

ROLLENSPIELE IN GEORGE TABORIS HOLOCAUST-STÜCKEN *MEIN KAMPF*,  
*WEISMAN UND ROTGESICHT* UND *JUBILÄUM*

by

SARAH MARIA RÖHLINGER

(Under the Direction of Martin Kagel)

ABSTRACT

In dieser Arbeit werden drei Holocaust-Stücke–*Mein Kampf*, *Weisman und Rotgesicht* und *Jubiläum*–des Dramatikers George Tabori auf das Rollenspiel und dessen Funktion hin untersucht. Der Autor thematisiert als Überlebender des Holocausts auf sehr provokante Weise das Rollenverhältnis zwischen Tätern und Opfern der Judenvernichtung, wobei er auch andere im Dritten Reich verfolgte Randgruppen in seine Dramen mit einschließt. Insbesondere analysiere ich drei Aspekte des Rollenspiels, die Konzeption der Rolle, das Spiel in der Rolle und das Vertauschen der Rollen und untersuche sie im Hinblick auf Funktion und Wirkung und mit Bezug zu Taboris eigener Theorie des Theaters.

INDEX WORDS: George Tabori, *Mein Kampf*, *Jubiläum*, *Weisman und Rotgesicht*, Holocaust, Rollenspiele, Vertauschte Rollen

ROLLENSPIELE IN GEORGE TABORIS HOLOCAUST-STÜCKEN *MEIN KAMPF*,  
*WEISMAN UND ROTGESICHT* UND *JUBILÄUM*

by

SARAH MARIA RÖHLINGER

A Thesis Submitted to the Graduate Faculty of The University of Georgia in Partial Fulfillment  
of the Requirements for the Degree

MASTER OF ARTS

ATHENS, GEORGIA

2009

© 2009

Sarah Maria Röhlinger

All Rights Reserved

ROLLENSPIELE IN GEORGE TABORIS HOLOCAUST-STÜCKEN *MEIN KAMPF*,  
*WEISMAN UND ROTGESICHT* UND *JUBILÄUM*

by

SARAH MARIA RÖHLINGER

Major Professor: Martin Kagel

Committee: Brechtje Beuker  
Alexander Sager

Electronic Version Approved:

Maureen Grasso  
Dean of the Graduate School  
The University of Georgia  
May 2009

## DEDICATION

Ich widme diese Arbeit meinen Eltern, die mich immer aufgebaut und unterstützt haben.

## ACKNOWLEDGEMENT

Ich bedanke mich bei dem Betreuer dieser Magisterarbeit, Dr. Martin Kagel, für seine Hilfe und seine Anregungen. Außerdem möchte ich mich bei den beiden Mitgliedern meines Komitees, Dr. Alexander Sager und Dr. Brechtje Beuker, für ihre Unterstützung.

## TABLE OF CONTENTS

|  | Page |
|--|------|
| ACKNOWLEDGEMENTS .....   | v    |
| CHAPTER  |      |
| 1. Einleitung.....   | 1    |
| 2. Die Konzeption der Rolle: Taboris <i>Mein Kampf</i> (1987) .....    | 8    |
| Inhaltliche Darstellung .....  | 8    |
| Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust.....                      | 9    |
| Bedeutung des Titels <i>Mein Kampf</i> .....                           | 12   |
| Aufbau und Form des Dramas.....  | 14   |
| Sprechende Namen.....  | 16   |
| Stimmen zur Uraufführung in Wien (1987) .....                          | 17   |
| Konzeption der Rollen in <i>Mein Kampf</i> .....                       | 19   |
| 3. Das Spiel in der Rolle: Taboris <i>Weisman und Rotgesicht</i> ..... | 28   |
| Inhaltliche Darstellung .....  | 29   |
| Form und Aufbau des Dramas.....  | 30   |
| Stimmen zur Uraufführung in Wien (1990) .....                          | 33   |
| Opfer-Kategorien in <i>Weisman und Rotgesicht</i> .....                | 34   |
| Das Spiel in der Rolle in <i>Weisman und Rotgesicht</i> .....          | 44   |
| 4. Das Vertauschen der Rollen: Taboris <i>Jubiläum</i> .....           | 49   |
| Inhaltliche Darstellung .....  | 50   |

|   |    |
|---|----|
| Form und Aufbau des Dramas.....                 | 51 |
| Zeitebenen und Handlungsebenen .....            | 53 |
| Stimmen zur Uraufführung in Bochum (1983) ..... | 55 |
| Vertauschte Rollen in <i>Jubiläum</i> .....     | 56 |
| Die Opfer .....                                 | 58 |
| Die Täter.....                                  | 60 |
| Der Richter .....                               | 63 |
| 5. Abschließende Bemerkung .....                | 68 |
| Bibliographie.....                              | 71 |

## 1. Einleitung

„Normalität ist (noch?) nicht möglich,“<sup>4</sup> fragt beziehungsweise stellt Thomas Rothschild fest, im Bezug auf die Darstellung von Juden in der Literatur und auf den Theaterbühnen in Deutschland nach dem Holocaust, und fügt erklärend hinzu, dass die Juden von dem Großteil der Deutschen entweder als Opfer oder als Karikatur („Stürmer“) gesehen werden; beides führe zu einer Ausgrenzung und/oder Stigmatisierung der Juden als andersartig.

Es bleibt einigen Juden, meist den Künstlern und Publizisten, vorbehalten, sich der Sentimentalisierung der Juden zu widersetzen und darauf zu insistieren, daß sie, nicht anders als Deutsche, in all jenen Rollen existieren können, die seit je die Literatur bevölkern: als Opfer und als Täter, als Helden und als Schurken, als Liebhaber und als Intriganten, als Weise und als Trottel.<sup>5</sup>

Rothschild zählt den Juden George Tabori–zumindest in Deutschland und in Österreich–zu den radikalsten in dieser Gruppe von Künstlern und Publizisten, weil dieser in zahlreichen seiner Theaterstücke immer wieder die Schrecken des Holocaust und die traumatischen Erfahrungen der Opfer und Überlebenden des Massenmordes in Szene setzt. Tabori zeigt in seinen Dramen ein breites Spektrum an Charakteren, die alle das Schicksal der Verfolgung teilen: er zeigt jüdische KZ-Häftlinge in Interaktion mit ihren Mitgefangenen (*Die Kannibalen*) oder einen obdachlosen Juden, der sich in Wien Adolf Hitlers annimmt und damit nachhaltig sein eigenes Schicksal verändert (*Mein Kampf*). Er spielt mit verschiedenen Minderheiten als direkte Opfer des Holocaust, traumatisierte Überlebende oder Opfer neuerer Gewalt (*Jubiläum*) oder mit der Gegenüberstellung unterschiedlicher Gruppen Paria–wie dem Juden Weisman und dem Indianer Rotgesicht (*Weisman und Rotgesicht*).

---

<sup>4</sup> Thomas Rothschild. „Die Wunde versteht das Messer. Juden auf Taboris Bühnen.“ *Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur* 133 (1997): 4.

<sup>5</sup> Ebd.

Allerdings stieß Tabori mit seiner provokanten, teils ironischen, teils satirischen Darstellung auch immer wieder auf Kritik, wie Rothschild bemerkt:

Wenn aber der Jude George Tabori Juden auf die Bühne bringt, sarkastisch, widersprüchlich, frei von jeglicher Idealisierung, ist das Verdikt der Geschmacklosigkeit schnell zur Stelle. So will man im Zeitalter der wiederentdeckten Erhabenheit die Opfer der Geschichte, einer von Deutschen mitverantworteten Geschichte, nicht sehen. In der Fratze, die einem da entgegen grinst, erkennt das Unterbewusstsein genauer als das Verdrängte Bewusstsein das bedrohliche Produkt eigener Handlungen und Gesinnungen.<sup>6</sup>

Einige von Taboris Werken, wie beispielsweise *Die Kannibalen*, wurden von Zuschauern und der Presse sehr widersprüchlich, teils mit Begeisterung, teils mit Vorwürfen der Pietätslosigkeit, kommentiert. Im Bezug auf Taboris Darstellung jüdischer Charaktere in *Die Kannibalen* oder *Mein Kampf* wurden wiederholt Stimmen laut, die die Legitimation einer solchen Darstellung hinterfragten. Thomas Rothschild argumentiert mit Taboris eigener Vergangenheit: „Man darf [das], wenn man George Tabori heißt und ein Theatermann ist, den die Biographie über jeden Verdacht erhebt und der die groteske Überzeichnung wie kaum ein anderer als theatralisches Stilmittel beherrscht.“<sup>7</sup> Festzuhalten bleibt, dass Tabori als Stückeschreiber mit jüdischem Hintergrund meiner Ansicht nach einen produktiven und interessanten Weg gefunden hat, sich mit seiner eigenen sowie der deutschen Vergangenheit im Allgemeinen auseinander zu setzen. Ein Gefühl des Mitleids für die Opfer des Holocaust beim Zuschauer hervorzurufen, wie das beispielsweise in Werken wie *Das Tagebuch der Anna Frank*, oder der US-soap-opera *Holocaust* geschah, lehnte Tabori kategorisch ab. Daher versucht er in seinen Theaterstücken immer wieder, sich selbst, den Schauspieler auf der Bühne und den Zuschauer im Publikum von solchen Konventionen und Tabus zu befreien, „which burden and strain, distort, and falsify it; from sentimen-

---

<sup>6</sup> Rothschild, „Die Wunde versteht das Messer,“ 5.

<sup>7</sup> Thomas Rothschild. „Hitler in Wien.“ In: *Die deutsche Bühne* (1987): 27-30. Zitiert nach Jan Strümpel. *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*. Göttingen: Wallstein, 2000. 188.

tal pity, sanctimonious judgment, and that hypocritical philo-Semitism,”<sup>8</sup> wie Anat Feinberg zusammenfasst. Um sich von diesen Fesseln und der Bürde der Vergangenheit zu befreien, müssen Tabus gelegentlich gebrochen werden, argumentiert Tabori, sonst laufe man Gefahr, an ihnen zu ersticken.

Er schafft es in seinen Stücken, zwei wesentliche Aspekte–die Erinnerungsarbeit, aber auch die Trauerarbeit–in einem geschlossenen Ganzen zu vereinen. Tabori gab an, dass er seine Theaterstücke für sich selbst als eine Art Therapie durch Erinnerungsarbeit ansieht: indem er die Gräueltaten literarisch aufarbeitete, durchlebte er sie auch auf physische Weise und nur so, argumentiert er, könne man die Vergangenheit bewältigen, indem man sich, nach Freud, daran erinnere, sie wiederhole und durcharbeite. „True remembrance is possible only through sensual remembrance [...] [W]hat is remembered in the body is well remembered.“<sup>9</sup> Tabori sieht den Prozess des Schreibens solcher Werke wie *Mein Kampf* nicht nur für sich selbst als therapeutische Arbeit an: er sieht sein literarisches Schaffen als sein persönliches Zusammentreffen mit Hitler an und spricht diesem Prozess eine kathartische Funktion zu: “It’s my Hitler. Hitler in me. It’s an exorcism, like everything else I write.“<sup>10</sup> Tabori erhofft auch, mit seinen Aufführungen eine ähnliche Wirkung der Läuterung bei den Zuschauern zu erzielen, indem er sie mit Hilfe seiner Charaktere auf der Bühne mit der Vergangenheit konfrontiert. Der Dramatiker vertritt die Ansicht, dass wir nur dann in der Lage sind, etwas zu vergessen, wenn wir uns zunächst–in einer Form der Aufarbeitung–daran erinnern.<sup>11</sup> Als ein stilistisches Mittel und eine Form der theatralischen Aufarbeitung greift Tabori immer wieder auf das Motiv des Rollentausches und Rollenspiels in seinen Werken zurück. Spricht man von ‚Rollen‘, so muss zwischen einer sozialen und

---

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Feinberg, *Embodied Memory*, 238.

<sup>10</sup> Andres Müry. “Es ist mein Hitler. Ist Hitler in mir.“ *Rheinischer Merkur* 29. April 1988. Zitiert nach Feinberg, *Embodied Memory*, 249.

<sup>11</sup> Vgl. Feinberg, *Embodied Memory*, 238.

einer persönlichen Rollen unterschieden werden. Während sich die soziale Rolle diejenige ist, die ein Individuum in der Gesellschaft einnimmt, ist die persönliche Rolle enger an den Begriff von Identität gebunden, insoweit sich Identität vom Individuum aus konstituiert. Die soziale Rolle wird stärker von der Gesellschaft aus determiniert, und es ist schwieriger seine soziale Rolle beziehungsweise seine Stellung in der Gesellschaft zu verändern. Die persönliche Rolle basiert dagegen eher darauf, wie man sich selbst definiert. Sie kann, muss aber muss nicht zwangsläufig mit dem Konzept der sozialen Rolle übereinstimmen.

Hajo Kurzenberger beschreibt Taboris Theaterkonzept und seine Theaterarbeit als ein „authentisches Rollenspiel“,<sup>12</sup> wobei er zugibt, dass der Begriff an sich zunächst widersprüchlich erscheinen mag. Mit Theater und Rollenspiel assoziiert man in der Regel etwas Theaterhaftes, Künstliches und Künstlerisches, also eigentlich das Gegenteil des Authentischen. Aber genau diese beiden, das Authentische und das Rollenspiel, verbindet Tabori immer wieder in seinem Theater:

Der Stückeschreiber und Spielleiter dichtet und improvisiert unablässig Rollenspiele, und zwar in vielfältigen Ausformungen und unterschiedlichen Funktionen. [...] Die Forderung Leben und Spiel zu verbinden, ja identisch werden zu lassen, hat Tabori vielfach variiert. Er hat sie detailreich und differenziert beschrieben, er hat sie aber auch pauschal propagiert: Theater ist „von allen Künsten die lebenswahrste, und es hört für mich auf Kunst zu sein, wenn es nicht mehr lebenswahr ist.“<sup>13</sup>

Wie weiter unten ausgeführt wird, gibt es bei Tabori in jedem Stück, aber auch in jeder Aufführung, zahlreiche Rollenspiele in unterschiedlichen Formen und Funktionen.<sup>14</sup> Auf diesen Rollenspielen, ihrer Analyse und Untersuchung auf ihre jeweilige Funktion und Wirkung hin, soll der Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit liegen.

---

<sup>12</sup> Hajo Kurzenberger. „Taboris authentisches Rollenspiel.“ *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* 133 (1997): 58.

<sup>13</sup> Kurzenberger, „Taboris authentisches Rollenspiel,“ 58.

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

Im Folgenden werde ich drei Theaterstücke von George Tabori, die–wegen ihrer gemeinsamen Thematik–auch unter dem Begriff Holocaust-Stücke zusammengefasst werden, *Mein Kampf* (1987), *Weisman und Rotgesicht* (1990) und *Jubiläum* (1983), auf den Aspekt des Rollenspiels hin näher untersuchen. Die Handlung von *Mein Kampf* ist zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts in Wien angesiedelt, also vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten. Tabori setzt sich hier mit der Vorgeschichte auseinander, die zum Völkermord an den europäischen Juden und anderen Minderheitengruppen führte. In *Weisman und Rotgesicht*–Schauplatz der Handlung sind hier die amerikanischen Rocky Mountains–ist das Geschehen eindeutig nach dem Holocaust angesiedelt und thematisiert die Folgeerscheinungen der Massenvernichtungen, wie Verfolgungssängste und Traumata. In *Jubiläum* werden übergreifend unterschiedliche Zeitebenen abgedeckt, die Zeit des Dritten Reiches und die unmittelbare Nachkriegszeit der fünfziger Jahre; es wird aber auch Bezug zur Gegenwart genommen, die achtziger Jahre in Deutschland. In diesen drei Dramen deckt Tabori folglich alle Zeitebenen des Holocaust–die Vorgeschichte, das Dritte Reich, sowie die Nachkriegszeit- und generation–ab. Thematisiert werden die Schrecken der Shoah aus jüdischer Sicht, aber auch aus der Sicht anderer verfolgter Minderheiten wie Behinderte und Homosexuelle. In *Weisman und Rotgesicht* geht der Stückeschreiber noch einen Schritt weiter, indem er zwei Gruppen–beide Opfer eines Genozids–, die Ureinwohner Nordamerikas und die europäischen Juden, in einem ‚Showdown‘ in der Wüste gegeneinander antreten lässt.

Bevor ich die einzelnen Werke auf ihr Rollenspiel hin–an einigen markanten Textstellen–untersuche, werde ich einleitend zu dem jeweiligen Stück kurz den Inhalt, den Aufbau, den Titel und die Erstaufführung des Stückes kommentieren, sowie einige Presse-Stimmen zur Rezeption der Uraufführung wiedergeben. In allen drei Dramen tauchen unterschiedliche Formen des Rol-

lenspiels mit einem unterschiedlichen Grad an Intentionalität auf. Ich habe meine Arbeit in drei Kapitel untergliedert, da die Rollenspiele, die ich in dieser Reihenfolge untersuche aufeinander aufbauen und der bewusste Vorsatz, eine Rolle zu spielen, graduell zunimmt. Im ersten Kapitel dient das Rollenspiel der Polarisierung bestimmter sozialer Rollen, der des Juden und Adolf Hitlers. Im zweiten Kapitel ist der Rollentausch stark mit dem Begriff der verbunden: indem die Charaktere versuchen, ihre sozialen Rollen hinter sich zu lassen, versuchen sie ihre eigene Identität zu finden. Im letzten Beispiel geht es um einen Rollentausch im klassischen Sinne: ein bestimmtes Ereignis wird aus der Sicht aller Beteiligten berichtet, um unterschiedliche Perspektiven neue Einblicke zu ermöglichen. Zunächst werde ich mich in meiner Arbeit der Konzeption der Rollen des Juden Schlomo Herzl und Adolf Hitlers in *Mein Kampf* zuwenden: es soll untersucht werden, inwieweit Herzl die Rolle Hitlers bestimmt und prägt und in welchem Maße Hitler seine eigene Identität aus der Abgrenzung zu seinem Gegenpol Herzl gewinnt. Im zweiten Kapitel untersuche ich das Spiel mit unterschiedlichen Rollen, beziehungsweise Identitätskonzepten, im „jüdischen Western“ *Weisman und Rotgesicht*. Hier diskutiere ich vor allem das verbale Duell zwischen dem Indianer Rotgesicht und dem Juden Weisman, mit dessen Tochter Ruth als Schiedsrichterin, und analysiere es auf die verschiedenen Opfer- und Identitätskonzepte hin. Als letztes Werk betrachte ich das Rollenspiel–im Sinne des Vertauschens von Rollen–im Drama *Jubiläum*. Anhand der Analyse einer Szene des Stückes, Szene Elf, die auf das historische Ereignis des Kindermords vom Bullenhuser Damm Bezug nimmt, wird die Bedeutung des Rollenspiels bei Tabori untersucht. In dieser Szene schlüpft das behinderte, jüdische Mädchen Mitzi–selbst ein Opfer der nationalsozialistischen Ideologie–in die Rollen der ermordeten Kinder, der verantwortlichen Ärzte sowie des zuständigen Oberstaatsanwalts.

In jedem der zu besprechenden Dramen entwickelt das Rollenspiel seine eigene Dynamik. Indem die Rollen getauscht beziehungsweise vertauscht werden, entdeckt der Schauspieler, aber ebenso der Zuschauer, eine neue Perspektive: „Das Tauschen der Rolle verschafft auch einen neuen Blick auf sich selbst, bzw. die ursprüngliche Rollenfigur.“<sup>15</sup>

Ich möchte im Folgenden diesen Punkt als ein wesentliches Anliegen Taboris im Bezug auf das Rollenspiel herauszuarbeiten versuchen. Wie er selbst für sich beim Schreiben seiner Dramen seiner Vergangenheit erinnert, sie wiederholt und durcharbeitet, so möchte er auch seinen Lesern und seinem Publikum eine solche Möglichkeit aufzeigen. Auf eine sehr eingängige Art und Weise–mit Hilfe des Rollenspiels–bietet er den Lesern und Zuschauern die Option, sich in die Position der Schauspieler hinein zu versetzen, in eine Position, in der man in verschiedene Rollen schlüpfen kann und Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven betrachten kann. „Insofern man sich in die Rolle des anderen versetzen kann, kann man aus dieser Position heraus, gewissermaßen auf sich selbst zurückblicken, für sich selbst zum Objekt werden,“ argumentiert Arno Paul in seiner Rollen- und Theatertheorie.<sup>16</sup> Das lässt sich ebenso auf Taboris Theatertheorie übertragen. Dieser Austausch der Positionen entsteht bei Tabori in der Konzeption seines Rollenspiels einerseits durch Identifikation und Einfühlung, aber ebenso durch Konfrontation und Distanz.<sup>17</sup> „Einfühlung, Identifikation und Übertragung (im nicht psychoanalytischen Sinne) führen dazu, das Verborgene, das bewusst oder unbewußt Zurückgehaltene oder Verdrängte ans Licht zu bringen und sichtbar zu machen.“<sup>18</sup> Genau das ist das Ziel bei Tabori: er möchte das Verborgene zu Tage bringen, im Freudschen Sinne wiederholen und durcharbeiten–indem er es auf der Bühne darstellt–und somit, das ist seine Theorie, das Geschehene bewältigen.

---

<sup>15</sup> Kurzenberger, „Taboris authentisches Rollenspiel,“ 65.

<sup>16</sup> Arno Paul. „Lehre vom theatralischen Handeln.“ Helmar Klier (ed). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*. Darmstadt, 1981. 224.

<sup>17</sup> Vgl. Kurzenberger, „Taboris authentisches Rollenspiel,“ 66.

<sup>18</sup> Ebd.

## **2. Die Konzeption der Rolle: Taboris *Mein Kampf* (1987)**

*Mein Kampf* ist nach *Die Kannibalen* (1969), *Mutters Courage* (1979) und *Jubiläum* (1983) Taboris viertes Theaterstück, das im Zeichen der Shoah steht. Mit der Uraufführung des Stückes am 6. Mai 1987 im Akademietheater des Wiener Burgtheaters erlangte Tabori endgültige Anerkennung als Bühnenautor. In diesem Werk „wird mit allen Mitteln des Schwanks und der grotesken Übertreibung die Geburt des Faschismus in einem Umfeld von Banalität und Dummheit gezeigt.“<sup>19</sup>

### **Inhaltliche Darstellung**

Im Winter des Jahres 19 ... trifft in einem Wiener Männerasyl der Mächtegern-Künstler Adolf Hitler, von der Kunstakademie abgewiesen, auf Schlomo Herzl, einen jüdischen Hausierer und dessen Bettnachbarn Lobkowitz, arbeitsloser Koscherkoch, der sich für Gott hält. Schnell entwickelt sich zwischen Hitler und Herzl ein Verhältnis, das von Spannungen gekennzeichnet ist. Herzl sieht es als eine gelungene Abwechslung an, den einfältigen, hilflosen und unselbstständigen Hitler zu bemuttern und sich von ihm herumkommandieren zu lassen, was Lobkowitz dazu veranlasst, von einer „masochistische[n] Mutterliebe“ (162) zu sprechen. Herzl ist Hitler in vieler Hinsicht, vor allem aber intellektuell und rhetorisch, weitaus überlegen. In seiner verqueeren Liebe zu Hitler geht Herzl sogar soweit, dass er Hitler vor Frau Tod verleumdet, nicht realisierend, dass Frau Tod Hitler nicht als Opfer sucht, sondern als Mörder in ihre Dienste stellen will.

---

<sup>19</sup> Chantal Guerrero. *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*. Köln: Teiresias-Verlag, 1999. 53.

Dem Größenwahn verfallen, entscheidet sich Hitler, Herzls Rat zu folgen und in die Politik zu gehen. Weil er kompromittierende Veröffentlichungen über seine Person in Herzls Buch vermutet, dringt er im letzten Akt mit seinem Freund Himmlischst und einem Schlägertrupp ins Männerasyl ein. Auf der Suche nach dem Buch, das den Titel *Mein Kampf* trägt, wird Schlomos Henne Mitzi getötet und verspeist. Das Drama endet mit der Opferung der Henne und dem vorausdeutenden Versprechen Hitlers an Frau Tod, dass er sie nicht enttäuschen werde.

### **Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust**

Bei einer literarischen Bearbeitung, bzw. Aufarbeitung der Holocaust-Thematik, wurde vor allem in Deutschland immer wieder die Frage aufgeworfen, ob man die Schrecken des Holocaust überhaupt thematisieren darf und wenn ja, in welcher Weise. In einer Rezension in der *Zeit* (1970) stellte Christoph Müller anlässlich der Uraufführung von Taboris *Kannibalen* die Frage nach der Legitimation solcher Werke: „Darf man das denn?“<sup>20</sup> Die Frage, ob es vertretbar sei, die Leiden im KZ in solcher Form darzustellen, dass sie „so gar nichts Erhabenes mehr haben, sondern nur noch kläglich komisch wirken,“<sup>21</sup> richtet sich an den Dramatiker, aber auch an den Zuschauer. Aber muss Leiden etwas „Erhabenes“ haben, um mit den Worten Müllers zu sprechen? Ich denke, genau das möchte Tabori in seinen Dramen zeigen, dass ein Opfer nicht nur dann ein Opfer ist, wenn es als Märtyrer dargestellt wird. Ebenso richtet Müller seine Frage an den Zuschauer, ob man über die Witze in einem solchen Stück, vor dem Hintergrund der Massenvernichtung, lachen darf oder nicht. Tabori hat diesbezüglich seine eigene Theorie entwickelt und beantwortet sie emphatisch mit ‚Ja‘. Für ihn liegen Schmerz und Scherz sehr eng beieinan-

---

<sup>20</sup> Christoph Müller. „Darf man das denn?“ In: *Die Zeit* 9.1.1970. Zitiert nach: Jan, Strümpel. *Vorstellungen vom Holocaust: George Taboris Erinnerungs-Spiele*. Göttingen: Wallstein, 2000. 180.

<sup>21</sup> Müller, „Darf man das denn?“

der. Dass er seine Theorie auch auf *Mein Kampf* anwendet, deutet Tabori bereits durch das dem Werk vorangestellte Distichon Hölderlins an.

Immer spielt ihr und scherzt? Ihr müsst! oh Freunde!  
mir geht dies  
In die Seele, denn dies müssen Verzweifelte nur.<sup>22</sup>

In diesem kurzen Gedicht klingt die Verbindung an zwischen spielen und scherzen auf der einen und Verzweiflung auf der anderen Seite. Hölderlin betont, dass Scherz und Schmerz, Freude und Leid eng aneinander gekoppelt sind, und dass das eine häufig nur in Kombination mit dem anderen existiert. Einen ähnlichen Zusammenhang sieht man auch in Taboris Schriften. In einem Interview mit Andrea Welker erklärt der Autor, wie er die Beziehung zwischen Scherz und Schmerz, zwischen Witz und Ernst interpretiert:

Einen Witz nehme ich immer todernst, weil für mich der Inhalt eines Witzes immer eine Katastrophe darstellt. Der Witz ist die perfekte literarische Form, weil er kurz ist, absolut logisch, und die Pointe ist immer eine Überraschung.<sup>23</sup>

Der Dramatiker betont weiterhin, dass der Witz in seinen Stücken stets als eine Art Überleitung zu einer Konfrontation mit etwas Schrecklichem diene. Jan Strümpel sieht darin den Kern von Taboris Theaterarbeit, „der davon bestimmt ist, dem Holocaust nicht durch eine primär tragische Form theatrale Gestalt zu geben, sondern sich [dieser] Dialektik des Witzes zu bedienen.“<sup>24</sup> Tabori selbst rechtfertigt seinen Witz folgendermaßen: „Daß in meinen Witzen ein kleiner Holocaust steckt, hat auf dem Theater Sinn: Durch die Verbindung von Scherz und Schmerz wird das Tragische nicht triefend.“<sup>25</sup> Über Taboris spezifischen Witz–vor allem in *Mein Kampf*, aber auch in anderen Werken–und den Zusammenhang, den er zwischen Witz und Katastrophe sieht, sowie

---

<sup>22</sup> George Tabori. „Mein Kampf. Farce.“ George Tabori. *Theaterstücke II*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1994. 143.

<sup>23</sup> Andrea Welker (ed). „George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits.“ Wien: Bibliothek der Provinz, 1994. Zitiert nach: Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 140.

<sup>24</sup> Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 141.

<sup>25</sup> Sven Michaelsen. „Gipfeltreffen der Provokateure. Gespräch mit George Tabori und Claus Peymann.“ In: *Stern* 26.5.1994. Zitiert nach: Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 141.

der therapeutischen Wirkung, die er dem Witz zuschreibt, könnte eine eigene Abhandlung geschrieben werden.

Tabori ist nicht der erste und bei weitem nicht der einzige, der die Figur Hitlers auf die Bühne bringt. Zu den bekannteren Literaten und Dramatikern, die sich an dieses heikle Thema heranwagten, zählten Bertolt Brecht (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, 1941), Else Lasker-Schüler (*IchundIch*, 1940/41), Charlie Chaplin mit seinem Film *The Great Dictator* (1940), Heiner Müller (*Germania Tod in Berlin*, 1978) und Dieter Forte (*Das Labyrinth der Träume oder wie man den Kopf vom Körper trennt*, 1983), um nur einige zu nennen. Während Brecht Hitler und seine Vertrauten im Mafia-Milieu des Karfiolhandels im Chicago der dreißiger Jahre ansiedelte, setzte Chaplin in seinem Film auf eine starke Karikatur der Figur Hitlers. Dessen Körperhaltung, Sprache, Gestik sowie sein markantes Äußeres wurden stark überzeichnet dargestellt, in Form einer satirischen Slapstick-Komödie. Prominente Nazis spielen auch die Titelrollen in Else Lasker-Schülers Drama *IchundIch*; bei Heiner Müller wird Hitler in *Germania Tod in Berlin* als Monster und Menschenfresser dargestellt.<sup>26</sup> Taboris Drama wird in der Forschung am häufigsten mit Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* verglichen: beide Stücke haben eine ähnliche Herangehensweise an die Thematik, indem sie den Witz als ein elementares Stilmittel benutzen. Tabori war mit Brechts Werk bestens vertraut. 1974 hatte er *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, ins Englische übersetzt. Außerdem ist aus Taboris Aufzeichnungen und anderen Quellen bekannt, dass er den Autor sehr schätzte und in seinen Stücken zahlreiche Anregungen fand.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Vgl. Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 132 ff.

<sup>27</sup> Vgl. Feinberg, *Embodied Memory*, 22-23.

## **Bedeutung des Titels *Mein Kampf***

Mit dem Titel *Mein Kampf* stellt Tabori in mehrerer Hinsicht textuelle Bezüge her. Jeder, der den Titel hört, assoziiert ihn natürlich zunächst mit Adolf Hitler und dessen gleichnamigen Buch. Adolf Hitlers *Mein Kampf* entstand größtenteils im Jahr 1924, während Hitlers Inhaftierung in der Haftanstalt Landsberg. Der erste Band wurde im Juli 1925 veröffentlicht, der zweite Band folgte ein Jahr später im Dezember 1926. In diesem Werk entwirft Hitler die Grundzüge seiner antisemitischen Ideologie sowie seine politische Agenda vor dem Hintergrund seiner Autobiographie.<sup>28</sup> Aus naheliegenden Gründen möchte Tabori eine Assoziation mit Hitler hervorrufen: er wählte Hitler als Hauptakteur seines Dramas, als Antagonisten zum Juden Herzl. Taboris Darstellung Hitlers hat jedoch mit der glorifizierenden Selbstdarstellung der historischen Figur oder seiner Verherrlichung als ‚Führer‘ im Rahmen der Nazi-Ideologie wenig gemeinsam. Tabori karikiert Hitler vielmehr und degradiert ihn zu einer hilflosen, naiven und aggressiven Witzfigur. Der Untertitel *Farce* verweist darauf, dass hier das ursprüngliche Werk parodiert wird. Abgesehen von Hitlers Werk, nimmt Tabori mit dem Titel noch auf ein weiteres Werk Bezug, auf Herzls Buch-Entwurf im Schauspiel, ebenfalls *Mein Kampf* betitelt. Im Eingangsgespräch zwischen Herzl und Lobkowitz erfährt man, dass Herzl an einem Buch arbeitet und auf der Suche nach einem geeigneten Titel ist. Scheinbar wahllos listet Schlomo diverse Buchtitel auf, alles bekannte Werke der Weltliteratur, bis er schließlich seinen Titel findet: „Wie wär’s mit ‚Mein Kampf‘?“<sup>29</sup> Anders als Hitler scheitert Herzl an seinem Buchprojekt, da er über den Schlusssatz, „und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute,“ (199) nicht hinauskommt. Zum einen wird damit nahegelegt, dass sich ein Buch mit einem solchen geschichtsträchtigen Titel einfach nicht schreiben lässt, dass einem die Worte fehlen, um etwas unter einem solchen Titel

---

<sup>28</sup> Vgl. Ian Kershaw. *Hitler 1889-1936. Hubris*. New York: Norton & Company, 2000. 29.

<sup>29</sup> George Tabori, „Mein Kampf,“ 149. Im Folgenden im Text zitiert.

zu Papier zu bringen. Andererseits könnte man auch argumentieren, dass Herzl nichts zum Thema *Mein Kampf* zu berichten weiß, weil kein ‚Kampf‘ stattgefunden hat, in dem Sinne, dass Herzl nicht gekämpft hat, sondern seinen ‚Feind‘ zunächst noch aktiv unterstützt und gegen Ende passiv dem Geschehen beigewohnt hat.

Seiner Dramen-Version hat Tabori den zusätzlichen Untertitel „Farce“ hinzugefügt, eine Bezeichnung, die die Dramenhandlung sehr gut widerspiegelt. Im Allgemeinen versteht man unter einer Farce „a comic dramatic piece that uses highly improbable situations, stereotyped characters, extravagant exaggeration, and violent horseplay.“<sup>30</sup> In ihrem Artikel *Mein Kampf–Farce oder theologischer Schwank?* argumentiert Sandra Pott, dass die Farce als komische Bühnenform im ‚absurden Theater‘ wiederentdeckt wurde, in dem sie die konventionelle Dramenformen demontiert und Neu-Aufführungen klassischer Stücke farciert.<sup>31</sup>

Sie stellt dar, wie

das farcenhafte Spiel die Identifikation des Rezipienten mit den Figuren, die als Typen oder als Verdopplung anderer Figuren auftreten, [verhindert]. Die Obszönität der Sprache, die gewaltsame und tölpelhaften Handlungen der Figuren lösen mögliche emotionale Bindungen der Rezipienten an bestimmte Protagonisten, so dass vermittelt der Witz-Strukturen der Farce ein Lachen erreicht wird, das frei von Empathie ist: Gefühlsregungen wie das Mitleiden werden vom Genre der Farce nicht bewirkt, vielmehr hat es eine Distanzierung des Rezipienten zur Folge.<sup>32</sup>

Darin, dass Taboris Farce nicht im traditionellen Sinne zu verstehen sei, sind sich die Kritiker einig:

Unlike classical farces, Tabori’s play does not seem to focus upon situations and actions at the expense of character development, nor are its characters stereotypes. Indeed, [Taboris] *Mein Kampf*, is best understood in context of

---

<sup>30</sup> Encyclopedia Britannica, (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/201791/farce>) , Stand: 13.04.09.

<sup>31</sup> Vgl. Sandra Pott. „’Ecce Schlomo’: *Mein Kampf*–Farce oder theologischer Schwank?“ Hans-Peter Bayerdörfer, Jörg Schönert (eds). *Theater gegen das Vergessen: Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Niemeyer, 1997. 251.

<sup>32</sup> Ebd.

avant-garde experimentations with the farce mode, which seeks to invert generic expectations.<sup>33</sup>

Zieht man dies in Betracht, so ist die Farce eigentlich das einzige adäquate literarische Genre, das verwendet werden kann, um die Figur Hitlers in der Literatur darzustellen. In diesem Sinne argumentiert auch Paul Liessman, der die Ansicht vertritt, dass eine Darstellung Hitlers als Schlächter und Barbar eine „überflüssige dramatische Verdopplungsübung“<sup>34</sup> wäre, da dies lediglich die historischen Fakten bestätigen würde. Er gibt an, dass die grundlegende Qualität von Taboris Texten darin läge, dass er nicht danach frage, „unter welchen Bedingungen, es politisch opportun sein könnte, sich als Dramatiker dem Phänomen Hitler zu stellen. Zur Idee des Welttheaters gehört, daß alle Welt zum Theater werden kann – also auch Hitler und seine Juden.“<sup>35</sup>

### **Aufbau und Form des Dramas**

Formal entspricht das Werk mit der Einhaltung der drei Einheiten von Zeit, Raum und Handlung dem Schema des klassischen Dramas nach Aristoteles. Die fünf Akte lassen die Handlung im klassischen Spannungsbogen ansteigen und abfallen, um schließlich in der Katastrophe zu enden.<sup>36</sup> Schauplatz der Handlung ist das „Asyl in der Blutgasse“ (144) in Wien, die Handlung erstreckt sich über einen Zeitraum von vier aufeinanderfolgenden Tagen: Donnerstag, Freitag, Samstag, Sonntag und Bußtag. Ein genaues Datum ist nicht bekannt, wir wissen lediglich, dass wir uns im „Winter 19 ..“ (144) befinden. Aus historischen Quellen wissen wir, dass Hitler in den Jahren 1907 und 1908 zweimal von der Akademie der Feinen Künste in Wien abgelehnt

---

<sup>33</sup> Feinberg, *Embodied Memory*, 248.

<sup>34</sup> Konrad Paul, Liessman. „Die Tragödie als Farce. Anmerkungen zu George Taboris ‚Mein Kampf‘.“ *Text+Kritik: Zeitschrift für Literatur* 133 (1997): 84.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Vgl. Günther und Irmgard Schweikle (eds). *Metzler Literatur Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1984. 103.

wurde.<sup>37</sup> Geht man davon aus, dass Tabori sich an den historischen Eckdaten orientierte, so lässt sich die Dramenhandlung auf den Anfang des 20. Jahrhunderts datieren. Die Handlung verläuft einheitlich, es gibt neben der Haupthandlung, der Beziehung zwischen Hitler und Herzl, keine weiteren, untergeordneten Nebenhandlungen.

Interessant ist, dass Taboris *Mein Kampf* heute in zwei unterschiedlichen Formen vorliegt: Als Erzählung erschien das Werk 1986 im Fischer Verlag, dort als „Prosa-Farce“ eingeordnet. Ein Jahr später, 1987, wurde die Dramenfassung im Wiener Akademietheater uraufgeführt. Das Drama wurde wechselweise als „Farce“, „tragische Farce“ und von Tabori selbst auch als „theologischer Schwank“<sup>38</sup> bezeichnet. Tabori begründet diese Kategorisierung folgendermaßen:

Ich nenne ‘Mein Kampf’ einen theologischen Schwank. Grundsätzlich geht es um die Liebe. Auf verschiedenen Ebenen. Die himmlische Liebe, die erotische und die sexuelle. Wenn man die Heilige Schrift ernst nimmt, was ich, je älter ich werde, tue, dann ist das ganz klar, daß die jüdische und die christliche Bibel wollen, daß man den Feind liebt wie sich selber. Das ist die theologische Ebene, wo die extremen Polaritäten, die Versöhnung–das ist nicht das richtige Wort–, die Liebe, das Vergeben, das Verzeihen üben. Die Passion ist immer rätselhaft.<sup>39</sup>

Mit diesem Zitat fasst Tabori die grundlegende Thematik des Werkes treffend zusammen: Herzl hat es sich zum Ziel gemacht, Hitler zu bekehren, nicht in einem religiösen Sinne, aber in einem humanitären, menschlichen Sinne, durch seine Liebe. Tabori sagte in einem Interview, man könne *Mein Kampf* als „banale Liebesgeschichte“ sehen, „auch in dem Sinne, wie man es in Hollywood versteht: A Great Love Story–Hitler and his Jew.“<sup>40</sup> Abgesehen von Hitlers asozialem Verhalten und seiner aggressiven Persönlichkeit, liegt seine größte Schwäche in der Unfähigkeit, elementare Gefühle wie Trauer, Schmerz, Mitleid, Liebe zu empfinden und auszudrücken. Er

---

<sup>37</sup> Vgl. Kershaw. *Hitler*, 23-24.

<sup>38</sup> Vgl. Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 52.

<sup>39</sup> George Tabori im Gespräch mit Reinhard Palm und Ursula Voss “Es ist das große Welttheater, jedes Leben” In: *Theater heute* 7 (1987): 24. Zitiert nach Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 57.

<sup>40</sup> Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 132.

möchte gerne von Herzl wissen, wie man weint, scheitert aber selbst bei dem Versuch zu weinen. Im Bezug auf die Liebe hat Hitler ebenfalls keinerlei eigene Erfahrungen gemacht, er hält Sexualität für etwas Abstoßendes und Tierisches. Herzl erkennt nicht, oder nur zu spät, dass seine Bemühungen vergeblich sind, und dass man einen Hitler mit Liebe nicht ändern kann.

## **Sprechende Namen**

In Mein *Kampf* spielen ‚sprechende Namen‘ eine wichtige Rolle und sind sehr aussagekräftig. Herzl betont im Gespräch mit Hitler, wie viel der Name über die Person aussagen kann: „Was in einem Namen steckt, Junge? Ich sage Ihnen, was alles in einem Namen stecken kann“ (154). Der Name Schlomo kann auf die Figur des Königs Salomon aus dem Alten Testament der Bibel zurückgeführt werden. Salomon war der dritte Herrscher Israels (ca. 965 v. Chr. bis 926 v. Chr.), der für sein salomonisches Urteil bekannt ist, durch das er einen Streit zwischen zwei Frauen um ein Kind diplomatisch schlichtete. Daneben vertrat Salomon eine für die damalige Zeit sehr aufgeklärte Einstellung gegenüber anderen Völkern und Religionen.<sup>41</sup> Der Nachname ‚Herzl‘ ist ein Diminutiv des Wortes ‚Herz‘. Es gibt einen weiteren Namensvetter, der herangezogen werden kann: Theodor Herzl (1860-1904). Bekannt als österreichischer Publizist, Schriftsteller, Journalist und zionistischer Politiker publizierte er 1896 ein Buch mit dem Titel *Der Judenstaat*, um den aufkommenden antisemitischen Tendenzen entgegenzutreten. Der von ihm begründete politische Zionismus trug Jahre später maßgeblich zur Begründung des modernen Staates Israel 1948 bei.<sup>42</sup> Herzl selbst hat seine eigene Theorie über seinen Namen: „Herz reimt sich auf Schmerz. Schlomo auf homo. Andererseits reimt sich Herzl auf Scherzl, das Schwanzstück vom Rind. Jeder verdient den Namen, den er trägt“ (154). Der Name Hitler ist

---

<sup>41</sup> Jewish Virtual Library (<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Solomon.html>), Stand: 13.04.09.

<sup>42</sup> Jewish Virtual Library, (<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Herzl.html>), Stand: 13.04.09.

natürlich extrem geschichtsträchtig. Auffällig ist, dass sich Hitler zunächst nur mit seinem Nachnamen vorstellt (154), woraufhin Herzl verwundert reagiert: „Komisch, sie sehen gar nicht jüdisch aus“ (154). Hitler spricht sich an späterer Stelle vehement dagegen aus, von Herzl mit dem Vornamen ‚Adolf‘ angesprochen zu werden und bedroht ihn sogar: „Nenn du mich noch einmal Adolf, und ich dreh dir den Hals um!“ (167) Als Nebenfiguren wären noch Gretchen und Himmlischst aufzuführen: Himmlischst Vorbild ist Heinrich Himmler, Gretchen wurde in Anlehnung an Goethes Gretchen in *Faust* ausgewählt.

### **Stimmen zur Uraufführung in Wien (1987)**

Chantal Guerrero zufolge wurde Taboris Inszenierung in Wien sowohl von Seiten des Publikums als auch von Seiten der Kritiker, begeistert aufgenommen. Sowohl die *Süddeutsche Zeitung* als auch der *Spiegel* berichteten von andauerndem Beifall und Jubel des Publikums. Guerrero weist jedoch darauf hin, dass die durchwegs positiv ausfallende Meinung der Kritiker teilweise auf widersprüchliche Urteile zurückzuführen sei. Während ein Kritiker (Thomas Rothschild, *Deutsche Bühne*) die Darstellung des Juden als „klischeehaft und künstlich“<sup>43</sup> beschreibt, hebt ein anderer (Otto Hochreiter, *Die Presse*) „die Glaubwürdigkeit der durch Widerspruch und Unberechenbarkeit gekennzeichneten Charakter lobenswert hervor.“<sup>44</sup> Die Darstellung der Figur Hitlers in *Mein Kampf* fand indes eindeutigen Beifall. „Besonders durch Vergleiche zu film- und theatertypischen Dämonisierungen und Verulkungen der Hitler-Figur wurde unterstrichen, daß Tabori im Verzicht auf solche Tabuisierungen die Ambivalenz von Täter und Opfer vorteilhaft

---

<sup>43</sup> Thomas Rothschild. „Hitler in Wien.“ *Die Deutsche Bühne* 7 (1987): 28. Zitiert nach Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 54.

<sup>44</sup> Vgl. Otto Hochreiter. „Weise Trauerlust.“ In: *Die Presse* (Wien) 8.5.1987. Zitiert nach Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 54.

herausarbeitete.“<sup>45</sup> Michael Merschmeier bezeichnete die Täter-Opfer-Konstellation zwischen dem Juden Herzl und Hitler als „Humor-Horror-Symbiose“<sup>46</sup>, und Sibylle Fritsch hebt Taboris Menschenbild hervor, in dem „jeder alle Möglichkeiten, den Hitler auch und den Schlomo, in sich trägt.“<sup>47</sup> Eine ausführliche Stellungnahme zu Taboris ‚Tabuverletzung‘ findet sich auch bei Thomas Rothschild, der meines Erachtens Aussagen trifft, die nicht nur für das hier vorliegende Drama, sondern für alle Holocaust-Stücke des Autors zutreffend erscheinen.

Es ist leicht, Tabori mißzuverstehen. Aber wenn man ihn versteht, dann haben seine Stücke, dann hat ‚Mein Kampf‘ mit Respektlosigkeit und Tabuverletzung, mit scheinbar makabrem Humor und grotesker Verzerrung ein Ausmaß an Humanität, das von wenigen Bühnenarbeiten der Gegenwart erreicht wird. Wenn man versteht, dann vermögen diese Stücke zu therapieren, eine Katharsis im ursprünglichen Sinne zu bewirken, und zwar bei den Opfern wie bei den Tätern: das eine ist ohne das andere nicht zu haben. Tabori hat als einer der wenigen begriffen, daß mit Schuldzuweisung nichts oder nur Schlimmes erreicht wird.<sup>48</sup>

Einige wichtige Aspekte von Taboris literarischem Schaffen und seiner Theaterarbeit werden hier angesprochen: gerade im Rahmen seiner Holocaust-Stücke wurde dem Dramatiker mehrfach vorgeworfen, dass er Grenzen überschreite und Tabus breche. Rothschild nimmt Bezug zu Taboris Theaterarbeit, indem er Theater als therapeutisch ansieht, das man mit Leib und Seele erleben muss, um es verstehen zu können. Taboris Ziel ist es, Menschen oder Gruppen in Grenzsituationen darzustellen, um zu untersuchen, wie seine Figuren solche Situationen meistern oder warum sie an ihnen scheitern. Der Dramatiker ist davon überzeugt, dass man nur durch eine intensive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit—sei sie auch noch so schmerzhaft—diese Schrecken hinter sich lassen kann, daher ist sein Motto: „There are taboos that must be broken or

---

<sup>45</sup> Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 55

<sup>46</sup>Michael Merschmeier. „Wien nach der Wende,“ In: *Theater heute* 7 (1987): 12. Zitiert nach Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 55.

<sup>47</sup> Sibylle Fritsch. „George für alle,“ In: *Profil* (Wien), 11.5.1987. Zitiert nach Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 55.

<sup>48</sup> Thomas Rothschild. „Hitler in Wien.“ In: *Die deutsche Bühne* 7 (1987): 29/30. Zitiert nach Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 58.

they will continue to choke us.“<sup>49</sup> Tabori setzt sich jedoch bewusst von der vorherrschenden Darstellung des Holocaust in den Medien (Film, Drama, Prosa, Erzählung) ab, die seines Erachtens eine klischeehafte Schwarz-weiß-Darstellung sind, die nur das Mitleid des Publikums hervorrufen. Genau das möchte Tabori jedoch mit seiner Darstellung vermeiden und dagegen spricht er sich deutlich aus: „It would be insulting to the dead, to beg for sympathy or to lament their crushed nakedness. The event is beyond tears.“<sup>50</sup>

### **Konzeption der Rolle in *Mein Kampf***

Wie man an einigen weiteren Dramen Taboris festmachen kann, benutzt er auch in *Mein Kampf* eine spezifische Figurenkonstellation, um die Beziehung zwischen Protagonisten und Antagonisten zu beleuchten. „Schlomo und Hitler,“ sagte Tabori einmal, „sind Teile von einem Traum, eine Art ‚directed dream‘. Sie besitzen ihre Autonomie und tauschen die Rollen. Man hat so viele Ichs in sich, so viele Figuren, es ist das große Welttheater, jedes Leben.“<sup>51</sup>

Das Verhältnis zwischen Herzl und Hitler wird meistens unter der Täter-Opfer-Konstellation beschrieben: Tabori weicht bewusst von traditionellen und klassischen Rollenverteilungen ab. In seinem frühen Drama *Die Kannibalen* (1969) wird diese verschobene Täter-Opfer-Konstellation, mit der Tabori häufig spielt, bereits thematisiert: die einzigen Überlebenden aus einem Konzentrationslager sind zwei jüdische Insassen, die an dem Tod eines Mithäftlings beteiligt waren und die nur verschont blieben, weil sie sich nicht weigerten, den toten Mithäftling zu essen. In dieser Grenzsituation, die hier dargestellt wird, sind die Juden einerseits und hauptsächlich Opfer des nationalsozialistischen Terrors, andererseits aber auch Täter, da sie sich am Tod eines Mitgefangenen mitschuldig machen. Diese Abweichung vom klassischen Rollenverständnis zwischen

---

<sup>49</sup> Feinberg, *Embodied Memory*, 202.

<sup>50</sup> Feinberg, *Embodied Memory*, 236.

<sup>51</sup> Liessmann, „Die Tragödie als Farce,“ 82.

Opfer und Täter in *Kannibalen* wurde in der deutschen Öffentlichkeit heftig diskutiert: der Leiter der jüdischen Gemeinde in Berlin, Heinz Galinski–selbst ein Überlebender des Holocaust–ging soweit, dass er versuchte, die Aufführung des Stückes zu verhindern.<sup>52</sup> In Taboris Dramen ist nicht immer eindeutig zu bestimmen, wer Täter oder wer Opfer ist. Die Rollen sind einem permanenten Wandel unterworfen. Mit dieser Form der Darstellung untermauert der Dramatiker seine eigene Theorie, wonach jeder die Möglichkeit des Hitlers, aber auch des Schlomos in sich trage. Er spricht sich gegen eine strikte Schwarz-weiß-Darstellung aus, in der die Rollen, einmal festgelegt, nicht mehr zu verändern sind. Im Folgenden werde ich die Konzeption der Rollen–Täter/Opfer, Jude/Christ, Herr/Knecht–am Beispiel der beiden Protagonisten Hitler und Herzl näher untersuchen.

Zum Zeitpunkt seiner Ankunft in Wien kann man Hitler als unselbständigen, gewalttätigen und cholerischen Wüstling bezeichnen, dessen Plan es ist, Künstler zu werden. Am Ende des Dramas ist er immer noch weitgehend unselbständig, hat aber seine antisemitischen Tendenzen ausgeprägt, seinen Plan vom Künstler-Dasein verworfen und möchte nun in die Politik gehen, von Frau Tod als ‚Würgeengel‘ auserkoren. Diese persönliche Entwicklung, die Hitler im Verlauf des Dramas durchläuft, ist maßgeblich auf den erzieherischen Einfluss Herzls zurückzuführen. Bereits in der ersten Szene, in der Hitler in die Dramenhandlung eingeführt wird, wird auch Herzls erzieherisches Bestreben, dem „Bauerntölpel,“ (152) wie er Hitler nennt, Manieren beizubringen gezeigt. Dreimal muss Hitler das Anklopfen und Eintreten üben, bevor er Herzl mit seinem Auftritt überzeugt. Im zweiten Akt des Dramas bereitet sich Hitler auf sein Vorstellungsgespräch an der Akademie der Schönen Künste vor. Als er beim Anziehen einen Knopf verliert, gerät er völlig außer Kontrolle und verhält sich wie ein trotziges Kind: „Er starrt drauf mit zusammengezogenen Augenbrauen und bekommt einen Anfall, wirft sich auf den Boden, trommelt

---

<sup>52</sup> Vgl. Feinberg, *Embodied Memory*, 203.

mit den Fäusten aufs Kissen und gurgelt Beschimpfungen“ (161). Auf Hitlers Frage, wie er aussehe, erwidert Herzl, wie „ein Feschak,“ und der Schnurrbart lasse ihn aussehen wie einen „Hunnen“ (161). Hitler willigt ein, sich von Schlomo den Bart beschneiden zu lassen, woraufhin Schlomo ans Werk geht. Der rhetorisch gewandte Herzl wählt nicht unbewusst das Verb ‚beschneiden‘. Die meisten Juden werden aus religiösen Gründen beschnitten, weshalb die Beschneidung häufig fälschlicherweise als ‚typisch‘ jüdisch angesehen wird. Man könnte argumentieren, dass Herzl, indem er Hitler ‚beschneidet‘, einen Versuch unternimmt, ihn ein Stück ‚jüdischer‘ zu machen. Auffälligerweise ist das nicht der erste Versuch Herzls, Hitler zum ‚Juden‘ zu machen: bei ihrem ersten Zusammentreffen bemüht sich Herzl in einem rhetorisch meisterhaften Zwischenspiel, Hitler eine jüdische Abstammung nachzuweisen (vgl. 155/56). Von Herzls Ausführungen überrumpelt und geistig überfordert, spricht Hitler schließlich von gemeinsamen Cousins und gesteht somit indirekt sein jüdisches Erbe ein. Es bleibt die Frage, warum Herzl Hitler gerne als Juden sähe? Möchte er ihn einfach nur als Seinesgleichen ansehen; hofft er, Hitler könne ihm als Jude weniger gefährlich werden, oder bereitet es ihm einfach nur eine sadistische Freude, seine rhetorischen Spielchen mit Hitler zu spielen, in denen er ihn zum Juden macht? Ich denke, alle drei Aspekte spielen in die Beantwortung dieser Frage mit hinein: einerseits unternimmt Herzl den Versuch, Hitler als Seinesgleichen anzusehen, beziehungsweise ihm aufzuzeigen, dass die Unterschiede zwischen ihnen–dem Juden und dem ‚Arier‘–sich leicht einebnen und auf ein Minimum reduzieren ließen. Somit untergräbt er im selben Moment Hitlers ausländerfeindliche und antisemitische Tendenzen, die sich bereits in der ersten Begegnung aufbauen, indem er ihm aufzeigt, wie lächerlich und unbedeutend solche Unterschiede sind und um wie viel wichtiger Gemeinsamkeiten–wie eine gemeinsame Abstammung–sind. Andererseits bereitet es dem rhetorisch gewandten Herzl ein ebenso großes Vergnügen, Hitler im Wortgefecht aus-

zuspielen und ihn als Verlierer darzustellen: weil er rhetorisch in die Enge getrieben wurde und sich verbal nicht mehr aus der Situation retten kann, stimmt Hitler Herzl zu, ohne sich genau der Bedeutung oder der Konsequenzen bewusst zu sein. Im Folgenden wird in der Regieanweisung beschrieben, wie Herzl Hitler sein charakteristisches Äußeres verleiht:

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. Hitler, im Spiegel, schmolzt noch immer. Nachdem Herzl ihm in seinen Wintermantel geholfen hat, nimmt er seine Mappe auf. Herzl knöpft ihn zu und entfernt einen Fussel vom Revers. (162/63)

Diese Szene ist eine wesentliche und vielleicht die markanteste Szene des ganzen Dramas, da hier die–zumindest äußerliche–Verwandlung vom einfältigen, cholерischen Hitler aus Braunau-am-Inn zum kaltblütigen Massenmörder Hitler, der in die Geschichte eingegangen ist, beginnt. Das Charakteristische und Markante an Hitlers äußerer Erscheinung, das vielfach in der Literatur und Filmen als Erkennungszeichen Hitlers karikiert wurde, der Schnurrbart und das gescheidelte Haar, wird hier als eine Erfindung des Juden Herzl dargestellt. Im übertragenen Sinne heißt das zunächst nichts anderes, als dass Herzl die Rolle Hitlers erschafft und sich dabei als Jude auch direkt in die Rolle des zukünftigen Opfers begibt. Diese Schlussfolgerung muss jedoch eingeschränkt werden, denn sicherlich war es nicht Taboris Absicht, Hitler als ein Produkt des Juden darzustellen. Indem er in Szenen wie dieser und anderen zeigt, wie Herzl immer wieder Hitlers Äußeres und seinen Charakter prägt und verändert, hin zum ‚Endprodukt‘ Hitler im fünften Akt des Dramas, unterminiert er Hitlers Autorität im Drama und er karikiert den historischen Hitler, indem er ihn ins Lächerliche zieht. Die glorifizierende Selbstdarstellung der Person Hitlers als ‚Führer‘, aber auch die verherrlichende Darstellung Hitlers in der nationalsozialistischen Ideologie und Propaganda wird von Tabori komplett unterminiert; das Pathos der faschistischen Ras-

senideologie wird als lächerliche Fiktion entlarvt. Im Bezug auf die Darstellung innerhalb des Dramas muss an dieser Stelle bedacht werden, dass Herzl über eine andere, sehr viel eingeschränktere Sicht als der Leser oder Zuschauer verfügt. Als Zuschauer sehen wir nicht nur das Geschehen auf der Bühne, sondern setzen das Stück automatisch–aufgrund unseres geschichtlichen Hintergrundwissens über den Holocaust–in einen größeren thematischen und vor allem historischen Zusammenhang. In ihrem Essay bezeichnet Sandra Pott diese Diskrepanz zwischen Zuschauer-Wissen und Figuren-Wissen als „diskrepante [...] Informiertheit,“ das als „komisierende[s] Mittel,“<sup>53</sup> das gerade in der Farce, häufig verwendet und auch in anderen Stücken Taboris als Stilmittel angewandt werde. Wie man im weiteren Verlauf des Stückes sehen kann, ist diese ‚diskrepante Informiertheit‘ nicht in gleichem Maß auf beide Protagonisten übertragbar. Peter Höyng argumentiert folgerichtig, dass während „Hitler im Stück sich zwar seiner historischen Dimension unbewußt bleibt, quasi geschichtsblind agiert, Schlomo um seine Opferrolle [weiß], noch während er vergeblich bemüht ist, seinen Feind brüderlich zu lieben und seine(n) Mörder zu verstehen.“<sup>54</sup> Herzl mag sich an dieser Stelle noch nicht bewusst sein, dass er dem späteren Massenmörder Hitler sein Gesicht verleiht, aber für den Zuschauer hat diese Szene einen höchst ironischen, ja sarkastischen Unterton. Im letzten Akt sieht Herzl ein, dass man Hitler mit Liebe nicht zu einem besseren Menschen bekehren kann und er resigniert: „Ich war zu dumm zu wissen, dass manche Menschen Liebe nicht ertragen können“ (202). Herzl erkennt auch, dass sein eigenes Schicksal ein schlimmes Ende nehmen wird: „Wenn ihr beginnt, Vögel zu verbrennen, werdet ihr enden, Menschen zu verbrennen“ (201). Hitler dankt Herzl für seine „Handreichungen“ und verspricht, er werde ihn bei Zeiten „angemessen entlohnen“ und eine „saubere

---

<sup>53</sup> Pott, „Ecce Schlomo,“ 255.

<sup>54</sup> Peter Höyng, „Immer spielt und scherzt ihr? Zur Dialektik des Lachens in George Taboris *Mein Kampf. Farce*.“ Peter Höyng (ed). *Verkörpernte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen, Basel: Francke, 1998. 132.

Lösung“ (187) für ihn finden. Wie diese „saubere Lösung“ im Sinne einer ‚Endlösung‘ aussah, weiß man nur zu gut. Bei diesen Worten Hitlers läuft einem als Leser ein kalter Schauer über den Rücken, da wir–im Gegensatz zu Herzl–genau wissen, wie die Geschichte ausgeht. Deutlich wurde bereits an der oben besprochenen Szene ersichtlich, wie Tabori das ungewöhnliche Rollenverhältnis zwischen Hitler und Herzl benutzt, um die Figur Hitlers zu karikieren; auch im weiteren Verlauf des Dramas tauchen immer wieder Momente auf, in denen deutlich Hitler als Person, aber auch die mit ihm verbundene Ideologie der Lächerlichkeit preisgegeben wird. In einer weiteren Szene im dritten Akt, ergreift Herzl wieder die Initiative und gibt Hitler einen Ratschlag, der seinen weiteren Lebenslauf bestimmen soll.

Herzl            [...] Du bist ein mieser Schauspieler. *Er zieht Hitler die Stiefel aus.* Du solltest in die Politik gehen.  
Hitler            Wie meinen? Glaubst du wirklich?  
Herzl            Ja, das glaube ich wirklich. Nichts dabei. Natürlich müsstest du deine Grammatik verbessern und dazu das Markus-Evangelium studieren. UND ER KAM NACH GALILÄA, UND SEIN NAME VERBREITETE SICH IN DER FREMDE, UND ER LEHRTE IM TEMPEL. Markus verbesserte die Grammatik, indem er hinzufügte: in IHREN Tempeln, und so fand er das Ghetto. So einfach ist das, vergiß Schlomo, EINEN Juden, sprich nur von DEN Juden, und du wirst ein König sein, der über eine Decke von Gebeinen schreitet, und sie werden dir in den Schnee folgen, und in die Wüste, zum brennenden Tempel. (181, 82)

Weil Hitler ein mieser Schauspieler sei, soll er in die Politik gehen, rät Herzl; eigentlich wird Politikern gerne nachgesagt, dass sie gute Schauspieler seien. Des Weiteren schlägt Herzl seinem Freund vor, er soll seine Grammatik verbessern, indem er das Markus-Evangelium studiere. Die folgenden Ausführungen Herzls können als ein Ausblick auf Hitlers spätere politische Karriere gesehen werden: Hitlers Name, und jetzt spreche ich vom historischen Hitler, verbreitete sich in der Fremde; er hielt antisemitische und hetzerische Reden–wenn auch nicht im Tempel; er ‚er- fand‘ die Ghettos; er sprach von DEN Juden; er bezeichnete sich als Reichskanzler und

‚Führer‘; er schritt im wahrsten Sinne des Worte über Gebeine; und seine Soldaten und Anhänger folgten ihm bedingungslos. Alle diese Attribute, die hier von Herzl genannt werden, treffen auf den historischen Hitler zu. Selbst wenn man die „diskrepante Informiertheit“<sup>55</sup> mit in Betracht zieht, so ist das Bild, das Herzl von Hitlers Zukunft malt, ein sehr dunkles und unheilverkündendes. Im Drama nimmt Hitler den Rat dankend an, und im letzten Akt setzt er ihn in die Tat um. Dieser Rat Herzls stellt einen weiteren Nagel in seinem Sarg dar: die Suche nach dem Buch, in dem Hitler eine Gefahr für seinen politischen Werdegang sieht, ist schließlich der Auslöser für den Tod der Henne Mitzi. Erneut ist es der Jude Herzl, der Hitler den Weg weist: er rät ihm, in die Politik zu gehen, wo ihm–wie wir später im Drama sehen–eine erfolgreiche Karriere als „Würgeengel“ bevorsteht. Diese Darstellung, in der sich der Jude zu Hitlers Helfer und Ratgeber bestimmt, passt so gar nicht in das Bild der nationalsozialistischen Ideologie, nach der Hitler als zielstrebig, ehrgeiziger und motivierter junger Mann dargestellt wird, nicht als fauler, zielloser Wüstling, der auf Berufsvorschläge von einem Juden angewiesen ist. Taboris Stück karikiert Hitler wechselweise als trotziges Kind oder orientierungslosen Jugendlichen, der nicht nur Hilfe beim Ankleiden, Frisieren und Rasieren benötigt, sondern auch Ratschläge, wie er–nach dem gescheiterten Vorstellungsgespräch an der Kunstakademie–seinen weiteren Lebensweg planen soll. Die Tatsache, dass Tabori nicht irgendeinen von Hitlers späteren Mitläufern wie Himmlischst für diese Aufgaben aussuchte, sondern ausgerechnet einen Juden dazu bestimmte, der all das verkörpert, was nach nationalsozialistischer Ideologie als ‚unrein‘ und ‚minderwertig‘ angesehen wurde, ist sehr aussagekräftig. Dass gerade ein Jude diese Aufgabe übernimmt, das Feinbild schlechthin im Nationalsozialismus, der alles das nicht verkörpert, was der ‚Arier‘ verkörpert, verleiht der ganzen Handlung einen ironischen und zynischen Unterton und lässt die Figur Hitlers als Farce erscheinen. Hitlers Autorität im Drama wird gänzlich untergraben, da er

---

<sup>55</sup> Pott, „Ecce Schlomo,“ 255.

stellenweise mehr wie eine Marionette Herzls erscheint, seine jüdische Abstammung wird hervorgehoben und seine Ideen, wie die, in die Politik zu gehen, werden als Herzls Ideen enttarnt. Die Frage, die sich dem Leser hier stellt, ist doch, warum–wenn er die Juden so verachtet und als ‚minderwertige‘ Menschen ansieht–lässt sich Hitler von ihnen Ratschläge geben, erbittet sich Hilfeleistungen und nimmt Vorschläge dankbar an?

Ein weiterer Punkt, der bereits im Rahmen der Diskussion des Titels *Mein Kampf* angesprochen wurde, ist die Tatsache, dass das Stück von Tabori, das Buch von Schlomo Herzl und das Werk Adolf Hitlers alle denselben Titel tragen. Die Dramenhandlung kann auf die frühen Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts datiert werden, also vor Erscheinen von Adolf Hitlers Buch *Mein Kampf* und vor seiner Machtergreifung 1933. Es wird daher impliziert, dass Hitler den Titel für sein Werk–das zentrale, ideologische Werk der Nationalsozialisten–von einem jüdischen, obdachlosen Buchhändler übernommen habe. Indem Tabori auf unterschiedlichsten Bezugsebenen mit dem Titel *Mein Kampf* spielt, wird dieser ironische Unterton verstärkt, da auch Adolf Hitler, nach Tabori, selbst die Inspiration für den Titel seines Buches von einem Juden erhalten habe.

Zuletzt muss festgehalten werden, dass sich Taboris Hitler seine Rolle nur in Opposition zu dem Juden Herzl schaffen kann. Sein eigenes Rollenverständnis basiert auf Abgrenzung von anderen; indem er sich in negativem Sinne über andere, hier Juden, definiert, erschafft er seine eigene Identität. Herzl geht Hitler in vielen Szenen aktiv zur Hand, er hilft Hitler aber vor allem passiv durch seine jüdische Existenz, seine eigene Identität zu schaffen. Herzl bietet Hitler einen starken Gegenpol, über den sich Hitler definieren kann. Im übertragenen Sinne bedeutet das, dass die Juden hauptsächlich passiv durch ihr ‚Anderssein‘ einen Gegenpol zu Hitlers ideologischer Utopie von einer deutschen Identität gebildet haben: Indem sie sich als Minderheit an anderen Idealen orientierten, wurden sie von den Nationalsozialisten als ‚anders‘ ausgesondert, stereoty-

pisiert und zum Feindbild erklärt. Ihnen wurden alle ‚negativen‘ Eigenschaften der ‚Deutschen‘ zugeschrieben. Die Deutschen wurden fortan im Sinne der Nationalsozialisten als ‚Nicht-Juden‘ definiert: um nachweisen zu können, dass man ‚arischer Abstammung‘ war, durfte man keine jüdischen Vorfahren im Familienstammbaum aufzuweisen haben. Diese Art der negativen Identifikation sehen wir auch in Taboris *Mein Kampf* widergespiegelt, in der Rollendefinition Hitlers und Herzls. Es gibt hierzu ein interessantes und, wie ich finde, treffendes Zitat Taboris:

Man kann einen Hitler nur bewältigen, wenn man diese Züge in sich erkennen lässt. Wenn die Österreicher sagen: Wir sind das erste Opfer von Hitler, dann ist das Quatsch. Die Deutschen waren das erste Opfer von Hitler. Oder Hitler war das erste Opfer von Hitler. Das muß man verstehen—ein jeder in sich selbst—, sonst fängt man an, es zu zelebrieren.<sup>56</sup>

Genau hierin sieht Paul Liessman aber auch das Problem: er argumentiert, dass man im Theater verstehen müsste, aber es sei keine verständige Anstalt, sondern es zelebriere, ob es wolle oder nicht.<sup>57</sup> „*Mein Kampf* versteht nicht, sondern zelebriert gleichermaßen amüsant wie angestrengt den Hitler in uns. Und weil dieses Stück dies tut, fühlen wir uns dabei so unendlich behaglich. Wir sind mit dem schlechtesten Teil von uns konfrontiert und versöhnt in einem, aber eben nur im Theater.“<sup>58</sup> Laut Liessman besteht diese Möglichkeit der Versöhnung nur im Theater, in der realen Welt jedoch bleibe eine solche Versöhnung zwischen Tätern und Opfern eine Utopie.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Liessman, „Tragödie als Farce,“ 88.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Ebd.

<sup>59</sup> Ebd.

### 3. Das Spiel in der Rolle: Taboris *Weisman und Rotgesicht*

*Weisman und Rotgesicht. Ein jüdischer Western* wurde am 23.3.1990 am Wiener Akademietheater uraufgeführt unter der Regie von George Tabori und Martin Fried. Für seine Inszenierung erhielt Tabori im September 1990 den Mühlheimer Dramatikpreis. Nach *Mein Kampf* zählt *Weisman und Rotgesicht* zu den meistinszenierten Stücken Taboris. Jan Strümpel zählt diese Stücke „zu Klassikern des Theaters ‚nach Auschwitz‘ [...], auf dessen Spielplan früher Stücke wie Erwin Sylvanus’ *Korczak und die Kinder*, Max Frischs *Andorra*, Peter Weiss’ *Ermittlung* oder Rolf Hochhuths *Stellvertreter* standen.“<sup>60</sup> Er begründet den Erfolg der Stücke auf deutschen Bühnen mit der „spielerischen Form,“ die für die meisten Werke Taboris charakteristisch sei. „Seine Theaterfiguren verweigern sich einer unreflektierten ‚Einführung‘ oder Identifikation, denn er macht ihre Identität stets als Entwürfe kenntlich. Er weist das Bühnengeschehen als Rollenspiel aus—eine Gerichtsverhandlung, eine Theaterprobe, ein Duell, zu dem sich der Zuschauer anders ins Verhältnis setzen kann als zu einer Situation, die mimetische Unmittelbarkeit suggeriert.“<sup>61</sup> Ähnlich wie Bertolt Brecht in seinem epischen Theater, in dem der Verfremdungseffekt bewusst eingesetzt wurde, um eine Identifikation zwischen Zuschauer und Theaterfigur zu vermeiden, enttarnt Tabori das Theaterspiel im wahrsten Sinne des Wortes als Spiel.

Zwanzig Jahre zuvor, 1970, entstand das Stück als Erzählung, und Ende der 70er Jahre wurde es als Hörspielfassung gesendet.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Jan Strümpel. „‘Einstein, Auschwitz, gefüllte Fisch’. Jüdische Identität in George Taboris *Voyeur* und *Weisman und Rotgesicht*.“ Peter Höyng (ed). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit. Embodied Projections on History: George Tabori’s Theater Work*. Tübingen; Basel: Francke, 1998. 28.

<sup>61</sup> Ebd.

<sup>62</sup> Vgl. Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 59.

Die Theaterfassung wurde von Tabori mit dem Untertitel *Ein jüdischer Western* versehen. Wie *Jubiläum* spielt auch Taboris *Weisman und Rotgesicht* in der Zeit nach dem Dritten Reich. Der Autor befasst sich mit den traumatischen Folgeerscheinungen des Holocaust, wobei er sowohl die Generation der Opfer (Arnold Weisman) als auch die Generation der Nachgeborenen (Ruth) mit einschließt.

### **Inhaltliche Darstellung**

*Weisman und Rotgesicht* spielt in der „Wüste schlechthin“ (207), in der sich der Jude Arnold Weisman und seine geistig und körperlich behinderte Tochter Ruth verirrt haben. Die Assoziation mit dem ‚Wilden Westen‘ wird durch „ein kupferfarbenes Plateau in den Rocky Mountains“, einem „ältliche[n] Geier“ (207) auf einer Pinie und dem Wind, der um die Felsen pfeift, hervorgerufen. Weisman und Ruth sind mit dem Auto nach New York unterwegs, wo sie nach dem letzten Wunsch von Weismans verstorbener Frau deren Asche verstreuen sollen. In den Rocky Mountains fahren sie vom Highway ab und verirren sich in der Wüste, wo sie auf einen Jäger treffen, der ihnen das Auto entwendet. Weisman und Ruth sitzen nun in der Wüste fest, als der Indianer Rotgesicht auf einem Esel angeritten kommt. Rotgesicht befindet sich in einer Identitätskrise und hat sich zum Sterben in die Wüste zurückgezogen. Als der Jude Weisman und der Indianer Rotgesicht erkennen, dass beide von ihnen als soziale Außenseiter gesellschaftliche Randgruppen repräsentieren, entwickelt sich zwischen ihnen ein grotesker Wettstreit. Statt aus dem erduldeten Leid und der Verfolgung, die sie verbindet, ein Gefühl der Solidarität zu entwickeln, versuchen die Kontrahenten, sich in einem Wortgefecht gegenseitig zu erniedrigen und bloßzustellen. Wie Jan Strümpel in seinem Essay beschreibt, vereitelt „das Denken in

eingübten Klischeevorstellungen jedes produktive Sozialverhalten.“<sup>63</sup> In einem Tennis-Match-artigen Wettkampf, in dem Ruth die Rolle des Schiedsrichters übernimmt, liefern sich die Kontrahenten ein verbales Duell, in dem sie versuchen, den anderen mit den erlittenen Demütigungen zu überbieten. Am Ende des hitzigen Duells ist Weisman so erregt, dass er einen Herzinfarkt erleidet. Rotgesicht stellt sich Ruth nun mit einem neuen Namen, Geegee Goldberg, vor und bricht mit ihr als seiner Braut, seiner Braut, die plötzlich von ihrer Behinderung geheilt zu sein scheint, mit dem Maultier auf.

### **Form und Aufbau des Dramas**

Das Drama ist nicht in Akte untergliedert, sondern in acht Einzelszenen unterteilt, die jeweils nummeriert und mit einer Überschrift versehen sind: *Verirrt*, *Die Kunst des Autostops*, *Eine schöne Stelle zum Sterben*, *Albuquerque Blues*, *Leben und Leiden des Joe Nacktarsch*, *Barmherzigkeit nimmer versaget*, *High Noon*, *Die letzte Runde*. Der Aufbau erinnert von der Form her an *Jubiläum*, das aus zwölf aufeinanderfolgenden Einzelszenen besteht. Während in *Jubiläum* der Aufbau an eine Collage gemahnt, in der die einzelnen Szenen in beliebiger Reihenfolge aneinandergereiht werden können, ist in diesem Fall die Reihenfolge durch den thematischen Zusammenhang bestimmt. Die Überschriften spiegeln mit wenigen Worten den Inhalt der Szenen wieder, die teilweise sehr kurz gehalten sind. Seth Wolitz spricht von drei Handlungsebenen, die sich unterscheiden lassen: „1. The love plot built on the simple triad of Daughter, Father and Lover (a tragicomedy); 2. the political struggle of two peoples, the Whiteman and the Redman with Ruth as object of possession (the Western genre with its melodramatic intensities);

---

<sup>63</sup> Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 169.

3. The mythical level, a neo-Messianic narrative involving all three principles.”<sup>64</sup> Außer den Hauptcharakteren Weisman, Rotgesicht und Ruth tritt nur noch ein Jäger auf, der Weisman in der ersten Szene das Auto stiehlt. Im Personenregister sind als weitere Figuren noch „Ein Esel und ein Geier“ aufgeführt: der „ältliche Geier“ sitzt zu Beginn auf der Pinie, und der Jäger erschießt ein Geierjunges in der ersten Szene, das Ruth unter dem Geröll bestattet. Der Esel taucht in der ersten und in der letzten Szene auf, auf ihm reitet Rotgesicht, als er Weisman und Ruth trifft, und der Indianer und Ruth verlassen gemeinsam auf dem Esel die Wüste in der letzten Szene.

Der Titel *Weisman und Rotgesicht. Ein jüdischer Western* ist einfach und aussagekräftig, im Bezug auf den Inhalt aber auch irreführend. Im Titel sind die beiden Hauptcharaktere Weisman und Rotgesicht aufgeführt, und diese Kombination deutet bereits auf ein gewisses Spannungsverhältnis hin. Rotgesicht ist ein pejorativ verwendeter Terminus, mit dem die amerikanischen Ureinwohner von europäischen Siedlern bezeichnet wurden, weil ihre Hauptfarbe den bleichen Europäern rot erschien. Die Siedler wurden dementsprechend entweder als ‚Weiße‘ oder als ‚Weißgesichter‘ bezeichnet. Weisman stimmt jedoch orthographisch weder mit der Farbe ‚weiß‘ noch mit dem Substantiv ‚Mann‘ eindeutig überein. In dem Namen verbirgt sich auch das Wort ‚weise‘ im Sinne von ‚klug‘ oder ‚intelligent‘. Der Name Ruth ist ein biblischer Name aus dem Alten Testament, der aus dem hebräischen stammt und dort „Freund, Begleiter“ bedeutet. Zu Beginn ist Ruth–als behindertes Mädchen–der ständige Begleiter ihres Vaters, der an einer Stelle auch zugibt, dass er nicht vorhat, sie je aus seiner Pflege zu entlassen. Im Verlauf des Dramas stellt sich Ruth mehr und mehr auf die Seite von Rotgesicht und wird am Ende dessen Begleiter, wenn sie mit ihm nach Santa Fe aufbricht. Der Untertitel *Ein jüdischer Western*

---

<sup>64</sup> Seth L Wolitz. „From Parody to Redemption. George Taboris ‚Weisman und Rotgesicht‘.“ Peter Höyng (ed). *Verkörperter Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen, Basel: Francke, 1998. 156.

wird von Seth Wolitz folgendermaßen erklärt: „Weisman und Rotgesicht presents a parody of the movie Western, particularly that of the Whiteman confronting the Redmen. Contrary to all conventional expectation, however, the Red man rides off into the sunset with the White Gal!“<sup>65</sup>

Der Western als literarisches Genre, ist einer bestimmten Definition unterworfen, man versteht darunter:

Amerikanischen Romantypus: gestaltet Ereignisse aus der Zeit der Westkolonisation der USA (1848-98) in realistisch-dokumentarischer Einkleidung, einfacher Sprache und Struktur, mit suggestivem äußeren Handlungsablauf aus feststehenden Versatzstücken (Orte: Saloon, Prärie; Requisiten: Pferde, Rinder, Colt, Lasso; stark polarisierte Rollen: Siedler, Goldsucher, Cowboys, Indianer usw.). Diese Struktur die ständige Wiederholung der stofflichen Elemente, das Identifikationsangebot der Vorbildfigur (der einsame, körpergewandte, ethisch autonome Held) und eine eingängige ‚Westernideologie‘ erklären seine breite Resonanz [...] <sup>66</sup>

Abgesehen vom Schauplatz der Handlung, der amerikanischen Prärie, hat Taboris Drama nach der obigen Definition wenig mit dem klassischen Western gemein. In gewisser Weise, könnte man argumentieren, treffen Zivilisation–Weisman mit seinem „Alpaka-Anzug“ und seinem „blaue[n] Granada“ (207) aus der Großstadt, der den Jäger zuerst nach dem nächsten McDonald’s fragt,–und Wildnis, Rotgesicht, der auf einem Maultier daher geritten kommt, nur spärlich bekleidet ist und auch sonst nichts mit sich führt, aufeinander. Taboris Werk kann wohl kaum mit einem Abenteuerroman verglichen werden, und das Handlungsgeschehen findet Jahrhunderte nach der Besiedlung des amerikanischen Westens statt. Die Frage, warum Tabori sein Werk als ‚jüdischen Western‘ bezeichnet, kann nur unzureichend beantwortet werden: indem er einen Indianer einem Juden gegenüberstellt, oder indem er einen ‚jüdischen‘ Indianer einem Juden gegenüberstellt. Wolitz argumentiert, dass Tabori in seinem *Jüdischen Western* das Groteske und das Komische vor dem Hintergrund des Tragischen verbindet, indem das ganze Werk mit „oxymo-

---

<sup>65</sup> Wolitz, „From Parody to Redemption,“ 151.

<sup>66</sup> Schweikle, *Metzler Literatur Lexikon*, 477.

ronic tensions and the reversals of normative conventions and theatrical expectations“<sup>67</sup> arbeitet. „By an ‚overcoding‘ of various master narratives, formulaic genres, stereotyped figures and scenic conventions, the playwright has wrought a post-modern multi-perspective work which at once provokes, subverts, and offers a didactic interpretation of our contemporary existential condition.“<sup>68</sup>

### Stimmen zur Uraufführung in Wien (1990)

Chantal Guerrero zufolge war der allgemeine Ton der Reaktion der Presse zur Uraufführung von *Weisman und Rotgesicht* eher kritisch.

„Nach MEIN KAMPF ist eine grundlegende Anerkennung und auch Bewunderung Taboris als Autor und Regisseur erkennbar. Tendenziell läßt sich ein durch diesen Erfolg beeinflusstes Rezeptionsverhalten erkennen—ersichtlich aus den oftmals einleitenden Verweisen in den Kritiken auf den bereits verbuchten Erfolg des Künstlers und durch nur zaghaftes Äußern ungünstiger Wertungen, wie auch anlässlich der Aufführung von WEISMAN UND ROTGESICHT.“<sup>69</sup>

In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* sprach der Rezensent der Aufführung ideale Bedingungen zu, im Bezug auf die Schauspieler und den Regisseur, womit „sich einige poetische und dramaturgische Schwächen des Textes selbst fast mühelos verstecken“<sup>70</sup> ließen. *Weisman und Rotgesicht* sei zwar zunächst kein „großer Wurf,“ aber „als ironisch-absurde Spielidee gewiß wert, daß sich ihr Erfinder durch Jahre mit ihr befaßt.“<sup>71</sup> Der Großteil der Rezensenten schien darin übereinzustimmen, dass die schauspielerische Leistung außergewöhnlich sei, und dass der Verdienst für den Erfolg des Stückes maßgeblich bei den Schauspielern zu suchen sei. Der Kriti-

---

<sup>67</sup> Wolitz, „From Parody to Redemption,“ 151.

<sup>68</sup> Ebd.

<sup>69</sup> Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 59.

<sup>70</sup> Andreas Razumovsky. „Asche auf des Vaters Haupt.“ In: *FAZ* 27.3.1990. Zitiert nach Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 61.

<sup>71</sup> Ebd.

ker der *Zeit* bemerkt, dass die Aufführung dank der Schauspieler zu einer „erträglichen Folter“<sup>72</sup> geworden sei und bezeichnet das Stück als einen „Rohrkrepierer aus der Wortpistole.“<sup>73</sup> Diesem vernichtenden Urteil in Bezug auf Taboris verbalen Schlagabtausch in *Weisman und Rotgesicht* schließt sich auch die *Süddeutsche Zeitung* an, in der das Wortduell kritisiert wird, das aus jüdischen „Uralt-Witze[n]“, „Rassismus“ und „Hollywood Klischee“<sup>74</sup> bestehe. Es gab allerdings nicht nur negative Stimmen zur Wiener Aufführung: Kritiker verwiesen auch auf die Schwierigkeit, der Umkonstruierung des Prosatexts in Dramenform: „Wohlgemerkt: Tabori wollte sicherlich nicht bloß Schnulze verfassen, sondern ein gut gebautes Problemstück. Aber sein allzu geschicktes Witze-Machen–und seien es auch noch so hochbegabte, jüdisch-melancholische Witze–führt dazu, daß ein Dialogklima quälend entertainmenthafter Aufgeräumtheit entsteht.“<sup>75</sup>

### **Opfer-Kategorien in *Weisman und Rotgesicht***

In früheren Dramen Taboris wie *Jubiläum* haben wir bereits ein breites Spektrum an Opfern kennengelernt, allerdings standen diese Opferkategorien immer im direkten oder indirekten Bezug zum Holocaust. In *Mein Kampf* stehen sich der Jude Schlomo Herzl und Adolf Hitler gegenüber, in *Jubiläum* lassen sich die Opfer in drei Kategorien untergliedern: Juden, Behinderte und Homosexuelle. Alle drei Gruppen litten, wie ich im nächsten Kapitel weiter erläutern werde, im Dritten Reich unter Verfolgung und wurden von den Nationalsozialisten ermordet. In *Weisman und Rotgesicht* ist die Ausgangssituation eine andere: hier konfrontiert Tabori die Repräsentanten zweier Gruppen miteinander, die beide Opfer und Überlebende „zwei der größten an der

---

<sup>72</sup> Rolf Michaelis. „Rohkrepierer aus der Wortpistole.“ In: *Die Zeit* 30.3.1990. Zitiert nach Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 61.

<sup>73</sup> Ebd.

<sup>74</sup> Otto F Beer. „George Taboris jüdischer Western.“ In: *Süddeutsche Zeitung* 30.3.1990. Zitiert nach Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 62.

<sup>75</sup> Joachim Kaiser. „George Taboris Außenseiter-Operette.“ In: *Süddeutsche Zeitung* 21.7.1990. Zitiert nach Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 62-63.

Menschheit begangenen Verbrechen“<sup>76</sup> sind. Weisman steht stellvertretend für den systematischen Genozid an Millionen von europäischen Juden; Rotgesicht für die Vertreibung, Vernichtung und Ausrottung der amerikanischen Ureinwohner Nordamerikas. In seinem Stück *Der Voyeur* hat Tabori eine ganz ähnliche Konstellation verwendet: hier wird der Jude Leo Dryfoos, Überlebender des Holocausts, in den USA mit dem Schicksal einer Einwandererfamilie aus Puerto Rico konfrontiert, indem beide Seiten in ein Verhältnis der „Konkurrenz im Leiden“<sup>77</sup> treten. Zweifelsohne war der organisierte, systematische Völkermord an den Juden im Zweiten Weltkrieg beispiellos, aber es war nicht der erste und bedauerlicherweise auch nicht der letzte Genozid in der Geschichte. Allein im 20. Jahrhundert werden drei Ereignisse unter dem Begriff ‚Genozid‘ kategorisiert: der Völkermord an den Armeniern zu Beginn des 20. Jahrhunderts, der Holocaust und als jüngste Beispiele die Verfolgung und Ausrottungen der Tutsi-Minderheit durch die Hutu-Mehrheit in Ruanda (1994). Häufig auch unter dem Begriff Genozid aufgeführt werden solche Vergehen wie die Ausrottung der Ureinwohner in Nordamerika durch die europäischen Kolonialmächte. Die Frage, die in Taboris *Weisman und Rotgesicht* im Vordergrund steht, ist, wer von beiden mehr unter dem Genozid gelitten hat: der Jude oder der Indianer.

Aus der Erfahrung konkreten Bedrohtseins heraus haben beide Figuren eine Existenz primär durch ihren Opferstatus definiert, die Rolle eines Paria internalisiert und diesen zum Kernbestand ihrer Identität gemacht. [...] An die Stelle selbstbewusst zur Schau getragener Identität ist die Operation mit Stereotypen getreten. Sie sollen gegen äußere Bedrohungen schützen, indem sie den erschütterten Kern des Selbst durch Masken abschirmen.<sup>78</sup>

Arnold Weisman ist als Jude ein traumatisierter Überlebender des Holocaust, der „rudimentäre Züge jüdischer Identität internalisiert [hat], was ihn mit einem gewissen Stolz erfüllt; zugleich ist aber seine Wahrnehmung der Gegenwart durch ein tiefverankertes Täter-Opfer-

---

<sup>76</sup> Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 162.

<sup>77</sup> Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 162.

<sup>78</sup> Ebd.

Schema gefiltert.“<sup>79</sup> Weisman ist traumatisiert durch seine Erfahrungen der Verfolgung im Dritten Reich; er ist von Verfolgungsängsten geplagt und leidet unter dem andauernden Zwang, sich für seine Existenz rechtfertigen zu müssen. Er lebt im ständigen Bewusstsein seines eigenen Judentums und des Holocaust, und er hat es bisher nicht geschafft, gänzlich in die Gegenwart zurückzukehren. Für ihn ist die „Shoah [...] immer gleich um die Ecke“ und er erwartet–aufgrund seiner Leidensgeschichte–auch in alltäglichen Situationen, „wie ein Patient mit Schonung behandelt zu werden.“<sup>80</sup> Mit diesem Verhalten stoßen die Protagonisten bei ihren Antagonisten (hier Rotgesicht) jedoch auf taube Ohren, da diese ebenfalls ein Kollektiv repräsentieren, das unter Verfolgung und Diskriminierung zu leiden hatte. Weisman sieht in allem eine potentielle Gefahr oder einen Angriff auf seine jüdische Identität. Seine Paranoia geht so weit, dass er sich vor den Straßenräubern des Broadway fürchtet und auf eine Reise mit dem Flugzeug aus Angst vor einer Entführung oder einer Bruchlandung verzichtet; er rechnet stets mit dem Schlimmsten, und eine erneute Verfolgung scheint ihm jederzeit möglich. Seine eigene Identität definiert er über das Schicksal des jüdischen Volkes:

[...] wir Weismans laufen seit fünftausend Jahren oder so zur Höchstform auf, wenn wir an die oder sogar in die Wand gedrückt werden, und das könnte jetzt der Fall sein. Erst dann beginnen die Weismans, sich gegen Unbill zu wehren, wie die Löwen, na schön, nicht wie die Löwen, dann doch wie die Hunde. [...] in eben diesem Widerstandsgeist habe ich beispielsweise die Depression überlebt, den Hitler, drei Geschäftspleiten, eineinhalb Herzinfarkte und, dies sei nicht ohne Ehrfurcht gesagt, deine Mutter. (210)

Bereits in der zweiten Szene, *Die Kunst des Autostops*, wird deutlich, dass Weisman ein Meister der Verstellung und der Anpassung ist. In dieser Episode spielt er Ruth vor–indem er in unterschiedliche Rollen schlüpft–, mit welcher Mimik und Gestik man Autofahrer entsprechend ihrer unterschiedlichen gesellschaftlichen Kategorien zum Anhalten animieren könnte. Weisman

---

<sup>79</sup> Ebd., 175.

<sup>80</sup> Strümpel, „Einstein, Auschwitz, gefüllte Fisch,“ 18.

übernimmt hier verschiedene Positionen, gemäß einem Begriff der ‚Rolle‘, geprägt von Alexander Mitscherlich, wonach diese „eine Funktionsgestalt des Verhaltens anderen gegenüber“<sup>81</sup> darstellt. Die Maske kann laut Mitscherlich nur abfallen,

wenn das individuelle Gewissen und die individuelle Ichleistung, das kritische Selbstbewusstsein also, in einer Konfliktsituation den Menschen zwingen, hinter der Maske hervortreten und auf eine Situation spontan, improvisierend, überlegen oder überlegt–jedenfalls aber nicht stereotyp und routiniert zu antworten.<sup>82</sup>

Eine solche Situation ergibt sich für Weisman, als Rotgesicht Interesse an seiner Tochter äußert: hier verlässt der Jude zum ersten Mal die Defensive und geht zum Angriff über; er verlässt seine Rolle, und kämpft nur noch als Vater um seine Tochter. Strümpel sieht diese Theorie–dass man sich seinem Gegenüber soweit wie möglich anpassen sollte–meisterhaft in Woody Allens Film *Zelig* (1983) verwirklicht, in dem der jüdische Titelheld Leonard Zelig versucht, seine Unsicherheit im Umgang mit anderen Menschen zu verbergen, indem er sich „als Meister der Mimikry jeder Situation chamäleonartig“<sup>83</sup> anpasst. Diesen Anpassungszwang Weismans kann man im Drama unter anderem daran festmachen, dass er versucht, den Jäger und Rotgesicht in einem für sie typischen Jargon anzusprechen: den Jäger begrüßt Weisman mit einem „Halali“ (208), was der auch prompt erwidert, den Indianer begrüßt er, indem er mit dem Daumen schnipst und den klassischen Westerngruß „Hugh“ verwendet (213), woraufhin Rotgesicht irritiert nachfragt: „Wie meinen?“ (213) Woody Allen zeigt in seinem Film auch, wie sehr ein solches Anpassungsverhalten das Ausleben einer eigenen Identität verhindern kann. In einer sehr ähnlichen Situation befindet sich Weisman, der sich der jüdischen Klischees bedient, die er so ablehnt, um seine ei-

---

<sup>81</sup>Alexander Mitscherlich. *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zur Sozialpsychologie*. München: Beltz Taschenbuch, 1963. 89. Zitiert nach Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 175-76.

<sup>82</sup>Ebd.

<sup>83</sup>Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 170.

gene Identität zu definieren. „Akzeptanz durch Verstellung zu erreichen“<sup>84</sup> scheint zu Weismans Überlebensstrategie geworden zu sein. Vollständig in seiner Opferrolle aufgehend, versucht Weisman nicht einmal–bis zu dem Zeitpunkt, an dem Rotgesicht Interesse für seine Tochter zeigt–sich aktiv zur Wehr zu setzen; schweigend ergibt er sich in sein Schicksal. Als der Jäger sein Auto in Beschlag nimmt, widerspricht er nur anfänglich; als Rotgesicht seine Kleidung fordert, gibt er ihm im wahrsten Sinne sein letztes Hemd. Er lässt sich von Rotgesicht beschimpfen und demütigen und kümmert sich während dessen Ohnmachtsanfall um ihn.

Rotgesicht kommt auf einem Maultier in die Wüste geritten.<sup>85</sup> Die Beschreibung der Szene erinnert an den Einzug Jesu in Jerusalem am Palmsonntag, bei dem auch er auf einem Esel ritt. Mit dem Einzug Jesu in Jerusalem beginnt sein Leidensweg, der mit seiner Kreuzigung endet. Jesus reitet nicht, wie es einem königlichen Einzug entsprechen würde, auf einem Pferd, sondern auf einem Lasttier, einem Esel. In Anlehnung daran kann argumentiert werden, dass auch Rotgesichts Leidensweg mit seinem Ritt in die Wüste beginnt, da er sich zum Sterben dorthin zurückziehen will. Wie Jesus, und im Gegensatz zum Bild des stolzen Indianers, reitet auch er nicht auf einem Pferd, sondern auf einem Esel. Wie im Gespräch zwischen Weisman und Rotgesicht deutlich wird, hat sich der Indianer zum Sterben in die Wüste zurückgezogen, als er auf die Eindringlinge trifft. Ähnlich wie Weisman kämpft Rotgesicht mit den traumatischen Erfahrungen der Verfolgung, unter der er und sein Volk gelitten haben. Seine Neurose wird durch seinen Waschzwang verdeutlicht: in *Albuquerque Blues* steigt Rotgesicht in einen Tümpel, wäscht sich, „schrubbt sich wie ein Wilder“ (217) und bearbeitet seinen Körper mit „eine[r] Bürste, eine[m] Scotch Britt, eine[m] Bimsstein, [und] eine[r] Spraydose“ (220), bis seine Haut zu bluten beginnt und Weisman kommentiert „Vorsicht, sonst häuten Sie sich noch bei lebendigem Leib“ (217).

---

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Interessanterweise verwendet Tabori im Text den Begriff Maultier–eine Kreuzung zwischen Pferd und Esel–im Personenregister verwendet er den Begriff Esel.

Gegenüber dem verwunderten Weisman erklärt Rotgesicht sein Verhalten folgendermaßen: da er an einer Reisesation trotz Reservierung keine Unterkunft mehr bekommen konnte, schlug man ihm vor, seinen Körper mit Kupferfarbe zu behandeln, um mit dieser Verkleidung in einer Indianerabsteige unterkommen zu können. Dass er am nächsten Morgen vergessen habe, sich die Farbe abzuwaschen, sei ihm erst aufgefallen, als er sich beim Frühstück in einem anderen Hotel rassistischen Anfeindungen ausgesetzt sah. Vergeblich versucht er seitdem, die Kupferfarbe von seiner Haut zu schrubben, während er zugleich die Juden für sein Schicksal verantwortlich macht und mit den übelsten Schimpfwörtern betitelt: „Judenlummel“ (219), „plattfüßige Judenärsche“ (218), „Judenschweine“ (218), „Mutterschänder,“ „Christuskiller“ (219), „Judenpünze“ (220). An Ruth und Weisman gerichtet, die auf seinen Befehl hin nicht fester schrubben, um ihm nicht wehtun zu wollen, bemerkt Rotgesicht schließlich: „Verdammtes Judenpack, ihr habt mir mein Leben lang weh getan“ (220). „Aus seinem Antisemitismus spricht die Entfremdung von der eigenen Herkunft. Der Haß auf sein Alter ego bringt nichts anderes zum Ausdruck als Selbsthaß oder ‚negativen Chauvinismus‘.“<sup>86</sup> In der folgenden Episode *Leben und Leiden des Joe Nacktarsch* erfährt der Leser mehr über Rotgesichts Identitätsproblem: er stellt sich als Joe Nacktarsch vor und spricht von seiner Rolle als Hollywood Stuntman für Western-Filme, wobei die Szenen, in denen er mitwirkte, im Nachhinein immer herausgeschnitten wurden. Als Double schlüpft Rotgesicht am Set in die Rolle der Schauspieler, um die gefährlichen und riskanten Szenen zu übernehmen, jedoch ergibt sich daraus für ihn selbst keine eigene Identität, da er vom Zuschauer nur als der zu doppelnde Schauspieler gesehen wird. Auch in der Rolle als Stuntman passt er sich an und imitiert das Verhalten anderer, er selbst wird jedoch nicht als eigenes Individuum wahrgenommen. In einem langen Monolog beschreibt Rotgesicht seine Identitätskrise.

---

<sup>86</sup> Peter Loewenberg. „Antisemitismus und jüdischer Selbsthaß. Eine sich wechselseitig verstärkende sozialpsychologische Doppelseite.“ In: *Geschichte und Gesellschaft* 4 (1979). Zitiert nach Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 176.

Sein Monolog treibt ihn schließlich ins Delirium und endet in einem Ohnmachtsanfall. Sein Hass auf die Juden als Stellvertreter für alle Weißen einerseits, aber auch sein Selbsthass ist auffällig, ebenso wie die Frage nach der eigenen Identität. Es scheint, als definiere er sich – ähnlich wie Weisman – nur über Dritte, indem er sich deren Eigenschaften („gut“, „böse“) aneignet.

Ich bin nicht, was ich bin. Ich war mal, was ich war. Sie hat weggenommen, was ich war. [...] Geh weg von diesem dreckigen Zigeuner – von mir. Oder ich bring dich um. ... Hau ab! Hau ab und laß mich sterben! Ich bin ein Nichts und ich werde jemand sein! Bist du böse, bin ich böse. Bist du gut, bin ich gut. Willst du Streit, will ich auch Streit. [...] Ich gebe dir zurück, was du meinem Volk gegeben hast! Scheißtouristenjüd, du kommst in mein Tal, und das erste was dir einfällt, ist: ‚Zwacki-Zwacki? Ficki-Ficki? (223/24)

Für Ruth fasst Weisman anschließend Rotgesichts Identitätskrise sehr treffend zusammen:

Was wir hier vor uns haben, Ruthie, ist ein krankes Bubele, das sich nicht entschließen kann, ob er rot, weiß oder blau ist. Wenn du meine Meinung hören willst, ich vermute, er ist ein arbeitsloser Hollywoodkomparse, der so viele Indianer gespielt hat, dass er denkt, er ist einer. Diese Schauspieler schnappen leicht mal über. (224)

Bis zum Ende des Dramas bleibt Rotgesichts wahre Identität ungeklärt: er wird als Rotgesicht eingeführt, von Weisman als „Häuptling Charlie Yellowhawk“ (221) bezeichnet, stellt sich zwischenzeitlich als „Joe Nacktarsch“ (222) vor. Am Ende, nach Weismans Tod, stellt er sich mit einer Verbeugung bei Ruth vor: „Mein Name ist Geegee Goldberg. Meine Mutter war eine Squaw. Sie hieß Juanita. Mein Vater, verschwand, als ich drei war, und ward nicht mehr gesehen“ (239). Wenn man dieser letzten Aussage Rotgesichts vertrauen kann, nach den unterschiedlichen, vorausgegangenen Aussagen, dann ist Rotgesicht von seiner mütterlichen Seite her ein Indianer, von seinem Vater erfährt man nichts, aber der Nachname Goldberg ist ein typisch jüdischer Name, was darauf hindeuten könnte, dass sein Vater Jude war. „Gee-gee“ ist im britischen Englisch eine umgangssprachliche Bezeichnung für ein Pferd, was wiederum klischeehaft für die Indianer stehen könnte. Somit würde die Kombination aus Rotgesichts Vor- und Nachname auch

seine Identität–halb Jude, halb Indianer–widerspiegeln. Strümpel spricht in diesem Fall von einer „doppelt belastende[n] Abstammung“<sup>87</sup>, da in Rotgesicht sowohl jüdisches als auch das Blut seiner Mutter, einer Squaw, fließe, und beide Erbteile von Rotgesicht als ein Makel oder eine Behinderung angesehen werden.

Ruth kann zwar kaum aufgrund ihrer körperlichen und geistigen Behinderung an den Dialogen partizipieren, so ist sie doch für die Gesamtdarstellung des Stückes von elementarer Bedeutung. Neben den beiden ‚Opfer-Kollektiven‘ repräsentiert sie ein drittes ‚Opfer-Kollektiv‘, die Post-Holocaust-Generation, die in Anlehnung an Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen“ oft als die Generation der ‚Nachgeborenen‘ bezeichnet wird.<sup>88</sup> Wie schon in *Jubiläum* mit Mitzi, greift Tabori in *Weisman und Rotgesicht* den Charakter des jüdischen, behinderten Mädchens wieder auf. Ruth fällt wie Mitzi in eine ‚Kategorie‘ von Menschen, die im Dritten Reich verfolgt wurden oder dem wiederaufkeimenden Antisemitismus der 80er und 90er Jahre zum Opfer fielen. Ruth wird zusammen mit ihrem Vater in das Dramengeschehen eingeführt: „Sie ist auf schöne Weise mongoloid und hat verschiedene Behinderungen. Manchmal spricht sie mit schiefem Mund, manchmal grunzt sie“ (207). Aus Weismans rückblickender Erzählung wird deutlich, dass Ruths Mutter sie als eine Strafe Gottes ansah dafür, dass Arnold sie während der „hohen Feiertage“ betrunken geschwängert habe. Gott habe sie daher mit einem „Kind geschlagen, das nie Ärztin sein wird, nie Anwältin, nicht mal Stripteuse“ (210). Weisman ist jedoch sehr bemüht, Ruth zu versichern, dass er dieser Meinung nicht zustimme:

Für mich warst du nie eine Strafe, Ruthie, sondern eine wundersame, wenn auch leicht beschädigte Gottesgabe, eine Mahnung, daß Perfektsein eine Art von Blasphemie ist [...] Für mich, Ruthiekind, warst du immer ein Schatz und ein Heiligtum, das Opfer schlechthin, und nur ein Opfer, wenn du mich fragst, hat Liebe verdient. (210/11)

---

<sup>87</sup> Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 176.

<sup>88</sup> Ebd., 177.

Als Weisman sich Rotgesicht gegenüber vorstellt, beschreibt er Ruth auf eine Art und Weise, die ihre Behinderung zwar als nebensächlich erscheinen lässt, sie aber gleichzeitig gerade dadurch ins Lächerliche zieht und ihr eine gewisse Taktlosigkeit hinzufügt. Dabei bedürfte es eigentlich keiner Erklärung, denn jeder, der ein mongoloides Kind sieht, kann es als solches erkennen, ohne direkt auf die Behinderung gestoßen zu werden.

Darf ich sie mit meiner Tochter Ruth bekannt machen? Ein Juwel, ein Engel der Nächstenliebe, eine Verehrerin alles Lebendigen, inbegriffen Kakerlaken und Kakteen, und das trotz kleinerer Behinderungen, wie verwaschene Sprache, einiger spastischer Tics, belangloser Schwierigkeiten mit dem Einmaleins. (214)

Ruth wird von ihrem Vater gänzlich auf ihre Behinderung reduziert, „nicht anders als der Antisemit die Eigenschaften eines Juden auf sein Judentum.“<sup>89</sup> Indem er ihre Eigenschaften auf die Behinderung reduziert, ihr somit eine Identität als ‚Ruth, die Behinderte‘ aufdrängt, nimmt Weisman seiner Tochter jede Möglichkeit, ihre eigene Identität herauszubilden oder gar zu behaupten. Indem er sie in einer solchen Weise bevormundet, nimmt er ihr nicht nur ihre Eigenständigkeit, sondern er verhindert auch, dass sie je ohne ihre Behinderung existieren kann.

In der Hilflosigkeit Ruths sieht [Weisman] seine eigene Beschädigung gespiegelt, an ihrer Behinderung nährt er seinen Fatalismus. Unbewußt scheint er zu wollen, daß sie mit ihrer ‚herzzerreißenden Behinderung‘ niemals eine Beziehung eingehen werde, sondern immer ein Fall für den Pfleger bleibe.<sup>90</sup>

Ein weiterer Aspekt, der neben ihrer Behinderung von Tabori hervorgehoben wird, ist, dass Ruth ein Kind der Post-Holocaust-Generation ist. Strümpel beschreibt Ruth daher auch als ein Opfer von Weismans Opfermentalität, er geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er argumentiert, dass Ruth in der „angstbesetzten Vorstellungswelt“<sup>91</sup> gefangen ist, und allein dieses Gefangensein verursache ihre Behinderung. Interpretiert man das Drama in diesem Sinne, dann stellt der

---

<sup>89</sup> Ebd.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Ebd.

Tod Weismans am Ende für Ruth ein Ende der väterlichen Vormundschaft dar, eine Befreiung und die Möglichkeit, ihre eigene Identität zu definieren. Ein erster Schritt zu ihrer neuen Identität ist der neue Name Turteltaube, mit dem sie sich Rotgesicht nun vorstellt. Die Tatsache, dass sie in der Lage ist, ohne Stocken bist zehn zu zählen, deutet Strümpel als ein Zeichen, dass ihre Behinderung von ihr abgefallen sei und sie geheilt sei. Ich würde nicht soweit gehen wollen zu sagen, dass eine Behinderung einfach von einem abfallen kann, aber sicherlich entwickelt Ruth in Rotgesichts Gegenwart neues Selbstbewusstsein und definiert sich erstmals auch außerhalb der Kategorie ‚behindert‘, in die Weisman sie gesteckt hat. Weisman hat seine Ängste und traumatischen Erfahrungen auf Ruth projiziert; mit einer vergleichbaren Last hatte eine ganze Nachkriegsgeneration der Opfer zu kämpfen, die die Bürde tragen und das Leid ihrer Eltern teilen mussten, obwohl sie sich nie selbst als Opfer gesehen haben. In einem Interview mit Peter Sichrovsky hat sich zu Beginn der achtziger Jahre ein junger Jude folgendermaßen geäußert: „[...] die Tragödie meines Vaters wurde zu meiner Tragödie [...] wir wurden eher zu einem lebenden Dokument und einer Mahnung, nie vergessen zu werden. Aber kann das der Inhalt eines Lebens sein?“<sup>92</sup> Ein solches Verhalten wird häufiger als ‚negative Identität‘ beschrieben, da die Personen sich nicht über ihre eigenen Fähigkeiten und Eigenschaften definieren, sondern eine Identitätsbildung nur über eine andere Person—in diesem Fall die Eltern—möglich erscheint. Aus naheliegenden Gründen war dieses Identitätskonzept gerade bei jungen jüdischen Männern und Frauen der zweiten Generation ein wichtiges Thema und unmittelbar mit der Frage verbunden, wie man als nicht unmittelbar Betroffener im Zeichen des Holocaust leben sollte. Selbst ein Überlebender des Holocausts, der den Verlust eines Großteils seiner Familie beklagen musste, war Tabori mit Sicherheit mit solchen Identifikationsfragen sehr gut vertraut.

---

<sup>92</sup> Peter Sichrovsky. *Wir wissen nicht, was morgen wird, wir wissen wohl, was gestern war. Junge Juden in Deutschland und Österreich*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1985. Zitiert nach Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 177-78.

## Das Spiel in der Rolle in *Weisman und Rotgesicht*

Im „Duell der Leidgeplagten“<sup>93</sup> treten sich nun Rotgesicht und Weisman gegenüber und konkurrieren um die Opferrolle:

Sie treten in einen verbalen Schlagabtausch, in dem sie stellvertretend für das Kollektiv, dem sie angehören, mit ihren jeweils erlittenen Demütigungen, Benachteiligungen, körperlichen Behinderungen und Krankheiten konkurrieren.<sup>94</sup>

Anstatt die Gemeinsamkeiten zu sehen, sehen beide nur die Unterschiede: beide Kollektive, wie Jan Strümpel es nennt, waren verfolgt worden und leiden bis heute am Trauma dieser Erfahrung. Diese Erkenntnis könnte beide, in einer gemeinsamen Solidarität des gleichen Schicksals, zu Verbündeten machen. Tabori zeigt genau das Gegenteil auf, indem seine Charaktere zu Kontrahenten werden, die in einen Wettstreit um das größere erlittene Leid treten: „Statt sich auf positive Qualitäten zu besinnen, die sie aus sich selbst heraus entwickeln und mit denen sie der Unterdrückung trotzen könnten, definieren sie sich allein durch ihre Defizite, Komplexe und Verwundungen.“<sup>95</sup> Der Grund dafür liegt in der Eingeschränktheit ihres Rollenverständnisses, das sie daran hindert, sich außerhalb ihrer Rolle zu begreifen. Beide Charaktere, Weisman und Rotgesicht, spielen in und mit ihren Rollen: wie oben bereits erwähnt, verstecken sie sich hinter Masken, um ihre wahre Identität zu verbergen. Weismans Maske ist das Judentum, das er zu seiner ganzen Identität stilisiert und sogar auf seine behinderte Tochter überträgt. Jan Strümpel bemerkt, dass Taboris Charaktere sich erst durch die erlittenen Holocausterfahrungen dem Judentum eng verbunden fühlen:

Jüdische Lebenswelten kennen Taboris Figuren meist nur in Form von Klischees und Versatzstücken. Gemeinschaft stiftet hingegen ihr Leben als Erniedrigte und Verfolgte, wodurch sie auf die von Opfern und Leiden geprägte Geschichte des Judentums und seine Überlebenskunst verweisen. Sie verfügen

---

<sup>93</sup> Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 173

<sup>94</sup> Ebd.

<sup>95</sup> Ebd. 173-74.

über ein von zweitausend Jahren Leben in der Diaspora geprägtes Selbstverständnis, das ihnen Last und Orientierung zugleich bedeutet. In vielen spielerischen und witzig-grotesk überzeichneten Situationen offenbart sich ihre Beziehung zum Judentum als Quelle sowohl von Unsicherheit als auch von Selbstbehauptungswillen.<sup>96</sup>

Weisman beklagt sich über seine Ausgeschlossenheit aus der Gesellschaft, aber er erkennt dabei nicht, dass er sich mit seinem zwanghaften Verhalten selbst zum Außenseiter stilisiert. Nicht nur für sich selbst, auch für seine Tochter legt er eine bestimmte Rolle fest, in der er sie gefangen hält. Wie er sich in der Rolle des Juden definiert, so definiert er Ruth nur über die Rolle des behinderten Mädchens. Beide Rollen sind stark mit der Opferrolle verbunden: selbst ein Opfer des Holocaust, sieht sich Weisman immer noch in jeder Situation als Opfer an, er ergibt sich scheinbar willenlos und freiwillig in diese Opferrolle und leistet keinen Widerstand. Ruth definiert er ebenso als „das Opfer schlechthin“ (210), in ihrem Fall nicht aufgrund ihres Judentums, sondern aufgrund ihrer Behinderung. Weisman tritt im Verlauf des Dramas aus seiner Opferrolle heraus, in dem Moment, als die Gefahr droht, Ruth an den Indianer zu verlieren. In diesem Moment ist er nicht mehr nur das jüdische Opfer; hier handelt er vor allem als Vater, der versucht, seine Tochter zu retten. Diese Episode kann als Geste des Beschützerinstinkts eines Vaters angesehen werden, aber ebenso als eine egoistische Handlung interpretiert werden: Weisman möchte verhindern, dass Ruth ihre Rolle verlässt und eine eigene Identität entwickelt. Ruth ist ein wichtiges Element in der Konstruktion von Weismans eigener Opferrolle: Er leidet nicht nur unter den Erlebnissen des Holocaust, er ist auch noch mit einer behinderten Tochter gestraft, die nie selbstständig sein wird und nie als Ärztin oder Anwältin arbeiten wird. Für Weisman ist Ruth demnach auch Projektionsfläche seiner eigenen Ängste und Erfahrungen, und er fühlt sich besser und vielleicht sicherer in ihrer Gegenwart, solange er sie auch als Opfer ansehen kann. Ruth verlässt am Ende des Dramas diese ihr von Weisman zuge dachte Rolle, aber erst nach dem Tod ihres Vaters.

---

<sup>96</sup> Strümpel, „Einstein, Auschwitz, gefüllte Fisch,“ 17.

Sie legt ihre Maske ab und definiert sich neu, indem sie einen neuen Namen annimmt und Fähigkeiten in sich entdeckt, die sie bisher verdrängt hatte. Rotgesicht spielt mit mehreren Rollen, was es für den Zuschauer schwierig macht, ihn einer Rolle zuzuordnen: wie Ruth legt er nach Weismans Tod seine Maske ab und gibt sich als Geegee Goldberg mit seiner ‚wahren‘ Identität aus. Vor dem Juden Weisman hat er versucht, die jüdische Seite seiner Identität zu verbergen, wobei seine Motive nicht ganz eindeutig sind: sei es aus Hass auf seine jüdische Herkunft, die er als Makel empfindet; aus einem Gefühl von Scham über die eigene Herkunft oder weil er seinem Kontrahenten nur nicht eingestehen will, dass sie Gemeinsamkeiten haben. Während er seine jüdische Identität zu verbergen versucht, hat Rotgesicht noch zwei andere Rollen zu spielen, wobei die Frage zu klären bleibt, welches nun die Maske und welches seine ‚wahre‘ Identität ist: die des Indianers, die er durch seine kupferfarbene Haut verkörpert, oder die des Weißen, der er gerne wäre? Laut seiner eigenen Aussage ist er ein Weißer, der sich mit Kupferfarbe angemalt hat, um in einer billigen Unterkunft unterzukommen. Diese Geschichte wird jedoch im Verlauf des Dramas immer fragwürdiger bzw. unglaubwürdiger: wenn Rotgesicht von seiner Kindheit und Jugend erzählt, wird seine indianische Abstammung hervorgehoben. Sein Bruder war ein Indianer ebenso wie sein Großvater „Opa Falkenaue, Chief der Cherokee, ein Kupferkloß“ (236), er selbst kennt sich gut mit indianischen Riten und Bräuchen aus und spricht davon, dass sein verstorbener Bruder seinen Häuptlingsschmuck hätte anlegen müssen, bevor er in die ewigen Jagdgründe gehen könne. Obwohl er vorgibt, nur in die Rolle des Indianers geschlüpft zu sein, um eine Unterkunft zu bekommen, kann er seine indianische Abstammung doch nicht verbergen. Sein Waschwang und der Versuch, seine Kupferfarbe und damit seine Physiognomie, die ihn als Indianer kennzeichnet, abzuwaschen, ist ein Zeichen dafür, dass er seine ‚wahre‘ Herkunft verbergen will. Er schlüpft daher in die Rolle des ‚unechten Indianers‘, der vorgibt, nur durch ein

Versehen zum Indianer geworden zu sein. Wie oben bereits erwähnt, spielt er auch als Stuntman unterschiedlichste Rollen, wobei jedoch seine ‚wahre‘ Identität stets verborgen bleibt, da seine Aufgabe darin besteht, den Schauspieler möglichst originalgetreu nachzuahmen, ohne sich dabei selbst als eigenständige Figur in den Vordergrund zu rücken. Rotgesicht spielt im Film den Indianer, aber nicht sich selbst, sondern er imitiert den Schauspieler in seiner Rolle.

In einem final Showdown zwischen Weisman und Rotgesicht geht es—wie oben herausgearbeitet—vor allem um eine Gegenüberstellung der beiden Opferkategorien mit dem Ziel, denjenigen als Sieger auszuzeichnen, der größeres Leid erlitten hat. Wie der Titel bereits indiziert, stehen sich Weisman und Rotgesicht in einem dynamischen Spannungsverhältnis gegenüber. In gewisser Weise werden Protagonist und Antagonist aber nicht nur kontrastiert, sondern sie ergänzen sich auch. Wolitz These geht in diese Richtung:

[T]he entire play seeks to underscore the central fact that differences can be united in creative tension to form a new whole. The underlying intent of this play [...] is to assert Tabori's conviction that love is a sine qua non of existence and must be restored to human life through renewal.<sup>97</sup>

Ich würde dieser These nur bis zu einem gewissen Maße zustimmen: sicherlich ist die Liebe ein wichtiger Bestandteil des Dramas—die Liebe zwischen Vater und Tochter, die Liebe zwischen Rotgesicht und Ruth, und die „Haß-Liebe“ zwischen Weisman und Rotgesicht. Wolitz spricht von der Liebe in Anlehnung an die drei klassischen Formen der Liebe: Eros, das physische Verlangen, Philia, die brüderliche Liebe, und zuletzt Agape, die spirituelle Liebe.<sup>98</sup> In der Dreiecksbeziehung zwischen Ruth als dem Objekt der Begierde, Rotgesicht als dem Geliebten und Weisman als dem Rivalen beziehungsweise besorgten Vater sieht Wolitz Eros verkörpert. Philia, die brüderliche Liebe, sieht er in der Beziehung zwischen Weisman und Rotgesicht:

---

<sup>97</sup> Wolitz, "From Parody to Redemption," 152.

<sup>98</sup> Vgl. Ebd., 152.

They are two parts of a split subject, for Weisman is the Jew in America, who as his name indicates, has assumed the role of the White Man, while Copperface is the Jew (Geegee Goldberg) who, in the persona of Rotgesicht, acts out in redface minstrelsy the Jew as subaltern demanding his rights in the guise of a ‚wild‘ Indian.<sup>99</sup>

Wie hier richtig argumentiert wird, tragen beide Personen Charakterzüge des anderen in sich, ohne es zu bemerken oder bemerken zu wollen: beide haben einen jüdischen Hintergrund, auch wenn Rotgesicht seine wahre Abstammung erst nach Weismans Tod zu erkennen gibt. Beide übertragen in gewisser Weise Rassismus, Diskriminierung, Stereotypisierung, die sie selbst erlitten haben und noch erleiden, auf eine andere Minderheitengruppe: der Indianer Rotgesicht äußert sich während des ganzen Dramas über äußerst abfällig über die Juden, gibt ihnen die Schuld an seinem gescheiterten Leben und reduziert sie auf bloße Klischees. Weisman verfährt ähnlich mit seiner Tochter Ruth, die er auf ihre bloße Behinderung reduziert, womit er sich auf dieselbe Stufe wie die Nationalsozialisten stellt.

---

<sup>99</sup> Ebd., 160.

#### 4. Das Vertauschen der Rollen: Taboris *Jubiläum*

Nachdem ich zuvor Taboris *Mein Kampf* auf die Konzeption der Rolle sowie *Weisman und Rotgesicht* auf das Spiel in der Rolle hin untersucht habe, möchte ich mich zum Abschluss dem Theaterstück *Jubiläum* aus dem Jahr 1983 zuwenden. Hier geht der Autor noch einen Schritt weiter, indem er die Figuren nicht nur innerhalb ihrer Rolle spielen, sondern einen Charakter in unterschiedliche Rollen schlüpfen lässt.

Nach *Die Kannibalen*, das im Dezember 1969 seine europäische Erstaufführung im Schiller-Theater in Berlin feierte, und *Mutters Courage*, das zehn Jahre später uraufgeführt wurde, ist *Jubiläum* das dritte dramatische Werk Taboris, in dem die Opfer des Dritten Reiches im Mittelpunkt stehen. *Jubiläum* entstand als eine Auftragsarbeit für die Stadt Bochum zum Gedenken an das 50-jährige Jubiläum der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933. Die Uraufführung fand am 30. Januar 1983–auf den Tag 50 Jahre nach Adolf Hitlers Ernennung zum Reichskanzler–in den Bochumer Kammerspielen unter Regie des Autors statt. Im Gegensatz zu seinen früheren Werken, in denen primär Juden als Opfer von Verfolgung, Diskriminierung und Massenmord dargestellt wurden, führt Tabori in diesem Werk drei ‚Opferkategorien‘ ein: Juden, Behinderte und Homosexuelle. Anat Feinberg fasst Taboris Auffassung treffend zusammen:

Jubilee does not attempt to depict historical, political, or social aspects of the Third Reich, let alone to scrutinize them. Tabori's interest does not lie in presenting accurate historical reality or in being faithful to factual truth. [...] Tabori's pursuit of the past does not seek, as so many Germans have, to overcome the past, to have done with it, since this approach is fundamentally erroneous. His interest lies neither in presenting an indictment nor in providing an outlet for feelings of revenge; neither in awakening spectators' pity nor in revering the perished and exhaling them as martyrs; certainly not in evoking sentimental responses [...]; for his own part, Tabori tries to free the experience of confronting the past, to free the actors and the spectators from those conventions and taboos which burden and strain, distort, and falsify it; from

sentimental pity, sanctimonious judgment, and hypocritical philo-Semitism, which to many, is the reverse side of Anti-Semitism.<sup>100</sup>

## **Inhaltliche Darstellung**

Das dramatische Geschehen entwickelt sich auf einem Friedhof am Rhein, „wo die Toten dazu verurteilt sind, sich dessen zu erinnern, was sie lieber vergessen würden, [...]“<sup>101</sup> Von dem jungen Neonazi Jürgen, der Grabsteine mit Hakenkreuzen und antisemitischen Parolen beschmiert, gestört, tauchen die Toten aus ihren Gräbern auf. Die auf dem Friedhof Versammelten verbindet, dass sie alle Opfer der Naziherrschaft des Dritten Reiches beziehungsweise Opfer des Antisemitismus und Rassismus der deutschen Gegenwart der 70er und 80er Jahre sind. Tabori verknüpft die Schrecken der Vergangenheit des Dritten Reiches mit dem andauernden Antisemitismus in der heutigen Zeit. Zu den ‚Toten‘ gehören der jüdische Musiker Arnold, seine Frau Lotte und deren behinderte Nichte Mitzi, das schwule Pärchen Otto, ein Friseur, und seine ‚Frau‘ Helmut sowie der Geist von Arnolds Vater, Cornelius. Es ist fraglich, ob die ‚Toten‘ wirklich tot sind, da sie mit Schmerzempfinden, Mitgefühl sowie Erinnerungs- und Sprachvermögen versehen sind, Eigenschaften, die sie eher als Lebende auszeichnen. Eindeutig zu den ‚Lebenden‘ gehören der junge rechtsradikale Jürgen, Helmut's Neffe, sowie Wumpf, der Totengräber. Jedes der Opfer begeht eine Art privates ‚Jubiläum‘, indem es erneut sein Leiden und seinen Tod durchlebt. Jede Figur hat ihre individuelle Lebens- und Leidensgeschichte: Der Geist, Arnolds Vaters Cornelius, wurde vermutlich nach seiner Deportation nach Auschwitz ermordet, Arnolds genaue Todesursache bleibt ungeklärt, vermutlich ist er ein Opfer neuerer Gewalt (von Jürgen erschossen), Lotte stirbt–in Anlehnung an Bertolt Brechts „Jüdische Frau“<sup>102</sup>–einen allegorischen Tod in

---

<sup>100</sup> Feinberg, *Embodied Memory*, 237.

<sup>101</sup> George Tabori. „Jubiläum.“ George Tabori. *Theaterstücke II*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994. 51. Im Folgenden im Text zitiert.

<sup>102</sup> Vgl. Bertolt Brecht. *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

einer überfluteten Telefonzelle. Helmut, Ottos Freund, ließ sich aus Solidarität zu den Juden beschneiden, wird daraufhin in einer Klinik mit Elektroschocks und Medikamenten behandelt und erhängt sich in seinem Krankenzimmer mit einem Gürtel. Otto, der nach dem Verlust seines Partners nicht weiterleben kann, begeht Selbstmord mit Tabletten in der Badewanne. Mitzi, die Spastikerin, nimmt sich das Leben, indem sie sich in einem Gasherd erstickt. Auslöser für ihren Selbstmord ist ein Brief von Jürgen, in dem dieser sie fragt, warum man vergessen habe, sie zu vergasen. Das Stück endet mit einem Zusammentreffen zwischen Arnold und dem Geist seines Vaters, das an das biblische Abendmahl erinnert. Der Geist von Arnolds Vater reicht seinem Sohn einen Laib Brot, den Arnold bricht und unter allen aufteilt.

### **Form und Aufbau des Dramas**

Das Drama ist in Form einer Montage strukturiert. Es setzt sich aus zwölf aneinander gereihten Einzelszenen und Spielsituationen zusammen, die an Momentaufnahmen aus einem Film erinnern. Die Reihenfolge, in der die Szenen dabei auftauchen, ist nicht verbindlich, so dass die Episoden ebenso in einer anderen Abfolge auftauchen könnten. Die einzelnen Szenen sind lediglich thematisch miteinander verknüpft, ansonsten könnten sie auch als autonom angesehen werden. Lottes Tod in der Telefonzelle ist eine Anlehnung an Bertolt Brechts Szene *Die jüdische Frau* aus seinem Werk *Furcht und Elend des Dritten Reiches*.<sup>103</sup> In diesem Schauspiel Brechts, das über einen Zeitraum von mehreren Jahren (1935-43) entstanden ist, wird in einzelnen, weitgehend autonomen Szenen das Alltagsleben im faschistischen Deutschland dargestellt. Es wäre durchaus denkbar, dass Tabori sich auch bei der Struktur seines Schauspiels an Brechts Werk orientiert hat, denn ähnlich wie bei Brecht besteht auch Taboris Stück aus Einzelszenen, die auch für sich stehen könnten. Susan Russell weist auch drauf hin, dass Tabori Brechts episodische

---

<sup>103</sup> Ebd.

Dramaturgie benutzt und auch sein Stück teilweise auf zeitgenössischen Zeitungsartikeln und Gerichtsbefunden basiert.

Through a form which disturbs the narrative flow, a content which disturbs because of its surreal appropriation of actual events, and a setting which incorporates the external physical surroundings, Tabori confronted his audience with a disconcerting snapshot of contemporary German society.<sup>104</sup>

Das Stück hat die Form eines analytischen Dramas, dessen wesentliches Merkmal darin besteht, dass es auf einem bestimmten Vorfall in der Vorgeschichte des dargestellten Geschehens aufbaut.<sup>105</sup> Es zeichnet sich daher durch mindestens zwei Handlungsebenen aus: die Vorgeschichte, in der ein Ereignis stattfindet, dessen Folgen zwar bis in die Bühnengegenwart reichen, das aber zu Beginn der Darstellung noch nicht bekannt ist und dem Publikum auch nicht auf der Bühne gezeigt wird, und das unmittelbare Bühnengeschehen, in dessen Rahmen das vergangene Ereignis analytisch gezeigt wird. Die Vorgeschichte in *Jubiläum* ist die Verfolgung und Ermordung von Minderheiten (ethnisch, religiös und sexuell) im Dritten Reich, sie bildet die Grundlage für das unmittelbare Friedhofsgeschehen, die zweite Handlungsebene. Des Weiteren lassen sich im Stück drei Zeitebenen unterscheiden—die Vergangenheit, das Geschehen auf der Bühne, die Gegenwart. Auch die theatralische Umsetzung des Stückes ist zumindest in der Uraufführung mehrdimensional angelegt: der Schauplatz ist mitten im Zuschauerraum, was die Distanz zwischen Zuschauer und Schauspieler deutlich verringert; die Bühne befindet sich teilweise außerhalb des Theaters, also in der ‚realen‘ Welt. Die Grenzen zwischen dem Dargestellten und der Realität werden bewusst verwischt; die Schauspieler—als lebende Personen—spielen ‚Tote‘.

---

<sup>104</sup> Susan Russell. „The Possibilities for Brechtian Theory in Contemporary Theatrical Practice: George Taboris ‘Jubiläum’.” Peter Höyng (ed). *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit/ Embodied Projections on History: George Taboris’s Theater Work*. Tübingen; Basel: Francke, 1998. 111/12.

<sup>105</sup> Schweikle *Metzler Literatur Lexikon*, 13.

## Zeitebenen und Handlungsebenen

Eine genaue zeitliche Einordnung der Einzelszenen ebenso wie der Versuch, die Leidensgeschichten der einzelnen Charaktere in einen zeitlichen Rahmen einzuordnen, fällt schwer. Tabori vermeidet bewusst eine genau zeitliche Einordnung und schafft eine Verbindung zwischen der Vergangenheit, aktuellen Ereignissen, den individuellen und gesellschaftlichen Stellungnahmen und der Zukunft. „By connecting past and present, Tabori sets in motion a process of awareness which offers an alternative to a response of immobility or despair in the face of a tragic history.“<sup>106</sup>

Die Zeitebene, in der die einzelnen Figuren lebten oder starben, ist nicht klar definiert. Folgende Zeitebenen können unterschieden werden: die Zeitebene des Dritten Reiches von 1933 bis 1945, die Zeitebene der Überlebenden des Holocausts nach 1945, die Zeitebene der zweiten Generation nach 1945 und schließlich die Zeitebene der Gegenwart, in diesem Fall die 80er Jahre in Deutschland. Cornelius, Arnold und Lotte Stern können am ehesten als Opfer im Dritten Reich angesiedelt werden, im Gegensatz zu Otto, Helmut und Mitzi, die eher Überlebende sind, die das Erlebte nur im Selbstmord bewältigen können (Otto, Helmut), oder Opfer von neuaufkeimendem Rassismus und Antisemitismus (Mitzi). In *Friedhofs-Monologe* beschreibt Marcus Sander Taboris Erzähltechnik daher als „Semantische Überblendung“<sup>107</sup>, in der die semantischen Einheiten ambivalent sind und sich nicht eindeutig einer Zeit- oder Interaktionsebene zuordnen lassen. Diese Beobachtung wird weitergeführt mit der Anmerkung, dass Zeichen von Tabori bewusst doppelt codiert werden, um auf diese Weise die Vergangenheit und die Gegenwart der Verfolgung deutlich zu machen.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Russell, „The Possibilities of Brechtian Theory,“ 110.

<sup>107</sup> Marcus Sander. „Friedhofs-Monologe. George Taboris Jubiläum.“ Hans- Peter Bayerdörfer, Jörg Schönert (eds). *Theater gegen das Vergessen: Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Niemeyer, 1997. 200.

<sup>108</sup> Sander, „Friedhofs-Monologe,“ 200.

Bei der Premiere des Stückes 1983 übernahm Tabori neben der Rolle des Regisseurs auch die des Geistes von Arnolds Vater. Nicht nur im Stück selbst überschreitet Tabori Grenzen und bricht Tabus, auch seine Inszenierung in den Bochumer Kammerspielen war alles andere als traditionell. Die Aufführung fand teilweise im Foyer des Theaters statt, Teile des Handlungsgeschehens wurden nach draußen verlagert. Das ungewöhnliche Bühnenarrangement wird von Susan Russell folgendermaßen beschrieben:

At the premiere, the audience entered through the glass facade of the theater building, walked through the graveyard-set and sat facing the facade, looking out onto the street. Directly before them was a mound of earth cluttered with brown leaves and bushes in which were hidden the two couples and the ‚spastic‘ niece Mitzi. Out front on the sidewalk, sitting on a Jewish tombstone, the gravedigger Wumpf stoked a fire and devoured a sandwich. The five crouching inside watched curiously as a young blond man in a leather jacket raced up in a car, jumped out and spray-painted a swastika, a star of David, and the slogan „J-U-DA V-E-R-R-E-K-E“ in red paint on the glass wall. The five in the graveyard were ‚living-dead‘, with faces in various stages of decomposition, according to Tabori’s stage directions. From time to time, passersby outside the theater would stop and watch.<sup>109</sup>

Russell erklärt eine derartige Umsetzung im brechtschen Sinne. Sie argumentiert, dass Tabori wie Brecht die traditionellen Mauern zwischen Zuschauer und Schauspielern einreißt, indem er den Zuschauer mitten im Bühnengeschehen, den Schauspieler hingegen außerhalb des Sets platziert. Diese Verschmelzung von Zuschauer und Schauspieler ermutigt den Zuschauer, sich selbst als Teil der Handlung anzusehen.<sup>110</sup> Indem Tabori die Aufführung vom Auditorium ins Foyer verlagerte, ließ er „Fiktion und Wirklichkeit, Theater und Leben, Außen und Innen“<sup>111</sup> ineinanderfließen und miteinander verschmelzen. Laut Anat Feinberg überschreitet Tabori mit der Um-

---

<sup>109</sup> Russell, „The Possibilities of Brechtian Theory,“ 112.

<sup>110</sup> Ebd.

<sup>111</sup> Anat Feinberg-Jütte. „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten. George Taboris ‚Jubiläum‘.“ *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur* 133 (1997): 74.

setzung der Inszenierung „die Schwelle zwischen Leben und Theater“<sup>112</sup> und sie spricht von einer „kaleidoskopischen Mehrdimensionalität“<sup>113</sup>, die sie dem postmodernen Theater zuordnet.

### **Stimmen zur Uraufführung in Bochum (1983)**

Susan Russell sah die Aufführung ganz im Sinne von Bertolt Brechts Theatertheorie des Verfremdungseffekts:

Jubiläum's premiere in Bochum in 1983, used setting, content, and consciously Brechtian techniques in order to involve and implicate the audience in Tabori's continuing efforts to force the German public to confront the past and alert themselves to present dangers.<sup>114</sup>

In der Zeitungskritik wurde Taboris Stück positiv angenommen: im Gegensatz zur Rezeption seiner früheren Werke, wie „Die Kannibalen“, wurden diesmal in der Rezeption keine Stimmen mit dem Vorwurf laut, Taboris Darstellung der Opfer des Holocausts sei pietätlos.<sup>115</sup> Guerrero begründet dies damit, dass seit Mitte der 70er Jahre das deutsche Publikum auch in anderen Theaterstücken mit der „Enttabuisierung“ von Juden und anderen verfolgten Minderheiten konfrontiert worden sei und Taboris zweites Holocaust-Stück daher in diesem Punkt auf weniger Kritik stieß.<sup>116</sup> Bernd Sucher kommentiert die Aufführung in der *Süddeutschen Zeitung* mit den Worten:

Tabori erklärt nicht. Er zeigt, was ihn verwundert: die Lust der Jugend an der Gewalt und die Furcht der Alten, sich diese Lust ebenfalls einzugestehen und sie nicht auszuleben; die Austauschbarkeit der Opfer und Täter; (...) der masochistische Wunsch der Homosexuellen, als Juden zu einer geachteten Gruppe der Verfolgten aufzusteigen.<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Russell, „The Possibilities of Brechtian Theory“, 108.

<sup>115</sup> Vgl. Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 51.

<sup>116</sup> Ebd.

<sup>117</sup> Bernd Sucher. „George Taboris Chuzpe,“ In: *Süddeutsche Zeitung* 1.2.1983. Zitiert nach Guerrero, *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*, 51.

## **Vertauschte Rollen in *Jubiläum***

Im Folgenden möchte ich vor allem eine Szene auf das Rollenspiel hin näher untersuchen. In der elften Szene wird sehr anschaulich gezeigt, wie eine Person–hier Mitzi–in verschiedene Rollen schlüpft und verschiedene Positionen einnimmt: abwechselnd nimmt Mitzi die Rolle der ermordeten Kinder, die der Verantwortlichen/Täter (Dr. Heißmayer, Dr. Duclik, Trzebinski, Strippel und Frahm) und schließlich die des Oberstaatsanwalts ein.

Diese Szene basiert auf dem historischen Ereignis, das als der „Kindermord vom Bullenhusener Damm“ in die Geschichte eingegangen ist. In der gleichnamigen Straße in einem Hamburger Stadtteil wurden in der Nacht vom 21. April 1945 zwanzig jüdische Kinder im Keller einer Schule umgebracht. Die jüdischen Kinder–die meisten unter ihnen polnischer Herkunft–wurden aus dem Konzentrationslager Auschwitz zwecks pseudomedizinischer Experimente ins Konzentrationslager Neuengamme geschickt, wo sie zu Menschenversuchen zur Entwicklung eines Impfstoffes gegen Tuberkulose herangezogen wurden. Mit Einmarsch britischer Truppen in Hamburg kam der Befehl, die Kinder umzubringen, um die Spuren der Verbrechen zu tilgen. Die Kinder wurden in den Keller der Schule gebracht, wo sie vom SS-Arzt Alfred Trzebinski eine Morphinspritze verabreicht bekamen, bevor sie vom SS-Unterscharführer Johann Frahm im Heizungskeller aufgehängt wurden. Die Mittäter konnten kurz nach Kriegsende gefasst werden und wurden in einem Prozess zum Tode verurteilt; der hauptverantwortliche Arzt, Kurt Heißmeyer, wurde erst durch eine Veröffentlichung im *Stern* aufgespürt und 1966 zu lebenslanger Haft verurteilt. In der Schule befindet sich heute eine Gedenkstätte mit mehreren Gedenktafeln, auf denen die Namen der Opfer aufgelistet sind.<sup>118</sup> Tabori griff für einen Großteil seiner Quellen und Recherchen auf Günther Schwarbergs Buch *Der SS-Arzt und die Kinder vom Bullenhusener Damm* zurück, in dem der Journalist seine Recherche für den *Stern* in Buchform dokumentierte. Tabori

---

<sup>118</sup>Vgl. Günther Schwarberg. *Der SS-Arzt und die Kinder vom Bullenhusener Damm*. Göttingen: Steidl, 1988.

hat Mitzis Monolog beinahe durchgängig aus Passagen dieses Buches montiert, die auf Gerichtsprotokollen der Aussagen der Täter beruhen.<sup>119</sup> Aufgrund dieser historischen Tatsachen wird diese Szene häufig als dokumentarisch bezeichnet, wobei einige Literaturwissenschaftler, unter ihnen Feinberg, betonen, dass sich „Tabori von den Versuchen des dokumentarischen Theaters der sechziger Jahre fern [hält], das sich mit dem faschistischen System auf der Bühne auseinandersetzte.“<sup>120</sup> Tabori machte der Dokumentarliteratur unter anderem zum Vorwurf, dass sie eine Objektivität des Materials insinuiere, die keineswegs angebracht sei. In *Jubiläum* hebt er sich daher bewusst gegen diese Form der Darstellung ab.

Durch die Montage der Zeugnisse in Mitzis Monolog wird dem Material diese Skepsis zugeschrieben. Es wird aus zwei Perspektiven zugleich befragt, durch Stimmen und Gegenstimmen ‚zum Sprechen gebracht‘ und erweist zum einen den Zynismus der Täter, zum anderen aber die Diskrepanz die sich auf tut, wenn Erinnerung nicht nur als Erfüllung eines Gebots verstanden, sondern auch auf seine Texte hin untersucht wird. Es stellt sich heraus, dass das Material keinesfalls voraussetzungslos die historischen Vorgänge zu erhellen im Stande ist.<sup>121</sup>

Eingeleitet wird die elfte Szene durch ein Gespräch zwischen Arnold und seiner Nichte Mitzi, die einzigen zwei Charaktere, die in dieser Szene auftreten. Arnold bietet Mitzi Hilfe an mit ihren Hausaufgaben, einem Schulaufsatz mit dem Thema „Was wissen wir über Adolf Hitler.“ Mitzis Klage über die unterschiedlichen und widersprüchlichen Aussagen über den Holocaust in den Geschichtsbüchern endet darin, dass sie die Bücher in ihrer Empörung und Verwirrung zerreißt und über das Schicksal der jüdischen Kinder nachdenkt.

MITZI           „Und Adolf erließ folgendes Urteil: Alle Juden, die nach acht Uhr abends auf der Straße sind, werden getötet. Aber die Kinder hatten keine Uhren. Woher sollte sie wissen wie spät es ist? Und wo sind sie jetzt, Arnold? In den Wolken, im sauren Regen?“

ARNOLD       „Was für Kinder?“ (77)

---

<sup>119</sup> Vgl. Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 119.

<sup>120</sup> Feinberg, „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten,“ 71.

<sup>121</sup> Strümpel, *Vorstellungen vom Holocaust*, 120.

Arnolds Frage nach den Kindern leitet Mitzis Rollenspiel ein. Sie „spielt Arnold die verschiedenen Personen vor, er hilft ihr, wenn sie nicht weitermachen kann“ (78). Aus mehreren Gründen ist das Rollenspiel interessant und charakteristisch für Tabori. Im Theater schafft das Rollenspiel eine neue Ebene: es gibt einmal die Ebene des Theaters selbst, auf der Schauspieler auf der Bühne eine bestimmte Rolle repräsentieren. In Mitzis Fall könnte man von einem doppelten Rollenspiel sprechen: ein Schauspieler schlüpft in die Rolle der Mitzi und als Mitzi schlüpft er in die verschiedenen Rollen der Kinder, der Täter und des Anwalts. Russell zieht abermals einen Vergleich zu Brecht: das Stilmittel, Charaktere von anderen Charakteren spielen zu lassen, Identität als flexible Größe anzusehen, sei vergleichbar mit Brechts Lehrstücken, in denen ebenfalls Charaktere unterschiedliche Rollen einnehmen, um unterschiedliche Perspektiven zu beleuchten.<sup>122</sup> Die Frage, die sich hier aufdrängt, ist, warum Tabori diese Form der Darstellung gewählt hat und was für eine Wirkung er damit zu erreichen beabsichtigte. Zunächst soll auf die einzelnen Rollen, die von Mitzi gespielt werden, eingegangen werden.

## **Die Opfer**

Mit 18 Jahren selbst fast noch ein Kind, bewegt und interessiert das Schicksal der Kinder, die dem Holocaust zum Opfer fielen, Mitzi am meisten. Eine Identifikation mit ihnen fällt ihr besonders leicht. Ein weiterer Identifikationsfaktor ist, dass Mitzi Jüdin und körperlich behindert ist, beides Faktoren, die im Dritten Reich dazu geführt hätten, ihr das Recht auf Leben abzusprechen. In ihrem Rollenspiel schlüpft Mitzi zunächst in die Rolle eines Jungen namens Mark Steinbaum. Nüchtern in Form eines Gerichtsberichts oder einer amtlichen Todesmeldung werden seine Lebensdaten genannt: sein Name, Geburtsort, Todesdatum und Todesursache. Im gleichen Stil werden die Daten der anderen Kinder präsentiert. Man erfährt nie mehr als den Namen, das

---

<sup>122</sup> Vgl. Russell, „The Possibilities of Brechtian Theory,“ 114.

Alter, die Herkunft und die Todesursache, manchmal fehlen sogar einige dieser Angaben. Vieles bleibt im Dunkeln, von manchen Kindern erfährt man noch nicht einmal den Namen. Einerseits wird den Opfern durch die Nennung der Namen eine gewisse Individualität verliehen. Der bloße Name sagt selbstverständlich nicht viel über eine Person aus, wenn man aber bedenkt, dass tausende von Opfern anonym in Massengräbern begraben wurden, ist das schon mehr, als manchen Opfern gewährt wurde. Andererseits ist diese nüchterne Aneinanderreihung von Fakten auch sehr unpersönlich, kalt und herzlos und erinnert stark an eine amtliche Todesmeldung. Der Mangel an persönlichen Informationen über diese Kinder deutet auf ihr kurzes Leben hin und darauf, dass sie im nationalsozialistischen System nur als Nummern, nicht als Individuen begriffen wurden. Von den Kindern selbst wird dieser Mangel an Daten mehrfach betont: „Von mir weiß man nicht viel“ oder „[s]onst weiß man von mir nichts“ (79). Tabori hat die Namen der Opfer teilweise übernommen (Sergio di Simone, Blumel Mekler), teilweise leicht abgeändert (Wituschka – Witonska; Mark Steinbaum – Marek Steinbaum). Es ist nicht eindeutig festzumachen, ob die Namen von Tabori bewusst abgeändert worden sind oder ob die Abweichungen auf unterschiedliche Zeugnisse zurückzuführen sind, in denen die Namen unterschiedlich geschrieben wurden, beispielsweise in deutscher und polnischer Schreibweise. Als letztes Kind in der langen Liste von Opfern führt Mitzi sich selbst auf: „Mir kann nichts mehr weh tun. Ich heiße Mitzi. Ich bin ein Mädchen. Ich bin achtzehn, sehe aber älter aus. Zucken ist anstrengend auf die Dauer“ (83). Indem sie sich als letztes Kind in der Liste aufführt, auf dieselbe Art und Weise wie die getöteten Kinder, und auf ihre Behinderung hinweist, reiht sich Mitzi unter die Opfer des nationalsozialistischen Systems ein. Wie oben bereits erläutert, kann sie durchaus als ein Opfer des Nationalsozialismus oder des wiederaufkeimenden Antisemitismus/Rassismus gesehen werden, daher ist es durchaus naheliegend, ihr die Rollen der Kinder zu übertragen.

## Die Täter

Neben den Rollen der Opfer schlüpft Mitzi auch in die Rollen der Täter: der Ärzte Dr. Heißmayer und Dr. Duclik, sowie deren Helfer Trzebinski, Strippel und Frahm. Tabori entnimmt auch hier die Namen den dokumentarischen Berichten, mit geringfügigen Änderungen: Heißmayer–Heißmeyer, Duclik–Doklik. Abermals ist ungewiss, ob die Namen bewusst verändert wurden oder ob die Änderungen auf variierende Schreibweisen zurückzuführen sind. Alle genannten Täter basieren auf historischen Figuren und sind bereits erwähnt worden. Arnold Strip-pel war ein SS-Hauptsturmführer, der wegen anderer Verbrechen angeklagt worden war und vom Magazin *Stern* der Mittäterschaft an dem Kindermord beschuldigt wurde. Strippel klagte erfolgreich gegen den *Stern*, die Staatsanwaltschaft stellte ihre Ermittlungen ein. 1983 wurde erneut Anklage gegen ihn erhoben, die Anklage wurde jedoch 1987 wegen Verhandlungsunfähigkeit des Beschuldigten fallengelassen.<sup>123</sup> Die Täter berichten ihrerseits im selben nüchternen Stil wie Mitzi von ihrer Vorgehensweise im Umgang mit den Kindern. Vor allem Heißmeyer und Duclik berichten akribisch genau über den Ablauf der Versuche, wie man im Folgenden an Ducliks Aussage sehen kann:

*Als Dr. Duclik:* Ich bekam Klammern, Pinzetten, Skalpell, und einige scharfe Haken und etwas Novocain. Ungefähr um neunzehn Uhr brachten die Pfleger die Kinder von Revier IV zum Revier I. Sie wurden bis zur Hüfte entkleidet und auf den Operationstisch gelegt. Die Haut unter ihrem Arm wurde mit Jod bepinselt, und sie bekamen eine Spritze mit zehn Kubikzentimetern zweiprozentiger Novocainlösung. Dann tastete ich nach den Drüsen unter dem Arm, machte einen fünf Zentimeter langen Einschnitt, nahm die Drüsen heraus und legte sie in Flaschen mit Formalin. Heißmeyer nahm die Flasche an sich. Die Engländer rückten näher. Hör mal Trzebinski, halt dich fest, ich muß dir etwas nicht gerade Schönes sagen, es liegt ein Exekutionsbefehl aus Berlin vor, du sollst die Kinder durch Gas oder Gift töten. (79/80)

Diese Passage erinnert stark an ein medizinisches Protokoll aus einer Krankenakte oder an einen Abschnitt aus den Unterlagen eines Gerichtsmediziners. Nüchtern, emotionslos werden die me-

---

<sup>123</sup> Vgl. Schwarberg, *Der SS-Arzt und die Kinder vom Bullenhusen Damm*.

dizinischen Handgriffe beschrieben, die an den Kindern verübt wurden, ohne auf die Kinder als einzelne Individuen einzugehen, sondern nur als Versuchsobjekte. Die Täter können jedoch innerhalb ihrer Gruppe noch weiter unterschieden werden: bei einem Beteiligten kann man eine gewisse Reue in Bezug auf die Tat erkennen (Heißmeyer), bei einem anderen wird ersichtlich, dass er sich zunächst gegen den Befehl, die Kinder hinzurichten, geweigert hat (Trzebinski). So gesteht Heißmeyer rückblickend ein, dass er an den Kindern ein „Verbrechen“ begangen habe, „damals [seien ihm] diesbezüglich aber keinerlei Bedenken“ gekommen und er habe lediglich „entsprechend [seiner] damaligen faschistischen Überzeugung“ gehandelt und „die Häftlinge, also auch die Kinder, nicht in dem Maße als vollwertige Menschen“ (79) angesehen. Heißmeyer gesteht zwar, ein Verbrechen begangen zu haben, er entschuldigt dies aber im selben Atemzug mit seiner „damaligen faschistischen Überzeugung“ und gesteht somit ein, zum Zeitpunkt der Tat keinerlei Bedenken oder Unrechtbewusstsein empfunden zu haben. Trzebinski gibt vor, bereits zum Zeitpunkt der Tat Bedenken an der Richtigkeit seines Handelns gehabt zu haben: „Ich bringe das nicht fertig, ich habe ein schwaches Herz und auch kein Gift mehr“ (80). „Es ist doch Wahnsinn, die Kinder umzubringen“ (80). Er gibt selbst zu, nichts–außer einem schwachen Protest–unternommen zu haben, um das Leben der Kinder zu retten, er wollte „ihnen aber wenigstens die letzten Stunden erleichtern“ und gab ihnen eine Morphiumspritze “ins Gesäß. Wo es am wenigsten weh tut. Ich bin kein Unmensch“ (81). Im Gegensatz zu Heißmeyer, der keinen Unterschied zwischen den Versuchstieren und den jüdischen Kindern sah, zeigte Trzebinski zumindest ein minimales Maß an Menschlichkeit, indem er versuchte, den Kindern den Tod zu erleichtern. Seine Schlussbemerkung, er sei „kein Unmensch“, muss allerdings revidiert werden. Allein die Tatsache, dass er den Kindern–bevor er sie erhängte–eine Morphiumspritze gab, macht ihn noch nicht zu einem besseren Menschen. Hier wird jedoch eine Thematik angesprochen, die nach En-

de des Krieges und vor allem während der Nachkriegsprozesse, in denen die Täter und Mittäter des Nazi-Regimes zur Rechenschaft gezogen wurden, häufig diskutiert wurde: die Angeklagten versuchten häufig, ihren Freispruch zu erwirken, indem sie angaben, nur auf Befehl gehandelt zu haben und im Rahmen der damaligen Gesetze des Dritten Reiches. Folglich hätten sie also zum Zeitpunkt ihrer Handlungen nicht gegen existierende Gesetze verstoßen und somit auch kein Unrecht begangen. Ähnlich argumentiert Heißmeyer, indem er vorgibt, nur auf Befehl und im Sinne seiner damaligen Überzeugung gehandelt zu haben. Es wird jedoch deutlich, was Tabori dem Leser vermitteln will: die Täter sind ‚nur‘ Menschen, mit Stärken und Schwächen. Auch wenn seine Herangehensweise weit von einer Entschuldigung oder möglichen Rechtfertigung der Taten entfernt ist (und das zu Recht), so versucht er doch, die Taten kritisch zu hinterfragen und zu erörtern, wie und unter welchen Umständen es dazu kommen konnte. Dieses Vorgehen entspricht seiner Theorie von Theater als „Erinnerungsarbeit“ im Freudschen Sinne, der von einem Dreischritt aus „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten“<sup>124</sup> spricht. Tabori selbst argumentiert:

Unmöglich ist es, die Vergangenheit zu bewältigen, ohne daß man sie mit Haut, Nase, Zunge, Hintern, Füßen und Bauch wiedererlebt hat. [...] Die Theaterstunde des aktiven Erinnerns, das Aufreißen der Wunden und die Wiederbelebung des Schmerzes beziehen somit Schauspieler wie Zuschauer physisch, intellektuell und emotional mit ein.<sup>125</sup>

Dem Zuschauer bleibt es in dieser Szene selbst überlassen, ob er die Rechtfertigungen der Täter akzeptiert oder nicht, Tabori bietet zumindest die Möglichkeit, indem er die Hintergründe beleuchtet.

---

<sup>124</sup> Sigmund Freud. „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten.“ In: *Gesammelte Werke*, Bd. X, Frankfurt 1973. 126-36. Zitiert nach Feinberg „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten,“ 72.

<sup>125</sup> Feinberg, „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten,“ 72.

## Der Richter

Zuletzt schlüpft Mitzi in die Rolle des Oberstaatsanwalts in einem fingierten Gerichtsverfahren gegen Strippel, der niemals für seine Verbrechen zur Rechenschaft gezogen wurde. Als Oberstaatsanwalt tritt Mitzi nur ganz am Ende der Szene zweimal auf. Diese Passage kann als deutliche Kritik an der strafrechtlichen Verfolgung von NS-Kriegsverbrechern gelesen werden. Tabori kritisiert die mangelnde oder unzureichende strafrechtliche Verfolgung der im Dritten Reich begangenen Kriegsverbrechen und die Tatsache, dass zahlreiche Täter und Mittäter für ihre Taten nie zur Rechenschaft gezogen wurden:

Die Ermittlungen haben nicht mit der erforderlichen Sicherheit ergeben, daß sich die Kinder über Gebühren lange quälen mussten, bevor sie starben. [...] Ihnen ist also über die Vernichtung ihres Lebens hinaus kein weiteres Übel [...] zugefügt worden. Sie hatten insbesondere nicht besonders lange seelisch und körperlich zu leiden. (82/83)

Diese Aussage, im Stil eines Gerichtsverfahrens gestaltet, ist extrem zynisch und sarkastisch und verdeutlicht die unzureichende Schärfe, mit der laut Tabori einige Naziverbrecher gerichtlich verfolgt beziehungsweise nicht verfolgt wurden. Als Mitzi dies als „Oberstaatsanwalt“ sagt und hinzufügt, dass Strippel „froh und munter“ weiterlebt, schlägt Arnold sie ins Gesicht, da er sie nur noch in ihrer Rolle als Staatsanwalt sieht und ihr das Versagen der Justiz im Fall Strippels zum Vorwurf macht. An Arnolds Reaktion wird deutlich, dass Mitzi die einzelnen Rollen so authentisch verkörpert, dass sie aus Sicht Dritter die Rolle nicht mehr nur spielt, sondern die Rolle ist. Als Arnold jedoch erkennt, dass er Mitzi und nicht den Oberstaatsanwalt geschlagen hat, umarmt er sie und entschuldigt sich mit den Worten „Tut mir leid, daß ich dich geschlagen habe. Das ist, als sei ich zum Christen geworden“ (83).

Es ist, wie oben ausgeführt, naheliegend, dass Tabori Mitzi in die Rolle der jüdischen Kinder schlüpfen lässt. Es ist jedoch interessant, dass Mitzi in ihrem Rollenspiel auch die Rollen

der Täter und die des Richters übernimmt. Hierbei muss man berücksichtigen, dass es sich um ein Theaterstück handelt und somit das Publikum, trotz der unterschiedlichen Rollen, immer dieselbe Figur der Mitzi auf der Bühne sieht, während der Leser anhand der Regieanweisungen leichter zwischen den einzelnen Rollen zu unterscheiden vermag.

Bei einer Betrachtung von Taboris Holocaust-Stücken habe ich bereits festgehalten, dass der Stückeschreiber seine eigene Definitionen in Bezug auf klassische Rollenverhältnisse besitzt, die er bewusst einsetzt, um eine ‚Mythologisierung‘ von Auschwitz zu verhindern.

Dieser Ort [Auschwitz] ist kein entfernter, fremder Planet, die Opfer sind keine Heiligen, sondern Menschen aus Fleisch und Blut, die Tugenden und Fehler, Träume und Leidenschaften haben. Wie Opfer vor und nach ihnen handeln auch die Opfer aus Neid, Zorn oder sogar aus Niedertracht. Tabori geht noch einen Schritt weiter: Der Rollenwechsel–die Austauschbarkeit der Positionen–ist in dieser szenischen Collage, und auch in einigen weiteren Stücken, von zentraler Bedeutung.<sup>126</sup>

Es ist Tabori besonders wichtig, immer wieder zu betonen, dass erstens nicht nur Juden als Opfer der nationalsozialistischen Verfolgung anzusehen sind, Juden folglich kein ‚Monopol‘ auf das Leid hätten, und zweitens, dass die Opfer nicht als Märtyrer dargestellt werden sollen, mit denen das Publikum nichts anderes als Mitleid empfindet. Die Opfer–seien es Juden, Behinderte oder Homosexuelle–sollen nicht als Heilige glorifiziert werden, sondern als Menschen wie jeder andere mit Fehlern und Schwächen. Dies wird auch in Taboris Dramen umgesetzt und zeigt sich in den verschiedenen Variationen des Rollenspiels beziehungsweise des Rollentauschs, der immer wieder aufgegriffen wird. Im Rollentausch werden die Positionen vertauscht, so dass es den Figuren–und somit auch dem Zuschauer–ermöglicht wird, das Geschehen aus einer anderen Perspektive zu betrachten: „The victims are required to try to understand the motivations and state of mind of the Nazis they are made to play.”<sup>127</sup> Anat Feinberg sieht in der

---

<sup>126</sup> Feinberg, „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten,“ 77.

<sup>127</sup> Feinberg, *Embodied Memory*, 244.

Szene zwischen Jürgen und Helmut eine Schlüsselszene für das Verständnis der Spannungen zwischen Täter und Opfer bei Tabori widergespiegelt. Hier argumentiert Tabori durch den jungen Neo-Nazi Jürgen, dass das Böse–hier der Nazi–in jedem Menschen schlummert. Der einzige Unterschied zwischen Täter und Opfer liege darin, dass der Täter dem Bösen freien Lauf lasse, wohingegen das Opfer das Böse zu unterdrücken versuchte. Führt man diese Argumentation weiter, so ist es einzig und allein eine Frage der Willenskraft und der Entscheidung, ob man das Böse unterdrückt oder zulässt. Sogar in Grenzsituationen, so Feinberg, hat der Mensch immer noch diese Wahl zu treffen und das ist es, was ihn als Menschen ausmacht.<sup>128</sup> „The clear differentiation between victims and perpetrators is thus misconceived, based on an illusion of self-deception. It is the choice which determines what one will be, in any given situation.“<sup>129</sup> Dieser Theorie ist weitgehend zuzustimmen in Bezug darauf, dass es die eigene Wahl ist, das Böse in sich zu unterdrücken oder nicht, aber wie steht es mit den Opfern? Zum Täter wird ein Mensch, wenn er nicht in der Lage oder nicht willig ist, das Böse zu unterdrücken, aber wie wird man zum Opfer? Ist das eine ebenso aktive Entscheidung wie für die Täter? Dreht man die oben ausgeführte Theorie um, so müssten die, die nicht zu Tätern werden, folgerichtig als Opfer enden? Das in diesem Zusammenhang vielfach wiederholte Zitat Taboris, „die Wunde versteht das Messer,“<sup>130</sup> kann an dieser Stelle vielleicht für Klarheit sorgen, da Tabori hier zu der besonderen Beziehung zwischen Täter und Opfer Stellung nimmt und die Bindung der Unterdrückten an ihre Unterdrücker betont. Diese Erkenntnisse, auf die oben besprochene Szene bezogen, könnten folgende Schlussfolgerungen zulassen: Heißmeyer hat–zum Zeitpunkt des Verbrechens–nicht einmal den Versuch unternommen, den Nazi in sich zu bekämpfen, sondern er handelte in der Überzeugung, das einzig Richtige zu tun, auch wenn er im Nachhinein zugibt, ein Unrecht be-

---

<sup>128</sup> Vgl. Feinberg, *Embodied Memory*, 245.

<sup>129</sup> Ebd.

<sup>130</sup> Vgl. Rothschild, „Die Wunde versteht das Messer,“ 7.

gangen zu haben. Trzebinski hat zumindest schon zur Tatzeit des Verbrechens moralische Bedenken an seinem Handeln geäußert, besaß aber nicht die Courage, sich dem Befehl zu widersetzen.

Wie im Film bei einer Überblendung gehen in *Jubiläum* die einzelnen Figuren ineinander über: von den Opfern, über die Täter, zurück zu den Opfern und schließlich zum Staatsanwalt. Indem Mitzi sowohl die Rollen der Opfer als auch der Verbrecher übernimmt, setzt sie die Zuschauer oder Leser in eine Position, in der sie sich sowohl mit den Opfern identifizieren, als auch die Verbrecher kritisieren oder mit ihnen sympathisieren können. Die Verbrechen aus Sicht des jüdischen Mädchens berichtet, rücken die Ereignisse in Distanz, da sie von einer dritten Partei und nicht von den Beteiligten selbst berichtet werden und ermöglichen auch dem Zuschauer, eine gewisse Distanz zu den Ereignissen herzustellen, was eine umfassendere und unvoreingenommene Sicht auf die dargestellte Handlung mit sich bringen kann. Diese Form der Darstellung, die Tabori gewählt hat, ist aber auch kritisch zu betrachten. Indem die Figur der Mitzi kontinuierlich die Grenzen zwischen den Personen–Opfer, Täter–überschreitet, und die Figuren wie bei einer Überblendung im Film nahtlos ineinander übergehen, stellt Tabori einen fließenden Übergang und ein Kontinuum dar. Aus dieser Ausführung ließe sich folgern, dass Tabori Rollen wie Opfer und Täter als austauschbar ansieht. Sicherlich gibt es genügend Beispiele, in denen Opfer zu Tätern oder Täter zu Opfern wurden: um auf die Dramenhandlung zurückzukommen, könnte man beispielsweise argumentieren, dass Trzebinski ‚nur‘ ein Opfer des nationalistischen Systems sei, der–indoktriniert von der nationalsozialistischen Ideologie–, ‚nur‘ die Befehle ausführte, die er erhielt. Daraus sollte man jedoch nicht schließen, dass die Rollen grundsätzlich austauschbar sind. Leser, die nicht mit Taboris Hintergrund und seiner Theorie vertraut sind, könnten den Eindruck bekommen, dass der Dramatiker die Rollen von Tätern und Opfern als

austauschbar ansieht, was geschichtlich aber auch moralisch nicht vertretbar wäre. Die Tatsache, dass auch Täter und Richter von einem behinderten, jüdischen Mädchen gespielt werden, lässt die Vergehen noch brutaler und unmenschlicher erscheinen, da die Taten, von den Opfern dargestellt werden. In den Regieanweisungen heißt es jedes Mal nur „Mitzi als Kind,“ „Mitzi als Oberstaatsanwalt“ oder „Mitzi als Heißmeyer“, in der Umsetzung des Texts im Theater stehen dem Regisseur bei der Darstellung einer solchen Szene hingegen ganz andere Mittel zur Verfügung: entweder kann man Mitzi wörtlich–mit Hilfe bestimmter Requisiten, die die einzelnen Personen charakterisieren–in die einzelnen Rollen schlüpfen lassen, oder aber diese Veränderung wird eben gerade vermieden, indem Mitzi als Mitzi–aber aus Sicht des Richters oder des Täters–spricht. Auf der Bühne kann das Rollenspiel noch facettenreicher dargestellt werden als im eigentlichen Text. Russell spricht von einer Kombination aus Identifikation und Verfremdung:

At the same time that the audience is encouraged to identify with the characters, Brechtian distancing is used to disrupt this identification and allow speculation, so that intellectual as well as emotional involvement is made possible. Tabori sets up occasions for consideration in which the audience is asked not only to sympathize with the victims, but also to analyze and perhaps understand the perpetrators' point of view as well.<sup>131</sup>

Indem die Charaktere verschiedene Rollen übernehmen, werde der Verfremdungseffekt erreicht. In Anlehnung an Brechts Theorie besteht das Hauptanliegen des Verfremdungseffekts darin, dem Zuschauer eine bekannte, (alltägliche) Situation oder einen vertrauten Gegenstand in einem anderen Licht erscheinen zu lassen oder in einen anderen, fremden Kontext zu setzen. Dadurch werden die Widersprüche aufgedeckt, Handlungen unterbrochen und Illusions-, aber vor allem Identifikationsprozesse des Zuschauers verhindert. Dem Zuschauer soll aufgezeigt werden, dass es sich bei dem Dargestellten auf der Bühne nicht um die Realität handelt, und er soll das Dargestellte folglich aus einer kritischen Distanz betrachten.

---

<sup>131</sup> Russell, „The Possibilities of Brechtian Theory,“ 113.

## 5. Abschließende Bemerkung

Ziel dieser Arbeit war es, das Rollenspiel in drei Holocaust-Stücken von George Tabori zu untersuchen und anhand konkreter Textbeispiele zu analysieren. Meine Absicht war es, zu zeigen, wie Rollenspiele in verschiedenen Situationen im Text verwendet wurden, in welchen Formen das Rollenspiel eingesetzt wurde und welche Wirkung bei den Lesern oder Zuschauern erreicht werden sollte. Zugleich habe ich versucht, Rollenspiel in Taboris Dramen auch systematisch zu differenzieren. In *Mein Kampf* dient das Rollenspiel dazu, die Gegenpole Hitler und Herzl zu unterstützen, aber auch zu kontrastieren. In *Weisman und Rotgesicht* wird mit Hilfe des Rollenspiels das Identitätsproblem, unter dem alle Charaktere, besonders aber Rotgesicht, zu leiden haben, veranschaulicht. Im letzten Stück, das betrachtet wurde, *Jubiläum*, geht es um einen klassischen Rollentausch, indem eine Figur in verschiedene Rollen schlüpft, um der Geschichte, die sie erzählt, mehr Ausdruck zu verleihen. Tabori zieht das Rollenspiel immer wieder als Stilmittel in seinen Werken heran, weil er zeigen möchte, dass es keine klare Rollenverteilung gibt: die Rollen sind einem ständigen Wandel unterworfen, Rollen können getauscht werden und ein Mensch kann–im Sinne einer Maske–in verschiedene Rollen schlüpfen. Dem Leser oder Zuschauer gibt diese Form der Darstellung die Möglichkeit, sich in eine andere Position zu begeben und die Ereignisse aus einer anderen Perspektive zu betrachten. Meines Erachtens möchte Tabori sein Publikum in dieser Hinsicht schulen: er zeigt, dass es nicht immer nur eine Sicht gibt, dass manches kritisch hinterfragt und aus einer anderen Perspektive beleuchtet werden muss, um es nachvollziehen oder verstehen zu können.

Obwohl ich auf die jeweiligen Uraufführungen der Stücke kurz eingegangen bin, wäre es sicherlich sehr interessant und aufschlussreich, weiter zu untersuchen, wie die Rollenspiele in den jeweiligen Inszenierungen auf der Bühne umgesetzt wurden. Stellt man als Schriftsteller einen Rollentausch literarisch dar, so bleibt ein Großteil der Interpretation und der Vorstellung dem Leser überlassen; auf der Bühne hat der Regisseur hingegen ganz andere Mittel zur Verfügung – Kulissen, Kostüme, Maske –, mit denen er ein Rollenspiel darstellen kann. Die Frage, die sich einem Regisseur bei einer solchen literarischen Vorlage wohl stellen mag, ist, wie er den Rollentausch am besten auf der Bühne darstellen kann. Werden die Rollen – die Schauspieler – vertauscht, oder stellt ein Schauspieler verschiedene Rollen dar? Wird der Rollentausch nur durch den Dialog ausgedrückt, oder begibt sich der Schauspieler – mit Hilfe von Kostümen – in einen anderen Charakter? Der Dramatiker Tabori war nicht nur ein Stückeschreiber, sondern führte in der Inszenierung der oben behandelten Werke auch Regie. Ähnlich wie Bertolt Brecht seine Theatertheorie in seinem *Kleinen Organon* festgehalten hat, hatte auch George Tabori eine sehr konkrete Vorstellung vom Theater und stellte sehr hohe Ansprüche an die Schauspieler. Für Tabori sollte das Rollenspiel immer sehr authentisch sein, er ließ seinen Darstellern größten Freiraum bei der Darstellung und jede Aufführung sollte wie eine Premiere angesehen werden, keine zwei Aufführungen glichen sich. Es wäre daher sicher produktiv, sich näher mit Taboris Theaterarbeit auseinanderzusetzen, um zu sehen, ob es ihm auch gelungen ist, seine theoretischen Ansprüche an das Theater und seine Schauspieler praktisch auf der Bühne umzusetzen.

Das Verhältnis von Literatur und Theater war nicht das Thema dieser Arbeit. Gleichwohl hat sich gezeigt, dass Taboris Stücke erst auf der Bühne vollständig realisiert werden und ihre volle Wirkung entfalten können. Tabori betitelt sich als Stückeschreiber, das heißt er schreibt seine Dramen für die Bühne und hat – als Regisseur – vermutlich auch immer die Umsetzung auf

der Bühne beim Schreiben im Hinterkopf. Er selbst sieht im Prozess des Schreibens solcher Werke wie *Mein Kampf* einen therapeutischen Ansatz; das Schreiben ist seine Form des Erinnerns, Aufarbeitens und Wiederholens, sein Versuch, die Schrecken der eigenen Vergangenheit nochmals zu durchleben, um sie danach überwinden zu können. Der Schauspieler soll laut Tabori im Verlauf der Inszenierung einen ähnlichen Prozess durchlaufen. Indem er in unterschiedliche Rollen schlüpft, nimmt er verschiedene Positionen und Sichtweisen ein. Schließlich hofft Tabori, durch seine Werke ebenso eine kathartische Wirkung bei den Zuschauern zu erzielen, die–wie man am Beispiel der Inszenierung von *Jubiläum* in Bochum gesehen hat–teilweise auch direkt in das Bühnengeschehen integriert werden. Indem er in bei dieser Premiere die Bühne ins Auditorium verlagerte, das wie ein Friedhof gestaltet war, wurde das Publikum zu einem Teil des Bühnengeschehens gemacht und in die Handlung integriert. Zwar spekuliert Tabori nicht auf Mitleid mit den Bühnencharakteren, aber der Zuschauer soll die Möglichkeit bekommen, die Ereignisse aus verschiedenen Perspektiven zu betrachten, und so die Wahl haben, sich sein eigenes Urteil bilden zu können.

## **Bibliographie**

Beer, Otto F. "George Taboris jüdischer Western." *Süddeutsche Zeitung* 30.3.1990.

Brecht, Bertolt. *Furcht und Elend des Dritten Reiches*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997.

*Brockhaus Zeitgeschichte. Vom Vorabend des 1. Weltkriegs bis zur Gegenwart*. Mannheim: Brockhaus, 2003.

Encyclopedia Britannica (<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/201791/farce>), Stand: 13.04.09.

"Es ist das große Welttheater, jedes Leben." George Tabori im Gespräch mit Reinhard Palm und Ursula Voss. *Theater heute* 7 (1987).

Feinberg, Anat. *Embodied Memory. The Theatre of George Tabori*. Iowa: University of Iowa Press, 1999.

Feinberg-Jütte, Anat. „Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten: George Taboris ‚Jubiläum‘.“ *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur* 133 (1997): 71-81.

Freud, Sigmund. „Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten.“ In: *Gesammelte Werke*, Bd. X, Frankfurt: Fischer, 1973. 126-36.

Fritsch, Sibylle . „George für alle.“ *Profil* (Wien) 11.5.1987.

Guerrero, Chantal. *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*. Köln: Teiresias-Verlag, 1999.

Hochreiter, Otto. „Weise Trauerlust.“ *Die Presse* (Wien) 8.5.1987.

Höyng, Peter. „'Immer spielt und scherzt ihr?' Zur Dialektik des Lachens in George Taboris *Mein Kampf. Farce*.“ Peter Höyng, ed. *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen, Basel: Francke, 1998. 129-150.

Jewish Virtual Library, (<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Herzl.html>),  
Stand. 13.04.09.

Jewish Virtual Library (<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/Solomon.html>),  
Stand: 13.04.09.

Kaiser, Joachim. "George Taboris Außenseiter- Operette." *Süddeutsche Zeitung* 21.7.1990.

Kershaw, Ian. *Hitler 1889-1936. Hubris*. New York: Norton & Company, 2000.

Kurzenberger, Hajo. „Taboris authentisches Rollenspiel.“ *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*  
133 (1997): 58-70.

Liessman, Konrad Paul. "Die Tragödie als Farce. Anmerkungen zu George Taboris ‚Mein  
Kampf‘.“ *Text+Kritik: Zeitschrift für Literatur* 133 (1997): 81-89.

Loewenberg, Peter. „Antisemitismus und jüdischer Selbsthaß. Eine sich wechselseitig verstär-  
kende sozialpsychologische Doppelbeziehung.“ *Geschichte und Gesellschaft* 4 (1987):  
455-475.

Merschmeier, Michael. „Wien nach der Wende.“ *Theater heute* 7 (1987).

Michaelsen, Sven. „Gipfeltreffen der Provokateure. Gespräch mit George Tabori und Claus  
Peymann.“ *Stern* 26.5.1994.

Michaelis, Rolf. "Rohkrepiierer aus der Wortpistole." *Die Zeit* 30.3.1990.

Mitcherlich, Alexander. *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft. Ideen zu Sozialpsychologie*.  
München: Beltz, 1963.

Müller, Christoph. „Darf man das denn?“ *Die Zeit* 9.1.1970.

Andres Müry. "Es ist mein Hitler. Ist Hitler in mir." *Rheinischer Merkur* 29.04.1988.

Arno Paul. "Lehre vom theatralischen Handeln." Helmar Klier (ed). *Theaterwissenschaft im  
deutschsprachigen Raum*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.

- Pott, Sandra. „'Ecce Schlomo': *Mein Kampf* – Farce oder theologischer Schwank?“, Hans-Peter Bayerdörfer, Jörg Schönert, eds. *Theater gegen das Vergessen: Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Niemeyer, 1997. 248-269.
- Razumovsky, Andreas. „Asche auf des Vaters Haupt.“ *FAZ* 27.3.1990.
- Rothschild, Thomas. „Die Wunde versteht das Messer. Juden auf Taboris Bühnen.“ *Text + Kritik, Zeitschrift für Literatur* 133 (1997).
- Rothschild, Thomas. „Hitler in Wien.“ *Die Deutsche Bühne* 7 (1987).
- Russell, Susan. „The Possibilities for Brechtian Theory in Contemporary Theatrical Practice: George Taboris Jubiläum.“ Peter Höyng, ed. *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit/Embodied Projections on History: George Taboris's Theater Work*. Tübingen, Basel: Francke, 1998. 107-128.
- Sander, Marcus. „Friedhofs-Monologe. George Taboris Jubiläum.“ Bayerdörfer, Hans- Peter, Jörg Schönert, eds. *Theater gegen das Vergessen: Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Niemeyer, 1997. 183-217.
- Schoeps, Hans Jochim. *Religionen: Wesen und Geschichte*. München: Heyne, 1970.
- Schwarberg, Günther. *Der SS-Arzt und die Kinder vom Bullenhusser Damm*. Göttingen: Steidl, 1988.
- Sichrovsky, Peter. *Wir wissen nicht, was morgen wird, wir wissen wohl, was gestern war: Junge Juden in Deutschland und Österreich*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1985.
- Strümpel, Jan. „'Einstein, Auschwitz, gefüllte Fisch': Jüdische Identität in George Taboris *Voyeur* und *Weisman und Rotgesicht*.“ Peter Höyng, ed. *Verkörperte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit. Embodied Projections on History: George Tabori's Theater Work*. Tübingen; Basel: Francke, 1998. 15-31.

- Strümpel, Jan. *Vorstellungen vom Holocaust: George Taboris Erinnerungs-Spiele*. Göttingen: Wallstein, 2000.
- Sucher, Bernd. „George Taboris Chuzpe.“ *Süddeutsche Zeitung* 1.2.1983.
- Schweikle, Günther und Irmgard Schweikle, eds. *Metzler Lexikon Literatur: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Tabori, George. „Jubiläum.“ Tabori, George. *Theaterstücke II*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994.
- . „Mein Kampf. Farce.“ Tabori, George. *Theaterstücke II*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994.
- . „Weisman und Rotgesicht.“ Tabori, George. *Theaterstücke II*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1994.
- Welker, Andrea (ed). *George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits*. Wien: Bibliothek der Provinz, 1994.
- Wolitz, Seth L. „From Parody to Redemption. George Taboris Weisman und Rotgesicht.“ Peter Höyng, ed. *Verkörpernte Geschichtsentwürfe: George Taboris Theaterarbeit*. Tübingen, Basel: Francke, 1998. 151-176.