

Martin Kagel
(Athens GA/USA)

Brecht-Trialog
*Zur Peter-Weiss-Rezeption bei George Tabori**



Podiumsdiskussion beim Brecht-Dialog, 9-16. Februar 1968, Berliner Ensemble.
Erste Reihe von links nach rechts: Peter Weiss, Helene Weigel, Gunilla Palmstierna-Weiss;
auf der rechten Seite George Tabori, Viveca Lindfors. Foto: Vera Tentschert. Akademie der
Künste, Berlin, Bertolt-Brecht-Archiv, Fotoarchiv 30/043.

Vom Brecht-Dialog, einer vom Berliner Ensemble und der Akademie der
Künste der DDR organisierten Arbeitstagung aus Anlass des 70. Geburtstags

* Dieser Beitrag wurde bereits veröffentlicht als: Zur Peter-Weiss-Rezeption bei George
Tabori. In: Sprachheimaten und Grenzgänge. Festschrift für Anat Feinberg. Hg. von Johan-

von Bertolt Brecht, die im Februar 1968 in Ost-Berlin stattfand, gibt es ein Foto, das Peter Weiss und George Tabori gemeinsam als Zuschauer bei einer der zahlreichen Podiumsdiskussionen der Veranstaltung zeigt.

Beide Autoren sitzen in der ersten Reihe. Peter Weiss hat an prominenter Stelle Platz genommen, zur rechten Seite von Helene Weigel. Seine schwedische Frau, die Künstlerin und Bühnenbildnerin Gunilla Palmstierna-Weiss, sitzt zu ihrer linken. George Tabori sitzt im Verhältnis zu Helene Weigel etwas weiter abseits, flankiert von seiner ebenfalls aus Schweden stammenden Ehefrau, der Schauspielerin Viveca Lindfors. Den Kopf zur Linken geneigt, die Hand nachdenklich am Kinn, konzentrieren sich beide Autoren aufmerksam auf das, was dort auf dem Podium verhandelt wird: die Theorien und Theaterpraktiken ihres ästhetischen Ziehvaters Brecht. Sitzordnung und Bild beschreiben die Verhältnisse ziemlich genau. Tabori und Weiss befinden sich auf gleicher Höhe und äquidistant zum Brecht'schen Erbe, indessen in unterschiedlichen Verhältnissen zum Berliner Ensemble (BE); und Tabori hat, ohne dass er direkt mit Weiss interagierte, diesen gleichwohl im Blickfeld.

Die Fotografie, aufgenommen von Vera Tentschert, der Hausfotografin des Theaters, ist eine von zahlreichen im Bertolt-Brecht-Archiv verwahrten Abbildungen, die den Brecht-Dialog dokumentieren. Wie der Titel annoncierte, war es das Ziel der dreitägigen Veranstaltung gewesen, Autoren, Übersetzer, Literaturwissenschaftler, Schauspieler und Regisseure über den Begründer des epischen Theaters ins Gespräch zu bringen. Man sollte, so die Ankündigung, neben den fünfzehn Brecht-Inszenierungen, die hier zu sehen waren, in Podiumsdialogen oder offenen Diskussionen »die Methode Brechts für ein realistisches Theater unserer Zeit« erörtern¹. Dementsprechend hielten Tentscherts Photographien zahlreiche Gesprächsmomente fest, auch solche, an denen Tabori und Weiss beteiligt waren, indessen keinen, der die beiden Autoren im Gespräch miteinander zeigte.

nes Becke und Roland Gruschka. Heidelberg 2021. S. 141-156. Der Nachdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Winter-Verlags.

¹ Brecht-Dialog 1968: Politik auf dem Theater, Dokumentation 9. bis 16. Februar 1968. Hg. von Werner Hecht. München 1969, S. 6.

Dabei hätten sie viel zu besprechen gehabt, gab es doch eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten, was Hintergrund und Interessen der beiden Stückeschreiber anging. Beide waren um die Zeit des Ersten Weltkriegs herum geboren worden, hatten ungarische Väter und wuchsen als Kinder assimilierter und teils konvertierter Juden in multinationalen Kontexten auf. Von den Nazis an ihr Judentum »erinnert«² und von ihnen verfolgt, gingen sie ins Exil – beide im Jahre 1935 zunächst nach London – das für beide, eigentlich die Ortlosigkeit, vorübergehend zur Heimat wurde. Man sprach und schrieb in einer je fremden Sprache als existentiell Anderer und war auch hier in Berlin aus dem Ausland, nämlich als Bürger eines anderen Staates, angereist. Sowohl Tabori als auch Weiss waren von der Prosa zum Theater gekommen, und, von Brecht fasziniert und beeinflusst, darum bemüht, Elemente Brecht'scher Ästhetik für ein neues und, wenn man so will, revolutionäres Theater zu mobilisieren. Von Schuldgefühlen der Überlebenden getrieben, suchten Weiss und Tabori dazu parallel nach Wegen der Darstellung des Holocaust auf der Bühne, und auch zu diesem Zweck requirierten sie die Techniken und ästhetischen Mittel des epischen Theaters.

Freilich besaßen sie zum Zeitpunkt der Teilnahme am Brecht-Dialog einen je unterschiedlichen Status. Peter Weiss war als im Westen gefeierter und im Osten anerkannter Autor des *Marat/Sade* und der *Ermittlung* von der westdeutschen Kritik zum bedeutendsten deutschen Dramatiker in der Nachfolge Brechts deklariert worden³.

Zwar war sein Verhältnis zum BE keineswegs ungebrochen – *Marat/Sade* war von Elisabeth Hauptmann als »konterrevolutionär«⁴ eingestuft worden –, gleichwohl besaß er zu diesem Zeitpunkt offensichtlich das Wohlwollen von Helene Weigel, die zweieinhalb Jahre zuvor im Oktober 1965 an der szenischen Lesung der *Ermittlung* in der Volkskammer der DDR teilgenommen hatte. Zum Zeitpunkt des Dialogs wurde am Berliner Ensemble gerade die Inszenierung von Weiss' *Viet Nam Diskurs* unter der

² Herlinde Koelbl: George Tabori. In: dies.: Jüdische Portraits. Photographien und Frankfurt a.M. 1989, S. 234.

³ Vgl. Karena Niehoff: Die Ermordung des Jean-Paul Marat. In: Süddeutsche Zeitung, 2. Mai 1964, sowie Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002, S. 95.

⁴ Peter Weiss: Notizbücher. 1960-1971. Frankfurt a.M. 1982, Bd. 2, S. 576.

Regie von Ruth Berghaus vorbereitet⁵. Nach drei Rostocker Premieren war es die erste Inszenierung eines Peter-Weiss-Stückes am Haus, eine Tatsache, die wohl auch der politischen Radikalisierung des Autors geschuldet war, der sich in der Zwischenzeit – wenngleich mit Einschränkungen – dazu bekannt hatte, »nur in der sozialistischen Gesellschaftsordnung die Möglichkeit zur Beseitigung der bestehenden Missverhältnisse in der Welt« zu sehen⁶. Kurzum, Weiss war zu diesem Zeitpunkt ein etablierter und von der literarischen Intelligenz der DDR weitgehend akzeptierter Autor.

Gleiches ließ sich von George Tabori nicht behaupten. Dieser war ein in Deutschland, Ost und West, völlig unbekannter Schriftsteller, der zum Brecht-Dialog auch nicht als Dramatiker, sondern als amerikanischer Brecht-Übersetzer eingeladen worden war. Dabei konnte Tabori, der in England und den USA in den 1940er und 1950er-Jahren vier Romane publiziert hatte und dessen erstes Schauspiel *Flucht nach Ägypten* 1952 von Oscar- und Tony-Preisträger Elia Kazan am Broadway inszeniert worden war, im Februar 1968 ebenfalls bereits auf eine beachtliche literarische Karriere zurückblicken, die neben Romanen und Schauspielen auch die Arbeit als Drehbuchautor in Hollywood einschloss. Im anglo-amerikanischen Theater hatte er sich dazu mit seinen Übersetzungen von Brechts *Arturo Ui* und der *Gewehre der Frau Carrar* (beide 1963) sowie zahlreicher anderer Brecht-Texte, die im Rahmen seiner erfolgreichen Brecht-Collage *Brecht on Brecht* (1961) aufgeführt worden waren, als Brecht-Vermittler einen Namen gemacht. Von Seiten des BE hatte man ihn noch zu Brechts Lebzeiten dazu ermutigt, Brechts Stücke zu übersetzen, da die Hoffnung bestand, dass seine Arbeit theatertauglicher sein würde als die Übertragungen Eric Bentleys. Brecht gefalle die Idee einer Übersetzung des *Puntila* durch Tabori, teilte ihm Elisabeth Hauptmann über Joseph Losey schriftlich mit. Man wisse, was für ein begabter Autor er sei⁷.

⁵ Weiss beklagte sich später bitter über die Verkürzung seines Stückes und seine Behandlung von Seiten des BE. Vgl. Weiss: Notizbücher [wie Anm. 4], S. 570-576.

⁶ Peter Weiss: Zehn Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt. In: Materialien zu Peter Weiss' »Marat/Sade«. Frankfurt a.M. 1977, S. 119.

⁷ Elisabeth Hauptmann: Brief an Joseph Losey, 14. März 1955, Archiv Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3307.

Für Tabori selbst stellte Brecht umgekehrt eine Brücke nach Deutschland dar, über die er nach Ost-Berlin gekommen war und die ihn ein Jahr später endgültig ins deutschsprachige Europa zurückführen sollte⁸. Zum Brecht-Dialog war er angereist, um über die Probleme des Übersetzens zu diskutieren und vom Einfluss Brechts auf das neue politische Theater in den USA zu berichten. Zugleich kam er, um selbst zu lernen, auf der Suche nach einer eigenen Ästhetik, die offenbar gegen die Brechts abgeglichen werden musste. Auch Peter Weiss, mit dessen Werk Tabori vertraut war, wie die Korrespondenz der Zeit zeigt, spielte bei dieser Suche eine wichtige Rolle⁹.

Die Vorgeschichte der von Vera Tentschert festgehaltenen Begegnung der beiden Schriftsteller beim Brecht-Dialog beginnt im Dezember des Jahres 1965 mit dem Gastspiel von Peter Brooks Royal Shakespeare Company in New York. Dessen bereits in London gefeierte Inszenierung von Weiss' *Marat/Sade* war vom amerikanischen Publikum gleichfalls enthusiastisch aufgenommen worden. Lobende Anerkennung kam auch von der New Yorker Theaterkritik, die im Stück »eine neue, lebendig suchende Sensibilität« ausgedrückt sah und die Brook'sche Inszenierung als »auf interessante Weise beunruhigend« charakterisierte¹⁰. Sie öffne und schließe sich, »wie die Iris einer Kamera«, so Stanley Kaufmann. Susan Sontag lobte sie im »Partisan Review« als »eines der großen Erlebnisse im Leben eines Theaterbesuchers«¹¹.

⁸ »Was sollte ich in Deutschland? [...] Ich hatte eigentlich nur eine Verbindung, das war meine Beziehung zu Bert Brecht«. Der kleine Klick. Maria Sommer im Gespräch mit George Tabori. In: George Tabori. Dem Gedächtnis, der Trauer und dem Lachen gewidmet. Hg. von Andrea Welker. Wien 1994, S. 220.

⁹ Joachim Tentschert: Brief an George Tabori vom 15. Dezember 1965, Archiv Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3307.

¹⁰ Howard Taubman: Theatre: »The Assassination of Marat«. In: New York Times, 28. Dezember 1965; Stanley Kaufmann: The Provocative »Marat/Sade« [...]. In: New York Times, 9. Januar 1966. Sofern nicht anders vermerkt stammen alle Übersetzungen aus dem Englischen von mir.

¹¹ Susan Sontag: Marat/Sade/Artaud. In: dies.: Against Interpretation and Other Essays. New York 1966, S. 166.

Obschon es keine direkten Zeugnisse gibt, kann man davon ausgehen, dass Tabori, der seit Anfang der 1950er-Jahre in New York lebte und in dieser Zeit auch immer mal wieder in London arbeitete, entweder die New Yorker oder die Londoner Aufführung gesehen hat. Zumindest hat er sie, wie spätere Äußerungen belegen, wahrgenommen¹². Er selbst war zum Zeitpunkt des Brook'schen Engagements am Martin Beck Theatre gerade intensiv mit der Vorbereitung seiner Inszenierung von Shakespeares *Kaufmann von Venedig* beim Berkshire Theatre Festival beschäftigt, dessen Direktion er für den kommenden Sommer übernommen hatte. Nach Inszenierungen seiner eigenen Stücke auf dem Broadway und einer Schreibkrise, die er durch seine Arbeit als Übersetzer zu überwinden versucht hatte, hatte er Anfang der 1960er-Jahre dem konventionellen Theater den Rücken gekehrt und ästhetische Inspiration bei Brecht und der damals in New York florierenden alternativen Theaterszene gesucht. Gemeinsam mit Viveca Lindfors hatte er die *Strolling Players* gegründet, unterstützte das gemischt-rassische *Free Southern Theatre*, das durch die Südstaaten zog, um in Kirchen, Kneipen und Gemeindehäusern vor schwarzem Publikum unter anderem Brechts *Die Gewehre der Frau Carrar* (in Taboris Übersetzung) aufzuführen¹³, und engagierte sich persönlich und literarisch auf Protestveranstaltungen gegen den Krieg in Vietnam sowie mit provokativen Stücken wie dem anti-rassistischen *The Niggerlovers* (1967) in der Bürgerrechtsbewegung der USA.

Für das Sommerfestival, das von Juni bis August 1966 in den Bergen von Western Massachusetts stattfand, hatte man sich viel vorgenommen. Tabori, dies lassen Unterlagen über die Vorbereitung erkennen, beabsichtigte mit einem hochkarätigen festen Ensemble zu arbeiten, plante längere Probenzeiten als gewöhnlich und wollte das Theater dazu »in eine funktionale

¹² Ein Indiz dafür ist eine Bemerkung in einer frühen Fassung des einleitenden kurzen Essays für die Programmvorschau des Berkshire Theatre Festivals, in dem es heißt: »[...] not to mention Peter Brook and his crazy gang of limey kids in *Marat/Sade*, fulfilling all the promises WE have been giving to ourselves«. Vgl. George Tabori: On the Goodness of Theatre, Viveca Lindfors papers 1945-1990, New York Public Library, Folder 36.

¹³ Vgl. Anat Feinberg: George Tabori. München 2003, S. 69; außerdem <https://snccdigital.org/inside-sncc/culture-education/free-southern-theater/> (letzter Aufruf 29.06.2021).

Beziehung zur örtlichen Bevölkerung bringen«, und zwar nicht nur zu den Sommergästen, sondern auch zu denen, die das ganze Jahr über in Stockbridge ansässig waren¹⁴. Derart gewappnet trachtete er ein Publikum, das gemeinhin als konservativ galt und auf eher leichte Unterhaltung eingestellt war, dazu zu bewegen, sich seinen künstlerischen Ambitionen gegenüber zu öffnen. Man ginge davon aus, ließ Tabori in einer Art Präambel mit dem etwas ungelenten Titel *Über die Güte des Theaters* in der Ankündigung des Spielplans programmatisch verlauten, dass die Ortsansässigen dazu bereit seien, das Theater als Experiment zu betrachten, »als das beständige Streben nach höchster Qualität und nicht als einen Supermarkt«¹⁵.

Fünf Stücke wurden geboten, einschließlich Thornton Wilders *The Skin of Our Teeth* mit Anne Bancroft, Samuel Becketts *Waiting for Godot* mit Lou Gosset, Murray Schisgals *Fragments* mit den jungen Dustin Hoffman und Gene Hackman und schließlich Shakespeares *Merchant of Venice* unter Taboris Regie mit Viveca Lindfors als Porzia und Alvin Epstein als Shylock. Auch eine Brecht-Revue aus Anlass des zehnten Todestages des Autors hatte man geplant, die am Ende jedoch nicht zustande kam.

Taboris idealistische Konzeption eines kollektiven Sommertheaters, das sich keinen kommerziellen Gesichtspunkten zu beugen hatte und dessen Programm allein ästhetischen Maßstäben gehorchte, erwies sich im Rückblick zumindest ökonomisch als Fehlkalkulation. Die Besucher blieben aus und am Ende des Sommers stand unterm Strich ein für damalige Verhältnisse erhebliches Defizit von \$ 38.000¹⁶. Was man gelernt habe, hielt William Gibson, einer der Organisatoren des Festivals, ein Jahr später fest, sei, »dass man sich zwar die Strategie [d.h. den Spielplan; M.K.] nicht vom Publikum diktieren lassen sollte, aber ignorieren kann man das Publikum eben auch nicht«¹⁷.

¹⁴ Pressemeldung von Viveca Lindfors und George Tabori, 7. März 1966, Viveca Lindfors papers 1945-1990, New York Public Library, Folder 36.

¹⁵ Vgl. Tabori: *On the Goodness of Theatre* [wie Anm. 12].

¹⁶ Vgl. Richard Dunlap: *Stars of a Summer Night: A Seventy-Year History of the Berkshire Theatre Festival*. Stockbridge, Massachusetts 2001, S. 75.

¹⁷ Lewis Funke: *Older and Wiser*. In: *New York Times*, 7. Mai 1967.

Das Programm der Saison 1966 hatte sich, so der Konsens, einfach als zu dicht erwiesen.

Der ökonomischen Realitäten ungeachtet, verbuchte Tabori die Saison im Rückblick als Erfolg. Jenseits der Unzufriedenheit einer Randgruppe von Besuchern, die das Theater nicht verändert sehen wollten, habe er den Eindruck gewonnen, »dass wir einen guten Anfang in unserem Bemühen um künstlerische Qualität gemacht haben«¹⁸. Vierzig Jahre lang sei das Theater in Stockbridge fünftrangig gewesen, jetzt sei es zumindest zweitrangig; und mit etwas Zeit, Geld und ein bisschen Geduld könnte man in ein bis zwei Jahren die eigenen Ansprüche erfüllen, eine feste Identität entwickeln, und im dritten Jahr vielleicht sogar für eine Überraschung sorgen. Dazu sollte es freilich nicht mehr kommen, denn schon im kommenden Sommer wurde die Auswahl der Stücke einem neuen, ästhetisch weniger radikal disponierten Direktorium übertragen¹⁹.

Zu einem bestimmten Zeitpunkt der Vorbereitung, auf jeden Fall vor Anfang März 1966, veränderte Tabori seine Konzeption des *Kaufmanns von Venedig* und verwandelte Shakespeares Komödie in *The Merchant of Venice (as Performed in Theresienstadt)*. Er nahm, mit anderen Worten, jene konzeptionelle Veränderung vor, die aus Shakespeares Lustspiel ein Stück über den historischen Antisemitismus und den Holocaust machte. Es steht meines Erachtens außer Frage, dass Tabori diese Verlagerung unter dem Eindruck der Brook'schen Inszenierung von Weiss' *Marat/Sade* vornahm²⁰. Darauf verweist nicht nur der um das »as Performed in Theresienstadt« erweiterte Titel, der die Idee der Rahmung als Ebene der Reflexion von Weiss übernahm²¹, dessen Untertitel auf Englisch »as Performed by the Inmates of the

¹⁸ George Tabori: Postscript to a Season, Viveca Lindfors papers 1945-1990, New York Public Library, Folder 32.

¹⁹ Peter Cookson, William Gibson, Arthur Penn, vgl. <http://www.berkshiretheatre-group.org/about/history/our-story> (letzter Aufruf 29.06.2021).

²⁰ Zur Bedeutung von Peter Brook für Taboris Entwicklung vgl. Anat Feinberg: *Embodied Memory: The Theater of George Tabori*. Iowa City 1999, S. 77-80.

²¹ Das bezeugt unter anderen auch Peter Maloney, der die Inszenierung als Inspizient betreute und ab Ende 1965 noch in New York gemeinsam mit Tabori an dessen Konzep-

Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade« lautete, sondern auch die Tatsache, dass in beiden Stücken, wie Arnd Beise in Bezug auf Peter Weiss festgehalten hat, »nicht das geschichtliche Ereignis, sondern die Inszenierung eines historischen Dramas inszeniert« wurde²².

Schon der zeitgenössischen Kritik fiel die Verbindung der beiden Inszenierungen auf²³. Auch Tabori selbst war sich des Zusammenhangs selbstredend bewusst und darum bemüht, sich von der besonderen Form der Brook'schen Inszenierung abzugrenzen. Unbedingt, so notierte er im Vorfeld seiner Produktion, solle jeder visuelle Zusammenhang zwischen seinem *Kaufmann* und *Marat/Sade* vermieden werden²⁴. Dabei war Tabori nicht allein darum besorgt, dass man ihn der Nachahmung bezichtigen würde, die selbstreflexive Notiz brachte vielmehr zum Ausdruck, dass das Modell der Rahmenhandlung und die damit verknüpfte historische Konkretisierung seines *Kaufmanns* zwar von Weiss abgeleitet worden war, in seiner Inszenierung indessen anders fungierte.

Tabori ging es, mit anderen Worten, weder um die Kritik der bei Weiss verhandelten revolutionären Konzepte noch um die kritische Auseinandersetzung mit der Brook'schen Inszenierung, noch um das historische Weiterdenken des politischen Gefechts der beiden Wortführer des Stückes. Statt wie bei Weiss den »Konflikt zwischen dem bis zum Äußersten geführten Individualismus und dem Gedanken an eine politische und soziale Umwälzung« und, damit verbunden, das ästhetische Oszillieren zwischen

tion arbeitete. Peter Maloney: Stockbridge: Summer 1966, A Memoir of the Berkshire Theatre Festival's Inaugural Season, Part I (of 3), <https://hudson-housatonic-arts.org/2019/02/stockbridge-summer-1966-a-memoir-of-the-berkshire-theatre-festivals-inaugural-season-episode-i/> (letzter Aufruf 29.06.2021).

²² Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002, S. 89.

²³ Vgl. Dan Isaac: What's Happening with Drama. In: Judaism: A Quarterly Journal 16 (1967), S. 462. Alvin Epstein erwähnte in einem Interview mit Anat Feinberg ebenfalls die Beziehung zu *Marat/Sade*. Vgl. Anat Feinberg: Against »False Pity«: George Tabori and »The Merchant of Venice«. In: Shakespeare Jahrbuch 149 (2013), S. 113.

²⁴ George Tabori: The Merchant of Venice (Program Notes), Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3065.

Brecht und Artaud zu thematisieren, benutzte Tabori die Form des *Marat/Sade* und, bis zu einem gewissen Grad, die dort verwendeten Mittel, um die negative Symbiose von Kultur und Politik in der nationalsozialistischen Judenverfolgung auszustellen und das Augenmerk auf die Opfer politischer Gewalt zu richten²⁵. Dabei zielte seine Verlagerung des *Marat/Sade*-Modells in den Kontext des Holocaust – ein Kontext, der, wie Andeutungen und Verweise zeigen, im Horizont von Weiss' Drama bereits vorhanden, hier jedoch nicht ausgearbeitet war²⁶ – auch auf eine eigene Positionierung gegenüber Brecht, dessen Theater bei beiden Stücken Pate gestanden hatte²⁷. Auf seine Weise demonstrierte Tabori im *Kaufmann* mithin, wie die Techniken und Mittel des epischen Theaters für die Darstellung des Holocaust produktiv gemacht werden konnten. Auch persönlich markierte die Inszenierung des *Kaufmanns* dabei einen wichtigen Einschnitt für Tabori, war es doch das erste Mal, dass der jüdische Schriftsteller, dessen Vater in Auschwitz ermordet worden war, den Holocaust auf die Bühne brachte.

Bei aller Nachahmung in der Form war die Idee Taboris, die Inszenierung des *Kaufmann von Venedig* in den Kontext des Holocaust zu verlegen, ingeniös. Ursprünglich sei sie ihm gekommen, so der Regisseur, weil seit Jahren eine Legende kursierte, dass das Stück in Theresienstadt aufgeführt worden sei²⁸. Tatsächlich besaß das nordböhmische Ghetto auf Grund seiner besonderen Funktion und der Überzahl der dorthin deportierten jüdischen Intellektuellen, Künstler und Wissenschaftler ein in seiner Art – das

²⁵ Peter Weiss: Anmerkungen zum geschichtlichen Hintergrund unseres Stückes. In: ders.: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. Frankfurt a.M. 2004, S. 120, Zitat ebd.

²⁶ John J. White: History and Cruelty in Peter Weiss' »Marat/Sade«. In: *Modern Language Review* 63 (1968), S. 439; vgl. außerdem Arnd Beise: Kommentar. In: Weiss: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade [wie Anm. 25], S. 156-157.

²⁷ Vgl. Arnd Beise: Mit Beilen und Messern die Welt verbessern oder Kraft der eigenen Gedanken untergehn. Ebd., S. 134.

²⁸ Notes for B.H. [Barry Hyams, producing director; M.K.], Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3079.

heißt im Kontext nationalsozialistischer Konzentrationslager – wohl einzigartiges Kulturleben²⁹. Durch den Aufbau einer umfangreichen Bibliothek und die Organisation von Vorträgen, Theater- und Musikveranstaltungen befriedigten die dort Inhaftierten nicht nur das anhaltende Bedürfnis nach kulturellem Engagement, sondern behaupteten mit solchen Veranstaltungen auch jene Humanität, die die deutschen Faschisten ihnen abzusprechen suchten. Umgekehrt ließen die Nazis in Theresienstadt kulturelle Aktivitäten zu, weil dies den eigenen Propagandazwecken diene, nämlich »die Welt über die Absichten des Nationalsozialismus zu täuschen«, sprich die menschenunwürdigen Bedingungen des Lebens im Ghetto zu verschleiern und gegenüber der Außenwelt den Anschein von Normalität zu erwecken³⁰. Das Bedürfnis nach Selbstbehauptung und die »seelische Not« der Insassen zynisch ausnutzend, machten die deutschen Nationalsozialisten ihre Opfer derart zu Komplizen der ideologischen Verbrämung ihres eigenen Leidens³¹.

Zu den unter dem euphemistischen Begriff *Freizeitgestaltung* zusammenlaufenden kulturellen Aktivitäten im Ghetto gehörten, wie oben erwähnt, auch Theaterveranstaltungen. H.G. Adler zufolge wurde dabei neben Moliere, Schiller, Gogol und Hofmannsthal auch Shakespeare gespielt³². Zwar erwähnt Adler keine Aufführung von Shakespeares *Kaufmann von Venedig*, doch ist es in der zutiefst widersprüchlichen Welt Theresienstadts durchaus denkbar, dass eine solche Aufführung stattgefunden hat. Dies ist insofern von Bedeutung, als die historische Möglichkeit des Szenarios, das Tabori entwarf, ähnlich wie bei Weiss, wesentlich für den Erfolg der Inszenierung war. Wer wirklich innovativ sein wolle, schrieb Tabori in seiner Vorrede zur Theatersaison in Berkshire, der breche nicht mit der Vergangenheit, sondern interpretiere sie neu³³.

²⁹ Vgl. Wolfgang Benz: Theresienstadt. Eine Geschichte von Täuschung und Vernichtung. München 2013, S. 108.

³⁰ Ebd., S 11.

³¹ H.G. [Hans Georg] Adler: Theresienstadt 1941-1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Göttingen 2012, S. 600.

³² Ebd., S. 590.

³³ George Tabori: On the Goodness of Theatre, Programmheft des Berkshire Theatre

Die Perspektive von Shylocks Rache auf die jüdischen Opfer von Vorurteil und Verfolgung verschiebend, begann Taboris *Kaufmann* mit einem Vorspiel auf offener Bühne³⁴. Nachdem der Vorhang – eine Brecht-Gardine aus fleckigen Decken und Sackleinen – sich geöffnet hatte (das Bühnenbild stammte von Wolfgang Roth, der Ende der 1920er-Jahre als Assistent von Caspar Neher an Bühnenbildern für Brecht-Inszenierungen mitgearbeitet hatte³⁵), sah das Publikum eine abgemagerte Figur in Lumpen unter einer Falltür hervorkriechen und auf offener Bühne zusammenbrechen. Nun traten uniformierte Nazi-Offiziere auf und gestikulierten kahlgeschorenen Häftlingen in deutscher KZ-Kleidung, den erschlaferten Körper wegzuschaffen. Weitere Gefangene mit Bürsten und Metalleimern erschienen und begannen, den Bühnenboden zu schrubben, gefolgt von weiblichen Häftlingen mit Wäschekörben voll abgetragener Kleidung und alter Stoffe, aus denen sich die Darsteller behelfsmäßig ihre Kostüme zusammenstellten: Mäntel aus Sackleinen, Röcke aus Bettlaken und Hosen aus Unterwäsche. Gespielt wurde auf einer weitgehend nackten Bühne, auf der unter grell leuchtenden Glühbirnen im Bühnenhintergrund ein Porträt Hitlers zu sehen war³⁶.

Einer der Offiziere, Shakespeares *Sämtliche Werke* unter dem Arm,

Festival, First Gala Season, June 21 to August 21, 1966, Archiv der Akademie der Künste Berlin, Signatur: Tabori 3066.

³⁴ Diese Art Tableaus sollten, wie Anat Feinberg erkannt hat, ein Kennzeichen vieler späterer Tabori-Inszenierungen werden. Feinberg: *Embodied Memory* [wie Anm. 20], S. 212. Zur Perspektivverschiebung vgl. Michael Shapiro: *Shylock, the Jew Onstage: Past and Present*. In: *Shofar* 42 (1986), S. 8.

³⁵ http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Wolfgang_Roth (letzter Aufruf 29.06.2021); Maloney verweist in seinen Erinnerungen ebenfalls auf die Beziehung zur Brecht'schen Bühne. Vgl. Peter Maloney: *Stockbridge: Summer 1966, A Memoir of the Berkshire Theatre Festival's Inaugural Season, Part II (of 3)*, <https://hudson-housatonic-arts.org/2019/03/stockbridge-summer-1966-a-memoir-of-the-berkshire-theatre-festivals-inaugural-season-episode-ii-of-3-george-taboris-production-of-the-merchant-of-venice-set-in-a-nazi/> (letzter Aufruf 29.06.2021).

³⁶ Vgl. R.E. Krieger, »Merchant«, *Nazi Style* (leider ohne Quellenangabe), Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3067.

spricht noch mit dem Darsteller des Shylock, gibt ihm eine falsche Nase, eine gelbe Kippa und Anweisungen, wie er die Figur zu spielen habe³⁷. Dann nimmt er gemeinsam mit den anderen Aufsehern, die entweder auf der Bühne oder in der ersten Reihe – das heißt unter den regulären Theaterbesuchern – sitzen, seinen Platz ein³⁸.

Unter den aufmerksamen Blicken der Bewacher – und denen des Publikums – beginnt nun die eigentliche Handlung, Shakespeares *Kaufmann von Venedig*, jenes Stück, das in der antisemitischen Propaganda der Nazis und der Kulturgeschichte des Antisemitismus in Deutschland eine so bedeutende Rolle gespielt hatte³⁹. Allein 1933 war es auf deutschen Bühnen nicht weniger als achtzig Mal in zwanzig unterschiedlichen Inszenierungen aufgeführt worden und zahlreiche weitere Produktionen folgten im Verlauf des Dritten Reichs⁴⁰. Wohl die bekannteste unter diesen war der 1943 vom Wiener Gauleiter Baldur von Schirach angeordnete *Kaufmann* des Wiener Burgtheaters mit Werner Krauss als Shylock, der in dieser Rolle ungehemmt die Stereotypen antisemitischer Vorurteile bediente⁴¹.

Auch Taboris Shylock wurde so gezeigt, wie ihn die anwesenden Nazis hätten sehen wollen, das heißt mit übertrieben großer Nase und dem roten Bart, der Bühnenfiguren seit dem Mittelalter als Juden auswies. Alvin Epstein spielte Shylock, sein Judentum auf groteske Weise ausstellend, mit ausladenden Gesten und weinerlichem Ton und in einigen komischen Szenen, wie ein Rezensent bemerkte, »vielleicht zum ersten Mal so, wie Shakespeare es vorgesehen hatte«⁴².

Auf Grund der Rahmung brauchte Tabori sich nicht zurückzuhalten und

³⁷ Vgl. Maloney: Stockbridge: Summer 1966 [wie Anm. 34].

³⁸ Vgl. Krieger: »Merchant«, Nazi Style [wie Anm. 36].

³⁹ Vgl. John Gross: Shylock: A Legend and its Legacy. New York 1992, S. 234-243.

⁴⁰ Vgl. Arthur Horowitz: Shylock after Auschwitz: The Merchant of Venice on the Post-Holocaust Stage – Subversion, Confrontation, and Provocation. In: Journal for Cultural and Religious Theory 83 (2007), S. 13. <https://jcr.org/archives/08.3/Horowitz.pdf> (letzter Aufruf 29.06.2021); außerdem Gross: Shylock [wie Anm. 39], S. 319.

⁴¹ Vgl. Gross: Shylock [wie Anm. 39], S. 321.

⁴² Isaac: What's Happening with Drama [wie Anm. 23], S. 464.

konnte den *Kaufmann* frei von jeder moralischen Beschränkung als offene Denunziation des Juden Shylock aufführen, ein geschickt vermittelter Tabubruch, der über den Blick der Nazis auf Shakespeares Komödie diese in ein Stück über den historischen Antisemitismus und dessen tödliche Konsequenzen verwandelte.

Im in Berkshire nicht präsenten, gleichwohl existierenden Kontext deutscher Theatergeschichte kritisierte Taboris Inszenierung dabei indirekt auch die Verdrängung dieser Konsequenzen in der Figur des »Wiedergutmachungs-Shylock« der Nachkriegszeit⁴³. Auf deutscher Bühne trat Shylock nach 1945 zunächst als Leidensfigur auf, ein Mensch, den die Umstände zur Unmenschlichkeit zwingen. Zugleich erschien er als versöhnlicher Charakter, der über Darsteller wie Ernst Deutsch mit Lessings Nathan verschmolz, dessen Weisheit beruhigenderweise darin bestand, keine Rache für die an seiner Familie begangenen Verbrechen ausüben zu wollen⁴⁴. Erst in den 1960er-Jahren entwickelte sich Shylock zu einer Erinnerungsfigur, über die vermittelt sowohl die nazistische Judenverfolgung als auch die Widersprüche der Gegenwart verhandelt werden konnten⁴⁵.

Peter Zadeks Ulmer Inszenierung des Jahres 1961, die ihr Publikum durch das bewusste Ausstellen antisemitischer Klischees zu provozieren

⁴³ Maria Verch zufolge wurde die Inszenierung von Shakespeares Komödie für die Nachkriegsdeutschen zum Barometer ihrer Schuldgefühle. Vgl. Maria Verch: »The Merchant of Venice« on the German Stage since 1945. In: Theatre History Studies 5 (1985), S. 87.

⁴⁴ Anat Feinberg: Vom bösen Nathan und edlen Shylock: Überlegungen zur Konstruktion jüdischer Bühnenfiguren in Deutschland nach 1945. In: Shylock nach dem Holocaust: Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Hg. von Zeno Ackermann und Sabine Schülting. Berlin/New York 2011, S. 45-46; vgl. außerdem Markus Moninger: Auschwitz erinnern: »Merchant«-Inszenierungen im Nachkriegsdeutschland. In: Das Theater der Anderen: Alterität und Theater zwischen Antike und Gegenwart. Hg. von Christopher Balme. Tübingen/Basel 2001, S. 234.

⁴⁵ Sabine Schülting: Shylock als Erinnerungsfigur. In: Shylock nach dem Holocaust: Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Hg. von Zeno Ackermann und S.S. Berlin/New York 2011, S. 87; sowie Zeno Ackermann, Sabine Schülting: Precarious Figurations: Shylock on the German Stage, 1920-2010. Berlin/Boston 2019, S. 88 ff.

suchte, um auf die »fortgesetzte Wirkung von Ausgrenzungsmechanismen« zu verweisen⁴⁶, stellte einen ersten Schritt in diese Richtung dar, eine Richtung, die auch Tabori in Berkshire verfolgte⁴⁷.

Hier war, Shakespeares *Kaufmann* umrahmend, eben auch jenes Stück zu sehen, das die Wirkung des Schauspiels und seine Funktionalisierung thematisierte. Gerade die unverblümt antisemitische Darstellung des Protagonisten verdeutlichte im Kontext der Rahmenhandlung, dass hinter Shylock und seinen Mitspielern ein verfolgter, eingesperrter und vom Tode bedrohter Mensch stand. Sichtbar wurde dies auch im Verhalten der Schauspieler auf der Bühne, die häufig Seitenblicke auf ihre Bewacher warfen, um den Effekt eines Satzes zu ermessen, oder die Zuschauer, wie einer der Rezensenten schrieb, auf andere Weise, nämlich durch eine Bewegung der Hand oder Wendung des Kopfes ins Lager zurückholten, »da man in einem solchen winzigen Moment deutlich die eintätowierte Nummer sah«⁴⁸.

Die Spannung zwischen der Realität des Konzentrationslagers und der imaginären Welt von Shakespeares Komödie zeigte sich insbesondere in Porzia, die von Viveca Lindfors als eine Frau gespielt wurde, »die so leer vom Missbrauch war, [...] dass sie keine Gefühle zum Spielen mehr besaß«. Dementsprechend rezitierte sie »ihre Zeilen lediglich auf bleierne Weise [...], den leeren Blick ergänzend, der in ihren Augen lag«⁴⁹. Porzias Status als Opfer wird ein weiteres Mal hervorgehoben, als sie im vierten Akt wie betäubt die »Art der Gnade«-Rede hält, die im gegebenen Kontext eine neue qualvolle Bedeutung erhält⁵⁰. Gleiches gilt für Alvin Epstein, wenn er mit

⁴⁶ Zeno Ackermann: Kontinuität. In: Shylock nach dem Holocaust: Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur. Hg. von Z.A. und Sabine Schülting. Berlin/New York 2011, S. 81.

⁴⁷ Vgl. Horowitz: Shylock after Auschwitz [wie Anm. 40], S. 15.

⁴⁸ Krieger: »Merchant«, Nazi Style [wie Anm. 36].

⁴⁹ Isaac: What's Happening with Drama [wie Anm. 23], S. 464.

⁵⁰ A.H.: Berkshire Playhouse. In: The Lakeville Journal, 28. Juli 1966, S. 21: »Die Art der Gnade weiß von keinem Zwang, / Sie träufelt wie des Himmels milder Regen, / Zur Erde unter ihr; zwiefach gesegnet: / Sie segnet den, der gibt, und den, der nimmt; / Am mächtigsten in Mächt'gen, zieret sie / den Fürsten auf dem Thron mehr als die Krone«.

Shylock auf einer unteilbaren Humanität insistiert: »Hat nicht ein Jude Augen? Hat nicht ein Jude Hände, Gliedmaßen, Werkzeuge, Sinne, Neigungen, Leidenschaften? [...] Wenn ihr uns stecht, bluten wir nicht? Wenn ihr uns kitzelt, lachen wir nicht? Wenn ihr uns vergiftet, sterben wir nicht? Und wenn ihr uns beleidigt, sollen wir uns nicht rächen?⁵¹.

Es ist in diesem Moment der Inszenierung, in dem die beiden Ebenen des Stücks sich einander völlig anzugleichen scheinen. Denn hier spricht nicht nur Shylock, sondern eben auch der von den Deutschen verfolgte Darsteller des Shylock, der nun aus seiner Rolle heraustritt, sich seiner Kopfbedeckung und falschen Nase entledigt und voller Wut auf die Aufseher zugeht⁵². Schockierend sei es gewesen, zu sehen, so Dan Isaac, »wie er seine irrwitzige Perücke wegschleudert und die Zuschauer den kahlen Schädel sehen, das Beben seiner Person, als er versucht, weiterzuspielen und das zu sagen, woran er in all diesen furchtbaren Tagen im Gefangenenlager gedacht hat, sein Wille zum Widerstand dort wo (physischer) Widerstand sinnlos ist«⁵³. Augenblicklich wird er von den anderen Häftlingen zurückgehalten und beruhigt, da diese befürchten, sein Verhalten würde seinen beziehungsweise aller Tod bedeuten.

Die Dinge spitzen sich schließlich in der Gerichtsszene zu. Nachdem Porzia ihre Rede über die Wohltaten der Gnade gehalten hat, übernimmt einer der deutschen Offiziere, unzufrieden mit der schauspielerischen Darbietung der Häftlinge, die Rolle des Dogen und befiehlt Shylock, niederzuknien und um Vergebung zu bitten. Shylock kommt dem Befehl nach,

William Shakespeare: *Der Kaufmann von Venedig*. Übersetzt von August Wilhelm Schlegel. Stuttgart 2001, S. 77.

⁵¹ Shakespeare: *Kaufmann* [wie Anm. 50], S. 50.

⁵² Maloney charakterisiert die Darstellung Shylocks durch Epstein als die eines intelligenten Schauspielers im Sinne Brechts, ein Schauspieler der fähig ist, die eigene Rolle zu beurteilen. Vgl. Maloney: *Stockbridge*: Summer 1966 [wie Anm. 35].

⁵³ »[B]ut just beneath the top layer of this Jewish Uncle Tom was a hostile inmate of a prison camp desperately seeking revenge. [...] At certain moments Epstein would remove the false nose, drop the phony accent, and begin to address himself through Shakespeare's persona and lines directly to the enemy«. Isaac: *What's Happening with Drama* [wie Anm. 23], S. 464.

allerdings nicht allein, denn nun knien in einer Geste, die sowohl Unterwerfung als auch Widerstand zum Ausdruck bringt, angeführt von Porzia, auch alle anderen Häftlinge auf der Bühne nieder. Im nächsten Moment greift der Schauspieler des Shylock, im Besitz eines Messers, um sein Pfund Fleisch zu fordern, auf einmal den Offizier an und wird im darauffolgenden Handgemenge getötet. Im Anschluss kriechen die verbliebenen Häftlinge langsam zum vorderen Bühnenrand. Ein Blackout unterbricht die Bewegung für den Moment, dann wird der Vorhang zugezogen. Als er sich wieder öffnet und die Lichter angehen, ist in unzweideutiger Geste nur noch ein Haufen Häftlingskleider auf der Bühne zu sehen⁵⁴. Der fünfte Akt von Shakespeares *Kaufmann* entfiel. Verbeugungen gab es keine.

Manche Zuschauer, die nach Stockbridge gekommen waren, um »an old favorite« zu sehen und nicht, wie Dan Isaac trocken anmerkte, wie Shylock von Nazi-Deutschen umgebracht wurde, sahen in Taboris Eingriffen in erster Linie eine unautorisierte Revision von Shakespeares Stück und reagierten dementsprechend verärgert und verstört⁵⁵. Tatsächlich aber ging es Tabori weniger um einen anderen Shakespeare als um die radikale Umstrukturierung des traditionellen Verhältnisses von Darstellung und Publikum, was, wie Isaac ebenfalls erkannte, »in einer ganz anderen Theatererfahrung resultierte als der, die das Publikum, und nicht nur das in Stockbridge, gewohnt war«⁵⁶. Analog zu Weiss' *Marat/Sade* initiierte die Struktur von Taboris *Kaufmann* die Selbstwahrnehmung des Publikums, das hier nicht nur dazu aufgefordert war, die eigene Komplizenschaft in der Konstruktion antisemitischer Vorurteile zu reflektieren, sondern überhaupt nicht »ungesehen« (Beise über Weiss) bleiben konnte. Immer wieder, so Tabori in seinen schriftlichen Überlegungen zum *Kaufmann*, sollten die Schauspieler versuchen, über Blicke oder kurze Verbeugungen nach einer Szene die Beziehung

⁵⁴ Horowitz: Shylock after Auschwitz [wie Anm. 40], S. 16. Die Beschreibung des Endes beruht zusätzlich zu Horowitz auf den folgenden Quellen: Viveca Lindfors: *Viveka... Viveca*. New York 1981, S. 252; Krieger: »Merchant«, Nazi Style [wie Anm. 36]; Isaac, *What's Happening with Drama* [wie Anm. 23], S. 464.

⁵⁵ Isaac: *What's Happening with Drama* [wie Anm. 23], S. 464.

⁵⁶ Ebd., S. 463; vgl. auch Beise, in: *Marat* [wie Anm. 27], S. 134.

zum Publikum herzustellen; und auf das im Kontext von *Marat/Sade* häufig erwähnte *Theater der Grausamkeit* Bezug nehmend, schreibt er in einer internen Kommunikation, er schlage für sein Theater den Begriff des *Theaters der Therapie* vor. »Der Name ist schlecht«, heißt es dort, »aber die Idee ist es nicht«⁵⁷.

Deutlich wird an einer solchen Formulierung, dass Tabori, obschon er Brecht fraglos verpflichtet war, ein von dessen epischem Theater kategorial unterschiedenes Holocaust-Theater zu entwickeln beabsichtigte, ein, wenn man so will, mithridatisches Theater, in dem Verfremdung durch deren erneute Brechung zu neuer Unmittelbarkeit führte, die ihrerseits transformative Wirkung besaß⁵⁸. Bei ihm dienten, mit anderen Worten, Formen der Distanzierung dazu, Empathie mit den Opfern herzustellen.

In Taboris *Kaufmann* stellte sich dies folgendermaßen dar. Die Verlagerung des Stücks nach Theresienstadt war fraglos brechtisch, weil diese Brechung zwangsläufig jene Distanz kreierte, die die Zuschauer zu kritischen Beobachtern der Handlung machte und die Schauspieler zu solchen, die ihre Rolle im Brecht'schen Sinne »zeigen«. In Taboris *Kaufmann* ist Shylock mithin eine Figur des Interesses, nicht der Sympathie oder Antipathie. Mit der Spiel-im-Spiel-Konstruktion wird aber zugleich eine neue Realität etabliert, die ebenfalls das Resultat der Verknüpfung des äußeren mit dem inneren Stück ist. Einerseits wurden die Zuschauer durch die sichtbare Trennung der Rollen in der Rahmenhandlung immer wieder daran erinnert, dass sie einer Aufführung beiwohnten. Auf der anderen Seite wird das Brecht'sche Zeigen des Charakters durch die referentielle Funktion der Rahmenhandlung, die ihrerseits als die historische Realität der Aufführung des Shakespeare-Stückes

⁵⁷ George Tabori: Memorandum »For Barry & Viv Confidential« [Notes on the Berkshire Playhouse, dated November 17, 1965], Viveca Lindfors papers 1945-1990, New York Public Library, Folder 36.

⁵⁸ Ebd. Tabori verweist in seinem Memorandum auf einen Aufsatz Lionel Trillings, in dem dieser von der »mithridatischen Funktion« der Tragödie spricht, »by which tragedy is used as the homeopathic administration of pain to inure ourselves to the greater pain which life will force upon us«. Vgl. Lionel Trilling: *The Liberal Imagination: Essays on Literature and Society*. New York 1950, S. 56.

fungiert, wieder aufgehoben. Denn diese Handlung »realisiert sich in der Gegenwart in einem Theater«⁵⁹.

Durch die postdramatische Rahmung wird das Publikum, mit anderen Worten, in gewisser Weise dazu gezwungen, die historische Realität der Rahmenhandlung als seine eigene zu akzeptieren, nicht zuletzt, weil es den Blick, wenn auch nicht die Perspektive der Nazis auf die Häftlinge teilte. Dies wiederum führte, da die Dissoziation von Rolle und Schauspieler nicht gleichzeitig auf zwei Ebenen stattfinden konnte, zu einer emotionalen Bindung an die Schauspielerfiguren des Rahmenstückes, insbesondere in Momenten, wo interne und externe Handlung einander angeglichen wurden, also dort, wo Shylock Nase und Perücke abnimmt und mit eigener Stimme spricht oder wo Porzia und der Rest des Ensembles vor dem Offizier niederknien⁶⁰. Wie Cary Mazer in seiner Studie zu *Double Shakespeares* zutreffend feststellt, »komplizieren« solche Momente der Überschneidung die ansonsten durch das epische Theater bestimmte Beziehung zwischen innerem und äußerem Stück. Die Inszenierung sei, so führt er aus, »emotional am glaubhaftesten«, wenn sie am stärksten »außer Kontrolle« gerate, das heißt, wenn sie vom gespielten zum authentischen Ich der Rahmenhandlung übergeht, dessen Bühnenrealität die Shoah ist⁶¹.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang die Abwesenheit von Vorhängen und Verbeugungen am Ende der Aufführung, die noch einmal Taboris Absicht unterstreicht, das Publikum durch das Verschütten der Orchestra in eine Position aktiver Teilnahme zu rücken⁶². Applaudieren hätte bedeutet, alles Gesehene und Empfundene in den Bereich des Vorgestellten

⁵⁹ Martin Rector: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade. In: Peter Weiss' Dramen. Neue Interpretationen. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 62. Rectors Feststellung bezieht sich auf *Marat/Sade*, trifft aber in gleicher Weise auf Taboris *Kaufmann* zu.

⁶⁰ Cary M. Mazer: *Double Shakespeares: Emotional-Realist Acting and Contemporary Performance*. Madison 2015, S. 149.

⁶¹ Ebd., S. 149.

⁶² Walter Benjamin: *Versuche über Brecht*. Frankfurt a.M. 1981, S. 39.

zu verschieben und es sowohl im Bezug auf die Handlung als auch auf die Zuschauer zu trivialisieren⁶³. Keine Vorhänge zu erlauben, behauptete hingegen die Realität der Rahmenhandlung, und zwar nicht im Sinne eines Faktums, sondern im Sinne der Realität der Erfahrung. Auch das hatte Tabori bei Peter Brooks *Marat/Sade* lernen können, wo die Schauspieler – wohlgemerkt die Insassen der Psychiatrie Charenton – am Ende der Vorstellung mechanisch den Zuschauern applaudierten und diese derart in eine ungewollte Form der Komplizenschaft zwangen⁶⁴.

In der Tabori-Forschung ist das Verhältnis von George Tabori zu Peter Weiss, basierend auf der kontrastierenden Gegenüberstellung der zwei Holocaust-Dramen *Die Ermittlung* (1965) und *Die Kannibalen* (1969), bislang zumeist als gegensätzliches verstanden worden⁶⁵. Ich würde dies unter Berücksichtigung des oben Dargestellten revidieren wollen. Zwar stimmt es, dass die Stücke der beiden Autoren, die in der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre auf sehr unterschiedliche Weise den Holocaust auf die Bühne bringen, konzeptionell und in der Art und Weise, wie Methoden und Techniken des epischen Theaters hier jeweils angewandt werden, deutlich voneinander unterschieden sind. Festzuhalten ist aber auch, dass sich das Holocaust-Theater beider Autoren im Anschluss an und durch die Auseinandersetzung mit Weiss' *Marat/Sade* entwickelt hat.

Denn auch *Die Kannibalen*, das Stück, mit dem Tabori sich in die Geschichte des deutschen Holocaust-Theaters einschrieb, besaß eine Rahmenhandlung, spielte es doch nicht in Auschwitz, sondern in New York, und auch hier wird, ähnlich wie in seiner Inszenierung des *Kaufmanns von Venedig*,

⁶³ »The failure to include the traditional curtain call was a dramatic way of informing the audience that what they had just seen was not entertainment: it was too serious a matter to be vitiated by a trivial request for approval that would only break the spell«. Isaac: What's Happening with Drama [wie Anm. 23], S. 464.

⁶⁴ Vgl. Sontag: *Marat/Sade/Artaud* [wie Anm. 11], S. 166.

⁶⁵ Exemplarisch bei Sandra Pott, Marcus Sander: Abdankungen des Dokumentarischen? Taboris »Die Kannibalen« als Gegenstück zu »Die Ermittlung« von Peter Weiss. In: Theater gegen das Vergessen: Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Hg. von Hans-Peter Bayerdörfer und Jörg Schönert. Tübingen 1997, S. 158.

das Vernichtungslager dadurch entrückt, dass es sich bei der Darstellung um ein *reenactment* handelte, ein Spiel im Spiel. Desgleichen wird in den *Kannibalen* über die Vermittlung der Rahmenhandlung – die Söhne spielen die ermordeten Väter – zur Identifikation mit den Figuren eingeladen. Schließlich gibt es auch hier, in einer Szene, in der die Spielenden sich voller echter Aggression gegen den Protagonisten wenden, weil dieser das Messer, welches er besaß, nicht gegen die faschistischen Peiniger richten wollte, einen entscheidenden Moment der Angleichung von innerer und äußerer Handlung⁶⁶. Kurzum, Taboris Stück stellte weniger einen Gegenentwurf zur *Ermittlung* dar, als dass es konzeptionell an Peter Weiss' *Marat/Sade* anschloss.

Dabei ging es im unterschiedlichen Entwurf der beiden Autoren eines zeitgemäßen Holocaust-Theaters zugleich um die Positionierung gegenüber Bertolt Brecht⁶⁷. Auch in Bezug darauf ist die eingangs erwähnte Fotografie aufschlussreich. Denn Peter Weiss sitzt als prominenter Gast des Brecht-Dialogs nicht nur neben Helene Weigel, sondern über diese dazu in unmittelbarer künstlerischer Nähe zum Staat der DDR. Sein vergleichsweise offenes Bekenntnis zum real existierenden Sozialismus zu dieser Zeit schloss ästhetisch notwendig ein, Brechts Erbe in Bezug auf das Holocaust-Theater anders weiterzudenken als dies in *Marat/Sade* der Fall gewesen war, ein Stück, das in der DDR zwar aufgeführt, jedoch aus politischen und ästhetischen Gründen dort auch stark kritisiert worden war. *Marat/Sade* war für Weiss so gesehen, wie Martin Rector treffend formulierte, kein Werk des Übergangs, sondern »das letzte Werk vor dem Übergang«⁶⁸.

Fraglos wäre es verkürzt, das Dokumentartheater von Peter Weiss allein als das Resultat seiner politischen Läuterung zu begreifen. Selbstredend spielte insbesondere die Frankfurter Prozess Erfahrung eine entscheidende

⁶⁶ Vgl. George Tabori: Die Kannibalen. In: ders.: Theater. Hg. von Maria Sommer und Jan Strümpel. Göttingen 2014, Bd. 1, S. 286-291. Tabori thematisiert hier die Möglichkeit der Umkehrung von Verfolgten und Verfolgern, etwas, das Peter Weiss auf andere Weise auch in der *Ermittlung* thematisiert.

⁶⁷ »[D]er Einfluss von Brechts »epischem Theater« auf *Die Kannibalen* ist unübersehbar.« Pott, Sander: Abdankung des Dokumentarischen? [wie Anm. 65], S. 162.

⁶⁸ Rector: Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats [wie Anm. 59], S. 58.

Rolle für die Wahl der literarischen Mittel, die, das soll hier nicht unerwähnt bleiben, durch die poetisch verdichteten Augenzeugenberichte auch starke emotive Wirkung hatten, gerade weil Weiss Auschwitz nicht auf die Bühne brachte, sondern die Darstellung des Orts der Verbrechen – wie Taboris *Kannibalen* – der Vorstellungskraft der Zuschauer überließ. Umgekehrt wäre es bei einem solch eng an der Dimitroff-These⁶⁹ orientierten, hochpolitischem Text wie *Die Ermittlung* naiv, Weiss' theatralische Ästhetik völlig unabhängig von dessen Verhältnis zur DDR, das literarisch immer auch ein Verhältnis zu Brecht war, zu denken. Beides, die ästhetische Herausforderung der Darstellung des Prozesses und die politische Entwicklung des Autors, kamen in Weiss' Versuch, »Auschwitz als System darzustellen«, zusammen⁷⁰.

George Tabori war im Vergleich zu Peter Weiss dagegen politisch völlig ungebunden und dazu weniger an den Tätern als am Schicksal der jüdischen Opfer interessiert. Dementsprechend konnte er, anders als Weiss, dem die theatralischen Mittel Brechts im Kontext der Repräsentation des Holocaust gleichsam zur Entschlackung dienten, die produktive Kombination von Artaud und Brecht, die Susan Sontag in *Marat/Sade* ausgedrückt fand, in seinem eigenen Theater fortwirken lassen⁷¹. Gleichwohl, der Weg George Taboris zum Holocaust-Theater der *Kannibalen* führte über Peter Weiss, nicht weg von diesem. Mehr noch, es ist bis zu einem gewissen Grad diese Brecht einschließende trianguläre Konstellation, die, wie der Berkshire *Kaufmann* zeigte, Taboris Holocaust-Theater überhaupt erst ermöglichte.

Die Bochumer Jury, die George Tabori 1983, sieben Jahre nach dem Tod von Peter Weiss, zum ersten Preisträger des neu begründeten Peter-Weiss-Preises machte, hatte offenbar das richtige Gespür für die Aktualität

⁶⁹ Gemeint ist hier die vom bulgarischen Kommunisten Georgi Dimitroff (1882-1949) vertretene Auffassung, dass die faschistische Diktatur eine extreme Form des Kapitalismus darstelle. Vgl. in Bezug auf *Die Ermittlung* Arnd Beise: Peter Weiss [wie Anm. 22], S. 122-123.

⁷⁰ Anat Feinberg: Wiedergutmachung im Programm: Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama. Köln 1988, S. 42.

⁷¹ Sontag: *Marat/Sade/Artaud* [wie Anm. 11], S. 173.

der produktiven Beziehung zwischen den beiden Autoren. In der Begründung hieß es seinerzeit, dass Tabori mit Weiss »die leidvolle Erfahrung der Vertreibung und des Exils teilt[e]« und dabei als Dramatiker und Regisseur »wegweisende, mutige und pointierte Beiträge zur *Ästhetik des Widerstands* und zur Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit abseits ausgetretener Wege« geleistet hätte. Mit seinem Werk und seiner Person, so der Beschluss weiter, hätte sich George Tabori »gegen das bequeme Vergessen, gegen die politische und moralische Vereinfachung und gegen jede nationalstaatliche Verengung der Perspektive« gestellt, mit »Freude am Experiment« und »notwendiger Provokation«⁷². Auf dem Weg von Berkshire nach Berlin, vom *Kaufmann* zu den *Kannibalen* und darüber hinaus, war genau dies der Fall.

⁷² Ute Canaris: Brief an George Tabori vom 12. November 1990. Der Brief, den Canaris im Namen der Stadt Bochum schickte, enthält die Mitteilung über die Verleihung des Peter-Weiss-Preises an George Tabori sowie den Wortlaut des Beschlusses der Jury. Archiv Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Tabori 3252.