

Herr Prälat, Sie wurden, wie Frau Dr. Luckner, Ehrenbürger der Stadt Freiburg. Damit hat die Stadt zwei Persönlichkeiten ausgezeichnet, die den Namen von Freiburg weithin bekannt gemacht haben.

Gertrud Luckner war weltberühmt. Bei mir war es meine Funktion als Präsident der Caritas, die damals international aufblühte. Die Stadt Freiburg honorierte unseren Beitrag durch die Verleihung der Ehrenbürgerschaft.

Als 1991 der Freiburger Rundbrief mit tatkräftiger Unterstützung des Erzbischofs von Freiburg, Dr. Oskar Saier, in eine neue Verantwortung und Herausgeberschaft übergang, haben Sie sich bereit gefunden, die Aufgabe des stellvertretenden Vorsitzenden zu übernehmen.

Aus Respekt vor dem Lebenswerk Frau Luckners und besonders der Geschichte des Freiburger Rundbriefs, die auch ein Stück meines eigenen Lebens ist, habe ich diese Aufgabe gerne übernommen, zumal unter Ihrem fachkundigen Vorsitz und der Hauptschriftleitung von Prof. Clemens Thoma, eines Pioniers der christlich-jüdischen Forschung.

Herr Prälat, wir danken Ihnen sehr herzlich für dieses Gespräch und wünschen Ihnen Gottes Segen zu Ihrem 80. Geburtstag.

Das besondere Buch

Jan Strümpel, **Vorstellungen vom Holocaust**. George Taboris Erinnerungs-Spiele. Wallstein Verlag, Göttingen 2000. 208 Seiten.

Im Gegensatz zu vielen Dissertationen, die sich eines unverständlichen Fachjargons bedienen, ist Strümpels Studie, theoretische Betrachtungen, die weit über die Bühnenarbeit des jüdischen „Theater-Zauberers“ hinausgehen, klar und präzise formuliert und somit nicht nur einem exklusiven Kreis zugänglich. Die Fragen kreisen um die kreativen Versuche und die künstlerischen Mittel, das Unbeschreibliche zu beschreiben. Kann man die schreckliche Geschichte des Judenmordes auf der Bühne präsentieren? Nähert sich ein jüdischer Autor wie Tabori dieser Thematik anders als ein Nicht-Jude (man vergleiche etwa Hochhuths Skandalstück *Der Stellvertreter* oder gut zwanzig Jahre später Kipphardt mit seinem provokanten Drama *Bruder Eichmann*)?

Auf diese grundlegenden Fragen, die wir heute mit den Begriffen „Holocaust-Drama“ und „Holocaust-Theater“ verbinden, geht Strümpel im ersten Teil seines Buches ein. Einen Beweis für die Singularität des Holocausts sehen Literaturwissenschaftler unter anderem darin, daß die traditionellen Erzählformen sich als unzulänglich erweisen. Trotz der Vielzahl von Memoiren oder belletristischen Prosawerken (Primo Levi, Grete Weil, Bernhard Schlink usw.) – oder vielleicht gerade wegen dieser Fülle – konstatieren Literaturtheoretiker, daß die Schwierigkeit darin liegt, eine Sprache und Bilder zu (er-)finden, die unsere faktischen Kenntnisse in eine Vision verwandeln und dabei eine Andeutung des Grauens evozieren können.

Noch schwieriger wird es, wenn man sich mit dem Holocaust auf der Bühne auseinanderzusetzen versucht. Die Vergangenheit durch Nachspielen zur Gegenwart werden zu lassen, scheint manchen Kritikern, wie beispielsweise Irving Howe, undenkbar. Strümpel konstatiert, daß das „Holocaust-Drama“, im Gegensatz zur Lyrik und zu Erzähltexten, selten auf authentischer Erfahrung der Autoren basiert. „Es ist ein ‚Nachstellen‘, eine sekundäre Vermittlung primären Materials im spielerischen Nachvollzug“ (33). Sein Überblick macht deutlich, daß im Land der Täter die Holocaust-Stücke im großen und ganzen wenig Resonanz finden konnten, daß die meisten von diesen Schauspielen aus der ‚Täter-Perspektive‘ hervorgegangen sind und daß eine differenzierte Perspektive auf die Leiden der Opfer nur selten anzutreffen ist. So kommt George Tabori eine besondere Rolle in der deutschsprachigen Theaterlandschaft zu: Er ist der einzige Theatermacher, der konsequent an der Darstellung jüdischen Leidens arbeitet und damit eine wachsende Zahl von Zuschauern erreicht.

In den folgenden Kapiteln analysiert Strümpel ausführlich Taboris „Holocaust-Dramen“: *Kannibalen* (Uraufführung 1968) und *Mutters Courage* (1979). Das erste ist eine Hommage an seinen in Auschwitz ermordeten Vater, das zweite eine Huldigung an seine Mutter, die – wie durch ein Wunder – dem Tod entkommen ist. Beide spielen an Orten, an denen sich das Furchtbare ereignete. Bereits in diesen ersten Stücken sind einige Merkmale zu erkennen, die Taboris Holocaust-Stücke kennzeichnen. Es handelt sich immer wieder um spielerische Annäherungen, die zwischen Authentizität und Fiktion changieren. Es geht um die Beziehung zwischen Vätern/Müttern und deren Kindern, um ein sinnliches Erinnern, ein emotionales Gedächtnis, das die Schauspieler *und* die Zuschauer erleben sollten. Während in *Kannibalen* das historische Geschehen durch theatralische Evozierung ins Gedächtnis gerufen wird, erweist sich sein Stück *Mutters Courage* als

primär narrativ strukturierter Verständigungsprozeß. Die Protagonisten in Taboris späteren Stücken sind zwar nachhaltig von der Katastrophe erschüttert, kehren aber nicht einmal im Spiel an den Ort des Verbrechens zurück, weder der New Yorker Jude Dryfoos in *Voyeur* (1982) noch die Hauptfigur in dem „jüdischen Western“ mit dem Titel *Weismann und Rotgesicht*, in dem zwei Opfer, ein Jude und ein Indianer, in der Einöde der Rocky Mountains über das Monopol des Leidens streiten. Taboris Stück *Jubiläum* – vielleicht das prägnanteste Beispiel für Taboris Erinnerungstheater –, das 1983 anlässlich des fünfzigsten Jahrestages der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten uraufgeführt wurde, betrachtet Strümpel als ein „Gedächtnis-Spiel“. Fünf Opfer des Nazi-Terrors – zwei Juden, zwei Homosexuelle und eine Behinderte – erinnern sich an ihr Schicksal, machen deutlich, daß Bedrohung, Haß und Ängste auch 50 Jahre danach noch virulent sind. Auch wenn *Jubiläum*, ähnlich wie Kipphardts *Bruder Eichmann* (1983) mit dokumentarischem Material arbeitet, verleugnet Tabori nie die subjektive Nutzung der Dokumente, verweist sogar dabei auf die Problematik des Erinnerns in einer Zeit ohne Zeitzeugen.

Mit Schlomo Herzl und Hitler, den Protagonisten in Taboris erfolgreichstem Stück *Mein Kampf* (1987), findet sich erstmals im Rahmen seines Holocaust-Theaters „ein Figurenpaar mit weitgehend ungebrochener Handlungsautonomie“ (161). Der Erfolg dieses Stückes ist nicht nur auf Taboris vermeintlichen „jüdischen Humor“ zurückzuführen, sondern, wie Strümpel mit Recht betont, auch auf die dankbaren Rollen des ungleichen Duos, Opfer und Täter, die eine makabre „Liebesgeschichte“, so Tabori, miteinander verbindet. Strümpel verweist auf den kathartischen Effekt des Humors bei Tabori, auf die Verschmelzung von Scherz und Schmerz, auf ein Wirrspiel, das Tabori bewußt als Anti-These zu Adornos Verdikt gegen „Heiterkeit“ in der Kunst nach Auschwitz versteht. Strümpel ist der Meinung, daß erst mit diesem späten Stück der „bewußte“ Jude Taboris Bühne betritt, ein Jude, der sich selbst über die jüdische Tradition definiert. Weitere Stücke mit solchen Figuren folgen in den 1990er Jahren: Goldberg, Alfred Morgenstern oder jener Nathan aus Taboris Anti-Lessing Version, die bezeichnenderweise *Nathans Tod* betitelt ist. Fazit: ein wichtiger Beitrag zur Erforschung des Holocaust-Theaters, der auch sprachlich zu überzeugen vermag.

Anat Feinberg