4.3 Die Unterordnung der Mutter im Erzählmodus als komischer Charakterzug .....	67
4.4.4 Elsa Tabori – ein paradigmatisches Nazi-Opfer? .....	68
4.4.4.1 Die Selbstwahrnehmung Elsa Taboris und ihr Bezug zu ihrem Umfeld .....	70
4.4.4.2 Isolation und Zerstretheit als komische Elemente der Mutter .....	71
4.4.4.3 Komik des mütterlichen Körpers   Sex und Urin .....	72
<b>4.5 Die Begegnung der Mutter mit dem deutschen Offizier.....</b>	<b>74</b>
4.5.1 Mutters Courage?.....	74
4.5.3 Inkongruenz von Handlung und Erwartungshaltung des Publikums.....	77
<b>4.6 Thematisierung der Theatralität .....</b>	<b>78</b>
<b>4.7 Die inkongruente Zeichnung eines Nazi-Typs .....</b>	<b>80</b>
4.7.1 Die Nazi-Figur und ihre ikonografische Fixierung.....	82
4.7.2 Inversion der Transsubstantiation .....	83
<b>4.8 Rommé statt Auschwitz .....</b>	<b>84</b>
<b>5 Witz und Komik in <i>Mein Kampf</i> .....</b>	<b>86</b>
<b>5.1 Lobkowitz und Herzl   Der Kampf mit dem Glauben .....</b>	<b>88</b>
5.1.1 Lobkowitz, der menschliche Gott .....	88
5.1.2 Talmudische Sprachspiele .....	89
5.1.3 Schlagabtausch mit diversen Themen.....	90
<b>5.2 Ein Stück, ein Buch und ein Satz   die inkongruente Bezeichnung des Titels <i>Mein Kampf</i>.....</b>	<b>94</b>
5.2.1 Hitlers „Mein Kampf“ .....	94
5.2.2 Herzls „Mein Kampf“ .....	95
5.2.2.1 Schlomos Kampf   Witzarbeit in der Namensfindung Herzls Memoiren .....	97
5.2.3 Taboris <i>Mein Kampf</i>   Ein dialektischer Sprung .....	98
<b>5.3 Normen im Verhalten und deren Wiederholung .....</b>	<b>100</b>
5.3.1 Inkongruenz der situativen Wahrnehmung   arische Überheblichkeit .....	100
5.3.2 Die Wiederholung eines szenischen Vorgangs bzw. sozialen Modells .....	102
5.3.3 Absurde Repliken und deren Wiederholung   Der bessere Klang .....	103
<b>5.4 Die Entstehung des ikonografischen Äußeren Hitlers .....</b>	<b>106</b>

<b>5.5 Die Komik Hitlers und sein Zugang zum Witz.....</b>	<b>109</b>
5.5.1 Sophistische Beweisführung im Nachweis „rassischer“ Abstammung .....	110
5.5.2 Witze gegen Hitlers Antisemitismus .....	112
5.5.2.1 Deutsch-jüdische Gemeinsamkeiten .....	112
5.5.2.2 Hitler, Aquarell und der Vorwurf jüdischer Kulturlosigkeit.....	113
5.5.2.3 Itzig Tannhäuser .....	115
5.5.3 Die hitlersche Distanz zum Witz .....	116
5.5.4 Gretchen und die Liebe.....	118
5.5.5 Hitlers Körperempfinden als Referenz für seine Geisteshaltung.....	120
5.5.6 Die affektive Brücke zur historischen Referenz Hitler .....	122
5.5.6.1 Karikierung der NS-Sprache .....	123
<b>5.6 Herzl und die Ironie .....</b>	<b>124</b>
5.6.1 Unzulänglichkeitskomik   Die fehlende Reflexivität Herzls bezüglich der Wirkung der Ironie .....	125
5.6.2 Herr/Knecht-Verhältnis zwischen Hitler und Herzl .....	126
<b>5.7 Die Abkehr von der Komik .....</b>	<b>130</b>
5.7.1 Gretchens Wandlung   der deutsch-österreichische Weg.....	131
5.7.2 Inversion des Passah-Rituals.....	132
5.7.3 Das Ende der Komödie als Anfang des Grauens .....	134
<b>Zusammenfassung .....</b>	<b>137</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>141</b>
<b>Anhang.....</b>	<b>145</b>
Abstract .....	145
English abstract.....	146
Lebenslauf.....	147

## Einleitung

Den Beginn dieser Arbeit sollen drei Gedanken des Medienphilosophen und Atomkritikers Günther Anders markieren. In seinen *Thesen zum Atomzeitalter* (1959) schreibt Anders über die maschinisierte Ermordung hunderttausender Menschen, durch die von den Amerikanern Ende des Zweiten Weltkriegs über Japan abgeworfenen Atombomben, folgendes:

*„Wir sind invertierte Utopisten. Dies also das Grund-Dilemma unseres Zeitalters: Wir sind kleiner als wir selbst, nämlich unfähig, uns von dem uns selbst Gemachten ein Bild zu machen. Insofern sind wir invertierte Utopisten: während Utopisten dasjenige, was sie sich vorstellen, nicht herstellen können, können wir uns dasjenige, was wir herstellen, nicht vorstellen.*

*Das ‚prometheische Gefälle‘. Diese Tatsache ist nicht eine unter anderen, vielmehr definiert sie die moralische Situation des Menschen heute: Nicht zwischen Geist und Fleisch und zwischen Pflicht und Neigung verläuft heute der Riß, der den Menschen bzw. die Menschheit zerspaltet, sondern zwischen unserer Herstellungs- und unserer Vorstellungsleistung: das ‚prometheische Gefälle‘.*

*Das ‚Überschwellige‘. Dieses Gefälle reißt nicht nur Vorstellen und Herstellen auseinander, sondern ebenso Fühlen und Herstellen und Verantworten und Herstellen. Vorstellen, fühlen oder verantworten könnte man vielleicht zur Not die Ermordung eines einzigen Menschen; die von hunderttausend nicht. Je größer der mögliche Effekt des Tuns, desto unvorstellbarer, desto unfühbarer, desto unverantwortlicher wird er; je größer das ‚Gefälle‘, desto schwächer der Hemmungsmechanismus. Hunderttausend durch einen Knopfdruck zu erledigen, ist ungleich leichter als einen einzelnen Menschen umzubringen. Dem aus der Psychologie bekannten ‚Unterschwelligem‘ (dem Reiz, der zu klein ist, um schon eine Reaktion auszulösen) entspricht das ‚Überschwellige‘: dasjenige, was zu groß ist, als daß es noch eine Reaktion, z.B. einen Hemmungsmechanismus, auslösen könnte.“<sup>1</sup>*

Nicht nur auf die Ermordung der Einwohner der japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki sind Anders' Thesen anwendbar. Auch auf die industrielle Tötung der Juden, weiterer Minderheiten sowie politisch Oppositioneller in den Konzentrationslagern des Dritten Reichs haben die Thesen ihre Gültigkeit. Anders bezieht sich in diesem Textausschnitt auf die Vorstellungsleistung der Menschen bezüglich ihrer industriell und maschinell gefertigten Produkte bzw. deren Handlungsweisen, im Speziellen der Atombombe. Bei der modernen Herstellung von Produkten kulminiert diverses Wissen auf einen komplexen Arbeitsvorgang, in dem Individuen nur kurzzeitig als Spezialisten in einem abgegrenzten Arbeitsbereich tätig sind. Der Überblick über das zu schaffende Produkt, und damit moralisch-ethische Fragestellungen über die Sinnhaftigkeit davon, ist nicht für den einzelnen Arbeiter gedacht. Hierbei finden wir eine Parallele zu den Verbrechen der deutschen und österreichischen Gesellschaft während des Holocaust. Millionen Menschen wurden in einer komplexen, arbeitsteiligen Prozedur erst ihrer gesamten Arbeitskraft beraubt um anschließend vernichtet zu werden. Dem System Holocaust war der Massenmord eingeschrieben. Das deutsche und österreichische Individuum, vom nationalsozialistischen Faschismus (im doppelten Sinn) überwältigt, nahm nur Platz eines Zahnrades im System ein und entledigte sich der

---

<sup>1</sup> Anders, Günther. *Die Zerstörung unserer Zukunft. Ein Lesebuch*. Zürich: Diogenes Verlag AG, 2011. S. 70

persönlichen Verantwortung über die gesamtgesellschaftlichen Handlungen.

Für die Menschen – dies betrifft sowohl die Tätergeneration als auch die Folgegenerationen –, ist die industrialisierte Ermordung von sechs Millionen Menschen, und die damit verbundenen Grausamkeiten, kaum vorstellbar. Zwar ist es möglich die Vorgänge in ihrer Rationalität nachzuvollziehen, d.h. die pragmatische, logistische Dimension der Tötungsindustrie zu fassen. Aber ein solches Bild ist weit entfernt von einem Verständnis, was diese Ermordungen für eine Gesellschaft und die Individuen darin – sowohl Opfer als auch Täter – bedeuten, welche Konsequenzen eine Gesellschaft und der einzelne Mensch daraus ziehen kann, soll und muss. Die emotionale, moralische und ethische Dimension des Holocaust ist gerade ob der enormen Herstellungsleistung von diesem kaum vorstellbar und fassbar. Dies bezieht sich nicht nur auf die Generation der Täter, die Gesellschaft während des Dritten Reichs. Auch die Nachkriegsgesellschaft hat in der Aufarbeitung zwangsläufig Schwierigkeiten mit der Vorstellung der Gräueltaten, für die sich ihre Eltern- und Großelterngeneration verantwortlich zeichnet. Dabei stellt sich vor allem die Frage, welche Konsequenzen dies für die Gestaltung der Gegenwart hat.

Vielfältig wurde und wird der Holocaust diskutiert und bearbeitet. Die Aufarbeitung jenes Kapitels der deutschen und österreichischen Geschichte, und darin implizit die Rollen von Opfern und Tätern, ist untrennbar mit der Nachkriegskultur verwoben. Dabei nahm und nimmt die Erinnerung an den Holocaust sehr unterschiedliche Formen an, die einem stetigen Wandel unterworfen sind. Von Gedenkritualen über die Aufklärung an Schulen und Universitäten, von der Vermittlung individueller Opfer- und Leidensgeschichten durch verschiedenste Medien über die Dokumentation und wissenschaftliche Thematisierung reicht die Palette der Bearbeitung. Nicht nur in kulturellen und künstlerischen Produkten, die sich explizit mit dieser Thematik beschäftigen, wird der Holocaust behandelt. Auch in Werken, die sich mit anderen Themenkreisen beschäftigen, wird häufig, oft nur in einem Nebensatz, auf den Holocaust verwiesen. Dies zeugt von einer tiefgreifenden Relevanz für die Gesellschaft, die die Diskursivierung jenes Themas begleitet. Überwiegend besteht die Meinung, dass der Holocaust thematisiert werden muss, um mahnend an jene Zeit zu erinnern. Daneben gibt es jedoch auch gesellschaftliche Tendenzen, die den Holocaust verharmlosen, leugnen oder bewusst in positiver Manier der Täter gedenken. Zudem existiert neben der konstruktiven Aufarbeitung des Holocaust eine verklemmte Behandlung des Themas. Aus Furcht, dem Thema diskursiv nicht gerecht werden zu können, hat sich eine political correctness etabliert, deren Folge sowohl eine

Konventionalisierung und Standardisierung im Sprechen über den Holocaust ist, als auch den Modus der Rezeption von Holocaust-Narrativen normiert. Behutsamkeit und Vorsicht in der Beschreibung des Zweiten Weltkrieg und des Holocaust können jedoch schnell das intendierte Gegenteil bewirken und Grauen und Schuld relativieren. Die schulische Bildung prägt im Besonderen die Distanziertheit der deutschen und österreichischen Gesellschaft in der Thematisierung und bei der adäquaten Vermittlung des Holocaust.

Die Bilder, mit denen ein gesellschaftliches Wissen um den Holocaust generiert wird, und die spezifische Vermittlung dieser – sei es nun in einem künstlerischen, dokumentarischen, rituellen oder schulischen Kontext – formen die kulturelle Erinnerung an die Geschehnisse jener Zeit. Daher ist es umso wichtiger neben den inhaltlichen stets auch die formalen Aspekte der Erinnerung zu hinterfragen und den sich verändernden gesellschaftlichen Umständen anzupassen. Die Veränderung und Aktualisierung des Blickwinkels auf die Ereignisse fördert das Bewusstsein einer gegenwärtigen Gesellschaft um die Möglichkeit einer Wiederholung der Ereignisse und wirkt der Historisierung, im Sinne einer Abgeschlossenheit, entgegen.

Unterschiedliche Meinungen treffen in der Frage nach der Art und Weise der Vermittlung, d.h. der Form der Erinnerung aufeinander. In der Frage, *wie* an den Holocaust erinnert wird zeigt sich stets auch das sich daraus formende gesellschaftliche Bewusstsein darüber, *was* erinnert wird. Dass die Frage nach der Form der Erinnerung eine heiß diskutierte ist und stets Anlass zur Kritik gibt ist daher verständlich. In der Form der Erinnerung an den Holocaust wird auch eine spezifische Haltung diskutiert, die laut jeweiliger Meinung bei der Erinnerung von der deutschen und österreichischen Gesellschaft eingenommen werden soll. Zusätzlich zum *wie* der Erinnerung, ihrer Form, tritt ein zweites *wie* hinzu. Vom Individuum der deutschen und österreichischen Gesellschaft wird eine spezifische Holocaust-Rezeption abverlangt, die sich in einer adäquaten Haltung und Reaktion über das Rezipierte äußert. Gerade in der künstlerischen Vermittlung, sei es im Theater, in Film und Fernsehen, in Büchern oder in auditiven Medien, gibt es eine breite Palette von Formen die eine Vermittlung von Inhalten annehmen kann und die Rezeption sowie das Rezeptionsverhalten mitprägen. Dem Theater sind durch die Unmittelbarkeit in Darstellung und Rezeption gattungsspezifische Problemstellungen der Holocaust Be- und Verarbeitung eigen. Bei der Darstellung des Holocaust stellt sich im Theater vor der Frage nach dem *wie* schon die Frage, *ob* dieser überhaupt in theatraler Weise adäquat auf der Bühne dargestellt werden kann oder

ob allein der Versuch einer Darstellung nicht schon die stattgefundenen Grausamkeiten relativiert.

George Tabori nimmt in der deutschsprachigen Theaterlandschaft eine eigentümliche Rolle in der Bearbeitung und Vermittlung der Holocaust-Thematik ein. In seinen Arbeiten über den Holocaust und den Diskussionen darüber kann eine Veränderung in der deutschen und österreichischen Sicht auf den und die Verarbeitung des Holocaust abgelesen werden. Aufgrund seiner jüdischen Abstammung und als ein durch den Nationalsozialismus Geschädigter – so wurde etwa sein Vater in Auschwitz ermordet – wurde Tabori schon allein ob seiner Biographie von einer breiten Öffentlichkeit die Legitimation zugesprochen den Holocaust adäquat, im Sinne der Vermittlung eines Vertreters der Opfergruppe an die Tätergesellschaft, vermitteln zu dürfen und können. Trotzdem wurde seine Form der theatralen Erinnerung und Verarbeitung auch heftig kritisiert. Gerade Taboris Einsatz witziger und komischer Elemente in seinen Holocaust-Stücken, die der Ernsthaftigkeit des Themas auf den ersten Blick entgegengesetzt scheinen, verlangt von den Rezipienten eine Reflexion der eigenen Haltung. Dies bezieht sich vor allem auf eine konventionalisierte Reaktion auf – durch die Kunst vermittelte – Holocaust-Narrative. Die spezifischen Eigenheiten von Witz und Komik, die in ihrer Form eine Erkenntnis nicht offen darlegen, sondern sich erst in einer unbewussten In-Relation-Stellung mit individuellem und gesellschaftlichem Wissen entfalten, ermöglichen es Tabori, das Publikum einer Selbstbildung zu unterwerfen, die sich aus der Reflexion über das eigene Wissen und die eigene Haltung ergibt.

Die Probleme der Menschen bei der Vorstellung des Holocaust äußern sich in Vorsicht und Abstand bei der Darstellung. Auch George Taboris Fokus liegt in seinen Stücken *Mutters Courage* und *Mein Kampf* nicht in der Darstellung der Ermordung der jüdischen Gemeinschaft. Sehr wohl aber ist das rationale Bewusstsein darüber stets vorhanden. Tabori bezieht sich auf standardisierte Bilder, die die Erinnerung an den Holocaust prägen und fordert die Rezipienten durch die inkongruente Zeichnung dieser heraus, die Bilder auf ihre Referenz hin zu hinterfragen. Mit welchen Mitteln und Zeichen wird ein gesellschaftliches Wissen über den Holocaust weitergegeben? Auf was referieren die Bilder, die Tabori in seinen Stücken verwendet und produktiv verwertet? In der vorliegenden Arbeit wird auf Vorstellungen über den Holocaust Bezug genommen, die gesellschaftlich vermittelt als historische Fakten definiert werden. Der Verfasser dieser Arbeit versucht die Bilder des Holocaust, die sich in der deutschen und österreichischen Kultur festgesetzt haben und den

Holocaust in der gesellschaftlichen Erinnerung repräsentieren und präsent halten als – auch – kulturell konstruiert zu betrachten. Damit lässt sich ein kulturell und historisch spezifischer Umgang mit der Tatsache des Holocaust ablesen. Die vorliegende Masterarbeit stellt die Frage wie Tabori mit dem gesellschaftlichen Wissen um den Holocaust und den produzierten Abbildern umgeht um in der individuellen und gesellschaftlichen Erkenntnis des Holocaust ein Stück weiter zu kommen. Dass Tabori das Darstellungsproblem von Auschwitz umgehen, sowie Witz und Komik im Angesicht dieser Schrecknisse verwenden kann, hängt mit der Begrenztheit der Vorstellungskraft der Rezipienten zusammen. Die kolportierte Unmöglichkeit der Darstellung von Auschwitz fördert die Möglichkeit der Verwendung von Witz und Komik durch deren eigentümliche Funktionsweisen. Beide weisen (mal mehr und mal weniger) deutlich auf eine weitere Sinnspur hinter der offensichtlichen hin. Bevor diese weitere Sinnspur von den Rezipienten entschlüsselt werden kann muss sie erst gesellschaftlich konstruiert und verdrängt worden sein. Eine affektive Vernetzung mehreren (Un)Sinnspuren findet bei Witz und Komik statt. Der Rezipient wird durch seine individuelle Sinnvernetzung gleichzeitig Produzent differenter Sichtweisen, von Witz und Komik sowie seiner eigenen Aufarbeitung des Holocaust. In *Mutters Courage* und *Mein Kampf* stellt Tabori Auschwitz nicht aus, er lässt die Zuschauer aber auf ein Gedankenspiel mit der Vorstellung von Auschwitz ein. Tabori verwendet eine spezifische Erinnerungshaltung, die die Vorstellung an den Holocaust determiniert, und bricht mit fixierten Formen der Erinnerungskultur.

Diese Masterarbeit stellt die Frage, wie George Tabori witzige und komische Strategien in den Stücken *Mutters Courage* und *Mein Kampf* einsetzt. Dabei wird einerseits untersucht, wie Witz und Komik in jenem spezifischen Zusammenhang funktionieren bzw. von Tabori in den Stücktexten konstruiert werden. Andererseits wird die Produktion von Bedeutung durch Witz und Komik analysiert und nachgezeichnet, die Funktion der Intention versucht nachzuvollziehen. Als der Untersuchung zu Grunde liegendes Material werden dabei die Stücktexte von *Mutters Courage* und *Mein Kampf* in der Übersetzung von Ursula Grützmacher-Tabori verwendet. George Tabori – seine Person, seine Biographie und seine Ansichten über das Leben, die Kunst und das Theater – bilden den Einstieg in die Arbeit. Über Taboris biographische Prägungen und daraus resultierend seinen Vorstellungen vom und sein Zugang zum Theater soll versucht werden Taboris Intentionen, die immer auch das Thema Holocaust beinhalten, nachzuzeichnen. Darauf folgt eine theoretische Betrachtung von Witz und Komik, in der einerseits erläutert wird, wie diese konstruiert werden können und

andererseits, welche Form der Bedeutungsproduktion ihnen eigen ist. Die Beschreibung von Witz- und Komiktheorien folgt den grundlegenden Arbeiten *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* von Sigmund Freud, *Das Lachen* von Henri Bergson und *Lachen und Weinen* von Helmuth Plessner. Der Hauptteil der Arbeit widmet sich der Analyse von Witz und Komik in den Stücken *Mutters Courage* und *Mein Kampf*. Eine Vielzahl von Autoren hat sich im Laufe der Jahre mit den verschiedensten Aspekten aus George Taboris Werk und Schaffen beschäftigt. Die unterschiedlichen Bearbeitungen werden in dieser Arbeit verwendet um die Konstruktion von Witz und Komik in den Stücken zu nachzuweisen. In der vorliegenden Arbeit werden die Witz- und Komiktheorien auf die Theatertexte von Tabori angewendet. Die Analysen der Autoren, die sich mit Taboris Werk beschäftigen, werden spezifisch auf die Analyse von Witz und Komik untersucht und Taboris spezifischer Zugang zum Theater in Bezug zu Witz und Komik gesetzt. Schlussendlich wird auch der Versuch unternommen Taboris Verwendung von Witz und Komik und die Rezeption von diesen zu kontextualisieren.

In Anbetracht der besseren Lesbarkeit der vorliegenden Arbeit wird auf eine geschlechtergerechte Formulierung im Sinne von Gender Mainstreaming verzichtet. Für alle Bezeichnungen gilt sowohl die weibliche als auch die männliche.

# 1 George Tabori

## 1.1 Biographische Wegmarken<sup>2</sup>

Am 24. Mai 1914 erblickt George Tabori in Budapest das Licht der Welt. Zum Zeitpunkt seiner Geburt und seinen anfänglichen Lebensjahren verrät sein Name – György Tábori – noch deutlich seine ungarische Herkunft. Er folgt als zweites Kind seinem Bruder Paul/Pál in die junge Familie von Cornelius/Kornél und Elsa Tábori. George Taboris Vater verdient seinen Lebensunterhalt als Journalist, Reporter und Verleger. Ihm verdanken George und sein Bruder Paul ihr Interesse an der Sprache und ihr schriftstellerisches Talent. Die Erziehung der beiden Brüder ist von humanistischen Idealen geprägt. „Sie [George und Paul] sollten Weltbürger werden, frei von nationalistischen Ressentiments und Vorurteilen.“<sup>3</sup>

Nach seinem Abitur geht Tabori für ein Hotelpraktikum nach Berlin. Von 1932-34 wird er dort Zeuge des keimenden Faschismus' und dem Siegeszug der NSDAP – und wohnt zufällig einem öffentlichen Auftritt Hitlers bei. Doch das Hotelfach liegt George Tabori nicht und so verbringt er ab 1935 vier Jahre in London, wo er die englische Sprache lernt, in der er in Zukunft einen Großteil seiner Werke verfasst. Für britische Zeitschriften ist Tabori von 1940 an als Auslandskorrespondent auf dem Balkan unterwegs. Von dort reist er über Istanbul und Syrien nach Israel und Palästina. In Jerusalem arbeitet er neben der ungarischen Abteilung der BBC auch als Informant für den britischen Geheimdienst. Nach der Eheschließung mit seiner ersten Frau, der deutschen Jüdin Hanna Freund, reist er 1943 mit ihr über Kairo zurück nach Großbritannien. Während George Tabori, seine Frau und sein Bruder Paul im Exil die Todesmaschine des Holocaust überstehen, ist dies bei Taboris Familie in Ungarn nicht der Fall. Sein Vater wird 1944 in Auschwitz ermordet. Auch ein Großteil seiner Familie wird von den Nazis getötet. Taboris Mutter Elsa kann sich bei Verwandten verstecken und überlebt. Im Jahr des Kriegsendes veröffentlicht Tabori in Großbritannien seinen ersten Roman *Beneath the Stone the Scorpion*. „Bereits hier zeichnen sich einige thematische Stränge ab, die für das spätere Werk des Autors charakteristisch sind, beispielsweise die Täter-Opfer-Ambivalenz oder die (Ohn)Macht der Erinnerung.“<sup>4</sup> Nach einer weiteren Veröffentlichung und dem Erhalt der britischen Staatsbürgerschaft folgt Tabori 1947 dem Lockruf von Hollywood. Aus einem ursprünglich geplanten dreimonatigen Aufenthalt in Hollywood

---

<sup>2</sup> die biographischen Notizen orientieren sich an: Feinberg, Anat. *George Tabori*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003.

<sup>3</sup> Feinberg: *George Tabori*, S. 12

<sup>4</sup> Feinberg: *George Tabori*, S. 35

werden zweiundzwanzig Jahre in den USA. In Hollywood wird Tabori anfangs Drehbuchautor für MGM und Warner Brothers. Während er zu Beginn begeistert ist von der Offenheit der Menschen, den schier unbegrenzten Möglichkeiten und dem Interesse an seinem literarischen Schaffen, stellt sich mit der Zeit auch Ernüchterung über den Kulturbetrieb ein. In Hollywood tritt Tabori in Kontakt mit zahlreichen bekannten Filmschaffenden und jüdischen, intellektuellen Exilanten. So arbeitet er in einigen Projekten mit Alfred Hitchcock zusammen, trifft auf Thomas Mann, für dessen *Zauberberg* er ein Drehbuch verfasst, und auf Bertolt Brecht. „In den 1960er Jahren übersetzte er mehrere Brecht-Stücke ins Englische [...] und trug dazu bei, dass Brecht in Amerika vor allem als politisch und sozial engagierter Autor bekannt wurde.“<sup>5</sup>

Immer stärker kritisiert Tabori den Kommerzialisismus, dem die künstlerische Produktion Hollywoods unterliegt und zieht daraus seine Konsequenzen. 1950 zieht er, mit einem kurzen Zwischenstop in Los Angeles, nach New York. Dort beschäftigt er sich intensiv mit dem Theater, was weitestgehend eine Abwendung vom Film zur Folge hat. Ab 1952 lebt er dort in einer Beziehung mit seiner späteren zweiten Frau Viveca Lindfors, einer Filmschauspielerin, deren drei Kindern gegenüber er eine Vaterrolle einnimmt. Im selben Jahr wird das erste Bühnenstück von ihm am Broadway aufgeführt. Dem Stück *Flight into Egypt* geht ein Drehbuch voraus, eine Praktik, die bezeichnend für das taborische Werk ist. Tabori schreibt Zeit seines Lebens immer wieder Geschichten für verschiedene mediale Vermittlungen um. Thematisch bewegen sich die Frühwerke Taboris um Verrat, Schuld und Verantwortung. Ab dem Jahre 1953 besucht Tabori mit seiner Frau das berühmte Actors Studio von Lee Strasberg, der maßgeblichen Einfluss auf Taboris spätere Theaterarbeit hat. 1956 kommt es zu Taboris Regiedebüt am New Yorker Phoenix Theater mit August Strindbergs Stücken *Fräulein Julie* und *Die Stärkere*. Taboris Inszenierungen sind allerdings nicht von Erfolg gekrönt. Es folgen mehrere Regiearbeiten sowohl in New York als auch in London. Von seinen anfänglichen Inszenierungen wird vor allem die Theatercollage *Brecht on Brecht*, die er 1961 im New Yorker Theater de Lys konzipiert und inszeniert, beachtet.

Als Tabori 1968 an einem Brechtsymposium in Berlin teilnimmt knüpft er Kontakte zur dortigen Theaterszene. Im selben Jahr kommt es zur Uraufführung seines Stücks *The Cannibals* in New York, welches in den USA nicht sonderlich erfolgreich ist, aber eine Inszenierung in Taboris Regie am Schillertheater in Berlin zur Folge hat. Die deutsche Erstaufführung 1969 von *Die Kannibalen* im Foyer der Bochumer Kammerspiele prägt maßgeblich die Rezeption Taboris im deutschsprachigen Raum. In dem Stück erzählt Tabori

---

<sup>5</sup> Feinberg: *George Tabori*, S. 51

von einer Gruppe männlicher KZ-Insassen, die einen ihrer Mitgefangenen verspeisen. Darin verarbeitet Tabori auch den Tod seines Vaters in Auschwitz. Auch wenn *Die Kannibalen* ambivalent rezipiert wird, es auch Proteste der jüdischen Gemeinschaft gibt, bedeutet die Aufführung des Stücks Taboris Durchbruch. „'Kannibalen' bildet den Auftakt zu weiteren Experimenten mit dem Theater als Ort der Erinnerung.“<sup>6</sup> Tabori zieht von den USA nach Deutschland. Mit dem Ortswechsel kommt es wieder zu einem Beziehungswechsel. Tabori bricht mit seiner Frau Viveca Lindfors und geht eine Beziehung mit Ursula Grützmacher ein. Diese übersetzt in Folge die meisten seiner Stücke vom Englischen ins Deutsche. Zu Beginn seines Schaffens in Deutschland ist er noch wenig bekannt und inszeniert am Rand der etablierten Theaterszene. Aber: „Der Außenseiter, ein Ruhestörer europäisch-jüdischer Herkunft mit Theatererfahrungen aus New York, ungewöhnlichen Proben- und Spielmethoden sowie voller hinreißender Anekdoten, weckte allmählich die Neugier und das Interesse des bundesrepublikanischen Kulturbetriebs.“<sup>7</sup>

Von 1975 an führt Tabori in Bremen ein eigenes Theaterlabor, angegliedert an das Stadttheater, mit der Möglichkeit sich frei von Vorgaben, unabhängig auszuprobieren. „In einem Theaterlabor, das autonom und *per definitionem* experimentell ist, konnte Tabori sein Konzept von einem anderen, alternativen Theater verwirklichen, empirische Versuche im Lauf eines intensiven *work in progress* unternehmen und so wiederum sein eigenes Theaterverständnis modifizieren und erweitern.“<sup>8</sup> Ein fixes Ensemble und eine Bühnenbildnerin ergänzen Tabori in seiner Werkstatt. Herauszuheben während Taboris Tätigkeit in Bremen ist die Produktion *Hungerkünstler*. Basierend auf einer Erzählung von Franz Kafka, mit dem sich Tabori intensiv beschäftigt, lotet er in dem Stück das menschliche Verhalten in Grenzsituationen aus.<sup>9</sup>

Auf Ursula Grützmacher folgt Ursula Höpfner, eine Tabori-Schauspielerin, mit der Tabori nach Bremen in München seine nächste Station bezieht. In den Münchner Kammerspielen inszeniert Tabori 1979 Improvisationen über Shakespeares Shylock mit dem Titel *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren*. An den Bearbeitungen und Inszenierungen von Shakespeares *Kaufmann von Venedig* lässt sich durch die verschiedenen Kulturen und Epochen eine jeweilig spezifische Sicht auf und ein spezifischer Umgang mit der Rolle der Juden in der Gesellschaft ablesen. Taboris *Shylock-Improvisationen* sind hierbei keine Ausnahme. Er inszeniert keine einzelne Interpretation des

---

<sup>6</sup> Feinberg: George Tabori, S. 79

<sup>7</sup> Feinberg: George Tabori, S. 85f

<sup>8</sup> Feinberg: George Tabori, S. 89

<sup>9</sup> vgl: Guerrero, Chantal. *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*. Köln: Teiresias Verlag, 1999. S. 30

Shylock, sondern formuliert eine ganze Reihe davon, die gemeinsam eine Erinnerung an die Opfer des Konzentrationslagers Auschwitz einfordern.<sup>10</sup> Shakespeare ist ein Autor, mit dem sich Tabori Zeit seines Lebens in zahlreichen Produktionen beschäftigt. Seine Begeisterung über Shakespeare schildert Tabori wie folgt:

„In der Liebe und der Macht hält er [Shakespeare] unserem lügenhaften Schein den Spiegel vor und zerschmettert ihn, bis durch den Scherbenhaufen die Wirklichkeit schimmert. [...] Er reißt Masken und – gefährlicher – unsere Feigenblätter herunter. Seine Bedrohungen sind heilsam; sie stellen die uralte Einheit von Theater und Therapie, Kult und Paarung wieder her“<sup>11</sup>

Taboris Beschäftigung mit dem Verhältnis zwischen Juden und Deutschen prägt sein künstlerisches Schaffen. 1979 kommt es im Theater in der Reitmoorstraße zur Inszenierung seines Stücks *Mutters Courage*, in dem er die Geschichte der Deportation seiner Mutter behandelt. Es folgen Jahre in denen sich Tabori als freier Regisseur verdingt, in mehreren deutschen Städten inszeniert – immer auf der Suche nach einem neuen Labor, einer Theaterwerkstatt in der er seine Vorstellungen von Theaterarbeit verwirklichen kann. Zu dieser Zeit kommt es auch zum Erstkontakt mit Claus Peymann mit dem es in Wien und zu Taboris Lebensabend in Berlin zu einer engen Zusammenarbeit kommt.

Ab 1987 beginnt wieder ein neuer Lebensabschnitt für Tabori. Das erste Mal in seinem Leben leitet er ein eigenes Theater. Von der Stadt Wien wird er zum Leiter des „Schauspielhauses“ in der Porzellangasse ernannt, in dem er die nächsten drei Jahre arbeitet. Er nennt dieses Theater „Der Kreis“, da er im Kreis eine demokratische Form sieht, die er auf der Bühne verwirklicht sehen will. Im selben Jahr führt er im Akademietheater unter Peymann seine Farce *Mein Kampf* auf, in der er die Geschichte des jungen Hitler, noch vor seiner historischen Schuld, auf die Bühne bringt. Das Stück wird ein voller Erfolg und untermauert Taboris Status als feste Größe im Wiener Kulturleben und darüber hinaus. Bis 1990 leitet er den und inszeniert im Theater „Der Kreis“, danach geht diese Zeit vorüber. Tabori inszeniert noch bis zum Ende der Ära Peymann am Burgtheater, darunter Stücke wie *Weisman und Rotgesicht* und *Die Goldberg-Variationen*, die seine Position als (jüdischen) Theatermacher stärken. Nach der Ernennung zum Ehrenmitglied des Burgtheaters folgt Tabori 1998 Peymann nach Berlin ans Berliner Ensemble.

In Berlin erlebt Tabori seinen Lebensabend. Er inszeniert noch einige Stücke, zumeist am Berliner Ensemble, wird mit zahlreichen Preisen und Ehrenbekundungen ausgezeichnet und stirbt am 23. Juli 2007 dreiundneunzigjährig in Berlin.

---

<sup>10</sup> vgl: Hanak-Lettner, Werner. Dallinger, Brigitte (Hrsg). *Being Shylock. Ein Experiment am Yiddish Art Theatre New York*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Jüdischen Museum Wien, 2009. S. 13

<sup>11</sup> Tabori: *Betrachtungen über das Feigenblatt*, S. 104f

## 1.2 Kunst und Leben

In den nun folgenden Kapiteln sollen Taboris Ansichten zu Kunst und Leben und daraus seine Arbeitsweise dargestellt werden. Taboris hat kein genuin theatertheoretisches Werk hinterlassen. Dies zeugt von seinem „banalen“, emotionalen und menschlichen Zugang zu seinem Arbeitsumfeld. Dieser Zugang spricht ihm jedoch keine Reflexion über das Theater mit seinen zahlreichen Facetten ab. Taboris Zugang zum Theater äußert er in unzähligen Texten und Gesprächen, die er Zeit seines Lebens geschrieben und geführt hat. In diesen reflektiert Taboris über Alltag, Kunst, Leben, den Witz, die Juden und die Deutschen, Theater und dessen handelnde Personen vom Autor über den Schauspieler bis zum Publikum und vieles mehr. Zahlreiche Sammlungen und wissenschaftliche Arbeiten widmen sich seinem Werk und dem verstreuten Nachlass Taboris und versuchen seinen Zugang zu Welt und Bühne zu erfassen.

In *Unterammergau oder die guten Deutschen* schreibt Taboris über seine Vorstellung des Verhältnisses von Kunst und Leben:

„Sollte das Theater überleben, so müßte es sich mehr mit dem Leben beschäftigen und weniger mit dem Theater. *Mach kein Theater* war die wichtigste Lektion, die ich in diesem Jahrzehnt gelernt habe; das ist eine gute Redensart, denn sie beinhaltet die volkstümliche Verachtung für Verlogenheit und Klugscheißerei, die wir oft als Stil oder Manier feiern.“<sup>12</sup>

George Taboris Zugang zum Theater äußert sich über die Banalitäten des Alltäglichen. Die Kunst bzw. das Theater sollen für ihn ein Spiegel des Lebens sein. In ihnen soll sich die Banalität menschlicher Handlungen äußern.

„Wie beeinflusst das „Theater“ des täglichen Lebens das „Leben“ des Theaters, und wie steht es um die traditionelle Trennung zwischen der Gesetzmäßigkeit der Kunst und dem Chaos des Lebens, zwischen dem fertigen und deshalb toten Produkt „Theaterstück“ und dem sich ständig wandelnden, lebendigen Prozess, ein Stück zu „machen“?“<sup>13</sup>

In Taboris Fragen wird erkenntlich, dass seine Theaterarbeit von einer tiefen und umfassenden Beschäftigung mit dem menschlichen Leben, seiner sozialen Vielfalt handelt. Jeder Vorgang auf der Bühne steht für Taboris in Relation zur Wirklichkeit. Taboris Diktum ist eines der Authentizität im Gegensatz zur Künstlichkeit. In der Authentizität äußert sich für Taboris Lebendigkeit und Leben, wohingegen Künstlichkeit für ihn Stillstand für die Kunst bedeutet, da sie ihren Blick auf sich selbst richtet und sich der Veränderung verschließt. Im Theater muss sich für Taboris eine Lebenswahrheit erhalten, d.h. eine Lebendigkeit äußern, da

---

<sup>12</sup> Taboris, George. *Unterammergau oder die guten Deutschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981. S. 10

<sup>13</sup> Taboris, George. *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2007. S. 12

die Kunst ansonsten reaktionär wird und festgesetzte Ansichten mit fixierten Methoden der Vermittlung wiederholt.

Im Gegensatz zum Theater steht ein künstlerisches Werk, so es in einem anderen Medium geschaffen wird, für sich als ein fixiertes, abgeschlossenes Produkt. Das Theater aber ist für Tabori lebendig und einmalig, im Sinne dass es jeden Abend neu entsteht und nicht reproduzierbar ist. Er schreibt:

„Für mich ist das Theater immer noch die edelste und wahrste Form der Kommunikation, denn es geht um eine lebendige Begegnung zwischen Bühne und Zuschauerraum. Weil das Theater etwas besitzt, das keines der andern Medien hat. Es ist einmalig! Jede Vorstellung, ob sie schlecht, gut oder indifferent ist, zum ersten und zum letzten Mal, darin liegt eine gewisse Wahrheit und ein gewisses Pathos.“<sup>14</sup>

Jene Lebendigkeit, die einer ständigen (Er)Neuerung gleichkommt, lässt das Theater für Tabori als erstrebenswerteste Kunstform erscheinen. Da sich im Theater durch die Unmittelbarkeit in der Vermittlung eine Lebendigkeit äußert, ist es Teil des lebendigen, dialogischen Ausdrucks. In der Unmittelbarkeit äußert sich ein gattungsspezifischer Modus der Vermittlung des Theaters.

Das Leben und dessen Ernsthaftigkeit sind in Taboris Verständnis Ursprung der Kunst. Diese soll sich immer auf das Leben beziehen und sich nicht in Künstlichkeit verlieren. Das Theater befindet sich somit in dem Schwebezustand der Eigentlichkeit. Es weist auf etwas in der Realität hin, das es bezeichnet, jedoch nur durch den Filter der künstlerischen Abstraktion nachzustellen vermag. Indem er den Spielcharakter der Vorgänge auf der Bühne heraushebt schafft Tabori eine Ambivalenz der Zeichen, die zwischen Ernst und Unernst pendeln. Es ist Taboris Versuch in seiner Arbeit „die Trennung zwischen Leben und Kunst zu überbrücken“<sup>15</sup>, die Eigentlichkeit zu überwinden und das Theater dem Leben zu öffnen.

Das Leben mit seiner Vielzahl an Facetten sieht Tabori nicht fixiert, sondern in einer ständigen Fragwürdigkeit sich selbst gegenüber, die sich aus einem stetigen Wandel ergibt. Die Fragwürdigkeit des Lebens übersetzt Tabori in die Fragwürdigkeit der adäquaten, lebendigen theatralen Vermittlung von diesem. Er stellt sich Gedanken, wie Inhalte sinnvoll theatral vermittelt werden können, einerseits dem Zeitgeist entsprechend, andererseits gerade mit der Konvention des Zeitgeists brechend. Die Authentizität von Taboris Theater äußert sich in der Fragestellung nach authentischer Vermittlung. Authentizität wird zumeist durch die Verwendung eines bestimmten Zeichenrepertoires vermittelt. Für Tabori bedeutet

---

<sup>14</sup> Tabori: *Bett & Bühne*, S. 153

<sup>15</sup> Kässens, Wend (Hrsg). *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2004. S. 18

Authentizität die Verwendung des Zeichenrepertoires aufzuzeigen und nicht unhinterfragt zu übernehmen. So ergibt sich Authentizität für Tabori auch durch die Thematisierung von Historizität, dem Wandel und der daraus resultierenden Uneindeutigkeit der Zeichen. Hajo Kurzenberger schreibt in *Taboris authentische Rollenspiele*:

„Authentisches Spiel ereignet sich nicht außerhalb einer historischen ästhetischen Norm und schon gar nicht im geschichtslosen Raum des angeblich Natürlichen. [...] Authentische Darstellung sucht und forciert die Präsenz, den Zeitbezug auf das Gegenwärtige und auf das zu Vergegenwärtigende.“<sup>16</sup>

Historizität äußert sich in der Veränderung der Zeichen und Symbole und der Vorstellung von dem, für das sie stehen. Für Tabori darf das Theater – mit seiner Forderung Kunst und Leben in eine dialektische Relation zu setzen – nicht losgelöst vom Zeichenrepertoire der Wirklichkeit operieren, sondern muss sich direkt darauf beziehen. In der inkongruenten Verwendung verschiedener kulturell (scheinbar) fixierter Zeichen weist Tabori auf die Zeichenhaftigkeit des Lebens hin, sowohl auf das Angewiesen-Sein der Menschen darauf, als auch auf die Möglichkeit der Veränderung von Zeichen und somit der Veränderung von Realität und Wahrnehmung. Birgit Haas erläutert in dem Buch *Das Theater des George Tabori*:

„Sie [die theatralen Zeichen] verweisen also indirekt auf einen kulturellen Kontext, den der Rezipient kennen muß, wenn er die intendierte Bedeutung verstehen will. Nur wer die kulturellen Zeichenhandlungen (externe Codes) kennt, kann sie den theatralen Zeichenhandlungen (interne Codes) zuordnen.“<sup>17</sup>

Tabori unternimmt nicht den Versuch Bedeutungen zu schaffen oder zu reartikulieren und den Zuschauern klar formulierte Gedankeninhalte mitzuteilen. Er will die (historische) Zeichen- und Bedeutungsproduktion sichtbar machen und die Zuschauer zum Nachdenken anregen. Aus diesem Grund versucht er die Zuschauer mit disparaten Zeichen zu verwirren, die Zeichen und die Zeichenhaftigkeit des Theaters und des Lebens selbst als solche zu thematisieren.

„Tabori greift die Technik des gestischen Spiels auf und transformiert sie in eine postmoderne Theaterästhetik, die als Reflex der postmodernen Welt verstanden werden kann. Die Sinnlosigkeit und Widersprüchlichkeit der Zeichenvielfalt [...] findet in der Dialogführung, der Handlungs- und Figurengestaltung ihren Niederschlag. [...] Vielmehr geht es ihm darum, die verwirrende Zeichenvielfalt auf der Bühne zu inszenieren.“<sup>18</sup>

Tabori löst kulturell fixierte Zeichen von ihren Trägern, materialisiert sie und verwendet sie inkongruent, ihrem scheinbar fixierten Kontext entrissen. Er stellt die Frage, wie sich Zeichen verhalten, zueinander und zu ihren Interpreten. Tabori geht es um die Pluralität der Zeichen, die Verwirrung auslösen. Wahr und falsch, schwarz und weiß, deutsch und jüdisch, gut und

---

<sup>16</sup> Kurzenberger, Hajo. *Taboris authentische Rollenspiele*. in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg). *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 133 GEORGE TABORI*. München: edition text + kritik GmbH, 1997. S. 62

<sup>17</sup> Haas, Birgit. *Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2000. S. 30f

<sup>18</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*. S. 49

böse – herkömmliche Dichotomien funktionieren in Taboris Theater nicht, er erzählt von einem Leben in Graustufen.

Indem er mit unterschiedlichen Zeichen und Zeichensystem, mit dem Möglichkeitssinn operiert ist Taboris Theaterarbeit, sein Spielmachen eine Arbeit mit Sichtweisen, eine stetige Erneuerung des Blicks auf die Wahrnehmung der Wirklichkeit. Dies geschieht laut Tabori durch die „bewußte Wahrnehmung des Seins. Durch die organische Verknüpfung von Sein und Spielen sollten wir versuchen, nicht Kunst zu reproduzieren, sondern Leben zu produzieren.“<sup>19</sup> In der Veränderung von Leben ist eine Veränderung von Ansichten angedacht. So ist das Theater für Tabori eine Möglichkeit der Erkenntnis des Anderen und des eigenen Selbst, sowohl auf der Bühne als auch im Publikum. Er schreibt:

„„Erkenne dich selbst“ ist unser ältestes philosophisches Gebot, nicht ungefährlich, wenn man es befolgt, und daher verdammt schwierig, und deshalb flüchten wir uns auch so eilig in Unwissenheit darüber, wer und was wir sind, wenn wir unsere Liebes- und Machtspiele spielen. [...] Für unser Bündel an Tics, Gewohnheiten, Regeln und Bestimmungen, Tugenden und Illusionen, die es uns ermöglichen, in diesem empfindlichen Alptraum, Zivilisation genannt, zu eben, ist Selbsterkenntnis ein Risiko.“<sup>20</sup>

### 1.3 Theaterarbeit

Tabori nimmt im Prozess des Theatermachens vielfältige Funktionen ein. So ist er Autor, Regisseur, bisweilen auch Schauspieler. Seine Äußerungen über das Theater und seine Rollen darin, seine Positionierungen im Medium sind vielseitig. Die unterschiedlichen Funktionen, die Tabori im Prozess des Theatermachens einnimmt, sind nicht getrennt voneinander zu betrachten. Taboris Theaterarbeit fließt, die einzelnen Aufgabengebiete gehen ineinander über.

So sind Taboris Theatertexte keine starren, unveränderbaren Körper, sondern Rohmaterial. Im Laufe des Probenprozesses sind seine Texte ständigen Veränderungen durch die Beteiligten unterworfen. Dies beginnt damit, dass den meisten seiner Theatertexte eine Prosaform vorausgeht und diese erst von ihm für die Bühne adaptiert wird. Der Stücktext und das Regiekonzept sind für ihn nur Grundlage einer Inszenierung. Im Probieren, Variieren und Improvisieren nähern sich die am Stück beteiligten dem Stücktext an. Die am Stück Beteiligten, vor allem die Schauspieler, sind prägende Bestandteile einer Inszenierung und

---

<sup>19</sup> Tabori, George. *Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*. Wien: Carl Hanser Verlag, 1991. S. 85

<sup>20</sup> Tabori: *Betrachtungen über das Feigenblatt*, S. 108

unterwerfen den Theatertext vielfältigen Veränderungen von den unterschiedlichsten Seiten.

Sibylle Peters meint in dem Text *Die Inszenierung des Scheiterns* hierzu:

„Wer seine [Taboris] Dramentexte liest, weiß, daß sie lediglich die Anknüpfungspunkte enthalten, die es möglich machen, sie in Kontexte zu stellen – es sind in sich zunächst erstaunlich einfach gearbeitete Texte, jedoch voller Falltüren, mit einer Fülle von Verweisen, die LeserInnen und DarstellerInnen schließlich der Sicherheit der oberflächlichen Lektüre, der sie sich zunächst anbieten, berauben. Dies ist die andere Seite eines genuin theatralen Wissens um die Semiotizität räumlicher Darstellung: die Texte für sich verschließen sich nicht im Sinne eines klassischen Werks zu einem eigenen Bedeutungskosmos.“<sup>21</sup>

Nicht nur der Theatertext, auch die Inszenierung ist für Tabori nichts zur Premiere hin Fixiertes. Sie hat keine feste Form, die zum Ende der Probenarbeit abgeschlossen ist. Er sagt dazu: „Der Liebesakt oder der endlose Prozeß einer Theaterarbeit darf nie ein fertiges Produkt oder Objekt werden, da nie das Ding auf der Bühne das Produkt ist, sondern der Mensch. [...] Jede Vorstellung ist ein Experiment, und wer das negiert, wird früher oder später ein lebender Leichnam sein.“<sup>22</sup> Tabori unterwirft seine Inszenierungen auch nach der Premiere noch Veränderungen, jede Aufführung ist für ihn zugleich eine neuerliche Probe.

### 1.3.1 Strasbergs Einfluss auf Tabori

Aus dem zehnjährigen, regelmäßigen Besuch von Lee Strasbergs Actors Studio in New York rührt Taboris Konzentration in seinem Theaterschaffen auf den Schauspieler her. Tabori besuchte das Actors Studio nicht als Schauspieler, sondern ihm wurde erlaubt eine beobachtende Position einzunehmen. „Hier durfte er einen Einblick in das Schauspielen als dynamischen Prozess gewinnen; hier konnte er durch die angeleiteten schauspielerischen Experimente und Improvisationen „theatre-in-making“ erleben.“<sup>23</sup> Strasbergs „Methode“ äußert sich in einer Rückbesinnung des Schauspielers auf eigene biographische Erlebnisse. Die Wahrnehmung und Erinnerung des Schauspielers auf ein bestimmtes Handeln sollen auf eine Spielsituation übertragen werden. Dadurch will Strasberg eine Authentizität des Schauspielers im Spiel erreichen.

„Das ‚Hier und Jetzt‘, Gegenwartigkeit, Präsenz sind – so lesen wir – trainierbar. In ein Übungsprogramm für Schauspieler übersetzt: Nimm genau wahr, beobachte im Detail und möglichst konkret! Erwähne Dich präzise – an den Geruch, den Raum, das Klima in einer bestimmten Lebenssituation! ‚Sensitive memory‘ und ‚emotional memory‘ bezeichnen Bereiche menschlicher Wahrnehmungs- und Erfahrungstätigkeit, die der Schauspieler benutzen kann, wenn er Wirklichkeit imaginiert, Bühnenrealität schafft.“<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Peters, Sibylle. *Die Inszenierung des Scheiterns. ‚Gedächtnis‘ und ‚Identität‘ als Konzepte der Theaterarbeit Taboris.* in: Bayerdörfer, Hans Peter und Schönert, Jörg (Hrsg). *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1977. S. 106

<sup>22</sup> Tabori: *Betrachtungen über das Feigenblatt*, S. 86

<sup>23</sup> Feinberg: *George Tabori*, S. 63f

<sup>24</sup> Kurzenberger: *Taboris authentische Rollenspiele*, S. 59

Strasbergs Einfluss auf Taboris Theaterarbeit mit den Schauspielern lässt sich vor allem in seinen Theaterwerkstätten beobachten. Sowohl in Bremen, in seinem Theaterlabor, als auch in Wien, im Theater „Der Kreis“, konzentriert sich Tabori mit seinem Ensemble auf die Erfahrung der Schauspieler, aus der er Material für seine Regiearbeiten schöpft.

### 1.3.2 Brechts Einfluss auf Tabori

Während seines Exils in den USA trifft Tabori auf Bertolt Brecht. Tabori berichtet, dass dieser ihn von der Prosa zum Drama gebracht habe. In Taboris Werk ist wiederholt eine Beschäftigung mit Brecht zu erkennen. Er übersetzt mehrere von Brechts Stücken ins Englische, gestaltet den Abend *Brecht on Brecht* (1962) und inszeniert *Mutter Courage und ihre Kinder* (1967) und *Der Jasager und der Neinsager* (1981). Taboris Stück *Mutters Courage* wird des Öfteren als eine Beschäftigung Taboris mit dem epischen Theater gesehen.

Brechts Theater plädiert für eine kritische Haltung des Menschen gegenüber der Gesellschaft, der Natur, der Wissenschaft, etc. Jene kritische Haltung sieht Brecht als immanent für Veränderungen an. Von Brecht hat Tabori den Impetus übernommen, dass sich Theater in der Wirklichkeit, mit der Wirklichkeit engagieren soll. Zur Dialektik von Kunst und Leben schreibt Brecht:

„Wir brauchen Theater, das nicht nur Empfindungen, Einblicke und Impulse ermöglicht, die das jeweilige historische Feld der menschlichen Beziehungen erlaubt, auf dem die Handlungen jeweils stattfinden, sondern das Gedanken und Gefühle verwendet und erzeugt, die bei der Veränderung des Feldes selbst eine Rolle spielen.“<sup>25</sup>

Damit betont Brecht die historische Relativität von Handlungen. Indem Handlungen auf der Bühne historisiert werden, zeigen diese laut Brecht dem Zuschauer sein eigenes Handeln als etwas Veränderbares und Reflexionswürdiges auf. Brecht sieht die Bühnenrealität von der Wirklichkeit getrennt. Die Dinge, welche auf der Bühne passieren, geschehen im realen Leben, realen Personen nicht. Zwar scheint es manchmal, als übernehme Tabori Brechts Forderung der historischen Relativität von Handlungen, allerdings will Tabori keine historische Wahrheit vermitteln. „Während Brecht das Theater als „Kolloquium über Geschichte“ begreift und seine Theatersemiotik darauf abstellt, intendiert Tabori keine Belehrung, sondern eine Verwirrung der Zuschauer.“<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Brecht, Bertolt. *Kleines Organon für das Theater*. in: Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke. Schriften I. Zum Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967. S. 678

<sup>26</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 41

Mithilfe von Verfremdungstechniken will Brecht den Zuschauer zum Nachdenken animieren und verhindern, dass er sich der Illusion des Theaters ergibt und dessen Botschaft unhinterfragt übernimmt. Brechts theatrale Botschaft äußert sich in der Fabel. In dieser gibt er den Hinweis, wie sich Leben zwischen den Menschen abgespielt haben könnte, die Fabel ist also nach Utopien oder Dystopien geformt. Von diesem Ansinnen distanziert sich Tabori. Er eignet sich zwar die Techniken der Verfremdung an, führt sie aber einem anderen Zweck zu. Tabori will dem Zuschauer keine Botschaft vermitteln oder Handlungsanweisungen geben. Er will den Zuschauer verwirren und ihm Möglichkeiten bieten eigenverantwortlich zu Vergangenheit und Gegenwart Stellung zu beziehen und aus der Vielfältigkeit der Zeichen Bedeutung zu schöpfen. Tabori will sein Publikum nicht bilden und ideologisch lehren. Die Zuschauer sollen sich einer Selbstbildung unterziehen. Chantal Guerrero schreibt:

„Brecht fordert mit seiner Dramaturgie Distanz und Reflexion, Tabori aber Gegenwärtigkeit und Authentizität. [...] Mit [Hilfe der Verfremdungseffekte] konstruiert Tabori Widersprüche der Art, die der Klärung nicht bedürfen, weil mit ihnen die Momente der Unzulänglichkeit des Menschen als solche zum Ausdruck kommen sollen.“<sup>27</sup>

### 1.3.3 Tabori und das (Rollen)Spiel

Sowohl das Theater als auch das Leben sind für Tabori geprägt von einem (Rollen)Spiel, das die daran teilnehmenden Personen miteinander spielen. Zum Spiel schreibt er in einem Brief an die Schauspieler zur Uraufführung von *Verwandlungen* 1977 in den Münchner Kammerspielen:

„Und „Spiel“: In den letzten Jahren habe ich mich hauptsächlich damit beschäftigt, sein Wesen zu ergründen, seine Beziehung zum Sein – sowohl im Theater als auch im Leben; die Dialektik von dem, was man früher Sein und Schein nannte, obwohl es mir nicht darum geht, Spielen mit Schein gleichzusetzen: ich glaube nicht, dass Spiel notwendigerweise weniger real sein muss als Sein. [...] Die Beziehung zwischen Rollenspiel und authentischer Existenz – das Gefühl wirklich zu sein in einer Welt voller Lügen – ist äußerst komplex. [...] Um sich wirklich selbst zu erfahren, wahrscheinlich das größte Glück, müssen wir uns erst einmal unserer Rollenspiele bewusst werden.“<sup>28</sup>

Tabori sieht das Spiel nicht nur auf der Bühne sondern ebenso im Alltag. Er geht davon aus, dass Menschen prinzipiell variable soziale Rollen verkörpern. Dem Theaterspiel, als eine Reflexion des Lebens, sieht er daher die Funktion gegeben, das Alltagsspiel ästhetisch zu vermitteln. Im festgesetzten Rollenverhalten, dem Alltagsspiel der Menschen zueinander, entdeckt er ein Maskenspiel. Dem Theater attestiert er die Möglichkeit mit – mal roher, mal zärtlicher – Gewalt diese Masken herunterzureißen und ein neuartiges Rollenverhalten zu erproben. Das Theaterspiel ist demnach ein Reflexionsspiel über die sozialen Rollen, die Menschen im Leben zueinander und zu sich selbst einnehmen. Das Aufbrechen von

<sup>27</sup> Guerrero, Chantal. *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*. Köln: Teiresias Verlag, 1999. S. 20

<sup>28</sup> Tabori: *Bett & Bühne*, S. 141

Rollenverhalten äußert sich bei Tabori auch in seiner Arbeitsweise. In den Proben sieht Tabori sich nicht als ein Regisseur, der gottähnlich seinen Untergebenen diktiert, was sie zu tun haben. Auf die rhetorische Frage hin, ob er Regisseur geworden sei, antwortet Tabori: „Ja – obgleich ich das Wort nicht allzu gerne höre. Es erinnert mich immer an ‚Regime‘ und ‚Regierung‘. Ich nenne mich lieber einen Spielmacher.“<sup>29</sup> Er ist teilnehmender Beobachter, der schaut, anmerkt, kritisiert, das Ensemble auf dem Weg zur Aufführung – und nach Möglichkeit von Aufführung zu Aufführung – begleitet. Sein „demokratisches“ Verständnis des Theatermachens äußert sich darin, dass er immer wieder selbst Figuren in seinen Stücken einnimmt, sich nicht in der Regierrolle fixiert sieht.

### 1.3.4 Taboris Arbeit mit den Schauspielern

„Wenn ich auf Improvisieren als Lebens- und Arbeitsweise bestehe, dann nicht aus Verachtung für die Perfektion gewisser Theaterproduktionen, sondern aus Respekt für das einzige Element des Theaters, das meiner Meinung nach Subventionen rechtfertigt: den Schauspieler.“<sup>30</sup>

Im Schauspieler äußert sich für Tabori das Wahre und Echte, die Authentizität auf der Bühne. Nur durch die Persönlichkeit des Schauspielers findet laut Tabori eine Bühnenfigur ihren Bezug zur Wirklichkeit und zur Lebendigkeit. Taboris Schauspieler sind „Darsteller, die sich durch Lebenserfahrung, Lebensprägung und Lebensvollzug charakterisieren und hervortreten.“<sup>31</sup> Der Schauspieler soll seine persönlichen Erfahrungen, die Gedanken, die er sich bezüglich der Rolle macht und die Konflikte, die er mit ihr ausficht, in diese konsequent einfließen lassen. Eine theatrale Figur ergibt sich für Tabori nicht aus dem Textkonstrukt und somit aus den Gedanken des Autors über eine Rolle, sondern darüber hinaus aus der Persönlichkeit des Schauspielers. Tabori verlangt von den Schauspielern, dass sie ihre Persönlichkeit in die Figur einweben, dass Schauspieler und geschriebene Figur sich gegenseitig befruchten und zur Rolle ergänzen. Dabei fordert Tabori auch eine Erweiterung des Schauspielers. Der Schauspieler muss sein eigenes Rollenverhalten als Mensch und als Schauspieler durchbrechen um nicht zur Routine zu verkommen. Taboris Verständnis der Dialektik zwischen Figur und Schauspieler fordert nicht, dass sich der Schauspieler restlos in die Figur einfühlen soll. Er soll sich aber auch nicht – entgegen der brechtschen Forderung – von ihr distanzieren. Der Emotionalität, die der Schauspieler seiner Figur entgegenbringen soll, stellt Tabori die Ratio bei. Tabori strebt laut Iwona Uberman

„nach dem Zusammenfügen von Kunst und Leben sowie die Idee der Identifikation des Darstellers mit der Rolle, wobei Tabori die Identifikation nicht als „Aufgehen“ in einer Rolle (Stanislawski),

---

<sup>29</sup> George Tabori in: Kässens: *Der Spielmacher*, S. 121

<sup>30</sup> Tabori: *Bett & Bühne*, S. 143

<sup>31</sup> Kurzenberger: *Taboris authentische Rollenspiele*, S. 60

sondern als „Zusammenfinden“ zwischen der Figur und dem Schauspieler betrachtet.“<sup>32</sup>

In diesem Modus äußert sich Taboris Forderung das Spiel und das Leben miteinander zu verbinden, sie zu einer Einheit verschmelzen zu lassen.

In seinen Überlegungen zu dem und den Forderungen an den Schauspieler äußert sich Taboris Forderung nach einem ‚Hier und Jetzt‘ der Bühnenhandlung, die ein ‚Dort und Damals‘ impliziert. Tabori behandelt historische Stoffe stets in Relation zur Gegenwart und nicht als abgeschlossene historische Vorgänge. In den Schauspielern äußert sich jene Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die historische Gestalt des Schauspielers, seine Biographie mit ihrer gesellschaftlichen Prägung sieht Tabori als untrennbar mit der textuellen Figur zur Rolle verbunden. Gemeinsam sollen sie die Rolle gegenwärtig, authentisch gestalten.<sup>33</sup> Tabori verlangt vom Schauspieler ständige Reflexion in und über seine Rolle. Daraus ergibt sich eine Entwicklung dieser, die er nach der Premiere als nicht abgeschlossen sieht. Der Schauspieler soll seine Rolle auch während der Aufführungen ständig weiterentwickeln. Spontaneität und Improvisationsgabe sollen den Schauspieler dazu ermutigen eine Aufführung als veränderbar zu begreifen. Dies ermöglicht auch den größtmöglichen Kontakt zum Publikum und damit die Verbindung zur Wirklichkeit.

Kurzenberger schreibt:

„Selbstverständlich weiß Tabori, daß ohne Übereinkünfte und Festlegungen Theaterspiel nicht geht, aber solche Fixierungen dürfen das Spiel nicht ersetzen oder gar ersticken. Sie sind die notwendigen Bedingung, jenes unverfügbare Etwas hervorzulocken und in Gang zu setzen, das, je nach Sprachgebrauch, Perspektive und Kontext, ‚lebendig‘, ‚spontan‘, ‚präsent‘, ‚echt‘, ‚wahr‘ oder ‚authentisch‘ genannt, je nach Theaterverständnis oder impliziter Theatertheorie, mit den Verben ‚ist‘, ‚wirkt‘ oder ‚scheint‘ verbunden wird. Taboris Äußerungen auf diesem Feld sind so zahlreich wie widersprüchlich, zu guter Letzt aber pragmatisch. Generell stellt Tabori fest: „Gelenkte Spontaneität ist Kennzeichen jedes großen Schauspielers.“<sup>34</sup>

## 1.4 Erinnerung an den und Aufarbeitung des Holocaust

Grundsätzlich zieht sich durch die Literatur, die sich mit den unterschiedlichen Formen der Narration über den Holocaust beschäftigt, die Frage *wie* der Holocaust, und im Besonderen die Vorgänge in den Zwangsarbeits- und Vernichtungslagern für die Auschwitz als Ikon steht, künstlerisch vermittelt werden kann und darf. Dies betrifft auch die Vermittlung des Holocaust auf der Bühne. Da die dramatische Vermittlung von Inhalten unmittelbar und sinnlich erfahrbar ist ergeben sich daraus gattungsspezifische Probleme in der Darstellung des

---

<sup>32</sup> Uberman, Iwona. *Auschwitz im Theater der „Peinlichkeit“*. George Taboris Holocaust-Stücke im Rahmen der Theatergeschichte seit dem Ende der 60er Jahre. München: Diss.-Verl. NG-Kopierladen, 1995. S. 25

<sup>33</sup> vgl: Kurzenberger: *Taboris authentische Theaterspiele*, S. 61

<sup>34</sup> Kurzenberger: *Taboris authentische Theaterspiele*, S. 60

Holocaust. Darüber wurden und werden von diversen Personen aus verschiedensten Bereichen (der Kunst, der Wissenschaft, der Politik) unterschiedliche Positionen bezogen. Einig sind sich die Autoren darin, dass der Holocaust nicht in Vergessenheit geraten darf, die Erinnerung daran präsent bleiben muss. *Wie* diese Erinnerung auszusehen hat unterliegt der jeweiligen Meinung. Zu jener Problematik und der sich historisch verändernden Wahrnehmung darüber schreibt Jan Strümpel in *Vorstellungen vom Holocaust*: „Nur allmählich wurde die generelle Frage nach der Möglichkeit oder Unmöglichkeit, etwas vom Grauen des Holocaust zu vermitteln, abgelöst von der Frage nach ihrer Textur, also der Literarizität und ihren Vermittlungsstrategien.“<sup>35</sup> Im Rahmen dieser Arbeit können nicht die vielfältigen Positionen dar- und einander gegenübergestellt werden. Es soll daher in diesem Kapitel ein Abriss der Theatergeschichte nach 1945 im Hinblick auf die Darstellung des Holocaust und von jüdischen Figuren wiedergegeben werden ohne den Anspruch auf Vollständigkeit. Dabei soll versucht werden, Taboris Position in dem Diskurs der Vermittlung und Darstellbarkeit des Holocaust zu greifen.

Anat Feinberg schreibt in *Wiedergutmachung im Programm*<sup>36</sup>, dass die primäre Energie der Deutschen nach dem Krieg dem eigenen Überleben und der Aufarbeitung persönlicher Traumata galt und für die Thematisierung der eigenen Schuld kein Platz blieb. Eine großangelegte Verdrängung der Kollektivverbrechen griff um sich und hinderte das Theater in den Nachkriegsjahren daran, die Ereignisse reflektiert zu thematisieren. Zwischen 1945 – 1960 sieht Feinberg in beinahe allen Theaterstücken, die auf deutschen Bühnen aufgeführt wurden, eine Tendenz die These der Kollektivschuld zu widerlegen oder gar nicht zu thematisieren. Markus Roth merkt in *Theater nach Auschwitz* an, dass im Theater bis etwa 1960 die „Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit [...] von einer lange anhaltenden Abwehrreaktion und der Selbsteinschätzung der Deutschen als Opfer bis hin zu einem in Teilen oberflächlichen und undifferenzierten Philosemitismus geprägt [war].“<sup>37</sup> In der Literatur werden vor allem die Stücke *Das Tagebuch der Anne Frank* (1956) und *Korczak und die Kinder* (1957) genannt. Diese prägten maßgeblich die Rezeption des Holocaust auf den deutschen Bühnen der frühen Nachkriegszeit. Feinberg schreibt über die Intention Erwin Sylvanus', des Autors von *Korczak und die Kinder*, dass dieser mit dem Stück den Versuch

---

<sup>35</sup> Strümpel, Jan. *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2000. S. 23f

<sup>36</sup> Feinberg, Anat. *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*. Köln: Prometh Verlag Kommanditgesellschaft, 1988.

<sup>37</sup> Roth, Markus. *Theater nach Auschwitz. George Taboris Die Kannibalen im Kontext der Holocaust-Debatten*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2003. S. 41

startete „durch die Mittel des Theaters gegen die Tendenz der Unterdrückung und des Vergessens sowie gegen die oberflächliche Beschäftigung mit der Vergangenheit anzukämpfen [...] Die in diesem Stück angestrebte historische Authentizität wird später dann zum Charakteristikum des Dokumentartheaters, welches sich mit dem Holocaust auseinandersetzt.“<sup>38</sup> Die Bühnensfassung von *Das Tagebuch der Anne Frank* wird durchwegs kritisch betrachtet. In ihr sehen die Autoren die Tendenz der Sentimentalisierung der Thematik, die als Stellvertreterin für die Auseinandersetzung mit der eigenen Schuld des Publikums auf die Bühne tritt. Nichtsdestotrotz hatte *Das Tagebuch der Anne Frank* eine breite öffentliche Diskussion der Holocaust-Thematik zur Folge und spielt im Sensibilisierungsprozess der deutschen Öffentlichkeit eine prägende Rolle.

Brigitte Marschall schreibt in *Politisches Theater nach 1950*, dass auf den deutschen Bühnen nach dem Krieg tendenziell Klassiker wie etwa Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* gezeigt wurden,

„um ein Kulturideal, eine vom Faschismus unbeschädigte humanistische Wertetradition in einem überzeitlich gültigen Kunstwerk zu zeigen. Das Unvergängliche, Überzeitliche sollte zur Darstellung in den Klassikern gelangen, denn ihnen könne die konkrete Geschichte (also auch der Faschismus) nichts anhaben. Die Klassikerrezeption sollte völlige Ahistorizität zukommen. [...] Die Klassiker sollten ein Kulturideal weitertragen und die ideologische Prägung der Geschichtlichkeit negieren.“<sup>39</sup>

Während manche Klassiker vermehrt gespielt wurden, gab es andererseits auch Stücke, die von den deutschen Bühnen aufgrund negativer oder ambivalenter Judendarstellungen gemieden wurden. Dazu gehört als bekanntes Beispiel Shakespeares *Kaufmann von Venedig*.

„Seit dem 19. Jahrhundert gelten Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* und Shakespeares Shylock aus dem *Kaufmann von Venedig* als zentrale jüdische Figuren auf dem Theater. Davon ausgehend wurden sie markante Denkfiguren des jüdischen, antisemitischen und des Majoritätsdiskurses.“<sup>40</sup>

Erst ab den 1960er-Jahren kam es in der BRD laut Feinberg zu einer Politisierung des Theaters „als Reflex auf die Politisierung der Gesellschaft, sowie das wachsende Bewusstsein, daß eine gründliche Auseinandersetzung mit der Vergangenheit zur Bewältigung der Gegenwart unabdingbar ist.“<sup>41</sup> Dies rührte aus einer wachsenden Unzufriedenheit nachkommender Generationen mit der Aufarbeitung des Nationalsozialismus und des Holocaust. In jene Zeit fallen auch die zahlreiche Prozesse gegen NS-Verbrecher, die auf ein breites öffentliches Interesse stießen. Zudem avancierte das Fernsehen zum Leitmedium der Öffentlichkeit und trug maßgeblich zur allgemeinen Meinungsbildung bei. Das Fernsehen wurde als dokumentarisches Medium betrachtet, das durch seine

---

<sup>38</sup> Feinberg: *Wiedergutmachung im Programm*, S. 29

<sup>39</sup> Marschall, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag Ges.m.b.H&Co.KG, 2010. S. 127

<sup>40</sup> Hanak-Lettner, Dallinger: *Being Shylock*. S. 12

<sup>41</sup> Feinberg: *Wiedergutmachung im Programm*, S. 33

Unmittelbarkeit Authentizität in Form von faktisierten Dokumenten vermittelt. Zahlreiche historische Ereignisse gelangten als dokumentarisch verbürgte Narrative in die Wohnzimmer der Menschen. Diese Entwicklung beeinflusste auch die Bühnenarbeit. In den Stücken der 1960er-Jahre, die sich mit dem Holocaust beschäftigen, kommt es zum Bruch mit der Mythisierung des Holocaust und dem Bruch von Konventionen bezüglich der Darstellung von diesem. Marschall schreibt, dass das dokumentarische Theater der 1960er Jahre Wahrheit durch die Verwendung von „Text in Form von Protokollen, verschriftlichen Tonbandaufzeichnungen, Reportagen“<sup>42</sup> konstruierte. Kunst wollte ab den 1960ern gesellschaftlich intervenieren, sich in der Realität engagieren.

„Die Auswirkungen auf die gesellschaftlichen Lebenswelten waren Hauptanliegen des dokumentarischen Theaters. Der historische Stoff war wesentliches Grundelement, die dramatische Form wurde als Vermittlungsinstanz verwendet. [...] Das Theater wurde Mittel zum Zweck, besaß nur mehr begrenzt Berechtigung in sich.“<sup>43</sup>

Das dokumentarische Theater setzte sich sowohl mit der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands auseinander, als auch griff es aktuelle Konflikte wie etwa den Vietnamkrieg oder die Debatte um die Atombombe auf. Dabei kam es auch zum Bruch mit herkömmlichen Narrationsformen. Das Dokument, dem eine faktische Authentizität eingeschrieben wurde, übernahm die Rolle der Legitimation des Anspruchs der authentischen Vermittlung. „Der Darstellungsmodus des dokumentarischen Theaters basiert auf der Annahme eines authentischen Ausgangsmaterials, das in den ästhetischen Diskurs unmittelbar einbezogen wird.“<sup>44</sup>

Ein kontrovers diskutiertes Stück, welches sich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit auseinandersetzte war *Der Stellvertreter* von Rolf Hochhut, das 1963 in der Regie von Erwin Piscator im Berliner Theater am Kurfürstendamm/Haus der Freien Volksbühne uraufgeführt wurde. Laut Roth hat *Der Stellvertreter* „einen Wandel im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit mit herbeigeführt [...] hinsichtlich des direkten Bezugs zur Vergangenheit und der zeitkritischen Intention“<sup>45</sup>. Das zeitkritische Potential des Stücks ergab sich sowohl aus den dadurch ausgelösten Diskussionen über die Rolle des Papstes während des Holocaust sowie die Thematisierung der Selbstautorisierung der Vermittlung der Thematik durch den Autor, d.h. der Kritik an den Verbrechen der Väter durch die Söhne. Hochhut übersetzte seine Vorstellung von historischer Realität mithilfe dokumentarischer und faktischer Elemente in eine theatrale Ästhetik. Die Notwendigkeit einer ästhetischen Form bei

---

<sup>42</sup> Marschall: *Politisches Theater nach 1950*. S. 24

<sup>43</sup> Marschall: *Politisches Theater nach 1950*. S. 36f

<sup>44</sup> Marschall: *Politisches Theater nach 1950*, S. 44

<sup>45</sup> Roth: *Theater nach Auschwitz*, S. 59

der Vermittlung des Holocaust sieht Hochhut in der beschränkten rationalen Vorstellungskraft der Menschen bezüglich ihrer Herstellungsleistung sozialer, ökonomischer, logistischer Prozesse, dieselbe These, die auch Günther Anders in den die Arbeit einleitend zitierten *Thesen zum Atomzeitalter* vertritt. Realistische Nachahmung von Auschwitz scheint Hochhut nicht möglich, daher bedient er sich einer ästhetischen Übersetzung. Marschall dazu:

„Entfremdung wird [von Hochhut] als Überforderung der Vorstellungskraft begriffen, als Folge übergroßer Rationalität. Moderne Produktionsweisen kann der Mensch nicht begreifen, da seine Vorstellungskraft keine Entwicklung zeigt, die Entfremdung nicht als gesellschaftlich vermittelter Begriff verstanden wird. Rationale Aufarbeitung der historischen Realität Auschwitz ist für Hochhut bereits Teil dieser Entfremdung.“<sup>46</sup>

Der Umgang mit dokumentarischem Material zur Abbildung von historischer Realität wurde in den Reaktionen der Uraufführung als parteiisch und intentional verstanden. „Über die geschichtlichen Fakten hinaus konstruiert Hochhut mögliche Entscheidungen, die von moralischem Ethos durchdrungen sind, die von Gewissensentscheidungen abhängig gemacht werden.“<sup>47</sup>

Einen differenten Umgang mit dokumentarischem Material zeigt sich in Peter Weiss' Stück *Die Ermittlung*, das am 19. Oktober 1965 auf 14 deutschsprachigen Bühnen gleichzeitig zur Uraufführung kam. Inhalt des Stückes sind die Auschwitz-Prozesse. Im Unterschied zu Hochhut situiert Weiss die Handlung nicht in der Vergangenheit sondern thematisiert einen gegenwärtigen Umgang mit dieser. „Weiss strebte keine Rekonstruktion des Auschwitz-Verfahrens an, sondern ein Konzentrat der Fakten, die bei den Gerichtsverhandlungen zur Sprache kamen.“<sup>48</sup> Parteilichkeit ist für Weiss in das dokumentarische Theater eingeschrieben, er nutzt es zur Verarbeitung und Imagination von Wirklichkeit. „Allein die politische Intention liefert das Programm und die Gesetze für die Dramaturgie der Stücke.“<sup>49</sup> Die Faktisierung und Dokumentarisierung prangerten vor allem das nationalsozialistische System an. Weiss verwendet in *Die Ermittlung* im Unterschied zu Hochhuts *Der Stellvertreter* ausschließlich dokumentarisches Material und webt dieses nicht in eine fiktive Geschichte ein.

Im dokumentarischen Theater das sich mit dem Holocaust beschäftigt ist ein Versuch der Autoren zu beobachten Parallelen zwischen dem Dritten Reich und der Gegenwart aufzuzeigen und dadurch auf die Möglichkeit hinzuweisen, dass das Geschehen ohne intensive Aufarbeitung und Reflexion sich wiederholen könne. Roth schreibt:

---

<sup>46</sup> Marschall: *Politisches Theater nach 1950*, S. 144

<sup>47</sup> Marschall: *Politisches Theater nach 1950*, S. 125

<sup>48</sup> Marschall: *Politisches Theater nach 1950*, S. 201

<sup>49</sup> Marschall: *Politisches Theater nach 1950*, S. 197

„Das dokumentarische Theater [...] strebte eine Konfrontation mit den objektiven Fakten an, es sollte eine Art Gegengewicht zur Verdrängung in der Gesellschaft sein und eine wissenschaftlich-politische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit provozieren. Allen diesen Stücken gemeinsam ist, dass sie die Täter oder Zuschauer und die Kontinuitäten über 1945 hinaus in den Mittelpunkt stellen. Dies sollte sich erst mit der Aufführung der „Kannibalen“ George Taboris 1969 ändern.“<sup>50</sup>

Laut Marschall hat sich durch das dokumentarische Theater der 1960er ein Funktionswandel im Theater vollzogen:

„Stücke und ihre Inszenierungen beschrieben Positionen und Gegenpositionen. Das Theater war aus der konservativ-betrachtenden Spielweise der 1950er-Jahre in einen neuen Aktivismus eingetreten. Das eingeschlaferte politische Bewusstsein sollte aktiviert, in eine sich selbstgefällig abschließende Gesellschaft aktiv eingegriffen werden. Das Theater war zu einem emanzipatorischen Instrument geworden [...]“<sup>51</sup>

Juden auf der Bühne standen in den Nachkriegsjahren paradigmatisch für die Verbrechen der Deutschen und wurden auf mahnende Ikonen reduziert. Sie nahmen vor allem die Rolle des Opfers ein oder als Karikaturen, welche durch nationalsozialistische Propaganda geprägt wurden. „Mit der Figur des Juden auf der Bühne untrennbar verbunden ist die Erkenntnis, daß der Jude nicht nur ein bestimmtes religiöses oder ethnisches Phänomen darstellt, [...] sondern gewissermaßen nach Auschwitz zum Repräsentanten eines Volkes geworden ist, in dessen kollektivem Gedächtnis die Erinnerung an den Holocaust unauslöschlich eingegraben ist.“<sup>52</sup> Die positivierte Einseitigkeit in der Betrachtung/Darstellung jüdischer Figuren auf der Bühne kann auch als invertierte Weiterführung nationalsozialistischer Ausgrenzung betrachtet werden.

1979 kam es durch die Ausstrahlung des amerikanischen Fernsehfilms *Holocaust* im bundesdeutschen Fernsehen zu einem Wandel in der kollektiven Erinnerung. Feinberg nennt die Ausstrahlung ein Schlüsselereignis in der bundesdeutschen Aufarbeitung der eigenen Geschichte. Betroffenheit der einzelnen Zuschauer und eine Identifikation mit den Opfern bedeutete eine Abkehr vom Schweigen und der Verdrängung und machte den Weg zur kollektiven Verarbeitung frei.

Nach den Dokumentarstücken begannen jüdische Figuren wieder die Bühnen des deutschen Theaters zu bevölkern. Diese wurden als Folge des deutschen Schuldbewusstseins grundsätzlich positiv gezeichnet ohne charakterliche Makel und reduzierten die Juden auf ihren Opferstatus. Vor Taboris *Shylock-Improvisationen* war Rainer Werner Fassbinder der Erste, der einen Versuch startete mit dem einseitigen Judenbild aufzuräumen. Sein Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod*, 1975 verfasst, wurde erst elf Jahre später 1986 in Kopenhagen uraufgeführt und erstmals 1979 in Deutschland als Studententheateraufführung in Bochum

---

<sup>50</sup> Roth: *Theater nach Auschwitz*: S. 72

<sup>51</sup> Marschall: *Politisches Theater nach 1950*, S. 221f

<sup>52</sup> Feinberg: *Wiedergutmachung im Programm*, S. 8

vor Publikum gezeigt. Eine Aufführung in Fassbinders Regie wurde aufgrund heftiger Proteste verhindert. Inhaltlich beschäftigt sich das Stück mit dem Geschäft der Bauspekulation, der Zerstörung von Wohngebiet in Frankfurt sowie der Angst vor dem neuerlichen Aufkommen des offenen Antisemitismus. Die Kritik an dem Stück richtete sich hauptsächlich gegen die Gestaltung des jüdischen Protagonisten, eine Figur mit ausladend negativen Charaktereigenschaften. Fassbinder wurde im Zuge der breiten Kritik Linksfaschismus und linker Antisemitismus vorgeworfen.<sup>53</sup>

In Bezug auf Taboris Stück *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte Juwelen in den Ohren*, das sich mit verschiedenen Interpretationen der populären jüdischen Theaterfigur und Projektionsfläche Shylock auseinandersetzt, merkt Feinberg an, dass „[d]ie Verwendung antisemitischer Klischees ist beabsichtigt, um so dem Zuschauer den mehrdimensionalen Aspekt jüdischer Identität, die innere Zerrissenheit dieses Volkes sowie die Schuld der Deutschen aufzuzeigen.“<sup>54</sup>

Taboris jüdische Figuren sind assimiliert, nicht orthodox, verweisen nicht nur auf das Jüdische, sondern sind menschlich und somit vielseitig. Laut Thomas Rothschilds Ausführungen in *Die Wunde versteht das Messer* besteht Tabori darauf, „daß es zur Würde des Menschen (also auch des Juden) gehört, nicht zum Objekt des Mitgeföhls erniedrigt zu werden.“<sup>55</sup> In Taboris Abstand zu sich wiederholenden Stereotypen, die eine spezifische Erinnerungshaltung produzieren, äußert sich sein Nonkonformismus in der Aufarbeitung des Holocaust und produziert eine Ambivalenz in der Rezeption, in der die Zuschauer mit positiven sowie negativen Vorurteilen und konventionalisierten Aufarbeitungsstrategien konfrontiert werden.

Tabori setzt sich in seinen Theaterstücken mit der Frage auseinander, wie die Erinnerung an den Holocaust gehandhabt werden soll.

„Die Grundfrage ist eigentlich immer: warum macht man was und zu welcher Zeit. Ein Thema, ein Stück, das klopft an und bittet irgendwie darum, dass man es reinlässt. Und nur wenn es klopft, sollte man etwas machen.“<sup>56</sup>

Im Beruf des Künstlers sieht Tabori die Aufgabe „das Verdrängte herauszukitzeln, das Verschwiegene anzusprechen, das Verlogene in Frage zu stellen. „Nicht so, sondern so“ – ist

---

<sup>53</sup> vgl: Bauer, Hanna. „*Ich glaube, wenn man Filme macht, muss man etwas vom Theater verstehen.*“ *Die Theaterarbeit Rainer Werner Fassbinders am action-theater und antiteater*. Wien: Diplomarbeit, 2010. S. 88f

<sup>54</sup> Feinberg: *Wiedergutmachung im Programm*, S. 57

<sup>55</sup> Rothschild, Thomas. *Die Wunde versteht das Messer. Juden auf Taboris Bühne*. in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg). *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 133 GEORGE TABORI*. München: edition text + kritik GmbH, 1997. S. 7

<sup>56</sup> Tabori: *Bett & Bühne*, S. 71

ihr hippokratischer Eid.“<sup>57</sup> Theater ist für Tabori Therapie. In jeder produktiven, kreativen Tätigkeit ortet er eine Erleichterung von Aufgestautem, Verdrängtem. Tabori hat nicht die Überwindung der Ereignisse im Sinn. In der authentischen Erfahrung sieht er eine emotionale und intellektuelle, gesellschaftliche und individuelle Aufarbeitung der Ereignisse. Tabori schreibt:

„Jede Generation muss diese alten Vorstellungen von Illusion und Realität, Struktur und Zufälligkeit, Ordnung und Anarchie, Planmäßigkeit und Spontaneität neu für sich definieren. Dies ist eher eine Frage der Politik als der Ästhetik. Damit werden wir zwangsläufig mit dem großen Problem „Freiheit gegen Notwendigkeit“ konfrontiert – und dies ist für mich Sinn und Ziel der Improvisation. Beim „Machen“ eines Stückes wird man sich früher oder später praktisch mit der Freiheit und ihren Grenzen auseinandersetzen müssen.“<sup>58</sup>

Die Freiheit der Kunst wird begrenzt durch ihre selbstgesteckten Grenzen des Ausdrückbaren. Erinnerung begleitet eine bestimmte Form. Und die Form wird von einer Gesellschaft gleichzeitig autorisiert die Erinnerung zu rahmen. Die Form wird somit zum Bestandteil der adäquaten, der „richtigen“ Erinnerung. In der Form liegt ein kulturelles Einverständnis *wie* erinnert wird, wodurch sich ein *was* erinnert wird ergibt. Die Haltung der Erinnernden passt sich dem Modus der Form an, die sie selbst mitprägen. Indem sie die geforderte Haltung zur Erinnerung schon kennen ist es leicht sich dem Modus der Erfahrung von Erinnerung einzufügen. Es kommt dadurch zu einer Ritualisierung von Erinnerung. Die Form der Erinnerung ist somit eine politische, die sich in ästhetischen Kategorien ausdrückt. Feinberg-Jütte schreibt in *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten* über das konventionalisierte Erinnern an den Holocaust im deutschsprachigen Raum:

„Diese Form des kollektiven Erinnerns, diese ritualisierten und organisierten Gedächtnisfeiern wie auch die verschiedenen Denkmäler und Gedenkstätten für die Opfer des „Dritten Reiches“ führen höchstens zu einer reflexbedingten Reaktion, zu jener fragwürdigen Betroffenheit, deren Hauptsymptome Melancholie und Pietät sind, nicht aber tiefgründige Trauer.“<sup>59</sup>

Tabori konkretisiert die Schuldfrage nicht. Taboris Erinnerung wird dadurch dialektisch. Sie wandelt zwischen Vergessen und Erinnern, zwischen Verdrängung und aktivem Gedächtnis. Dies äußert sich beispielsweise in den komplexen Opfer-Täter-Beziehungen. Opfer und Täter stehen bei Tabori einander in einer dialektischen, ambivalenten Beziehung gegenüber, in der es nicht immer sicher ist wie und weshalb sich Unrecht äußert.<sup>60</sup> Tabori prangert nicht das nationalsozialistische System an sondern konzentriert sich auf die Emotionalität von Individuen, welche sich nicht in ein dichotomes Gut/Böse-Schema einordnen lassen. Seine

---

<sup>57</sup> Tabori: *Betrachtungen über das Feigenblatt*, S. 79

<sup>58</sup> Tabori: *Bett & Bühne*, S. 142

<sup>59</sup> Feinberg-Jütte, Anat. *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. George Taboris „Jubiläum“*. in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg). *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 133 GEORGE TABORI*. München: edition text + kritik GmbH, 1997. S. 71

<sup>60</sup> vgl: Feinberg-Jütte: *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*, S. 77

Erinnerung bricht aus einer redundanten Form, einer fixierten Erinnerungsästhetik und - politik aus.

„Neben dem Bewußten spricht es [das Theater Taboris] das Vergessene und Verdrängte an, kommt an Tabus heran und versucht, sie zu zerstören. Die Auseinandersetzung verläuft hier jedoch nicht auf rationalem Wege, sondern durch eine sinnliche Erfahrung. Das Verdrängte kann bei Tabori nur durch sinnliches Berühren verarbeitet werden“<sup>61</sup>

Tabori will die Vergangenheit nicht bewältigen, im Sinn sie zu verarbeiten und hinter sich zu lassen. Die Vergangenheit begegnet in seinen Stücken der Gegenwart. Erinnern bei Tabori bedeutet keinen rein intellektuellen Vorgang. Tabori bricht Tabus um alte Wunden neu aufzureißen, sein Erinnern ist aktiv und schmerzhaft jenseits einer nüchternen, distanzierten Betrachtung und betrifft sowohl die Schauspieler als auch die Zuschauer. Tabori arbeitet mit der Verarbeitung von Schrecklichem, dem Modus der Erinnerung und zeigt den Zuschauern darin ihre Konventionen, die Verbote und Tabus zu wiederholen, auf.

„Statt einer Melodramatisierung des Geschehens will er eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die die Schauspieler wie die Zuschauer von jenen Konventionen und Tabus befreit, die auf ihnen lasten, sie hemmen, täuschen und irreführen.“<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Uberman: *Auschwitz im Theater der Peinlichkeit*. S. 21

<sup>62</sup> Feinberg-Jütte: *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*, S. 72

## 2 Theorie des Witzes

Im folgenden Theorieteil dieser Arbeit soll ausgehend von Sigmund Freuds Ausführungen über den Witz die Überlegungen mehrerer Autoren über verschiedene Ausformungen des Witzes diskutiert werden.

Sigmund Freud untersucht in seinem Werk *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*<sup>63</sup> den Witz separat von der Dimension des Komischen. Er trennt den Witz terminologisch und inhaltlich von der Komik. Freud unterscheidet dabei zwischen der Arbeit, die der Witz leistet, und dem Verständnis, das die Komik ausmacht. Während die Komik entstehen kann ohne intendiert zu sein ist dies beim Witz nicht möglich. Dieser braucht laut Freud immer ein Subjekt, welches ihn bewusst herstellt, die Witzarbeit leistet. Zudem ist dem Witz das Instrument der Sprache immanent. Während die Komik auch außersprachlich entstehen kann, liegt der Witz in seiner speziellen Verwendung von Sprache.

Die Sprache, die Worte, derer wir uns bedienen, haben keine determinierten Bedeutungen, folgen keiner totalen Kongruenz von Form und Inhalt. Allerdings existiert in der allgemeinen Vorstellung sehr wohl diese Kongruenz. Der Witz spielt mit jener Vorstellung. Durch eine inkongruente Verwendung von Sprache in einem witzigen Ausspruch wird dem Rezipienten eine Steifheit oder Starrheit der Vorstellung von sprachlichem Ausdruck offenbar. Auch nach Helmuth Plessner, der sich in seiner Argumentation in *Lachen und Weinen*<sup>64</sup> hauptsächlich auf Freud bezieht, kann das Funktionieren eines Witzes über die Beschreibung der sprachlichen Verwendung erklärt werden, da dem Witz das Element der Sprache immanent ist. Ein Witz hat demnach immer eine intendierte Bedeutung.

### 2.1 (Un)Sinnspuren im Witz | Der komische Kontrast

Der Beobachtung und Mitteilung einer Sache oder eines Objekts in einem sprachlichen Ausdruck stellt Freud die Vorstellung des Objekts oder der Sache gegenüber. Die abstrakte Vorstellung über ein bestimmtes Objekt oder eine bestimmte Sache ist historisch, kulturell und/oder individuell geprägt. Dieser Vorstellung ist eine ästhetische Betrachtung impliziert, in der sich bestimmte inhaltlich determinierte Implikationen manifestierten. Von einer spezifischen Form wird auf eine bestimmte Bedeutung, einen fixierten Inhalt

---

<sup>63</sup> Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009.

<sup>64</sup> Plessner, Helmuth: *Lachen und Weinen*. Wien: A. Francke AG Verlag, 1950.

rückgeschlossen. Die Form zeichnet sich dadurch aus, dass in ihr eine allgemeine Vorstellung oder ein allgemeines Urteil über ein spezifisches Objekt oder eine spezifische Angelegenheit ausgedrückt wird. An jenem Urteil bzw. jener Vorstellung hängt der Witz einer sprachlichen Äußerung, wenn eine Inkongruenz zur normativen sprachlichen Beschreibung des Objekts oder der Angelegenheit beobachtet werden kann. Ein zweiter Sinn fügt sich dem konventionalisierten bei und stört die reibungslose Rezeption. Dies nennt Freud den komischen Kontrast. Dieser ist kontextgebunden, bezieht sich auf spezifische, kulturelle und historische Variablen.

In Folge generiert die Verblüffung des Rezipienten über jene Inkongruenz zwischen der abstrakten Vorstellung und der anschaulichen Darstellung, und die daraus folgende Erleuchtung über die subjektive Verblüffung das Lachen über jenen bestimmten Sachverhalt. Die Verblüffung über die tatsächliche Beschaffenheit des anschaulichen Objekts oder der anschaulichen Sache macht etwas Verborgenes, Verstecktes in der psychischen Disposition des Rezipienten sichtbar. Das Anschauliche kann in der subjektiven Imagination des Objekts vielleicht schon angelegt gewesen sein, jedoch nicht bewusst. Der inhaltlichen Erkenntnis der Inkongruenz geht ein formales Bewusstsein dieser voraus. Daher kommt die Erleuchtung nach der Verblüffung.

Wie äußert sich die Inkongruenz im sprachlichen Ausdruck? Freud spricht von zwei oder mehreren Sinnspuren, welche sich beim Witz im sprachlichen Ausdruck vereinen.<sup>65</sup> Eine Doppeldeutigkeit der Aussage wird vom Rezipienten erkannt. Eine Sinnspur davon ist ohne besonderes Bemühen sichtbar, die andere nur latent vorhanden. Jene zweite, latente Sinnspur wird der ersten durch eine bestimmte Verwendung von Sprache beigelegt. Es besteht dabei eine Inkongruenz des abstrakten und des anschaulichen Inhalts der Formulierung, die einer idealisierten Kongruenz von sprachlicher Form und Inhalt gegenübersteht. Daraus ergibt sich eine Beziehung zwischen den Sinnspuren, welche vom Rezipient entschlüsselt werden muss.<sup>66</sup> Die erste, sichtbare Sinnspur wird von der zweiten, latenten ad absurdum geführt. Entweder bedeuten zwei Sinnspuren jeweils etwas Eigenständiges, die erste wird durch die zweite als Unsinn erkannt oder sie schließen einander durch eine widersinnige Bedeutung gegenseitig aus. Freuds Argumentation geht von der These, dass im Witz eine „Verschiebung

---

<sup>65</sup> Möglichkeiten die Freud hierbei nennt sind: Verdichtung des sprachlichen Ausdrucks mit Mischwortbildung oder Modifikation; Verwendung des nämlichen Materials; doppelsinnige Verwendung des sprachlichen Materials

<sup>66</sup> Freud widmet sich in seiner Untersuchung ausschließlich der Witzproduktion und nicht der Aufnahme des Witzes, der Verständnissarbeit.

des psychischen Akzents auf ein anderes als das angefangene Thema“<sup>67</sup> stattfindet, über die Behauptung, dass im „Unsinn ein Sinn steckt und daß dieser Sinn im Unsinn den Unsinn zum Witz macht“<sup>68</sup> zu der Argumentation, dass „die Witzarbeit sich der Abweichungen vom normalen Denken, der *Verschiebung* und des *Widersinnes*, als technischer Mittel zur Herstellung des witzigen Ausdrucks bedient.“<sup>69</sup>

Laut Plessner werden im Witz Analogien gezogen, die vordergründig keinen Sinn ergeben, jedoch den Eindruck von Doppelsinnigkeit oder Mehrdeutigkeit geben. So kann etwa ein Unsinn, der eindeutig als ein solcher erkennbar ist, auf einen versteckten Sinn hinweisen, der hinter der Äußerung verborgen liegt. Plessner schließt sich Freud an und spricht von zwei Gedankengängen, von denen einer versteckt ist und auf Entdeckung hofft. Er schreibt hierzu:

„Nur auf die Überlagerung mehrfachen Sinnes, d.h. auf die Möglichkeit, durch sprachlichen Ausdruck in verschiedener Richtung auf etwas gebracht zu werden, kommt es beim Witz an. [...] Die Überlagerung und Überschneidung ist das Wesentliche, und die Überschneidungsstelle verstehen wir als Pointe. Sie ergreifen wir, allerdings nicht für sich, sondern im Vollzug der Transparenz von Sinn im Sinn, im Flug gewissermaßen, wie sie uns als Wendung, Überraschung, überspringender Funke, blitzartige Erhellung und Schock ergreift.“<sup>70</sup>

Dabei merkt Plessner an, dass die Techniken der Überschneidung und der Überlagerung nicht ausschließlich dem Witz eigen sind, ihm aber durch diese eine erheiternde Auflockerung gelingt.

## 2.2 Wortwitz und Gedankenwitz

Freud betont die Wichtigkeit der Form, des wörtlichen Ausdrucks beim Witz. In der Form liegt die Witzarbeit begraben. Von Ausdruck und Form hängen Charakter und die Wirkung des Witzes ab. Wird die Form verändert kann der Witz nicht mehr zwangsläufig funktionieren. Es hängt also von der Art und Weise ab, wie etwas und was in Beziehung gestellt wird, ob ein Witz funktioniert oder nicht. Prinzipiell geht Freud davon aus, dass die Verkürzung von sprachlicher Mitteilung der wichtigste Bestandteil des Witzes ist. D.h. der Sinnzusammenhang des Witzes ist ein längerer, in der Form verborgener. Eine Verdichtung von Sinn im sprachlichen Ausdruck findet statt.

Freud teilt die Witze in zwei große Gruppen. Einerseits die Wortwitze, andererseits die Gedankenwitze. Die Wortwitze erhalten ihre Witzigkeit ausschließlich aus ihrer spezifischen Verwendung der Sprache. Auch Gedankenwitze funktionieren über die Sprache stellen aber

---

<sup>67</sup> Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 67

<sup>68</sup> Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 72

<sup>69</sup> Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 75

<sup>70</sup> Plessner: *Lachen und Weinen*. S. 132

noch zusätzlich Gedankeninhalte inkongruent dar. In der Beziehung zweier differenter Gedanken äußert sich die Intention, die der Gedankenwitz hegt. Diese Intention soll den Rezipienten auf einen bestimmten Sachverhalt hinweisen, indem er dem anschaulichen Sinn einen latenten beifügt.

### 2.3 Charakter und Tendenz des Witzes

Den Charakter eines Witzes macht Freud anhand seiner Tendenz aus. Er unterscheidet zwischen Witzen, die einen witzigen Selbstzweck haben, welche er als harmlose, abstrakte Witze bezeichnet und welche meist in Form von Wortwitzen aufscheinen. Als zweite Gruppe beschreibt er solche, die er tendenziös nennt. Als tendenziös bezeichnet er die Absicht, die ein bestimmter Witz hegt. Tendenziöse Witze haben lt. Freuds Definition die Macht bestimmte Menschen, welche mit den Inhalt des Witzes auf eine spezielle Art verbunden sind, zu beleidigen und zu verletzen. „Nur derjenige Witz, welcher eine Tendenz hat, läuft Gefahr, auf Personen zu stoßen, die ihn nicht anhören wollen.“<sup>71</sup> Tut der Witz das allerdings verfehlt er bei einer betroffenen Person seine Lachwirkung. Auch für den Witz gilt wie für die Komik das Gebot der Harmlosigkeit. Verletzende Witze werden allerdings auch mit Absicht verwendet. Daher muss immer beachtet werden, *wer* den Witz erzählt, mit welcher Intention und in welchem Kontext er das tut. Verletzende, erniedrigende Witze können auf bestimmte Zustände hinweisen und somit eine Aussage treffen, die gerade jene Verletzung oder Erniedrigung kritisiert.

In den häufigsten Fällen aber will der Witz auf einen bestimmten Sachverhalt hinweisen, ohne zu heftig zu spotten oder zu kritisieren. Freud geht im Hinblick auf die Tendenzen des Witzes von einer Verdrängungsarbeit der Kultur aus, welche der Witz zu umgehen versucht. Er schreibt, dass „der tendenziöse Witz sich so sehr zum Angriff auf Großes, Würdiges und Mächtiges eignet, das durch innerliche Hemmungen oder äußerliche Umstände gegen direkte Herabsetzung geschützt ist“<sup>72</sup>. Der gesellschaftliche Verzicht einer bestimmten Sache wird vom Witz ignoriert und ein Sachverhalt unbewusst wieder zugänglich gemacht. Freud beschreibt die Leistung des Witzes im Dienste seiner Tendenz folgendermaßen: „Er [der tendenziöse Witz] ermöglicht die Befriedigung eines Triebes (des lüsternen und feindseligen) gegen ein im Wege stehendes Hindernis, er umgeht dieses Hindernis und schöpft somit Lust

---

<sup>71</sup> Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. S. 104

<sup>72</sup> Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 119

aus einer durch das Hindernis unzugänglich gewordenen Lustquelle.“<sup>73</sup> Damit der Witz etwas entblößen kann, was von einem Hindernis verdeckt wird, muss davor erst etwas erfolgreich verdrängt worden sein. Diese Verdrängung ist ein Verzicht auf eine Genussmöglichkeit, der Witz ein Mittel diesen Verzicht zu umgehen und die Genussmöglichkeit auszuschöpfen. Der tendenziöse Witz ersetzt nach Freud die sprachliche Möglichkeit etwas bewusst und direkt zu artikulieren was durch gesellschaftliche oder subjektive Normierungen und Konventionen nicht erlaubt oder verpönt ist. Ebenso verhindert beispielsweise die witzige Antwort eine Schmähung oder beleidigende Antwort. Der Widersinn oder Unsinn im Witz ersetzt Spott und Kritik. Hierbei wird erkenntlich, dass der Witz durch seine spezifische Ausformung durch eine sprachliche Ersparung die Möglichkeit des Hinweisens nutzt, jedoch nicht des direkten Aussprechens. Die Artikulation von Inhalt im Witz äußert sich in einer Verkürzung oder Verdichtung, die etwas nicht direkt benennt.

Tendenziell geht Freuds Argumentation dahin, den Witz als Tätigkeit zu beschreiben, „welche darauf abzielt, Lust aus den seelischen Vorgängen – intellektuellen oder anderen [sic!] – zu gewinnen.“<sup>74</sup> Im Hinblick auf die Stücke Taboris, die sich mit dem Holocaust auseinandersetzen, soll in Folge nachgewiesen werden, dass Taboris Verwendung des Witzes ein Angriff auf die vorsichtig-ehrfürchtige, konventionalisierte und normierte Thematisierung des Holocausts und seiner Opfer bedeutet. Taboris schafft dadurch einer umfangreichere, banal-alltägliche Kommunikationsform und damit auch differenzierte Möglichkeiten der Aufarbeitung des Holocaust.

## 2.4 Produzent und Rezipient des Witzes

Zu den teilnehmenden Personen an einem Witz führt Freud Folgendes aus:

„Der tendenziöse Witz braucht im allgemeinen drei Personen, außer der, die den Witz macht, eine zweite, die zum Objekt der feindseligen oder sexuellen Aggression genommen wird, und eine dritte, an der sich die Absicht des Witzes, Lust zu erzeugen, erfüllt. [... Es ist d]ie Tatsache, die sich ja darin bekundet, daß nicht, wer den Witz macht, ihn auch belacht, also dessen Lustwirkung genießt, sondern der untätige Zuhörer.“<sup>75</sup>

Anhand dieses Satzes lassen sich für uns die verschiedenen teilnehmenden Parteien auf eine Bühnensituation übersetzen. So wäre von den drei Personen die erste auf der Bühne (oder der Produktionsseite) zu finden, die zweite, welche das Objekt des Witzes ist, ebenso während die dritte Person das Publikum versinnbildlicht, der sich eine neue Lustquelle öffnet.

---

<sup>73</sup> Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 115

<sup>74</sup> Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 110

<sup>75</sup> Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 114

In der Anzahl der teilhabenden Personen am Witz äußert sich für Freud auch ein Unterschied zur Komik. Während der Witz drei Personen benötigt (die erste, die den Witz über die zweite erzählt, und die dritte, welcher der Witz erzählt wird), so sind für die Komik nur zwei Personen notwendig. Die erste, der *etwas* Komisches passiert, und die zweite, welche das Komische als solches wahrnimmt.

Bei der Rezeption eines Witzes achten die Rezipienten meist nicht auf eine Unterscheidung zwischen Witzarbeit, also der Technik des Witzes, und dessen Gehalt, seinen Tendenzen. Diese zwei Bestandteile des Witzes werden in der Wahrnehmung zu einer Einheit summiert. Die Witzarbeit und der Gedankeninhalt – sofern einer besteht – verschmelzen. In den folgenden Analysen versuche ich unter anderem mittels Freuds Reduktionsverfahren den Witz Taboris anhand seiner Theatertexte zu analysieren.

## 2.5 Der jüdische Witz

Da sich diese Arbeit den Theatertexten eines jüdischen Autors widmet, soll hier auf die spezifischen Ausformungen des jüdischen Witzes hingewiesen werden. Dieser ergibt sich aus den spezifischen historischen und kulturellen Gegebenheiten, denen die Juden in zahlreichen lebensweltlichen Aspekten als in sich geschlossene und von außen separierte Kultusgemeinschaft über Jahrhunderte ausgesetzt waren. Tabori reflektiert in seinen zahlreichen Schriftstücken auch über den jüdischen Witz und seine Funktion. Er sieht das Wesen des Witzes in einer jüdischen Tradition:

„Nur der schwarze Humor ist der echte Witz, wie auch nur die gemischten Gefühle die einzig echten sind. Und vielleicht besteht der eigentliche jüdische Beitrag zur Zivilisation in der Annäherung von Humor und Heiligkeit. Im jüdischen Witz ist die Katastrophe verträglicher – damit man sie besser aushalten kann. [...] Humor ist eine Lebenshaltung, ein Rettungsweg, der zu tun hat mit Toleranz und mit dem Prinzip Hoffnung, dass Weiterleben möglich ist. Witz ist für mich nicht identisch mit Missachtung. [...] Es ist ja auch nicht so, dass ich mir vornehme, über eine sehr ernste Sache jetzt bewusst einen Witz zu machen. Es ist überhaupt kein bewusster Vorgang, es hat einfach, wie gesagt, mit dem Prinzip des jüdischen Witzes [...] zu tun, mit dem Bösen umzugehen.“<sup>76</sup>

Tabori sieht den jüdischen Witz als Mittel der Krisen- und Konfliktbewältigung. Die Hoffnung einer besseren Zukunft, die Möglichkeit der Veränderung zum Besseren schwingt in Taboris Witzen mit. Um zu erneuern muss jedoch die Gegenwart benannt werden. Der jüdische Witz kritisiert nicht nur eine Unterdrückung von außen, sondern reflektiert auch die Rolle, die die Juden in einer Gesellschaft eingehen. Sigmund Freuds These besagt, dass der jüdische Witz vor allem von Selbstkritik geprägt ist. Diese bezieht sich sowohl auf die eigene gesellschaftliche Rolle, als auch auf das vorgestellte Verständnis der anderen darüber. Der

---

<sup>76</sup> Tabori: *Bett & Bühne*. S. 158

jüdische Witz ergibt sich somit – wie der Witz im Allgemeinen – aus den spezifischen historischen, kulturellen Gegebenheiten des jüdischen Volkes, die er thematisiert. Insofern ist der jüdische Witz eine Möglichkeit der Juden, ihre Rolle als unterdrücktes Volk, ihre Krisen und ihre Katastrophen zu bewältigen. Freud schreibt über den jüdischen Witz:

„Ein für den tendenziösen Witz besonders günstiger Fall wird hergestellt, wenn die beabsichtigte Kritik der Auflehnung sich gegen die eigene Person richtet, vorsichtiger ausgedrückt, eine Person, an der die eigene Anteil hat, eine Sammelperson also, das eigene Volk zum Beispiel. Diese Bedingung der Selbstkritik mag uns erklären, daß gerade auf dem Boden des jüdischen Volkslebens eine Anzahl der trefflichsten Witze erwachsen sind[...] Es sind Geschichten, die von Juden geschaffen und gegen jüdische Eigentümlichkeiten gerichtet sind. Die Witze, die von Fremden über Juden gemacht werden, sind zu allermeist brutale Schwänke, in denen der Witz durch die Tatsache erspart wird, daß der Jude den Fremden als komische Figur gilt. Auch die Judenwitze, die von Juden herrühren, geben dies zu, aber sie kennen ihre wirklichen Fehler wie deren Zusammenhang mit ihren Vorzügen, und der Anteil der eigenen Person an dem zu Tadelnden schafft die sonst schwierig herzustellende Bedingung der Witzarbeit.“<sup>77</sup>

Zwar ist der jüdische Witz Mittel zur Krisenbewältigung, andererseits betont er die Unauflösbarkeit der Situation des jüdischen Volkes. Der Funktion der Bewältigung fügt sich noch ein resignatives Element bei. Vor allem im jüdischen Witz entdeckt Haas ein umfangreiches Chaospotential, da die Pointen sich des Öfteren auf absurden Zusammenhängen gründen. Die Absurdität der Ausgangssituation in der vom Witz beschriebenen Situation führt zu einer Nichtauflösbarkeit dieser und enthält dahingehend ein irrationales Element.<sup>78</sup> Resignation, Unauflösbarkeit der Situation, die Verhaftung in der jüdischen Außenseiterrolle prägen den jüdischen Witz und spielen mit der Determinierung dieser Elemente, die sie ebenso thematisieren.

Salcia Landmann widmet sich in dem Buch *Der jüdische Witz* der Entstehung von diesem. Sie räumt dem jüdischen Witz eine Sonderstellung unter den Witzen ein, die sich aus den historischen, religiösen, geistigen und sozialen Umständen des jüdischen Volkes ergibt. Sie attestiert ihm die Funktion einer Waffe eines ansonsten wehrlosen Volkes.

„Witz ist die Waffe des Mannes, der weder mit dem Schwert noch geistig im direkten Angriff vorgehen kann oder will, es ist die Waffe des Geschlagenen, der an die Möglichkeit eines Sieges überhaupt nicht denkt.“<sup>79</sup>

Geht man davon aus, dass der Witz erst durch die bewusste Verwendung der Sprache erst seinen geistigen Reichtum entfalten kann, so nennt Landmann die Juden prädestiniert für die Entwicklung des Witzes. Aufgrund ihrer gesellschaftlichen Rolle waren die Juden für lange Zeit ein Volk der Bildung, das sich im Unterschied etwa zu den Christen viel früher umfassend mit der geschriebenen Sprache auseinandergesetzt hat. In *Vorstellungen vom*

---

<sup>77</sup> Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 126

<sup>78</sup>vgl: Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 203

<sup>79</sup> Landmann, Salcia. *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1960. S. 36

*Holocaust* nennt Jan Strümpel im Rückgriff auf mehrere Autoren die zentralen Punkte, die für den jüdischen Witz allgemein geltend gemacht werden können: der Humor, der sich im jüdischen Shtetl herausgebildet hat und somit stark mit einer Separierung der Juden von dem Rest der Gesellschaft zusammenhängt, die jüdisch-talmudische Vorliebe des Wortspiels und eine starke Tendenz zur Selbstkritik.<sup>80</sup> Der jüdische Witz, wie er heute meist definiert wird, hat seine Wurzeln im Ende des 18. Jahrhunderts, in der auch die Aufklärung ihren Anfang fand mit ihrer Kritik an den religiösen Institutionen und Verpflichtungen. Landmann gibt an, dass der Witz eine Möglichkeit ist schnell auf eine feindliche Umwelt zu reagieren. Die Erkenntnis der Ungerechtigkeiten, ihrer Zusammenhänge mit der Lebenswirklichkeit und ihre Ursachen sowie die sprachliche Anklage derer – aufgrund von Machtlosigkeit und Handlungsunfähigkeit – sind notwendig für die Entstehung des Witzes. Im jüdischen Witz wird das historische Schicksal der Juden thematisiert, ihre permanente Ausgrenzung und die nichtjüdische Vorstellung der anderen von den Juden. Der jüdische Witz handelt vom Verhältnis der Juden zu ihrer „Wirtsgesellschaft“, zu der sie ein ambivalentes Verhältnis prägt zwischen Abgrenzung und Zuwendung. Zusammenfassend schreibt Landmann:

„Der jüdische Witz ist also, inhaltlich betrachtet, alles folgende: Kampf gegen den Druck durch die feindliche Umwelt; Kampf gegen den Druck einer übermächtigen eigenen Tradition; Kampf für Lockerung und Freiheit von Unerträglichem oder doch schwer Tragbarem; und gleichzeitig Kampf und Einsatz für eine neue, neuzeitliche, nicht mehr allgemein-normative, sondern mehr personal gefärbte Ethik. Und bei aller Skepsis, bei allem Misstrauen, bei allem Wissen um die Unzulänglichkeit aller menschlichen Belange klingen dennoch im Hintergrund immer Spuren der prophetisch-messianischen Träume mit, wenn auch manchmal nur blaß und in säkularisierter Weise. [...] Indes ist klar, daß der jüdische Witz nicht immer sämtliche hier aufgezählten Dimensionen birgt.“<sup>81</sup>

### 2.5.1 Schwarzer Humor und Tabu | Witze über Juden

Es besteht eine große Differenz zwischen einem jüdischen Witz und einem Judenwitz. Beim Witz spielt immer eine Rolle *wer* ihn erzählt, da sich daraufhin eine Vermutung auf die Intention stellen lässt, welche für die Rezeption von Bedeutung ist. Ein Witz über Juden erzählt von einem Deutschen wird nicht dieselbe Wirkung beim Rezipienten entfalten können, wie dies ein Witz über Juden, erzählt von einem Juden, tun wird. Darin äußert sich die Möglichkeit Taboris sich künstlerisch mit den Mitteln des Witzes und der Komik dem Holocaust zu anzunähern. Konrad Paul Liessmann schreibt hierzu:

„Dasselbe Stück [*Mein Kampf*], nicht von Tabori, sondern von einem Deutschen geschrieben, wäre unsäglich gewesen. Das aber besagt vorerst nicht mehr, als daß die Ästhetisierung der Greuel ihren Opfern überlassen bleiben muß: auch eine Form der Rassenhaftung, in der der Antisemitismus der Nazis einen sublimen, invertierten Triumph feiert.“<sup>82</sup>

<sup>80</sup> vgl: Strümpel, Jan. *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*. Göttingen: Wallstein-Verlag, 2000. S. 142

<sup>81</sup> Landmann: *Der jüdische Witz*, S. 92

Gehen wir davon aus, dass Witze auf etwas Verdrängtes hinweisen, so verletzen sie mit der Thematisierung dessen ein gesellschaftliches Tabu. Über die gesellschaftlich akzeptierte Form von Witz, die Verdrängtes thematisieren und deren Kritik von der Gesellschaft weitestgehend angenommen werden kann, gibt es Themenbereiche, die allgemein von einer witzigen Bearbeitung ausgeschlossen werden. Helmuth von Ahnen schreibt dazu in *Das Komische auf der Bühne*:

„Die Armen, die Gefährlichen und die Sympathischen haben nicht die ausreichende Entfernung um über sie lachen zu können. Zur Gruppe der Armen gehören z.B. auch die Opfer einer Naturkatastrophe oder die Leidtragenden des deutschen Nationalsozialismus. In beiden Fällen verhindern allgemeine zivilisatorische Regeln oder gesellschaftliche Konventionen die Komik und in beiden Fällen fehlt es offensichtlich an Distanz.“<sup>83</sup>

In von Ahnens Argumentation besteht ein Zusammenhang zwischen Tabuverletzung und sozialisierter Distanz. Tabubrüche, die auf Aggressionsphantasien oder Geschmacklosigkeiten beruhen, sollen vermieden werden, da sie sich laut von Ahnen nicht für eine witzige Betrachtung eignen. Ihnen spricht er eine befreiende, befriedigende Wirkung ab. Dass vielleicht gerade in der „sozialisierten Distanz“, die bei anderen verdrängten Themenbereichen auch besteht und sich etwa beim Holocaust in einer differenten Form der Verdrängung/Distanzierung äußert, ein besonders fruchtbarer Humus für Witze sich ergibt, diskutiert er dahingehend nicht.<sup>84</sup>

Hierbei sei auf eine Annahme hingewiesen, die auf Freuds psychisches Modell des Witzes zurückgeht. Im Witz, der Lachen produziert, sieht Freud eine kathartische, erlösende Wirkung von einem aufgestauten Druck. Etwas Verdrängtes kommt zur Oberfläche und der lachende Mensch wird kurzzeitig von der Anstrengung erlöst, die jene Verdrängung beansprucht. Vielleicht hat der Witz, der sich mit Themenbereichen beschäftigt, die sich laut einer öffentlichen Meinung nicht für eine komische Bearbeitung eignen, nicht unbedingt die Intention und Funktion der Befreiung oder Erlösung davon zu erfüllen, sondern schafft eine weitere Möglichkeit der Reflexion. Eine vollends kathartische Wirkung des Witzes löst sich in Taboris Stücken nicht ein, wohl aber schafft der Witz über den Holocaust, der im Sinne von Ahnens durch eine sozialisierte Distanz ein Thema ist, neue Betrachtungsweisen und schafft ein differenziertes Bild der Vergangenheit und somit breiteres Verständnis dieser.

---

<sup>82</sup> Liessmann, Konrad Paul. *Die Tragödie als Farce. Anmerkungen zu George Taboris „Mein Kampf“*. in: Arnold Heinz Ludwig (Hrsg). *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 133 GEORGE TABORI*. München: edition text + kritik GmbH, 1977. S. 82

<sup>83</sup> von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. München: Herbert Utz Verlag GmbH, 2006. S. 220f

<sup>84</sup> vgl: von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 219f

### 3 Theorie der Komik

Ausgehend der Gedanken über das Lachen, die Henri Bergson in *Das Lachen*<sup>85</sup> anstellt, soll das folgende Kapitel einen Überblick über verschiedene Überlegungen zu den Ausformungen von Komik geben. Bergson untersucht in *Das Lachen* die Wirkungsweise der Komik anhand der Komödie und des Spiels, da er darin eine vereinfachte Reflexion des Lebens sieht. Im folgenden Kapitel werden nicht nur Konzepte Bergsons, sondern darauf aufbauend – wie schon im Kapitel über den Witz – die Reflexionen und Ergänzungen Helmuth Plessners, Georg Gottfried Jüngers und Helmut von Ahnens eingebunden.

#### 3.1 Bergson | Lebendigkeit vs. Mechanik

Ein mechanisches Element, das die Starrheit von Vorgängen sichtbar macht und dem Anschein von Lebendigkeit entgegenwirkt ist für Bergson das Grundelement für die Entstehung komischer Situationen. Bergson geht von einem Gegensatzpaar Lebendigkeit – Mechanik aus. Als umfassenden Merksatz von Bergson über die Situationskomik ist folgender zu beachten: „Komisch ist jede Anordnung von ineinandergreifenden Handlungen und Gleichnissen, die uns die Illusion von wirklichem Leben und zugleich den deutlichen Eindruck von mechanischer Einwirkung vermittelt.“<sup>86</sup> Die Lebendigkeit wird von mehreren Konstanten geprägt, welche zugleich das menschliche Leben formen. So nennt Bergson die Zeit, welche der Lebendigkeit einen bestimmten Ablauf vorgibt. Der Raum, in welchem die Ereignisse nebeneinander stattfinden und sich zueinander verhalten ist eine weitere Konstante und als dritte nennt er jedes Subjekt ein in sich geschlossenes System, welches unabhängig von den anderen operiert und in einem stetigen Wandel begriffen ist.

Anhand von drei Modellen – dem Springteufel, dem Hampelmann und dem Schneeballeffekt – erklärt Bergson wie die Komik, hinsichtlich seiner Annahme der Bipolarität von Lebendigkeit und Mechanik nach, funktioniert. Diese drei Modelle sieht Bergson meist in Komödien verwendet, also in kulturellen Produkten, in denen die Komik konstruiert wird. Wenn er von dem Motiv des Springteufels schreibt, erklärt Bergson damit auch die Komik der Wiederholung, welche ein mechanisches Element impliziert, bzw. etwas Lebendiges mechanisch wirken lässt. Der Springteufel zeichnet sich dadurch aus, dass eine Kraft wirkt, welche ein bestimmtes Ziel erreichen will, jedoch von einer anderen Kraft wieder

---

<sup>85</sup> Bergson, Henri. *Das Lachen*. Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1921

<sup>86</sup> Bergson: *Das Lachen*, S. 56

zurückgedrängt wird. Absicht und Widerstand hebeln sich gegenseitig aus. Auf eine Aktion folgt eine sich immer wiederholende Reaktion. „Die ganze Komik [solch einer] Szene beruht auf dem Konflikt zwischen der Absicht des einen und dem hartnäckigen Widerstand des anderen.“<sup>87</sup> Absicht und Widerstand werden jedoch nur durch die Wiederholung komisch, da sich so in ihnen eine Starrheit im Handeln einer Person äußert, die der Lebendigkeit, der reflektieren (Re)Aktion entgegengesetzt ist.

Auch eine Situation, die sich ohne willentliches Zutun von Personen wiederholt, wirkt auf diese komisch. Genauso die Erkenntnis von außen, dass sich eine Situation zwischen zwei Subjekten wiederholt, lässt eine Situation und das Verhalten der teilnehmenden Personen komisch wirken, auch wenn dies den Akteuren nicht bewusst ist.

Das Element der Wiederholung von Aktion und Reaktion kann sich etwa auch zwischen den Geisteshaltungen zweier Personen abspielen. Wo etwa zwei Geisteshaltungen und/oder deren Vertreter aufeinandertreffen und sich in ständiger Wiederkehr einander dieselben Argumente entgegenhalten. Oder aber ein Gefühl, welches eine Reaktion hervorruft, ist von ständiger Wiederholung ohne Auflösung oder Konsens geprägt, so entdecken wir etwas Komisches in der psychischen Disposition der Subjekte.

In der Wiederholung liegt nach Bergson ein Automatismus. Dieser äußert sich als ein Reiz einen Gegenreiz herauszufordern. Dem geistigen Automatismus implizit ist, dass er nicht im Bewusstsein aller geistigen Kräfte ausgeführt wird sondern eine unbewusste psychische Disposition ihn ausführen lässt. Die Person, der dies passiert, erkennt den Automatismus und die Starrheit ihres Verhaltens nicht, wohl aber alle um diese Person herum. Jene Starrheit und Unflexibilität der Charaktere – worauf wir später noch detaillierter zu sprechen kommen werden – äußern sich ebenso in verschiedenen Situationen.

Im Motiv des Hampelmanns erklärt Bergson die Komik einer Person in einer Situation, wenn sie glaubt eine eigene Position zu vertreten, jedoch nur Marionette eines anderen ist. Der andere kann sowohl eine andere Person, eine bestimmte psychische Disposition der Person als auch eine Geisteshaltung sein welche dem Hampelmann, der Marionette nicht bewusst ist. Die Handlungen der Person werden dann als mechanisch gesteuert wahrgenommen. „Das ist immer dort der Fall, wo eine Figur zwischen zwei entgegengesetzten Standpunkten schwankt und abwechselnd den einen oder den anderen vertreten will.“<sup>88</sup> Hierbei muss es nach Bergson zu keiner Wiederholung kommen. Die Unflexibilität der Person, die auf eine gewisse Prägung hinweist und dem Subjekt eine freie, reflektierte Entscheidungsfähigkeit abspricht lässt es

---

<sup>87</sup> Bergson: *Das Lachen*, S. 57

<sup>88</sup> Bergson: *Das Lachen*. S. 62

schon komisch wirken. Auch hierbei ist sich der Zuschauer gewiss, dass das komische Subjekt in der dargestellten, spezifischen Situation einer Wiederholung unterliegen würde, wäre es wieder dieser ausgesetzt. Die Idee oder Vorstellung der Wiederholung ist demnach auch hierbei existent.

Der Schneeballeffekt beschreibt ein mechanisches Ineinandergreifen von Situationen, in denen eine ohne eine bestimmte Absicht zu einer anderen führt. Nicht Personen treiben willentlich eine Situation fort, sondern eine Wirkung greift um sich, die sich selbsttätig fortsetzt. In der Selbsttätigkeit äußert sich folglich eine Mechanik der Ereignisse. Eine Temposteigerung intensiviert das komische Empfinden jener Situation. Dabei ergeben sich mehrere Möglichkeiten. Entweder hat jener Prozess eine lineare Entwicklung, komischer wird er lt. Bergson jedoch durch eine kreisförmige Entwicklung der Situation an deren Ende diese zu ihrem Ursprungsort zurückkehrt. „Einen langen Weg gehen, nur um unwissentlich zum Ausgangspunkt zurückkehren, heißt durch eine große Anstrengung nichts erreichen.“<sup>89</sup> Dabei spielt in Bergsons Argumentation wieder das mechanische Element, das sich im Lebendigen einnistet, eine komikfördernde Funktion.

### 3.1.1 Repetition, Inversion und Interferenz

Anhand der drei vorherigen Beispiele und als Gegensatz zur Lebendigkeit kommt Bergson zu einer Definition dreier Muster anhand derer sich komische Situationen konkreter beschreiben lassen. Diese nennt er Repetition, Inversion und Interferenz der Reihenfolgen.

Die Repetition ist eine Wiederholung von Situationen oder Umständen, welche im echten Leben nicht vorkommt und falls doch in ihr eine Mechanik des Lebens sich orten lässt.

Als Inversion beschreibt Bergson die Umkehrung einer Sache in einer spezifischen Situation. Dabei geht Bergson prinzipiell davon aus, dass Personen in bestimmten Situationen eine ihnen eigentümliche Rolle einnehmen, worin sich ihre Individualität – ergo Lebendigkeit – äußert. Wird die Situation umgekehrt, werden die Rollen vertauscht, so wirkt die Szene komisch, da ein rollenhaftes Verhalten sichtbar wird und die handelnden Personen sich ihrer Individualität entledigen. Situationen sind geprägt von einem gesellschaftlichen Spiel, das einem bestimmten Muster folgt, einen mechanischen Ablauf hat. Die Rollen in diesem Spiel können neu verteilt werden. Dabei wird sichtbar, dass die Rollen und der Ablauf der Situation fixiert sind. Die Mechanik dahinter äußert sich darin, dass die Rollen von den Personen

---

<sup>89</sup> Bergson: *Das Lachen*. S. 65f

unterschiedlich eingenommen werden können. Ein weiteres Beispiel von Inversion wäre eine Situation, welche sich gegen die Person richtet, welche sie herbeigeführt hat.

Als Interferenz der Reihenfolgen oder Serien bezeichnet Bergson Situationen, in denen ein gemeinsam erlebtes Ereignis von den Akteuren unterschiedlich wahrgenommen wird. Die Aktionen und Reaktionen des anderen werden different gedeutet. Eine Sache wird dabei zu gleichen Teilen spezifisch und unspezifisch verhandelt. Dadurch ergibt sie für mehrerlei Deutungen Sinn. Die Erkenntnis dieser ambivalenten Wahrnehmung macht die Situation komisch. Zusätzlich ist es die komische Spannung, die fortwährende Gefahr der Auflösung der zwei Reihen in eine, welche die Situation komisch wirken lässt.

## 3.2 Plessners Ergänzungen zu Bergson

Helmut Plessner bezieht sich in seinen Ausführungen über das Komische zumeist auf Bergson. Das Komische kann lt. Plessner, wie auch bei Bergson, nur als soziale, menschliche Kategorie verstanden werden, „so stellt das Komische einen Verstoß gegen das Grundprinzip des Zusammenlebens dar.“<sup>90</sup> Das Lebendige, welches für Plessner einen aktiven Geist symbolisiert, wird gebrochen von einer Starrheit oder Steifheit, welche sich beispielsweise bei einem Charakter in einer Zerstreutheit oder Fixiertheit manifestieren.

### 3.2.1 Normwidrigkeit

Im Rückgriff auf Bergsons Kategorien der Repetition, der Inversion und der Interferenz der Reihenfolgen beschreibt Plessner, dass „das Zugleich von Lebendigkeit und Mechanismus eine Normwidrigkeit darstellt, bei welcher dem Leben die Rolle der Norm, dem Mechanismus die der Störung zukommt.“<sup>91</sup> Herauszuheben bei diesem Zitat ist die Annahme der Gleichzeitigkeit des Lebendigen und des Mechanischen, welche für Plessner in seiner weiteren Argumentation über das Komische eine wichtige Rolle spielt.

Plessner definiert das Komische als Störung einer gesellschaftlichen Norm. Das Komische läuft dieser Norm zuwider indem es etwas Mechanisches in etwas Lebendiges hineinbringt. Im Rückgriff scheint dann die (plötzlich scheinbare) Lebendigkeit auch einer Mechanik zu unterliegen. Der Konsens des Verhaltens, die Normierung und Konventionalisierung von Alltag folgt einem ständig wiederkehrenden Muster, wird aber im Regelfall nicht als solches erkannt da es gegenwärtig als lebendig angesehen und in Folge als solches definiert wird.

---

<sup>90</sup> Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 108

<sup>91</sup> Plessner: *Lachen und Weinen*. S. 118

### 3.2.2 Gegensinnigkeit als Einheit | Sinn und Unsinn

Plessner nennt die inkongruente Darstellung von etwas Normiertem Gegensinnigkeit als Einheit. Damit meint er, dass etwas gegen den ursprünglichen Sinn gerichtet ist, jedoch versucht eben diese Gegensinnigkeit zu verschleiern und den ursprünglichen Sinn zu imaginieren. Eine Ambivalenz von Bedeutung in der Form wird sichtbar. Dem Automatismus und dem Mechanismus Bergsons stellt Plessner so die Regulierbarkeit und Dirigierbarkeit von Lebendigkeit nach. Dadurch entstehen inhaltliche Inkongruenzen zur formalen Kongruenz und lassen somit ein Ereignis komisch wirken. Auch in dieser Argumentation wird sichtbar, dass Plessner im Lebendigen, der Norm eine Starrheit erahnt, die der Mechanik ähnlich ist.

### 3.3 Ambivalente Verwendung von Sinn durch die Komik

Von Ahnen geht auf die von Plessner formulierte Problematik der Gleichzeitigkeit von Sinn und Unsinn, der ambivalenten Darstellung einer Sache ein. Er schreibt hierzu:

„Das wahrgenommene und anschauliche Objekt [Ergänzung: eine Sache, ein Verhältnis, eine Handlung] ist diesem Begriff gleichzeitig angemessen und unangemessen also kongruent und inkongruent zugleich. Das Lächerliche entwickelt sich so betrachtet aus einer doppelten Wahrnehmung: Zum einen aus der Feststellung von Inkongruenz von Anschaulichem und Abstraktem und zum zweiten aus der Gleichzeitigkeit von Kongruenz und Inkongruenz.“<sup>92</sup>

Das Komische hat für den Menschen so einen ambivalenten Charakter. Man erkennt das Ernsthafte, es ist aber Unernst in jenem spezifischen Zusammenhang, zumindest aus der Sicht der Beobachter. Jene Inkongruenz zwischen der individuellen oder gesellschaftlichen abstrakten, also normierten und konventionalisierten Lebendigkeit und dem Auftreten von etwas Differentem, dem Anschaulichen, wird als der komische Konflikt definiert. Plessner meint dazu:

„Normwidrigkeit (das Geschmacklose, Falsche, Häßliche, Schlechte) hat an sich etwas Anstößiges, nichts Erheiterndes. Um zu erheitern, muß die Normwidrigkeit irgendwie auch wieder paralytisch sein. Die Hemmung für die Verwirklichung des Wertes muß zugleich den Triumph des Wertes herbeiführen und bezeugen.“<sup>93</sup>

### 3.4 Der komische Konflikt

Wie wird die Norm und der Bruch mit dieser sichtbar? Georg Gottfried Jünger beschreibt einen komischen Konflikt, in welchem eine Norm oder eine Regel verletzt wird und diese Regelverletzung durch die Erkenntnis des Regelbruchs, der sich im Lachen darüber äußert, abgestraft wird. Dabei geht er von einem gesellschaftlichen Spiel aus, welches die

---

<sup>92</sup> von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 46

<sup>93</sup> Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 118

Situationen, in die einzelne Subjekte gelangen, prägt und nach welchem sich die Situationen und die handelnden Personen sich laut einem konventionalisierten Verhalten zu richten haben. Nur in der Sphäre des Menschlichen – innerhalb dieser sind die Grenzen aber grobmaschig gesteckt – kann die Komik entstehen. Auch Plessner geht darauf ein und schreibt:

„Eigentlich komisch ist nur der Mensch, weil er mehreren Ebenen des Daseins zugleich angehört. Die Verschränkung seiner individuellen in die soziale Existenz, seiner moralischen Person in den leibseelich bedingten Charakter und Typus, seiner Geistigkeit in den Körper eröffnet immer wieder neue Chancen der Kollision mit irgendeiner Norm.“<sup>94</sup>

Das Individuum gleicht sich stets mit seinem Umfeld ab und korrigiert es und sich selbst um in einem harmonischen Verhältnis mit diesem zu stehen. Der Anpassung geht ein Unverständnis voraus, mit dem das Individuum seiner Umwelt entgegentritt. Es wird mit Dingen konfrontiert, die nicht im Einklang mit seiner individuellen Weltsicht stehen, die auf eine bestimmte Norm hinweist. Dieses Unverständnis, die Inkongruenz des Wahrgenommenen und des Vorgestellten bzw. des Anschaulichen und Abstrakten kann Anlass für ein komisches Empfinden darüber sein, da das Subjekt versucht diese Gegensinnigkeit in die Konstruktion der Einheit, zu einer kongruenten Wahrnehmung zurückzuführen. Jener Versuch kann aber auch diejenige Person komisch wirken lassen, welche verzweifelt versucht diese Einheit wieder herzustellen.

Der von Jünger beschriebene komische Konflikt geht von einer Nicht-Ebenbürtigkeit der streitenden Parteien aus, einem Machtgefälle auf das der Konflikt aufbaut. Eine davon definiert Jünger als die überlegene, die andere als die unterlegene Partei. Nach Jünger und Plessner geht von der unterlegenen Partei eine unverhältnismäßige Provokation aus, quasi der Bruch mit einer Regel oder Norm, die von der Gesellschaft als solche anerkannt ist. Auf diese unangemessene Provokation kommt es zu einer angemessenen Reaktion der überlegenen Partei, was einer Bestätigung oder Wiederherstellung der Regel gleichkommt. Gleichzeitig enthält die Wahrnehmung der unangemessenen Provokation schon das Bewusstsein der konventionalisierten Regel.<sup>95</sup> Beobachter eines solchen komischen Konflikts haben in dieser Situation die Funktion der Bestätigung der Norm, sie sind und schaffen die Konvention, die mit ihrem Lachen die Regelverletzung, die Normwidrigkeit abstrafen. Von Ahnen bemerkt dazu Folgendes:

„Eine komische Darstellung bezieht sich in der Darstellung des Inkongruenten immer auf eine gesellschaftliche Norm und kann diese allgemeine Wahrheit negieren und damit ironisch brechen. Mit dem Verkehrten wird dann gleichzeitig eine Position bestimmt. Solange sich diese Position nicht einem Standpunkt der Belehrung oder des Moralisierens nähert, wäre diese ironische

---

<sup>94</sup> Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 116

<sup>95</sup> vgl. Plessner: *Lachen und Weinen*. S. 119

Herangehensweise gleichzeitig eine subjektive Reflexion gesellschaftlicher Verhältnisse.“<sup>96</sup>

Plessner spricht ein wichtiges Thema des Komischen an, nämlich das des Korrektivs. Dieses äußert sich im Lachen. Stellt das Komische die Normverletzung dar, wird es mit der Wahrnehmung dieser und dem Lachen darüber die Norm artikuliert und das komische Verhalten korrigiert. Das Verlangen der Zuschauer nach komischer Unterhaltung erblickt er in dem Bedürfnis nach gesellschaftlicher Weiterentwicklung, tabuisierte Themen zu verhandeln und neu zu definieren, sich aus der eigenen Starrheit zu lösen aber auch sich in den eigenen Haltungen zu bestätigen.

### 3.5 Charakterkomik | Komik der Figuren

In *Das Komische auf der Bühne* spricht von Ahnen von einer Triade der komischen Fehler bei Charakteren. Diese sind die Fehler des Körpers, der Seele/des Charakters und des Geistes/Unverstand. Seine Überlegungen sollen hier wiedergegeben werden.

Der Körper ist prädestiniert für verschiedenste Ausformungen des Komischen, da eine Gesellschaft sehr präzise Vorstellungen hat, wie ein idealer, funktionaler Körper auszusehen und sich zu verhalten hat. Weicht ein Körper von dem gesellschaftlichen Schönheitsbegriff oder in seiner normativierten Funktionalität ab, so wirkt er grotesk und hässlich. Komisch kann dieser Makel jedoch nur werden, wenn er gleichzeitig die Harmlosigkeit betont und keine Gefahr für die betroffene Person darstellt. Körperliche Hässlichkeit wird auf der Bühne meist eingesetzt um auf eine innere Minderwertigkeit der Charaktere hinzuweisen. Ein Fehler des Körpers äußert sich auch in der unmaßgeregelten Befriedigung basaler menschlicher Bedürfnisse. So verschwimmen bei diesen die Grenzen zwischen Leib und Leib oder Leib und Welt. Der Kontrollverlust wird komisch, da sich auch hier wieder eine Mechanik äußert, die nicht willentlich kontrolliert wird.

Fehler der Seele weisen auf eine Charakterschwäche oder eine Schlechtigkeit des Charakters hin. So können Charaktereigenschaften – der Norm entsprechend – zuviel oder zuwenig ausgeprägt sein. Von Ahnen dazu: „Im Hinblick auf die Idee des maßvollen Seins wäre demnach das Versäumnis oder das Unvermögen der Selbstreflexion, im Sinne der Besonnenheit und der Standhaftigkeit, die Grundlage für die Fehler der Seele oder des Charakters.“<sup>97</sup> Dies weist darauf hin, dass Charakterdarstellungen meist mit einem normativierten moralischen Diskurs verwoben sind.

---

<sup>96</sup> von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 157

<sup>97</sup> von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 31

Fehler des Geistes äußern sich im Unvermögen eines Charakters sich selbst zu erkennen. Das Unvermögen sich selbst in einem größeren Kontext realistisch zu erfassen zeugt von fehlerhafter Selbstreflexion und kann lt. Ahnen auch zu gewohnheitsmäßigem Weltverkennen führen.

### 3.5.1 Typisierung der Figuren

Bergson meint, dass komische Bühnenfiguren meist Typen sind, welche typische Eigenschaften verkörpern und ihrem Verhalten nicht entrinnen können. Eine komische Figur kann nicht aus ihrer Haut heraus. Ihr Charakter ist unveränderbar und fest. „So bewußt sie in allem, was sie sagt und tut auch sein mag, komisch wirkt sie dadurch, daß sie eine bestimmte Eigenschaft in sich selbst nicht kennt, daß ihr etwas an ihr entgeht.“<sup>98</sup>

Die Charakterkomik entsteht durch zweierlei Inkongruenzen der Wahrnehmung. Einerseits ist es dem Zuschauer möglich über Figuren zu lachen, wenn deren Wahrnehmung im Sinne der Fehler des Geistes und der Seele offensichtlich an einer Situation oder einem konventionalisierten, gesellschaftlich und kulturell normierten Empfinden und Verhalten vorbeigeht. Andererseits ist es die Erkenntnis der Zuschauer, die Situation oder einen Charakter falsch eingeschätzt zu haben ebenso ein Anlass zu lachen. Als dritte Möglichkeit nennt von Ahnen den Fall, dass das Publikum weiß, dass es eine Situation oder eine Figur richtig eingeschätzt wird, sie jedoch im künstlerischen Kontext so dargestellt wird, dass es eigentlich nicht möglich sein kann. Hier kommt es zu einer Inkongruenz der realistischen Einschätzung und der künstlerischen Narration. Die Erkenntnis dieser Inkongruenz und die Erkenntnis der Konstruktion, die etwas Mechanisches offenbart, welches dem Zuschauer bewusst werden soll, öffnen dem Publikum das Bewusstsein der komischen Darstellung und schaffen bei ihm somit ein selbiges Empfinden.

### 3.6 Inkongruenz der Handlungen

Schon beim Witz konnten wir eine inkongruente Verwendung von Sprache beobachten. Diese äußert sich in einer Divergenz von etwas Anschaulichem, das sprachlich kommuniziert wird, und etwas Abstraktem oder einem zweiten Sinn, das oder der latent dahinter liegt. Neben der Inkongruenz der Sprache bespricht von Ahnen auch die Inkongruenz der Handlungen. Diese offenbart sich, wenn eine Person etwas Zielgerichtetes tut, damit aber etwas Differentes

---

<sup>98</sup> Bergson: *Das Lachen*, S. 105

erreicht, d.h. die Wirkung der Tat ist eine andere als die vorhergesehene. Es kommt also zu einer Inkongruenz von Mitteleinsatz in Bezug auf das Ziel. Ein ähnlicher Fall ist gegeben, wenn sich ein Zweck in seiner Realisation selbst aufhebt. Von Ahnen spricht dann von einer Inkongruenz von Maß auf dem Weg zum Ziel.

Zu der Inkongruenz der Erwartungen des Zuschauers an die Bühnenhandlung und der tatsächlichen Handlung meint von Ahnen, dass diese komisch wirken kann wenn sie erkannt wird, aber nicht sofort beantwortet werden kann. Die Erwartungshaltung des Publikums an eine bestimmte Situation und das Spiel mit dieser Erwartungshaltung, bzw. die Enttäuschung dieser durch das Vorstellen einer inkongruenten Situation erzeugen eine komische Wirkung.<sup>99</sup>

### 3.7 Das Spiel und die Komik

Plessner sieht im Spiel eine inkongruente Wahrnehmung einer Situation, die sich in der Differenz von Ernsthaftigkeit und Eigentlichkeit äußert. „Sie [die Ambivalenz] kann den Charakter einer Situation bestimmen, die wir als schwebend empfinden, weil sie von unserer schöpferischen Bereitschaft und Gestaltung abhängt und diese zugleich in eigenwilliger Selbstständigkeit bindet.“<sup>100</sup> Der Spieler ist nicht nur von der Situation abhängig, in der er sich befindet, sondern kann sie auch mitgestalten. Das Spiel ist für Plessner eine Möglichkeit des sich Verstellens, in der man sich von der Sphäre des Ernsthaften abkoppelt um sich auf eine die Ebene der Eigentlichkeit zu begeben, die auf die Ernsthaftigkeit verweist.

Gleichzeitig muss der Spieler sich aber stets dieser Spielsituation bewusst sein um nicht in der Ernsthaftigkeit zu verfallen. Hierbei sei noch einmal an das Gebot der Harmlosigkeit erinnert. Das Spiel bezieht sich immer auch auf das Eigentliche, das Ernste und grenzt sich gleichzeitig formal und inhaltlich davon ab. „Dem Menschen dagegen stellt sich die Spielsphäre im Gegensatz zur Ernstsphäre dar. Er lebt im Bewusstsein der Eigentlichkeit.“<sup>101</sup>

Für die Rezeption von theatraler Komik im Kontext des Holocaust ist die Erkenntnis der Eigentlichkeit, in der wir die schon erwähnte Inkongruenz erkennen, im Spiel bedeutend. Sie weist darauf hin, dass die Zuschauer die Ernsthaftigkeit der vermittelten Ereignisse nicht vergessen und diese stets als Referenz präsent haben. Die Referenz bezieht sich dabei nicht nur auf tatsächliche historische Ereignisse, sondern auch auf die kulturell-ästhetische

---

<sup>99</sup> vgl. von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 224ff

<sup>100</sup> Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 101f

<sup>101</sup> Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 103

Produktion und Rezeption von ernsthaften und/oder tragischen „Dokumenten“ und „Spielen“, welche im Falle des Holocaust die Behandlung des Themas normieren.

Robert Skloot betrachtet in *The darkness we carry* theatrale Komik nicht als Gegensatz zur theatralen Tragik sondern als eine Erweiterung des Blickfelds. Er geht davon aus, dass ein Theaterstück, das ein Spiel ist, die Funktion hat neue Sichtweisen zu generieren. Dazu schreibt er: „Most modern critics agree, however, that comedy can only appear after tragedy has been in evidence so as to present an alternative to the tragic vision or to comment upon it.“<sup>102</sup> Damit meint er, dass zwar die dominante, eigentliche Sicht der Menschen auf die Dinge ernst ist, die Komik aber durch ihren spezifischen Blick daran erinnert, dass auch andere Perspektiven auf das Leben möglich sind und die tragische Komponente allein das Leben unvollständig repräsentieren würde. Die Inkongruenz der Darstellung verweist also auch auf eine Kongruenz des vermittelten Inhalts in Bezug auf eine Bestätigung geschichtlicher Fakten. Insofern bezieht sich eine komische theatrale Darstellung auch auf ernsthafte und tragische theatrale oder allgemein kulturelle Produkte indem sie inkongruente Bedeutungen schafft. Die theatrale Komik ist demnach ein Spiel mit dem Spiel.

---

<sup>102</sup> Skloot, Robert. *The darkness we carry. The Drama of the Holocaust*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1988. S. 43

## 4 Witz und Komik in *Mutters Courage*

*Mutters Courage* war Taboris zweite Inszenierung nach seiner Zeit im Theaterlabor in Bremen. Zudem ist es sein zweites Stück, das sich, nach *Die Kannibalen*, explizit mit der Holocaust-Thematik befasst. Im Mai 1979 wurde das Stück in München im Theater in der Reitmoorstraße uraufgeführt. Als Taboris Mutter stand Hanna Schygulla auf der Bühne. Das Theaterstück basiert auf schriftlichen Erinnerungen von Taboris Mutter Elsa über ihre Deportation. Dem Theaterstück voraus gehen – bei Tabori durchaus üblich – eine Prosafassung und ein Hörstück. In dem Bühnentext sieht Anat Feinberg

„Taboris Entgegnung auf das amerikanische TV-Melodrama ‚Holocaust‘, das im deutschen Fernsehen einige Monate zuvor ausgestrahlt worden war und in der Öffentlichkeit ein beispielloses Interesse an der Shoah geweckt hatte, und gleichzeitig die Aufarbeitung des eigenen Familienschicksal, ein erneuter Versuch, die Verfolgung und Ermordung der Juden frei von jeglicher Mystifizierung oder Mythologisierung anzugehen.“<sup>103</sup>

Liest man den Stüchtitel *Mutters Courage* fällt einem die sprachliche Nähe zu Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* auf. Eine Auseinandersetzung mit Brechts Stoff findet in Taboris Stück allerdings nicht statt, der Titel ist somit nur als Kalauer zu verstehen.<sup>104</sup> *Mutters Courage* wird von Haas als Taboris theaterästhetische Auseinandersetzung mit Brechts epischem Theater bezeichnet.<sup>105</sup> Es finden sich zwar Parallelen und bewusste Diskontinuitäten sowohl in den Stücken, wie zB. in der Figurenkonstruktion von Brechts Anna Fierling und Taboris Elsa Tabori<sup>106</sup>, die im Gegensatz zur brechtschen Mutter als Anti-Heldin konzipiert ist, als auch in der Verwendung der brechtschen Verfremdungseffekte. Generell äußern sich die Berührungspunkte der beiden Stücke in ihrer Behandlung von Krieg und Überleben, dabei bleibt es allerdings. Die Uraufführung des Stücks wurde in den Kritiken sehr ambivalent rezipiert. So wurden etwa die formal-ästhetischen Elemente, mit welchen Tabori hantierte, kritisiert, da, so die Kritik, diese der Idee eines seriösen Sprechtheaters entgegenwirkten.<sup>107</sup>

In *Mutters Courage* erzählt eine Sohn-Figur dem Publikum von der Deportation seiner Mutter nach Auschwitz. Diese befindet sich mit ihm auf der Bühne, ergänzt und korrigiert seine Ausführungen. Während der Erzählung der Geschichte manifestiert sich diese auf der Bühne,

---

<sup>103</sup> Feinberg: *George Tabori*, S. 107f

<sup>104</sup> vgl: Uberman: *Auschwitz im Theater der „Peinlichkeit“*. S. 85

<sup>105</sup> vgl: Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 53

<sup>106</sup> vgl: Kagel, Martin. *Mit den Augen der Mutter. Über George Taboris Mutters Courage*. in: Höyng, Peter (Hrsg). *Verkörpernte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1998. S. 91

<sup>107</sup> vgl: Guerrero: *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, S. 45

die Erinnerung lässt die Vergangenheit wieder aufleben, wobei nicht immer klar werden soll, wie authentisch die Vermittlung dieser Erinnerung ist.

Auf dem Weg zum Romméspiel bei ihrer Schwester wird die Mutter von zwei pensionierten Polizisten verhaftet und zum Bahnhof geführt. Dort wird sie mit tausenden anderer Juden in einen Viehwagon verladen. So beginnt ihre Deportation in das Vernichtungslager Auschwitz. Ihre Fahrt im Viehwagon dauert allerdings nicht allzu lange. Die Deportierten müssen in einer Ziegelfabrik auf einen deutschen Anschluss-Deportationszug warten. Dort trifft die Mutter auf einen Freund ihres Mannes, der es schafft, die Mutter in eine Konfrontation mit dem diensthabenden deutschen Offizier zu bringen. Diesem versucht die Mutter halbwegs plausibel verständlich zu machen, dass sie gar nicht deportiert hätte werden dürfen. Allen Erwartungen zum Trotz wird sie von dem deutschen Offizier zurück nach Budapest geschickt. Mit einigen Stunden Verspätung schafft sie es schlussendlich zum geplanten Rommé-Spiel.

Soweit sehr kurz zum Inhalt. Im folgenden Kapitel soll mithilfe des Theatertextes von Tabori, in der deutschen Übersetzung, eine Analyse unternommen werden, wie sich Komik und Witz in Taboris Stücktext manifestiert. Dabei wird noch intensiver auf den Inhalt eingegangen werden.

## 4.1 Inversion in der Erzählsituation

*Mutters Courage* gliedert sich in zwei ineinander verschachtelte narrative Ebenen. Auf der ersten Erzählebene befinden sich die Figur des Sohnes und seine Mutter, die dem Publikum in epischer Breite die Deportation der Mutter in Form einer erzählten Geschichte vermitteln. Auf der zweiten narrativen Ebene, die mehr mit dramatischen Elementen spielt, manifestieren sich die Figuren der episch vermittelten Geschichte und geben dieser eine dramatische Form.

Auf der ersten Erzählebene eignet sich die Figur des Sohns, die das Publikum als Taboris alter Ego erkennt, die Geschichte seiner Mutter an und versucht sich an einer „authentischen“ Vermittlung. Die Autorisierung findet mithilfe der ebenfalls auf der Bühne anwesenden Figur der Mutter statt. Der Erzählcharakter prägt das Stück und wird daher in der Literatur als eine Beschäftigung Taboris mit Bertolt Brechts epischem Theater gesehen. Aus dem Erzählcharakter ergibt sich auch der Charakter des Stücks, der an einen vorgelesenen Roman erinnert, welcher auf der Bühne kommentiert wird.<sup>108</sup> In Bezug auf das epische Theater und die Erzählsituation in *Mutters Courage* schreibt Haas:

„Während der Augsburger Theaterreformer [Bertolt Brecht] das rückblickende Erzählen und Historisieren als Distanzierungshilfe empfiehlt, macht Tabori den Erzählgestus in *Mutters Courage* zum Hauptmerkmal seines anti-„epischen“ Theaters. Indem er das Theater als Erinnerungsversuch gestaltet, nimmt er dem Spiel das konstitutive Element des Hier und Jetzt. Mithilfe der Vergangenheitsform und der Vorgriffe des Erzählers wird jede Einfühlung seitens der Zuschauer verhindert. [...] Der Zuschauer erlebt die Ereignisse nicht als aktuelle, sondern bekommt sie nach und nach erzählt. [...] Die epische Breite mit der erzählt wird und die exakten Details spielen auf den allwissenden Erzähler an, werden aber sofort parodiert.“<sup>109</sup>

Tabori stilisiert und parodiert sich selbst in der Sohn-Figur als Geschichtenerzähler. Durch die Anwesenheit der Mutter wird die Erzählsituation inversiv im Bergsonschen Sinn. Die Mutter ist sowohl ZuhörerIn und BeobachterIn ihrer selbst als auch AkteurIn in ihrer eigenen Geschichte. Der Rollentausch von Erzähler und ZuhörerIn, und die sich daraus ergebenden Komplikationen und Konflikte beim Erzählen der Geschichte, erzeugen komische Situationen. So spielt die Mutter die Rolle, die ihr Sohn ihr in ihrer Geschichte zugedacht hat. Reale Begebenheiten und dokumentarische Elemente, im Sinne eines Zeitzeugenberichts, werden von Tabori bzw. der Figur des Sohnes mit fiktionalen, literarischen und dramatischen Elementen vor den Augen der Mutter und des Publikums vermengt. Verschiedene Zeit- und Spielebenen greifen ineinander und schaffen dadurch inkongruente Bedeutungen. Im folgenden Kapitel soll die Komik, die daraus entsteht, analysiert werden.

---

<sup>108</sup> vgl. Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 55

<sup>109</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 55f

#### 4.1.1 Thematisierung des Erinnerns

Tabori thematisiert mit jener inversiven Figurenkonstellation den Umgang mit und die Vermittlung von Erzählungen von individuellen und allgemeinen Ereignissen rund um den Holocaust. Während die Mutter selbst Teil der Judenverfolgung und der Deportationen war, autorisiert sich ihr Sohn, der eine solche Erfahrung nicht erlebt hat, ihre Geschichte zu erzählen und weist dadurch auf das Problem der Verarbeitung historischer Dokumente und Berichte hin. Er versucht einerseits den Anschein zu erwecken historische Fakten zu transportieren, allerdings ist er andererseits weitestgehend immun gegen Korrekturen der Mutter, welche Zeitzeugin ist. Tabori thematisiert die Veränderung von Geschichte durch das Nacherzählen und die künstlerisch-ästhetische Verarbeitung. Im Gegensatz zum Dokumentarischen Theater der 1960er Jahre vermittelt Tabori einen schleißigen Umgang mit dem dokumentarischen Charakter eines Zeitzeugenberichts. Implizit fordert er dabei vom Publikum seine Vermittlung von historischem Material kritisch zu hinterfragen. Er gibt keinen dokumentarischen Erfahrungsbericht ab, der Authentizität verbürgt, die Authentizität des Dokuments wird zerstört. Tabori stellt so die Frage *wer* und *wie* autorisiert ist den Holocaust künstlerisch-ästhetisch zu vermitteln, welche Aussagen damit getroffen werden. Sind jene Bilder, welche unsere Gesellschaft vom Zweiten Weltkrieg und dem Holocaust produziert und präsentiert bekommt nicht schon geprägt von einer intendierten Rezeption? Werden dokumentarische Elemente, die als solche wahrgenommen werden, nicht schon durch die theatrale Vermittlung entdokumentarisiert? Tabori schreibt zur Dialektik des ‚Hier und Jetzt‘ zum ‚Dort und Damals‘, welche sich in der Repräsentation von Geschichte auf der Bühne äußert:

„Einer der Trugschlüsse des epischen Theaters ist der Glaube, man könnte auf der Bühne die Erzähltechnik des Märchens anwenden, man könnte sagen „Es war einmal“. Aber man entkommt dem „Es *ist* einmal“ auf der Bühne nicht. Was auch immer geschieht, es geschieht in diesem Augenblick, man kann weder in der Vergangenheit noch in der Zukunft spielen, es sei denn, man versagt sich dem Spiel, denn Spielen bedeutet, dass der Schauspieler sich mit voller Konzentration der Gegenwart hingibt.“<sup>110</sup>

Tabori versucht im Thematisieren des Erinnerns an den Holocaust sich von wertenden Aussagen zu distanzieren, sowohl in formal-ästhetischen, als auch in inhaltlichen-erklärenden Aspekten. Unterstützt wird dies durch die Verwendung witzig-komischer Vermittlungsstrategien. Tabori verwendet zwar sehr wohl wertende Formulierungen und Aussagen, diese stellen aber dergestalt einen Bruch zur normativen Vermittlung dar, dass daraus eine Verwirrung entsteht und Taboris Vermittlung in Frage gestellt wird. Haas meint, dass der Verweis auf das ‚Dort und Damals‘ ersetzt wird durch die Verabsolutierung des ‚Hier und Jetzt‘:

---

<sup>110</sup> Tabori: *Bett & Bühne*, S. 145

„Angestrebt wird nicht ein Erklären, sondern der Schmerz der sinnlichen Erinnerung, der mittels Unmittelbarkeit hervorgerufen wird. Das Wiederbeleben der Vergangenheit, die sinnliche Erinnerung – um mit Tabori zu reden, führt zu keinerlei positivistischer Klarheit. „Mitleid ist eine Beleidigung für die Opfer“, schreibt Tabori in *Mutters Courage*. Denn Mitleid setzt einführendes Begreifen voraus, was angesichts der Ungeheuerlichkeit der Verbrechen nicht sein darf.“<sup>111</sup>

Tabori stellt die Frage *wer* sich erinnert und *was* damit gesagt wird. Die Frage nach dem *wie* sich erinnert wird ist darin implizit. Dies wird in *Mutters Courage* in Bezug zur Inversion der Erzählsituation thematisiert.

#### 4.1.2 Taboris alter Ego auf der Bühne

Die Figur, die Tabori von sich selbst schafft, scheint eine, der es an einer ernsthaften Vermittlung der Geschichte seiner Mutter gelegen ist. Wie von Brecht für das epische Theater gefordert, verwendet Tabori beim Sohn das Präteritum um eine Distanz zu den Ereignissen zu bekommen. Taboris Distanzierung geht noch einen Schritt weiter, indem er eine Figur eine Geschichte erzählen lässt, die diese gar nicht erlebt hat, sondern per se nacherzählt. Hierin äußert sich ein Gegensatz zu Brecht, der vom Schauspieler fordert zu spielen als hätte er eine ganze Epoche, ein lang andauerndes Ereignis, welches er dem Zuschauer vermitteln will, selbst miterlebt. Quasi rückblickend soll der Schauspieler bei Brecht dem Publikum seine Handlungen und Sichtweisen erzählen und erklären. Dabei soll er immer den gesamten Bogen der Ereignisse und die jeweilige Situation bzw. die Einbettung seiner selbst in diese im Blick haben.

In seinem alter Ego thematisiert Tabori die Ambivalenz und Inkongruenz zwischen dem Bewusstsein der historischen Faktizität des Holocaust und der daraus geforderten Ernsthaftigkeit und der komisch-witzigen Vermittlung. Diese resultiert aus einem Bewusstsein, die Ereignisse niemals adäquat darstellen zu können. Kagel merkt an, dass

„der Autor [...] deutlich [macht], daß die Zeit der Scherze angesichts des realen Terrors zu ihrem Ende gekommen sei [...], setzt jedoch seinerseits Humor und Ironie ganz gezielt ein, um die Normalität des Terrors als den Wahnsinn zu entlarven, den sie eigentlich darstellt.“<sup>112</sup>

In den Formulierungen und Sichtweisen des Sohnes liegt der Witz des Stücks begraben. Uberman schreibt: „Der Sohn, der Erzähler in „*Mutters Courage*“ ist ein Vorbild für die Schlomo-Figur in „*Mein Kampf*“, die Figur des Erzählers, der seine Lügen nicht mehr zu rechtfertigen braucht.“<sup>113</sup> Die Funktion des Sohnes als Witzproduzent geht schon aus dem formalen Aufbau des Stückes hervor. Er ist derjenige, der mit sprachlichen Mitteln hantiert und agiert. Während Schlomo Herzl, ein jüdischer Bibelverkäufer in *Mein Kampf*, der

---

<sup>111</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 203

<sup>112</sup> Kagel: *Mit den Augen der Mutter*, S. 96; Kagel bezieht sich in diesem Zitat zwar auf die Prosafassung, für den Theatertext ist dieses aber gleichermaßen anzuwenden.

<sup>113</sup> Uberman: *Auschwitz im Theater der Peinlichkeit*, S. 85

unangefochtene Witzproduzent ist, ist der Sohn in *Mutters Courage* nicht eindeutig als ein solcher erkennbar. Seine Ernsthaftigkeit bei der Vermittlung der Geschichte seiner Mutter bricht sich des Öfteren mit der sprachlichen Gestaltung dieser. Diese ist voll ironisierender Bilder und Zynismen. Ob der Annahme der Ernsthaftigkeit sprechen wir dem Sohn die Intention ab die Erfahrungen seiner Mutter lächerlich machen zu wollen. Seine euphemistische Sprache scheint eher aus einem Bestreben herzurühren der Mutter gefällig zu sein. In jener „unadäquaten“, euphemistischen Vermittlung der Deportation erkennen wir das Dilemma, mit welchem Tabori in seinem Theaterschaffen zu kämpfen hat. Auch wenn er seinen Namen nicht nennt, verweist der Sohn klar und deutlich auf Tabori selbst. Er konstruiert eine Figur von sich selbst und teilt seinen Witz durch diese mit. Damit thematisiert er die Rolle, die er zum Publikum einnimmt und die er, als Instanz dahinter, auch ablegen kann. Der Sohn bewertet sehr stark die Geschichte seiner Mutter in den Formulierungen die er verwendet, die aber vom Publikum nicht ernst genommen werden können. Seine euphemistische Sprache bewegt sich im Modus der Eigentlichkeit, die gerade durch die inkongruente Beschreibung auf den Ernst und die Tragik der Deportation verweist. Den beschönigenden Gebrauch der Sprache des Sohnes thematisiert auch Karin Dahlke, wenn sie in ‚*Überrumpelte Katastrophen*‘. *Taboris ‚Witz‘ im Schatten der Shoah* schreibt, dass Tabori sich der Verwendung realistischer Bilder entgegensetzt:

„Wie in *Mutters Courage* deutlich, werden der Witz und das Theatralische von ihm [Tabori] gerade in den Momenten zur Distanzierung von der Macht der allzu realistischen Bilder eingesetzt, wo das unerträgliche Reale der Shoah zu nahe zu kommen droht. Und eben dadurch kommt es nahe – als ein unfassbares Wirkliches. Taboris Theater der Erinnerung an die Shoah stellt demgegenüber auch Fragen an das Theater der Gegenwart.“<sup>114</sup>

## 4.2 Antisemitische Äußerungen und Handlungen im Stück

Im Zuge der Schilderung der Deportation der Elsa Tabori diskutiert Tabori bzw. der Sohn die aggressiv-antisemitische Einstellung des ungarischen Volkes und das daraus resultierende Verhalten ihren jüdischen Mitbürgern gegenüber. Witz und Komik äußern sich in der heiteren Schilderung davon und in der witzigen Charakterisierung der Aggressoren.

Zu Beginn ihrer Odyssee erwähnt der Sohn seiner Mutter Nachbarn, die ihre „amtlich verordnete Verwandlung von der „lieben Nachbarin“ zur „Saujüdin“ mit Neugier verfolgten.“<sup>115</sup> Der Wandel der Beziehung der Nachbarn zu Frau Tabori gründet sich allein

---

<sup>114</sup> Dahlke, Karin. ‚*Überrumpelte Katastrophen*‘. *Taboris ‚Witz‘ im Schatten der Shoah*. in: Bayerdörfer, Hans Peter und Schönert, Jörg (Hrsg). *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1977. S. 132

<sup>115</sup> Tabori, George. *Mutters Courage*. in: Tabori, George. *Theaterstücke I*. München: Hanser, 1994. S. 289f

durch die Veränderung des Status' der Mutter als Jüdin durch das nationalsozialistische Regime. Somit veranschaulicht dieses Verhalten die unreflektierte Haltung im Wandel des zwischenmenschlichen Verhaltens verursacht durch eine Obrigkeitsgläubigkeit. Den Charakter der antisemitischen Bevölkerung erläutert der Sohn dem Publikum in der Schilderung, dass „[...] die grünen Hemden der einheimischen Rohlinge waren schmierig am Kragen, ihre Stiefel ungewichst, und ihre Gewehre hatten häufig Ladehemmung, wenn sie in die Nacken ihrer Opfer gerammt wurden.“<sup>116</sup> Der relativ mild dargebrachte Vorwurf der Schlampigkeit wird mit den Quälereien der Täter vermischt. In der Ladehemmung, welche eine Hinrichtung vereitelt, wird bewusst (Tabori) naiv (der Sohn) keine Boshaftigkeit der Täter vermutet – diese drängt sich nur als latenter Gedankengang auf –, sondern spielt auf die Unordentlichkeit der Täter an. Die Erkenntnis der Mehrdeutigkeit der Aussage, die Verbindung differenter Gedankengänge und die In-Relation-Stellung dieser, macht den Witz jener Formulierung aus. Die inkongruenten Bilder der Aussage überlagern sich, schließen sich gegenseitig nicht aus sondern ergänzen sich zu neuen Bildern.

#### 4.2.1 Taboris AuschWitz

Tabori macht aus dem Vernichtungslager Auschwitz einen Witz. Er selbst schreibt zu jenem stellvertretenden Phänomen und Ikon für den Holocaust: „Die besten Witze sind nicht komisch. Was ist der kürzeste Witz? – Auschwitz.“<sup>117</sup> Der folgende, mit dem die erste Szene von *Mutters Courage* ihren Abschluss findet, ist einer, der das Schicksal der Opfer verhöhnt und verspottet. Nachdem sich die Mutter bereitwillig verhaften lässt, durch ihre Deportationskooperation ihren mustergültigen Charakter artikuliert, kommt es zur Peinigung ihrer durch die Polizisten:

„SOHN [...] „Sagen Sie“, fragte meine Mutter – die Beachtung, die sie unter der Normaluhr fanden, war ihr peinlich – „wohin bringen Sie mich eigentlich?“  
 1. POLIZIST Nach Auschwitz.  
 MUTTER Wohin?  
 2. POLIZIST *ein Witz* Zur jüdischen Bäckerei.  
 MUTTER Oh.“<sup>118</sup>

Mit dem Verweis auf eine Bäckerei und die damit einhergehende Verniedlichung der Vorgänge in Auschwitz lenken die Täter von ihrer eigenen Schuld ab und weisen sie den jüdischen Opfern zu. Die Krematorien in denen die Juden verbrannt wurden, werden mit banalen Brotöfen gleichgesetzt und peinigen das Opfer. Allerdings weist Tabori in obiger Regieanweisung auf den Witzcharakter der Aussage hin. Dieser hängt immer davon ab, wie

<sup>116</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 288

<sup>117</sup> Tabori: *Bett & Bühne*, S. 156

<sup>118</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 294

ein Witz ins Spiel gebracht wird. Die Umstände formen den Charakter des Witzes und seine Tendenz genauso mit, wie es seine Intention tut. „Von dem vulgären und widerlichen Humor des virulenten Antisemitismus distanziert sich Tabori und bezieht ihn dennoch ins Spiel ein. Taboris Humor kann bitter wie Gift sein immer wieder kommen Scherz und Schmerz zusammen, oder wie Tabori es ausgedrückt hat: „humor is no laughing matter“.“<sup>119</sup> Der Witz kann auf den ersten Blick nicht als ein jüdischer erachtet werden. Genau das Gegenteil ist der Fall, der Witz ist deutlich als ein antisemitischer erkennbar. Im Stück ist er formal an die Mutter gerichtet, produziert aber Lachen auf Seiten der Polizisten, die ihre Macht über die Mutter artikulieren. Setzen wir nun Tabori anstatt des Polizisten an die Stelle des Witzerzählers und sehen wir das Publikum als Adressaten. In diesem Falle erzählt ein Jude, in seiner Rolle als Geschädigter, den Witz. Laut Landmann ist es immer der Unterlegene, der den Witz als Waffe zur Verteidigung gegen seine Unterdrückung verwendet. Tabori – als Stellvertreter für die Juden – lässt sein alter Ego mit der Schädigung und dem Gräuel spielen und verarbeitet es in einem zynischen Kommentar. Durch die Umleitung von Sprecher und Adressat, was in dieser spezifischen Situation, weil Theatersituation, möglich ist, gelingt es Tabori den Witz – obwohl er gesellschaftlich konventionalisiert nicht als solcher funktionieren „darf“ – als einen zu präsentieren.

### 4.3 Deportationskomik

Die Deportationen und ihr Ziel sind zum Sinnbild für die Grausamkeiten des Nationalsozialismus geworden. Im industrialisierten Transport von Millionen Menschen in die Arbeits- und Vernichtungslager äußert sich die Entmenschlichung der Täter durch das nationalsozialistische System. Indem die Nazis den Juden und anderen „minderwertigen“ sozialen Gruppen die Menschenwürde absprachen kam es zum selbsttätigen Verlust der eigenen. Taboris Konzentration in der Beschreibung der Deportation liegt auf den Juden als individuelle, menschliche Wesen. Dabei bricht er mit einer Form der Erinnerung, die eine Systemisierung der Verbrechen verfolgt und dabei die Opfer auf eine Variable reduziert. Taboris Deportierte lassen sich ihre Würde nicht nehmen, indem sie menschlich bleiben. In den folgenden Zeilen soll der Versuch unternommen werden Taboris inkongruente Verwendung von Elementen der kollektiven Erinnerung an die Deportationen zu fassen und daraus die Entstehung von Witz und Komik zu beschreiben.

---

<sup>119</sup> Feinberg-Jütte: *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten*. S. 78

Bedienen wir uns eines Satzes von Ahnens, welcher schreibt: „Das Komische braucht immer eine Referenz, es muss sich auf etwas beziehen, damit die inkongruente Abweichung deutlich werden kann. Dieser Bezug ist in der Regel aktuell und lokal.“<sup>120</sup> Die Aktualität der Thematik des Stückes äußert sich grundsätzlich in der Auseinandersetzung der deutschen und österreichischen Tätergesellschaft mit dem Zweiten Weltkrieg und implizit mit der Tötungsmaschinerie. Davon haben sich besonders die Deportationen und individuellen Leidensgeschichten von Opfern intensiv ins kulturelle Gedächtnis eingegraben, da sie vielfältig bearbeitet wurden und werden. In der Theatergeschichte nach 1945 war Tabori zudem einer der ersten jüdischen Theatermacher, die sich der theatralen Vermittlung von Holocaust-Narrativen annahmen. Daher bekommt das Stück noch eine spezifische, historische Aktualität. Lokal ist diese Situation insofern, als sie sich an eine Gesellschaft wendet, welche durch ihre Geschichte eng und vielseitig mit dem Holocaust verwoben ist.

Die Aktualität und die Lokalität der Auseinandersetzung mit einer Thematik generieren allgemeine Bilder dieser. Die Gesellschaft schafft sich durch die Beschäftigung mit einem Thema Grundlagen, worauf sie dieses diskutieren kann. Eine konsensuale Vorstellung grundlegender Fakten von Ereignissen ist die Voraussetzung für eine Diskussion jener. Tabori verwendet solche allgemeinen Bilder nur als Referenz um sie inkongruent zu zeichnen. Jene inkongruente Zeichnung wirkt komisch, da die Zuschauer das präsentierte Bild mit dem schon vorhandenen abgleichen und die Abweichung erkennen. Gleichzeitig erkennen die Rezipienten ihre eigene Fixierung auf ein bestehendes Bild von den Ereignissen.

#### 4.3.1 Inkongruente Beschreibung der Deportation

Tabori nimmt aus der Darstellung der Deportation das Schwere und Tragische heraus und setzt an dessen Stelle ein fröhliches und komisches Miteinander. Zudem konzentriert er sich nicht auf die Nüchternheit von Fakten, sondern emotionalisiert, entdokumentarisiert das Geschehen. Mit witzigen Kommentaren versuchen die Deportierten sich das Geschehen begreiflich zu machen und die Tragik ihrer Situation zumindest stückweise zu entschärfen.

„SOHN [...] Nachdem sie den ersten Schock überwunden hatten, brachten sie [die Deportierten] ihre Peiniger mit Bitten und Fragen zur Verzweiflung, die verrückt klangen, weil sie so normal waren. [...]

STIMMEN Ach bitte, dürfte ich wohl mal telefonieren, um meiner Frau Bescheid zu sagen? [...] Wo könnte ich wohl Tee kriegen für die Thermosflasche? [...] Wissen Sie, wie lange es ungefähr dauert, bis wir da sind? [...] Würden Sie wohl so nett sein und diesen Brief an den Oberrabbiner von New York einstecken? [...] Gibt es einen Speisewagen im Zug?“<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 57

<sup>121</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 295

Die Fragen der deportierten Juden bringen die Absurdität ihrer Gefangenschaft zum Ausdruck. Die Unkenntnis ob der bevorstehenden „Reise“ legitimiert die Fragen der Deportierten. Dem Publikum, mit einer diskrepanten Informiertheit ausgestattet, ist jedoch die Widersinnigkeit dieser bewusst. Die Gefangenen werden komisch durch die Erkenntnis ihrer ganz banalen, lebendigen Menschlichkeit, die inkongruent ist mit der Vorstellung von deportierten Juden als einer verschreckten Masse und in Folge als ein Haufen toter, nackter Leiber. Die Juden sind in Taboris emotionalisierter Darstellung plötzlich keine homogene Masse, keine verstümmelte „Rasse“ mehr sondern offenbaren sich in ihrer Natürlichkeit und Lebendigkeit als menschlich, Tätern und Zuschauern gleich. Diese Menschlichkeit offenbart sich durch die absurde Normalität der Bedürfnisse der Juden in jener spezifischen Situation. Sie fügen sich nicht in die leidende Opferrolle ein in der sich beim Publikum ein konventionalisiertes Mitleid einstellen könnte. Tabori lässt sie Urlaub spielen.

Um die Komik der von Tabori beschriebenen Deportation fassen zu können, müssen wir uns erst der Bilder von den Deportationen bewusst machen, welche durch verschiedene Medien geprägt werden. Tabori spielt mit fixierten Bildern, konnotiert aber etwa die Dunkelheit und Enge des Zugwagons different, findet eine inkongruente Beschreibung bekannter Bilder. Die allgemeine Vorstellung der Stimmung im Inneren eines Deportationszuges lässt sich am ehesten mit Worten wie beengend, bedrückend, furchtsam und verschreckt beschreiben. Auch die Situation am Bahnhof vor der Verladung der Inhaftierten wird in verschiedenen Zeitdokumenten oder Dokumentationen als strenges, reglementiertes und brutales Schauspiel vermittelt. Durch die Schilderung von Urlaubserinnerungen der Mutter, als sie am Nebengleis Ferienreisende erblickt, wird diese Vorstellung kontrastiert, mit einem vertrauten, fröhlichem Bahnhofsbild ersetzt. Dieses referiert auf persönliche Erinnerungen des Publikums. Taboris Szenario ist eines, „das zwischen karnevalistischer Burleske und der unfreiwilligen Komik des Alltäglichen hin und her oszilliert und darin doch zugleich die Normalität des einfachen Menschen einfängt.“<sup>122</sup>

#### **4.3.2 Witze während der Deportation**

Im Viehwaggon eingepfercht versuchen die Deportierten sich in ihrer neuen Lage zurechtzufinden. Nach den chaotischen Zuständen auf dem Bahnhof kehrt langsam Ruhe bei den Gefangenen ein, und Versuche werden unternommen sich untereinander zu verständigen. In Taboris Worten:

---

<sup>122</sup> Dahlke: „Überrumpelte Katastrophen“, S. 124

„SOHN Als der Zug in einen gleichmäßigen Trott verfallen war und eine Landbrise die faulige Luft erfrischte, ging das ziemlich einheitliche Atmen über in unterschiedliche Atemzüge. „Ist erst mal der Schnupfen da, ist auch der Husten ziemlich nah“, witzelte jemand und wurde mit einem Kichern belohnt, das die Atmosphäre eines Kinderzimmers zur Nachtzeit heraufbeschwor, verstohlene Kinderwitze unter Bettdecken, während oben vielleicht die Erwachsenen tanzen. Ein Märchen, und niemand würde vorm Backen im Ofen gerettet werden; außer der einen.

STIMMEN *fröhlich* Würde derjenige, dem der Ellenbogen in meinem Solarplexus gehört, denselben bitte entfernen? / He-he-he! / Würde die Dame, auf deren Fuß ich stehe, ihre Identität preisgeben und ihr Mißfallen ausdrücken? / Hi-hi-hi! / Was dagegen, wenn ich rauche? / Ja! / Ha-ha-ha! / Nehmen Sie die Hand von meiner Hüfte, junger Mann! Nicht SIE! / Ho-ho-ho! / [...] Ein feiner Gott bist du! Wo warst du heute morgen um elf, als man mir die Brille zerschlug? Aus zu einem Bummel? Ein Nickerchen machen? Na schön, ich bin fertig mit dir, mein Junge! Tu mir einen Gefallen und erwähl dir ein anderes Volk das nächste Mal!<sup>123</sup>

Die mit dem Bild des Kinderzimmers einhergehende Intimität, der Hinweis auf die Wahrnehmung der Inhaftierten, welche sich an kindlicher Empfindung orientiert, separiert diese von jenen, denen sie ihre Verhaftung zuzuschreiben haben. Es kommt zu einer Degradierung der Deportierten von erwachsenen Menschen zu kleinen Kindern – eine Verniedlichung, welche die Differenz zu den Deutschen oder Ungarn, den „Erwachsenen“, verdeutlicht und ein Machtgefälle lokalisiert. Damit verweist Tabori auf die Rolle, welche die Juden sowohl im Holocaust als auch tendenziell in der Geschichte einzunehmen hatten und die Ohnmacht gegen ihre Unterdrücker. Die Handlungsunfähigkeit in ihrer Lage wird geschickt umgangen, indem diese von ihnen witzig kommentiert wird. Die Bildung einer komischen Gemeinschaft wirkt ihrem Ausgeliefertsein entgegen und schafft den Deportierten Geborgenheit in einer Umgebung, die ihnen gerade jene verwehrt. Darin bestätigt Tabori ein kolportiertes Zusammengehörigkeitsgefühl des jüdischen Volkes, die Eintracht der „Rasse“. Durch ihre Verhaftung zusammengeschweißt bestätigt sich eben jenes Vorurteil der Absonderung von der Gesamtgesellschaft, das den Juden anhaftet. Landmann bescheinigt dem Witz eine entspannende Wirkung indem er die Ernsthaftigkeit aus den Vorgängen um die Menschen nimmt:

„Das scheinbar unverbindliche Spiel mit Worten und Sinnzusammenhängen empfinden wir an und für sich als erheiternd; denn Logik und Klarheit sind anstrengend. Jede Entlastung von kulturellen und intellektuellen Anforderungen, auch jede Regression ins Kindlich-Unverbindliche bereitet Lust.“<sup>124</sup>

Das Witzeln der Deportierten äußert sich in der Thematisierung von Belanglosem um sich nicht mit der gegenwärtigen Situation auseinandersetzen zu müssen, während diese latent und subtil durch die Aussagen erfahrbar bleibt. Die Zuschauer werden nicht direkt mit der Enge des Waggons, dem Schock der Beteiligten, der Verzweiflung von Eltern, Liebenden, Kindern konfrontiert – eine Erwartungshaltung wird dabei zerstört – sondern erfahren ein unbeschwertes Zusammensein im Verdrängen ihres Schicksals durch die Deportierten selbst. Wend Kässens schreibt hierzu:

<sup>123</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 298f

<sup>124</sup> Landmann: *Der jüdische Witz*, S. 23f

„Taboris Stücke sind makabre Totenreigen. Sie kreisen, wenn nicht unmittelbar um die konkrete Vergangenheit, um die ungeheuerlichen, fast zeitlosen Witze des Alltags, die aus dem Humus der Verdrängung aufsteigen, und geben so die Schmerzen des Lebens wortwörtlich „zum Totlachen“ frei.“<sup>125</sup>

Den Deportierten wird in ihrem Witz auch ihre Menschlichkeit zurückgegeben. Tabori reduziert sie nicht nur auf ihre Opferrolle, sondern offenbart ihre Menschlichkeit in banalen Facetten. Der tödliche Ernst ist zwischen den Zeilen hörbar, wenn Tabori den Lichteinfall in dem Waggon beschreibt, das Licht, das durch die Ritzen der Bretter fällt und die Leiber der Gefangenen zerstückelt. Die harmlosen Witzeleien springen über in eine Anrufung Gottes. In Verbindung mit den zuvor gefallenen Sätzen wird Gott behandelt als wäre er direkt unter den Deportierten zu finden. Dahlke dazu:

„In der konkretistischen Darstellung des Undarstellbaren, in dieser sprachlichen Inszenierung eines logischen Widerspruchs bewahrt sich noch das Bilderverbot, denn Gott, das Absolute, wird im Witz nicht zu einem Bild im Sinne einer präsenten Vorstellung, sondern zu dem Andern, den diese sprachliche Inszenierung anzurufen versucht. [...] Die Anrufung spricht in ihrem Spott über Gottes allzumenschliche Fehler auch ihren Schrecken aus, daß das Absolute in seiner Funktion als Anrufungsinstanz, als der göttliche Richter und Gesetzgeber, fehlt, daß das Subjekt verlassen ist.“<sup>126</sup>

Das Gottvertrauen wird durch die Umstände zerstört, das erwählte Volk ist sich – in der Vernichtungsmaschinerie gefangen – nicht mehr sicher ob es tatsächlich auserwählt ist oder ob die Wahl Gottes über ihr Schicksal ihren eigenen Vorstellungen von Gottes Plan entspricht. Die Anrufung Gottes wird persifliert. In der Vermenschlichung Gottes äußert sich dessen Abstinenz und der Verlust des Glaubens an eine göttliche Rechtsprechung.

Der Verweis auf das grimmsche Kindermärchen von Hänsel und Gretel birgt ein weiteres witziges Element. Tabori deutet auf die Verbrennungsöfen in den Konzentrationslagern hin, verpackt in einem Märchenbild. Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute – die Einzige auf die der zweite Teil dieser Märchenphrase zutreffen wird, ist die Mutter. Der Verweis auf ein Märchen weist auf die Fiktionalisierung der Ereignisse hin. Daraus resultiert ihre Harmlosigkeit ob ihrer als Bühnenhandlung.

#### 4.4 Die Komik der Mutter

Das folgende Kapitel ist der Analyse der Figur der Mutter gewidmet. Dabei soll untersucht werden, welche Funktion die Mutter in der Bühnenhandlung einnimmt und wie sich ihre Charakterzeichnung in Bezug auf ihre Handlungsfähigkeit während der Deportation auswirkt. Das Schicksal der Figur der Mutter soll hierbei sowohl als ein paradigmatisch jüdisches als

---

<sup>125</sup> Kässens, Wend. *Sehen, was man nicht sehen will. Zur Theaterarbeit George Taboris.* in: Gronius, Jörg W. und Kässens, Wend (Hrsg). *Tabori.* Frankfurt am Main: Athenäum, 1989. S. 25

<sup>126</sup> Dahlke: „*Überrumpelte Katastrophen*“, S. 125

auch als ein spezifisches, individuelles betrachtet werden um daraufhin die Produktivität von Sinnbildern für die Rezipienten zu untersuchen. Dabei sollen die Komik und Witz erzeugenden Elemente herausgearbeitet werden.

Bergson geht davon aus, dass die komische Betrachtung einer Bühnenfigur instinktiv auf das Allgemeine hinweist. „Sie sucht sich unter den Eigentümlichkeiten diejenigen aus, die sich am ehesten wiederholen und folglich nicht unlösbar mit der Individualität einer Person verbunden sind; man könnte sie die gemeinsamen Eigenheiten nennen.“<sup>127</sup> Damit meint Bergson, dass komische Figuren meist Typisierungen unterliegen. Im Falle von Elsa Tàbori gibt Tabori ihr schon eine typisierende Figurenbezeichnung: Mutter. Auch die Zeichnung ihres Charakters orientiert sich stark an einem (groß)mütterlichen Typus. Die Steifheit des Charakters eines Typs äußert sich in einer „berufliche[n] Verhärtung. Die komische Gestalt ist so eng in den starren Rahmen ihrer Tätigkeit gezwängt, daß sie sich darin nicht mehr bewegen und vor allem nicht mehr erschüttern lassen kann wie andere Menschen.“<sup>128</sup> Bei der Figur der Mutter ist diese Verhärtung in ihrer Mutterrolle zweifellos erkennbar. Auch bei Kagel entdecken wir jenen Hinweis auf Typisierung der Figur, wenn er schreibt, dass „Taboris Mutter eine Reihe von Haltungen ausstellt, die sich als typisch weibliche Formen der Bewältigung moralischer Dilemmata interpretieren lassen.“<sup>129</sup>

#### 4.4.1 Betrachtungsebenen der Mutter

In *Mutters Courage* befinden sich die Figuren der Mutter und des Sohns auf mehreren Ebenen des Daseins. Der Sohn referiert in seiner Funktion als Erzähler der Geschichte auf den Autor George Tabori selbst, der damit seine Rolle als Geschichtenerzähler und Theatermacher thematisiert. Seine Mutter, Elsa Tàbori, können wir ebenso auf mehreren Ebenen betrachten.

Erstens sehen wir jene Mutter, die dem Sohn als Autorisierungsobjekt zur Seite steht um gemeinsam mit ihm die Geschichte ihrer Deportation zu erzählen. Diese wollen wir in Folge als Mutter der Rahmenhandlung bezeichnen. Zweitens sehen wir die Konstruktion der Mutter von der Bühnenfigur des Sohnes, die in seiner Erzählung jene Deportation erlebt. Sie nennen wir in Folge einfach Mutter oder Elsa Tàbori. Sowohl die Mutter in der Rahmenhandlung als auch Elsa Tàbori erfahren durch die Beschreibung ihrer Person komische Charakterelemente. Sie verhalten sich auf beiden Erzählebenen nicht als handlungsfähige Personen, sondern sind

---

<sup>127</sup> Bergson: *Das Lachen*, S. 119

<sup>128</sup> Bergson: *Das Lachen*, S. 124

<sup>129</sup> Kagel: *Mit den Augen der Mutter*, S. 103

stets reaktiv zu den Geschehnissen um sich herum. Darin äußert sich eine Differenz zur brechtschen Forderung nach Erkenntnisfähigkeit der Figuren. Die von der Mutter gedachte Handlungsfähigkeit gestaltet sich passiv. Indem sie sich als Person mit korrektem Verhalten vorstellt erhofft sie sich ein ebenso korrektes Verhalten ihr gegenüber. Als dritte Mutter wissen wir die Person in der Wirklichkeit, die Referenz auf die sich die beiden vorherigen beziehen. Sie nennen wir die echte Mutter. In den folgenden zwei Abschnitten möchte ich erläutern, wie sich die Komik aus der Figur der Mutter in der Rahmenhandlung und der Elsa Tabori ergibt.

In der Aufsplitterung der theatralen Rollen auf verschiedene Zeit- und Bedeutungsebenen entdecken wir ein taborisches Theaterelement. Tabori lässt die Zuschauer durch das Thematisieren der unterschiedlichen Rollen, welche die Figuren einnehmen, die Historizität in der Betrachtung der im Stück vermittelten Ereignisse erfahren. Zudem gibt er einen Eindruck wie sich Identitäten durch ein bestimmtes Rollenverhalten ihrem Gegenüber und sich daraus Geschichte konstituiert. Kurzenberger dazu:

„Tabori ist an einer Rollenidentität im Sinne einer illusionistischen Theaterdramaturgie und – behauptung, ein Schauspieler = eine Rolle bzw. der Schauspieler ‚verkörpere‘ die Rolle, nicht gelegen. Im Gegenteil: Diese Behauptung scheint ihm gerade dort eine Verfälschung, wo es um die problematische Identität des Menschen und seines Tuns geht. Die Auflösung, Parzellierung der Rolle in Rollenspiele oder aber auch die Aufteilung einer Rolle unter allen Mitspielern sind die folgerichtige dramaturgische Konsequenz, die in ihrer Bedeutung und Wirkung weit über die Dramaturgie hinausführt.“<sup>130</sup>

Als Gegenentwurf zur brechtschen Fabel äußert sich im Einnehmen der unterschiedlichen Rollen der Figuren in *Mutters Courage* kein Hinweis auf eine erhöhte Handlungsfähigkeit. Insbesondere die Mutter nimmt keine bestimmte Haltung an um ein Ziel zu erreichen. Eine Kontinuität im Charakter der Mutter in den verschiedenen Erzählebenen wird deutlich, was der Vorstellung eines veränderbaren Charakters entgegenwirkt. Das Rollenspiel wird als diskontinuierliche Konstante des menschlichen Individuums erkannt, sein Wesen als ein sich ständig anpassendes aber deswegen nicht unbedingt stets reflektiertes.

#### 4.4.2 Die Referenz Mutter | Taboris/des Sohnes Autorisierung der Vermittlung von Geschichte

Im Stück bezieht sich der Sohn auf den Text der echten Mutter, in dem sie die Ereignisse rund um ihre Deportation niederschrieb, mit den Worten: „Zehn Jahre später, unter dem Mandelbäumchen in einem Londoner Hinterhof, brachte sie all dies zu Papier“, mit dem nicht unwesentlichen Zusatz: „Ihre Rechtschreibung war nie die beste gewesen, ich hielt sie immer

---

<sup>130</sup> Kurzenberger: *Taboris authentische Rollenspiele*. S. 63

für liebenswert, wenn auch ein bisschen einfältig“.<sup>131</sup> Der Sohn – und wir dürfen annehmen mit ihm Tabori – autorisiert sich selbstbewusst das Erlebnis der echten Mutter mit mehr Raffinesse als er ihr zuschreibt sowohl einem Theaterpublikum als auch in Prosaform einer Leserschaft mitteilen zu können. Zur Problematik der Autorisierung des Erzählens der persönlichen Geschichte von Elsa Tabori durch ihren Sohn schreibt Strümpel:

„Zwar verfügt die Mutter allein über die authentische Erfahrung, die dazu berechtigt, ‚Zeugnis abzulegen‘; ihre Erinnerungen aber berichtet, zunächst überraschend, im wesentlichen nicht sie selbst, sondern ihr Sohn. Er verfügt über die Begabung, aus den Erfahrungen der Mutter eine Geschichte zu gestalten. Parallel zu der oben analysierten Kompetenzübertragung auf die Darsteller der Aufführung findet damit ein zweiter Schritt der Beglaubigung statt. Durch ihn wird der Sohn legitimiert, die Geschichte seiner Mutter zu erzählen, und zwar seine Version dieser Geschichte, die er durch einige „Kunstgriffe“ formt. Mutter und Sohn arbeiten mithin nicht an der Erinnerung, sondern an verschiedenen narrativen Gestaltungen dieser Erinnerung. [...]Der kreative Akt des ausschmückenden Erzählens wird durch die Mutter sogar ausdrücklich gebilligt. Der ‚authentischen‘ Wirklichkeit wird hier der Legitimationsanspruch auch der literarisch gestalteten Wirklichkeit entgegengehalten.“<sup>132</sup>

In der Rahmenhandlung ist die Mutter als reines Autorisierungsobjekt für den Sohn zugegen. So beschränken sich ihre Anmerkungen zu den Schilderungen des Sohnes meist auf Formulierungen wie etwa: „Ach ja, das Wetter.“<sup>133</sup>, „Scharf beobachtet, mein Schatz.“<sup>134</sup> oder ein banales „Ja, das stimmt.“<sup>135</sup> Die Mutter in der Rahmenhandlung hat ihre Geschichte dem Sohn zur Präsentation abgegeben und lehnt sich nur schwach gegen des Sohnes Veränderungen dieser auf, wenn er zu sehr in ihre eigene Wahrnehmung und ihr Bedürfnis nach adäquater Vermittlung dieser eingreift.

Kagel betont Taboris Thematisierung der doppelten Autorschaft der Geschichte im Stück. Er sieht diese in der Authentizität des historischen Berichts in Verbindung mit der ästhetischen Wahrheit der literarischen Fiktion. Zwischen diesen entsteht eine Spannung, die aber nicht grundsätzlich einen Widerspruch bedeuten muss sondern es den verschiedenen Ebenen ermöglicht sich in bestimmter Weise zueinander zu verhalten.<sup>136</sup> Zwischen den Erzählebenen entstehen Inkongruenzen, die fruchtbar für ein komisches Empfinden dieser sein können.

#### **4.4.2.1 Dialektischer Sprung in den Erzählebenen**

An dieser Stelle sei auf das von Kagel angedeutete Modell des dialektischen Sprungs verwiesen. Dieses geht davon aus, dass kulturelle Artefakte als transformierbar dargestellt werden können, indem sie in ihrer Materialität benutzt werden. Tabori präsentiert die

---

<sup>131</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 311

<sup>132</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 99f

<sup>133</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 291

<sup>134</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 303

<sup>135</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 311

<sup>136</sup> vgl: Kagel: *Mit den Augen der Mutter*, S. 95

Erinnerung der Mutter als ein solch transformierbares kulturelles Artefakt. Sowohl der Sohn als auch auf einer weiteren Ebene Tabori selbst materialisieren und transformieren die Erinnerung, indem sie diese in der Rahmenhandlung bzw. der Ebene der Wirklichkeit Mutter in ein literarisch-dramatisches Konstrukt verwandeln. Dabei kommt es zwangsläufig zu einer Neupositionierung der an der Transformation teilhabenden Subjekte bezüglich der Ereignisse und ihres Rollenverhaltens darin.<sup>137</sup> Auch für die Rezeption ist jener dialektische Sprung nicht unbedeutend, da sich jene kulturellen Artefakte in der Rezeption als nicht fixiert erweisen und der Zuschauer sich mit diesem Bewusstsein als selbstständigen und -tätigen Bedeutungsproduzenten betrachten muss.

#### 4.4.2.2 Konfliktsituationen im detaillierten Erinnern | Interpretation von *Geschichte*

Trotz der dominanten Tendenz der Mutter in der Rahmenhandlung sich mit der Rolle der agierenden ZuhörerIn zufriedenzugeben und dem Sohn die Erinnerungsarbeit zu überlassen, greift sie in die Erzählung des Sohnes ein um ihn in Details zu korrigieren. Minimal nur äußert sich in *Mutters Courage* die von Dahlke beschriebene „Form eines gemeinsamen Webens des Tuchs der Erinnerung im Sprechen zwischen Mutter und Sohn“<sup>138</sup>, da sich das Erzählen hauptsächlich auf den Sohn beschränkt und sich die Mutter in der Rahmenhandlung mit Kommentaren begnügt. Der Sohn ist von der Mutter in der Rahmenhandlung autorisierter Vermittler der Geschichte, sie selbst ist das Korrektiv, das, neben der sichtbaren Autorisierung durch ihre Anwesenheit, verbessert, ergänzt und/oder berichtigt.

Schon zu Beginn des Stückes erklärt der Sohn beim Erwähnen der Uhrzeit von seinen „kleinen Bemühungen um Genauigkeit“, wenn er etwa von belanglosen Details der Kleidung der Elsa Tabori berichtet, dass „Gott steckt im Detail.“ Von den „Wachsblumen an der Krempe“, die der Sohn der Mutter im Modus des Erzählens aufsetzt will die Mutter in der Rahmenhandlung nichts wissen und verbessert ihn, indem sie ihm erklärt auf ihrem Kopf hätte sich ein „Schwarzer Strohhut mit weißem Seidenband“ befunden, was der Sohn mit „Wachsblumen an der Krempe“ klingt besser“<sup>139</sup> kommentiert. Zur Vergegenwärtigung des Geschehens verwendet Tabori nicht nur die Rekonstruktion von scheinbaren „Fakten“ sondern auch sinnliche Eindrücke werden akkurat nachvollzogen.<sup>140</sup> Deutlich wird hierbei der

---

<sup>137</sup> vgl: Höyng: „Immer spielt ihr und scherzt?“, S. 146

<sup>138</sup> Dahlke: ‚Überrumpelte Katastrophen‘, S. 123

<sup>139</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 287

<sup>140</sup> vgl: Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 98

Konflikt zwischen dokumentarischem Erinnern und dem literarischen Gestalten einer Geschichte.

„Die Bagatell-Korrekturen [...] auf Basis banal-ästhetischer Kriterien [...] signalisieren einen Zugriff auf geschichtliche Fakten, der auf wichtigere Dinge als Hüte übertragbar ist und ein Modell der Geschichtsinterpretation darstellt. Darin artikuliert sich die diskursive Anerkennung einer literarisch konstituierten Wirklichkeit“<sup>141</sup>

Tabori weist auf einen Erinnerungsmodus hin, der sich neben Fakten ebenso auf individuell-emotionales Erinnern bezieht. Hierbei sei auf das von Strasberg beeinflusste taborische Konzept des Theatermachens verwiesen. Persönlichkeit und emotionales Erinnern sind darin Teil der Rollengestaltung und weisen auf Taboris Wunsch nach personalisierter Narrativität hin.

Relativ zu Beginn ihrer „Rundreise“, am Budapester Bahnhof, kommt es zu einer kurzen Auseinandersetzung zwischen dem Sohn und der Mutter in der Rahmenhandlung, infolge dessen der Sohn der Mutter das Wort – für einen kurzen Moment – überlässt.

„SOHN [...] Der deutsche Offizier, der ein Taschentuch auseinandergefaltet hatte, schnäuzte sich die Nase, stand auf und sagte nicht sehr laut: Ruhe! was wie ein Windstoß durch die Menge ging und sie verstummen ließ. *Stille*

MUTTER Eine schöne lyrische Anmerkung, mein Schatz.

SOHN Machst du dich lustig über mich?

MUTTER Aber nein. Nur – na ja, ich habe dir eine Geschichte erzählt, jetzt erzählst du eine Geschichte, wie können zwei Geschichten gleich sein?“<sup>142</sup>

Schafft Tabori erst durch die Konstruktion Sohn/Geschichtenerzähler und Mutter/Autorisierungsobjekt den Eindruck der biografisierten Authentizität seiner Erzählung und gibt dem Stück den Anstrich des Dokumentarischen, thematisiert er mit jener Textpassage die schiere Unmöglichkeit einer objektiven, authentischen Vermittlung von Geschichte. Mit Strümpel: „*Mutters Courage* thematisiert erneut die Suche nach dem richtigen Detail, verfolgt dabei aber keine dokumentarisch verbürgende Absicht, sondern artikuliert im Gegenteil Zweifel an der Möglichkeit objektiven Erinnerns.“<sup>143</sup> Es sind zweierlei Faktoren, die die diskursive Behandlung von Geschichte thematisieren. Einerseits ist die Erinnerung der Mutter in der Rahmenhandlung selbst nur bedingt authentisch, da ihre Geschichte offensichtlich nachträglich mit vielerlei Elementen überlagert wurde und andererseits fiktionalisiert der Sohn die Geschichte einer Deportation, jedoch hält er den Modus der Fiktionalisierung transparent.<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 101

<sup>142</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 296

<sup>143</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 101

<sup>144</sup> vgl. Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 101f

#### 4.4.2.3 Komischer Konflikt in der Schilderung des elterlichen Sexes

Einen komischen Konflikt entdecken wir bei der Schilderung des elterlichen Sexes durch den Sohn. Der Sohn im Stück meint, dass „Söhne neigen wohl zu seltsam romantischen Vorstellungen vom Geschlechtsleben ihrer Eltern“, bevor er mutmaßt, dass Elsa Tàbori „niemals einen anderen Mann [als seinen Vater] in ihrem Leben“ hatte, und sie es mochte „ihren Mann in sich zu spüren, und wie er sie ‚Meine kleine Elsie‘ nannte“<sup>145</sup>. Wenn wir Nicht-Ansprechen von elterlichem Sex als gesellschaftliche Norm definieren, so ist das Sprechen darüber eine Provokation von Seiten der unterlegenen Partei – des Sohnes. Die Erziehungsarbeit ist in der Eltern-Kind-Beziehung internalisiert, insofern erlischt der elterliche Machtanspruch bezüglich einer Verhaltensnorm nicht. So scheint der Schlag der Mutter in der Rahmenhandlung ins Gesicht ihres Sohnes eine angemessene Reaktion auf die öffentliche Verletzung ihrer Privatsphäre welche dergestalt die gesellschaftliche Norm darstellt. Inversiv gestaltet sich jener Schlag insofern, als sich der Status der Figuren in der Rahmenhandlung für kurze Zeit umkehrt. Der Sohn gibt in der Erzählsituation ansonsten die Norm des Verhaltens vor, da er die theatrale Vermittlung betreffend die überlegene Partei ist. Die Mutter stellt in diesem Fall die Ausführung seiner Rolle als Geschichtenerzähler in Frage.

#### 4.4.3 Die Unterordnung der Mutter im Erzählmodus als komischer Charakterzug

Versuchen wir nun ob sich aus der Figurenkonstruktion in der Rahmenhandlung komische Elemente in den Charakteren der Figuren analysieren lassen. Dass die Mutter in der Rahmenhandlung selbst den Sohn autorisiert hat ihre Geschichte zu erzählen darf als gegeben angenommen werden. Insofern fügt sie sich auch dem literarischen Modus und den Formulierungen, die ihr Sohn für die Präsentation ihrer Geschichte wählt, und nimmt die Anpassung der Geschichte an die Gegebenheiten der Vermittlungssituation in Kauf.

Der Mutter kontinuierliche, schüchterne Versuch an der Vermittlung ihrer Geschichte teilzuhaben lässt sie komisch wirken. Es fehlt ihr hierbei an einer klaren Positionierung. Wir erkennen darin eine Variation des bergsonschen Hampelmann-Motivs. Die Mutter in der Rahmenhandlung ist hin und hergerissen zwischen dem Wunsch einer angemessenen dramatischen Vermittlung der Ereignisse durch den Sohn, den sie als kompetent dafür erachtet und aufgrund dessen sie sich ihm situativ unterordnet, und ihrem Bestreben nach Genauigkeit und Dokumentation. So können wir auch ihre widersprüchlichen Bewertungen

---

<sup>145</sup> Tàbori: *Mutters Courage*, S. 300

und Kommentare bezüglich der vom Sohn vermittelten Geschichte deuten. Insofern bezieht sie sich auf das Bewusstsein des Publikums von der Diskrepanz historischer Wirklichkeit und dramatischer Vermittlung, den schon erwähnten dialektischen Sprung im Erinnern, insbesondere durch die Verwendung komischer Elemente.

Die Fixierung der Mutter in der Rahmenhandlung auf die Korrektur nebensächlicher Details und auf eine korrekte Darstellung ihrer selbst ist komisch. Sie beschränkt sich in den Hinweisen um Genauigkeit nicht auf die Zeichnung verschiedener Figuren in der Geschichte ihrer Deportation – außer sich selbst – sondern lässt diesbezüglich ihrem Sohn freien Spielraum. Ihr Fokus beschränkt sich bei den Korrekturen auf Banalitäten. Die von der Mutter in der Rahmenhandlung bewusst präsentierte Bescheidenheit hat ihre Grenzen wenn sie sich nicht rechtmäßig im Sinne ihres Selbstbildes repräsentiert sieht. Laut Bergson ist Eitelkeit der tiefgründigste Charakterfehler, der Komik von Charakteren erzeugt:

„Sie [die Eitelkeit] ist eine fast wissenschaftlich gefärbte Vorsicht vor allem was man von sich sagt und denkt. Sie besteht aus Korrekturen und Retuschen. Sie ist eine erworbene Tugend.“<sup>146</sup>

In der Mutter Eitelkeit äußert sich die Vorstellung ihrer selbst als mütterliches Wesen. Es scheint ihr Wunsch vom Sohn in der Vermittlung ihrer Geschichte typisiert zu werden. Jede Äußerung des Sohnes, welche nicht im Einklang mit dem Bild, das sie von sich vermittelt zu wissen trachtet, einhergeht lässt sie aus ihrer Rolle fallen und weiters komisch wirken.

#### **4.4.4 Elsa Tàbori – ein paradigmatisches Nazi-Opfer?**

Vor dem Holocaust waren die Juden ein wesentlicher Teil der Gesellschaft. Ein Großteil der Juden hatte ein säkularisiertes Weltbild und war vielfältig mit der Gesellschaft verwoben und nicht aufgrund religiöser Aspekte separiert. Die Unterschiede zu den „Ariern“ und die daraus resultierende „Minderwertigkeit“, die den Juden angelastet wurde, wurden vom nationalsozialistischen Regime weitestgehend im Rückgriff auf mittelalterliche Vorstellungen konstruiert. Daher war der rasant und sich umfassend manifestierende Vorwurf an die Juden kein richtiger Teil der Gesellschaft zu sein, sowohl aus jüdischer und aus heutiger Sicht nicht nachvollziehbar. Zwar thematisiert die Geschichte der Elsa Tàbori das Schicksal vieler Juden während des Holocaust, ihres unterscheidet sich aber durch ein wesentliches Merkmal. So ist die Geschichte der Deportation der Mutter keine die mit dem Tod endet, sondern die einer Rettung. Im folgenden Kapitel will ich versuchen, die Figur der Mutter als eine

---

<sup>146</sup> Bergson: *Das Lachen*, S. 121

paradigmatisch jüdische zu betrachten und daraus mögliche Hinweise auf die spezifische Rollengestaltung Taboris zu entdecken.

Nach Bergson werden in Komödien hauptsächlich individualisierte Typen verwendet, was auf Elsa Tàbori und die Mutter in der Rahmenhandlung nicht nur bezüglich des Typus Mutter zutrifft. Auch der Typus Jude und dessen Schicksal im Zweiten Weltkrieg wird von Tabori in der Figur der Mutter thematisiert. Bergson meint, dass die komische Betrachtungsweise ihren Blick instinktiv auf das Allgemeine hin richtet.<sup>147</sup> D.h., dass durch die komische Darstellung von Elsa Tàbori, in Verbindung mit ihrer gesellschaftlichen Position während des Holocaust, die Rezipienten ihr Verhalten und dargestelltes Schicksal stets mit den Vorstellungen eines paradigmatisch jüdischen Schicksals abgleichen. Dies begründet Bergson folgendermaßen: „Man paßt die Dinge einer schon vorhandenen Vorstellung an anstatt umgekehrt; man sieht das vor sich, woran man denkt, anstatt an das zu denken, was man sieht.“<sup>148</sup>

Die Mutter reagiert nicht adäquat auf die dargestellten veränderten gesellschaftlichen Gegebenheiten. Sie verhält sich zu den Umständen nur reaktiv. Das Fehlen ihrer Anpassungsfähigkeit kann als paradigmatisch gelesen werden für das fehlende Aufbegehren der Juden während der Shoah bezüglich der Diskriminierungen, die sie zu erleiden hatten. Im Charakter der Mutter entdeckt Haas eine „implizite Kritik an der jüdischen Schicksalsergebenheit“.<sup>149</sup> Sich zurückhaltend und ruhig zu verhalten und nicht intensiver, aktiver auf die Missstände hinzuweisen und sich dagegen zu wehren hat den Juden im Holocaust nichts geholfen. Skloot thematisiert die Verwendung individualisierter Opfer in Stücken im Umfeld des Holocaust und thematisiert dabei gleichzeitig das Auftreten komischer Elemente dabei. Dazu schreibt er:

„By imaging characters who are survivors, depicting their experience, and assessing their behaviour, playwrights create images of continuance that are informed by their own [the authors] biases as well as by modern history. They inevitably raise ethical questions about how survival was achieved, how it can be maintained, how it can be used as a guide for the future; nonetheless, no single answer exists, only irony, ambiguity, and paradox.“<sup>150</sup>

Die Möglichkeiten der Darstellung individualisierter Figuren setzt Skloot in Bezug auf persönliche Biographien als auch auf zeitgenössische Geschichtsvermittlung. Die Verwendung von Ironie, Doppeldeutigkeit und Paradoxie nennt er demnach eine Flucht vor Antworten wie sich Handlungsfähigkeit der Opfer des Holocaust hätte gestalten können.

---

<sup>147</sup> vgl: Bergson: *Das Lachen*, S. 119

<sup>148</sup> Bergson: *Das Lachen*, S. 127

<sup>149</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 54

<sup>150</sup> Skloot: *The darkness we carry*, S. 19

#### 4.4.4.1 Die Selbstwahrnehmung Elsa Tàboris und ihr Bezug zu ihrem Umfeld

Haas spricht bei ihrer Beschreibung der Mutter von einer resignativen Haltung dieser und spricht ihr weder Intelligenz noch Mut zu, nennt sie kindlich und naiv was sich in ihrer Verdrängung der Realität von Krieg und Verfolgung äußert.<sup>151</sup> Hinweise darauf finden sich sowohl in den Äußerungen der Mutter, als auch in der Beschreibung ihrer Gefühlszustände durch den Sohn. Wir wollen nun analysieren wie die Mutter ihre Situation während der Deportation einschätzt um daraufhin einen Hinweis ihrer Selbstwahrnehmung und ihren Bezug zur Wirklichkeit zu finden.

Auf erniedrigendes Verhalten ihres sozialen Umfelds reagiert die Mutter mit dem Versuch der Stärkung ihres Selbstbildes als freundliche, ältere Dame sowohl für sich selbst nach innen als auch nach außen hin. Zu ihrem Verhalten am Budapester Bahnhof, kurz vor der Verladung in den Viehwaggon bemerkt sie Folgendes: „Ich stand einfach da, schaute mich nach bekannten Gesichtern um, hielt mich still für mich und hoffte, daß mein gutes Betragen angenehm auffallen und vielleicht zu meiner Freilassung führen würde, eine ganz dumme Hoffnung.“<sup>152</sup> Kommt es zu verbalen, antisemitischen Übergriffen reagiert sie mit einem „semitischen Seufzer, als wollte sie sagen: „Nun ja, was hast du den erwartet?“ oder „Das ist der Lauf der Welt!“<sup>153</sup> Dass ihr die Fähigkeit zur reflektierten Wahrnehmung der Geschehnisse nicht vollkommen abgeht wird im Zwischenlager deutlich, in welches die Deportierten am Nachmittag ihrer Deportation verfrachtet werden, um auf einen deutschen Zug nach Auschwitz zu warten. Dort trifft Frau Tabori auf Kelemen, einen Anhänger ihres Mannes, den der Sohn als einen selbsternannten „Künstler-Wissenschaftler“ mit mangelndem Talent bezeichnet und ihn „kleiner, fetter, glotzügiger Trottel“<sup>154</sup> nennt. Kelemen echauffiert sich, dass Frau Tabori sich unter den Deportierten befindet, denn gerade sie hätte es nicht verdient.

„KELEMEN Frau Tàbori! Großer Gott! Ich traue meinen Augen nicht! Was machen Sie hier?  
MUTTER Was glauben Sie denn, Ferien vielleicht?  
KELEMEN Aber Sie sollten gar nicht hier sein!  
MUTTER *gutmütig* Das stimmt, ich sollte gar nicht hier sein, niemand sollte hier sein.  
KELEMEN *hysterisch* Nein, nein, nein! Was gehen Sie die anderen an! Aber Sie Frau Tàbori, die Frau des Cornelius Tàbori, was tun Sie hier in dieser beschissenen Umgebung? Ist das vielleicht ein Aufenthaltsort für eine Dame mit unvergleichlich blauen Augen! Dreck! Barbarei! Widerliche hygienische Verhältnisse! Die Lebensmittelversorgung unter aller Sau! Wie konnten Sie es zulassen, auf diese Weise behandelt zu werden? Was erfrechen die sich? Was ist in sie gefahren, die Frau eines so bedeutenden Humanisten in diesen Schweinestall zu pferchen?  
MUTTER Wie ich es zulassen konnte? Was soll das heißen, Kelemen, wie ich es zulassen konnte?“<sup>155</sup>

---

<sup>151</sup> vgl: Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 53f

<sup>152</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 296

<sup>153</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 290

<sup>154</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 305

<sup>155</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 305f

Kelemen hebt auf absurde Weise den Status der Mutter über den der anderen Juden empor. Explizit dem Status der Mutter nicht entsprechend hält er die Verhältnisse, in denen die Deportierten untergebracht sind. Parallel betont die Mutter die Unmöglichkeit einer Widersetzung bzw. ihre Handlungsunfähigkeit. Kelemens Vorstoß, der sie in eine Konfrontation mit dem deutschen Offizier bringt, hat sie dann außer einem „Kelemen nun hören Sie mal ...“ und einem „Aber, Kelemen ...“<sup>156</sup> nichts mehr entgegenzusetzen und lässt sich – wenn nicht bereitwillig so doch beinahe widerstandslos – auf den Hof bugsieren. Sie verweigert sich einer Konfrontation mit Kelemen, in der sie auch Stellung zu den Zuständen um sie herum hätte nehmen müssen.

Ein weiteres Beispiel für die Realitätsferne der Mutter findet sich bei ihrer Rückreise nach Budapest. Als die Mutter aus dem Erste-Klasse-Abteil ihres Zuges zurück nach Budapest den Zug mit den Deportierten Richtung Auschwitz abrollen sieht

„sah sie schuldbewusst weg, sagte ihnen still Lebewohl und fügte kleine Ermahnungen hinzu, wie eine Mutter das tut.

MUTTER Gebt acht auf euch, ja? Schlaft genug und geht an die frische Luft. Und nicht vom Wasserhahn trinken! Und langsam essen! Und vergeßt nicht zu schreiben, Kinder, und wenn's nur Postkarten sind.“<sup>157</sup>

In ihren stillen Belehrungen an die Deportierten wird die Absurdität ihrer Fixierung in der Mutterrolle und ihrer Typisierung überhöht. Ihre bewusst naive Wahrnehmung der Situation weist mit dem Hinweis „schuldbewusst“ auf ihr Bewusstsein der Sinnlosigkeit ihrer Ratschläge hin. In jenem „schuldbewussten“ Unsinn äußert sich die Erkenntnis der Mutter über die Vorgänge. Aber statt diese zu thematisieren um darin evt. Mitleid oder Schock zu artikulieren verliert sie sich in gedanklicher Erziehungsarbeit, verlangt von den Todgeweihten die Einhaltung moralischer und hygienischer Verpflichtungen.

#### **4.4.4.2 Isolation und Zerstretheit als komische Elemente der Mutter**

Laut Bergson äußert sich eine Zerstretheit, die Komik produziert, dadurch, dass sie nur einen Teil einer Person betrifft. Der Mutter geht die Fähigkeit ab sich sowohl an die veränderten gesellschaftlichen Umstände als auch der Situation der Deportation adäquat anzupassen. Sie kapselt sich in ihrer Erinnerung ein, will die Veränderungen um sich nicht wahrhaben sondern schiebt sie mit „semitischem Seufzer“ zur Seite. Ihre Ignoranz der nationalsozialistischen Umwelt gegenüber folgt auf eine Ausgrenzung von dieser, jedoch wird dies von der Mutter nicht thematisiert. Laut Bergson entsteht ein großer Teil der Charakterkomik aus einer

---

<sup>156</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S.306

<sup>157</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 313

Isolierung heraus, da sich jene Personen durch ihre Absonderung der Lächerlichkeit preisgeben.<sup>158</sup>

„Unaufmerksamkeit, Zerstreutheit, Starrheit äußern sich gern in Plumpheit und Fixiertheit des Benehmens und lenken damit die Blicke der Mitwelt auf Dinge, die an sich unvordringlich sein sollen. Statt in der Rolle des Mitspielers zu bleiben, die die Gesellschaft dem einzelnen überträgt, fällt dieser in der „Zerstreutheit“ aus der Rolle und wird dadurch den anderen zum Schauspiel.“<sup>159</sup>

#### 4.4.4.3 Komik des mütterlichen Körpers | Sex und Urin

Sobald Tabori bei der Schilderung der beginnenden Deportation eine gemütliche, beinahe ausgelassene Stimmung erzeugt hat, die Enge des Viehwaggons fast kuschelig anmutet, beginnt der Sohn von einer Liebesgeschichte der Mutter zu erzählen, welche sich während jenen Stunden auf dem Gleis zugetragen hat. Jene „Liebesgeschichte“ besteht im Wesentlichen aus dem sexuellen Kontakt zwischen der Elsa Tabori und einem anonymen Mann. Dieser erbittet sich, von hinten an sie herantastend, Sex von ihr. Die flehenden Worte des Mannes, mit der er die Mutter überzeugt, „Bitte. Es wird das letzte Mal sein“, schaffen das Bewusstsein des lauernden Todes.<sup>160</sup> Weder sind Ort, Zeit, noch die Person der Mutter begünstigende Faktoren für ein erotisches Intermezzo. Die Mutter in der Rahmenhandlung entzieht ihrem Sohn die Autorisierung dieses zu erzählen indem sie die Bühne ver- und den Sohn mit den Schilderungen alleine lässt.

„SOHN [...] und jetzt im Viehwagon drängte sich der Körper, der zu dieser zarten, aber unbekanntem Hand gehörte, an ihr Hinterteil, suchte Einlaß und Erlösung. Niemand hatte meine Mutter je im Stehen geliebt, von hinten, nicht einmal ihr Mann, glaube ich. Sie war sich nicht ganz sicher im Viehwagon auf dem Weg nach Auschwitz, wie es zu bewerkstelligen wäre, wenn überhaupt, durch ihr gutes Schwarzes hindurch; und doch nahmen die beiden Körper den rollenden Rhythmus des Zuges auf, auch i h r Atem war schneller geworden; von oberhalb des Kinns, das auf ihrer Schulter ruhte, kamen anerkennende Seufzer und wieder die Beschwörung: „Es ist das letzte Mal.“ Da beugte sie die Knie und öffnete ihre knöchigen Hinterbacken dem warmen Schwall, der ihr gutes Schwarzes befleckte.“<sup>161</sup>

Noch ein zweites Mal verliert die Mutter ihre Kontrolle über den Körper. Als sie ihre Deportation beinahe überstanden hat und schon im Rückreisezug sitzt „begannen ihre Beine zu zittern, und sie machte sich ihr Höschen naß, wagte aber nicht, auf die Toilette zu gehen.“<sup>162</sup> In dieser Situation wird die Anspannung, das Bewusstsein der Rettung, das das der gedrohten Vernichtung impliziert, in der Ausscheidung abgeführt.

Plessner bezieht sich in folgendem Zitat zwar nicht auf Bühnenfiguren, auf jene sind seine Ausführungen über die Komik von Charakteren trotzdem anwendbar.

<sup>158</sup> vgl: Bergson: *Das Lachen*, S. 100

<sup>159</sup> Plessner: *Lachen und Weinen*, S.109

<sup>160</sup> vgl: Dahlke: „*Überrumpelte Katastrophen*“, S. 125

<sup>161</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 300f

<sup>162</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 311

„Eigentlich komisch ist nur der Mensch, weil er mehreren Ebenen des Daseins zugleich angehört. Die Verschränkung seiner individuellen in die soziale Existenz, seiner moralischen Person in den leibseelisch bedingten Charakter und Typus, seiner Geistigkeit in den Körper eröffnet immer wieder neue Chancen der Kollision mit irgendeiner Norm.“<sup>163</sup>

Der Kontrollverlust der Mutter über ihren Körper ist das wesentliche Element, das ihre Komik in jenen Situationen ausmacht. Triebe und körperliche Vorgänge werden als lächerlich empfunden, da der Geist die Kontrolle über den Körper verliert. In der Argumentation von Ahnens äußert sich dabei auch ein groteskes Element. Der Sieg der Bedürfnisse des Körpers über den Geist lässt sowohl die jeweilige Person als auch die verletzte Norm lächerlich erscheinen.<sup>164</sup> Dass eine so sittsame, schüchterne Person wie Frau Tabori ihre gute Erziehung über Bord wirft und inmitten einer Menschenmasse sexuelle Praktiken ausübt, noch dazu welche, die ihr bis dahin fremd waren, lässt sie komisch werden. Nicht nur die Dunkelheit anonymisiert den Sex sondern auch die Praktik „von hinten“. Es ist keine „Liebesgeschichte“ zweier Individuen sondern eine auf das männliche Individuum bezogene Lustbefriedigung. Laut den Schilderungen ihres Sohnes war der Mutter Sex „eine unangenehme Pflicht gewesen, die sie mit anderen kindischen Dingen abgelegt hatte.“<sup>165</sup> Plötzlich und unvermutet findet sie sich wieder im Modus des Sich-Hingebens. Dies referiert auch auf die Vorstellung von weiblicher Sexualität, welche rein der Lustbefriedigung des Mannes dienlich ist. Dass Elsa Tabori sich einer solchen Vorstellung unterwirft scheint aus ihrer Figurenzeichnung heraus plausibel. Tabori mechanisiert den mütterlichen Liebesakt indem er ihn von der Möglichkeit eines Lustempfindens der Mutter ab- und an das Geräusch des Zuges ankoppelt. Elsa Taboris Verhalten während dem Geschlechtsakt ist nicht lustvoll und lebendig, sie verhält sich als Objekt, als Liebesmaschine, die aus Gewohnheit mechanisch eine Pflicht erfüllt. Die Verschiebung von der intellektuellen Verarbeitung der Situation der Gefangenschaft und des lauenden Todes auf die Flucht in einen körperlichen Vorgang bedeutet einen Rückzug nach vorne. Die Gefangene erobert sich ihre Menschlichkeit wieder zurück, indem sie sich auf ihren Körper rückbesinnt.<sup>166</sup> Während in den Schilderungen davor die Menschen losgelöst von ihren Körpern beschrieben werden, in der Dunkelheit des Zuges die Körper und ihre Teile zu einer unförmigen Masse verschmelzen, findet die Mutter im sexuellen Kontakt vom Opferstatus zu sich selbst zurück.

---

<sup>163</sup> Plessner: *Lachen und Weinen*, S. 116

<sup>164</sup> vgl. von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 22

<sup>165</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 300.

<sup>166</sup> vgl. Dahlke: „*Überrumpelte Katastrophen*“, S. 125

## 4.5 Die Begegnung der Mutter mit dem deutschen Offizier

Als zentralen Abschnitt des Stücks und der Erzählung der Deportation der Mutter bezeichnet Kagel die Begegnung und Konfrontation dieser mit dem deutschen Offizier, die „zugleich den Wendepunkt der Ereignisse markiert[...]. In ihr kulminiert nicht nur das narrative Geschehen, auch motivisch konzentriert sich hier, was die Erzählung als Ganze strukturiert.“<sup>167</sup> Die gesellschaftlichen Rollen von Nazis und Juden sind in der medialen Vermittlung Mitte der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts streng in einem diktomen Täter-Opfer-Verhältnis fixiert. Taboris Versuch einer vielschichtigen Charakterzeichnung, die Menschen als ambivalente Wesen begreift, ist im Verhältnis der Rollen, die Menschen zueinander einnehmen, zu sehen. Darin äußert sich Taboris Bruch zu der vorherrschenden Vermittlung gesellschaftlicher Entitäten im Dritten Reich. Die Inkongruenz der abstrakten Vorstellung der Rollen Nazi/Jude und der anschaulichen Vermittlung dieser in *Mutters Courage* erzeugt ein differentes, diffiziles Bild der Verhältnisse von Tätern und Opfern im Nationalsozialismus. Diese Inkongruenz soll hier nachfolgend beschrieben werden.

### 4.5.1 Mutters Courage?

Im Gang der Mutter über den Hof äußert sich die Charaktereigenschaft im Titel des Stücks. Courage aber kann sich nur aus einem Individuum selbst heraus entwickeln als bewusste Aktion. Hätte die Mutter die Entscheidung zur Konfrontation selbst getroffen, nicht nur ihre eigene Deportation sondern die Deportationen an sich angeprangert, so wäre dies couragiert gewesen. Die Mutter aber ist nur Spielball der Ereignisse. Sie wird ungewollt aus dem Zwischenlager hinaus in eine offene Konfrontation mit dem deutschen Offizier befördert. Ohne genau zu wissen welche Strategien sie anzuwenden hat um sich aus dieser misslichen Lage zu befreien, in der ihr gemäß der realistischen Einschätzung der Situation durch das Publikum sofortiger Tod droht, steuert sie mechanisch auf die Mitte des großen Platzes vor der verlassenen Ziegelei zu. Dort trifft sie auf den deutschen Offizier und drei seiner Helfer, genannt Grünhemden. Tabori sagt in einem Interview zur Geschichte der echten Mutter:

„Als meine Mutter aus der Fabrikhalle rausgestoßen wurde und dem Deutschen gegenüberstand, da war sie ganz alleine. Sie IST hundert Meter auf ihn zugegangen. Dieser Gang ist für mich das Zeichen ihrer Courage. Sie muß sehr überzeugend gewesen sein. Vielleicht lag es an ihren blauen Augen. Oder vielleicht hat es den Deutschen auch gereizt, den ungarischen Nazis seine Macht zu beweisen. Jedenfalls hat er sie gehen lassen.“<sup>168</sup>

---

<sup>167</sup> Kagel: *Mit den Augen der Mutter*, S. 98

<sup>168</sup> George Tabori in: Kässens, Wend (Hrsg). *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2004. S. 117

Der Mutter Courage resultiert aus einer Verkettung von Zufällen. Es handelt sich hierbei um eine Variation des Bergsonschen Schneeballmotivs. Kelemen formt den Ball und stößt ihn auf den Platz vor der Ziegelei, wo dieser dann mechanisch auf die Mitte des Platzes zurollt. Die Mutter übt nur mechanisch aus, was ihr zugetragen wird, der Antrieb zu ihrer Befreiung liegt nicht in ihr selbst. Kagel entdeckt darin eine Differenz zu typisierten Heldenfiguren, wenn er schreibt, dass

„der Autor in *Mutters Courage* tradierte Vorstellungen dessen, was Mut ist, unterlaufe, da das Verhalten der Mutter nicht mit den konventionellen Attributen einer heroischen Handlung zu beschreiben sei. In der Tat zeigen Bemerkungen wie diejenige, daß sich die Mutter nach vollbrachter Tat in die Hose machte, wie sehr dem Autor daran gelegen ist, gerade diese Vorstellungen zu unterminieren. Betrachtet man das Verhalten der Mutter insgesamt, so wird deutlich, daß ihre Tugend gerade nicht in der ultimativen Radikalität eines Heroismus liegt, der in letzter Instanz seine Erfüllung immer im Tod des Helden findet, sondern in einer spezifischen Sorge für das Leben und der Liebe für die Lebenden. [...] Ihre Courage ist ein Heroismus in menschlichen Dimensionen.“<sup>169</sup>

Die Vorstellung von Courage und Mut hängt eng mit der Figurenkonstellation Mutter – deutscher Offizier zusammen. Die Grundvoraussetzung für einen fruchtbaren dramatischen Dialog mit einer oppositionellen Figurenkonstellation wie Herr/Knecht kann bei der Mutter und dem deutschen Offizier kaum eingelöst werden, da das Verhältnis zwischen Opfer und Täter auf ein Verhältnis zwischen Gehorchen und Befehlen reduziert ist. „Ein Dialog zwischen beiden im Sinne eines wechselseitigen Austauschs war nahezu unmöglich, weil jedes noch so geringe Element von Parität oder produktiver Differenz von vornherein eliminiert war.“<sup>170</sup> Dass es zu einem produktiven Gespräch kommt und dieses von der Errettung der Mutter gekrönt ist stellt eine Inkongruenz zu den Erwartungen der Rezipienten dar. Der Mut und die Courage der Mutter bestehen darin, den Menschen in ihrem Todfeind zu erkennen.<sup>171</sup> Jene konkreten Umstände der Rettung durch die Figurenkonstellation erhöhen die moralische Komplexität der Situation. „Das vis-à-vis der persönlichen Begegnung zwischen Täter und Opfer unterbindet die Abstraktion der Deportierten zu einer bloßen Variable der tödlichen Kalkulation und läßt auch den Offizier nicht in der Anonymität der Institution verschwinden.“<sup>172</sup>

Als einzige Waffe, welche sie in die Konfrontation mit dem deutschen Offizier mitbringt, nennt Tabori der Mutter unvergleichlich blaue Augen. Mit diesen fesselt sie den Blick des deutschen Offiziers an sich. Frau Tabori nutzt die Gunst der Stunde, einen schwelenden

---

<sup>169</sup> Kagel: *Mit den Augen der Mutter*, S. 103f

<sup>170</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 104

<sup>171</sup> vgl. Kässens: *Die Scherze der Verzweiflung*, S. 81

<sup>172</sup> Kagel: *Mit den Augen der Mutter*, S. 97

Konflikt zwischen dem Offizier und einem der Grünhemden, um einen Vorteil für ihr Anliegen herauszuschlagen.

„ROTZGESICHT [zur Mutter] Verpiß dich hier, du Sau, oder ich blas dir die Rübe ab!  
DEUTSCHER OFFIZIER Einen Moment bitte. Wenn hier jemand schreit, bin ich das.  
ROTZGESICHT Die hat hier nichts zu suchen.  
DEUTSCHER OFFIZIER Das entscheide ich. *Zur Mutter mit betonter Höflichkeit.* Was kann ich für Sie tun?  
SOHN Wie durch ein unsichtbares Band miteinander verbunden hatten sich ihre Augen keinen Moment voneinander gelöst.  
MUTTER *aufs Geratewohl* Ich sollte gar nicht hier sein.  
*Die Grünhemden kichern.*  
DEUTSCHER OFFIZIER *höflich* Was meinen Sie damit, Sie sollten gar nicht hier sein?  
MUTTER Ich habe einen Schutzpass vom Roten Kreuz.  
DEUTSCHER OFFIZIER Ach wirklich?  
[...]  
ROTZGESICHT Diese Pässe! Sind doch alle gefälscht!  
DEUTSCHER OFFIZIER Das werden wir gleich wissen. Könnte ich ihn bitte mal sehen?  
MUTTER *wie ein zwölfjähriges Mädchen* Ich habe ihn leider nicht bei mir.“<sup>173</sup>

Um die Komik dieser Situation zu erfassen müssen wir uns bewusst werden, auf welchen hierarchischen Gegebenheiten die Stellung der Figuren zueinander beruht und welches Machtverhältnis daraus resultiert. Daraus ergibt sich in Folge eine Inkongruenz in der Vorstellung des Publikums von Recht und dem Anspruch darauf. Über allen steht der deutsche Offizier. Mit einer ominösen Allmacht ausgestattet kann er über das Leben der Deportierten frei verfügen. Gleichzeitig ist er auch direkter Vorgesetzter der Grünhemden. Die Grünhemden selbst sind nur Hilfskräfte ohne Verfügungsgewalt und vielleicht deswegen mit einem Minderwertigkeitskomplex ausgestattet, welchen sie zu kompensieren versuchen indem sie die Gefangenen terrorisieren. Die Mutter steht an unterster Schwelle. Als Jüdin entbehrt ihr in nationalsozialistischer Logik jegliche Rechtsgrundlage und Daseinsberechtigung. Das bloße Zweifeln an der Rechtmäßigkeit ihrer Verhaftung überschreitet somit definitiv ihre Kompetenzen. Ihre Subjektivierung, das Heraustreten aus der Passivität der Gefangenschaft, die (erzwungene) Forderung nach einem klärenden Gespräch zeugen von einem Gestus der Autorität, welcher der Lage in der sie sich befindet nicht angemessen ist.

Zwar wird erkenntlich, dass des Offiziers Freundlichkeit und sein Zuvorkommen daher rühren, das Rotzgesicht zu provozieren, dies aber steigert die Komik der Szene. Durch die Freundlichkeit, die er der Mutter gegenüber an den Tag legt, wird das Rotzgesicht immer aufgebracht und wütender auf die Mutter. Zwei sich entgegenwirkende Kräfte treten einander hier gegenüber. Einerseits das Rotzgesicht, welches dem Vernichtungsgedanken nationalsozialistischer Logik folgt und die Mutter deportiert und vernichtet wissen will.

---

<sup>173</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 309

Andererseits der deutsche Offiziers, der um jeden Preis seinen nervtötenden Untergebenen provozieren will. Es besteht hier eine Bergsonsche Springteufelsituation, in der immer wiederkehrende Aktionen bestimmte Reaktionen hervorrufen. Die Unverfrorenheit der Mutter ruft den Ärger des Rotzgesichts ruft die Nachsicht des deutschen Offiziers hervor, die wiederum die Unverfrorenheit der Mutter bestätigt, die den Ärger des Rotzgesichts provoziert, was den deutschen Offizier zur Nachsicht anstachelt usw. Das mechanische Verhalten der Protagonisten zueinander erfüllt die Bedingungen zur komischen Rezeption.

In der Antwort der Mutter auf die Frage des Deutschen nach ihrem Begehrt äußert sich die Absurdität aller Verhaftungen, welche durch das nationalsozialistische Regime durchgeführt wurden. Die Banalität des „Ich sollte gar nicht hier sein“ verweist auf den Widersinn im nationalsozialistischen Vernichtungsgedanken aus Sicht der Aufarbeitungsgesellschaft/des Publikums. Frau Tabori pocht auf ihr Recht, worin sich der Witz der Situation äußert. Karin Dahlke meint, dass „unter der Allmacht der terroristischen Willkür gibt es keine Rettung über einen in der Logik oder der ‚List der Vernunft‘ gründenden Grund. Jeder ‚vernünftige‘ Grund zur Rettung eines Menschen zerstiebt angesichts des maßlosen Terrors ins Lächerliche.“<sup>174</sup>

Im Gegensatz zur Figur der Mutter hat das Publikum eine durch die Aufarbeitung des Holocaust geschärfte Vorstellung, wie die Logik der Unterdrückter funktioniert hat und mit welchen Folgen eine solche Anmaßung der Selbstautorisierung über das eigene Schicksal geendet hätte. In der Situation scheint die Forderung in der Aussage der Mutter aufgrund dessen keineswegs so glasklar, wie sie losgelöst vom Bewusstsein nationalsozialistischer Logik, nüchtern und mit dem Verweis auf den Schutzpass betrachtet scheinen mag. Vielmehr ist sie Anmaßung pur und steht damit inkongruent zur Einschätzung des Publikums bezüglich der realistischen Handlungsmöglichkeiten der Mutter.

#### **4.5.3 Inkongruenz von Handlung und Erwartungshaltung des Publikums**

Dass Frau Taboris Forderung von Recht in Unrecht mündet scheint den Rezipienten gewiss. Zwar macht der Mutter Forderung nach Recht auf Leben Sinn, jegliche Äußerung dieses Rechts und die Adressierung dessen an die Machthaber scheinen dem Publikum im Moment ihres Ausspruchs jedoch widersinnig, da das Gegenteil bewirkend. Die Mittel, welche sie zur Erfüllung ihres Zwecks anwendet sind der Situation ebenso nicht angemessen. Fast als wäre sie sich ihrer Unverfrorenheit bewusst unternimmt Frau Tabori nicht wirklich energisch den Versuch ihr Gegenüber mit Argumenten zu überzeugen, sondern baut auf ihre Wirkung als

---

<sup>174</sup> Dahlke: „Überrumpelte Katastrophen“, S. 128

liebenswürdige, ältere Dame, der man einen einfachen Wunsch nicht ohne schlechtes Gewissen abschlagen kann. Die Blöße ihrer Argumentation und die Einschätzung ihrer möglichen Wirkung durch das Publikum, der Versuch ihre Rettung von der sachlichen Argumentation hin auf die Wirkung ihres Äußeren zu verschieben, lassen die Mutter in der Situation lächerlich werden. Die Gefahr in der Frau Tabori schwebt manifestiert sich noch einmal vor den Augen der Zuschauer, wenn sie durchaus berechtigt durch ihre unvergleichlich blauen Augen den deutschen Offizier in Gedanken fragt: „Nun, mein Sohn, was kannst du mir tun? Mir die Brüste abschneiden? Mich aufknüpfen, den Vögeln zum Fraß? Mich lebendig verbrennen? Was kannst du mir antun, das schlimmer wäre als mein nackter Gang über diesen Hof?“<sup>175</sup>

Schlussendlich kommt es zu einer Inkongruenz der realistischen Einschätzung der Situation durch die Zuschauer und der künstlerischen Erzählung. Dass der deutsche Offizier die Mutter passieren lässt und ihr ein Erste Klasse-Ticket (!) zurück nach Budapest verschafft steht in krasser Divergenz zu der Erwartung des Publikums, wie eine solche Szene ihr Ende in der historischen Wirklichkeit ihr Ende genommen hätte und referiert somit auf die dokumentarisch geprägte Erinnerungshaltung des Publikums.

#### 4.6 Thematisierung der Theatralität

Tabori verwendet in *Mutters Courage* zahlreiche Theatermetaphern. Diese weisen auf die Fiktionalisierung der Ereignisse durch die Figur des Sohnes und den Autor selbst, sowie die Theatralität des Geschehens hin. Sie betonen die Harmlosigkeit der Vorgänge als Bühnenhandlung und verhindern eine unreflektierte Einfühlung der Zuschauer. Die Theatermetapher überhöht nicht nur den Blick auf die menschenunwürdigen Grausamkeiten der nazistischen Tötungsindustrie, sondern bezieht sich ganz konkret auf die Bühnenhandlungen, das Herstellen von Bedeutung und referiert auf den Produktionsprozess eines Theaterstücks. Tabori schafft Bilder, die explizit an die Produktionsbedingungen eines Theaterstücks oder Films verweisen und zeigt damit den Zuschauern die kulturelle und mediale Prägung im Erinnern an den Holocaust auf. Damit schafft er das Bewusstsein einer Differenz der gelenkten Vorstellung der Rezipienten zu den historischen Ereignissen, was einen Bruch in der Vermittlung des Holocaust markiert. Indem Tabori direkt auf die theatrale Vermittlung hinweist, ermöglicht er den Zuschauern die Handlungen im Modus der Eigentlichkeit, die historischen Ereignisse als eine Variable in der Vermittlung zu betrachten.

---

<sup>175</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 311

Das folgende Kapitel widmet sich Beispielen jener Theatermetaphern, die Tabori in *Mutters Courage* verwendet um den Zuschauern einen reflektierten Blick auf die Bedeutungsproduktion in der Erinnerungskultur zu ermöglichen.

Es gibt vielerlei Situation, in denen Tabori die inkongruente Verwendung des sprachlichen Ausdrucks witzig einsetzt. Allerdings schießt er auch manchmal über das Ziel hinaus, bzw. ist nicht immer sichtbar, warum er dies gerade tut.

„SOHN [...] Dann trat ein junger Mann, gekrümmt, als hätte er in die Hose gemacht, nach vorn, um ein paar Mohnblumen zu pflücken und wurde niedergeschossen. Er fiel zu Boden und starb schnell, nur seine Finger bewegten sich zögernd, wie die eines Säuglings, der nach der Brust tastet. *Jetzt ist der Schuß zu hören.*“<sup>176</sup>

Tabori mengt der Beschreibung der Tötung des jungen Mannes zwar ein komisches Element in der Schilderung von dessen Körper bei, ansonsten aber ist diese recht kühl und sachlich gehalten. Erst den Todeskampf veranschaulicht er durch eine Metapher, in der er die Vorstellung eines kürzlich geborenen Menschen mit der eines sterbenden vermengt, und setzt den Tod somit in die Nähe der Geburt. Dass der Schuss erst nach dem Vorgang des Sterbens zu hören ist unterstreicht die Theatralität der Szene und illustriert dem Publikum den spontanen, unerwarteten Schock, der sich durch die überraschende Hinrichtung ergibt. In diesem Fall ist keine zweite Sinnspur hinter der Formulierung Taboris zu erkennen. Die Zuschauer sind schon mit den relevanten Informationen des Todes konfrontiert worden, keinerlei Erkenntnis ist hinter der Aussage zu entdecken. Auch wenn er den Witz meist „passend“<sup>177</sup> einsetzt scheint Tabori manchmal in seiner Suche nach Bildern der inkongruenten Beschreibung der Grausamkeiten gefangen in denen der Witz zum Zwang wird und seine Wirkung verfehlt.

Ein weiteres Beispiel:

„SOHN [...] Dieser Hof glich einer Bühne, die in der Hitze des Tages von den drei Grünhemden eingerichtet wurde. [...] Schließlich machte der deutsche Offizier seinen Auftritt, er kaute etwas, schlenderte zum Tisch, setzte sich aber nicht sogleich. Sein Publikum war überall, spähte hinunter durch die zerbrochenen Fensterscheiben der Fabrik: Die Deportierten, die ihre Runden durch die leeren Lagerräume und Brennereien gedreht hatten, vorbei an verfallenen Regalen und Öfen, hatten sich schließlich an den Fenstern versammelt und verweilten dort, starrten hinunter in den Hof, warteten in den Kulissen sozusagen, denn in ihren Eingeweiden spürten sie, daß sie nicht mehr lange Zuschauer bleiben und früher oder später ihren eigenen Auftritt haben würden, ach ja, nichts geht darüber, eine Metapher so weit zu dehnen, bis sie reißt.“<sup>178</sup>

Durch die Theatermetapher wird die wartende Bedrohung derealisiert, sie wiegt die Zuschauer der Bühnenhandlung sowie die besagten Zuschauer auf der Bühne in Sicherheit.

---

<sup>176</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 302

<sup>177</sup> um eine Wertung zu umgehen bieten sich die Anführungszeichen an

<sup>178</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 302f

Die Metapher zieht eine Linie zwischen der Erinnerung und der drohenden Realität, die auf die Bühne einbricht, und macht den Blick auf die zwei unterschiedlichen Sinnspuren frei. Die Metaphern verstellen den Blick auf Auschwitz und stellen gleichzeitig das Undarstellbare aus.<sup>179</sup> Das letzte Gericht mit einem Nazi als Vorsteher, dem die Deportierten ohne die Möglichkeit einer Verteidigung ausgeliefert sind, mit einer Bühnenhandlung zu vergleichen verharmlost den Vorgang. Die Bezeichnung ihres letzten Gangs als Auftritt peinigt das sinnlose Opfer, das die real Getöteten erbringen mussten. In der Vereinigung der Sinnspuren in der konkreten Formulierung erkennen wir die Witzigkeit des sprachlichen Ausdrucks bei Tabori. Diesem fügt er noch ein entschleiendes Element hinzu: Mit der Thematisierung der Metaphrasierung kommentiert Tabori seine Verwendung unpassender Vergleiche hinsichtlich des Holocaust, er diskutiert die inkongruente Verwendung der Sprache und dekonstruiert so ihren Witz ohne ihm die Wirkung zu entreißen.

#### 4.7 Die inkongruente Zeichnung eines Nazi-Typs

Auf den Bühnen, in Film und Fernsehen nach 1945 wurden Nationalsozialisten als Charaktere mit ausschließlich schlechten Eigenschaften gesehen und dargestellt. Taboris Konstruktion der Figur des deutschen Offiziers zeichnet ein Bild von diesem, welches den Vorstellungen der Zuschauer von einem deutschen Nazi-Offizier teilweise zuwiderläuft. Zu der Zeit, als das Stück seine Uraufführung hatte, war eine positive Charakterzeichnung eines Nazis ein subversiver Akt, dessen intentionales Moment forderte falsch gedeutet zu werden. Im folgenden Kapitel soll näher darauf eingegangen werden, wie Tabori den nationalsozialistischen Typ enttypisiert. Dabei referiert er auf das medial vermittelte Bild von diesem und versucht dieses vom nationalsozialistischen System zu entkoppeln. Es werden sowohl die nationalsozialistischen Verbrechen als auch dasselbige Individuum vermenschlicht und personalisiert.

Nach der Überraschung, dass der deutsche Offizier Frau Tabori zurück nach Budapest reisen lässt, beginnt Tabori mit der näheren Charakterzeichnung von diesem. Im Gespräch mit der Mutter erfährt das Publikum, dass ihm die Vorstellung totes Fleisch zu verzehren widerstrebt.

„DEUTSCHER OFFIZIER Es fing an in Hamburg nach einer Feuersbrunst, kennen Sie Hamburg? Ich war in einem Restaurant, und man brachte mir ein Steak mit kunstvoll arrangierter Beilage, als ich plötzlich erkannte, was es wirklich war, nämlich ein Stück von einem Kalb, das einst auf einer Wiese gegrast hatte, und das Kalb schien mich anzuglotzen. Wie kann jemand so tief sinken, sagte ich mir, ein Kalb zu schlachten, es in Stücke zu hacken und zu essen?  
MUTTER Na ja, so kann man es auch sehen.

---

<sup>179</sup> vgl: Dahlke: „Überrumpelte Katastrophen“, S. 126

DEUTSCHER OFFIZIER Natürlich, man sollte noch weitergehen. Eine Pflaume zum Beispiel, empfindet sie Schmerzen, wenn man sie isst?

MUTTER Ach, das glaube ich nicht.

DEUTSCHER OFFIZIER Sie sind sehr gütig. Aber irgendwo habe ich gelesen, daß Lilien, wenn sie Stimmen hätten, schreien würden, wenn man sie bricht. Manchmal höre ich alle Lilien auf dem Feld schreien und die Kohlköpfe auch. Wie weit muß man gehen, um ein Gerechter vor Gott zu werden?<sup>180</sup>

Das abstrakte Bild eines deutschen Nazi-Offiziers, welches gesellschaftlich existiert und medial vermittelt wird, schließt menschliches Verhalten in Bezug auf Juden aus. Dieser eine entspricht durch sein Verhalten der Mutter gegenüber nicht mehr ausschließlich dem Klischee des brutalen Verbrechers. Die Rettung der Mutter irritiert. Noch mehr aber des Offiziers Schilderungen über seinen Vegetarismus, da diese Anekdote die Mutter scheinbar auf eine gewisse humanistische Geisteshaltung seinerseits hinweisen soll. Dabei geht es nicht um die Tatsache, dass er kein Fleisch isst, sondern wie er dies argumentiert. Seine Vorstellung, einem Kalb in die Augen zu sehen, lässt ihn dieses als Individuum erkennen und referiert auf seinen Blick in die unvergleichlich blauen Augen der Mutter, welcher ihr die Rettung beschert hat. Dem Deutschen scheinen seine Gräueltaten nur möglich, solange er sich der Menschen, der Individuen nicht bewusst ist oder diese ausblendet. Die Todesmaschinerie kann für ihn nur funktionieren, solange die Juden ein lebloser Teil der Maschinerie sind, quasi das Öl im Getriebe. Es scheint als wolle der deutsche Offizier der Mutter als eine Repräsentantin der Juden seine Menschlichkeit offenbaren, ihr auf absurde Weise Verständnis für seine Taten abringen. Darin bringt er wiederum seine Grausamkeit zum Ausdruck. Mit einem Opfer des Nazi-Regimes über die menschliche Verantwortung dem Tod von Tieren und gar Pflanzen gegenüber zu diskutieren ist höhnisch. Die Thematisierung von pflanzlichem Schmerzempfinden – und dem Versuch der Vermeidung dessen – entbehrt im Hinblick auf die eben stattgefundenen Deportation tausender Juden in das Vernichtungslager Auschwitz, die der deutsche Offizier persönlich zu verantworten hat, jeglicher Legitimation. Dieser Widersinn verweist auf die nationalsozialistische Logik. Sie degradiert die Juden, ihr Leben und ihren Schmerz auf die unterste Ebene jeglichen Daseins. Die Juden als wertlose Existenzen zu betrachten ist in des Offiziers Denken internalisiert. Seine Auslassung, das Nicht-Diskutieren von der naheliegenden „Möglichkeit“ eines jüdisch-menschlichen Schmerzempfindens lässt seine Indoktrinierung in die nationalsozialistische Ideologie erkennen. Nach Bergson können wir in ihm das Hampelmann-Motiv erkennen. Er ist eine Marionette des Regimes, die den Versuch startet ihre Menschlichkeit wiederzufinden, jedoch von der Ideologie daran gehindert wird. Zwischen den zwei Polen hin und herpendelnd, ist er

---

<sup>180</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 314

nicht fähig eine eigenständige Position zu finden ohne die Absurdität seiner gegensinnigen Haltungen zu erkennen.

Weiters diskutiert der deutsche Offizier die Furcht vor der jenseitigen Verantwortung und die Richtung seiner Taten. Dieses Unterfangen gipfelt in der rhetorischen Frage an die Mutter: „Ich meine, was ist so schwierig, der Versuchung zu morden zu widerstehen? Finden Sie nicht auch?“<sup>181</sup> Sein Bestreben gerecht zu sein und lässt den Hauch eines Unrechtsbewusstseins erkennen. Im Diesseits Gerechtigkeit walten zu lassen wird aber von seiner Rolle und dem unhinterfragten Ausführen nationalsozialistischer Befehle verhindert. Kagel betont, dass es

„evident ist, daß der deutsche Offizier durch sein Verhalten nicht grundsätzlich entlastet wird. Der Nazi wird nicht schon dadurch zum ‚guten Deutschen‘, daß er sich einmal mit menschlichem Gesicht zeigt. Eher stellt sich angesichts solcher ‚Humanität‘ umgekehrt die Frage, wie er es fertigbringt, alle anderen gewissenhaft in den Tod zu schicken.“<sup>182</sup>

#### 4.7.1 Die Nazi-Figur und ihre ikonografische Fixierung

In der Vorstellung der Zuschauer ist ein Nazi ikonografisch fixiert. Der Nationalsozialismus wird mit dem nationalsozialistischen Regime-Vertreter gleichgestellt. Das nationalsozialistische Individuum existiert nur auf der höchsten Machtebene. Nazi-Militärs aber sind austauschbar und nicht individuell. Eine Vorstellung, die Tabori mit der typisierenden Figurenbezeichnung „Deutscher Offizier“ noch unterstreicht. Die Vorstellung der totalen Verkörperung von nationalsozialistischer Ideologie in ihren Vertretern weist die Rezipienten auf eine Fixiertheit ihrer Auffassung hin. Der deutsche Offizier wird komisch, weil er nicht dem Klischee des brutalen, unmenschlichen Naziverbrechers entspricht. Trotz der Verantwortung, die er für den baldigen Tod der Deportierten zu tragen hat, zeigt er einen Funken Menschlichkeit. Strümpel schreibt: „Sie [Taboris Stück *Mutters Courage*] baut mit dem deutschen Offizier einen Tätertypus sorgfältig auf, um ihn dann ebenso sorgfältig zu enttypisieren und damit als Exempel unbrauchbar zu machen.“<sup>183</sup> In der Figurenzeichnung des deutschen Offiziers äußert sich Taboris Intention dem Publikum keine vorgefertigten, schon definierten Typen zu präsentieren anhand derer sich Vorurteile bestätigen. In *Unterammergau oder die guten Deutschen* schreibt er: „Wenn wir nicht über die Tabus und Klischees hinwegsehen und einander als Menschen und nicht als Abstraktionen betrachten können, dann kann man genauso gut die Öfen wieder anzünden.“<sup>184</sup> Die Annahme der Fixiertheit der psychisch-ideologischen Disposition des deutschen Offiziers und mit dem daraus

<sup>181</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 315

<sup>182</sup> Kagel: *Mit den Augen der Mutter*, S. 97

<sup>183</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 96

<sup>184</sup> Tabori: *Unterammergau oder die guten Deutschen*. S. 24

resultierenden Verhalten wird hier gebrochen. Das Publikum wird auf die eigene Fixiertheit seiner Annahme aufmerksam gemacht. Es ist eine grauenhafte Komik die Tabori dem Publikum darbietet, da sie die Menschlichkeit im Verbrechen, die Möglichkeit für jeden diese Rolle einzunehmen offenbart und dies auch für den sich distanzierenden Rezipienten möglich macht.

#### 4.7.2 Inversion der Transsubstantiation

Nach seinen Ausführungen über seinen Vegetarismus erzählt der deutsche Offizier Elsa Tabori eine Anekdote, die sich in seinem Heimatdorf zugetragen haben soll. Diese handelt von einem Priester, der mit einem Schwund der Kirchgänger in seiner Gemeinde zu kämpfen hatte, was er mit einem Versagen seinerseits gleichsetzt. Nun kommt es in dem Dorf zu einem Mord der letzten fünf getreuen Kirchgänger an einem Juden, der daraufhin auf offenem Feld verscharrt wird. „In derselben Nacht spuckte der Schornstein des Priesters Rauchwolken aus“<sup>185</sup>. In Anlehnung an den christlichen Auferstehungsmythos gibt der deutsche Offizier der Mutter bekannt, dass diese Leiche am nächsten Sonntag, als das Grab geöffnet wird, verschwunden war. Bei der Erstkommunion am darauffolgenden Sonntag verteilt der Priester – in den Worten des deutschen Offiziers –

„echte Fleischbrocken und einen Schwall echtes Blut. Anstatt der Transsubstantiationspredigt brüllte der Priester in die Gemeinde: „Wenn ihr von Gott essen wollt, dann sollt ihr, so wahr Gott lebt, auch sein Fleisch essen und sein Blut trinken, das echte, das echte!“ Eine schreckliche Geschichte, nicht wahr?“<sup>186</sup>

In jener Geschichte teilt der deutsche Offizier verschlüsselt seinen Akt der Barmherzigkeit der jüdischen Frau gegenüber mit. Deutlich wird hierbei die Verschiebung der Figurenkonstellation von Opfer und Täter im Stück.<sup>187</sup> Der Täter will aus seiner undankbaren Rolle ausbrechen und versucht seinem Opfer seine Menschlichkeit begreiflich zu machen um Absolution zu bekommen. Brigitte Marschall erläutert in *Der Leichenschmaus als Leib-Gericht*, dass es in der Entwicklung des Menschen zu einer Sublimierungsleistung kam in der Menschenopfer erst durch Tieropfer und schließlich durch Symbole ersetzt wurden. Im Verzicht der Tötung von Artgenossen äußern sich Humanität und Menschwerdung.<sup>188</sup> In der rituellen Handlung des christlichen Abendmahls drücken sich eine Versöhnungsgeste und die Bestätigung einer Gemeinschaft aus. Tabori lässt den deutschen Nazi-Offizier mithilfe eines

---

<sup>185</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 315

<sup>186</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 315

<sup>187</sup> vgl: Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 103

<sup>188</sup> vgl: Marschall, Brigitte. *Der Leichenschmaus als Leib-Gericht. Das rituelle Opfermahl und der Vater-Sohn-Konflikt im Werk George Taboris*. in: Höyng, Peter (Hrsg). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1998. S. 33

Rückgriffs auf den christlichen Auferstehungsmythos und der Einverleibung des Göttlichen in der Kommunion von der Erlösung eines Juden und der Inkorporation des Jüdischen durch eine Tätergesellschaft erzählen. Dabei thematisiert er gleichzeitig die „Endlösung“, die für die Nazis einen weiteren Entwicklungsschritt der Menschheit markiert hätte. In der Einverleibung des Juden versinnbildlicht der deutsche Offizier die „Notwendigkeit“ der Auslöschung der Juden, gibt den Tätern Absolution als todbringende, kannibalische Gemeinschaft und weist gleichzeitig auf das Jüdische im Christlichen hin. In der dialektischen, inkongruenten Verwendung der Sinnzusammenhänge äußert sich zwar einerseits die Komik der Situation, andererseits ist es auch ein spöttischer Angriff auf die christliche Kultur mit ihren impliziten Vorgaben der Nächstenliebe.

Die Komik des Gesprächs ergibt sich auch aus dem Bruch des deutschen Offiziers mit dem systematischen Modus der Gesprächsverweigerung der Nazis. Strümpel spricht von einem „System der Ausgrenzung der Juden bis hin zu ihrer Vernichtung gehörte eine apriorische Verweigerung von Dialogbereitschaft.“<sup>189</sup> Inwieweit das Gesprächsangebot einer Versöhnung des Deutschen mit der Jüdin oder es nur der eigenen Rechtfertigung dient, darf spekuliert werden. Die Mutter geht auf die Ausführungen des Offiziers nicht ein und verweigert ihm die Absolution. Im Gespräch äußert sich der Dialog des Juden Tabori mit der Tätergesellschaft im Publikum. Ist dieser Dialog ehrlich, produktiv und somit authentisch oder dient er dem Publikum nur zur oberflächlichen Rechtfertigung historischer Verbrechen vor sich selbst?

#### 4.8 Rommé statt Auschwitz

Zuletzt wollen wir noch der dramaturgischen Entwicklung der Deportation der Mutter Komik zollen. Ihre Deportationsodyssee wird von ihrem Vorhaben gerahmt zur wöchentlichen Rommerrunde mit ihrer Schwester zu gehen. Dieses Vorhaben wird durch ihre Deportation fürs Erste verhindert, am Ende des Tages findet sie sich aber doch bei ihrer Schwester zum Kartenspiel ein. Bergson schreibt über die Verkettung von Zufällen:

„Eine Wirkung greift um sich, indem sie sich selbstständig fortsetzt, so daß die ursprüngliche bedeutungslose Ursache zwangsläufig zu einem ebenso bedeutsamen wie unerwarteten Ergebnis führt. [...] Das Mißverhältnis zwischen Ursache und Wirkung – mag es sich so oder anders offenbaren – ist nicht der unmittelbare Anlaß zum Gelächter. Wir lachen über etwas, das durch dieses Mißverhältnis zum Vorschein kommt, über das besondere mechanische „Arrangement“, das wir hinter der Verkettung von Wirkungen und Ursachen wittern.“<sup>190</sup>

Die Stationen, die Elsa Tabori auf ihrem Weg zum Romméspiel durchläuft, wirken mechanisch und konstruiert. Allerlei Zufälle lassen sie, bevor sie zu ihrem ursprünglichen

---

<sup>189</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 105

<sup>190</sup> Bergson: *Das Lachen*, S. 63ff

Ziel gelangt, eine Runde im Kreis gehen. Der Umweg, den sie geht, macht die Komik der Geschichte im Gesamten aus. Dass sie am Ende des Tages zu ihrem ursprünglichen Ziel gelangt potenziert diese. Das bergsonsche Motiv des Schneeballeffektes mit einer kreisförmigen Entwicklung sehen wir hierbei verwirklicht. Dass jene Konstruktion einer Geschichte auf eine tatsächliche Begebenheit referiert lässt sie noch komischer wirken. Dem Publikum ist es nämlich nicht möglich in der Rezeption zwischen Wahrheit und Fiktion, dokumentierter Wirklichkeit und künstlerischer Erzählung zu unterscheiden. Die Inkongruenzen liegen im Verborgenen, jedoch schimmern sie durch die Erzählung hindurch.

Skloot spricht davon, dass bei der Thematisierung von Opfern, welche nicht der Vernichtung anheim gefallen sind, es mehr Möglichkeiten gibt auf theatraler Ebene mit komischen Elementen zu arbeiten.

„In choosing not to focus on those who were murdered, playwrights make an artistic decision that enables them to engage a more formal comic option in the theatre, and to define a situation influenced by, but not subsumed into, a picture of unrelieved grimness. [...] In doing so, they do not ignore the terrible result of Hitler's genocidal „final solution,“ but they divert our attention from it by asking us to attend to the experience of those who lived through the terror. Here again, we note comedy's contingent status since, even in dealing with survivors, death must be acknowledged before it is transcended.“<sup>191</sup>

Das Erzählen der Geschichte einer Überlebenden setzt also das Bewusstsein der Vernichtung Millionen anderer voraus. Hierin weist Skloot auch darauf hin, dass eine komische Betrachtungsweise nur im Bewusstsein der tragischen funktionieren kann, der Komik die Inkongruenz der Betrachtung immanent ist. In Bezug auf die Komik der Mutter bedeutet dies, dass ihr präsentiertes Schicksal und ihr Überleben nur im Bewusstsein der Inkongruenz zu den anderen komisch werden können.

---

<sup>191</sup> Skloot: *The darkness we carry*, S. 45

## 5 Witz und Komik in *Mein Kampf*

1987 kam es bei den Salzburger Festspielen zu einem Theaterskandal, an dem Tabori maßgeblich beteiligt war. Das Stück *Das Buch mit sieben Siegeln* in der Regie von Tabori wurde aufgrund heftiger Proteste konservativer Politiker und der Kirche nach der Premiere abgesetzt, auch weil Tabori keine Kompromissbereitschaft bei Veränderungen an seiner Inszenierung zeigte. Tabori wurde in der Öffentlichkeit ein weiteres Mal als Provokateur und Tabubrecher wahrgenommen.

Politisch fällt jene Zeit in Österreich in die Waldheimäffäre. Am Tag der Uraufführung von *Mein Kampf*, dem 6. Mai 1987, wurden die Vorbereitungen für die traditionellen Maifeiern getroffen, an denen zahlreiche Politiker ihre Loyalität zu dem unter Beschuss geratenen Bundespräsidenten Kurt Waldheim abgaben.<sup>192</sup> Diesem wurde eine Mitgliedschaft in NS-Organisationen nachgewiesen, was er jedoch dementierte.

Quasi als Gegenpol zu diesen Umständen wurde *Mein Kampf* in George Taboris eigener Regie im Mai 1987 im Wiener Akademietheater mit großem Erfolg uraufgeführt. Tabori selbst übernahm dort in einigen Aufführungen die Rolle des jüdischen Koscherkoches Lobkowitz. *Mein Kampf* ist das vierte Stück Taboris, das sich mit der Shoah auseinandersetzt, es wurde von *Theater heute* als Stück des Jahres ausgezeichnet sowie zum Berliner Theatertreffen eingeladen.<sup>193</sup> Dem Bühnentext zu *Mein Kampf* geht eine Prosafassung voran, welche unter dem Titel *Meine Kämpfe* 1986 veröffentlicht wurde.

Tabori nennt sein Stück *Mein Kampf* eine Farce oder einen theologischen Schwank. Dieser äußert sich für ihn in verschiedenen Ausformungen der Liebe, die er im Stück thematisiert. So weist Tabori auf die im Stück thematisierte himmlische, erotische und sexuelle Liebe hin. Sowohl in der christlichen als auch der jüdischen Bibel sieht er die Aufforderung den Feind zu lieben um sich zu versöhnen. Liebe und Leid stehen dabei in einem dialektischen Zusammenhang.<sup>194</sup>

Kurz zum Inhalt von *Mein Kampf*:

In fünf Akten, welche die Tage Donnerstag bis Sonntag gefolgt von einem Bußtag bezeichnen, erzählt Tabori von der fiktiven Begegnung des jugendlichen Hitler mit dem jüdischen Bibel- und Kamasutraverkäufer Schlomo Herzl. Herzl bewohnt mit etlichen Obdachlosen, darunter der ehemalige Koscherkoch Lobkowitz, ein Obdachlosenasyll in der

---

<sup>192</sup> vgl: Rothschild: Die Wunde versteht das Messer, S. 9

<sup>193</sup> vgl: Guerrero: *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, S. 53

<sup>194</sup> vgl: Guerrero: *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, S. 57

Wiener Blutgasse. Des Nachts verkauft er in verschiedenen Gaststätten seine Bücher, während er sich unter Tags dem Schreiben seiner Memoiren widmet. Hitler kommt nach Wien um ein Kunststudium an der Akademie der Schönen Künste zu beginnen. Der hilfsbereite Herzl umsorgt den jungen Antisemiten und versucht ihm Manieren und Menschlichkeit beizubringen. Lobkowitz tritt derweil als teilnehmender Beobachter und gottähnlicher Kommentator nur am Rand des Geschehens auf. Als Hitler die Aufnahmeprüfung nicht schafft, versucht Herzl ihm mit Alternativen behilflich zu sein. Herzls privates Glück besteht vor allem aus seiner Beziehung zur jugendlichen Wienerin Gretchen. Die wissbegierige und freizügige Wienerin mit zahlreichen ethnischen Wurzeln ist erst Herzl verfallen, wandelt sich aber gegen Ende des Stücks zu einer Mitläuferin Hitlers. Auf eine anfängliche Orientierungslosigkeit Hitlers ob seiner Zukunft folgt ein Streben nach Weltherrschaft, in dem er von seinem Freund Himmlischst, ein Pendant zum Nationalsozialisten Heinrich Himmler, unterstützt wird. Unverhofft bekommt er Beistand von Frau Tod, die Hitler als Würgeengel und Sensenknabe rekrutiert. Zu Ende des Stücks tünchen Tiroler Lederdeppen das Obdachlosenasyll in nationalsozialistisch konnotiertem Braun und Herzls Konstruktion einer heilen Welt wird von Hitler und seinem Gefolge zerstört.

## 5.1 Lobkowitz und Herzl | Der Kampf mit dem Glauben

Das folgende Kapitel will, anhand der Figuren Herzl und Lobkowitz, Taboris spezifisch jüdischen Zugang zum Holocaust im Stück analysieren. Die Frage, die sich bei der näheren Betrachtung von Herzl und Lobkowitz stellt, ist diejenige, ob die Juden vor der Shoah handlungsfähiger gewesen wären. Im Verhältnis von Herzl zu Lobkowitz äußert sich der Versuch eines Juden im Gespräch mit seinem Gott seine spezifisch jüdische Situation zu diskutieren und reflektieren. In Lobkowitz, ein zum Menschen invertierten Gott und Bezugsperson für den Juden Herzl, drückt Tabori Zweifel an der Sinnhaftigkeit des Rückgriffs auf den Glauben im Spiegel des Grauens aus. Im Gespräch der beiden Protagonisten äußert sich die von Tabori angesprochene „himmlische Liebe“. Ihre Dialoge sind geprägt von einem Rollenspiel, das die Herzl und Lobkowitz miteinander spielen. Lobkowitz nimmt die Rolle Gottes ein während Herzl als sein Gesprächspartner Moses fungiert.<sup>195</sup>

„In Taboris Stücken ist dieses Herr/Knecht-Verhältnis zum einen durch den Bezugspunkt Shoah bzw. Verfolgung determiniert, zum anderen durch den eschatologischen Disput (vgl. insbesondere Herzl/Lobkowitz in *Mein Kampf*). Hierdurch erhalten seine Texte zahlreiche religiöse Anspielungen und Bibelverweise bzw. erschließen Kontexte jüdischer Denk- und Argumentationsstrukturen“<sup>196</sup>

Den Spielcharakter ihres Verhältnisses thematisiert Herzl schon zu Beginn des Stücks, wenn er spricht: „unser Spiel habe ich satt. Seit drei Jahren oder so spielen wir dasselbe Spiel.“<sup>197</sup>

### 5.1.1 Lobkowitz, der menschliche Gott

Lobkowitz nimmt am Bühnengeschehen hauptsächlich als Beobachter teil. Als gottähnlicher Charakter, als der er sich selbst bezeichnet – „Ein Gott ist genug, und der bin ich.“<sup>198</sup> –, rahmt er im Gespräch mit Herzl die Handlung. Das gesamte Stück hindurch lässt sich beobachten, dass Lobkowitz fast ausschließlich als Dialogpartner von Herzl agiert. Dies unterstützt den Eindruck, dass ihr Dialog einer ist, den Herzl mit einer transzendentalen Figur führt. Hinweise darauf teilt Lobkowitz in Äußerungen zu Herzl wie „Der Mensch ist nie allein.“<sup>199</sup> mit und verweist damit auf seine göttliche Allgegenwart. Ist Herzls Beziehung zu Hitler geprägt von einem erzieherischen Charakter, so reflektiert Herzl im Gespräch mit Lobkowitz/Gott seine Handlungen. Lobkowitz steht ihm mit schonungslos ehrlichem Rat und Analyse zur Seite. Herzl allerdings ist verblendet und nicht imstande die Ratschläge anzunehmen. Herzls

---

<sup>195</sup> vgl: Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 157

<sup>196</sup> Sander, Marcus. *Friedhofs-Monologe. George Taboris Jubiläum*. in: Höyng, Peter (Hrsg). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1998. S. 190

<sup>197</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 147

<sup>198</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 145

<sup>199</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 163

Bemühungen um Hitler kommentiert Lobkowitz etwa mit „Paß bloß auf, Schlomo Herzl, die Liebe ist lebensgefährlich.“<sup>200</sup> oder „Deine Güte diesem Graphiker gegenüber grenzt an mütterlichen Masochismus.“<sup>201</sup>

Lobkowitz göttliche Botschaft ist nicht sphärisch und unbestimmt, erst durch eine theologische Deutung sinnstiftend, sondern setzt sich geradlinig mit der Lebensrealität Herzls auseinander. Seine Aussagen versuchen Herzl die Widersinnigkeit seiner Bemühungen in Bezug auf die Veränderung antisemitischer, gesellschaftlicher Tendenzen aufzuzeigen. In der Vermenschlichung Gottes weist Tabori darauf hin, dass die Menschen trotz ihres Glaubens am Ende auf Erden auf sich alleine gestellt sind. Göttliches Recht im Diesseits hat im Angesicht der nationalsozialistischen Handlungen seine Relevanz verloren. In der Vorahnung des kommenden Holocaust nutzt dem auserwählten Volk der Rückgriff auf göttliche Anleitung und Recht und das daraus resultierende rechtschaffene Verhalten nicht.

Die Vermenschlichung Gottes in Lobkowitz markiert die Abwesenheit Gottes. Als Mensch ist Gott nicht allgegenwärtig und nur beschränkt handlungsfähig. Gott äußert sich in Lobkowitz als eine Anrufungsinstanz, die sich in einer kulturellen Reflexion der eigenen Rolle manifestiert. Im humanistischen Verhalten nicht nur dem anderen sondern auch sich selbst gegenüber soll der Mensch Erlösung – im Sinne einer Menschlichkeit – im Diesseits erlangen und sich nicht auf eine jenseitige Gerichtsbarkeit verlassen. So spricht Lobkowitz zu Herzl: „Gott braucht den Menschen. Auch der Mensch braucht den Menschen, aber du hast etwas von deiner Menschlichkeit verloren seit du diesen Graphiker bedienst wie eine Mutter“<sup>202</sup>. Die Übertragung des Göttlichen auf eine menschliche Figur lässt sowohl die Anrufung Gottes witzig, als auch Lobkowitz in seiner Selbst- und Fremdwahrnehmung komisch werden.

### 5.1.2 Talmudische Sprachspiele

Die Gespräche zwischen Herzl und Lobkowitz sind geprägt von einem talmudischen Gesprächsprinzip, das auf eine ausgeprägte und vielschichtige Kultur der Kommunikation und Toleranz hinweist. Für Hitler äußert sich das Jüdische von Herzl und Lobkowitz in deren Witzverhalten und ihrer sprachlichen Subversivität, der talmudischen Gedächtniskultur, die eine Gefahr für Hitlers Allmachtstrieb darstellt.<sup>203</sup> Sibylle Peters schreibt dazu in *Die Inszenierung des Scheiterns*:

---

<sup>200</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 165

<sup>201</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 162

<sup>202</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 164

<sup>203</sup> vgl: Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 157

„Schlomo und Lobkowitz spielen – zumeist scheinbar auf dem Niveau von Kalauern, tatsächlich aber in der Tradition jüdischer Exegese – immer wieder mit den vielfachen Bezügen jeder aktuellen Rede auf mögliche Kontexte im kulturellen Gedächtnis der Jahrtausende. Eine Unbeherrschbarkeit der Verweisstrukturen tritt hier zutage, die – durch die damit verbundenen Verunsicherungen der Logik persönlicher Biographie – Hitler in Angst und Schrecken versetzt.“<sup>204</sup>

Der Talmud ist eine Schriftsammlung, in welcher Diskussionen über die Religion dokumentiert sind. Nicht nur religiöse, kulturelle und gesellschaftliche Vorstellungen, auch ihre Entstehung werden darin diskutiert. Das jüdische Diskussionsprinzip setzt keine determinierten Wahrheiten sondern praktiziert die Wahrheitsfindung, ist nicht Orthodoxie sondern Orthopraxie<sup>205</sup>. Der Talmud ist demnach ein Speicher identitätsstiftender Diskursivität der jüdischen Kultur, die sich über Jahrhunderte entwickelt hat und deren Entwicklung gemäß diesem Prinzip nicht abgeschlossen ist.<sup>206</sup> Diese Diskussionslust – teilweise ziellos und zweckentfremdet – charakterisiert die Gespräche von Herzl und Lobkowitz. Höyng bringt es auf den Punkt, wenn er ihre Dialoge als Boxkämpfe bezeichnet, voll schlagfertigen Witz, bei denen keiner gewinnen kann. Sie spielen mit ihrem Wissen und ihrer Bildung, ihre Witze sprechen eine intellektuelle Sprache, welche ihren Charakter zeichnet.<sup>207</sup> Landmann geht davon aus, dass der jüdische Witz des Öfteren eine parodierte Form des talmudischen Dialogs einnimmt. Dieser zeichnet sich durch einen schnellen Wechsel der Inhalte aus. Ziel ist der Disput an sich und nicht ein bestimmtes Thema. Dazu schreibt sie:

„Zu den Eigentümlichkeiten des talmudischen Dialogs gehört ferner, daß er zwar Vergleiche liebt und häufig anwendet; aber merkwürdigerweise wird, bei allem Scharfsinn der Diskussionspartner, das Vergleichsmotiv nie rein herausgeschält und isoliert. In den Vergleich wird immer auch der gesamte Zusammenhang, dem das Motiv entnommen ist, mit hereingezerrt.“<sup>208</sup>

Daraus ergeben sich die zahlreichen Verweise Herzls und Lobkowitz, die Unbestimmtheit ihrer Position und der Rolle, die sie zueinander und Hitler gegenüber einnehmen.

### 5.1.3 Schlagabtausch mit diversen Themen

Ganz zu Beginn des ersten Aktes, in der expositorischen Vorstellung von Herzl und Lobkowitz, führt Tabori die Rezipienten in das ambivalente Verhältnis von diesen zueinander ein. In dem nachgestellten Dialog wird das talmudische Gesprächsprinzip deutlich. Im

---

<sup>204</sup> Peters, Sibylle. *Die Inszenierung des Scheiterns. ‚Gedächtnis‘ und ‚Identität‘ als Konzepte der Theaterarbeit Taboris.* in: Bayerdörfer, Hans Peter und Schönert, Jörg (Hrsg). *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori.* Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1977. S.105

<sup>205</sup> Orthopraxie ist ein theologisches Kunstwort gebildet Anfang des 20. Jahrhunderts und steht für richtiges Handeln und dessen Reflexion. Es wird als Opposition zur Orthodoxie verwendet und soll in der Ausübung eine einende Wirkung auf die jüdisch-christlichen Glaubensgemeinschaften haben.

vgl: <http://de.wikipedia.org/wiki/Orthopraxie>

<sup>206</sup> vgl: Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 151

<sup>207</sup> vgl: Höyng: „Immer spielt ihr und scherzt?“, S. 148

<sup>208</sup> Landmann: *Der jüdische Witz*, S. 96

folgenden Kapitel soll untersucht werden, welche Techniken der Witzarbeit nach Freud dabei sichtbar werden.

„LOBKOWITZ [...] Wie gehen die Geschäfte?  
HERZL Miserabel.  
LOBKOWITZ Aus Leiden wird man klug.  
HERZL Wie kommt es, daß ich dumm geblieben bin?  
LOBKOWITZ Du bist dumm geblieben, weil du dir zu viele Sorgen machst. Wer sich Sorgen macht, hat wenig Glauben, also bedenke, was im Himmel über dir ist.  
HERZL Glauben kann man nicht erzwingen, Herr.  
LOBKOWITZ *schlägt zu* Werd nicht bockig, Wurm!  
HERZL O nein, das würde ich nicht wagen.  
LOBKOWITZ Gelehrte Toren sind die schlimmsten Toren.  
HERZL In einem Streitgespräch gewinnt immer der Verlierer.  
LOBKOWITZ Wer hat das gesagt?  
HERZL Du hast das gesagt.  
LOBKOWITZ Kann mich nicht erinnern.  
HERZL Am Roten Meer, als die Wasser sich teilten.  
LOBKOWITZ Ach ja, kein übler Trick, was? Dreißigtausend Ägypter ertranken.  
HERZL Zwanzigtausend.  
LOBKOWITZ Fünfundzwanzig?  
HERZL Zwanzig.  
LOBKOWITZ Das reicht. Du bezweifelst meine Allwissenheit. Frechling. *Schlägt zu*  
HERZL Wenn ich nicht zweifle, was bin ich dann?  
LOBKOWITZ Wenn du nur zweifelst, was bist du dann?  
HERZL Kein Theologe.  
LOBKOWITZ Ich auch nicht.  
HERZL Sei es, wie es sei, ein gebrochenes Herz wie meines wirst du nicht verachten, Herr.  
LOBKOWITZ Habe ich gesagt, daß ich dich verachte?  
HERZL Du hast mich einen Wurm genannt.  
LOBKOWITZ Was hast du gegen Würmer?  
HERZL Wenn du gegen mich bist, wer ist für mich? Meine Feinde bedrängen mich. Erst gestern nacht erklärte mir ein Kellner im Café Central, keine Hunde, keine Juden.“<sup>209</sup>

Bei Lobkowitz' Ausspruch „Aus Leiden wird man klug“ handelt es sich um eine Verdichtung von zwei Gedankengängen auf einen einzigen mit einer Modifikation eines bekannten Sprichworts. Der erste Gedankengang ist der Inhalt des Sprichworts „Aus Schaden wird man klug“ während der zweite Gedanke sich auf die eben stattfindende Situation, bzw. die Gefühlslage von Herzl bezieht, welche wiederum auf das Schicksal der Juden referiert. Diesen Gedankengang erkennen wir in der Analyse als latente Sinnspur, welche in der Rezeption erst entschlüsselt werden muss. Sichtbar von dieser zweiten Sinnspur ist nur jene Ersatzbildung, in diesem Fall die Veränderung des Sprichwortes.<sup>210</sup> Vordergründig bezieht sich Lobkowitz auf die stockenden Geschäfte Herzls. Im Hinblick auf den jüdischen Hintergrund Herzls und Lobkowitz' verstehen wir unter der Veränderung des Sprichwortes von Schaden auf Leiden eine Referenz auf das jüdische Leid, welches aus einer Jahrhunderte andauernden Verfolgung und Ausgrenzung resultiert und in dessen Tradition sich die beiden sehen. Auch kann das veränderte Sprichwort als Referenz auf die Situation von Herzl und Lobkowitz gelesen werden, auf ihr Leben in dem Obdachlosenasyll. Sie harren nach Erlösung

<sup>209</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 146

<sup>210</sup> vgl: Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 41ff

in dem Bewusstsein, dass diese nur eine geistige sein wird. Lobkowitz Rolle als Herr wird von Herzl dabei sowohl bestätigt als auch kritisch hinterfragt. Welchen Sinn hat das Leiden, wenn der Glaube an eine jenseitige Rechtsprechung nicht fixiert ist?

Dass gelehrte Toren die schlimmsten Toren sind, und in einem Streitgespräch immer der Verlierer gewinnt, weist auf die Handlung des Stückes hin. Der Intellektuelle Herzl verfällt trotz besseren Wissens der Anziehungskraft seines Mörders. Auch wenn er ihm in sowohl sprachlich als auch menschliche und moralisch überlegen ist, so wird er am Ende doch keinen Erfolg erzielen. Die beiden Aussagen bedienen sich einer witzigen Form, da sich in ihrer Formulierung ein Unsinn äußert. Die phrasenhafte Form kündigt eine Binsenweisheit an. Der Idealismus Herzls, der aus seiner Intelligenz und reflektierten Haltung resultiert, führt bei ihm zum Verlust des realistischen Blicks und macht ihn damit zum noch größeren Tor als Hitler einer ist.

Die Diskussion wie viele Ägypter am Roten Meer ertrunken sind wird durch das Bewusstsein, dass Lobkowitz sich für Gott hält, witzig. Gerade ER sollte die genaue Opferzahl kennen. Dass Lobkowitz sich darüber ärgert, dass Herzl seine angebliche Allwissenheit bezweifelt, lässt ihn komisch wirken. Gerade weil er sich ob der Opferzahlen verunsichern lässt, macht ihn dies in seiner Gottesrolle als Mensch deutlich erkennbar und seinen Drang unfehlbar zu sein somit lächerlich. Bezüglich der zahlreichen Verweise auf biblische Geschichten via Lobkowitz und Herzl merkt Haas an:

„An den Sprachspielen zeigt sich die Intention von Taboris Theater: Die Bibel wird zitiert, zugleich aber wird mithilfe des Kontrasts erhaben-banal ein komischer Effekt erzeugt. Der Exodus erscheint als komisches Lachstück“<sup>211</sup>

Eine Darstellung durch das Gegenteil findet im darauf folgenden Wortwechsel statt. So gibt Herzl an, dass ein reiner Zweifler kein Theologe sein kann. Dreht man den Spieß um, so wäre einer, der nie zweifelt sondern bedingungslos glaubt, ein Theologe. Dieses Verständnis eines Gottesgelehrten ist jedoch nicht vereinbar mit der talmudischen Tradition der Diskussion und Argumentation. Das Wort Gottes ist demnach immer einer Deutung ausgesetzt, welche verschiedene Bedeutungen produziert. Somit weist Herzl in seinem Theologieverständnis auf die unkritische Betrachtung Lobkowitz' bezüglich eines Theologen hin und damit auf unhinterfragte Glaubensgrundsätze. Der Witz liegt im Rückgriff auf die Definition und die

---

<sup>211</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 157

mehrfache Verwendung des nämlichen Materials um eine Aussage treffen zu können. Die Entgegensetzung der Extreme – nur oder gar nicht Zweifeln – deutet auf einen Mittelweg hin.

Der Verweis von Lobkowitz, dass die Bezeichnung ‚Wurm‘ für einen Menschen nicht negativ gemeint sein muss, zielt auf die kulturelle Festlegung der Bedeutung von Sprache ab.

Natürlich ist die Bezeichnung Wurm erniedrigend gemeint – so dechiffriert es auch das Publikum. Lobkowitz will Herzls Unterwürfigkeit provozieren. Dass Herzl die Verachtung oder Erniedrigung durch die sprachliche Erhöhung Lobkowitz’ durch die Bezeichnung „Herr“ selbst hervorruft ist für Herzl kein Hindernis die Erniedrigung anzuklagen. Einen witzigen Wink auf die gesellschaftliche Stellung der Juden in Wien um 19..<sup>212</sup>, den nicht mehr latenten, sondern schon offen gezeigten Antisemitismus gibt Herzl im anschließenden Vergleich des Kellners von Juden und Hunden. Der Zeitpunkt diese Schmähung Lobkowitz zu offenbaren ist der richtige, als er doch eben von diesem auch zum Tier degradiert wurde. So könnte Lobkowitz in Folge noch einmal fragen, was der Kellner denn gegen Hunde habe.

Beobachtet werden kann in diesem Wortwechsel zwischen Herzl und Lobkowitz, dass es ihnen nicht darum geht, den anderen von dem eigenen Standpunkt zu überzeugen, sondern mithilfe sprachlicher Variabilität und zügiger Reaktivität den Kampf um die Vorherrschaft in dem Gespräch zu erringen. Der Inhalt der Auseinandersetzung dominiert nicht, die Form gibt den Ton an und verlagert das Gespräch somit von einem Informations- zu einem Schlagabtausch. Sowohl Herzl als auch Lobkowitz haben nicht ein bestimmtes Thema im Sinn sondern beziehen sich in ihren affektiven Aussagen auf die vorhergehende Replik um die Oberhand über das Gespräch nicht zu verlieren. Versucht man herauszufiltern, was thematisch angesprochen wird, so kann man beobachten wie zackig Herzl und Lobkowitz das Thema der Unterhaltung ändern: Geschäfte – Leiden – Dummheit – Glaube – Torheit – gewinnen/verlieren – Flucht aus Ägypten – Zweifel – Verachtung – Antisemitismus.

---

<sup>212</sup> eine genaue Zeitangabe gibt Tabori nicht

## 5.2 Ein Stück, ein Buch und ein Satz | die inkongruente Bezeichnung des Titels *Mein Kampf*

„In Taboris Arbeiten insbesondere aus den Jahren um *Mein Kampf* werden Bücher immer wieder in ihrer Funktion als Gedächtnisspeicher hervorgehoben und zum Ausgangspunkt der Handlung gemacht“<sup>213</sup>. Die offensichtlichste Gemeinsamkeit zwischen Herzl und Hitler, welche Tabori dem Publikum vorlegt, ist ein Buch mit Titel „Mein Kampf“. Mit diesem Titel bezeichnet Herzl seine Memoiren, die er zu Papier bringen will. So wird in *Mein Kampf* der Titel des bekannten nationalsozialistischen Ideologiewerks des historischen Hitler von Tabori verwendet um eine Relation zu Herzl herzustellen, die sich schließlich in einer Inkongruenz der Denktraditionen äußert. Nach Strümpel kommt einem Buch die „Bedeutung eines Speichers identitätsstiftender Diskursivität einer über Jahrhunderte gewachsenen Kultur zu. Ein Buch dokumentiert; auch über die Existenz seines Autors oder seiner Autoren hinaus hält es fest, was gedacht, gefühlt und erlebt wurde.“<sup>214</sup> Die Aussage eines Buches kann demnach nicht ausschließlich seinem Autor zugesprochen werden, sondern ist Ausdruck einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Gesellschaft. In der Analyse, wie Tabori das kulturelle Produkt „Mein Kampf“ des historischen Hitler in seiner Materialität von seiner Umgebung loslöst und in einen inkongruenten Sinnzusammenhang stellt, soll nachgewiesen werden wie daraus Witz und Komik entstehen.

### 5.2.1 Hitlers „Mein Kampf“<sup>215</sup>

Um Komik aus Taboris inkongruenter Verwendung des Titels „Mein Kampf“ zu ziehen, ist erst das Bewusstsein des originalen Titels notwendig. Es kann davon ausgegangen werden, dass alle Zuschauer von Hitlers Ideologiewerk als sein programmatisch-ideologisches Rüstzeug für die Geschehnisse um den Zweiten Weltkrieg identifizieren können. „Mein Kampf“ des historischen Hitler reiht sich ein in einen antisemitischen, nationalsozialistischen Diskurs, welcher die damalige Gesellschaft erfasst hatte. Hitlers „Mein Kampf“ wurde in den Jahren nach dem Erscheinen 1925/26 nur sehr zurückhaltend rezipiert. Im Laufe der Zeit wuchs das öffentliche Interesse daran und die Diskussion darüber aber stetig an.

Inhaltlich richtet sich das Hitlers „Mein Kampf“ gegen den Marxismus und den Sozialismus und ist als Hitlers Gegenentwurf darauf zu lesen. So verwendet er beispielsweise in Anleihe

---

<sup>213</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 152

<sup>214</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 151

<sup>215</sup> vgl: [http://de.wikipedia.org/wiki/Mein\\_Kampf](http://de.wikipedia.org/wiki/Mein_Kampf) Stand: 17.5.2012

an den sozialistischen Klassenkampf den Terminus Rassenkampf. In Abgrenzung zum Sozialismus beschreibt Hitlers das Modell eines germanischen Führerstaates, an dessen Kopf er sich selbst sah. Zusätzlich zu seiner Vorstellung einer idealen Organisationsstruktur des Führerstaates beschreibt er in „Mein Kampf“ seine Vorstellungen wie der Weg dorthin zu verlaufen habe und damit die politische Programmatik der NSDAP.

„Mein Kampf“ diente Hitler zur Verbreitung seiner antisemitischen Überzeugungen. Die Juden sah er verbunden mit den Weltanschauungen des Marxismus und Sozialismus. Zudem fühlte Hitler sich bedroht von einer jüdischen Weltverschwörung. In mehreren Textpassagen referiert Tabori in *Mein Kampf* auf diese Angst und Hitlers Größenwahn. So beschimpft Hitler Herzl mit: „Verräter! Dolch in meinem Rücken! Weltweite Verschwörung der Ahnen Zions!“<sup>216</sup> oder meint, dass Herzls „Bosheit ist entblößt. Dein Triumph wäre ein Todestanz, wenn dieser arme Planet leer durch den Äther trudelte, aber hüte dich Freundchen! Die Natur ist ewig und wird das Überschreiten ihrer Gebote unerbittlich rächen. Indem ich dir die Maske vom Gesicht riß, habe ich zu Ehren des Allmächtigen gehandelt. Unsterblichkeit sei mein, Juda verrecke, amen.“<sup>217</sup> Im Kontext des Stückes sind solche Äußerungen witzig und machen ihren Sprecher lächerlich. Dabei ist das Bewusstsein, dass solche Annahmen und Aussagen in weiterer Folge zu Taten, den nationalsozialistischen Verbrechen, geführt haben, bedeutend. Gerade das Bewusstsein der Eigentlichkeit der Aussagen, die sich auf den „Wahrheitsgehalt“ – im Sinne des historisch verbürgten Bestehens solcher Ansichten und Taten – bezieht, lassen die Rezeption im Kontext von Tabori komisch werden.

### 5.2.2 Herzls „Mein Kampf“

Bis zum Ende des Stückes hat Herzl nur einen einzigen Satz seines Buches, bzw. seiner Memoiren formuliert, nämlich das Ende, das lautet: „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute.“<sup>218</sup> Peter Höyng deutet jenen einzigen Satz, den der sonst sprach- und geschichtengewandte Herzl gefunden hat, als „Schluss eines Märchens, [der] u.a. die hoffnungsfrohe Fortschreibung der jüdischen Kultur nach dem Holocaust mitbeinhaltet, diese jedoch nicht ohne das Bewußtsein ihrer qualvollen Geschichte im 20. Jahrhundert erzählt und geschrieben werden kann.“<sup>219</sup> Herzls Kampf mit sich selbst, seiner jüdischen Identität, um den

---

<sup>216</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 166

<sup>217</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 169

<sup>218</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 199

<sup>219</sup> Höyng: „Immer spielt ihr und scherzt?“, S. 132

Fortbestand des jüdischen Volkes und dessen Kultur wird lesbar in seinem Kampf mit Hitler und dessen Ansichten. Dahlke schreibt dazu:

„Es ist ein Kampf Herzls mit den Mittel[n sic!] des jüdischen Witzes um Hitler als Subjekt, und es ist Hitlers Kampf um Herzls „Mein Kampf“. Es ist ein Kampf um das Haben und das Sein; es ist ein Kampf um das absolute tabuisierte Ding und um das Begehren des Subjekts. Während nämlich Herzl Hitler mit seinem Sprechen in eine sprachliche Gemeinschaft im Witz verführen will – und das heißt auch in eine Gemeinschaft der Schuldigen, will Hitler etwas ganz anderes. Hitler will das unmögliche, das nichtexistierende Ding (hier als ungeschriebenes Buch im Spiel) haben; er will Herzls Buch im Kopf als ein wirklich geschriebenes Buch, nach dessen Buchstaben er die Vernichtung realisieren wird. So spielt der Titel „Mein Kampf“ auch mit der historische[n sic!] Tatsache, daß damals fast niemand die Worte Hitlers in *Mein Kampf* ernstgenommen hat, nicht daran glauben wollte, daß jemand Worte im wahrsten Sinne todernst meint und direkt ohne Abstriche in die Tat umsetzen könnte.“<sup>220</sup>

Herzls Wahl des Titels „Mein Kampf“ ist ein Witz, den Tabori an das Publikum richtet. Zu den Figuren auf der Bühne hat das Publikum eine diskrepante Informiertheit. Diese äußert sich in dem Wissen des Publikums um die historischen Ereignisse, das den Figuren auf der Bühne abgeht. Pott schreibt zur diskrepanten Informiertheit des Publikums:

„Im Gegensatz zu den Figuren wissen die Rezipienten um die historischen Ereignisse, zu denen Hitlers Machwerk *Mein Kampf* ideologische Versatzstücke beigetragen hat. Mit Blick auf andere Stücke Taboris läßt sich feststellen, daß die Technik der ‚diskrepanten Informiertheit‘ eine Konstante darstellt: [...] Thema dieses Wissens ist bei Tabori in erster Linie das ‚Dritte Reich‘.“<sup>221</sup>

Aufgrund der Inkongruenz von Wissen zwischen Bühne und Zuschauerraum ist es für Tabori möglich Witz und Komik zu erzeugen. In diesem äußert sich der latente Sinn, der hinter den Äußerungen und Handlungen der Figuren liegt und der auch hinter Herzls Wahl des Titels erkennbar ist. Dass die Memoiren eines jüdischen Bibelverkäufers jenen Titel tragen sollen und der jugendliche Hitler sich scheinbar die (Titel)Idee von seinem Feindobjekt aneignet ist ein Witz. Er äußert sich in der Inkongruenz der Vorstellung des Inhalts. Des historischen Hitlers Idee zu „Mein Kampf“ wird lächerlich gemacht, wenn sie auf dem Einfall eines anderen – noch dazu eines Juden – fußt und verliert damit ihre antisemitische Originarität. Zudem betont Hitlers Bestreben sich Herzls Buch anzueignen, dass sich der historische Hitler mehrerer Quellen und verschiedener Ansichten bedient hat um sein Machwerk herzustellen. Diese wurden dann in Hitlers Sinn kontextualisiert und adaptiert um schlussendlich kulminiert als sein „Mein Kampf“ zu erscheinen.

Durch die Aneignung des Titels durch Herzl macht Tabori auf den kulturellen Überlebenskampf der Juden vor und während des Zweiten Weltkriegs aufmerksam. Herzls Kampf ist einer gegen den Antisemitismus und (zwar unbewusst aber latent prophetisch) die Vernichtung, die in Hitlers Buch ihren hetzerischen Anfang nimmt. Allerdings kann Herzls

---

<sup>220</sup> Dahlke: „Überrumpelte Katastrophen“, S. 146

<sup>221</sup> Pott, Sandra. „*Ecce Schlomo*“: *Mein Kampf – Farce oder theologischer Schwank?* in: Bayerdörfer, Hans Peter und Schönert, Jörg (Hrsg). *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1977. S. 255

„Mein Kampf“ auch als *ein* Grund gesehen werden, dass die Hitler-Figur im Verweis auf den historischen Hitler sich bemüßigt fühlt seinen „Kampf“ als Gegenentwurf zum Zionismus zu formulieren. Höyng weist darauf hin, dass in Hitlers „Mein Kampf“ die arische Rasse als Opfer betrachtet wird, welche sich gegen die Semitisierung der Gesellschaft zur Wehr setzen sollte. Aus der Geschichte wissen wir, dass Hitler und sein Gefolge aber keineswegs die Opfer sondern brutale Täter waren denen die jüdische Bevölkerung zum Opfer fiel.<sup>222</sup> In prophetischer Voraussicht weist Herzl durch die Wahl des Titels für seine Memoiren auf das jüdische Opfer-Schicksal hin. Das Opfer-Täter-Verhältnis wird von Herzl so, in Bezug auf die Vorstellung einer semitischen Verschwörung in „Mein Kampf“ des historischen Hitler, zurechtgerückt. Die prophetische Erkenntnis bewahrheitet sich, denn „[s]chließlich macht er [Hitler] deutlich, daß er nicht allein das Buch als Speicher von Erinnerung zu vernichten gewillt ist, sondern auch das Judentum in seiner Gesamtheit, als historischen Urheber einer spezifischen Gedächtnisfähigkeit.“<sup>223</sup>

Herzls „Mein Kampf“ verweist, aufgrund des Namens seines Autors, auf das prosemistische Werk eines der ersten modernen politischen Zionisten, Theodor Herzl. 1860 geboren war dieser wie Tabori ungarischer Jude und einer der prominentesten Vordenker und Wegbereiter der Idee des modernen Judenstaates, so auch in seinem bekanntesten Werk erkennbar: *Der Judenstaat* (1896). Verknüpft man jenes Wissen der zionistischen Idee des historischen Herzl mit „Mein Kampf“ der taborischen Figur Schlomo so äußert sich darin eine tiefreichende Inkongruenz zum Inhalt von „Mein Kampf“ des historischen Hitler. Zudem gibt die Vorstellung eines Judenstaates und einer zionistischen Freiheitsbewegung den antisemitischen Verschwörungstheorien sowohl der Figur als auch des historischen Hitler Auftrieb.

### 5.2.2.1 *Schlomos Kampf | Witzarbeit in der Namensfindung Herzls Memoiren*

Die Namensfindung zu Herzls „Mein Kampf“ trägt Züge der freudschen Witzarbeit. Herzl rätselt mit Lobkowitz, einem arbeitslosen jüdischen Koscherkoch und ebenfalls Bewohner des Obdachlosenasyls, welchen Titel das Buch, das er im Schreiben begriffen ist, tragen soll. Bei der Ideenfindung bedient er sich schamlos mehrerer Titel der Weltliteratur.

„HERZL Wie wärs mit „Schlomo und die Detektive“? „Schlomo ohne Eigenschaften“. „Schlomeo und Julia“. „Schlomo und Isolde“. „Warten auf Schlomo“. „Schlomo auf der Suche nach den verlorenen Schlomos“. „Schlomo und Frieden“. „Die letzten Tage des Schlomo“. „Ecce Schlomo“. Wie wär’s mit „Mein Kampf“?  
 LOBKOWITZ Das ist es!

<sup>222</sup> vgl: Höyng: „Immer spielt ihr und scherzt?“, S. 143

<sup>223</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 130

HITLER Jetzt haben Sie's.<sup>224</sup>

Herzls Kreativität bei der Suche nach einem geeigneten Titel für seinen noch zu schreibenden Memoiren äußert sich erst auf den zweiten Blick. Aufgrund seiner Einfallslosigkeit integriert Herzl seinen Vornamen in schon vorhandene Buch- und Stücktitel des populären Literaturkanons.<sup>225</sup> Dabei zitiert er sowohl Werke christlicher als auch jüdischer Autoren und erzeugt damit das Bewusstsein des gemeinsamen Kulturgutes. Witzig wird diese Sequenz durch die sich wiederholende Verwendung des Namens Schlomo. „Schlomo“ bekommt eine metaphorische Bedeutung als Repräsentant für die Juden – innerhalb des Stücks ist er die Sammelperson des jüdischen Volkes. Höyng sieht in den Wortspielen einen dialektischen Sprung von der witzigen Verfremdung hin zu einer „metonymische[n] Verwendung des Namens Schlomo, der für alle Juden steht, im Schatten des Holocaust.“<sup>226</sup> Außerdem meint Haas, dass die abgewandelten Stücktitel Herzls schriftstellerische Ambitionen ins Lächerliche ziehen.<sup>227</sup> Eigentlich müsste, als logische Weiterführung der veränderten Buchtitel, „Mein Kampf“ dann auch „Schlomos Kampf“ heißen. Herzl hebt diesen Titel sprachlich mit Abstand anstatt einer lückenlosen Aneinanderreihung hervor. Durch die Nennung des Titels von Hitlers Ideologiewerk in Verbindung mit den Werken der Weltliteratur stellt Tabori Hitlers „Mein Kampf“ sprachlich auf eine Ebene mit diesen. Freud nennt diese Witztechnik Unifizierung. Ein Zusammenhang wird hergestellt, welcher einer allgemeinen Auffassung widerspricht.

### 5.2.3 Taboris *Mein Kampf* | Ein dialektischer Sprung

Nicht nur Höyng sieht in Herzls Aneignung des Titels eine Parallele zu Taboris Namensgebung des Stücks. Er schreibt:

„Allemaal werden so eingeschliffene Zuweisungen neu gestaltet, indem kulturelle Artefakte in ihrer Materialität benutzt werden und als grundsätzlich transformierbar vorgeführt werden. In beiden Fällen der Wortbe- und -ersetzungen übernimmt das Stück genau die Funktionen, auf die in den verstellten Titeln angespielt wird. Es erinnert an den Holocaust aus zweierlei zeitlichen Perspektiven: zum einen handeln die *dramatis personae* so, daß die Geschichte der Judenmorde noch vor ihnen liegt – insofern zeigt das Stück eine mögliche Vorgeschichte zur Nazidiktatur -, und zum anderen speist sich das Spiel durch das Bewußtsein vom Holocaust aus einem historisch abgeschlossenen Vorgang, durch den Opfer und Täter sich gezwungen sehen, ihre Identitäten neu zu positionieren. Das Verklammern dieser zwei zeitlichen Ebenen initiiert ebenfalls Situationen jenes „dialektischen Sprungs“.<sup>228</sup>

---

<sup>224</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 149

<sup>225</sup> „Emil und die Detektive“, „Der Mann ohne Eigenschaften“, „Romeo und Julia“, „Tristan und Isolde“, „Warten auf Godot“, „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“, „Krieg und Frieden“, „Die letzten Tage der Menschheit“, „Ecce Homo“

<sup>226</sup> Höyng: „*Immer spielt ihr und scherzt?*“, S. 145

<sup>227</sup> vgl. Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 155

<sup>228</sup> Höyng: „*Immer spielt ihr und scherzt?*“, S. 146

Dem bekannten Buch „Mein Kampf“ des historischen Hitlers werden zwei weitere beigelegt. Das Theaterstück des jüdischen Autors selbst, welches auf der Bühne anzuschauen ist, und die Ausführungen der Bühnenfigur Herzls in jenem Stück über Gott, die Welt und sein Leben. Alle drei Bücher werden einheitlich als „Mein Kampf“ bezeichnet und werden aufgrund ihrer sprachlichen Reduzierung auf eine Formulierung inhaltlich vom Publikum miteinander abgeglichen und erzeugen so inkongruente Bedeutungen, die auf verschiedenen Ebenen miteinander verwoben werden. Verschiedene Zeit- und Vermittlungsebenen, sowie sich entgegengesetzte Inhalte werden dabei dialektisch miteinander verzahnt und kulminiert vermittelt. Das Trennen der Inhalte obliegt den Rezipienten.

„Taboris „Mein Kampf“ – und dies ist eine grundlegende Qualität des Textes – fragt nicht danach, unter welchen Bedingungen es politisch opportun sein könnte, sich als Dramatiker dem Phänomen Hitler zu stellen. Zur [taborischen] Idee des Welttheaters gehört, daß alle Welt zum Theater werden kann – also auch Hitler und seine Juden. Einmal auf der Bühne, verändert die Welt aber ihren Charakter, wird etwas Neues, anderes.“<sup>229</sup>

Die Beziehungen der Wissensdiskurse – des semitisch-zionistischen, des antisemitischen und der Holocaust-Verarbeitung – zueinander betonen durch assoziative Elemente die Relation und Differenz der Denktraditionen von Herzl und Hitler und Taboris dialektische Verarbeitung davon. Taboris Stückbezeichnung *Mein Kampf* äußert sein eigenes Verstrickt-Sein in die Geschichte. Dazu Brigitte Marschall: „Zu jeder Geschichte gehört ein darin Verstrickter, der gleichsam als Mittelpunkt die Geschichte zusammenhält, aber auch die Verbindung zu seiner Umwelt herstellt.“<sup>230</sup> Tabori ist mit der Geschichte des Holocaust vielfältig, biographisch sowie künstlerisch, verstrickt. Mit der Aneignung des hitlerschen Buchtitels spielt Tabori mit der sich daraus ergebenden (Selbst)Autorisierung der und der Vorstellung der Rezipienten von einer „authentischen“ Thematisierung von Geschichte. Welche spezifische Bedeutung er mit der Aneignung des Buchtitels produziert oder produzieren will ist nicht gewiss. Sicher ist, dass er die kulturelle Hoheit über das ikonographische Werk „Mein Kampf“ dem nationalsozialistischen Diskurs entreißt und es neuartigen Konnotationen zuweist. Insofern liefert er Denkanstöße, in welcher Form mit solchen kulturellen Produkten umgegangen werden kann. Tabori verweigert sich der ehrfürchtigen Erhöhung der nationalsozialistischen Vergangenheit, die aus der vorsichtigen, beinahe ängstlichen Thematisierung – der Furcht etwas Falsches zu sagen – resultiert.

---

<sup>229</sup> Liessmann: *Die Tragödie als Farce*, S. 84

<sup>230</sup> Marschall, Brigitte. *Verstrickt in Geschichte(n). Im Würgegriff des Über-Lebenskampfes George Taboris*. in: Greisenegger, Wolfgang (Hrsg). *Maske und Kothurn. Festschrift für Margret Dietrich*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag Gesellschaft m.b.H.u.Co.KG., 1995. S. 311

### 5.3 Normen im Verhalten und deren Wiederholung

Für das folgende Beispiel wollen wir auf das, im komiktheoretischen Teil erwähnte, Modell des komischen Konflikts nach Jünger zurückgreifen um zu erläutern wie Tabori durch die Figurenkonstellation Komik erzeugt. Die Beziehung der Figuren zueinander referiert auf bestimmte gesellschaftliche Normen, die von den Protagonisten verletzt werden, woraus sich die Produktivität der Komik ergibt. Tabori diskutiert im folgenden Beispiel das Verhältnis von Juden und Christen im Spiegel des wachsenden Antisemitismus und nahenden Holocaust.

Als Hitler im ersten Akt seine neue Wiener Unterkunft betritt, macht er sich mit einem „Grüß Gott“ bei Herzl und Lobkowitz bemerkbar. Auf der einen Seite, als überlegene Partei im Sinne des komischen Konflikt Jüngers, befinden sich Herzl und Lobkowitz, alteingesessene Bewohner des merschmeyerschen Männerheims, beides ältere Herren. Diese wurden von Tabori schon vorgestellt und haben daher auf der Bühne eine dominante Stellung inne, sind schon mit charakterlichen Eigenschaften versehen während Hitler für das Publikum – als Bühnenfigur – noch ein unbeschriebenes Blatt ist. Auf der anderen Seite steht Hitler, in diesem Fall ein junger Mann vom Land, neu in der Stadt, noch nicht mit städtischen Verhaltensregeln vertraut, unbedarft und stürmisch im Umgang und Anwarter auf einen Schlafplatz. Dieser ist in dieser Konstellation die unterlegene Partei. Hitler mischt sich in ein vertrauliches Gespräch zwischen Herzl und Lobkowitz ein, unterbricht diese, kommentiert ungefragt deren Aussagen und tituliert dabei Herzl und Lobkowitz als Ausländer. Herzl straft ihn darauf ab indem er ihn an die Regeln des guten Anstands erinnert und ihn mahnt, dass man klopft bevor man einen Raum betritt. Doch eine weitere Provokation Hitlers folgt auf den Fuß, wenn er sein Nachgeben in dem Konflikt als Großmut seinerseits definiert. Herzls Replik folgt sofort, wenn er sagt: „Sie haben geklopft u n d sind eingetreten. Das ist falsch. Es ist von alters her so: Man klopft, wartet, bis drinnen „Herein“ gesagt wird, tritt ein. Ist das klar? Versuchen wir’s noch mal.“<sup>231</sup>, worauf Hitler ein weiteres Mal den Raum verlässt, klopft und wartet bis er hereingebeten wird.

#### 5.3.1 Inkongruenz der situativen Wahrnehmung | arische Überheblichkeit

Deutlich erkennbar an diesem Beispiel ist die Unverhältnismäßigkeit in Hitlers Verhalten in Bezug auf die Situation in die er als vermeintlicher Gast und neuer Mitbewohner eintritt. Anstatt grundlegende Verhaltensnormen zu befolgen berichtet er Herzl und Lobkowitz

---

<sup>231</sup> Tabori: *Mein Kampf*. S. 152

ungefragt und in einer arroganten Selbstverständlichkeit vom Leben seiner Mutter, erklärt seine „natürliche rhetorische Begabung“<sup>232</sup>, sein „beträchtliches zeichnerisches Talent“ und sein „noch unerkanntes Genie“<sup>233</sup> und erläutert seine beschwerliche Reise nach Wien. Beiläufig versucht er mit rassistischen und antisemitischen Bemerkungen seinen Hochstatus gegenüber den zwei Herren zu deklarieren. Es ist Hitlers Versuch eine Rangordnung zu etablieren, die auf eine nationalsozialistisch-gesellschaftliche Hierarchie verweist. Hitlers Benehmen den zwei Herren gegenüber rührt aus seiner Vorannahme, dass die zwei Ausländer seien, welches ihn gemäß seiner Logik in eine dominante Stellung ihnen gegenüber hebt. Dem Publikum offenbart sich eine Inkongruenz in der Wahrnehmung der Situation von den handelnden Personen. Den Zuschauern bietet sich die Wahrnehmung Herzls und Lobkowitz’ als Bezug an, während bei Hitlers präpotentem Verhalten – und natürlich der Verweis auf sein historisches Pendant – eine Identifikation mit seiner Sichtweise nicht angemessen erscheint. Zwar teilt Hitler seinen Standpunkt in vollem Bewusstsein seiner geistigen Kräfte mit, woher er diesen jedoch bezieht bleibt ihm Unklaren. Die fehlende Reflexion seiner Einstellung begründet die Komik seiner Person. Bergson schreibt über die komische Gestalt:

„Immer wieder stoßen wir auf diese Unaufmerksamkeit [der komischen Gestalt] sich selbst wie auch anderen gegenüber. Und wenn wir genauer hinsehen, so erkennen wir, daß Unaufmerksamkeit immer auch Ungeselligkeit bedeutet. Am meisten versteift sich ein Mensch, wenn er es unterläßt, rund um sich und vor allem in sich selbst zu blicken. Wie kann einer sich den anderen anpassen, wenn er nicht zuerst die anderen und sich selbst kennenlernt? Steifheit, Automatismus, Zerstreuung, Ungeselligkeit greifen hier ineinander über, und aus dem Gemisch setzt sich die Charakterkomik zusammen.“<sup>234</sup>

Taboris Hitler ist sich der ideologischen Vorannahmen, die er unreflektiert reartikuliert und aus denen sein Verhalten resultiert, nicht bewusst. Innerhalb deren Grenzen verhält er sich rational. Aber es ist Hitler aufgrund dessen nicht möglich Position und Sichtweise, aus der Herzl und Lobkowitz zu ihm sprechen, zu erkennen und darauf zu reagieren. Sein Standpunkt erscheint ihm als der einzig „natürliche“. Dies schließt die Anerkennung bzw. Vorstellung differenter Sichtweisen aus. Daraus ergibt sich die Diskrepanz der Protagonisten im Zugang zum Gespräch. Hitlers Ernst, in den von ihm formulierten – jedoch zutiefst banalen – Angelegenheiten, ist förmlich spürbar bei der Lektüre, während Herzl und Lobkowitz der Begegnung und dem Gespräch mit Hitler nicht einen solchen Ernst beimessen.

Wir sehen in der Situation der Begrüßung eine Variation des bergsonschen Modells der Interferenz der Reihenfolgen, welche sich in den Gesprächen zwischen Herzl und Hitler fortsetzt. Während Herzl und Lobkowitz mit Hitler verhandeln, wie ein erstes

---

<sup>232</sup> Tabori: *Mein Kampf*. S. 151

<sup>233</sup> Tabori: *Mein Kampf*. S. 150

<sup>234</sup> Bergson: *Das Lachen*, S. 105

Zusammentreffen formal sich zu gestalten hat, lamentiert Hitler über das Leben seiner Mutter, seinen Entschluss nach Wien zu gehen und seine Beziehung zu seinem Vater. Lassen wir Jünger hier zu Wort kommen: „Das Individuum läuft durch den Mangel wie durch den Überfluß von Selbstbewußtsein immer Gefahr, komisch zu werden, weshalb dort, wo die Individualität sich ausprägt, wo das Interesse an ihr zunimmt, wo das Individuelle in den Vordergrund rückt, auch das Komische sich häuft.“<sup>235</sup> Hitler geht nicht auf die Aufforderungen Herzls ein, sein Verhalten zu erklären bzw. sich zu rechtfertigen sondern beschränkt sich auf Erklärungen seiner Person und grundsätzlichen Position. Vor allem Hitler ist es zuzuschreiben, dass kein produktiver Gedankenaustausch zwischen den zwei Parteien stattfindet, worin sich seine Zerstreutheit äußert. Dazu noch einmal ausführlicher mit Jünger:

„So ist die Zerstreutheit ergiebig, ja unerschöpflich an komischen Wirkungen. Ein Mensch kann zerstreut sein, weil es ihm unmöglich ist, seine Gedanken zu sammeln, und weil er beständig vom Thema abweicht, oder weil ein bestimmter Vorgang ihn ganz erfüllt und seine Aufmerksamkeit ganz durch ihn in Anspruch genommen wird. Zwei sehr verschiedene Ursachen, Gedankenlosigkeit und Nachdenklichkeit, können die gleiche Erscheinung bewirken; in beiden Fällen kann die Zerstreutheit komische Wirkungen hervorrufen. Der Zustand einer strengen geistigen Aufmerksamkeit isoliert den Menschen und sondert ihn von der Fülle der Beziehungen ab, die zwischen Menschen bestehen.“<sup>236</sup>

Hitlers Unverständnis Herzl und Lobkowitz gegenüber rührt daher, dass er deren Verhalten und Gesprächsführung nicht nachvollziehen kann, da sie sich nicht in dem engen Rahmen seiner psychischen Disposition bewegen. Die Zerstreutheit Hitlers äußert sich in der Gedankenlosigkeit seiner Umwelt und der enormen Nachdenklichkeit seiner eigenen Person gegenüber.

### 5.3.2 Die Wiederholung eines szenischen Vorgangs bzw. sozialen Modells

Die Wiederholung einer Situation ist ein fruchtbares Element um Komik entstehen zu lassen. Darin äußert sich eine Mechanik, die der Spontaneität als Idealvorstellung von Leben entgegengesetzt ist und damit auf die kulturelle Konstruktion sozialer Gepflogenheiten referiert. So ist ein weiterer Aspekt, welcher das Gespräch komisch wirken lässt, die Wiederholung der Situation des Eintretens: Klopfen, Hereinbitten, Eintreten, Begrüßen. Dieses Ritual wird von Hitler eingeübt bis es zur Zufriedenheit Herzls funktioniert. Dabei wird die Mechanik darin erkennbar, das Symbolische in der lebendigen Aktion. Herauszuheben ist hierbei die Form, durch die der kommunikative Austausch erst möglich wird, die gesellschaftlich normierte Ausführung der Kontaktaufnahme. Als Hitler das Begrüßungsritual beim dritten Mal zufriedenstellend ausübt wird er mit einem parodierten

---

<sup>235</sup> Jünger: *Über das Komische*, S. 21

<sup>236</sup> Jünger: *Über das Komische*, S. 20f

Tischritual belohnt, welches im Rückgriff auf das ritualisierte Benehmen der Begrüßung verweist.

„HERZL [...] Möchten Sie Kaffee?  
HITLER Nein.  
HERZL Milch und Zucker?  
HITLER Beides.“<sup>237</sup>

### 5.3.3 Absurde Repliken und deren Wiederholung | Der bessere Klang

In den Gesprächen mit Hitler versuchen sowohl Herzl als auch Lobkowitz diesen aus der Fassung zu bringen. Sie schaffen das mit Repliken, welche weniger inhaltlich auf Hitlers Aussagen eingehen, sondern sich mit lautmalerischen Aspekten beschäftigen und deren Argumentation durch zahlreiche weit hergeholte Konstruktionen stützen soll. In der Wiederholung eines sprachlichen Modells äußert sich eine Mechanik in Aktion und Reaktion der Figuren, die auf eine Fixierung der Rollen, die sie wechselseitig einnehmen, verweist.

„HITLER Wenn Sie meine erschöpfende Art des Sprechens nicht zu schätzen vermögen, die mein geliebter Geschichtslehrer in Linz, Dr. Leopold Pötsch –  
LOBKOWITZ Pötsch!  
HITLER - als Ausdruck einer natürlichen rhetorischen Begabung erkannt hat – wieso Pötsch?  
LOBKOWITZ Klingt besser!  
HITLER Ist das Ihre Angelegenheit?“<sup>238</sup>

Als Lobkowitz Hitler das erste Mal unterbricht, wird er harsch von ihm zurückgewiesen. Der Einwurf muss auch den Rezipienten absurd scheinen, hat er doch nicht die Funktion das Gespräch weiterzuspinnen, sondern unterbricht den Informations- und Redefluss. Allerdings ist die Bühnenfigur Lobkowitz besser informiert als Hitler selbst, der Lehrer Hitlers hieß tatsächlich Pötsch.<sup>239</sup> Die erste Wiederholung jenes sprachlichen Modells folgt drei Seiten weiter bzw. ein paar Minuten später:

„HERZL [zu Hitler] Sie sind bestimmt aus Lemberg.  
LOBKOWITZ Odessa?  
HERZL - ein Löw-Pinsker mütterlicherseits -, wieso eigentlich Odessa?  
LOBKOWITZ Klingt besser!  
HERZL In jedem Fall ein entfernter Cousin, welch glücklicher Zufall, willkommen in Wien.  
HITLER *Die Käferaugen treten aus ihren Höhlen, der Schnauzbart zittert und senkt sich, die geballte Faust trommelt gegen die Lodenbrust, Speichel brodelt im Mundwinkel.* Lemberg?  
LOBKOWITZ Odessa!  
HITLER Odessa? Löw? Pinsker? Zufall? Cousin? Sie spinnen wohl.“<sup>240</sup>

Statt Hitler tritt Herzl nun an die Stelle des Unwissenden, den Lobkowitz sich genötigt fühlt zu verbessern. In beiden Fällen handelt es sich um ukrainische Städte, jedoch liegen mehrere hundert Kilometer zwischen diesen. Die fragwürdige Vermutung Herzls, Hitler stamme aus

---

<sup>237</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 152

<sup>238</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 151

<sup>239</sup> vgl: Strümpel: *George Taboris Erinnerungsspiele*, S. 147

<sup>240</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 154

Lemberg, einer Stadt, die sich lange durch einen hohen Anteil jüdischer Bevölkerung auszeichnete, folgt auf eine Assoziation auf den Namen Hitler mit seiner vermeintlich jüdischen Herkunft. Herzl behauptet zu wissen, dass jene dreiundzwanzig Hitler, welche im Wiener Telefonbuch zu finden sind, „Abkömmlinge eines Zwillingstammes, von Odessa der eine, von Munkacevo, das sich in die karpatischen Ausläufer schmiegt, der andere“<sup>241</sup> sind. Auch die ukrainische Stadt Odessa am Schwarzen Meer hatte eine hohe jüdische Bevölkerungsdichte bevor diese infolge mehrerer Pogrome stark dezimiert wurde. Eigentlich geht es Herzl nicht darum nachzuweisen, dass Hitlers Familie aus Lemberg stammt. Er will rein provokativ eine jüdische Vergangenheit und dadurch Familienbande zwischen sich selbst und Hitler konstruieren.

„HITLER Überall Dreck, Gestank und Schlendrian. Ich hätte auf Dr. Pörsch hören sollen –  
LOBKOWITZ Pötsch!  
HITLER Wieso Pötsch? Kennen Sie ihn?“<sup>242</sup>

Ein weiteres Mal verbessert Lobkowitz Hitler (zu Recht), als er seinen ehemaligen Lehrer erwähnt. Die Situation wiederholt sich beinahe eins zu eins, jedoch wird schon eine leichte Unsicherheit bei Hitler bemerkbar, wenn er Lobkowitz fragt, ob die beiden miteinander bekannt sind. Scheinbar beginnt er zu zweifeln, welchen Namen sein Lehrer nun wirklich trägt.

„HITLER Was sonst hätte ich ihm sagen sollen, diesem Herrn Baron von Kropf oder Tropf.  
HERZL Topf.  
HITLER Wieso Topf?  
HERZL Klingt besser.  
HITLER Du kennst ihn?  
HERZL Jeder in Wien kennt ihn.“<sup>243</sup>

Herzls „Klingt besser“ ist komisch ob seiner Wiederholung der lobkowitzschen sprachlichen Verunsicherung. Das sprachliche Modell steht zu diesem Zeitpunkt schon für sich allein. Es ist ein witziger Verweis auf die psychische Disposition von Lobkowitz' Person und greift die Möglichkeit auf, Hitler zu irritieren. In allen vier Sequenzen ist von Seiten Herzl/Lobkowitz der Versuch zu beobachten das Ruder des Gesprächs Hitler aus der Hand zu reißen und die Konversation in eine andere Richtung zu lenken. Dabei entbehren die absurden Kommentare und Verbesserungen einer rationalen Beweis- und Gesprächsführung.

In seiner Verunsicherung soll Hitler das Mechanische seiner eigenen Rede erkennen. Herzl und Lobkowitz greifen Hitlers Fixiertheit an, den Widersinn seiner Äußerungen, indem sie

---

<sup>241</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 155

<sup>242</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 161

<sup>243</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 166

ihm Unsinniges entgegenhalten. Zudem wird ihm durch das „Klingt besser“ die Überheblichkeit seines sprachlichen Ausdrucks bewusst gemacht.

An Lobkowitz, der sich während des Stückes recht im Hintergrund hält wird eine Steifheit in seinem Verhalten sichtbar. Als teilnehmender Beobachter nimmt Lobkowitz sich die Freiheit heraus in Gespräche einzugreifen, um eine ihm wichtige Richtigstellung publik zu machen. Allerdings tut er dies nur in Verbindung mit Herzl, als dessen göttliche Referenz er fungiert. Somit artikuliert Lobkowitz seine göttliche Allwissenheit und das sich selbst zugesprochene Recht. Lobkowitz Eingreifen ist eine Geste, die einen spezifischen Teil seines Charakters ausmacht, ohne den Anspruch zu haben ihn damit vollständig zu charakterisieren. Bergson versteht unter solchen Gesten etwa Haltungen, Bewegungen oder Reden durch die ein gewisser Seelenzustand sich offenbart, ohne Absicht oder Nutzen, allein getrieben von irgendeinem inneren Anreiz.<sup>244</sup> In diesen Gesten äußert sich eine gewisse psychische Disposition einer Figur, die weiters auf eine Fixiertheit des Verhaltens hinweist. Lobkowitz' Vorstellung seiner Selbst als Gott hebeln jegliche Möglichkeit seines Gesprächspartners aus sich in einem Gespräch mit ihm zu messen oder Recht in einer Sache zu bekommen. Lobkowitz Gesprächsbeteiligung ergibt nur Sinn in ihrer Störung, sie ist eine bewusste Reizung des Gegenübers, die von ihm einen Gegenreiz fordert. Kommt es zur gewünschten Reaktion so beginnt das Spiel von Neuem. Eine bergsonsche Springteufel-Situation ist hier am Werk.

---

<sup>244</sup> vgl: Bergson: *Das Lachen*, S.103

## 5.4 Die Entstehung des ikonografischen Äußeren Hitlers

Die figurale Entwicklung Hitlers, in der er sich zunehmend seinem historischen Pendant annähert, wird von Herzl maßgeblich, wenn auch nicht gewollt, unterstützt.

Unmissverständliches, sichtbares Zeichen der fehlgeleiteten Erziehungsmaßnahmen Herzls ist die optische Wandlung des Bauernburschen in den adrett geschniegelten Führer, dessen ikonographisches Bild die Erinnerung an den historischen Hitler und seine Taten aktiviert. In der nun folgenden Analyse der Aktivitäten auf der Bühne als auch der sprachlichen Gestaltung dieser sollen die komischen Elemente herausgearbeitet werden, die durch den Konnex der Bühnenhandlungen auf ein historisches Wissen des Publikums entstehen.

An dem Tag, an dem Hitler aufbricht, um der Akademie der Schönen Künste seine Aufwartung zu machen und seiner Vorstellung nach mit „fliegenden Fahnen“<sup>245</sup> sein Antrittsexamen zu bestehen, wickelt Herzl ihm seine Schuhe, näht ihm einen Knopf an die Hose, schneidet ihm den Bart und macht ihm die Haare.

„HITLER Wie sehe ich aus?

HERZL Ein Feschak.

HITLER Ich weiß, daß ich nicht schön bin, aber meine Züge, hat man mir versichert, spiegeln einen eisernen Charakter.

HERZL Bestehst du auf diesen Schnurrbart?

HITLER Was dagegen?

HERZL Du siehst damit aus wie ein Hunne, und Hunnen schätzt man hier nicht. Ich mag ja Hunnen, aber die Akademie der Schönen Künste ist notorisch patriotisch.

HITLER Ich habe ihn wachsen lassen, und er ist gewachsen.

HERZL Ich beschneide ihn besser.

HITLER Ist mir schnurz, mach mich ruhig zu einem Kleinkrämer.

*Herzl kämmt den Bart, er hängt herunter, er stutzt das eine Ende, dann das andere, sie wollen nicht gerade bleiben, machen das Gesicht schief, bis Herzl den Busch auf eine respektable Zahnbürste reduziert hat, die unter der Nase lehnt. Dann bürstet Herzl Hitlers Haar, es will nicht in Form bleiben, eine Strähne fällt ihm in die Stirn, Herzl reibt etwas Schmalz hinein und scheidelt es. [...]*

Jude, ich schätze deine Handreichungen. Wenn meine Zeit gekommen ist, werde ich dich angemessenen 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 samstagnachts.“<sup>246</sup>

Als vordergründige, anschauliche Handlung ist jene zu nennen, in der Herzl versucht Hitler optisch auf Vordermann zu bringen um ihm bei seiner Aufnahmeprüfung einen optischen Vorteil zu verschaffen. Die Abstraktion der Aktion findet im Publikum statt. Vor den und für die Augen der Zuschauer formt Herzl das Bild Hitlers, welches mit allerlei inhaltlichen Implikationen im kulturellen Gedächtnis gespeichert ist. Hierbei äußert sich für das Publikum ein dialektischer Sprung, der zwei Zeitebenen miteinander verschränkt. Der Hitlerbart wird von seinem Träger, dem historischen Hitler, erst losgelöst um ihn Hitler dergestalt in der

---

<sup>245</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 157

<sup>246</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 162f

Bühnenhandlung wieder anzueignen. Der Hitlerbart wird in seiner Materialität als eigenständiges kulturelles Artefakt verwendet.

„All das im Gedächtnis Archivierte, die Bilder des Leidens, der Angst, auch uneingestandene Begierden bringt Tabori aus der Vergangenheit des Erinnerns in die Gegenwart des Lebens [...] Dieser Auseinandersetzung des sich selbst Erkennens begegnet er [Tabori] über den sprachlichen Bereich hinaus mit selbstironischen, immer aber mit intensiven, assoziativen Bildern. So versucht er, Sinnbilder über ihre Bedeutungsinhalte zu materialisieren, als visuelle Wahrnehmungen darstellbar, faßbar zu machen.“<sup>247</sup>

Die Unterstützung des Juden, dem zukünftigen Massenmörder zu seinem ikonografischen Äußeren zu verhelfen als eine Form der Identitätsfindung ist eine symbolische Aktion. Die dienende, untergeordnete Rolle, die Herzl Hitler gegenüber noch freiwillig einnimmt, wird in naheliegender Zukunft von Hitler eingefordert und auf eine todbringenden Spitze getrieben werden. Als Folge der diskrepanten Informiertheit des Publikums wird Herzls Hilfestellung komisch, da eine Inkongruenz von seinem Mitteleinsatz in Bezug auf das Ziel erkennbar wird. Herzl ist nur ein selbstgeformter Pflasterstein unter Hitlers Fußsohle auf dessen Weg zum „Erfolg“, der Herzls Vernichtung bedeutet. Während sich Herzl hingebungsvoll ans Werk macht weist Tabori in Hitlers Aussagen darauf hin, dass sich jene „Handreichungen“ für Herzl weder lohnen werden im Sinne einer freundschaftlichen Beziehung zu Hitler, noch seine Erziehungsarbeit bei Hitler süße Früchte tragen wird. Liessman merkt dazu an, dass Tabori in Herzls Hilfestellung Hitler gegenüber ausdrückt,

„daß ohne die Juden nicht einmal Hitler zu dem geworden wäre, was er geworden ist. Das macht in diesem Stück zumindest die dialektische Ironie Taboris aus: daß die intellektuelle Überlegenheit der Opfer noch dem zukünftigen Täter zumindest seine Erscheinungsform gibt. Dahinter verbirgt sich natürlich keine historische These, sondern ein theatralisches Verfahren, das mit der Historie selbst und dem historischen Denken seine makabren Späße treibt.“<sup>248</sup>

Herzls Angebot des Stutzens des Barts spielt mit der Formulierung „ich beschneide ihn besser“ mit der Vorstellung des jüdischen Rituals der Beschneidung. Herzls Hinweis, Hitler sehe aus wie ein Hunne, spricht Bände wenn man weiß, dass die Hunnen als „asiatische Untermenschen“, denen auch die Juden zugerechnet wurden, ein nationalsozialistisches Feindbild darstellten.<sup>249</sup> Wenn Hitler Herzl für seine Hilfe dankt und ihm in Zukunft einen Laden verspricht, damit er es warm hat, so weckt diese Aussage eine Ahnung von Konzentrationslagern. Wenn er weiters von einer sauberen Lösung im Alter für Herzl spricht, so sind die Gaskammern in der Vorstellung des Publikums schon auf der Bühne präsent, auch das „Altersheim in den Bergen“ kann dieses Bild nicht mehr relativieren. Allerdings sind jene Bekundungen des jungen Hitler für Herzl in dem Moment, in dem sie getätigt werden, noch harmlos – eine Voraussetzung für die Entstehung von Komik. Es besteht für Herzl keine

---

<sup>247</sup> Marschall: *Verstrickt in Geschichte(n)*, S. 313

<sup>248</sup> Liessmann: *Die Tragödie als Farce*, S. 85f

<sup>249</sup> vgl: Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 143

unmittelbare Gefahr, nur im Publikum werden Bilder heraufbeschworen was ihm und seinen Glaubensgenossen nebst anderen Opfergruppen in Zukunft für ein Schicksal bevorsteht.

Tabori unterlegt jene Szene in seiner Inszenierung 1987 im Akademietheater in Wien mit einem weiteren Element. So ist Herzls Hilfestellung dort nicht sorgsam und zärtlich, sondern ungehobelt und brutal, als wäre er sich der fehlgeleiteten Maßnahmen bewusst. Hitler ist der Schmerz, den ihm diese Zuwendung bereitet, im Gesicht abzulesen. Nach vollbrachter Arbeit schaut Hitler in einen imaginierten Spiegel, hält kurz inne, steht auf, zieht Herzl zu sich her und sagt: „Schlomo. Der kommt mir irgendwie bekannt vor.“ Dem Bewusstsein des Publikums, dass Herzl seinem zukünftigen Vernichter unter die Arme greift fügt Tabori in der Empfindung Herzls darüber dessen Zwiespalt über seine Handlungen bei. Zusätzlich kommt es zu einem Moment der Selbsterkenntnis Hitlers. So wird jene eine Schlüsselszene in der die Wandlung des jungen Hitler zu dem historischen Tyrannen beginnt und sich Herzl der eigenen Schuld bewusst wird.

## 5.5 Die Komik Hitlers und sein Zugang zum Witz

Über den historischen Hitler schreibt Tabori: „Wenn ich heute an Hitler denke, dann scheint er mir ein gutes Beispiel zu sein für den gespaltenen Menschen [...]: besessen vom Anspruch auf Göttlichkeit und doch mit einem stinkenden Arschloch versehen. Übrig bleibt mir von ihm die Erinnerung an diesen Geruch.“<sup>250</sup> Diese Diskrepanz, jene Spaltung des Charakters äußert sich auch in der Figur Hitlers in *Mein Kampf*. Der folgende Teil der Arbeit ist der Analyse gewidmet in welchen Formen sich die Komik in der Figur Hitler äußert und welchen Zugang Hitler zum Witz hat.

Schon im Kennenlernen von Herzl und Hitler thematisiert Tabori die Diskrepanz von der dargestellten Kunstfigur Hitler und der historischen Figur. Tabori intendiert nicht, eine fiktive Vorgeschichte zum Holocaust zu schreiben, er erfindet eine neue Geschichte, die „Kunstwelt und Zerrspiegel der Geschichte in einem“<sup>251</sup> ist.

„HERZL [...] Sie kommen mir irgendwie bekannt vor.  
HITLER Jede Ähnlichkeit mit realen Personen, tot oder lebendig, ist rein zufällig.  
HERZL Wie heißen Sie?  
HITLER Hitler.  
HERZL Komisch, Sie sehen gar nicht jüdisch aus.  
HITLER Sie sehen auch nicht chinesisches aus.  
HERZL Schlau, schlau. Bauernschlau, aber den Gefallen tu ich Ihnen nicht, Sie wollen, daß ich sage: „Aber ich bin gar kein Chinese“, dann könnten Sie mir zurückgeben: „Und ich bin kein Jude.“ Ich weiß, was ich weiß.“<sup>252</sup>

Die Phrase, die Hitler zu Beginn des Zitats verwendet, erinnert an (halb)dokumentarische Filme, in denen aufgrund einer möglichen Verletzung des Persönlichkeitsrechtes alle Verbindungen zu tatsächlichen Personen abgestritten werden. Gerade in jener Verleugnung wird so jene Verbindung geschaffen. Tabori erzeugt dadurch ein Verständnis im Verhältnis des Stücks zur historischen Wirklichkeit. Hitlers Worte können als reflexive Äußerung Taboris im Hinblick auf das Stück verstanden werden, als ironischer Kommentar auf das Gezeigte.<sup>253</sup>

Im Namen Hitler gibt Herzl vor ein Merkmal jüdischer Herkunft zu sehen. Hitlers Replik darauf ist witzig, da er den Widersinn in Herzls Anmerkung aufgreift und durch einen weiteren Widersinn aufdeckt. Sie ist aber nicht in dem Sinne witzig, als Hitler selbst einen Witz produzieren möchte. Vielmehr gibt Tabori dem Publikum einen Hinweis auf die Figurenkonstruktion im Stück. Hitler selbst sieht infolge seines zutiefst ernsthaften Zugangs zu seiner Umwelt seine Aussage als klar formulierte Abgrenzung zur jüdischen Welt.

<sup>250</sup> Tabori: *Bett & Bühne*, S. 62

<sup>251</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 129

<sup>252</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 153f

<sup>253</sup> vgl. Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 29

Sowieso lässt Herzl es nicht zu, dass Hitler ihm die Vorherrschaft über den Witz nimmt und löst die Pointe gleich auf, versetzt Hitlers Replik mit dem herabwürdigenden Adjektiv „bauernschlau“ eine primitive Note.

### 5.5.1 Sophistische Beweisführung im Nachweis „rassischer“ Abstammung

Landmann führt in ihrer Sammlung über den jüdischen Witz einen an, der sich mit den Versuchen getaufter Juden beschäftigt, ihre jüdische Herkunft zu verbergen. „Die Abänderung des Namens wird hier gern zum Witzobjekt. Oder das forciert antisemitische Verhalten des frisch Getauften selber.“<sup>254</sup> Tabori geht in folgender Textpassage auf jene Gerüchte ein Hitler hätte jüdisches Blut gehabt, die ihn als nicht reinen Arier identifizieren.

Was alles in einem Namen stecken kann, gibt Herzl Hitler zu verstehen. „Ich sage Ihnen, was alles in einem Namen stecken kann. Herz reimt sich auf Schmerz. Schlomo auf homo. Andererseits reimt sich Herzl auf Scherzl, das Schwanzstück vom Rind“<sup>255</sup>. Durch den Spaß, den Herzl sich mit seinem Namen erlaubt, ist die folgende Argumentation, bei der Herzl verwandtschaftliche Bande zu Hitler konstruieren will, auch mit Vorsicht zu genießen. Herzls Absicht ist Hitler eine kulturelle Verwandtschaft zwischen Christen und Juden nachzuweisen. Dahlke nennt Herzls Witz einen „Kampf um eine Verführung zum Leben in einer Sprachgemeinschaft und zum gemeinschaftlichen Leben von Christen und Juden in einem gemeinsamen Asyl in der „Blutgasse“.“<sup>256</sup> Dass der im Blut begründete Unterschied zwischen Juden und Christen konstruiert ist, lässt Herzl Hitler folgendermaßen wissen: Ihr gemeinsamer Ahnherr käme aus Odessa, und hieße Zwi ben Abraham Löw, dessen

„HERZL [...] jüngster Sohn, der unvergeßliche Zwerg Benjamin, hatte sich im Gebiet um Starnberg, um den Müll oder Schutt zu kümmern und wurde aufgeräumt Ben, der Schüttler genannt; aber infolge eines bürokratischen Versehens im Rathaus wurde das „ü“ durch ein „i“ ersetzt, ein „t“ wurde während des Siebenjährigen Krieges fallengelassen, während das „c“ in den Nachwehen eines Pogroms verlorenging, woran, nicht überraschenderweise, seine englischsprachige Ehefrau Rebecca Anstoß nahm. Als die Shitlers sich in Ambach aufs Altenteil zurückgezogen hatten, ihrem Hobby, dem Forellenröcheln, nachgingen und die frohe Kunde der Emanzipation sie erreicht hatte, schickten sie Benjamin zum Amt für Germanisierung von Eigennamen um etwas angemessen Wohlklingendes zu erstehen. Hohenzollern oder Beethoven hätten ihm zugesagt, aber die waren nicht für den öffentlichen Gebrauch bestimmt. Rosenduft oder Rosenkranz waren zu teuer. „Wieviel Geld haben Sie?“ fragte der Beamte. „Zwei Heller“, antwortete er. „Für zwei Heller“, sagte der Beamte, eine Antisemit, „kann ich nur eins für Sie tun, Herr Shitler, das ‚S‘ streichen.“ Hast du nie von unserem lieben Onkel Ben gehört?“<sup>257</sup>

Herzls Versuch Hitler eine jüdische Abstammung nachzuweisen ist eine witzige Provokation, da er sich der abwehrenden Reaktion Hitlers bewusst ist. Er konstruiert auf Basis Hitlers

<sup>254</sup> Landmann: *Der jüdische Witz*, S. 85

<sup>255</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 154

<sup>256</sup> Dahlke: „*Überrumpelte Katastrophen*“, S. 148

<sup>257</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 155

Namen eine fiktive Geschichte und will ihm über den Attest des „verunreinigten Blutes“ die vielfältigen Vernetzungen und Kongruenzen jüdischer und christlicher Kultur vermitteln. Auch Herzls Anrede Hitlers mit Cousin, der sich Hitler jähzornig verwehrt, weist auf diesen Umstand hin. Tabori präsentiert den Witz in Form einer Geschichte mit logischer Fassade – mit Freuds Worten: einen sophistischen Gedankenwitz. Der Witz äußert sich darin, dass Herzl mit allen Möglichkeiten versucht seinen zukünftigen Peiniger von Berührungspunkten zu überzeugen während dieser sich von ihm distanziert. In einer invertierten Form eignet sich Herzl die nationalsozialistische Argumentation an, in der im Blut begründete Unterschiede konstruiert wurden.

Bei genauerer Betrachtung der Biographie des historischen Hitlers entdeckt Haas mehrere Parallelen in der herzlschen Herleitung des hitlerschen Namens. Um die inkongruente Darstellung zu erfassen ist hierfür ein einigermaßen spezielles Vorwissen notwendig.

„Die Bemühungen des realen Hitler, seine Abstammung von verarmten Bauern zu vertuschen und als Bürgersohn aufzutreten, wird zunichte gemacht. Aus dem realen Nachbarn namens Trummelschlager wird ein jüdischer Tambour, und der wohlhabende Großvater Hüttler verwandelt sich mithilfe des Wortspiels in den jüdischen Müllwerker Schüttler. Eine assoziative Verbindung zu Hitlers Person ergibt sich durch das Stichwort des Trommlers: er verstand sich als einer, der die Massen zusammentrommeln wollte, wie er in einer Aussage vor dem Münchner Volksgericht im Jahr 1924 betonte. Endgültig absurd wird die von Tabori neu geschriebene Familiensaga am Ende von Schlomos Rede. Denn die Familie „Hitler“ fällt Judenpogromen zum Opfer, räuchert statt Juden Forellen und erhält schließlich, wie Schlomo feststellt, den Namen, den sie verdient: Shitler. [...] In einer Dekonstruktion des politischen Hitler macht Schlomo dessen zweifelhafte Familiengeschichte lächerlich. Mithilfe der Assoziationstechnik wird hinter der mühsam bewahrten Fassade der Bürgerlichkeit eine verarmte und verlotterte Familie sichtbar: Wie Schlomo am Ende des Stücks feststellt, ist „Hitler“ undurchschaubar, „eine Socke im Zwielflicht“.<sup>258</sup>

Herzls Schwachstelle in der Argumentation ist, dass er die Gemeinsamkeit des Menschlichen über das (seinige, von Hitler kolportierte) „Ausländisch-Jüdische“ mit dem (hitlerschen) „Arisch-Germanischen“ zu einen versucht. Er will die kulturelle Verwandtschaft für Hitler verständlich im Blut begründen. Es ist nicht schwer, die Schwachstelle in Herzls Argumentation im Hinblick auf seinen Adressaten nachzuweisen. Eine Blutsverwandtschaft wird von Hitler mit allen möglichen Mitteln verdrängt. Allerdings verdeckt jener Schein von Logik, den wir bei den sophistischen Gedankenwitzen erkennen können, den Ernst der Geschichte, der auf dasselbe hindeutet. Sowohl im Witz als auch im Ernst will Herzl Hitler begreiflich machen dass sie mehr eint als voneinander trennt. Freuds Argumentation bei sophistischen Gedankenwitzen lautet folgendermaßen:

„Wenn der Rede des Vermittlers so starker logischer Schein geliehen wird, der sich bei sorgfältiger Prüfung als Schein zu erkennen gibt, so ist die Wahrheit dahinter, daß der Witz dem Vermittler recht gibt; der Gedanke getraut sich nicht, ihm ernsthaft recht zu geben, ersetzt diesen Ernst durch den

---

<sup>258</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 141

Schein, den der Witz vorbringt, aber der Scherz verrät hier wie so häufig den Ernst. [...] Erst diese Verwendung des Sophismas zur versteckten Darstellung der Wahrheit verleiht [der Geschichte] den Charakter des Witzes<sup>259</sup>

Der Witz versucht mit der Vorstellung Hitlers von einer Trennung des Jüdischen mit dem Deutschen aufzuräumen. Gleichzeitig führt er die Ghettoisierung von religiösen Kulturen mittels sprachlicher Separierung ad absurdum. Er spielt mit dem Gedanken, dass mit einer ausreichenden ökonomischen Möglichkeit die trennenden sprachlichen Faktoren innerhalb der Gesellschaft ausgelöscht werden könnten. Für die Familie Hitler reicht es allerdings nur zum Streichen eines Buchstabens und weist auf deren ärmlichen Verhältnisse hin.

### 5.5.2 Witze gegen Hitlers Antisemitismus

Herzl versucht nicht nur Hitler eine jüdische Vergangenheit anzudichten. Als er erkennt, wie es um Hitlers Meinung zu seinen jüdischen Mitbürgern bestellt ist, beginnt er aktiv mithilfe witziger Äußerungen Hitler davon zu überzeugen, dass die Juden sich nicht von dem Rest der Gesellschaft unterscheiden im Sinne einer kulturellen und menschlichen Minderwertigkeit. Die Witze wenden sich direkt gegen Hitlers antisemitische Einstellung.

#### 5.5.2.1 Deutsch-jüdische Gemeinsamkeiten

Im folgenden Textauszug versucht Herzl Hitler die deutsch-jüdischen Gemeinsamkeiten im Verhalten und Empfinden zu erläutern.

„HITLER Als Winnetou starb, mußte ich weinen; in kleinen Dosen.  
HERZL Ich auch. Also du siehst, wir haben doch etwas gemein.  
HITLER Das bezweifle ich, wenn man Ihre Nase sieht. Wie ist sie so geworden?  
HERZL Ein kleiner Gichtschub! Gemein, ein talmudisches Wort, hat, wie Gott, gegensätzliche Bedeutungen, es bedeutet böse, aber auch gewöhnlich. Wenn böse, trennt es, wenn gewöhnlich, vereinigt es.“<sup>260</sup>

Den Witz in Herzls Argumentation finden wir in seiner verzweifelten Suche nach etwas Einendem. Von Hitler trennt ihn aber doch vieles. So etwa die Ebenen der Argumentation. Während Herzl die Berührungspunkte in den menschlichen Emotionen Hitler offenbar macht, entdeckt dieser physiognomische Merkmale, welche trennend wirken. Diese weisen auf den Versuch des nationalsozialistischen Regimes hin Juden anhand körperlicher Merkmale zu stigmatisieren und mit diesen ihre kulturelle Andersartigkeit bzw. Minderwertigkeit wissenschaftlich zu beweisen. Die „jüdische Nase“ wird oft als eines der prägnantesten Merkmale „jüdischer Physiognomie“ genannt und dient Hitler als Beispiel die Unterschiede zwischen ihm und Herzl zu betonen. Schlagfertig kontert Herzl und schiebt die Form seines

---

<sup>259</sup> Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 122

<sup>260</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 156

Riechorgans auf eine krankheitsbedingte Deformierung. Die Verschiebung macht hierbei den Witz aus. Beide beziehen sich auf dieselbe Form, gehen allerdings von einem inkongruenten Inhalt aus. Die Form der Nase steht für dreierlei. Einerseits ganz ordinär für eine große Nase, ein charakteristisches, rein individualkörperliches Merkmal. Dann steht sie bei Hitler für „das Jüdische“, welches sich körperlich manifestiert und weiters – lt. Herzl – für die Ausprägung einer gängigen Krankheit stellvertretend für Herzls Redegewandtheit. In einer Nase verdichten sich mehrere Gedankengänge. Gretchen, Herzls jugendliche Freundin, greift das Thema der Nase später noch einmal auf und meint: „An diesen scheußlichen kleinen Haaren in deiner Nase könnte ich ja knabbern, Schlomo, aber diese Nase, diese unglaubliche Nase, Schlomo, ergibt die Sinn? Geheimnisvoll wie der Nordpol.“<sup>261</sup> Die Gretchenfrage nach dem Sinn einer Nase verweist auf die Unmöglichkeit aus körperlichen Merkmalen einen Sinn herauszufiltern. Eine Nase ist eine Nase und kann keine jüdische Abstammung nachweisen. Der Verweis auf das Geheimnisvolle der Nase spricht eine andere Sprache. Etwas Verborgenes, Unausgesprochenes wird dahinter vermutet.

Herzls Erkenntnis, dass Gemeinsamkeiten nicht nur Gutes schaffen und binden, wendet er nicht auf sich und Hitler an. In seiner Reflexion über das Wort „gemein“ und die talmudische Interpretation geht er auf seinen Zugang zur Sprache, der sich im Spiel mit ihr äußert, ein. Die Sprache ist die Suppe aus der er seinen Witz schöpft, auf einen Löffel folgt sogleich der nächste. Mit dem Verweis auf den Talmud gibt Herzl Hitler seine Argumentationstradition preis, ein weiterer Grund für Hitler sich von ihm zu distanzieren. Alles Jüdische ist für Hitler zutiefst verhasst und in keiner Weise mit der deutschen Kultur – oder überhaupt kulturell – vereinbar. Die Nase ist oberflächliches Zeichen für Hitlers gedachte Unmöglichkeit der Ähnlichkeit.

### **5.5.2.2 Hitler, Aquarell und der Vorwurf jüdischer Kulturlosigkeit**

Tabori bezieht sich in folgendem Beispiel auf die Vereinnahmung des Kulturbegriffes durch die Nationalsozialisten. Indem sie diesen als der deutschen, arischen Kultur als eigen verstanden, attestierten sie anderen Kulturen eine Kulturlosigkeit. Peter W. Marx geht in *Theater und kulturelle Erinnerung* auf die Praktik der Nationalsozialisten ein, die eigene Kultur zu erhöhen und andere Kulturen in gleichem Maße als minderwertig zu definieren: Er schreibt hierzu:

---

<sup>261</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 175

„Die Vereinnahmung des Kulturbegriffs durch den nationalistischen Diskurs wird besonders deutlich an den zahlreichen Kompositabildungen, die sich in der Sprache des Nationalsozialismus finden; Kultur wird hier zu einem Wert stilisiert, der auf der einen Seite geschaffen werden muß [...] Die Thematisierung von Kultur in der nationalsozialistischen Propaganda, die sich teilweise auf konservative Vorurteile gegen die moderne Kunst stützte, muß als Teilaspekt der NS-Ideologie betrachtet werden. Der Kulturbegriff wird in der agitatorischen Auseinandersetzung nahezu synonym etwa mit dem Begriff des ‚Völkischen‘ verwandt.“<sup>262</sup>

Als er um künstlerische Anerkennung heischt und Herzl und Lobkowitz die Einzigen sind, die bereit sind, ihm diese zukommen zu lassen oder ihn wenigstens anzuhören, spielt Hitler deren Urteil hinunter. Er kramt ein paar ausgewählte Gemälde hervor, die er am nächsten Tag an der Akademie der Schönen Künste vorzeigen will. Hitlers zwielichtiger Charakter wird an den Titeln seiner Bilder deutlich. Schon vor seiner Präsentation merkt er an:

„HITLER   Möglicherweise zu fortgeschritten für euren Geschmack. Der Jude ist ja niemals im Besitz einer eigenen Kultur gewesen. Eine Art radikaler Realismus. [...] Hier, ein Aquarell, wissen Sie, was ein Aquarell ist?  
HERZL UND LOBKOWITZ   Wir haben davon gehört.  
HERZL zu Lobkowitz   Du hast von Aquarell gehört?  
LOBKOWITZ   Ich habe von Aquarell gehört.  
HITLER   Ich nenne es ‚Mein Hund im Zwielficht‘. Da unten, das ist mein Hund.  
LOBKOWITZ   Das habe ich mir gedacht.“<sup>263</sup>

An diesem Beispiel ist deutlich Hitlers Ernst erkennbar, mit dem er seine Aussagen tätigt, und seine Suche nach kulturellen Faktoren der Abgrenzung zu Herzl und Lobkowitz, den Juden. Herzl und Lobkowitz greifen Hitlers Vorwurf der jüdischen Kulturlosigkeit auf und stellen sich dumm, nehmen gemäß Hitlers Vorurteilen die Rolle der kulturlosen Juden ein. Das Spiel mit dem sprachlichen Ausdruck der Bezeichnung eines Gemäldes lässt sie ungebildet erscheinen. *Ein* Aquarell könnte genauso gut ein Gemälde eines Malers namens Aquarell bezeichnen, wie man etwa von *einem* Picasso spricht. Dasselbe sprachliche Material wird für zweierlei Aussagen verwendet und offenbart die Vieldeutigkeit des sprachlichen Ausdrucks und die Möglichkeiten des Missverständnisses. Herzl konstruiert ein scheinbares indem er der Bezeichnung Aquarell, die für eine Maltechnik steht, noch die Funktion eines Eigennamens beifügt. Dies ist nur in der vorliegenden sprachlichen Formulierung möglich. Hätte Hitler etwa gesagt „Hier ist ein von mir gemaltes Aquarell. Können Sie mit dieser Technik etwas anfangen?“ wäre die Replik sinnlos, da schon auf die Maltechnik im Ausdruck eingegangen worden wäre. Unsinnig wird der Doppelsinn jedoch, da sofort ersichtlich wird, dass der Eigenname Aquarell nur aus einem bewussten Unverständnis herrührt. Herzls und Lobkowitz’ Unverständnis aber ist kein ungebildetes. Laut Freud wird ein Unsinn witzig, wenn in ihm ein Sinn steckt. Der Sinn im Unsinn macht den Unsinn erst zum Witz. In diesem

---

<sup>262</sup> Marx, Peter W. *Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2003. S. 26f

<sup>263</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 157

Fall kommt dem Sinn im Unsinn die Funktion zugute einen anderen Unsinn aufzudecken<sup>264</sup> – nämlich den Vorwurf der jüdischen Kulturlosigkeit. Zudem referiert das Beispiel auf die konservative Kunstvorstellung des historischen Hitler. Im Stücktext wird Hitlers Blick auf sich selbst als Kunst- und Kulturmenschen persifliert als er darauf hinweist, wo sich der Hund in seinem Gemälde befindet. Lobkowitz ironischer Kommentar darauf lässt Hitlers Bemühungen um Anerkennung zusätzlich lächerlich wirken.

In Taboris Inszenierung des Stücks 1987 im Akademietheater in Wien findet sich eine feine Variation jener Szene. An dieser ist zu beobachten, dass Tabori in seinen Texten immer noch Raum für Variationen und Improvisationen während des Probenprozesses lassen/lässt. So fragt Hitler die beiden Juden: „Hier ein *Aquarell* von mir. Wissen Sie was ein *Aquarell* ist?“ Mit kaum verhohlener Schadenfreude über Hitlers falsche Aussprache gibt Herzl ihm zu verstehen, dass sie beide wohl wüssten, was ein *Aquarell* sei. Als Hitler ihnen dann eines zum Betrachten vorzeigt ist er sichtlich und kindlich erfreut sowie überrascht als George Tabori in der Rolle des Lobkowitz den Hund auf dem Bild erkennt.

### 5.5.2.3 Itzig Tannhäuser

Ende des ersten Aktes weist Hitler auf seine Liebe zur Musik hin. Im selben Atemzug spricht er *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg*, ein Stück Richard Wagners, an. Auf die Frage, ob ihm *Tannhäuser* etwas sage, meint Herzl: „Welchen Tannhäuser meinst du? Otto Tannhäuser? Karl-Heinz Tannhäuser? Itzig Tannhäuser?“<sup>265</sup> Herzl verschiebt die Frage nach einem Musikstück auf die Frage nach einer bestimmten Person. Er provoziert Hitlers Haltung indem er Unverständnis vortäuscht. Durch das Vortäuschen eines Denkfehlers von Herzl kommt es zu einer Verschiebung der Logik, des Sinnzusammenhangs. Laut Freud wird bei dieser Technik des Witzes in der Replik der Gedankengang der ursprünglichen Frage abgelenkt. Die Antwort ist dann doppelsinnig, bewegt sich in ihrer Verschiebung aber innerhalb der Grenzen der Logik. Hitler will auf seine Liebe zum deutschen Kulturgut hinweisen. Die Pointe von Herzls Witz lässt erkennen, dass Herzl ganz genau auf Hitlers Frage eingeht, nur eben nicht mit einer geradlinigen Antwort.

Der Witz verlangt einiges an Vorwissen der Rezipienten. Einerseits muss das Publikum wissen, dass der Komponist Richard Wagner antisemitische Einstellungen hatte. Hitler selbst war ein großer Wagnerfan, was vielleicht auch in einer bestimmten Geisteshaltung zu

---

<sup>264</sup> vgl: Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, S. 72f

<sup>265</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 159

erklären ist und auf Wagners Konzentration auf germanische Mythen. Der Name Itzig wird von Antisemiten oft zur Herabsetzung von Juden verwendet und dient Herzl als Anspielung sowohl auf Wagners als auch auf Hitlers Antisemitismus. Jan Strümpel nennt das Verfahren des Witz' Herzls subversiv, da er eine kulturelle, obrigkeitliche Autorität untergräbt. Herzl ordnet das Stück durch die Verwendung des Namens „Itzig“ dem Judentum zu und raubt es somit dem „deutschen“ Kulturbegriff, welcher das Jüdische ausklammert.<sup>266</sup>

Im zweiten Akt greift Hitler ein weiteres Mal auf Richard Wagner zurück, dessen ideologische Disposition ihm augenscheinlich zusagt.

„HERZL Stimmt was nicht?

HITLER Nichts stimmt! Der Barde von Bayreuth hatte recht, die Juden und die Radfahrer sind an allem Schuld.

HERZL Was hast du gegen Radfahrer?“<sup>267</sup>

Herzl ignoriert Hitlers antisemitische Äußerung. Der Witz in jenem dialogischen Versatzstück äußert sich darin, dass er wohl nachfragt woher die Antipathie gegen Radfahrer stammt, den Antisemitismus aber als eine gesellschaftlich determinierte Konstante, und demnach nicht hinterfragbar, deutet. In der Nachfrage nach der unsinnigen Antipathie Radfahrern gegenüber, äußert Herzl verdeckt den Unsinn des Antisemitismus.

### 5.5.3 Die hitlersche Distanz zum Witz

Als Motiv den Witz in der Sprache zu vernichten, nennt Dahlke die Möglichkeit des Witzes etwas der Lächerlichkeit preiszugeben und damit das eigene Selbst zu kritisieren. „Hitlers Sprache sucht den Witz aus sich selbst zu vertreiben, versucht ihn zu deportieren, versucht den Witz der Sprache zu vernichten.“<sup>268</sup> Hitler nimmt sich selbst zu ernst, als dass er einen Witz ertragen geschweige denn einen Witz machen machen könnte, da sonst sein Selbstbild gefährdet wäre und mit ihm seine Existenz. Zu Herzl meint er wörtlich: „Ich hasse Witze. Ich vergesse immer die Pointe. Aber dann ziehe ich ja auch Ernstes vor. Schließlich ist das Leben eine sehr ernste Angelegenheit.“<sup>269</sup> Bei Herzl ist das Gegenteil der Fall. Er verschreibt sich dem Witz, vergisst seine eigene jüdische Existenz zu schützen und begibt sich in Gefahr.

Auf Hitlers zahlreiche Vorurteile gegen Juden, welche einer eigenen Erfahrung seinerseits entbehren und einer antisemitischen Tradition der Furcht vor einer zionistischen Weltverschwörung entstammen, weist folgende Textstelle hin:

---

<sup>266</sup> vgl: Strümpel, Jan: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 144

<sup>267</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 166

<sup>268</sup> Dahlke: „*Überrumpelte Katastrophen*“, S. 149

<sup>269</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 158

„HITLER [...] als ich im Stehschritt aus Kropfs Büro marschiert war, habe ich Zuflucht in einem nahe gelegenen Kaffeehaus gesucht, einer rauchgeschwängerten Lasterhöhle, und meine Augen öffneten sich weit, und da habe ich sie gesehen, diese Shylocks, schwarze Pestvögel in schmierigen Pelzen und Kaftanen, keine Freunde von Wasser und Seife, ihren Achselhöhlen entströmte ein Gestank dampfender Wollust, während sie ein christliches Baby-Schnitzel hinunterschlangen.

HERZL Welche Beilage?

HITLER Blumenkohl, Leipziger Allerlei und Röstkartoffeln.

HERZL Kein Salat?<sup>270</sup>

Aus Hitlers Worten spricht der Hass gegen und die Furcht vor den Juden. Es ist Antisemitismus in seiner reinsten Form, in dem unreflektierte Vorurteile einfach übernommen werden und somit ein Bild „der Juden“ konstruiert wird, das lediglich der Abgrenzung von dieser Bevölkerungsgruppe dient. Der arische Status in der Gesellschaft wird damit erhöht. Tabori gibt uns in Hitlers Rede einen fantastischen Querschnitt an stereotypen Bildern von Juden, die aus einer antisemitischen Weltsicht entstanden sind. Er nennt sie Pestvögel und weist auf den mittelalterlichen Aberglauben hin, dass die Juden die Brunnen mit der Pest vergifteten. Er unterstellt ihnen, es mit der Hygiene nicht genau zu nehmen, obwohl Juden sehr strenge religiöse Hygienevorschriften haben. Weiters unterstellt er ihnen unzünftiges Verhalten – was in Hitlers Weltbild eine wichtige Rolle spielt. Auch der antisemitische Vorwurf des Kannibalismus der Juden an christlichen Babies scheint lächerlich, hat aber seinen Ursprung schon bei den Römern und dem frühen Christentum.<sup>271</sup> Das Thema greift Tabori auch in *Mutters Courage* auf, wenn er die Sohn-Figur von dem Nachbarn seiner Mutter erzählen lässt, der sagt: „Seine Frau zeigte manchmal, obwohl sie glaubt, daß Juden mit Vorliebe das Blut von Christenbabies trinken, kleine Zeichen von Nächstenliebe und stellte ein Töpfchen Gänseschmalz oder ein paar Äpfel vor die Tür meiner Mutter.“<sup>272</sup> Herzl macht aus dieser Vorstellung einen Witz, der „versucht den Haß mit ihm [Hitler] zu teilen, versucht den Haß in die Sprache zu verschieben, ihn mit einer witzigen Pointe zu entschärfen.“<sup>273</sup> Herzls Nachfrage nach der Beilage impliziert eine Bestätigung des antisemitischen Stereotyps. Er reduziert durch die Frage nach der Beilage und der empörten Nachfrage nach dem Salat das christliche Baby-Schnitzel auf eine normale Hauptmahlzeit. Aus Herzls Mund ist dies absurd und kann als ironischer Kommentar gedeutet werden oder als latente Kritik an Hitlers Vorwürfen. Letztendlich ist es der Hinweis an Hitler sich ein differenzierteres Judenbild zuzulegen. In der Witzarbeit schafft Herzl Gemeinsamkeit, indem er ein Identität stiftendes Stereotyp bestätigt und sich mit Hitler auf eine Ebene stellt. Zugleich aber separiert er sich sprachlich von Hitler durch den Witz, den dieser nicht versteht.

---

<sup>270</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 167

<sup>271</sup> vgl: <http://de.wikipedia.org/wiki/Ritualmordlegende>

<sup>272</sup> Tabori: *Mutters Courage*, S. 289

<sup>273</sup> Dahlke: „*Überrumpelte Katastrophen*“, S. 151

#### 5.5.4 Gretchen und die Liebe

Zu Beginn des dritten Akts wird Gretchen eingeführt. Gretchen Maria Carolina Globuscheck-Bornemissza-Esterfalvy ist eine jugendliche Wiener Waisin, mit völker- und religionsübergreifendem Namen<sup>274</sup>, welche sich in einem Nonnenkloster zur Erziehung befindet. Als den interkulturellen Kontakt suchende und sexuell freizügige Person tritt sie im dritten Akt als Antagonistin zu Hitler auf.

In Gretchens Diskussion mit Herzl über Glaube bzw. die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Juden und Christen, äußert sich ein interkonfessioneller und interkultureller Dialog. Mit Vorurteilen wird aufgeräumt, gemeinsame Positionen geschaffen, Verständnis dem anderen entgegengebracht, Differenzen als produktiv betrachtet. Tabori reduziert den auch in Gretchens Weltanschauung internalisierten gesellschaftlichen Antisemitismus auf platte Vorwürfe, wie etwa die Frage an Herzl warum er Christus getötet habe. Vor Gretchen öffnet sich Herzl dem Schmerz, den seine jüdische Rolle ihm verursacht und lässt sich trösten. Tabori schreibt in den Regieanweisungen: *„Herzls Tränen, mehrere tausend Jahre alt, kommen durch Augen, Nase und Mund geschossen, mit einem Brüllen tief aus den Därmen, und das nackte Kind [Gretchen] nimmt sein Gesicht und wischt es an seinem Busen trocken.“*<sup>275</sup> In dem Gefühlsausbruch äußert sich für Gretchen die Ehrlichkeit Herzls, in der ihr die jüdische Mentalität fern jeder intellektuellen Reflexion erfahrbar wird.

Mit Herzl diskutiert Gretchen die sprachliche Diskrepanz, welche zum Unverständnis zwischen Herzl und Hitler führt. Gretchen kritisiert die metaphorreiche Sprache der Juden aus denen sich vielfältige, deutungsabhängige Handlungsanweisungen ablesen lassen, „Alle diese Flüche und Klagen, diese Reue und Regeln!“<sup>276</sup>, in deren Wirrwarr ihr ein klarer Sinn, eine deutliche Botschaft abgeht. Durch Gretchens Dialogbereitschaft ist es ihr jedoch möglich mit solchen Vorurteilen aufzuräumen. Getrieben von Neugierde und dem Bedürfnis ihren Horizont zu erweitern, führt sie mit Herzl eine sich jeden Sabbat wiederholende Beziehung, die sich sowohl im intellektuellen, emotionalen, kulturellen als auch im erotischen Austausch äußert. Der Unterschied zwischen Gretchen und Herzl aufgrund ihrer religiösen Prägung wird von ihnen witzig diskutiert, stellt im Unterschied zu Herzl und Hitler kein Hindernis für ein freundschaftliches Miteinander dar.

---

<sup>274</sup> vgl: Kässens: *Die Scherze der Verzweiflung*, S. 86

<sup>275</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 180

<sup>276</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 177

Schon vor ihrem Erscheinen wird Gretchen von Herzl Hitler gegenüber als „liebes, verehrungswürdiges Fräulein“<sup>277</sup> vorgestellt. Anfänglich wird der scheinbar unschuldige Charakter der Beziehung Herzl-Gretchen durch eine Frage Gretchens nach Gummibärchen unterstrichen. Herzl nimmt eine väterliche Rolle ihr gegenüber ein. Schnell wird klar, dass Gretchen nicht die unbefleckte Jungfrau ist, wie es anfänglich den Anschein hat. Herzl bemüht sich inständig ihre Beziehung als eine platonische anzusehen. Aber er ist ihren Reizen verfallen, zitiert schmachend das Hohelied Salomons, das als Hochzeitslied über den Bund Gottes mit Israel gilt und die Liebe zwischen den Eheleuten die Liebe Gottes zu seinem Volk symbolisiert.<sup>278</sup>

„HERZL [...] zwar sind ihre Schenkel gewisslich wie Juwelen, Ihr Schoß ist wie ein runder Becher, dem nimmer Getränk mangelt, Ihre zwei Brüste sind wie zwei junge Rehwillinge, Zitatende. Salomon mit seiner Spürnase für schlechtverhohlene Pornographie wusste, was er besang, aber, liebe gnädige Frau, hier ist ein Pfund Gummibärchen, und adieu!“<sup>279</sup>

Tabori lässt Herzl die Bibel zitieren und stellt das Zitat in einen zur salomonischen Intention inkongruenten Zusammenhang. Der metaphorische Charakter des Zitats wird persifliert indem er direkt auf die jugendlich-erotische Leiblichkeit der Protagonistin Gretchen hinweist. In der Beziehung Herzls zu Gretchen äußert sich die von Tabori geäußerte „erotische Liebe“. Gretchen hat einen unbefangenen Zugang zu ihrem Körper und der fleischlichen Liebe. Herzl gegenüber äußert sie: „Sie mich an. Es ist nichts Böses an meinem Fleisch.“<sup>280</sup> Sie lässt Herzl ihr Hymen herzen, das ihr beim unfreiwilligen Spagat in der Dusche gerissen ist – und sie zur Frau gemacht hat. Die auf der einen Seite kindlich-verspielte Zuneigung zu Herzl in Verbindung mit der fordernden Sexualität Gretchens und auf der anderen Seite Herzls Versuch, seine Triebe in Zaum zu halten, schaffen die Grundlage für das komische Spiel zwischen den Charakteren.

Gretchens und Herzls freie Diskussion und Auslebung ihrer sexuellen Triebe stehen in Opposition zu Hitlers psychischer Disposition. Hitler ist verstockt, prüde und schambehaftet, doch voll verdrängter sexueller Phantasien. In einem vorgetäuschten Fieberwahn phantasiert er von einem „Todesvogel im Kaftan ... schmieriger Backenbart ... schacherte mit reinen österreichischen Muschis ... hauptsächlich blond und rund“, was Gretchen mit einem „Mein Herr, falls Sie etwas Neues über Muschis zu sagen haben, sagen Sie es laut und deutlich“<sup>281</sup> kommentiert. Dass Hitler die sexuelle Beziehung zwischen Herzl und Gretchen nicht

---

<sup>277</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 174

<sup>278</sup> vgl: Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 157

<sup>279</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 174

<sup>280</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 176

<sup>281</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 181

gutheißt, ihr im fünften Akt sogar rät sich „von nun an bis in alle Ewigkeit vor jeglicher Versuchung der Rassenschande, besonders mit diesem Schrumpfsjuden Schlomo“<sup>282</sup> zu verweigern, überrascht aufgrund der Kenntnis der Haltung seines historischen Pendants nicht. Gretchen ist neben Hitler – abgesehen von Frau Tod – die einzige nicht-jüdische Figur im Stück, deren Charakter von Tabori näher gezeichnet wird. Sie stellt anfänglich den Gegenpol zu den tief verankerten antisemitischen Tendenzen der Gesellschaft dar, die Hitler verkörpert. Gretchen Vorstellung gemeinsamer Kinder mit Herzl, „diese karottenfarbenen Babies mit deiner [Herzls] Nase“<sup>283</sup> ist eine witzige Referenz auf die Vorstellung des „minderwertigen“ Produkts der „Rassenschande“. In Gretchens Bereitschaft der körperlichen Verschmelzung vermittelt sie den Willen zum kulturellen Austausch und das Bewusstsein einer produktiven gegenseitigen Befruchtung der Kulturen.

### 5.5.5 Hitlers Körperempfinden als Referenz für seine Geisteshaltung

Charakterfehler tragen bei komischen Figuren des Öfteren körperliche Ausformungen. Einen Hinweis, dass dies auch bei Hitler der Fall ist, gibt Tabori schon zu Beginn seines Auftritts als er zu Herzl spricht:

„HITLER Gerne würde ich Ihre Herausforderung zu einer Auseinandersetzung über Rassenfragen annehmen, aber zu einem anderen Zeitpunkt, wenn ich weniger verstopft bin, eine Familienanfälligkeit, die sich durch die Nachtreise schmerzhaft verschlimmert hat.“<sup>284</sup>

Tabori bringt Hitlers rassistische Haltung in die Nähe seiner Verdauungsprobleme. Hitlers Hinweis, dass diese familiär bedingt sind, kann so im Rückgriff auch auf seine ideologische Fixierung angewendet werden und weist damit auf seine Verhaftung in einem spezifischen ideologischen Gedankengut. Die folgenden Beispiele analysieren die Darstellung von Hitlers Körperlichkeit in *Mein Kampf* in Bezug auf seine ideologische Positionierung.

Als Herzl Hitler im vierten Akt überzeugen will sich eine Arbeit zu suchen, kommt es zum Auftritt von Frau Tod. Diese ist auf der Suche nach einem „Herrn Hotler oder Hutler, nein, Hitler.“<sup>285</sup> Herzl bemüht sich in der Rolle einer Empfangsdame Frau Tod klarzumachen, dass sich kein Hitler im Obdachlosenasyll befindet, eine Schutzmaßnahme Hitler gegenüber.

Derweil schießt sich Hitler auf der Hinterbühne seine chronische Verstopfung aus dem Leib. Herzl verwechselt das Bestreben von Frau Tod einen Helfer für ihre Arbeit zu finden mit der

---

<sup>282</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 195

<sup>283</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 176

<sup>284</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 151

<sup>285</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 188

Annahme, dass sie Hitler richten will. Dies führt zur Tatsache, dass Hitlers Leben verlängert wird. Hitlers Reaktion ist folgende als Herzl ihm mitteilt, dass ihn Besuch erwartet:

„HITLER Siehst du nicht, daß ich beschäftigt bin? Die kleinste Unterbrechung kann fatale Folgen haben. Sag ihr, sie soll weggehen.

HERZL Was glaubst du, was ich gemacht habe? Sie ist sehr beharrlich.

HITLER Sag ihr, sie soll mit jemand anderem beharrlich sein. *Mit Gebrüll, in seinen verkrüppelten Hosen.* Ich lasse mich jetzt nicht stören. Ich will allein sein.“<sup>286</sup>

Erkrankungen im Magen-Darm-Trakt wird öfters eine psychosomatische Ursache attestiert. Hitlers Charakter ist im Unterschied zu seinem Gegenspieler Herzl sehr verkrampft und festgefahren in seinen Ansichten. Voll negativer Energien sieht er um sich nur Schlechtes und seiner Person und der Gesellschaft nicht Zutragliches und verschließt sich als Konsequenz vor der Welt, was in einer direkten Auswirkung auf seinen Schließmuskel mündet. Vereinfacht formuliert: Hitler ist bis oben hin voll mit Scheiße. Die Verstopfung wird als Folge seiner psychischen Disposition erkannt. Folgt man der Argumentation, dass Fehler des Körpers durch die ungemäßregelte Befriedigung menschlicher Bedürfnisse entstehen, so fehlt es Hitler an positiven Gefühlen und Ansichten, welche in seinem Fall abführend wirken könnten. In Verbindung zu Hitlers Darmproblemen rückt Tabori die vom historischen Hitler tabuisierte Privatsphäre in den Mittelpunkt des Spiels und zerstört damit ein weiteres Mal den Mythos des „arischen Halbottes“. Das Spiel mit der „beschissenen“ Verdauung stellt die Hinterbühne der täglichen Selbstinszenierung aus.<sup>287</sup> Einen zynischen Kommentar auf Hitlers Scheiße, die sich nicht nur in seinem körperlichen Abfallprodukt äußert, gibt Tabori, wenn er Herzl Hitler gegenüber den Tipp äußern lässt, sich den Hintern mit der bis 1936 erschienenen Satirezeitschrift *Die Fackel* abzuwischen. Herausgeber dieser war der österreichisch-jüdische Schriftsteller und Kulturkritiker Karl Kraus, der sich vorrangig selbst in der Zeitschrift satirisch und sehr direkt zu vorherrschenden ideologischen Strömungen in einem weitreichenden Spektrum äußerte.

Körperliche Vorgänge können meist nicht willentlich beeinflusst oder kontrolliert werden und produzieren mit der Mechanik ihres Auftretens einen komischen Effekt. Just zu jenem Zeitpunkt, als Hitler Besuch bekommt, muss er den Gang aufs Klo unternehmen. Er wird von seinem Körper überlistet und damit rückt die Wahrnehmung des Publikums auf die Mechanik im Menschlichen. In dem Blick auf Hitler hinter den Kulissen erkennt Haas in ihm eine lächerliche Karikatur. Anstatt der Darstellung einer Persönlichkeit sieht sie in der Figurenkonstruktion ihre Dekonstruktion. Hitler erscheint als analer und paranoider

---

<sup>286</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 190

<sup>287</sup> vgl: Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 145

Charakter, der kindliche Züge trägt und sich von Schlomo beschützen lässt.<sup>288</sup> Hitlers Kampf mit seinem Körper äußert sich in einer ausgeprägten Hypochondrie. Damit weist Tabori auf den Krankheitswahn des historischen Hitler hin, überhöht diesen wenn er Hitler nach einem Spaziergang durch Wien zu Herzl und Gretchen angetrunken etwa sagen lässt: „*Er greift sich an die Brust. Aber wenn ihr einen Moment erübrigen könnt, wäret ihr wohl so nett und riefet einen Krankenwagen mit Sauerstoff? Dann stolpert er, nach Luft japsend. Kennt ihr einen guten Gehirnchirurgen?*“ Hitler attestiert an sich selbst „Symptome der galoppierenden Schwindsucht“<sup>289</sup> und versucht verzweifelt seine Gesprächspartner davon zu überzeugen, dass er fiebert.

### 5.5.6 Die affektive Brücke zur historischen Referenz Hitler

Die Komik der Figur Hitler ergibt sich nicht ausschließlich aus komischen Attributen der Bühnenfigur, sondern vor allem aus dem Vergleich mit dem historischen Hitler. Die Komik äußert sich in der Diskrepanz der Wahrnehmung der öffentlichen, historischen Person Hitler und der dargestellten privaten, noch nicht zum Diktator gereiften.

„Spielmaterial ist die Figur ‚Hitler‘, die in Taboris Stück ausführlich vorgestellt und ihrer pseudo-sakralen Aura beraubt wird. Tabori zeigt einen Hitler aus nächster Nähe, der weniger dem stilisierten Bild eines ‚Führers‘ als vielmehr dem eines verzogenen Einzelkindes ähnelt. [...] Tabori vollzieht die Umwertung aller Werte der NS-Propaganda: Abstammung, Aussehen, Krankheitswahn und die Sprache Hitlers werden ins Rampenlicht gezerrt und karikiert. Tabori betreibt die Dekonstruktion des Nimbus vom ‚göttlichen Führer‘: Hitler wird als Hypochonder, Paranoiker und kulturloser Barbare präsentiert.“<sup>290</sup>

Die Stilisierung und Erhöhung, die die Tätergesellschaft trotz ihrer Verachtung Hitler zuteil werden lässt, wird mit der Darstellung des jugendlichen Phrasenschleuders kontrastiert. Tabori macht dem Publikum Hitlers psychische Disposition, seine antisemitische und rassistische Haltung in seinen jungen Jahren fiktionalisiert erfahrbar und weist auf die Zeit hin, in der Hitler seine ideologischen Wurzeln schlug. Strümpel schreibt hierzu im Rückgriff auf Gundula Ohngemach von einer „affektiven Brücke“, die Tabori mit seiner Hitler-Figur zum historischen Adolf Hitler schlägt.

„Die ‚affektive Brücke‘ mochte wohl vor allem deshalb zum Erfolg [des Stückes beim Publikum] führen, weil die Spielhandlung auf einen Zeitpunkt *vor* dem Aufstieg des historischen Hitler gelegt ist. Das Geschehen ist nicht vom Ende des Diktators her aufgerollt; es zeigt einen jungen Hitler als ‚Noch-Nicht-Diktator‘ im Stand historischer ‚Unschuld‘ und an einem Ort, an dem er seine wesentlichen Prägungen für seine ‚Weltanschauung‘ erst erhält.“<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> vgl. Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 146

<sup>289</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 180

<sup>290</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 208

<sup>291</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 159

### 5.5.6.1 Karikierung der NS-Sprache

Tabori zitiert in Hitlers Aussagen die NS-Sprache und destruiert sie gleichzeitig. Die Starrheit seines Charakters äußert sich in den Formulierungen, die Hitler um seiner Selbststilisierung willen verwendet. Die theatrale Weltwahrnehmung und Selbstinszenierung des historischen Hitler wird in der witzigen Verwendung von NS-Floskeln karikiert. Hitlers Versuche sich sprachlich zu profilieren enden in einer absurden Aneinanderreihung von Floskeln, der sinnlosen Kombination von Adjektiven und Nomen.<sup>292</sup>

„HITLER Mein Blut ist rein wie Treibschnee, ich entstamme eine Rasse zäh wie Leder, flink wie Krupp-Stahl, hart wie Windhunde. [...] Pflugscharen zu Schwertern! Aus den Tränenkanälen des Krieges wächst das tägliche Brot für die Nachwelt!“<sup>293</sup>

Deutlich wird an diesem Beispiel, wie Tabori unterschiedliche sprachliche Zeichen verwendet, sie widersinnig aneinanderfügt und somit ihre Zeichenhaftigkeit ausstellt. Hitlers Aussagen wirken nicht durchdacht und konzeptualisiert, sondern sind zusammengestückelte Fragmente, die er nicht mehr sinnvoll rekonstruiert. „Erstarrte Denk- und Verhaltensmuster, die zu absurden Alltagssituationen führen, werden ohne moralische Intention zitiert und mittels ihrer Widersprüchlichkeit als Zeichen entlarvt.“<sup>294</sup> Der Klang der Worte soll Größe erzeugen, der Inhalt dieser macht ihn jedoch lächerlich. In den Aussagen über sich selbst, seine Herkunft und seine Zukunftspläne wird Hitlers Selbstüberschätzung sichtbar. Ein totales Weltverkennen und eine Fehleinschätzung seiner Rolle im globalen Geschehen äußern sich in seinen Aussagen und seinem Auftreten. Hitler versagt in seinem Bedürfnis nach Anerkennung in Bezug auf eine Norm des maßvollen Verhaltens durch fehlende Selbstreflexion. Dadurch wird er sowohl für die Zuschauer als auch für die Protagonisten auf der Bühne unzulänglich. Die Erkenntnis, dass Hitler sich nicht überschätzt, macht die Tragikomik in der Rezeption aus. Der von Höyng beschriebene dialektische Sprung, der sich im Verklammern zweier zeitlichen Ebenen äußert, lässt Hitler in zwei unterschiedlichen Lebensphasen erfahrbar werden.<sup>295</sup> Die Zukunftsvisionen Hitlers scheinen unrealistisch, aber das Publikum ist sich ob seiner diskrepanten Informiertheit ob der Verwirklichung dieser bewusst. Das Wissen um diese Diskrepanz macht die Komik der Figur und seiner Äußerungen für das Publikum aus.

---

<sup>292</sup> vgl: Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 148ff

<sup>293</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 154

<sup>294</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 33

<sup>295</sup> Höyng: „Immer spielt ihr und scherzt?“, S. 146

## 5.6 Herzl und die Ironie

Strümpel schreibt, dass durch die Konfrontation eines Juden mit einem Antisemiten jede Frage zu einer ‚jüdischen‘ Frage wird. Dies ergibt sich vor allem durch Herzls bewusste Verankerung im Judentum und seinen Traditionen und der sich daraus ergebenden lebendigen Artikulation seiner jüdischen Identität.<sup>296</sup> Die Artikulation des Jüdischen in Bezug auf seinen Adressaten Hitler ist das fruchtbarste komische und witzige Element, das zwischen Herzl und Hitler entsteht. Im folgenden Teil wollen wir untersuchen, wie sich aus Herzls Verhalten Hitler gegenüber deren Verhältnis zueinander ergibt. Dabei wollen wir die Ironie in dem Modus, mit dem Herzl Hitler gegenübertritt, nachweisen.

In der Ironie äußert sich eine absichtliche Unwissenheit einer Person über eine bestimmte Sache. In dieser absichtlichen Unwissenheit wird eine Inkongruenz von Ernst und Unernst in den Aussagen des Ironikers erkennbar. Zudem lässt der Ironiker von seiner Person ein unzulässiges Bild entstehen, er erniedrigt sich selbst um in Folge durch die Erkenntnis der Ironie seinen Status und seine Position wieder zurechtgerückt zu wissen. Folglich ist jene Erkenntnis der Ironie immanent, ist eine Intention dieser. Sie macht die Überlegenheit des Charakters in einer Situation oder in Bezug auf eine andere Person sichtbar. Nur in der reflektierten Rezeption, die das Bewusstsein einer Inkongruenz von sprachlicher Form und Inhalt, von Verhalten und Absicht voraussetzt, kann die Komik der Ironie wahrgenommen werden. Darüber schreibt von Ahnen:

„[Die] Ironie, eine Verstellung im Sinne einer Selbstverkleinerung, dient der Wahrheitsfindung und trägt zur Enthüllung des Hinfälligen bei. Indem sie die Vorgaben und Wertmaßstäbe des Gegner scheinbar ernst nimmt, meint sie in Wirklichkeit meist das Gegenteil, aber immer so, dass der intelligente Zuschauer oder Leser die Ironie als solche erkennt.“<sup>297</sup>

Wenden wir jenen Satz auf Herzl an, so entdecken wir bei ihm sowohl Ironie in der Sprache als auch in seinem Verhalten Hitler gegenüber wenn er etwa seine Socken stopft, ihm Knöpfe annäht oder ihm trotz frostiger Temperaturen seinen Mantel leiht.

In den sprachlichen Auseinandersetzungen zwischen Herzl und Hitler weist Herzl nur indirekt auf das Unrecht hin, das Hitler (vorerst noch) sprachlich-ideologisch Herzl und den Juden prinzipiell zuteil werden lässt. Herzl ist, ob der Verwendung von Witz und Ironie, sprachlich nicht konkret was seine Aussagen Hitlers gegenüber betrifft. Hitler geht aber das Bewusstsein der Möglichkeit einer inkongruenten Verwendung von Sprache ab. Daher schafft Herzl es mit

---

<sup>296</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 186

<sup>297</sup> von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 33

seinen Methoden nicht bei Hitler ein Unrechtsbewußtsein, ein humanistisches Moralempfinden oder eine Akzeptanz anderer Sichtweisen zu erzeugen.

„Während Hitler im Stück sich zwar seiner historischen Dimension unbewusst bleibt, quasi geschichtsblind agiert, weiß Schlomo um seine Opferrolle, noch während er vergeblich bemüht ist, seinen Feind brüderlich zu lieben und seine(n) späteren Mörder zu verstehen. Das daraus entstehende Bewusstsein über das Widersinnige und Schmerzhaftes setzt neben dem Schreiben auch Lust an der Verzweiflung in Gang – sowohl bei Schlomo als auch dem Theaterautor Tabori.“<sup>298</sup>

Es wäre Herzls Intention eine Selbsterkenntnis bei Hitler zu produzieren. Er kann aufgrund der Diskrepanz ihrer sprachlichen Verständigung aber nicht zu Hitler durchdringen. Herzl gehen Geradlinigkeit, Klarheit und somit die Ernsthaftigkeit in seinen Aussagen ab, welche notwendig wären um Hitler seinen Standpunkt verständlich zu machen.

### 5.6.1 Unzulänglichkeitskomik | Die fehlende Reflexivität Herzls bezüglich der Wirkung der Ironie

In Bezug auf die Entstehung von Charakterkomik beim Ironiker entgegensetzen ist die Immanenz der Selbstreflexion bei der Ironie, die von Ahnen als ein Hindernis für die Entstehung von Komik ansieht. Reflexionen wirken einem Selbst- und Weltverkennen entgegen. Wohl aber kann das Gegenüber des Ironikers aufgrund einer Selbstverkenning komisch sein. Die Selbstverkenning einer Person und ihrer Umwelt nennt von Ahnen eine der ertragreichsten Formen für die Entstehung von Komik. Mit der Verkehrung der Tatsachen bezieht der Ironiker gleichzeitig eine reflektierte Position zu verschiedenen gesellschaftlichen Angelegenheiten.

In der Figur Herzl äußert sich Taboris Idealvorstellung eines Menschen aus jüdischer Sicht. Tabori schreibt: „Mensch bedeutet im jüdischen Jargon nicht einfach ein menschliches Wesen, sondern ein ganz besonderes, ein gutes.“<sup>299</sup> Herzls gute Absicht fruchtet jedoch nicht, seine Einsicht dafür kommt zu spät. Dahingehend kann man Herzls Versuche als einen komischen Fehler sehen. Von Ahnen sieht die Sache folgendermaßen:

„Unzulänglichkeitskomik wird durch die Wahrnehmung ausgelöst, daß ein Mensch gegenüber einer allgemeingültigen, auch vom Beobachter anerkannten Anforderung, auffällig und überraschend versagt. Versagen ist zwar eine Handlung, aber die Idee lässt sich auf alle Charaktere übertragen, die Träger komischer Fehler sind. [...] Die Unzulänglichkeit drückt sich immer darin aus, die richtige Mitte zu verfehlen, und zwar durch ein Zuviel oder Zuwenig. Sie entsteht durch das Versäumen oder Unvermögen, die Freiheit der Selbstreflexion zu nutzen, sich zu sich selbst in ein Verhältnis zu setzen.“<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> Höyng: „Immer spielt ihr und scherzt?“, S. 132

<sup>299</sup> Tabori: *Unterammerngau*, S. 10

<sup>300</sup> von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 150

Herzl setzt die Ironie nicht nur beizeiten ein, um seinem Gegenüber einen Erkenntnisgewinn zu verschaffen. Ein Zuviel an Witz und Ironie und ein Zuwenig an Ernsthaftigkeit scheinen in seinem Charakter auf. Es geht ihm die Reflexion ab, welche Wirkung die Verwendung von Ironie auf Hitler hat, ob seine Intention Wurzeln schlägt. Erst im letzten Akt, als Herzl sich klar wird, dass der Weg, den er mit Hitler eingeschlagen hat, zum Scheitern verurteilt ist, wird er zur tragischen Figur und löst sich von der Ironie und dem Witz los.

Karin Dahlke schreibt, dass die Witze in *Mein Kampf* peinlich werden, da Herzl sich ständig mit diesen um seinen zukünftigen Peiniger bemüht.

„Es ist ein Kampf des Subjekts in seiner Schuld wie in seinem Versagen vor dem Erkennen der tödlichen Gefahr, aber darin zugleich auch ein Kampf gegen den Anspruch einer absoluten Herrschaft, gegen die Totalität des absoluten, d.h. rassistisch im „Blut“ begründeten Unterschieds.“<sup>301</sup>

Diese Peinlichkeit thematisiert auch Tabori. In *Unterammerngau oder die guten Deutschen* schreibt er dazu:

„Eine Möglichkeit der Peinlichkeit zu entgehen, ist die Ursache der Peinlichkeit zu vernichten. Darin liegt eine Verbindung zwischen dem Theater und dem Judentum. [...] Es konfrontiert den Zuschauer mit Begebenheiten, die er lieber nicht wahrhaben will. Wer würde sich schon wünschen, mit Shyolck sein Wochenende zu verbringen. Das „Jüdische“ ist peinigend, hauptsächlich, weil es endlos ist, es ist verewigt in Zeit und Raum.“<sup>302</sup>

Herzls Witze, mit denen er sich um Hitler bemüht, sind peinlich für das Publikum. Sie verweisen auf die personifizierte, persönliche Holocaust-Verarbeitung des Juden Tabori. Die Liebe und die Vergebung, die das Opfer Herzl dem zukünftigen Täter entgegenbringt, peinigen dessen bevorstehende Tat. Und die Zuschauer, die sich der vergangenen Taten ihrer Gesellschaft bewusst sind, versuchen ihre Peinlichkeit durch berechtigtes Mitleid, konventionalisierte Reue und wissenschaftlicher Aufarbeitung zu verdrängen. Dass ein Opfer den Versuch unternimmt die Peinlichkeit anzusprechen und die Vergangenheit emotional zu verarbeiten peinigt ihre Rolle, dieses Mal in der Aufarbeitung, ein weiteres Mal.

### 5.6.2 Herr/Knecht-Verhältnis zwischen Hitler und Herzl

Statt *den* Juden stellt Tabori ein jüdisches Individuum auf die Bühne, das den Anschein von Auflehnung bzw. die Möglichkeit des Aufstands aufzeigt, sich aber eigentlich unterordnet, wenn auch mit einem ironischen Augenzwinkern. Die Dominanzverhältnisse der Figuren kehren sich ständig um. Herzl ordnet sich Hitler bewusst als sein Diener unter. Hitler nimmt selbstbewusst, jedoch unreflektiert bezüglich der Intention Herzls die Rolle seines Herrn ein.

---

<sup>301</sup> Dahlke: *Taboris ,Witz' im Schatten der Shoah*, S. 145f

<sup>302</sup> Tabori: *Unterammerngau oder die guten Deutschen*, S. 200

Das Herr/Knecht-Verhältnis, in dem die beiden sich befinden, ist nicht fixiert und wird nur indirekt artikuliert. Kässens dazu:

„Die Umkehrung von Opfer und Täter, die raffinierte Dialektik, die Tabori im Verhältnis von Opfer und Täter entwickelt, [...] im Stück „Mein Kampf“, wird sie erneut ihre irritierende Wirkung aufs Publikum ausüben – die psychologische Komponente, die den Täter zum Opfer werden und aus dem Opfer den Täter erwachsen lässt“<sup>303</sup>

Der Disput, den Hitler und Herzl sich liefern, kann als grundlegende kulturelle Auseinandersetzung mit der Frage, wie sich die Gesellschaft zum Nationalsozialismus hin entwickeln konnte, betrachtet werden. Dies wird durch die Entwicklung der Figur Gretchen, Herzls jugendlicher Freundin, noch unterstrichen. Herzl und Hitler nehmen in ihrem Disput differente Positionen jenes Diskurses ein. Höyng meint, dass die Thematik der Feindesliebe Grenzüberschreitungen thematisiert, widersinnige Bereiche miteinander verkoppelt. Darin erkennt er ein dem Witz ähnliches Element. „Wie die Feindesliebe verzahnt auch der Witz Dinge, die scheinbar nicht zusammengehören.“<sup>304</sup> Auch Sander thematisiert das zwischen Herzl und Hitler bestehende Herr/Knecht-Verhältnis. Er schreibt, dass es sich dabei um ein dynamisches Verhältnis handelt in dem die Figuren mal den einen, dann wieder den anderen Part übernehmen. Allerdings ist es für die Opfer nicht möglich, die Dominanzverhältnisse entscheidend umzukehren, ihre Rolle ist demnach historisch fixiert.<sup>305</sup> Für Pott und Schönert ist das Aufeinanderprallen von Hitler und dem Juden Herzl in *Mein Kampf* ein theatrales Experiment, „das die Möglichkeiten eines Dialogs zwischen Opfer und Täter erkunden soll: als szenischer Ausarbeitung von Taboris Diktum, die Wunde verstehe das Messer.“<sup>306</sup>

Das von Tabori dargestellte Verhältnis zwischen Herzl und Hitler ist der sarkastische Hinweis, dass sich antisemitisches, rassistisches Verhalten nicht durch Freundlichkeit und Offenheit eliminieren lässt, sich Unmenschlichkeit nicht durch Unterwerfung wandelt. Über jenes Verhältnis zwischen Herzl und Hitler schreibt Strümpel:

„Mit Schlomo Herzl und Hitler findet sich erstmals im Rahmen von Taboris Holocaust-Theater ein Figurenpar mit weitgehend ungebrochener Handlungsautonomie. Der Konflikt gestaltet sich nunmehr aus der Repräsentanz facettenreich ausgestatteter Protagonisten und ihren einander konträren Positionen. [...] Herzl und Hitler gaben dankbare Rollen ab und ermöglichten ein ‚kulinarisches‘ Theater – nicht *trozt* der schwierigen Thematik, sondern gerade *weil* Tabori die Holocaust-Thematik auf eine Weise umzusetzen verstand, die der Forderung des Theaters nach Imaginationen der *conditio humana* nachgab.“<sup>307</sup>

Tabori diskutiert in *Mein Kampf* den Versuch sich sprachlich gegen die Unterdrückung zur Wehr zu setzen. Gleichzeitig kritisiert er darin die unadäquaten Mittel mit welchen sich die

<sup>303</sup> Kässens: *Sehen, was man nicht sehen will*, S. 32

<sup>304</sup> Höyng: „*Immer spielt ihr und scherzt?*“ S. 134

<sup>305</sup> vgl. Sander: *Friedhofs-Monologe*, S. 189

<sup>306</sup> Pott, Sandra und Schönert, Jörg. *Tabori unter den Deutschen: Stationen einer ‚authentischen Existenz‘?* in: Höyng, Peter (Hrsg). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1998. S. 348

<sup>307</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 161

Juden gegen ihre Diskriminierungen wehrten. Ob Herzl sich dessen bewusst ist kann kritisch hinterfragt werden. Skloot meint, dass „the appearance of comedy in Holocaust drama is often intrusive and reflexive, calling attention to itself by admitting the futility of its own function“<sup>308</sup>. Auf Herzl bezogen würde dies ein Bewusstsein der Nutzlosigkeit seiner Strategien bedeuten. Wenden wir das Zitat auf Tabori an, so weist dieses auf eine Reflexion über das Verhalten der Juden bezüglich der ihnen auferlegten Unterdrückung hin. Marschall nennt Schlomos Liebesdienste an Hitler Initiationshandlungen, die den Juden Schlomo für das kommende Unheil vorbereiten sollen.<sup>309</sup> Herzl übt schon freiwillig den Status des Holocaust-Opfers ein.

Mit der Thematisierung der unadäquaten Mittel des Aufbegehrens von den Juden bezieht Tabori sich auf das in verschiedenen Medien transportierte dominante Bild der im Holocaust verfolgten und vernichteten Juden. Tabori diskutiert die dominante Rezeption der jüdischen Rolle vor und während der Vernichtung, welche die Juden als eine entmachtete, ihrer Unterwerfung und Vernichtung gebrochen und apathisch gegenübertretende Masse sieht. Mit der Figur des Schlomo Herzl stellt Tabori die Frage wie die Juden die (Ohn)Machtverhältnisse und ihre untergeordnete Stellung vor und während des Holocaust thematisiert und artikuliert haben und bezieht sich auf die medial geprägten Vorstellungen des Publikums.

Tabori diskutiert mit der Figurenkonstellation Herzl-Hitler wie ideologische Setzungen zwischenmenschliche Beziehungen prägen. Dabei präsentiert er Herzl als Hitler moralisch überlegen, der siegreich aus ihrem Disput hervorgeht und trotzdem der Verlierer sein wird. So stellt sich auch die Frage nach dem Nutzen dieses moralischen Sieges.

„Eine komische Handlung bezieht sich in der Darstellung des Inkongruenten immer auf eine gesellschaftliche Norm und kann diese allgemeine Wahrheit negieren und damit ironisch brechen. Mit dem Verkehrten wird dann gleichzeitig eine Position bestimmt. Solange sich diese Position nicht einem Standpunkt der Belehrung oder des Moralisierens nähert, wäre diese ironische Herangehensweise gleichzeitig eine subjektive Reflexion gesellschaftlicher Verhältnisse.“<sup>310</sup>

Die Vorstellung des Publikums vom wachsenden gesellschaftlichen Antisemitismus in der Zwischenkriegszeit können wir als Annahme der gesellschaftlichen Norm im Stück ansehen. Daraus ergibt sich eine Minderwertigkeit der „jüdischen Rasse“ als eine dort vorherrschende allgemeine Vorstellung und somit die Voraussetzung der Figurenkonstellation im Stück. Die (sprachliche) Ermächtigung Herzls ist ein Bruch mit der Norm, allerdings nicht ob seines

---

<sup>308</sup> Skloot: *The darkness we carry*, S. 44f

<sup>309</sup> vgl: Marschall: *Der Leichenschmaus als Leib-Gericht*, S. 43

<sup>310</sup> von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 157

jugendlichen Gegenübers Hitler, sondern aufgrund der zeitlichen Einordnung der Erzählung.

Marschall dazu:

„Mit den Mitteln der Selbstironie und ihrer tiefen Bedeutung, mit provokanter Satire und Verkehrung von Erwartungshaltungen gelingen Tabori jene Momente von Glaubwürdigkeit, spielerischer Leichtigkeit und Authentizität. Seine dramatis personae spielen fiktive Rollen am gefährlichen Grat zur Wahrheit, aber für die Wirklichkeit des Überlebenskampfes.“<sup>311</sup>

Herzl kritisiert mit seinem Rollenspiel als untergeordneter Jude allgemeine Zustände und Vorstellungen, die Hitler in seinen Äußerungen trifft. Dadurch, dass sich die Figur Herzl nicht auf ein simples Opfer reduziert, thematisiert Tabori auch die Steifheit des Publikums in der Wahrnehmung jüdischer Figuren im Sinne einer reduzierten Opfer-Täter-Relation. Tabori vertritt in seinen Stücken keine klar definierte Position, er will keine Aussage für das Publikum treffen, er will die Meinungsbildung zu einem bestimmten Sachverhalt diesem selbst zu überlassen. Dahingehend bleibt er in seiner Aussage über die Rolle der Juden in Bezug auf ihre Unterdrückung auch relativ unbestimmt.

„Ironie stellt in Frage, ob das Gesagte ernst gemeint ist oder ironisch und diese Frage ist gleichzeitig die zentrale Frage nach dem Wissen. Sie hat Zweifel am Wissen an sich, stellt die Frage nach dem noch nicht Gewussten und bleibt gleichzeitig unbestimmt, ob es sich beim aktuellen Diskurs um Ironie handeln könnte.“<sup>312</sup>

Taboris Ironie äußert sich in einer Reflexion über das unterstellte Verhalten und die Reaktionen der Juden in Bezug auf den keimenden Antisemitismus und Nationalsozialismus durch die Figur Herzl. Er spielt dabei mit den Vorstellungen des Publikums von der Rolle der Juden.

Skloot spricht von den medial verbreiteten Bildern des Holocaust – er nennt hierbei vor allem Film und Photographien –, welche die kulturelle, gesellschaftliche Erinnerung an diese Ereignisse prägen. „These images, and dozens more like them, have become part of the iconography of our modern civilization, a visual reminder of those years, only a generation ago, when Nazi evil nearly usurped humanity’s dominion in its attempt to destroy Europe’s Jewish population.“<sup>313</sup> Dem Theater attestiert Skloot im Unterschied zu Film und Fernsehen mehr Möglichkeiten sich von diesen schon festgesetzten Bildern zu lösen oder diese inkongruent zur populären medialen Verwendung zu benutzen um einen eigenständigen und neuen Blick auf die Ereignisse zu werfen.

---

<sup>311</sup> Marschall: *Verstrickt in Geschichte(n)*, S. 312

<sup>312</sup> von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*, S. 156f

<sup>313</sup> Skloot: *The darkness we carry*, S. 3

## 5.7 Die Abkehr von der Komik

Schon am Ende des dritten Aktes weist Hitler Herzl darauf hin, dass seine Bemühungen ihr Ziel nicht erreichen werden. Er spricht:

„HITLER Du rechnest mit meiner Dummheit. Du scheinst mir grenzenlos ehrlichem Arier weit überlegen. Du umspinnst mit übelster Schmeichelei meinen gesunden Geist, um mich zu Lastern zu verführen. Du ewiger Blutegel am gesunden Volkskörper! Aus dem Dunst und Nebel deiner Phrasen erhebt sich grinsend die Fratze des Judentums. Deine Mütterlichkeit ist wie der Mist, der ja auch nicht aus Liebe aufs Feld gestreut wird.

HERZL Zitatende.

HITLER Niemand liebt mich.

HERZL Ich liebe dich.“<sup>314</sup>

Herzl ist blind, will der Wahrheit nicht ins Auge sehen. Die Vorzeichen des nahenden Holocaust häufen sich im weiteren Verlauf des Stücks. Im vierten Akt, sonntags, kommt es zum Auftritt von Frau Tod, einem zur Weiblichkeit invertierten Todesengel, die Hitler als Schlächter rekrutieren will. Im fünften Akt findet Hitlers Wunsch die Welt zu beherrschen die ersten Anhänger. Und Gretchen erlebt eine Wandlung von einer offenherzigen jungen Frau zum deutschen Nazi-Mädchen. Im nun folgenden Kapitel wird untersucht wie der anfängliche Witz Herzls und die Komik der Figuren zusehends den tragischen Vorzeichen des drohenden Unheils Platz machen.

Die Figur der Frau Tod ist Taboris Tribut an die kolportierte Wiener Morbidität. In Begleitung der stummen Figur Leopold betritt sie die Bühne. Da Hitler sich auf dem Scheißhaus befindet, wo er den „*offensichtlich härtesten Stuhlgang, seit Luther dem Teufel im Abort begegnet ist*“<sup>315</sup> hat, beginnt sie ein Gespräch mit Herzl über die Notwendigkeit des Sterbens. Tabori lässt sie sprechen: „Ich bewundere Wien, eine magische Stadt, wenn auch nicht ganz so moribund wie Venedig, aber ich muß schon sagen, ihre Schlampigkeit übersteigt das erträgliche Maß.“<sup>316</sup> In diesem Ausspruch kann ein latenter Hinweis Taboris erkannt werden, warum ein Stück wie *Mein Kampf*, in dem der Tod ständig zwischen den Zeilen hörbar ist, gerade bei in Wien Anklang finden kann. Frau Tod klagt Herzl ihr Leid ob der erschwerten Arbeitsbedingungen ihrer Zunft, versucht ihm die Notwendigkeit einer effizienteren Arbeitsweise zu erläutern. In freundschaftlicher Manier gibt sie Herzl den guten Rat bald mit seinem Buch ein Ende zu finden: „Und zögern Sie’s nicht zu lange hinaus, oder die Feder wird Ihnen aus der Hand fallen inmitten eines Wortes.“<sup>317</sup>

---

<sup>314</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 184

<sup>315</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 189

<sup>316</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 189

<sup>317</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 194

Den fünften Akt, den Tabori in den Regieanweisungen Bußtag nennt, gestaltet er als eine Art Traumsequenz von Herzl, in der sich die Machtverhältnisse der Figuren umkehren, das Spiel sich auch für Herzl in Ernst wandelt. Marschall schreibt dazu:

„Alpträume werden auf grausame, pedantisch-genaue Weise in Taboris Arbeiten Wirklichkeit. Vielleicht scheitern wir nur an der Befreiung von diesen Alpträumen, weil wir nicht stark genug geträumt haben. Sind sie doch die Bedingung für die Erfahrung, auch dort, wo sie Vernichtung ankündigen.“<sup>318</sup>

Herzl bekommt im letzten Akt einen Vorgeschmack seiner prophetischen Vorstellung. Hitler, bis dahin Herzl sprachlich unterlegen, reißt die Szene an sich und Gretchen, bis dahin fröhlich-freundliche Gespielin Herzls, mutiert zum deutschen Mädel, das sich bei der Suche nach Herzls Buch, seinen Gedanken, auf Hitlers Seite schlägt. Um Herzl zur Herausgabe seines Buches zu zwingen, in dem Hitler Material vermutet welches seiner zukünftigen Karriere als Politiker schaden könnte, wird Herzls Haustier, die Henne Mizzi, ein von Herzl beschützenswertes Objekt weil Geschenk von Gretchen, von Himmlischst – einer Figur, die auf den Hitler-Vertrauten und Reichsinnenminister in Nazideutschland Heinrich Himmler verweist –, eine Fernsehkochshow parodierend, geschlachtet.

### 5.7.1 Gretchens Wandlung | der deutsch-österreichische Weg

In der Figur Gretchens liest sich, neben den Bewohnern des merschmeyerschen Männerheims, die im fünften Akt als Tiroler Lederdeppen auftreten, die Wandlung der deutschen und österreichischen Öffentlichkeit während der Zwischenkriegszeit zu einer nationalsozialistischen ab. Wie schon weiter oben beschrieben besteht bei Gretchen bei ihrem Auftritt zwar eine gewisse Distanz zum Judentum, grundsätzlich aber ist sie ihm positiv gegenüber eingestellt. Im fünften Akt gibt Tabori in den Regieanweisungen an: „*Hitler verwandelt Gretchen in ein Hitler-Mädchen*.“<sup>319</sup> Mit Hitler und Himmlischst beteiligt sich Gretchen an der Suche nach Herzls Memoiren. In ihnen und den Lederdeppen findet sie eine Gemeinschaft, die im Gegensatz zu Herzl klar definierte und verständliche Werte und Gedanken vertritt, oder wie Hitler den gesellschaftlichen Umbruch formuliert: „Wir verwandeln dieses Loch in eine Heimstatt erfrischender Klarheit.“ Gretchen wendet sich aus Gründen, die Tabori nicht näher angibt, Hitler zu, grenzt sich von der verwirrenden Philosophiererei Herzls mit einem sich distanzierenden „Erklärungen liebt ihr Juden ja“<sup>320</sup> ab. Sie unterstreicht Hitlers Argumentation, der nach Gründen für die Herausgabe des herzlschen Manuskript sucht, durch numerische Potenzierungen vermuteter Andeutungen oder falscher

---

<sup>318</sup> Marschall: *Verstrickt in Geschichte(n)*, S. 320

<sup>319</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 195

<sup>320</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 197

Eindrücke, die Herzl in seinem Buch über Hitler formuliert haben könnte. Herzl reagiert auf die überraschende Zuwendung Gretchens zu Hitler indem er ihr Kaffee ins Gesicht spuckt. Als Herzl sein Buch nicht herausgibt, stellen Hitler, Himmlischst und Gretchen das Männerheim auf den Kopf. In den Regieanweisungen heißt es:

*„Hitler und Himmlischst zerren ihn [Herzl] an den Füßen quer durch den Raum zur Wand, wo sie ihn mit kitzelnden Fingern derart filzen, dass Herzl nicht anders kann, als vor Lachen zu kreischen. In der Zwischenzeit verwüstet Gretchen das Bett, schlitzt Matratze und Kissen auf, Roßhaar und Gänsefedern wirbeln durch den Raum. Gretchen hat das Lehrbuch gefunden.“<sup>321</sup>*

War Hitler das Stück über der Ernsthaftigkeit verpflichtet, schafft er es nun durch brutales Vorgehen den Witzproduzent per se zum Lachen zu bringen. Das kreischende Lachen deutet auf den Schmerz, der eigentlich darunter liegt, hin. Dass Gretchen das Buch schlussendlich findet und sich dergestalt komplett Hitlers Führung unterwirft, bleibt unverständlich. Gretchens plötzliche 180°-Drehung irritiert und lässt ihre invertierte Haltung zu Herzl lächerlich wirken, da sie aufgesetzt und mechanisch scheint.

Die Angst der Antisemiten vor der zionistischen Weltverschwörung schildert Tabori indem er Himmlischst andeuten lässt, dass Innere Herzls nach außen krepeln zu wollen, jeden Gedankengang freizulegen. Auch die Bezeichnung von Herzls Memoiren als Lehrbuch deutet auf den ambivalenten Charakter des Buches hin, den die Protagonisten diesem zuschreiben. Der tätliche Angriff, den die drei Herzl zuteil werden lassen, die Brutalität ihres Vorgehens steht in krassem Kontrast zur pazifistischen Art Herzls, der Probleme sprachlich ausdiskutiert. Es liest sich hierbei die Darstellung eines Wandels der gesellschaftlichen Umgangsformen ab, weg von sprachlichen Diskriminierungen hin zu tätlichen Übergriffen.

### 5.7.2 Inversion des Passah-Rituals

Schon zu Ende des zweiten Aktes wird das antirituelle Schlachtopfer von Mizzi eingeleitet, wenn Herzl den rituellen Wunsch am Ende des Sederabends<sup>322</sup> an Lobkowitz richtet: „Nächstes Jahr in Jerusalem.“<sup>323</sup> Lobkowitz' Replik an Herzl ist die Frage nach diesem Jahr, also dem gerade stattfindenden. Haas überspitzt die Deutung wenn sie schreibt: „Dieses Jahr im KZ, könnte man im Sinne des Stückes antworten, denn „Frau Tod“ prophezeit Schlomo eine apokalyptische Zukunft“.<sup>324</sup> Im folgenden Kapitel möchten wir die spezifischen rituellen Handlungen des Sederabends und deren inkongruente Verwendung durch die taborischen Protagonisten beschreiben.

---

<sup>321</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 198f

<sup>322</sup> der abschließende Abend des Passahfestes wird Seder genannt, was Ordnung bedeutet

<sup>323</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 170

<sup>324</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 168

Ein spezifisches Vorwissen ist für die Erkenntnis der inversiven Verwendung des Rituals notwendig. Als religiöses Ritual erfüllt das Passah-Ritual bestimmte Funktionen, welche im Stück geschmäht werden. Das Passahlamm ist die wichtigste Ingredienz für den Sederabend. Dieses wird geschlachtet, muss dann ausbluten und wird, mit bitteren Kräutern gewürzt, am Sederabend mit ungesäuertem Brot serviert. Beim Lamm ist besonders darauf zu achten, dass die Knochen unbeschädigt bleiben, was einem „archaischen Wiederauferstehungslauben [entspringt], der besagt, daß nur unverletzte Knochen sich wieder mit Fleisch überziehen können.“<sup>325</sup> Um der Unreinheit zu entgehen, muss das Fleisch komplett ausgeblutet sein. Blut in der Speise ist verpönt und macht es unkoscher. Ein weiteres wichtiges Element auf dem sederschen Speisenteller ist das Ei als Zeichen der Fruchtbarkeit. Das rituelle Essen begleitet die Haggadah, die Erzählung vom Auszug des jüdischen Volkes aus Ägypten. Daraus ergibt sich die Hoffnung der Feiernden auf das Erscheinen des Propheten Elia, das sich im rituellen Öffnen der Tür manifestiert. Dieser läutert die Sünder und weist ihnen den rechten Weg zum Himmelreich.<sup>326</sup>

Haas schreibt zur inversiven Gestaltung des rituellen Akts:

„Bei der Analyse von *Mein Kampf* fällt die symbolische Verknüpfung verschiedener Bilder und Pseudo-Rituale auf, die sich hinter der Struktur der Farce verbergen, die sich als Reflex des Niedergangs von Religiosität im zwanzigsten Jahrhundert lesen läßt. Denn traditionell kommen dem religiösen Ritual aus liturgischer Sicht drei Aufgaben zu: erstens als Orientierungshilfe in Krisenzeiten; zweitens als traditionsstiftendes Element und schließlich als Hilfe bei der Sinnsuche. In Taboris Stück werden alle diese Funktionen ad absurdum geführt, da die zitierten Zeichenhandlungen als sinnentleerte Antiriten gezeigt werden. Der theatrale Zeichencode in *Mein Kampf* bildet einen Zusammenhang, der auf die Deritualisierung des jüdischen Passah-Festes vor dem Hintergrund der Vorgeschichte des deutschen Faschismus hinweist.“<sup>327</sup>

Mehrere grundlegende Gebote des spezifisch jüdischen Passah-Rituals werden ignoriert oder inkongruent verwendet. Statt des Opferlammes wird ein Huhn zubereitet auf eine „unkoschere Weise, d.h. nicht lebend ausgeblutet und in einer Blutsoße angerichtet. Statt bitterer Kräuter würzen *Herbes des Provence* die Speisen. Mizzi wird zu Koteletts zerhackt und in der Pfanne gebraten. Mit dem „Missachten“ des Verbots, die Knochen des Opfertiers zu zerbrechen wird das zukünftige Leben verhindert.“<sup>328</sup> Zudem wird mit der Schlachtung des Huhnes die Produzentin des Eis getötet und mit ihr die Fruchtbarkeit, das Weiterleben unmöglich gemacht. Auf das jüdische Schicksal hinweisend bedeutet dies eine Vorahnung der

---

<sup>325</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 162f

<sup>326</sup> vgl: Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 162ff

<sup>327</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 160f

<sup>328</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 162

Vernichtung. Früher im Stück vergleicht Gretchen Herzl mit der Henne Mizzi, so kann das Schlachten dieser auch als symbolische Vernichtung Herzls gesehen werden.

Während am Abend des Passahfestes das Ritual in festgelegter Ordnung stattfindet, die gesamte Wohnung zuvor gereinigt wird, trieft es in Herzls Traum vor Unordnung. „Sieben Tiroler Lederdeppen tünchen die Wände braun“<sup>329</sup>, lassen eine Vorstellung des nahenden Nationalsozialismus aufkommen und geben der Szene ihre Färbung.

Anstatt des Propheten Elia tritt am Ende der Szene Frau Tod ein, die Anti-Prophetin schlechthin. Sie kommt um Hitler als ihren Würgeengel zu rekrutieren und predigt nicht die Auferstehung sondern die Apokalypse. Anstelle der Haggadah setzt Tabori die Beschreibung der Zubereitung der Henne Mizzi durch Himmlischst. „Anstelle der Psalmen zur Lobpreisung Gottes treten makabre Reime,[...] werden biblische und profane Versatzstücke vermengt.“<sup>330</sup> In der sprachlichen Gestaltung, die die Zubereitung des Huhns begleitet, erinnert Himmlischst an einen Fernsehkoch. Er verwendet makabre Reime, wie „Blut, viel Blut, wenn’s richtig blutet, ist es gut.“, „Es ist nur geglückt, wenn die Galle nicht zerdrückt.“ oder „Wer jetzt noch bockt, der ist gewiß verstockt.“<sup>331</sup> Höyng schreibt, dass jene „Diskrepanz zwischen dem demonstrativ freundlich-animierenden Ton des Kochs bzw. Mörders und der symbolhaften Tötung und Zubereitung ist, wenn überhaupt, makabrer oder schwärzester Humor.“<sup>332</sup>

### 5.7.3 Das Ende der Komödie als Anfang des Grauens

Nach der Schlachtung Mizzis, als Herzls Wille beinah gebrochen scheint, tritt Frau Tod ein zweites Mal auf. „Finita la commedia. [...] Das Spiel ist aus“<sup>333</sup>, wirft sie in den Raum. Sie ist hier um ihren Helfer, ihren Schlächter abzuholen. Hitler folgt bereitwillig seiner Bestimmung. Herzl ist paralysiert von den Vorgängen um ihn herum. Zur Schlachtung seines Haustiers bemerkt er noch trocken: „Wenn ihr beginnt, Vögel zu verbrennen, werdet ihr enden, Menschen zu verbrennen.“<sup>334</sup> Der Wunsch seiner Peiniger, ihm seine Memoiren auszuhändigen um der „(jüdischen) Geschichtsfälschung“ Einhalt zu gebieten hält er Stand. Als aber Frau Tod Hitler abholt erkennt er sein Versagen, kann sich nicht mehr seinen Illusionen hingeben. Endlich sieht er ein: „Ich war zu dumm zu wissen, dass manche Menschen Liebe nicht ertragen können.“<sup>335</sup> Die Inkongruenz vom Maß seiner Handlungen im

---

<sup>329</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 195

<sup>330</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 163

<sup>331</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 200f

<sup>332</sup> Höyng: „Immer spielt ihr und scherzt?“, S. 146

<sup>333</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 202

<sup>334</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 201

<sup>335</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 202

Hinblick auf sein zu erreichendes Ziel ist bis zum vierten Akt komisch. Im fünften Akt handelt Herzl nicht mehr, sondern blickt apathisch auf die Früchte seiner Arbeit. Der Einzige, der sich noch mit Wortspielen vergnügt, ist Himmlischst während er das Huhn zubereitet. „Angesichts dieser Brutalität kann der Humor, durch den der kulturelle Kosmos des Judentums [in *Mein Kampf*] repräsentiert ist, nicht obsiegen, sondern nur kapitulieren.“<sup>336</sup> Seinen letzten Wunsch teilt Herzl Gretchen mit: „... aber was soll's, wenn das Ende nicht glücklich sein kann, soll es wenigstens zum Kichern sein.“<sup>337</sup> Herzls Erkenntnis was die Zukunft bringen wird markiert den Wendepunkt in seinem Glauben an die göttliche Gerechtigkeit.

„[Herzl nimmt] die Überreste von Mizzi aus der Pfanne, wäscht sie, legt sie auf einen Kissenbezug und sagt ein Kaddisch über dem Körper. Lobkowitz taucht aus einer dunklen Ecke auf.

HERZL Wo bist du gewesen?

LOBKOWITZ Ich war hier, die ganze Zeit hier, aber du hast vergessen nachzuschauen.“<sup>338</sup>

Die Suche nach Gott ist für Tabori die Suche des Menschen im Menschen. Nur in der Selbsterkenntnis seiner eigenen Rolle ist es dem Menschen möglich das Göttliche im Menschen zu finden. Hierzu gehört auch die eigene Würde, auf die Herzl vergessen hat. Auf das Angebot von Lobkowitz hin verzehrt Herzl weinend einen Schenkel Mizzis, akzeptiert sein Versagen und fügt sich damit seinem Schicksal, das er schon im zweiten Akt zu Hitler artikuliert hat: „Besser gewürgt als der Würger, sagt das elfte Gebot.“<sup>339</sup>

*Mein Kampf* endet mit einem Witz, den Lobkowitz an den geschlagenen Herzl richtet. Beinahe scheint es als wolle Lobkowitz Herzl damit aufmuntern. Er spricht:

„LOBKOWITZ Es war einmal ein Vampir, der schlüpfte ins Schlafgemach einer Prinzessin und kroch sabbernd zu ihr ins Bett, und sie wachte auf und schrie und hielt ein silbernes Kreuzifix hoch, und der Vampir lächelte und sprach: „SVET GORNISCHT HELFEN.““<sup>340</sup>

Gegen einen jüdischen Vampir hilft das heiligste Kreuz nicht. Erst in der Erkenntnis der religiösen Herkunft des Täters erkennen wir die Pointe. Der Witz verweist auf mehr: „Der Jude“ tritt als ein geiler Täter auf, der die christliche Prinzessin (sexuell) bedroht. Der Witz spielt mit dem Mythos des Kinderblut trinkenden Judens. Pott sieht im Witz eine Umkehrung des Opfer/Täter-Verhältnisses, da der Vampir, bevor er zum Täter wird, vorerst Opfer sein muss.<sup>341</sup> Der das Stück abschließende Witz und die Reaktion Herzls darauf können als einen Verweis Taboris auf die Verwendung des Witzes im Hinblick auf die Thematik des Stückes gelesen werden. Herzl geht es nun wie dem Publikum. Der Einsatz des Witzes und die Tragik

---

<sup>336</sup> Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust*, S. 160

<sup>337</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 201

<sup>338</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 203

<sup>339</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 166

<sup>340</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 203

<sup>341</sup> Pott: „*Ecce Schlomo*“, S. 265

der Ereignisse gehen nicht immer reibungslos zusammen. So gibt Tabori dem Publikum zum Schluss die Möglichkeit den Witz und seine immanente Tragik, auf die er aufbaut, bzw.den katastrophalen Inhalt des Witzes am Beispiel Herzls zu erkennen.

## Zusammenfassung

*Mutters Courage* und *Mein Kampf* stellen das Menschliche ihrer Protagonisten aus. In der Individualisierung der Figuren entgeht Tabori der Gefahr, von der Aufarbeitungskultur vorangenommene, Positionen durch die Figuren zu verallgemeinern. Die Stücke verweisen durch die Figurenkonstellationen darauf, dass der Holocaust nicht ausschließlich in oppositionellen Dichotomien gedacht werden kann. Die Einstellungen und Handlungen der Opfer und Täter des Holocaust werden von Tabori in menschlichen Dimensionen untersucht. Die Welt und ihre Geschichte sowie die Menschen, die sie bevölkern, beugen sich bei Tabori nicht einem eindeutigen und einseitigen Verständnis. Taboris Spiel mit Positionierungen und Blickwinkeln, sein Bruch mit konventionalisierten Narrationsstrategien, hauptsächlich durch die Verwendung von Witz und Komik, schaffen den Rezipienten Freiräume, normierte Positionen und Sichtweisen zu hinterfragen und weiterzuentwickeln. Tabori beugt sich nicht einem standardisierten gesellschaftlichen Umgang mit dem Dritten Reich und dem Holocaust in künstlerischen Produkten. Implizit werden dabei auch faktisierte Entitäten der Geschichte selbst, im Sinne sozialer Gegebenheiten und Gesellschaftsbilder, einer inkongruenten Sichtweise unterzogen. Zu hinterfragen bzw. Meinungen neu zu bilden ist eine grundsätzliche Intention, die Tabori an sein Publikum weitergeben will.

Die Wahrnehmung von Taboris Werk ist durch seine Zugehörigkeit zum europäischen, vom Nationalsozialismus physisch und psychisch gefolterten Judentum maßgeblich geprägt. In seiner Rolle als Jude ermöglicht Tabori seinem Publikum die Juden bzw. das Jüdische aus einer differenten Position heraus zu betrachten. Tabori beschränkt sich dabei nicht darauf, den Opferstatus der Juden weiter zu untermauern. Er diskutiert sowohl einen anti- als auch einen philosemitischen Blick auf das Judentum, welcher die Juden auf das Jüdische reduziert und sie somit sozial separatisiert. Taboris Versuch der Vermenschlichung seiner Protagonisten durch eine ambivalente Variabilität ihrer Eigenschaften wirkt einer einseitigen Opfer-Täter-Betrachtung entgegen, die die Juden auch in die Gegenwart hinein auf das Jüdische hin reduziert und stigmatisiert. Andererseits beschränkt seine Betrachtung die deutschen und österreichischen Individuen nicht auf eine aggressive Täterrolle. Dabei will Tabori weder die Unschuld des deutschen und österreichischen Individuums behaupten noch die Schuld systemisieren.

Die strenge Fixierung der Opfer-Täter-Rollen bricht in den Jahren der Uraufführungen von Taboris Stücken langsam auf. Zur Zeit der Stücke befindet sich die deutsche und österreichische Tätergesellschaft mitten in einem Wandel zu einer Gesellschaft, die zu einem großen Teil den Zweiten Weltkrieg nicht mehr persönlich miterlebt hat. Die Teilnehmer bzw. Täter des Zweiten Weltkrieges haben nicht nur Lehren aus ihren Taten gezogen, sondern es sind neue Generationen nachgeboren, die die Bürde der historischen Schuld nicht widerspruchslos hinnehmen wollen und differente Formen der Erinnerung benötigen. Mit den Mitteln von Witz und Komik zollt Tabori einem sich verändernden Bedürfnis nach Aufarbeitung des Holocaust Rechnung. Den Menschen der Tätergesellschaft, welche mit ihren Taten oder ihrem Konformismus den Holocaust unterstützt und toleriert haben, gibt Tabori die Möglichkeit sich von der einseitigen Betrachtung der Ereignisse zu befreien. Den nachfolgenden Generationen ermöglicht Tabori die Erbschuld des Nationalsozialismus mithilfe eines variablen Modells der Erinnerung differenziert und aktualisiert zu verstehen. Taboris Stücke sind demnach nicht nur eine Verarbeitung des Schrecklichen, sondern zugleich eine Annäherung zur gegenseitigen Versöhnung von Opfern und Tätern. Tabori stellt Auschwitz nicht aus. Indem er Bekanntes inkongruent zeichnet werden die Zuschauer gefordert selbst mit vorhandenen Bildern produktiv umzugehen. Durch die beinahe beiläufige Thematisierung des nationalsozialistischen Faschismus als Begleiterscheinung der Geschichte seiner Protagonisten beschränkt er ihn nicht auf eine bestimmte vergangene Zeit, sondern macht seine Wirkungsweisen erfahrbar.

Das Bewusstsein der Verbrechen der Täter und der Leiden der Opfer und dahingehend die behutsame Annäherung an die Vermittlung des Holocaust sind sowohl in tragischen als auch in komischen künstlerischen Produkten von absoluter Notwendigkeit. Die Intention eines „richtigen“ Umgangs mit der Vergangenheit sollte weder tragischen noch komischen Aufarbeitungen von Vorhinein abgesprochen werden. Gerade bei komischen künstlerischen Produkten, die den Holocaust behandeln, ist diese Kritik jedoch sehr schnell vor Ort. Dabei muss bedacht werden, dass der Witz nur im Bewusstsein der Eigentlichkeit, in seiner Referenz auf die Tragik und Ernsthaftigkeit des Themas und dessen Vermittlung, entstehen kann, er die Tragik also per se thematisiert. Witz und Komik ist eine inkongruente Betrachtung von Zuständen eigen, die Tragisches produktiv verwerten und erweitern kann. Taboris Stücke starten einen unkonventionellen Erkenntnisversuch, der sich nicht in einem „Es ist so“ oder „Es war so“ äußert, sondern der in der subjektiven Reflexion der Zuschauer liegt, die durch den Einsatz von Witz und Komik aktiviert wird. Ein kathartisches Element

wird hierbei durch das Nachdenken und Hinterfragen der Rezipienten gefördert und nicht vorgegeben. Der Einsatz von Witz und Komik fördert das Bewusstsein über den Holocaust mehr als es dieses zerstören würde. Sowohl der tradierte Antisemitismus, der noch immer in der deutschen und österreichischen Gesellschaft gegenwärtig ist, als auch gesellschaftliche Tendenzen, die den Faschismus begünstigt haben, finden in Taboris Stücken eine komische und witzige Bearbeitung. Damit verknüpft Tabori die Vergangenheit mit der Gegenwart.

Der der Arbeit zugrunde liegende Versuch, den Einsatz und die Funktion von Witz und Komik im Schatten des Holocaust zu analysieren, ist nicht nur bei Werken von George Tabori möglich. Der Versuch der komischen Vermittlung des Holocaust, der Bruch mit Narrationsstrategien, zieht sich vielseitig und transmedial durch künstlerische Produktionen. Hinsichtlich der Analyse von Witz und Komik in *Mutters Courage* und *Mein Kampf* wäre ein Vergleich mit anderen Stücken oder Filmen interessant, um den Einsatz von Witz und Komik einander gegenüberzustellen. Auf den deutschen und österreichischen Bühnen steht Tabori relativ allein, was die Behandlung des Holocaust mit witzigen und komischen Strategien betrifft. Über die Grenzen hinaus gibt es jedoch eine Menge von Theaterstücken und Filmen, die sich auf diese unkonventionelle Weise dem Holocaust annähern. Mel Brooks etwa brachte 1968 auf dem Broadway das Musical *Frühling für Hitler* heraus, in der sich eine Musikrevue über Hitler als ein ausgesprochener Erfolg erweist. Auch hier spielt der Autor mit dem Bedürfnis eines Bruchs mit der Erinnerungshaltung an den Holocaust. Das Stück *Sein oder nicht Sein* (Nick Whitby, 2008), basierend auf einem Ernst-Lubitsch-Film aus dem Jahre 1942, in dem eine Gruppe Nazis Shakespeare auf die Bühne bringen will, kann ebenso als eine witzig-komische Bearbeitung der Holocaust-Thematik genannt werden. Dass die komische und witzige Be- und Verarbeitung des Holocaust einer stärker werdenden populärkulturellen Impetus bekommt, kann an der vermehrten Produktion von Filmkomödien über den Holocaust abgelesen werden. Hierbei zu nennen wären etwa Roberto Benignis oscargekrönter Film *Das Leben ist schön* (1997), Quentin Tarantinos *Inglorious Basterds* (2009) oder die Science-Fiction-Komödie *Iron Sky* (Timo Vuorensola, 2012).

Prinzipiell glaube ich, dass Taboris hervorstechende Art der Beschäftigung mit dem Holocaust die Diskussion und die Erinnerungskultur der Deutschen und Österreicher produktiv erweitert hat. Nicht nur durch seine Stücke, sondern auch ob seiner Person selbst, teilt Tabori der Öffentlichkeit mit, dass jegliche Beschäftigung mit dem Holocaust, in welcher Form auch immer, notwendig ist. Keine Bearbeitung kann per se „falsch“ sein, wird sie mit

den richtigen Absichten vollbracht. Der Holocaust darf nicht nur in der Erinnerung bewahrt werden, sondern muss für die Gestaltung von Gegenwart Relevanz haben. Selbstverständlich kann sich Taboris Einsatz von Witz und Komik, wie jede Bearbeitung des Holocaust, nicht dem Vorwurf entziehen zu verletzen, etwas „falsch“ zu machen. Aber die Grausamkeiten, die von der nationalsozialistischen Ideologie befruchtet von der deutschen und österreichischen Gesellschaft während des Dritten Reichs ausgeübt wurden, verweigern sich per se einer adäquaten Vermittlung, da sie sich der menschlichen Vorstellungskraft entziehen. So wird auch jede künstlerische Erinnerung an den Holocaust stets mit ihrer Unzulänglichkeit zu kämpfen haben. Aber jene herauszufordern ist ein notwendiges Muss. Und Taboris Versuch, das Erinnerte sowie die Erinnerung kritisch, aber nicht relativierend zu hinterfragen, erweitert die Verarbeitung des Holocaust und lässt Hoffnung auf Versöhnung aufkommen.

## Bibliographie

Anders, Günther. *Die Zerstörung unserer Zukunft. Ein Lesebuch*. Zürich: Diogenes Verlag AG, 2011.

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg). *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 133 GEORGE TABORI*. München: edition text + kritik GmbH, 1997.

Bauer, Hanna. „*Ich glaube, wenn man Filme macht, muss man etwas vom Theater verstehen.*“ *Die Theaterarbeit Rainer Werner Fassbinders am action-theater und antiteater*. Wien: Diplomarbeit, 2010.

Bayerdörfer, Hans Peter und Schönert, Jörg (Hrsg). *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1977.

Bergson, Henri. *Das Lachen*. Jena: Eugen Diederichs Verlag, 1921.

Brecht, Bertolt. *Kleines Organon für das Theater*. in: Brecht, Bertolt. *Gesammelte Werke. Schriften I. Zum Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967. S. 661 – 708

Dahlke, Karin. ‚*Überrumpelte Katastrophen*‘. *Taboris*, ‚*Witz*‘ im Schatten der Shoah. in: Bayerdörfer, Hans Peter und Schönert, Jörg (Hrsg). *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1977. S. 123 – 154.

Feinberg, Anat. *George Tabori*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 2003.

Feinberg, Anat. *Embodied Memory. The theatre of George Tabori*. Iowa City: University of Iowa Press, 1999.

Feinberg, Anat. *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*. Köln: Prometh Verlag Kommanditgesellschaft, 1988.

Feinberg-Jütte, Anat. *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. George Taboris* „Jubiläum“. in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg). *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 133 GEORGE TABORI*. München: edition text + kritik GmbH, 1997. S. 71 – 79.

Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Der Humor*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1992.

Guerrero, Chantal. *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*. Köln: Teiresias Verlag, 1999.

Greisenegger, Wolfgang (Hrsg). *Maske und Kothurn. Festschrift für Margret Dietrich*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag Gesellschaft m.b.H.u.Co.KG., 1995.

Haas, Birgit. *Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*. Frankfurt am Main: Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2000.

Hanak-Lettner, Werner. Dallinger, Brigitte (Hrsg). *Being Shylock. Ein Experiment am Yiddish Art Theatre New York*. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Jüdischen Museum Wien, 2009.

Höyng, Peter. „Immer spielt ihr und scherzt?“ *Zur Dialektik des Lachens in George Taboris Mein Kampf. Farce*. in: Höyng, Peter (Hrsg). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1998. S. 129 – 150.

Höyng, Peter (Hrsg). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1998.

Jünger, Friedrich Georg. *Über das Komische*. Zürich: Verlag der Arche, 1948.

Kagel, Martin. *Mit den Augen der Mutter. Über George Taboris Mutters Courage*. in: Höyng, Peter (Hrsg). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1998. S. 89 – 106.

Kässens, Wend (Hrsg). *Der Spielmacher. Gespräche mit George Tabori*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2004.

Kässens, Wend. *Die Scherze der Verzweiflung. Zur Prosa von George Tabori*. in: Gronius, Jörg W. und Kässens, Wend (Hrsg). *Tabori*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1989. S. 79 – 88.

Kässens, Wend. *Sehen, was man nicht sehen will. Zur Theaterarbeit George Taboris*. in: Gronius, Jörg W. und Kässens, Wend (Hrsg). *Tabori*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1989. S. 25 – 46.

Kurzenberger, Hajo. *Taboris authentische Rollenspiele*. in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg). *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 133 GEORGE TABORI*. München: edition text + kritik GmbH, 1997. S. 58 – 70.

Landmann, Salcia. *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1960.

Liessmann, Konrad Paul. *Die Tragödie als Farce. Anmerkungen zu George Taboris „Mein Kampf“*. in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg). *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 133 GEORGE TABORI*. München: edition text + kritik GmbH, 1997. S. 81 – 89.

Marschall, Brigitte. *Der Leichenschmaus als Leib-Gericht. Das rituelle Opfermahl und der Vater-Sohn-Konflikt im Werk George Taboris*. in: Höyng, Peter (Hrsg). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1998. S. 31 – 49.

Marschall, Brigitte. *Politisches Theater nach 1950*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag Ges.m.b.H&Co.KG, 2010.

Marschall, Brigitte. *Verstrickt in Geschichte(n). Im Würgegriff des Über-Lebenskampfes George Taboris*. in: Greisenegger, Wolfgang (Hrsg). *Maske und Kothurn. Festschrift für Margret Dietrich*. Wien-Köln-Weimar: Böhlau Verlag Gesellschaft m.b.H.u.Co.KG., 1995. S. 311 – 325.

Marx, Peter W. *Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi*. Tübingen und Basel: A. Francke Verlag, 2003.

Ohngemach, Gundula: *George Tabori*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1989.

Peters, Sibylle. *Die Inszenierung des Scheiterns. ‚Gedächtnis‘ und ‚Identität‘ als Konzepte der Theaterarbeit Taboris*. in: Bayerdörfer, Hans Peter und Schönert, Jörg (Hrsg). *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1977. S. 98 – 122.

Plessner, Helmut. *Lachen und Weinen*. Wien: A. Francke AG Verlag, 1950.

Pott, Sandra. „*Ecce Schlomo*“: *Mein Kampf – Farce oder theologischer Schwank?* in: Bayerdörfer, Hans Peter und Schönert, Jörg (Hrsg). *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1977. S. 248 – 269.

Pott, Sandra und Schönert, Jörg. *Tabori unter den Deutschen: Stationen einer ‚authentischen Existenz‘?*. in: Höyng, Peter (Hrsg). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1998. S. 346 – 378.

Roth, Markus. *Theater nach Auschwitz. George Taboris Die Kannibalen im Kontext der Holocaust-Debatten*. Frankfurt am Main: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2003.

Rothschild, Thomas. *Die Wunde versteht das Messer. Juden auf Taboris Bühne*. in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg). *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Heft 133 GEORGE TABORI*. München: edition text + kritik GmbH, 1997. S. 4 – 9.

Sander, Marcus. *Friedhofs-Monologe. George Taboris Jubiläum*. in: Höyng, Peter (Hrsg). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen: A. Francke Verlag GmbH, 1998. S. 183 – 217.

Salcia, Landmann. *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1960.

Skloot, Robert. *The darkness we carry. The Drama of the Holocaust*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1988.

Strümpel, Jan. *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2000.

Schmidt, Stephanie. *George Tabori als Wanderer zwischen Sprachen und Gattungen der Literatur*. in: Bayerdörfer, Hans Peter und Schönert, Jörg (Hrsg). *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1977. S. 333 – 345.

Tabori, George. *Bett & Bühne. Über das Theater und das Leben*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 2007.

Tabori, George. *Betrachtungen über das Feigenblatt. Ein Handbuch für Verliebte und Verrückte*. Wien: Carl Hanser Verlag, 1991.

Tabori, George. *Mein Kampf*. in: Tabori, George. *Theaterstücke 2*. München: Hanser, 1994. S. 143 – 203.

Tabori, George. *Mutters Courage*. in: Tabori, George. *Theaterstücke 1*. München: Hanser, 1994. S. 285 – 317.

Tabori, George. *Unterammergau oder die guten Deutschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1981

Tabori, George. *Theaterstücke 1*. München: Hanser, 1994.

Tabori, George. *Theaterstücke 2*. München: Hanser, 1994.

Uberman, Iwona. *Auschwitz im Theater der „Peinlichkeit“*. *George Taboris Holocaust-Stücke im Rahmen der Theatergeschichte seit dem Ende der 60er Jahre*. München: Diss.-Verl. NG-Kopierladen, 1995.

von Ahnen, Helmut. *Das Komische auf der Bühne. Versuch einer Systematik*. München: Herbert Utz Verlag GmbH, 2006.

### Internetquellen

[http://de.wikipedia.org/wiki/Mein\\_Kampf](http://de.wikipedia.org/wiki/Mein_Kampf) Stand: 17.5.2012

<http://de.wikipedia.org/wiki/Ritualmordlegende> Stand: 20.5.2012

## Anhang

### Abstract

Diese Masterarbeit setzt sich mit der Konstruktion, Intention und Funktion von Witz und Komik in den Stücktexten *Mein Kampf* und *Mutters Courage* von George Tabori auseinander. Der ungarisch-jüdische Theatermacher George Tabori nimmt durch seine spezifische Bearbeitung und Verarbeitung des Holocaust eine eigentümliche Stellung in der deutschen und österreichischen Theatergeschichte nach dem Zweiten Weltkrieg ein. Gerade die Verwendung von Witz und Komik, im Kontext der Aufarbeitung des Holocaust, bedeutet einen massiven Bruch mit konventionalisierten Verarbeitungskonzepten und stellt ein gesellschaftlich normiertes Rezeptionsverhalten des Holocaust in Frage.

Die Stücke *Mein Kampf* und *Mutters Courage* werden hinsichtlich der Konstruktion von Witz und Komik in der Figurengestaltung, im szenischen Aufbau und ihrer Dramaturgie untersucht. Holocaust, Auschwitz, Hitler, die Juden und die Deutschen – Tabori konstruiert inkongruente Bilder von (scheinbaren) historischen Entitäten, stellt die gesellschaftliche Bedeutungsproduktion in Frage. Die Masterarbeit zeichnet anhand grundlegender Witz- und Komiktheorien von Sigmund Freud, Helmuth Plessner und Henri Bergson die Taborische Konstruktion von Witz und Komik nach. Damit wird es möglich das gesellschaftskritische Potential von Taboris Holocaust-Stücken an konventionalisierten Aufarbeitungsstrategien und normierten Verarbeitungsmodi des Holocaust seitens der Nachkriegsgesellschaft aufzuzeigen. In der Analyse wird der Fokus im Besonderen auf die spezifischen historischen und gesellschaftlichen Bilder, auf die Tabori durch Witz und Komik referiert, und der Umgang mit diesen gelegt. Daraus folgend ergibt sich die Möglichkeit die Konstruktion von offenkundigen und latenten Bildern des Holocaust und ihre implizite gesellschaftliche Relevanz und Bedeutung für die deutsche und österreichische Nachkriegsgesellschaft zu kontextualisieren. Die spezifischen Eigenheiten von Witz und Komik, die aufgrund ihrer Form eine Erkenntnis nicht offen darlegen, sondern sich erst in einer unbewussten In-Relation-Stellung mit individuellem und gesellschaftlichem Wissen entfalten, ermöglichen es Tabori die Rezipienten einer Selbstbildung zu unterwerfen, die sich aus der Reflexion über das gesellschaftlich konstruierte Wissen und die individuelle Haltung dazu ergibt. Neben der Analyse von Witz und Komik wird Taboris Theaterverständnis und seine Vorstellung vom Verhältnis von Kunst/Theater und Leben besprochen. Dabei werden die

Einflüsse auf ihn aufgezeigt, sein spezifisches Theatermachen als Spielleiter beleuchtet und seine Position in der Theatergeschichte nach 1945 behandelt.

### English abstract

This master thesis deals with the construction, intention and function of wit and comic in the playtexts *Mein Kampf* and *Mutters Courage* of George Tabori. The hungarian-jewish theatre-maker George Tabori takes a peculiar position in the german and austrian theatre-history after the Second World War through his specific handling with the Holocaust. The use of wit and comic, in the context of the handling of the holocaust, means a massive break with conventional concepts of handling and challenges a socially normative reception of the Holocaust-narratives.

The plays *Mein Kampf* and *Mutters Courage* will be analyzed concerning the construction of wit and comic in the creation of the characters, the scenic composition and their dramaturgy. Holocaust, Auschwitz, Hitler, the Jews and the Germans – Tabori constructs incongruent pictures of (apparent) historic entities and questions the social production of meaning. The master thesis traces the construction of wit and comic of Tabori through basic wit- and comic-theories of Sigmund Freud, Helmuth Plessner and Henri Bergson. Therewith it is possible to show the sociocritical potential of Taboris Holocaust-plays on conventional strategies of rehabilitation and normalized modes of handling of the Holocaust by the society after the Second World War.

The analysis focuses on the specific historic and social pictures, on which Tabori refers through wit and comic, and the handling with these. Consequential there is a possibility to contextualize the construction of apparent and latent pictures of the Holocaust and their implicit social relevance and meaning for the german and austrian society after the Second World War. The specific peculiarities of wit and comic, which don't disclose a knowledge, but unfold themselves in a unconscious combination with individual and social knowledge, makes it possible for Tabori to subject the recipients to a self-education, which arises from a reflection of socially constructed knowledge and beside an individual attitude.

Beneath the analysis of wit and comic Taboris understanding of theatre and the relation of art and life will be discussed. His specific theatre-making as a play-leader and his position in theatre-history after 1945 are examined.

## Lebenslauf

### Angaben zur Person

Name	Matthias KIEBER
Geburtsdatum	30. März 1984
Geburtsort	Feldkirch

### Schulische und universitäre Ausbildung

WiSe 2010/11 – SoSe 2012	Masterstudium der Theater-, Film- und Medientheorie an der Universität Wien
SoSe 2005 – SoSe 2010	Bachelorstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien Abschluss mit BA
WiSe 2002/03 – SoSe 2003	Studium der Rechtswissenschaften an der Universität Innsbruck
1997 - 2002	BundesOberstufenRealGymnasium Feldkirch Abschluss mit Matura
1993 – 1997	Bundesgymnasium Feldkirch
1989 – 1993	Volksschule Frastanz