

Evelyn Deutsch-Schreiner: „*verschont bleiben ist vielleicht ein Glück, aber ganz gewiss eine Verpflichtung*“ TheaterkünstlerInnen in ihrer Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Exil“ in der Bühnenarbeit.

Der Beitrag deutsch-jüdischer und österreichisch-jüdischer KünstlerInnen zum deutschsprachigen Theater ist ein bedeutender. Die Verflechtung der Leistungen von Juden und Nichtjuden ist deshalb so besonders stark, weil sich erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das moderne Theater so wie wir es heute kennen, auszubilden begann. Auch die gesellschaftliche Anerkennung des Berufs stand erst am Anfang. Für jüdische KünstlerInnen war Theater ein Kulturbereich, der noch nicht vollkommen besetzt war und den sie mit beeinflussen konnten. So wurden sie ab dem Naturalismus und der Wiener und Berliner Moderne Vorreiter und Träger der Theaterentwicklung¹ in der Dramenproduktion, in der Regie- und Schauspielkunst und in der Ausbildung von neuen Organisationsformen des Theaters. Das Theater des Expressionismus trug das markante Gesicht von Ernst Deutsch, von Fritz Kortner, von Peter Lorre, von Tilla Durieux, von Elisabeth Bergner. Die Regisseure, die das deutsche Theater international berühmt gemacht hatten, wie Max Reinhardt oder Leopold Jeßner, waren Juden, ebenso wie die zahlreiche DramatikerInnen des politischen Theaters der Weimarer Republik. Zusammen mit einer professionellen Theaterpublizistik und einer Bühnenverlagskultur repräsentierten deutsch-jüdische und österreichisch-jüdische Theaterleute das moderne, innovative deutschsprachige Theater. Sie dominierten aber auch die Kabarettszene und brachten das literarische und das politische Kabarett zur absoluten Blüte und sie hatten mit der Operetten- und Revueszene das Unterhaltungstheater der 20er und 30er Jahre geprägt.

Im Mittelpunkt der Strategien der Nationalsozialisten vor der Machtergreifung, in der so genannten „Kampfzeit“, gehörten Attacken gegen das moderne Theater und gegen jüdische Theaterleute. Sie setzten „jüdischen Schauspielstil“ als Synonym für moderne Spielweise ein² und gebrauchten es als Schimpfwort im Sinne ihres Begriffes von „entarteter Kunst“. Die Agitation gegen die „Kunst-Juden“ stützte sich auf die Behauptung, die Hitler schon in *Mein Kampf* aufgestellt hatte, „der Jude“ habe das deutsche Theater krank gemacht. Alfred

¹ Hans-Peter Bayerdörfer: Schrittmacher der Moderne? Der Beitrag des Judentums zum deutschen Theater zwischen 1848 und 1933. In: Shulamit Volkov (Hg.): Deutsche Juden und die Moderne. München: Oldenburg 1994 (= Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 25), S. 39-56

² Alexander Moissi, der große Reinhardtsschauspieler, Inbegriff von modernem Schauspielstil, der erste Jedermann in Salzburg, wurde vorgeworfen, er würde jüdisch spielen. Als der Künstler seinen „Ariernachweis“ vorlegte, wurde er wegen seines „levantinischen“ Hintergrunds angegriffen. Vgl. (siehe Handbuch Band 3, S. 675)

Rosenbergs 1928 gegründeter „Kampfbund für deutsche Kultur“ organisierte Skandale und Störaktionen von Vorstellungen, Hetzkampagnien gegen jüdische Theaterunternehmer und stellte BühnenkünstlerInnen persönlich bloß. In Österreich hetzte ab 1936 Mirko Jelusichs Verein „Deutsche Bühne“ gegen den „völlig verjudeten Wiener Theaterbetrieb“.³ Die ersten „Erfolgs“-Meldungen nach dem Einmarsch der deutschen Wehrmacht am 12. März 1938 betrafen Meldungen über „judenfreie Theater“, „gesäuberte“ Kleinkunstabühnen und „arisch“ gewordene Ensembles. Öffentliche Demütigungen von bekannten jüdischen Theaterdirektoren, wie Rudolf Beer, Direktor des Theaters in der Scala oder Arthur Hellmer, Direktor des Theater an der Wien waren kalkulierter Bestandteil der Terror- und Einschüchterungstaktik bei der Machtübernahme. Prominente SchauspielerInnen, wie etwa Lili Darvas und Hans Jaray, gehörten zu den ersten ExilantInnen, die das Land verließen.

Zum Theater gehört untrennbar das Publikum. Mit den NS-Rassegesetzen durften Juden Theater nicht mehr besuchen. Nach 1945 gestand sich in Deutschland und Österreich niemand ein, dass durch die Vertreibung und durch den Mord an den Juden die Theaterlandschaft sich gravierend verändert hatte. Die Theater hatten ihr viel gerühmtes Berliner und Wiener Publikum verloren, jene Juden, die als gebildete und kulturell interessierte Ober – und Mittelschicht einen guten Teil der Theater- und Kabarettbesucher gestellt hatten. So charakterisiert der aus politischen Gründen in die Emigration gegangene Schauspieler Karl Paryla das Publikum des Wiener Theaters in der Josefstadt der 30er Jahre folgendermaßen:

„Wir hatte ein Publikum, wie es das wahrscheinlich in dieser Art nicht noch einmal gibt: ein wirklich intellektuelles Publikum – Ärzte, Rechtsanwälte, Bankiers, Intellektuelle. Die jüdische Geistigkeit war in Wien für das kulturelle Leben und für das Theater entscheidend. Leute, die wussten, dachten, lasen und ihre Zeit kannten, so dass man glauben konnte, im Zuschauerraum sitzt der Schnitzler oder der Freud. Wenn man ein konversationelles Lustspiel spielte, hatte man das Gefühl, die spielen mit, wissen schon vorher die Wendung, die Pointe, den Witz.“⁴

Dieses jüdische Publikum hatte mit seinen Abonnements für wirtschaftliche Stabilität gesorgt, denn Theater bildete auch einen wichtigen Geschäftszweig. Der größte Teil der Theater waren Theater in denen privates Kapital steckte, denn Subventionen aus der öffentlichen Hand erhielten nur Staats- und Stadttheater. Theater war zwar ein riskantes Geschäft, doch die zumeist jüdischen Theaterpächter in Wien, Berlin oder Düsseldorf konnten Kunstanspruch

³ Jelusich zit. n. Verfasserin.: Nationalsozialistische Kulturpolitik in Wien unter spezieller Berücksichtigung der Theaterszene. Wien: phil. Diss. 1980. S. 46

⁴ Gespräch mit der Vf, März 1990, vgl. Vf: Karl Paryla. Ein Unbeherrscher. Salzburg: Otto Müller Verlag 1992. S. 36f.

und Geschäft vereinen,⁵ sodass die Nationalsozialisten bei der Enteignung der jüdischen Theaterunternehmer mit bedeutenden materiellen Werten jonglieren konnten. Die „Liquidierung“ der Privattheater bedeutete aber nicht nur Raub an jüdischem Eigentum, sondern trieb die politische Absicht des Regimes, alle Theater zu verstaatlichen, um sie zu Propagandainstrumenten zu machen, effizient voran. Wie nachhaltig die Theaterstrukturen zerstört wurden, zeigte sich in der sogenannten Theaterkrise der Jahre 1948 bis 1952.⁶ Es bedurfte in den 50er Jahren einer neuerlichen kompletten Strukturveränderung, wobei besonders in Österreich der geringe politische Wille zur Restitution an die vormaligen Eigner, Pächter und Anteilsscheinbesitzer auffällt.

Für die Juden war ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts das deutschsprachige Theater das Zentrum ihrer Akkulturation gewesen. Die als *deutsche* SchauspielerInnen berühmt gewordenen jüdischen SchauspielerInnen, symbolisierten die gelungene gesellschaftliche Integration. Darauf führt die neuere Exiltheaterforschung die besondere Bedeutung des Theaters innerhalb des deutschsprachigen Exils zurück. Fridhjoef Trapp, einer der Herausgeber des 1999 erschienen „Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945“ weist darauf hin, dass Exiltheater bei der jüdischen Identitätssuche nach Verfolgung und Deklassierung deshalb so zentral war, weil das deutsche Bildungstheater eine derart eminente Rolle im Verlauf der Assimilierung gehabt hat.⁷ Das Handbuch unterstreicht den hohen Anteil von KünstlerInnen unter den Exilierten: man geht von 8000 TheaterkünstlerInnen im Sprechtheater und im Kabarett aus, die in verschiedenen Teilen der Welt mehr oder weniger kontinuierlich Theater gemacht haben und tendiert dazu, den jüdischen Charakter des Exiltheaters zu betonen, es als jüdische Identitätssuche zu sehen. Das steht im Gegensatz zur Forschung der 80er und 90er Jahre, die sich vor allem dem politischen Theater im Exil gewidmet hatte. Der überragende Teil der EmigrantInnen musste aber wegen der NS-Rassegesetze emigrieren.

Wohl weil ihr Beruf sie zur Mobilität und internationalen Kontakten prädestiniert, gelang einem großen Teil der TheaterkünstlerInnen rechtzeitig die Flucht vor der tödlichen

⁵ siehe Henning Rischbieter: Theater als Kunst und als Geschäft. Über jüdische Theaterregisseure und Theaterdirektoren in Berlin 1894-1933. In: *Theatralia Judaica: Emanzipation und Antisemitismus als Momente der Theatergeschichte; von der Lessing-Zeit bis zur Shoah*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer 1992 (= *Theatron* 7). S.205-217

⁶ Vf: Österreichische Theaterkrise. Aspekte zu einem kulturpolitischen Schnittpunkt. In: Andreas Kotte (Hg.): *Theater er Region – Theater Europas*. Basel: Edition Theaterkultur Verlag 1995. S.211-220

⁷ siehe <http://www.unikonstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Forsch/Telaviv/Trapp.html>

Bedrohung durch die Nationalsozialisten, obwohl es auch Todesopfer zu beklagen gibt, darunter den begnadetsten Kabarettisten des 20. Jahrhunderts, Fritz Grünbaum.⁸ Nur wenige machten sofort den radikalen Schnitt, Europa hinter sich zu lassen; vorzuschicken ist, dass die Wahl des Exillandes selten auf einer freien Entscheidung beruhte und die ExilantInnen in den verschiedenen zeitlichen Phasen unterschiedliche Bedingungen in den Exilländern vorfanden. So lange es ging wurde versucht, „normale“ Engagements in den Nachbarländern zu ergattern, sich mit Gastspielreisen über Wasser zu halten und einen ökonomischen und prestigemäßigen Abstieg in Kauf zu nehmen. Das war bis 1938 noch möglich. Schon bisher gepflegte Kontakte mit Theatern in der Schweiz und in den deutschen Theatern der Tschechoslowakei konnten gelingen. Im austrofaschistischen Österreich, dem „Asylland wider Willen“, konnten die im Dritten Reich gekündigten österreichischen StaatsbürgerInnen ein Engagement finden, für deutsch-jüdische Flüchtlinge war die Chance, eine reguläre Arbeitsbewilligung zu bekommen selten, höchstens in den Kleinkunstabtänden, die keinen verdeckten „Arier“-Paragraphen praktizierten.⁹ Die Grenzen zwischen dem berufsmäßigen Gastspiel und dem Exil waren fließend. Mit Kriegsbeginn änderte sich die Situation entscheidend. Es gab keine Arbeitsmöglichkeiten mehr in Großbritannien, Frankreich, Dänemark, Holland und Österreich, 1940 mussten BühnenkünstlerInnen auch in Frankreich ins Internierungslager. Die Flucht ging weiter in die USA, nach Mittel- und Südamerika, nach Shanghai, nach Palästina.

Die Demütigungen im Zuge der Vertreibung und die Existenzangst durch die ökonomischen Sorgen, durch die Deklassierung und die Unsicherheit über die zeitliche Dauer des Dritten Reichs hatten zu einer Ausnahmesituation geführt. Je weiter das Exilland entfernt war, desto gravierender wurde auch das interkulturelle Phänomen des Kulturschocks, das die psychischen Probleme verstärkte. Die BühnenkünstlerInnen fühlten sich in der Fremde total verunsichert und machten die Erfahrung, dass sie, wenn sie überhaupt Arbeit in ihrem Beruf fanden – und das war die Minderheit – mit dem künstlerischen Umfeld nicht zurechtkamen. Eine Krise ihrer Kreativität, ihres Künstlertums war die Folge. Sie empfanden, wie Raoul Auernheimer, Schriftsteller und Mitbegründer der „Österreichischen Bühne“ in New York, es für das amerikanische Exil ausgedrückt hatte: „Was ich konnte, galt hier nicht, und was hier galt, konnte ich nicht.“¹⁰

⁸ Ulrich Liebe: verehrt, verfolgt, vergessen. Schauspieler als Naziopfer. Berlin: Quadriga 1992

⁹ Hilde Haider-Pregler: Exilland Österreich. In: Handbuch S. 97-155

¹⁰ zit. nach Hansjörg Schneider, Nachwort in Ferdinand Bruckner: Dramen, Wien-Köln: Böhlau 1990. S. 599

Mit Nachdruck stellte sich die Frage, was denn jüdisches Theater sei, und inwiefern Juden jüdisches Theater machen sollen. Diese Fragen ergaben sich für die meisten Westjuden erst jetzt, als man sie mit Gewalt aus dem deutschen Theater gedrängt hatte. Die Antworten fielen unterschiedlich aus und bedeuten nicht automatisch die Rückkehr zu den jüdischen Wurzeln. Es zeigt sich jedoch, dass man Exilerfahrung auch als Chance lesen kann, Stoffe und Theaterformen wahr zu nehmen, die bisher kaum in den Blick geraten waren, wie jüdisch-nationale Stoffe oder wie das jiddische Theater, das hebräische Theater und die Theateraktivitäten in Palästina. Die Biographien bekannter Theaterleute zeigen, dass bisher gegensätzliche Indikatoren von Theater im Exil verschwammen. Im Exil wurden die bisher als absolut gegoltenen Gegensätze von repräsentativem Hochkulturtheater und „Brett“ sowie Laienspielkultur durchlässig. Berufung wurde wichtiger als der Beruf. Die Institution, die sich als erste mit dem Thema jüdisches Theater auseinander gesetzt hat, war der „Jüdische Kulturbund“, den die Nationalsozialisten unter restriktiver Überwachung von 1933 bis 1941 zuließen. Hier passierte ein Novum: in geschlossenen Vorstellungen inszenierten und spielten ausschließlich BühnenkünstlerInnen, die wegen der NS-Rassegesetze nicht Mitglieder der Reichstheaterkammer sein durften und damit Berufsverbot hatten, vor einem Publikum, das sich als jüdisch ausweisen musste und das ab 1938 öffentliche Theater nicht mehr betreten durfte. Ausgehend von den großen Werken der Weltliteratur und Stücken von DramatikerInnen, die aus rassischen Gründen verboten waren, kamen sukzessive Übersetzungen von jiddischen Stücken und hebräischen Stücken ins Blickfeld.

Für den amerikanischen Zionisten Meyer Weisgal bedeutete jüdisches Theater zionistisches Propagandatheater. 1933 forderte er Max Reinhardt auf, ein monumentales jüdisches Schauspiel in den USA zu inszenieren. Es sollte die jüdische Antwort auf Hitler sein. Weisgal, ein Weggefährte von Chaim Weizman, war Produzent und hatte mit zionistischen Massenschauspielen, mit sogenannten „propaganda pageants“, schon Erfolge erzielt: *Israel Reborn*, anlässlich des Chanukka Festivals 1932 in Chicago und das 1933 Amerikaweit gezeigte Bibeldrama *The Romance of People*. Bisher wollte er der Assimilierung der amerikanischen Juden entgegen wirken und für Palästina werben, nun wollte er auf die kritisch werdende Situation der deutschen Juden aufmerksam machen. Wie bekannt, beauftragte Max Reinhardt Franz Werfel, ein Stück zu schreiben und Kurt Weill die Musik zu komponieren. Es entstand *Der Weg der Verheißung - Eternal Road*. Die Premiere sollte 1935 sein und die Produktion, die alle bisherigen Maßstäbe sprengen sollte, sollte nach der Broadway Serie auf Welttournee gehen. Tatsächlich war die Premiere erst 1937 und es wurde

kein machtvoller Aufschrei des Judentums gegen Hitler. Auf Grund der gigantischen Kosten wurde die Produktion ein finanzielles Desaster, bei dem der Produzent Bankrott ging und Max Reinhardt endgültig seinen Nimbus als erfolgreicher Regisseur einbüßte. Karin Kowalke hat kürzlich eine Arbeit über die Inszenierung vorgelegt und Max Reinhardts Regiebuch veröffentlicht.¹¹ Das Stück hat verschiedene Handlungsebenen. Ein Rabbi erzählt seiner Gemeinde, die sich während eines Pogroms in die Synagoge geflüchtet hat, die Geschichte Israels, um ihre geistigen Kräfte zu stärken. Im aufwendigen mehrstöckigen Bühnenraum von Norman Bel Geddes wurden die einzelnen Bibelgeschichten in Visionen dargestellt, wobei die Juden in der Synagoge in die biblischen Szenen eingreifen und einen Zusammenhang von Bibelspiel und Diaspora herstellen. Die Musik von Kurt Weill gilt als ein gewichtiges Zeugnis der Bedingungen des Exils, wie die musikwissenschaftliche Forschung festhält. Weill, der erstmals bewusst als Jude schrieb, wie Christian Kuhnt¹² zuletzt erläutert hat, entwickelte die Elemente traditioneller jüdisch-sakraler Musik weiter, und brachte sie mit unterschiedlichen musikalischen Gattungen, wie Jazz, Oper, Variete´ und Balladen samt Elementen des jiddischen Theaters und Hollywood Klischees zur Synthese. Abgesehen davon, dass Reinhardts Arbeitsstil mit den Bedingungen des Broadways nicht konform ging und die extrem hohen Vorlaufkosten das ganze Projekt von vornherein belasteten, war sein und auch Werfels Bestehen auf dem Vorrang der Kunst vor der Politik, der Grund dafür, dass der Funke nicht zündete. Indem sich Werfel und Reinhardt der vom Produzenten Weisgal geforderten klaren, auf die Gegenwart bezogenen Aussage verweigerten, konnten sie ein Publikum in New York, das 1937 noch nicht ausreichend für die herannahende Katastrophe der Juden sensibilisiert war, nicht erreichen. Es ist die besondere Tragik des großen deutschsprachigen Regisseurs, dass ihm, der über Jahrzehnte das Publikum auf der ganzen Welt beglückt und seit 1912 einen Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit in Amerika hatte, nun die Menschen nicht wirklich berühren konnte. Kurt Weill vollzog hingegen innerlich eine stärkere jüdische Politisierung. Christian Kuhnt meint:

„Mit dem Wissen um die systematische Vernichtung der Juden in Europa nimmt Weills künstlerischer Anspruch in dem Maße ab wie der massenwirksame Effekt der Stücke an Stellenwert gewinnt. Es ist erkennbar, dass Weill in Werken wie *Fun to be Free, A Flag is*

¹¹ Karin Kowalke „Ein Fremder ward ich im fremden Land...“ Max Reinhardts Inszenierung von Franz Werfels und Kurt Weills *The Eternal Road* (Der Weg der Verheißung) 1937 in New York. München: Hieronymus Verlag 2004

Premiere: Manhattan Opera House, 7.1.1937

¹² Christian Kuhnt: Kurt Weill und das Judentum. Saarbrücken 2001

Born, We will never Die und eigentlich auch schon – wenn auch weniger offensichtlich in *Der Weg der Verheißung* zwischen künstlerischer Arbeit und seinem Engagement als Künstler trennt, d.h. er passt, ob im Rahmen der Mobilisierung der amerikanischen Streitkräfte oder um auf das Leid der Juden aufmerksam zu machen, seine Arbeit den jeweiligen Erfordernissen an, ohne eigene künstlerische Ambitionen geltend zu machen.“¹³

Im Unterschied zu Reinhardt und Werfel konnte sich Kurt Weill in den USA künstlerisch gut integrieren, wobei zu betonen ist, dass seine gelungene Karriere eine Ausnahme unter den ExilkünstlerInnen darstellt. Die Musik zu weitern pegeants wie *We will never die*, das erste Theaterwerk über den Holocaust und *A Flag is born*, um für die Gründung des Staates Israel zu werben sowie Lieder für das neue Palästina und nicht zuletzt die Orchestrierung der israelischen Nationalhymne, machten ihn zu einem Hauptvertreter der „jüdisch-nationalen Sache“, wie es Erich Gottgetreu ausdrückte.¹⁴

Hatten die Juden in Westeuropa einen bedeutenden Beitrag zur Nationaltheaterentwicklung des Westens geleistet, so hatten die Juden in Osteuropa den Versuch unternommen, eine eigene jüdische Theaterkultur zu entwickeln. Wie Hans-Peter Bayerdörfer detailliert dargelegt hat, ist das ostjüdische Theater, das meist auf jiddisch spielte, hervorgegangen aus östlicher Lebenswelt und westlichen Theaterformen, wobei historische Ungleichzeitigkeiten und wechselseitige Überlagerungen von Impulsen, wie Naturalismus, Theatralisierung und Theateroktober, zu beachten sind, sodass es vom ursprünglichen trivialen Populärtheater – auf jiddisch: „Shund“ – einen Weg geben konnte zu den internationalen Avantgardetheaterströmungen der 20er Jahre.¹⁵ Die Gastspiele der Wilnaer Truppe, ein modellhaftes Künstlertheater, das die jüdische Kultur des Ostens mit der Methode Konstantin Stanislawskis vermittelte, machte ein westeuropäisches Theaterpublikum überhaupt erst auf diese Theaterkultur aufmerksam. Ihre *Dibbuk* Inszenierung wirkte wie ein Kultur- und Identitätsschock, denn den verblüfften Westjuden wurde erstmals eine theatralische Alternative zu ihrer bisherigen Strategie der Akkulturation geboten. Begeistert aufgenommen

¹³ ebda. S. 179

Erst 1999 erlebte das Werk seine deutschsprachige Erstaufführung, die Coproduktion der Chemnitzer und der Krakauer Oper und des Leipziger Synagochors, gastierte auch in Tel Aviv und New York.

¹⁴ Gottgetreu, Handbuch S. 379

wurden auch die Gastspiele des jiddischen Akademischen Theaters aus Moskau. Aleksandr Granovskij, kultivierte mit traditionellen jiddischen Komödien einen besonderen Stil der rhythmischen Grotteske, seine SchauspielerInnen hingen förmlich in der Luft.¹⁶ Es gastierte das „Yiddish Art Theater“ aus New York und das Warschauer Jiddische Künstlertheater. In den Städten der Monarchie und besonders in Wien gab es schon lange ein dichtes Angebot an herkömmlichen jiddischen Theater, dem „Shund“-Theater. Es wurde allerdings als „Jargon-“ oder „Milieu Theater“ von den Abonnenten von Burgtheater oder Theater in der Josefstadt abfällig beurteilt, obwohl es auch Anhänger gab, wie etwa Karl Kraus oder Franz Kafka. In Wien, der Stadt mit der zweitgrößten jüdischen Gemeinde Europas, gab es in den 30er Jahren die verschiedensten jiddischen Theater, darunter auch solche die der zionistischen Sache dienten, etwa das bekannte „Jüdisch-politische Cabaret“ von Oscar Teller sowie nationaljüdische Vereine mit Laienspielgruppen. Brigitte Dalinger hat zum jiddischen Theater in Wien das Standardwerk geschrieben und führt auch aus, dass diese Theater nun eine Auffangmöglichkeit für vertriebene deutsch-jüdische Schauspieler wurden. Die Internationalität des jiddischen Theaters wurde plötzlich ein a tout für die Vertriebenen. Der bekannte Schauspieler der Weimarer Republik Leo Reuß etwa spielte 1937 mit dem Ensemble der „Jüdischen Künstlerspiele“ in Arnold Zweigs *Die Sendung Semaels* zunächst auf deutsch; in der nächsten Produktion *Zurück zum Volk*, eine lokale jüdische Tragödie von Leon Kobrins und Abisch Meisels, spielte er bereits auf jiddisch.¹⁷

Exilierte SchauspielerInnen trafen auch in anderen europäischen Ländern auf jiddische Theatergruppen. So war Leopold Lindtberg, als er sich 1933 neu orientieren musste, über den bekannten Schauspieler Alexander Granach in Paris auf eine jiddische Arbeiterlaiengruppe gestoßen, aus der später die bedeutende jiddische Theatergruppe „Piat“ wurde. Lindtberg lernte erst 1933 jiddisch.¹⁸ In der Schweiz wurde er dann Berater des Perez Vereins in Zürich, ein Verein, der sich für jiddische Literatur einsetzte und machte in den Jahren 1936 bis 1947 fünf Inszenierungen. Es gab auch Kontakte zum jiddischen Theater in Polen. Lindtberg inszenierte 1937 in Warschau mit einem Ensemble am Teatr Novosci das Stück „Der Mispeth“ der hebräischen Dramatikerin Sulamit Bath Dori und die Komödie „Jakob und

¹⁵ Hans-Peter Bayerdörfer: Jüdisches Theater der Zwischenkriegszeit – östliche Wurzeln, westliche Ziele? Umriss einer Kontroverse. In: Andreas Kotte: Theater der Region – Theater Europas. Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft. Basel 1995, S. 31ff

¹⁶ siehe Russische Theaterkunst 1910-1936. aus der Sammlung des Österreichischen Theatermuseums, hrsg. von Barbara Lesak. Wien: Böhlau 1993, S. 18f

¹⁷ Hilde Haider-Pregler: Überlebenstheater. Der Schauspieler Reuss. Wien 1998, S. 168ff

¹⁸ Metzger S. 46

Ezaw“ von Sammy Gronemann.¹⁹ Leopold Jeßner und Alexander Granach inszenierten in den 30er Jahren am jiddischen Kaminski Theater in Warschau. Granach hatte hier 1934 unter dem Titel „Der gelbe Fleck“ das Stück „Prof. Mamlock“ aus der Taufe gehoben, das Friedrich Wolf für ihn geschrieben hatte. Jeßners Versuche am Jiddischen Nationaltheater Fuß zu fassen, scheiterten. Es bleibt trotzdem festzuhalten, dass das Jiddische Theater in dieser entscheidenden historischen Situation, als es einerseits gerade erst als ernst zu nehmendes Theater akzeptiert worden war andererseits kurz vor seinem endgültigem Untergang in Osteuropa stand, für die deutsch-jüdischen Theaterleute einen Anker bedeutete.

Für die seit 1932 in Tel Aviv ansässige Habima, bedeutete jüdisches Theater, ein Theater in Palästina, das in hebräischer Sprache spielt; ebenso für das Ohel Theater, das jüdische Arbeitertheater, ebenfalls in Tel Aviv. In Iwrith zu spielen, bedeutete mehr als nur eine Sprache zu verwenden, „denn diese Sprache war mehr als ein Werkzeug und Medium, sondern ein Ziel in sich selbst: Ausdruck der kulturellen Verbundenheit aller Teile des jüdischen Volkes.“²⁰ Das Theater Habima geht auf eine Studio-Gründung des Moskauer Künstlertheaters 1917 zurück. Leiter und Initiator des hebräischen Theaters war der berühmte Avantgardist, der Regisseur Jewgenij Wachtangow gewesen, Schüler Konstantin Stanislawskis und einer der Großen des russischen „Theateroktober“. Vom Stil her komplett anders als das westeuropäische Theater, faszinierte die Habima durch ihre eindringlichen expressiven Inszenierungen auf zahlreichen Gastspielreisen. Von der Welttournee 1926 kehrten die Habima nicht mehr nach Moskau zurück. Die emotionale Wirkung der hebräischen Sprache „sowohl auf das liberale Traditionsjudentum wie auf die Vertreter zionistischer Auffassungen ist schlecht zu überschätzen“, meint Hans-Peter Bayerdörfer.²¹ Das letzte Gastspiel fand 1938 in Wien statt. Das Ensemble hatte nach der Machtergreifung Hitlers versucht, SchauspielerInnen zu gewinnen, nach Palästina zu kommen und namhafte Regisseure für die national-kulturelle Arbeit in Tel Aviv zu interessieren. Auch Max Reinhardt wurde als Gastregisseur eingeladen. Leopold Lindtberg und Leopold Jeßner folgten der Einladung. Jeßners Zusammenarbeit mit dem selbstbewussten, kollektiv entscheidenden Ensemble verlief nicht friktionsfrei. Obwohl er eine tiefe Bindung an das Judentum hatte und sich eigentlich auf ein Bleiben in Palästina eingestellt hatte, verließ er wieder Tel Aviv. Der um eine Generation jüngere Leopold Lindtberg, Wiener von Geburt aber vom Berliner Theater der 20er Jahre geprägt, war viel flexibler und hatte weniger interkulturelle Probleme.

¹⁹ Edward Krasinski: Teatr żydowski w Warszawie między wojnami. In: Pamiętnik Teatralny. Heft 1-4/1992, S. 344. Diesen Hinweis verdanke ich Malgorzata Leyko, Universität Lodz

²⁰ Erich Gottgetreu: Exiltheater in Palästina/Israel. In: Handbuch S. 377

Lindtberg inszenierte mit den hauptsächlich aus Russland stammenden SchauspielerInnen der Habima im Sommer 1934, noch vor seiner deutschsprachigen Erstaufführung in Zürich, Friedrich Wolfs *Professor Mamlock* unter dem Titel *Professor Mannheim*²² und Molières *Der eingebildete Kranke*. Im Jahr darauf folgten zwei jiddische Stücke, die ins Hebräische übersetzt wurden: *Grüne Felder* von Perez Hirschbein und *Golems Traum* von H. Leiwik. Lindtberg leistete direkte Aufbauarbeit mit dem Habima Ensemble, denn 1934 und 1935 hatte das Theater noch kein festes Haus, war ausschließlich an der russischen Wachtangov Spielweise orientiert, aber interessiert, sich westlichem Theater zu öffnen. Lindtbergs realistisches Dialog-Theater in den Bühnenbildern von Teo Otto erzielte große Erfolge und er errang das Vertrauen der Habima SchauspielerInnen. In Palästina bleiben wollte er allerdings nicht. Er kam aber wieder. In der Nachkriegszeit, als die Habima zur israelischen Nationalbühne erklärt wurde und inszenierte er *Mutter Courage und ihre Kinder* mit der berühmten Hanna Rovina in der Titelrolle. Auch am von Joseph Milo gegründetem Cameri Theater inszenierte er in der Nachkriegszeit, darunter von Kafka/Brod *Das Schloss*.²³

Die Tätigkeit der deutschen und österreichischen Theaterleute in Palästina ist nicht einfach zu fassen. Denn der Ideologie entsprechend waren sie keine Flüchtlinge, sondern Auswanderer und eigentlich am Ziel angelangt. Nicht wenige kehrten jedoch nach dem Krieg zurück. Der Schauspieler und Regisseur Friedrich Lobe (1889-1958), inszenierte seit 1934 auf Hebräisch am Ohel-Theater in Tel Aviv (gegründet 1925). Seine Inszenierung von Haseks *Braven Soldaten Schwejke* wurde mit 800 Aufführungen zum größten Erfolg einer modernen hebräischen Bühne, auch seine Inszenierung die Dramatisierung von Scholem Aleichem *Menache Mendel*. Er ging 1950 zusammen mit seiner Gattin Mira Lobe nach Österreich und wirkte als Regisseur und Schauspieler am Neuen Theater in der Scala. Die Kabarettistin Stella Kadmon konnte es nicht verwinden, dass in Palästina die deutsche Sprache nicht verwendet werden durfte; in ihrem Theater Papillon in Tel Aviv rang sie mit dem Hebräischen und kehrte 1948 nach Wien zurück. Ebenso Mario Kranz, Mitglied der Jerusalem Artists; er fand wie Friedrich Lobe ein Engagement im Ensemble des Neuen Theaters in der Scala.

Das Exil weckte offensichtlich das Interesse für jüdisches Theater in den verschiedenen Ausformungen und trug dazu bei die Positionen der Assimilation zu überprüfen. Der größte Teil der exilierten BühnenkünstlerInnen blieb allerdings der deutsch-jüdischen, bzw.

²¹ Bayerdörfer, Kotte S. 38

²² Erich Gottgetreu: Exiltheater in Palästina. IN. Handbuch S.

²³ zu Lindtberg siehe Metzger

österreichisch-jüdischen Theatertradition verbunden. Sie fühlten sich als die Bewahrer der „echten“ deutschen Kultur, im Gegensatz zu der von den Nationalsozialisten missbrauchten. Besonders unmittelbar nach Kriegsende kam das Gefühl einer Mission auf, eine Art „neue Verantwortung“, wie es Elias Canetti in seinen Notaten von 1945 ausgedrückt hat: das Bedürfnis „wiederzugeben mit Zins und Zinseszinsen, zu bewahren bis es wieder entsteht“.²⁴ Das Bedürfnis zu bewahren, ging mit einem Prozess des Überprüfens einher und so verwundert es nicht, dass sich Theaterleute intensiv mit Theatergeschichte und Theaterwissenschaft befassten. Eine systematische Theatergeschichte gab es noch nicht und Theaterwissenschaft war noch eine junge Wissenschaft, die erst seit 1923 durch das Berliner Institut überhaupt eine Universitätsdisziplin geworden war; ihr Gründer, Max Hermann, ließ im Konzentrationslager Theresienstadt sein Leben. Da für die Nationalsozialisten das Theater ein wichtiges Propagandamittel war, wurde auch die Theaterwissenschaft politisch funktionalisiert und befand sich in unmittelbarer Parteinähe, wie etwa die Geschichte des Wiener theaterwissenschaftlichen Instituts unter Heinz Kindermann vor Augen führt. Die nach dem Krieg zu wenig beachteten Arbeiten der Exilanten, sind, wie Peter Roessler und Konstantin Kaiser mit Recht bemerkten, „Gegenentwürfe zu den Arbeiten der Fachvertreter der Theaterwissenschaft“.²⁵ Sie sind auch fachspezifisch interessant, weil die Emigranten Praktiker waren, die sich erst im Exil der wissenschaftlicher Beschäftigung widmeten und damit dem „textlastigen“ und geisteswissenschaftlichen Zugang einen gewissen körper- und raumdominierten Ansatz entgegensetzten. Zudem war ihre theaterwissenschaftliche Beschäftigung nicht von der theaterpädagogischen getrennt, sondern im Gegenteil oft gekoppelt. So hatten Heinrich Schnitzler und Ernst Lothar Professuren für Theaterwissenschaft und inszenierten an Universitätstheatern, eine Kombination, wie sie in der amerikanischen Universitätskultur üblich ist. Lothar kam als US-Kulturoffizier zurück und inszenierte in der Folge in Österreich, Schnitzler erst in den 50er Jahren. Wilhelm Chmelnitzky, bis 1938 Vizedirektor des Deutschen Volkstheaters in Wien, hatte erst in Kalifornien Theaterwissenschaft studiert. Er blieb in den USA und wurde unter seinem amerikanisierten Namen William Melnitz einer der prominentesten Vertreter der internationalen Theaterwissenschaft; auch er vereinte stets Wissenschaft und Praxis. Der Theaterkritiker und Dramaturg Ludwig Ullmann unterrichtete Theatergeschichte und schrieb an einer internationalen Theatergeschichte, für die er jedoch nach 1945 in Österreich keinen Verleger fand. Auch Ferdinand Bruckner unterrichtete Dramaturgie und europäische

²⁴ Elias Canetti: Die Provinz des Menschen S. 88ff, 93

²⁵ Dramaturgie der Demokratie S. 29

Theatergeschichte an verschiedenen Colleges, eine von vielen Tätigkeiten des berühmten Autors und ehemaligen Berliner Theaterdirektors, aber die, die ihm das finanzielle Überleben sicherte. Es erübrigt sich zu sagen, dass nach 1945 in Deutschland und Österreich keine Remigranten auf Lehrstühle für Theaterwissenschaft berufen wurden und sich das Fach methodisch erst ab den 70er Jahren von der Literatur-, bzw. Geisteswissenschaft emanzipieren konnte.

Die Schauspielerausbildung als Herzstück des Theaters spielte bei den ExilkünstlerInnen nicht nur aus Existenzgründen eine wichtige Rolle. Max Reinhardt eröffnete 1938 in Hollywood das „Workshop of Stage, Screen and Radio“, nach den Schauspielschulen in Berlin und Wien seine dritte Gründung. Erwin Piscator, der große politische Theatermann der Weimarer Republik und Vertreter der deutschen Theateravantgarde, gründete in New York das „Dramatic Workshop“. In beiden Schulen unterrichteten deutsch-jüdische und österreichisch-jüdische BühnenkünstlerInnen und vermittelten das Wertvollste der europäischen Theaterarbeit: die Konzentration auf die Schauspieler und auf das Ensemblespiel sowie auf den dramatischen Text. Max Reinhardts Rede zur Eröffnung des Workshops in L.A.²⁶ sowie Piscators fiktive Rede an einen jungen Schauspieler,²⁷ sind Plädoyers für die Kunst des Theaters als internationaler und interkultureller Vorgang und gehören zu den bewegtesten Worten an Schauspielstudierende. Es berührt, wie die großen Theaterpersönlichkeiten ihr wertvolles, ureigenstes Wissen verschwenderisch geben, zu einem Zeitpunkt, als man ihnen selbst alles genommen hat.

ExilantInnen, die erlebt haben, was es heißt, auf nichts als auf das eigene Instrument, den eigenen Körper, angewiesen zu sein, entwickelten eine besondere Sensibilität für die Wertigkeit der Schauspielkunst und die Wichtigkeit der Weitergabe des Wissens um diese Kunst. So verwundert es nicht, dass aus ihren Reihen Vorschläge zur Arbeit mit jungen KollegInnen kamen. Am Zürcher Schauspielhaus verlangte man einen neuen Typus von Schauspieler, den „Meisterschauspieler“, der sich Rechenschaft abgibt über seine Spielweise und der sich verpflichtet fühlt, sein Können weiterzugeben.²⁸ Aus der Verantwortung für das künftige deutschsprachige Theater heraus, eigneten sich die EmigrantInnen autodidaktisch Konstantin Stanislawskis Methode der Psychotechnik an. Wolfgang Heinz, eine prägende Persönlichkeit sowohl im Exil am Zürcher Schauspielhaus als auch später, konnte am Neuen

²⁶ Rede zur Eröffnung des ersten Kurses der Schauspielschule in Hollywood, 1938. In: Max Reinhardt Schriften, hrsg. von Hugo Fetting. Berlin (Ost) 1974, S. 228-229

²⁷ Objektive Spielweise, 1949. In: Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden, hrsg. von Knut Boeser und Renate Vatkova. Berlin 1986, S. 77-83

²⁸ Interviews der Vf. mit Margarete Fries, Maria Becker, Karl Paryla, Emil Stöhr, 1991

Theater in der Scala in Wien ein Studio führen, an dem SchauspielerInnen der Wiener Szene mit der Psychotechnik bekannt gemacht wurden.²⁹

„(...) als Kritiker und Lehrer wirken und so versuchen, neue Grundlagen zu legen und zu festigen“,³⁰ das beseelte den Regisseur und Dichter Berthold Viertel, als er 1947 nach Österreich zurückkehrte. Er wollte das Publikum erziehen und bemühte sich in Vorträgen und Programmheftbeiträgen zu seinen Burgtheaterinszenierungen, Wissen zu vermitteln über den künstlerischen Prozess des Schauspielers und über die dramaturgisch-konzeptionellen Möglichkeiten des Theaters. Stets beschrieb er einen selbstbewussten Schauspielertypus, der sich nicht manipulieren lässt.

Nach 1945 vertraten die meisten Remigrantenregisseure ein Theater mit aufklärerischem Anspruch, eine Theaterauffassung, die die Nazis zu eliminieren versucht hatten. Das wurde bisher nur erklärt aus der marxistischen oder der antifaschistischen Grundhaltung von Einzelnen; ich glaube jedoch, dass es auf zentralen Exilerfahrungen beruht und mit der Verfolgung aus rassistischen Gründen zu tun hat. Im Exil hatte das Bewusstsein für die gesellschaftliche Verantwortung des Künstlers zugenommen. Wie viele wollte Leopold Lindtberg 1945 „seine Erfahrungen zur Diskussion zu stellen“ und beim Aufbau des deutschsprachigen Theaters mitarbeiten: „verschont bleiben ist vielleicht ein Glück, aber ganz gewiss eine Verpflichtung“,³¹ war sein Credo. Die spezifischen Erfahrungen als Juden sind meiner Meinung nach auch ein Grund, dass viele für eine Erziehungsfunktion des Theaters eintraten. So meinte Lindtberg: „Nie war die sittliche Aufgabe des Theaters bedeutsamer“.³² Das ist auffallend, denn nach 1945, nach Holocaust und Atombombe, gab es weltweit viele KünstlerInnen, die es explizit ablehnten, mit ihrem Werk bestimmte Sinnkonstruktionen zu liefern und Kunst als Mittel der Erziehung einzusetzen. In ihrer Forderung nach einem Erziehungstheater stellen die remigrierten KünstlerInnen eine Minderheit dar.

Die RemigrantInnen vertraten ein Theater, das sich allen Schichten der Bevölkerung verständlich zeigen soll und sahen einen Volkstheaterspielplan für ein Theater als Vorbild an. Nicht nur kommunistische RemigrantInnen machten ein realistisches, psychologisch genau beobachtendes Theater. Das war in der Tat ihr zentraler Beitrag gegen das Weiterwirken von

²⁹ Wolfgang Heinz unterrichtete außerdem unentgeltlich Jungschauspieler, wie Helmut Qualtinger und Hilde Sochor. Sein Interesse für die Lehre blieb: 1958 in DDR wurde er Leiter der Staatlichen Schauspielschule Berlin.

³⁰ BV 1, 407

³¹ Dramaturgie der Demokratie, S. 141

³² ebda, S. 144

nationalsozialistisch beeinflussten Positionen und die so notwendige Brückenfunktion im Nachkriegstheater. Berthold Viertel etwa wollte ein Theater, das die Wirklichkeit nicht verkleistert, sondern das auf der „Suche nach der Wahrheit“³³ ist und hing dem „Traum von der Realität“³⁴ nach. Andere wurden zu Fanatikern der Wahrheit auf der Bühne, so etwa Fritz Kortner. Er wollte mit seiner Arbeit „eine Bresche (schlagen) in die chinesische Mauer, mit der sich der nazideutsche, vernebelte, verlogene, flagellante Mystizismus umgeben hat.“³⁵ Ich denke, dass sein unbändiges Einfordern der Wahrheit auf dem Nachkriegstheater aus der jüdischen Erfahrung zu begreifen ist.

Wie von der Forschung schon mehrfach thematisiert, wurden im Exil differenzierte Überlegungen zur deutschen Kultur angestellt und ebenso differenzierte Konzepte für ein neues deutsches und ein neues österreichisches Theater nach dem Nationalsozialismus gemacht.³⁶ Doch die jüdische Komponente dieser Überlegungen wurde nach dem Krieg heruntergespielt. So wurde nie erwähnt, dass das *Austrian Theatre* in New York, auf das Ernst Lothar so stolz war, durch die „Young Men´s Hebrew Association“ ermöglicht worden ist.³⁷

Nach dem Krieg waren die aus dem Exil heimkehrenden Theaterleute diejenigen, die den Kulturtransfer bestritten. Oft waren sie sogar Kulturoffiziere der Besatzungsmacht, wie etwa Ernst Lothar, in jedem Falle fühlten sie sich als KulturbotschafterInnen und als ExpertInnen der internationalen Theaterentwicklung. Sie machten mit den neuen Stücken bekannt, übersetzten und inszenierten sie; Berthold Viertel etwa wurde am Burgtheater der Spezialist für T.S. Eliot und Tennessee Williams. Hilde Spiel hat darauf hingewiesen, dass diese Rolle mit der „Last der Doppelexistenz, der geteilten Loyalität und gespaltenen Persönlichkeit“, wohl nicht so leicht war, wie es sich heute anhört.³⁸

Die meisten hatten sich mit Kriegsende auf die Heimkehr vorbereitet. Das Bedürfnis, den Leuten daheim etwas mitzubringen, zeigt sich etwa in der Formierung der „Players from Abroad“, einer Gruppe von SchauspielerInnen, die in Österreich „Entwicklungshilfe“ leisten

³³ Vf: Viertel S. 266

³⁴ wo?

³⁵ Völker, S. 185

³⁶ siehe Konstantin Kaiser /Peter Roessler, *Dramaturgie der Demokratie. Theaterkonzeptionen des österreichischen Exils*. Wien 1989. Vf: Berthold Viertels Kultur- und Theaterauffassungen in der Nachkriegszeit. In: *Traum von der Realität- Berthold Viertel (= Zwischenwelt 5)*

³⁷ „In Ewigkeit Amen“ von Wildgans (R: Lothar) und *Komtesse Mitzi*“ von Schnitzler, (R: Melnitz) fand in ihren keineswegs noblen Räumlichkeiten in Midtown (Lexington Avenue at 92 nd Street) statt.

³⁸ Hilde Spiel, zit. n. Waltraud Strickhausen: „Das Exil ist eine Krankheit“. Zu Hilde Spiels Darstellung der psychischen Auswirkungen des Exils. In: *Literatur und Kultur des Exils in Großbritannien*, hrsg. von der Theodor Kramer Gesellschaft (= *Zwischenwelt 4*), S. 142

wollten. Es kam nicht so, wie sie es sich vorgestellt. „Der Schock der Erfahrung wird auch Ihnen nicht erspart bleiben“, warnte Fritz Kortner 1949 seinen noch in den USA verbliebenen Freund Joseph Glücksmann.³⁹ In der Tat mussten die RemigrantInnen akzeptieren, dass die Daheimgebliebenen nichts wissen wollten von ihren Erfahrungen und Veränderungen und sogar vorwurfsvoll reagierten; viele erkannten, dass der Schlüssel zum Erfolg mit dem Selbstzwang zum Verheimlichen verknüpft war. Wollten sie wieder Karriere machen, mussten sie sich darauf einstellen. Die Ausstellung im Jüdischen Museum in Wien über Karl Farkas hat das wieder schlagend vor Augen geführt.⁴⁰ Ernst Deutsch, der ehemals ekstatische Schauspieler zeigte sich bei seinem ersten Wiederauftreten 1947 als Schnitzlers Professor Bernhardt mit seinem neuen Markenzeichen: „durch Leid gewonnener, verklärter Humor“.⁴¹ Decouvrierend wurde geschrieben, es wäre Ernst Deutsch gelungen, „seinem Part sozusagen die klassische Prägung unserer Tage zu geben: der jüdische Professor, der alles sieht, was um ihn herum vorgeht, aber trotzdem so tut, als hätte er nichts gesehen. Einer, der verzeiht, obgleich er seine Mörder kennt.“⁴² Klarer konnte nicht ausgedrückt werden, was man von den jüdischen Theaterleuten forderte. Der 1948 gedrehte G.W.-Papst-Film *Der Prozeß* über Antisemitismus und Pogrom mit Ernst Deutsch in der Hauptrolle hatte zwar international Aufmerksamkeit erregt, das Publikumsinteresse blieb jedoch gering. In der Folge hielt sich Ernst Deutsch an das Publikum und wurde zu einem der beliebtesten Schauspieler der Nachkriegszeit. Ernst Lothar vermied in seiner Grillparzer Inszenierung *Die Jüdin von Toledo* 1956 am Burgtheater alles Jüdische in den Figuren und wurde für seine „Dezenz“ gelobt, vor allem, dass er in der letzten Szene, als nach dem Mord an der Jüdin Rahel, die Schwester Esther und der alte Isaak zurückbleiben, keine „misslichen Töne“ aufkommen ließ.⁴³ Obwohl Leopold Lindtberg mit dem Film *Die letzte Chance* beim Festival in Cannes 1946 den Grand Prix holte, und als Pionier des Schweizer Films galt, wurde er von den Schweizern als Nestbeschmutzer beschimpft und bei den Dreharbeiten behindert. Der Film erzählt die Geschichte einer jüdischen Flüchtlingsgruppe und kritisiert die Asylpolitik der Schweiz.

³⁹ Völker, S. 185

⁴⁰ Marcus G. Patka / Alfred Stalzer: Die Welt des Karl Farkas. Wien 2001

⁴¹ Welt am Abend, 25.9.1947

⁴² Wiener Wochenausgabe 11.10.1947, Kritikensammlung des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien. Vgl. Vf: Die Opfer schützen die Täter

⁴³ Wiener Zeitung 27.3.1956, vgl. Vf: Die Opfer schützen die Täter, S.109

Meist wurden die jüdischen Erfahrungen von den Betroffenen selbst heruntergespielt. Fritz Kortner war einer der ganz wenigen, der auf seiner Identität als „Jude und Rebell“⁴⁴ bestand und auch Angriffe auf seine Person ausfocht; die meisten hüteten sich, auf ihr Judentum hinzuweisen, geschweige denn ihre Erfahrungen zu problematisieren; das zieht sich durch nahezu alle Schauspieler-Memoiren, die in den folgenden Jahrzehnten erschienen. Auch im Neuen Theater in der Scala, das Theater, das von 1948 bis 1956 bestand und das ausschließlich Antifaschisten aufnahm und die meisten RemigrantInnen aller österreichischen Bühnen versammelte, spielte das Jüdische, obwohl die meisten Juden waren, keine Rolle. Das hat mit der kommunistischen Ideologie zu tun, die Antisemitismus und Judenverfolgung als Ausgeburt des Kapitalismus definierte und nach dem Nationalsozialismus für Kommunisten als beendet erklärte. Auch in der DDR, wo einige Exilheimkehrer an Schlüsselpositionen kamen, war Jüdisches auf dem Theater kein Thema.

Zusammenfassung:

Das Exil konfrontierte die Theaterleute mit der Tatsache, dass die jüdische Assimilation politisch gescheitert war und zwang sie zur Auseinandersetzung mit ihrer kulturellen Identität. Die Bewusstwerdung der eigenen Kultur-Perspektive, die Besinnung auf die eigenen Wurzeln und die Überprüfung des Gewordenseins führte bei ihnen erst recht zu Verunsicherung und ins Zentrum der jüdischen Identitätssuche. Die bisherigen von Ruth Beckermann so genannten vier jüdischen Existenzmodelle, nämlich „assimilation, conversion, communism and Zionism“,⁴⁵ zu denen es eine freie Entscheidung gegeben hatte, waren in Bewegung geraten. Es kam zu Kombinationen von bisher gegensätzlichen Haltungen und zu gleichzeitigem Interesse an deutschen und jiddischen und hebräischen Theaterformen und Bühnenstoffen. Exil als Krisenphänomen ist also auch als Chance zu verstehen, bisher nicht Wahrgenommenes in den Blick zu bekommen und den eigenen kulturellen Radius zu erweitern. Die Überprüfung der deutsch-jüdischen und österreichisch-jüdischen Theatertradition brachte einen geschärften Blick und die Kenntnisse der Theaterverhältnisse des Exillandes führten zu einer neuen interkulturellen Beweglichkeit; die besten Ingredienzien für einen neuen Beginn. In der Tat war die Bereitschaft am Wieder- bzw. am Neuaufbau des deutschen und österreichischen Theaters mitzuwirken, groß. Viel zu wenig wurde jedoch von dem Potential Gebrauch gemacht. Betroffen macht, wie taub man sich nach 1945 in Österreich,

⁴⁴ Völker, S. 223

⁴⁵ Ruth Beckermann: 1938. In: Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture 1096-1996, hrsg. von Sander L. Gilman and Jack Zipes. New Haven / London: Yale University Press 1997. S. 551

in Westdeutschland und in der DDR stellte für die jüdischen Erfahrungen der RemigrantInnen. Hans Mayer hat sogar von einer nochmaligen „Entjudung“ nach dem Nationalsozialismus gesprochen, einem Vorgang, der auf „Entpersönlichung, also eine menschliche Verarmung“ zielte.⁴⁶

⁴⁶ Hans Mayer: Außenseiter. Frankfurt am Main 1981, S. 450