

Tabori im Kontext der deutschen Erinnerungskultur

Petr Štědroň

Die Frage nach dem Erinnern ist eine Frage des „Wie“ nicht des „Ob“.
(KLÜGER 1996: 29)

Die Vorstellung vom Gedächtnis als abbildendem Speicherphänomen wird heute weitgehend von der Kulturosoziologie verfolgt (vgl. SIEGMUND 1996: 69). Theater wird dann als öffentlicher Ort betrachtet, wo Erfahrungsbilder vermittelt, deponiert und vom Publikum rezipiert werden. Somit gelangt das Theater auf die Position einer gesellschaftlichen Institution und erstellt einen Anteil an der Konstitution des Gedächtnisses einer Kultur. Das Gedächtnis, das vom Theater vermittelt wird, stiftet die Kontinuität, wobei das Gedächtnis der Gruppe stellt sich von einer Reihe individueller Gedächtnisse zusammen, die immer im Horizont des kollektiven Gedächtnisses stehen (ebd. 70). Jeder von uns, jedes Individuum verteilt sein Gedächtnis auf zwei Arten, sein autobiographisches und historisches, „da schließlich die Geschichte unseres Lebens zur Geschichte allgemein gehört.“ (ebd. 70)

Die Fragen nach der Darstellbarkeit des Todes (Mordes, Massenmordes) auf dem Theater und in anderen Medien modifizieren mit dem Zeitalter, konstant und prägend bleibt der Reiz und die Anziehungskraft des Theatertodes und seine kulminierende Rolle. Obwohl es vielleicht seltsam klingen mag, gehört der Bühnentod zu konventionellen Elementen des Dramas und aller seiner Genres, er gehört zum Theatergenuss. Mit der Entwicklung der Art des die Menschheit begleitenden Tötens und Mordens entstehen die Fragen, Möglichkeiten und Prämissen seines Darstellens. Wie sich die Dimensionen des tatsächlichen, realen Tötens und Mordens entwickelt hatten, ändern sich auch die Vorgehensweisen der Bühnendarstellung. Die nachahmende Form des Theaters wirkte jedoch als nicht mächtig, die Leiden und den Schmerz der Opfer und Hinterbliebenen des Holocausts darstellen zu können. Die mimetische Vorgehensweise des Theaters sei nicht möglich, möchte man nicht zu Vereinfachungen oder Übertreibungen gelangen. Der Mord an Millionen Juden entziehe sich den eingeübten Begriffen wie Tragik, Katharsis, Mimesis, Utopie, Transzendenz, sie wirken im Zusammenhang mit der Massenvernichtung „verdächtig“ und spekulativ (STRÜMPPEL 2000: 9). Der Kern des Holocaust-Diskurses wurde auch im Kontext des Theaters von den Kategorien der Glaubwürdigkeit, Erträglichkeit und Zumutbarkeit des Dargestellten geprägt, die nicht überschritten werden sollen. Wie wird das Thema dem Rezipienten (Zuschauer, Leser) transformiert, wie werden die KZ's metaphorisiert, falls sie

überhaupt metaphorisiert werden können? Von den Augenzeugen und Betroffenen wird oft die Möglichkeit einer Metaphorisierung abgelehnt:

There are no metaphors for Auschwitz, just as Auschwitz is not metaphor for anything else. Why is that the case? Because the flames were real flames, the ashes only ashes, the smoke allways and only smoke. (ROSENFELD 1980: 27)

Ausgrenzung, Erniedrigung, Massenvernichtung und die anthropologischen Konsequenzen der Greuelthaten des Holocausts bilden die Quintessenz des Werkes George Taboris. Der Holocaust als singuläre Erscheinung und „Zäsur“ der abendländischen Erfahrung kann nicht mittels konventioneller Techniken dargestellt werden. So zu verfahren, hieße sich der Gefahr der Produktion kitschiger Dramen auszusetzen. Sich „einfühlende“ Autoren stünden dann einem begeisterten und tief bewegten Publikum gegenüber.¹ Das Ausmaß des historischen Geschehens Holocaust ist nicht Betroffenen schwer zu vermitteln, auch wenn das unsagbare Grauen ästhetisch erfahrbar zu machen gleichwohl eigentliches Ziel jeglicher Holocaust-Dramatik bleibt.

Unmenschlichkeit, Hölle, Inferno, Teufel, Bestien, danteske Szenen – diese und andere Bezeichnungen kommen in dokumentarischen und literarischen Zeugnissen vor, die die Verbrechen des Nationalsozialismus thematisieren. Es scheint, als ob hier die ästhetische Abstraktion des Bösen an die Stelle konkreter Wirklichkeit träte. Das Aufstellen von Bildverböten einerseits und die Auffassung, dass es sich bei Auschwitz um ein gleichsam metaphysisches Konstrukt handeln würde, kann aber dazu führen, dass die Opfer des Holocausts mit einer „Aura des Heiligen“ (DAHLKE 1997: 131) versehen und so verdrängt werden.

Das Unglück hatte aber Namen, Millionen Namen der Verfolgten und Ermordeten ebenso wie sehr viele Namen der Täter. Und beide verdienen es nicht, namenlos zu werden durch die Erklärung, es habe sich um ein namenloses Unglück gehandelt. (MONK 1993: 111)

Das Konkrete, nämlich die „menschliche“ Dimension von Auschwitz hat auch Martin Walser zum Ausdruck gebracht:

Nun war aber Auschwitz nicht die Hölle, sondern ein deutsches Konzentrationslager. Und die „Häftlinge“ waren keine Verdammten oder Halbverdammten eines christlichen Kosmos, sondern unschuldige Juden, Kommunisten und so weiter. Und die Folterer waren keine phantastischen Teufel, sondern Menschen wie du und ich. Deutsche, oder solche, die es werden wollten. (WALSER 1968: 11)

Die Kannibalen gelangen 1969 als das erste Stück George Taboris auf eine deutschsprachige Bühne.² Es war also nicht – wie häufig behauptet – R.W. Fassbinder, der mit der Figur des hyperkapitalistischen, „reichen Juden“ in *Der Müll, die Stadt und der Tod* (1975) als erster von der Maxime der Nachkriegsdramatik Abstand nahm, Juden durchweg positiv abzubilden. Die kommenden Kontroversen um die Enttabuisierung der Judengestalt auf der deutschen Bühne, die sich hauptsächlich in den siebziger und achtziger Jahren abspielten und auch als „Ende der Schonzeit“ apostrophiert wurden, sind schon in George Taboris *Die Kannibalen* spürbar. „Ironischerweise wurde der erste Versuch, das im deutschen Theater mit den Juden und dem Holocaust verbundene Tabu zu brechen, von einem Juden, nämlich dem Autor und Regisseur George Tabori [...] unternommen“, schreibt FEINBERG (1988: 56) in ihrem Buch, das sich mit dem jüdischen Schicksal in der deutschen Nachkriegsdramatik auseinandersetzt. Das vorangestellte Motto des Stücks *Die Kannibalen* weist deutlich auf die fiktional- autobiographische Inspiration Taboris, die in mehreren Stücken variiert wird: „Zum Gedenken an Cornelius Tabori, umgekommen in Auschwitz, ein bescheidener Esser.“ (TABORI 1994/I: 3). In der Gestalt des „Onkels“ dürfte man Taboris Vater Cornelius erkennen. Ähnlich wie im Falle der Hauptfigur seines Stücks *Mutters Courage* (1979) – Taboris Mutter Elsa – handelt es sich auch hier um „stark fiktionalisierte und auratisierte Figuren“ (SANDER 1996: 636). Das als Spiel im Spiel konzipierte Stück zeigt die „Gäste“ eines Erinnerungstreffens, die Nachkommen von in einer KZ-Baracke dahinvegetierenden Häftlingen. Die Teilnehmer des Treffens versuchen die Erfahrungen ihrer Väter zu begreifen. Reich an Assoziationen ist dabei der permanente Rollentausch zwischen Toten und Überlebenden, Opfern und Tätern. Eindeutige Kategorisierungen werden damit neutralisiert oder zumindest erschwert. Der Rahmen, eine „Jubiläumsfeier“, die an den 25. Jahrestag der Ermordung von Puffi Pinkus erinnert, ermöglicht den spielerischen Entwurf einer Bewältigungsstrategie, die sich durch die Integration verschiedenster Formen sozialer Interaktionen auszeichnet. Den Versuch der therapeutischen Bewältigung von Auschwitz unternimmt Tabori damit auf grundsätzlich andere Weise, als z.B. P. Weiss' „Die Ermittlung“ (vgl. SANDER 1996: 636). Der dicke Puffi Pinkus, der zu einem Stück Brot gelangt ist, wird von seinen Mit-Häftlingen erschlagen. Der ehemalige Gänseleber-Exporteur Pinkus geht aber keinesfalls den konventionellen Weg allen Fleisches. Der von Cornelius angestimmte Kaddisch wird in folgende Worte gefasst: „Möge seine Grabschrift lauten: ›Er speiste seine Mitmenschen.‹“ (TABORI 1994/I: 8) Dieser Satz bringt die Insassen auf die Idee, Pinkus könne sie vor dem Verhungern bewah-

¹ Die Auseinandersetzung zu dem Begriff „KZ-Kitsch“ bringt KLÜGER (1996), und zwar besonders im Kapitel II: *Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch* (KLÜGER 1996: 29–44).

² *Die Kannibalen* von G. Tabori wurden im Oktober 1968 in New York uraufgeführt. Die europäische Uraufführung fand am 13.12.1969 in der Werkstatt des Berliner Schiller-Theaters statt.

ren. Das Mahl wird zubereitet, die Versuche des die Menschenwürde beschwörenden Onkels, sie vom Kannibalismus abzuhalten, scheitern. Erst als der Lagerkommandant Schrekinger erscheint und den Häftlingen unter Androhung des Todes das Essen des menschlichen Fleisches befiehlt, werden sie sich der inhumanen Grausamkeit ihres Tuns bewusst. Nur Hirschler und Heltai befolgen den Befehl Schrekingers, essen das Fleisch Pinkus' und überleben. Der Zeugenschaft beider verdankt sich die Tradierung des Geschehens, die – wie es im Vorwort des Stückes heißt – „Kenntnis von Fakten“, weil alle anderen potentiellen Zeugen, die „bescheidenen Esser“ nämlich, vergast werden.

Über die skandalträchtige Zuspitzung gelangt Taboris Drama zum Kern seiner Aussage. Mit dem „Ob“ der Teilnahme am Akt des Kannibalismus verweist *Die Kannibalen* auf die Kategorie der „inneren Freiheit“, die der Psychologe und KZ-Häftling V. E. Frankl angesichts seiner persönlichen Erfahrungen entwirft und die darin besteht,

dass man dem Menschen im Konzentrationslager alles nehmen kann, nur nicht: die letzte menschliche Freiheit, sich zu den gegebenen Verhältnissen so oder so einzustellen. Und es gab ein <So oder so>! (FRANKL 1991: 108)

Frankls Frage nach der inneren Einstellung zur Inhumanität, die auch an die Opfer herangetragen wird, transformiert Tabori dadurch, dass er in seinem Stück die Opfer dem Zwang aussetzt, sich für oder gegen die aktive Teilnahme an der Inhumanität entscheiden zu müssen. Wer sich den Verhältnissen anpasst, überlebt und kann Zeugnis ablegen. Wer in Zeiten der Inhumanität an der Menschlichkeit festhält, geht zugrunde und verstummt.

Die komödiantisch nachgestellte Szenenfolge und die ungewöhnliche Perspektive von *Die Kannibalen* rief zur Zeit der deutschen Uraufführung vielfache Reaktionen hervor. Der „Menscheneintopf“ als Sujet des Dramas wirkte zwar provokant, war aber schon damals nicht vollkommen neu.³ Völlig anders als bisher gestaltete Tabori aber die Opferrolle der Juden. Was vor ihm nicht angestastet wurde, Moral und Würde der Opfer, geriet nun zum eigentlichen Thema seines Stückes. Dieses dehumanisierte Bild vom Juden steht für eine offensichtliche Abkehr von etablierten Mustern. Ihm war daran gelegen, „den Hohn und Ekel der Menschlichkeit der Opfer zu zeigen, ihre beinahe vollständige Reduktion auf den Überlebens-Trieb“ (SANDER 1996: 638). Einspruch gegen *Die Kannibalen* erhob die jüdische Gemeinde Berlin, von deren Seite aus dem

³ In der zeitgenössischen Presse wurde auf andere Stücke verwiesen, die den Verzehr von Menschenfleisch thematisiert haben (Edward Bonds *Trauer zu früh*, Uraufführung 1968; Fernando Arrabals *Der Architekt und der Kaiser von Assyrien*, Uraufführung 1967). Siehe GUERRERO (1999: 40).

Stück die Demütigung der Opfer des Holocaust vorgeworfen wurde.⁴ Der beabsichtigte Bruch von Tabus löste eine heftige, journalistische Debatte aus, die unter dem Aspekt der Geschmacklosigkeit ablief. Auf Adorno anspielend äußerte sich Kritik, etwa unter der signifikanten Überschrift „Darf man denn das?“: „George Tabori ist also der richtigen Meinung, dass nach Auschwitz nicht das Gedichteschreiben, sondern lamentierende Pietäts-Duselei unmöglich geworden ist.“⁵, antwortete ein Teil der Kritik. Im Zuge der relativ breiten Mediendebatte zu Taboris *Die Kannibalen* wurde aber auch generell die Bühnentauglichkeit des Stückes in Zweifel gezogen. Es artikuliert sich darüber hinaus der Vorwurf der Blasphemie, auf die dem Stück inhärente Möglichkeit des simplifizierenden Missverstehens wurde hingewiesen (vgl. GUERRERO 1999, 39–44). *Die Kannibalen* wirkten jedoch in der Form ihrer Auseinandersetzung mit dem Holocaust erleichternd. Tabori gelang damit einer der ersten überzeugenden Versuche, die falsche Sentimentalität zu beheben. Das Stück war auch darin bahnbrechend, der Auschwitz-Thematik ein reichhaltigeres Register zu erschließen.

Taboris Inszenierungsverfahren

Die Kannibalen bedeuteten Taboris Einstieg in die deutschsprachige Theaterlandschaft, die den Weg des Dramatikers, seine Wirkungsästhetik und die Art seiner Rezeption vorausbestimmten. So kann man noch 25 Jahre nach der Uraufführung von *Die Kannibalen* über die dramatischen Vorgehensweisen George Taboris lesen:

Er darf das. Er darf KZ-Häftlinge ihren Mitgefangenen auffressen lassen [...]. Er darf über Gott und die Welt lästern, den alltäglichen Schrecken mit Kalauern unterlaufen. (*Die Wochenpost*, 1.6.1994; zitiert nach PETERS 1997: 99)

Hier wird eigentlich implizit und unterschwellig ausgesprochen, was wie ein ungeschriebenes Gesetz die deutsche Holocaust-Verarbeitung bestimmt – nämlich die zentrale Rolle des biographischen Hintergrunds des Autors. Besonders im Bezug auf Fassbinders „skandalöses“ Theaterstück vom „Reichen Juden“ wird sichtbar, dass Juden und Holocaustopfer gewissermaßen über eine „Lizenz zum Tabubruch“ verfügen, die anderen nicht erteilt wird. Die unangreifbare und unzweifelhafte Opferrolle, in der sich Tabori befindet – ob von ihm gewollt oder nicht – ist bis heute spürbar. Die Reaktion auf die Uraufführung seines bisher letzten Stückes *Das Erdbeben-Concerto* verdeutlicht, dass es

⁴ Heinz Galinski vom Zentralrat der Juden warf Tabori im Zusammenhang mit *Die Kannibalen* ‚Geschmacklosigkeit‘ vor. Er sei selbst in Auschwitz gewesen, habe aber niemals das Wort ‚Pisse‘ gebraucht. Vgl. ROTHSCILD (1997: 8).

⁵ MÜLLER (1970). Müllers Äußerung verarbeitet Taboris Zitat aus dem Programmheft zur Uraufführung des Stückes: „Was nach Auschwitz unmöglich geworden ist, das ist weniger das Gedicht als vielmehr Sentimentalität oder Pietät.“

auch im Jahre 2002 nur Autoren wie Tabori gestattet ist, das Grauenhafte im Komischen darzustellen: „Es werden antisemitische Witzchen vorgebracht, wie sie nur Tabori erzählen darf.“ (vgl. FRIEDRICH 2002) Tabori gilt als der erste Dramatiker des deutschsprachigen Theaters, der mit „gezwungen-philosemitischen Bildorganisationen des Juden“ (SANDER 1996: 638) auf provozierende Weise bricht. Dem deutschen Philosemitismus der 50er Jahre kann man sicherlich nicht seine emotionale Emphase absprechen, obwohl er unter verschiedensten, auch negativen Vorzeichen, gesehen werden kann.⁶ Denn prinzipiell birgt der Philosemitismus immer die Gefahr falscher Toleranz, die denjenigen, denen sie gilt, „erst dann zugute kommt, wenn er darauf verzichtet, das zu sein, was er eigentlich ist.“ (TORBERG 1969: 11f.; zitiert nach BAYERDÖRFER 1996: 10) Friedrich Torberg skizziert in diesem Sinne die Denkweise des Philosemiten als die eines Menschen, der den Juden einen Gefallen zu erweisen glaubt, wenn er ihr Jude-Sein nicht zur Kenntnis nimmt. Er akzeptiere damit den Juden als Deutschen, als Menschen, sogar als Christen, als alles, nur nicht als Juden und spricht ihm damit das entscheidende Merkmal seines Daseins ab (ebd.: 10).

Für C. Blasberg wendet sich Taboris Vorgehensweise gegen den deutschen Erinnerungsdiskurs, in dem er durch die „Verschiedenheit“ (BLASBERG 2000: 399, 403f.) seines Theaterdiskurses und die ganz spezifische spielerische Profilierung seiner Dramen davon absetzt. In *Die Kannibalen* wird das Credo der Verschiedenheit in den Mund Schrekingers, des ehemaligen SS-Manns gelegt, während er das demütigende Aufwischen der Strassen von Juden beschreibt:

Er wischte den Bürgersteig auf. Er hielt sich vollkommen rein, nein, intakt in seiner Verschiedenheit. [...] Und dabei waren sie nicht etwa gütig oder tapfer, nein, sie stahlen, sie betrogen, sie verrieten sich gegenseitig, sie stanken, sie hungerten, sie mordeten, das ist nichts Besonderes, das kann jeder, aber da war außerdem immer diese Verschiedenheit, diese unvertraute Art, wie sie sich abschlachten ließen, um dadurch das Wesen der Schlächtereien genau zu kennzeichnen. (TABORI 1994/I: 171)

Blasberg fügt noch hinzu, dass

Tabori immer dann, wenn er auf Verschiedenheit beharrt, ein kompliziertes System von Transitwegen, Übergängen, Über-Setzungen im Auge hat, zu dessen Grundlagen es gehört, dass auf keiner Seite der imaginären Grenzen feste politische, gedankliche und sprachliche Positionen zu erwarten sind. (BLASBERG 2000: 404)

Die Aufnahme von Taboris *Die Kannibalen* verlief musterhaft für die Rezeption seiner weiteren Stücke. Zu den bahnbrechendsten Provokationsversuchen des Dramatikers zählt seine Shakespeare-Transformation „Improvisationen zu

Shakespeares Shylock“, die die nach 1945 im deutschen Raum weitgehend tabuisierte Gestalt des Juden Shylock völlig neu verarbeitete.⁷ Die problematische Figur schreckte deutsche Theaterregisseure deshalb ab, weil das Wie des Umgangs mit dem klischeehaft antisemitisch gezeichneten jüdischen Kaufmann die Deutschen nach den Ereignissen der NS-Zeit schlichtweg überforderte.

Die Auseinandersetzung mit der Shylock-Figur leisteten in der Nachkriegszeit vorwiegend Regisseure jüdischer Abstammung, wie z. B. E. Deutsch, F. Kortner oder P. Zadek (FEINBERG 1988: 57). Taboris Shylock-Bearbeitung aber zeigt am eindringlichsten die nach der Erfahrung des Holocaust völlig neue Wirkung antisemitischer Klischees. Seine „Shylocks“ – es treten gleich mehrere auf – tragen „krumme Nasen, lecken lüstern die Lippen, schneiden Grimassen und starren mordgierig in die Augen der Zuschauer“ (HENSEL 1978: 57, zitiert nach FEINBERG 1988: 57). Die Pläne Taboris gingen aber weit darüber hinaus und konnten deshalb nicht realisiert werden. Der Regisseur und Autor Tabori wollte das Stück nicht auf der Bühne, sondern in einer Baracke des Konzentrationslagers Dachau aufführen. Die Idee war es, das Münchner Kammerspielpublikum mit Bussen zum Hauptbahnhof zu bringen und es dort in einen Zug Richtung Venedig einsteigen zu lassen. In Dachau sollte die Reise unterbrochen werden. Auf Lastwagen sollten die Zuschauer dort in das Lager verbracht werden, wo das Stück von „Häftlingen“, bedroht durch die Anwesenheit von Wachpersonal, zur Aufführung gebracht werden sollte. Vor allem an den Einwänden des Dachau-Komitees scheiterte die Umsetzung dieser Pläne (vgl. MÜLLER 1979: 101).

Ähnlich wie in *Der Voyeur* (1982) und *Jubiläum* (1983) bringt Tabori mehrdimensionale Aspekte jüdischer Identität in sein Theaterstück ein, um zum erstaunten Weiterdenken anzuregen. Indem er mit Samuel Pepys *Ballade von Shylock* aus dem 17. Jahrhundert eine ganz offen antijüdische Moritat verwendet, greift er die Zeitlosigkeit des Antisemitismus auf und markiert diese als anthropologische Konstante auf. Antisemitismus gerät damit in Gefahr zu dem zu werden, was eine jüdische Anekdote wie folgt ausdrückt: „Antisemitismus ist, wenn man die Juden noch weniger leiden kann, als es natürlich ist.“

Tabori bearbeitet Erinnerung nicht mimetisch. Die Erinnerung geschieht sinnlich, mittels mehrerer das ganze Werk gleichermaßen durchziehender Elemente: Dazu gehören die Dekonstruktion des traditionellen Spielcharakters vor allem durch Einbau von „Spiel im Spiel“-Elemente, Perspektivenwechsel durch Rollentausch, Witz, Grotteske, Gag, Blasphemie, Geschmacklosigkeiten und irritierende Kontrastdramaturgie, Elitäres versus Populäres, etc. Da Tabori in seinen Theaterstücken auch mit unterschiedlichen Temporalebenen arbeitet,

⁶ Oft werden philosemitische Tendenzen mit dem Weg des politischen Eskapismus vor den historischen Problemen verbunden (Antisemitismus, Drittes Reich, Holocaust). Vgl. BAYERDÖRFER (1996).

⁷ Die Uraufführung von George Taboris „Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte Juwelen in den Ohren/ Improvisationen über Shakespeares Shylock“ fand am 19. November 1978 in den Kammerspielen München statt. Vgl. WELKER/BERGER (1979).

kann man sein charakteristisches, dramatisches Verfahren auch als „Indirektheit des Zeigens“ bezeichnen.⁸ Er zielt damit nicht, wie z. B. das Dokumentardrama, auf die unmittelbare Abbildung der Zeitgeschichte und verzichtet auf jegliche moralische Wertung. Seine Stücke sollten vielmehr beides indirekt auf Seiten der Rezipienten initiieren. In besonderer Weise wird dieses von MICHAELIS (1970: 10) als „Zug von spielerischer Beliebigkeit“ bezeichnete Verfahren, das Tabori zunächst in *Die Kannibalen* einbringt, in seinen letzten Stücken sichtbar. Der spielerische Zugang zur Zeitgeschichte wird zur eigentümlichen Manier des Autor, das Nebeneinander verschiedenster Zitate macht wertende Schlussfolgerungen vollkommen unmöglich.

Zur erwähnten Technik des Rollenspiels gehört auch das „Erwachen“ des toteschlagenen zwölften Häftlings in *Die Kannibalen*. Dieser kehrt allerdings nur deshalb für einen Augenblick ins Leben zurück, um an geführten Diskussionen teilzunehmen. Verfremdet zeichnet Tabori die Söhne dadurch, dass sie sich in der dritten Person an das Publikum wenden, um dieses über die von ihnen verkörperten Figuren der Väter zu belehren. Dieser Verfremdungseffekt in der Tradition Brechts kann in zwei Zielpunkten gelesen werden: Im Sinne des epischen Theaters übernehmen sie die Rolle des Regisseurs – „Nein, nein, so war es überhaupt nicht“ (TABORI 1994/I: 40), – die verfremdenden Korrekturen verdeutlichen aber, wie schwer, ja unmöglich es ist, die Vergangenheit authentisch mittels des Dramas zu „erspielen“. Als prägnantes Beispiel dafür kann Taboris Stück *Mutters Courage* (1979) gelten. Darin zeigt sich anhand der vielfältigen Ironisierungen der Verfahren des epischen Theaters das ambivalente Verhältnis Taboris zu Brecht. Die Authentizität der vom Sohn erzählten Geschichte seiner Mutter ist *a priori* als unauthentisch anzusehen:

MUTTER: Eine schöne lyrische Anmerkung, mein Schatz. SOHN: Machst du dich lustig über mich? MUTTER: Aber nein. Nur – na ja, ich habe dir eine Geschichte erzählt, jetzt erzählst du eine Geschichte, wie können zwei Geschichten gleich sein? (ebd.: 296)

Auch der Wechsel verschiedener Zeitebenen markiert die Unerreichbarkeit des Geschehenen. Die uneinheitliche Zeit⁹ und die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, wird zum Mittel „indirekten Zeigens“. Um die direkte Relation zwischen Dargestellten und Gewesenen zu destabilisieren, benutzt Tabori groteske Absurdität. Vor allem in seinem Stück *Jubiläum* (1983) wird dies deutlich. Er-

⁸ GUERRERO (1999: 118) meint mit diesem Terminus den chronologischen Abstand des Autors (*Die Kannibalen* werden von den Nachgeborenen, *Mein Kampf* im Vorfeld des Dritten Reiches erzählt) und somit Taboris Verzicht auf die Erfassung der Zeitgeschichte und moralische Bewertungen.

⁹ Zu den Zeitebenen von *Die Kannibalen* vgl. SCHULZ (1996: 152). Schulz unterscheidet zwei Zeitebenen: 1. Zeitebene: „Ich wurde 1874 geboren“, „Ich bin einundsiebzig“ (was heißen kann: im 71 Lebensjahr (68); Jahreszeit: „nach Weihnachten“ (16), es „schneit“ (9); 2. Zeitebene: „Das ist jetzt fünfundzwanzig Jahre her“ (was heißen kann: rund 25 Jahre (14)), „seit fünfundzwanzig Jahren“ (65).

neut benutzt Tabori mehrere Zeitebenen, hier zwei: die Zeit nationalsozialistischer Judenverfolgungen und die bundesrepublikanische Gegenwart. Letztere sollte sehr exakt den Tag der Dramenentstehung abbilden (Uraufführung 30.1.1983, 50. Jahrestag der sog. Machtergreifung). Die groteske Ausgangssituation formiert sich im Auftreten von Toten – unter ihnen auch Juden –, die Gespräche auf einem „Friedhof am Rhein“ (TABORI 1994/II: 51) führen und sich in verschiedenen Stadien der Verwesung befinden.

Konventionell- klassische poetische Formen wie Versepos, gereimtes Lied, Novelle, Märchen oder Roman werden nur simuliert, um sie über inhaltliche Veränderungen zu brechen bzw. ihre Dekonstruktion zu initiieren (KIE-DAISCH 1996: 267). Der Autor verwendet dazu Mittel wie Montage, Parodie oder Ironie. Ein sehr wichtiges Moment von Taboris Ästhetik ist neben der Variation – als Stilmittel – die Provokation – als Ausdrucksmittel. Durch das ganze Werk Taboris zieht sich wie ein roter Faden die auf mehreren Ebenen erfolgende, sich zwischen Hochachtung und verspottender Ironisierung bewegende Auseinandersetzung mit Bertolt Brecht. Sie bewirkt die Wiederkehr bestimmter formaler Verfahren. Erzählerinstanz oder lyrisches Ich unterlaufen die vorgespiegelte formale „Schein-Klassizität“ und deren spezifische Sinnvermittlung: Manchmal bietet sich die Technik des Textes selbst zur kontroversen Debatte an, der Text wird durch diese Öffnung als „Spielraum“ gekennzeichnet (ebd.: 267).

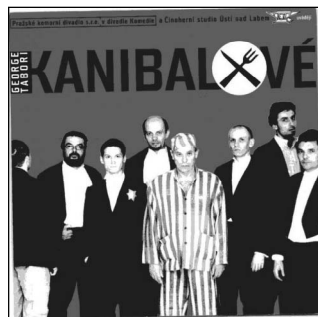
Tschechische Rezeption (allgemein)

Die Rezeption des Werkes George Taboris im tschechischen bzw. tschechoslowakischen Kontext beginnt erst mit der politischen Wende des Jahres 1989. Die erzwungene Zäsur¹⁰ in der Wahrnehmung des Schaffens Taboris im tschechoslowakischen Raum bedeutete für die tschechische und slowakische Theaterwissenschaft eine anfängliche Leere. Tabori war Anfang der 90er Jahre ein völlig unbeschriebenes Blatt. Der natürliche Ausgangspunkt beim Entdecken Taboris für die tschechoslowakischen Bühnen war zunächst die Feststellung, dass Tabori im deutschsprachigen Raum ein etablierter Dramatiker ist.¹¹ Zu Beginn der 90er Jahre war Taboris *Mein Kampf* zum ersten Mal auf einer

¹⁰ Vor der Wende im Jahre 1989 bemühte sich vergeblich um die Inszenierung von *Mein Kampf* der Theaterregisseur Peter Scherhauser im Brüner Divadlo Na provázku (Theater auf der Schnur).

¹¹ Von den außerliterarischen, autobiographischen Texten und Interviews ist im Tschechischen die im *Theater heute* (5/94) erschienene umfangreiche Schilderung des Lebens im Gespräch mit P. von Becker (Die große Lebensreise) zugänglich: Velká cesta životem. George Tabori: svědek století. I, II, III. - In: *Divadelní noviny* 18.10., 1.11., 15.11.1994. Die wichtigsten Interviews: Na počátku bylo slovo – a ne kec (Am Anfang war das Wort, kein Quatsch). Ein Interview mit G. Tabori - In: *Svět a divadlo* 4/1991; Dřív to tady vypadalo jinak. Rozhovor v Berlíně. Arnošt Goldflam a George Tabori. (Früher sah es hier anders aus. Ein Interview in Berlin.) - In: *Salon, literární příloha Práva*, 11.5.2000.

tschechischen Bühne aufgeführt worden.¹² Bis jetzt kamen folgende Stücke hinzu¹³: *Weissmann und Rotgesicht*, *Die Ballade vom Wiener Schnitzel*, *Jubiläum* und *Die Kannibalen*. In gedruckter Übersetzung liegen inzwischen weitere Werke vor: *Die Kannibalen*, *Mein Kampf*, *Weissmann und Rotgesicht*, *Die Ballade vom Wiener Schnitzel*, *Die Goldberg-Variationen* und *Die letzte Nacht im September* (vgl. TABORI 1997). Die Beiträge zur Person und zum Schaffen George Taboris orientieren sich zwar vor allem an der deutschsprachigen Literatur, der Holocaust-Diskurs und Erinnerungsdiskurs hinterlassen jedoch im tschechischen Kontext keine tieferen Spuren. Adornos Auschwitz-Diktum erwähnt vergleichsweise kurz der Theaterwissenschaftler J. Balvín, der die bisher umfangreichste Übersetzung von Taboris Dramen leistete (vgl. TABORI 1999). In seinem Beitrag über Taboris *Goldberg-Variationen* konstatiert er:



Ja, nach dieser kollektiven Verfehlung und dem Sturz des Menschen sind keine Kunstwerke und Gedichte mehr möglich, ohne zu wissen, dass es diesen Massenmord tatsächlich gab, aber auch nicht ohne Bewusstsein, dass die Möglichkeit des humanen, der Menschlichkeit immer noch erhalten geblieben ist. (BALVÍN 1992: 74)

Obwohl die jüdische Thematik bei tschechischen Regisseuren und Dramatikern ein relativ großes Interesse findet¹⁴, werden die Fragen der theatralischen und metaphorischen Darstellbarkeit des Holocausts in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts nur marginal angesprochen und reflektiert. Mag die Randstellung des Fragenkomplexes zur Holocaustdramatik auch damit zusammenhängen, dass sich die Tschechen im Zweiten Weltkrieg als „auf der richtigen Seite“ stehend betrachteten, auf jeden Fall blieben die hemmende Wirkung und ethische Diskussionen zum Thema Holocaust bzw. Erinnerung aus. Die langjährige antizionistische Politik der Ostblockstaaten und die marginale oder fehlende Wirkung der Frankfurter Schule mag ein weiterer Grund dafür sein. Heranzie-

hen kann man sicherlich auch die Situation in der DDR, die jegliche Kontinuität mit dem Dritten Reich ablehnte und sich damit auch der Verantwortung für die nationalsozialistischen Verbrechen entledigte. Generell lässt sich sagen, dass die Judenvernichtung im historischen Bewusstsein der ostdeutschen Bevölkerung bis heute erheblich weniger präsent ist als im Westen (BAYERDÖRFER 1996: 7). Die politische Kehrtwende, die die sowjetisch dominierten Staaten Mittel- und Osteuropas in den 50er Jahren in ihrer Israel-Politik vollzogen, und die Politik des auch gegen die USA gerichteten Antizionismus, hinterließen gewiss auch seine Spuren. Deshalb wurde die für Tabori spezifische Darstellung des Holocausts, seine Obszönitäten sowie das sogenannte „Lachen am Rande der Folterkammer“ etc., zwar als eine einigermaßen merkwürdige, doch absolut plausible Manier fast vorbehaltlos angenommen. Markant wird diese Tatsache in der Inszenierung von Taboris *Die Kannibalen* im Prager *Pražské komorní divadlo* (Prager Kammertheater), die zugleich auch die tschechische Uraufführung¹⁵ von Taboris europäischem Erstling ist. Die wörtliche und unmittelbare „Körperlichkeit“ (das Aufgebot der Nacktheit, der „Perversionen“), Zeitlosigkeit (die zwei Grundebenen des Stücks werden um weitere erweitert), die Menge der Verfremdungen der Prager Inszenierung zeigen deutlich eine Unberührtheit von den Versuchen, Wege der Fiktionalisierung des Holocausts zu steuern. Taboris störende Ästhetik ist kalkuliert – bewusst und systematisch veranlasst sie zu Kontroversen, Diskussionen, anstatt schwarzweißer Urteile kultiviert sie die Verunsicherung. Einen gewissen Grad der „deutschen“ Spezifika des Stücks (auf der doppelten Zeitebene beruhende Frage nach der Schuld der Väter sowie die Diskrepanz der Massenvernichtung und des ästhetischen Genusses hat die Prager Inszenierung gemieden. Völlig im Geiste Taboris späterer Stücke haben sie jedoch die absolute Gültigkeit des Gesagten abgeschafft. Der getötete Puffi Pinkus blickt neugierig um sich und flüchtet aus dem Kessel, wo aus seinem Leichnam der Menscheneintopf vorbereitet werden soll. Wenn ihn der Koch zu transchieren beginnt, raucht er, liegend und unbeteiligt, seine Zigarette. Die Tatsache, dass *Die Kannibalen* auf dem tschechischen Theater fast 35 Jahre nach der deutschen Premiere uraufgeführt wurden, ermöglicht auch einen weniger voreingenommenen Zugang zur Inszenierung. Das tschechische Theater nicht so vielfach in die Gesamtproblematik von Bewältigung und Verdrängung eingebunden, die das Verhältnis der Deutschen zum Dritten Reich auf Jahrzehnte kennzeichnet (BAYERNDÖRFER 1996: 4). Auch die Zeitspanne von der Entstehung des Stückes bot den Prager Inszenatoren von *Die Kannibalen* die Möglichkeit, Taboris dramatisches Verfahren der späten 60er Jahre mit dem heutigen, nämlich der Dekonstruktion und „anything goes“ zu verbinden.

¹² Die tschechische Erstaufführung George Taboris *Mein Kampf* fand am 23.11.1990 im Prager Realistischem Theater (Realistické divadlo) statt. Regie: Jiří Fréhar, Bühnenbild: Karel Glogr. Übersetzung: Josef Balvín.

¹³ *Mein Kampf* (siehe Anm. 12); *Bílý muž a Rudá tvář* (Weissmann und Rotgesicht, übersetzt von J. Balvín): Stavovské divadlo, Prag 1991, Regie: M. Krobot; *Balada o vídeňském řízku* (Die Ballade vom Wiener Schnitzel, übersetzt von J. A. Haidler): Divadlo Na zábradlí, Praha 2001, Regie: Jiří Pokorný; *Jubileum* (Jubiläum, unbekannte Übersetzung), szenische Lesung, Divadlo Na zábradlí, Prag, Regie: David Czesany; *Kanibalové* (Die Kannibalen, übersetzt von J. Balvín): Pražské komorní divadlo, Prag 2003, Regie: Jan Nebeský.

¹⁴ Zur jüdischen Thematik auf den tschechischen Bühnen der 90. Jahre vgl. ŽANTOVSKÁ, (1997).

¹⁵ George Tabori: *Kanibalové*. [Die Kannibalen]. Premiere am 5.4.2003, Pražské komorní divadlo (Prager Kammertheater), Regie: J. Nebeský, Übersetzt von J. Balvín.

Das Erdbeben-Concerto – zwischen Montage und Dekonstruktion

Das Jahr 2002 brachte zwei neue Titel in der Bibliografie George Taboris: Es fand die Uraufführung des Stückes *Das Erdbeben-Concerto*¹⁶ am Berliner Ensemble statt und die lange erwarteten Memoiren des beinahe neunzig Jahre alten Theatermachers *Autodafé. Erinnerungen* (2002b) sind erschienen. Beide Neuerscheinungen dokumentieren in unterschiedlicher Weise die gegenwärtigen ästhetischen Verfahren des Autors. Im Theaterstück kann man die Umwandlungen der ästhetischen Prinzipien Taboris in Bezug auf sein dramatisches Werk der 90er Jahre verfolgen, die Erinnerungen zeichnen das Verhältnis von Authentizität, Autobiographie und Fiktion in Taboris Schaffen aus.

Acht Tage vor dem 88. Geburtstag G. Taboris fand in Berlin die Premiere seines Schauspiels *Das Erdbeben-Concerto* statt. Trotz der linear verlaufenden Handlung kann der Handlungsfaden des neuen Taborischen Stückes nur schwer beschrieben werden. Dafür verantwortlich sind der verzweigte Stammbaum handelnder Personen und die Verwendung von kleineren Formen (wie Geschichten, Witze, Gedichte, Songs). Bereits der Ausgangspunkt des Dramas deutet auf etwas Eigenartiges hin. Die oxymoronartige Verbindung eines Erdbebens mit einem Concerto deutet bereits die Widersprüchlichkeit des Geschehens an. Die sechs Personen des Stückes stellen Instrumente eines Ensembles dar (Klavier, Violine, Cello, Sängerin, Posaune, Kontrabass), der Ort der Handlung ist dann laut einer szenischen Bemerkung „*Ein Irrenhaus (wie das Theater)*“. Den Rahmen des Stückes bildet die Probe eines Musik-Ensembles; offensichtlich aus den Patienten der Irrenanstalt bestehend. Dies wurde in der Inszenierung am Berliner Ensemble noch durch das stumme Durchgehen des medizinischen Personals hervorgehoben. Das kaum strukturierte Stück (die einzige Strukturierung ist eigentlich ein kurzer Prolog) bringt im Prolog das Motto des Geschehens zum Ausdruck, das von dem einleitendem Prosa-Gedicht verkündet wird:

Verliebte und Verrückte/ Sind beide von so siedendem Gehirn/ So üppig-wuchernd' Phantasie,
die mehr sieht/ Als kühlere Vernunft begreift./ Wahnsinnige –. (TABORI 2002a: 7)

Die Thematisierung der Nartheit deutet an, dass auf der Bühne manches möglich wird, da hier ein eigenes Leben geführt wird. Wieder wird für surreale Katastrophen, hinterlistigen Humor und absurde Konstellationen gesorgt. Die ihre Instrumente einstimmenden Figuren (Instrumente) eröffnen ein Konversationsstück einer Truppe geheimnisvoller und absonderlicher Menschen, die sich streiten, gegenseitig nerven, ihre Lebenswege und Hundeleben (das Ensemble bilden nämlich zum Teil sich als Hunde fühlende Menschen gebildet)

¹⁶ TABORI (2002a). Inszenierung: George Tabori, Bühne: Etienne Pluss, Kostüme: Margit Koppendorfer, Musik: Stanley Walden, Dramaturgie: Henrik Adler. Mit: Margarita Broich, Ursula Höpfner, Eleonore Zetzsche, David Bennent, Boris Jacoby, Axel Werner. Premiere am 15.5.2002.

temperamentvoll beschreiben. Die Rede ist von Leidenschaften und Schlemmereien, Naturkatastrophen und Hundefütter, Rauchen und Oldenburger Staatstheater, Fernseh-Talkshows und einem Kalbsfrikassee sowie von dem, woran wir alle leiden: „B.S.E.“. Tabori folgt einem ziemlich einfachen Schema. Die auftretenden Personen werden durch ihre Geschichten beschrieben, ihre Persönlichkeit wird mithilfe symptomatischer Hunderassen charakterisiert – es treten Hunde vom sanften Affenpinscher bis zum faschistischen „Mein-Kampf-Hund“ auf. Die Figuren des Stückes „leben wie Monaden in ihrer eigenen Welt und nerven mit narzisstischer Überheblichkeit ihre Mitinstrumente und Mitmenschen.“ (DERMUTZ 2002) Es wird geredet, man giftet sich an und schließt sich in die Arme. Dabei greift der Autor modellhafte Situationen, wie z.B. die alttestamentarische Geschichte von Kain und Abel¹⁷ (als brüderliche Rivalität zwischen „Klavier“ und „Violine“) oder die Dreieckskonstellation einer Liebesbeziehung auf. Sechs Patienten der Irrenanstalt erhalten eine Musiktherapie. Das im Laufe des ganzen Stückes angedeutete Erdbeben (die Wände wackeln, das Neonlicht flackert) wird nicht ernstgenommen. Schließlich ist der Zerfall allgegenwärtig, der Raum wird zertrümmert. Die letzte szenische Bemerkung lautet:

Dunkel. Tohuwabohu. Licht. Der Raum ist in Trümmern. Die Musiker sitzen in einer Reihe und spielen (Tonband) Vivaldi, Wagner oder Walden, es ist egal. (TABORI 2002a: 43)

Der darauffolgende letzte Satz des ganzen Stückes sagt uns Folgendes: „SÄNGERIN: Die Musik überlebt alles.“ (ebd.: 43) Wenn alle denkbaren Themen ausreichend ausdiskutiert wurden, dann kommt ein definitives und vernichtendes Erdbeben. Soll sich dahinter vielleicht eine Botschaft verbergen? Ist dieses Erdbeben heutzutage in Berlin nötig, oder anderswo? Nein, wir befinden uns „irgendwo zwischen Beckettheim und Kafkanien“, wo es um „Gaga-Alles und um Gaga-Nichts geht“, wie STADELMAIER (2002) bemerkt hatte.

Verblüffend ist an dem Text die Zahl und Vielfalt der geführten Diskurse, ihre gegenseitige Widersprüchlichkeit, Naivität und Einfältigkeit des Gesagten in Bindung mit einer tieferen Bedeutung. Ein sehr symptomatisches Merkmal für das späte Schaffen George Taboris ist das große Zitiervermögen der Texte. Sowohl die Texte anderer Autoren, als auch die eigenen werden zitiert, persifliert und ironisiert. Am Beispiel von *Das Erdbeben-Concerto* lassen sich einige allgemeine Momente im späten Werk des kosmopolitischen Dramatikers feststellen.

Die barocke Formel des theatrum mundi, des Welttheaters, weist auf das Theater als Erklärungsmodell für unterschiedliche soziologische, psychologische und philologische Fragestellungen hin. Das Theater wird demnach als eine alle

¹⁷ Zur Taboris Aufarbeitung biblischer Motive siehe PETERS (1997).

Phänomene der Lebenswelt umgreifende Metapher verstanden. Ganz ähnlich verhält es sich bei der Funktion der Handlungen in Taboris *Das Erdbeben-Concerto*; sie stehen da als Zeichen für bestimmte Sinngehalte, ihre Bedeutung erhalten sie jedoch nicht aus ihrer Form oder Gestalt, sondern durch ihre Sinnzuschreibung des sie umgebenden kulturellen Kontexts. Die semiotische Ebene in *Das Erdbeben-Concerto* ist im Zusammenhang mit Taboris früherem Werk in Bezug auf alle drei Morrisschen Zeichendimensionen interessant: Hinsichtlich ihrer Syntaktik (d.h. die Frage nach der Kombination der Zeichen), ihrer Semantik (die Bedeutungsebene des Zeichens) und ihrer Pragmatik (in der Wirkung des Zeichens auf den Rezipienten). Durch die Rekombination der Zeichen, die bei Tabori, wie wir sehen werden, öfters vorkommt, entstehen oft neue Zusammenhänge und Bedeutungen auf der pragmatischen und semantischen Ebene.

Im Zusammenhang mit *Das Erdbeben-Concerto* ergeben sich auch die entstehungs-technischen Aspekte von Taboris neuestem Spiel. Diesbezüglich müssen wir uns fragen, ob es sich bei Taboris Stück *Das Erdbeben-Concerto* tatsächlich um ein neues Spiel handelt? Die Antwort darauf ist überraschenderweise nicht eindeutig. Vielmehr handelt es sich hierbei um eine Collage älterer, teilweise schon gedruckter Texte, dramatisierter Gedanken, Einflüsse, die jedoch in ein neues Milieu gestellt werden und somit auch eine neue Ganzheit bilden. Es scheint, als ob die Produktionsmechanismen von *Das Erdbeben-Concerto* mit seinem vielschichtigem Inhalt korrespondieren würden. Das Zitieren eigener Texte soll als eine Technik (der Montage, Collage, Variation) begriffen werden, mithilfe derer Tabori in letzter Zeit seine Dramen gestaltet. Als ob die Texte Scherben eines Mosaiks wären, die jahrelang fragmentarisch gedruckt in verschiedenen Zeitschriften erscheinen und dann (mehrmals) in anderen Texten verwertet werden, womit sie an (neuer) Bedeutung gewinnen. Diese Vorgehensweise ist jedoch nicht nur in *Das Erdbeben-Concerto*, sondern auch in anderen Taboris Dramen vorhanden.

Das bekannte Witzmachen des Autors im Zusammenhang mit dem Holocaust, „antisemitische Witzchen [...], wie sie nur Tabori erzählen darf“ (vgl. FRIEDRICH 2002) (was allerdings schon jahrelang von der deutschsprachigen Kritik behauptet und somit den biographischen Hintergrund der Autoren der Holocaust-Literatur unterstreicht), ist auch im *Das Erdbeben-Concerto* präsent: KLAVIER: [...] „Was ist der kürzeste Witz? – Auschwitz.“ Oder „Wie kriegt man 30 Juden in einen Volkswagen? – Zwei vorne, drei hinten, den Rest in den Aschenbecher“ (TABORI 2002a: 35). Eine analoge Stelle findet man in Taboris älterem Stück *Jubiläum* (1983)¹⁸, nur die Zahl der in einen VW „hineinzupassenden“ Juden variiert. Die im *Erdbeben-Concerto* darauffolgende

¹⁸ „Wie kriegt man 20 Juden in einen VW? Zwei vorne, drei hinten, den Rest in den Aschenbecher.“ (TABORI 1994/II: 59)

Abhandlung über die Gestalt und Entstehung jüdischer Namen korrespondiert hingegen mit einer Stelle aus Taboris *Mein Kampf* (1987). Der Dialog in *Das Erdbeben-Concerto* beschreibt die Möglichkeit eines Juden, sich während des Emanzipierungsprozesses mitteleuropäischer Juden einen Namen zu kaufen:

KLAVIER [...] Besagter Josef ging hin, und der Mann fragte ihn, was für einen Namen er haben wolle. Josef antwortete: ‚Lessing oder Goethe.‘ – ‚Die sind schon vergeben. Wie heißen Sie im Moment?‘ – ‚Josef der Taube.‘ – ‚Nun, dann bleiben Sie dabei, Herr Taube.‘ (TABORI 2002a: 35)

In Taboris um fünfzehn Jahre jüngeren Stück *Mein Kampf* lesen wir folgendes:

HERZL [...] schickten sie Benjamin zum Amt für Germanisierung von Eigennamen, um etwas angemessen Wohlklingendes zu erstehen. Hohenzollern und Beethoven hätten ihm zugesagt, aber die waren nicht für den öffentlichen Gebrauch bestimmt. Rosenduft und Rosenkranz waren zu teuer. [...] (TABORI 1994/II: 155)

Das Gedicht der „Violine“ im *Erdbeben-Concerto*, das von der Vergeblichkeit des Daseins, „immer knapper werdender Zeit“ und „schlapper werdenden Schwänzen“ handelt, hat Tabori auch schon im Rahmen eines anderen Theaterstücks verwendet (nämlich *Die hohe Kunst des Nichtseins*, 1988), wo das Gedicht in den Mund des Revolutionärs Victor Jara gelegt wurde.¹⁹

Die Debatte von der Schädlichkeit des Rauchens, die ein seine Instrumente einstimmendes Ensemble führt, modifiziert den Text der unlängst veröffentlichten Skizze *Die Sprechstunde* aus dem Jahre 2000. Ein Jahr danach erschien noch der Einakter *Hund und Herr*, dessen Text, bis auf die Abänderung der Namen handelnder Personen, restlos in die Fassung von *Das Erdbeben-Concerto* übernommen wurde.

Im dramatischen Schaffen George Taboris der letzten zehn Jahre kommen auffallend viele Mittel der Dekonstruktion zum Tragen, die Montage, das Gewirr der Texte und Hypertexte, die aus allen denkbaren Gebieten der postmodernen Kultur stammen. Birgit Haas stellt in diesem Sinne fest, dass

[d]er postmoderne Angriff auf hierarchische Denkmuster und Interpretationsversuche, der schon an den *Goldberg-Variationen* ablesbar ist, wird in *Requiem für einen Spion* (1993), *Die Massenmörderin und ihre Freunde* (1995), *Die Ballade vom Wiener Schnitzel* (1996) und *Die letzte Nacht im September* (1997) zum Prinzip. (HAAS 2000: 213)

Es kann nur ergänzt werden, dass die Konfrontation von verschiedenen Zeichencodes bereits früher festzustellen ist, die Verschmelzung von Elitärem mit Populärem, Erhabenem mit Lächerlichem und Heiligem mit Profanem konnte schon immer als Taboris Schöpfungsprinzip bezeichnet werden, nur die Art,

¹⁹ „Die Zeit wird immer knapper/ Der Schwanz wird immer schlapper/ Die Mädchen bleiben trocken/ Hörst du die Totenglocken?/ Noch bimmeln sie für einen andern/ So lass uns durch die Schenkel wandern.“ (TABORI 2002a: 32) Das kurze Stück *Die hohe Kunst des Nichtseins* wurde bei GRONIUS/KÄSSENS (1989) abgedruckt.

wie und mit welcher Intensität dies durchgeführt wird, hat sich merklich stark zugunsten der Codierung geändert. Der schon zum Ansatz von George Taboris Wirken im deutschsprachigen Raum von Rolf Michaelis diagnostizierte „Zug von spielerischer Beliebigkeit“ (MICHAELIS 1970: 10), den Tabori in seinem Stück *Die Kannibalen* bringt, scheint sich in den letzten Stücken massiv verstärkt zu haben. Der spielerische Zugang wird zu Taboris Manier, das Ineinandergreifen verschiedener Zitate aus allen möglichen Ebenen und Bereichen macht definitive Schlussfolgerungen über das Gesagte unmöglich. Einem bestimmten Zeichenträger ist also keine feste Bedeutung mehr zugeteilt, die Relation von Zeichenträger und Interpretant kann im Falle des Theaterstücks von jedem Regisseur anders gestaltet werden (vgl. FISCHER-LICHTE 1983). Dies kann vielleicht auch die Tatsache erhellen, dass Tabori in der Regel selbst Regie bei den Uraufführungen führt und somit die Richtung der Interpretation bestimmt. Die Fülle an Interpretationsmöglichkeiten die aus dem „arbitraire du signe“ resultiert, gibt dem Rezipienten völlige Freiheit bei der Auslegung, im Extremfall ergibt sich aus der Uninterpretierbarkeit der Zeichenträger eine Bedeutungszerstörung, eine Desemiotisierung (vgl. HAAS 2000: 24).

Zu den bei Tabori wiederkehrenden Elementen gehört das Rollenspiel (hier auf dem Boden einer Irrenanstalt). Patienten einer Nervenanstalt, die sich in signifikante Tiere verwandeln, konnten wir schon in Taboris „Die Ballade vom Wiener Schnitzel“ begegnen, bewährt sind schon auch die variierten Techniken der „Bühne auf der Bühne“ und der Rollenspiele (das wohl ausgeprägteste Beispiel ist das Stück *Die Goldberg-Variationen* (1991), wo den Rahmen des Stückes das scheiternde Einstudieren einer Inszenierung bildet).

Durch Taboris montagehafte Vorgehensweise in seinem bislang letzten dramatischen Text, durch das Nebeneinanderstellen von Textteilen, werden neue Bedeutungen der bereits erschienenen Textteile generiert. So entstehen durch eine Rekombination der Zeichen oft neue Zusammenhänge und Bedeutungen auf der pragmatischen und semantischen Ebene des Zeichens entstehen. In *Das Erdbeben-Concerto* ist hierfür ein markantes Beispiel zu finden. Die Debatte zwischen KLAVIER und VIOLINE thematisiert die Maschinerie der Schlachthöfe in Bezug auf den Vegetarismus:

VIOLINE Ich möchte dir deinen allabendlichen Appetit nicht verderben, aber ein kleines haarsträubendes Detail wird deine widerliche Fresserei vielleicht in Grenzen halten. Warst du jemals in einem Schlachthof?

KLAVIER Natürlich nicht. Nie.

VIOLINE Darin rotiert langsam ein 50 Meter langes Fließband. Daneben stehen Männer in weißen Kitteln und lächeln mörderisch. Das kleine Kälbchen tritt auf. „Was für ein schöner Raum!“, denkt es. „Werde ich hier wohnen? Was wird es zum Frühstück geben? Guten Tag, meine Herren!“ Die Mörder im weißen Kittel nicken, packen es, ziehen ihm das Fell über die Ohren, hacken ihm den Kopf ab, schlitzten ihm den Bauch auf, zerstückeln sein Fleisch – weitere blutrünstige Details erspare ich uns –, das Fließband rotiert langsam weiter, und am

Ende ist von dem Kälbchen nichts übrig als die großen freundlichen Kalbsaugen, die in einem Eimer landen, wer braucht die schon – Guten Appetit! (TABORI 2002a: 10)

Eine analoge Stelle, jedoch mit einer anderen semantischen und pragmatischen Besetzung, findet man auch in dem weiter unten behandelten Taboris Prosa-Buch *Autodafé. Erinnerungen* (2002).

Im großen Raum am hinteren Ende gleitet ein Fließband langsam vorwärts, darauf ein nackter Jude, einer von vielen, die noch kommen sollen. Die Schlächter in weißen Kitteln, sechs an der Zahl, packen ihn, er versucht aufzustehen, fällt zu Boden, sie schneiden ihm erst mal den Kopf ab, am Ende des unerbittlichen Bandes, wie es Brauch ist, nichts ist übrig von dem Mann, ein Triumph der Wirtschaftlichkeit, außer seinen stinkenden Innereien, die weggeworfen werden, auf das Sägemehl, aber seine baumelnden Testikel werden sorgsam entfernt und, wie der Rest von ihm, zum weiteren Verzehr in eine Flasche gesteckt. (TABORI 2002b: 75)

Der Unterschied zwischen beiden Passagen besteht in der Wirkung auf den Rezipienten (Pragmatik), Während im ersten Beispiel primär die Ermordung von Tieren thematisiert, und sekundär die Vivisektion oder auch Holocaust konnotiert wird (mehrere Zeichencodes), wird im zweiten Beispiel nur der Holocaust konnotiert. Allerdings wissen wir, dass Tabori von dem Verfahren doppeldeutigen (und mehrdeutigen) Redens schon früher Gebrauch machte. Marcus Sander weist darauf hin, dass die einzelnen Szenen vom *Jubiläum* (1983) durch Isotopien verknüpft sind. „Eine solche Isotopie bilden beispielsweise die Lexeme ‚brennen‘, ‚verbrennen‘, ‚Feuer‘, ‚Ofen‘ und ‚Aschenbecher‘.“²⁰ Ähnlich wie in unserem Beispiel lässt sich dieses Verfahren in zweierlei Hinsicht an semantische Referenzbereiche anschließen. Erstens als ein konkretes Denotat, zweitens kann diese Isotopie auf ein Konnotat der Massenvernichtung bezogen werden, nämlich auf die Massenvernichtung, Holocaust.

Taboris intertextuelle Querverweise zu Brecht in *Das Erdbeben-Concerto*

Die Beziehung George Taboris zu Bertolt Brecht, die intensive Auseinandersetzung mit dem epischen Theater, lässt sich gerade an Taboris frühen Stücken – wie z.B. *Die Kannibalen* (1968), *Mutters Courage* (1979) oder *Jubiläum* (1983) – nachweisen. Diese Stücke werden sogar als „theaterästhetische Antwort auf Brechts Theaterarbeit“ (HAAS 2000: 49) interpretiert. Hans-Peter Bayerdörfer schreibt zur Beziehung Tabori-Brecht folgendes:

Kaum einem Dramatiker englischer oder deutscher Sprache ist in den letzten Jahrzehnten der kreative und phantasievolle Umgang mit Brechtschen Techniken so von der Hand gegangen wie Tabori. Dennoch ist ein Unterschied markant. Nie erschöpft sich die spielende verfremdende Souveränität in einer letztlich ideologisch-didaktischen Zielsetzung, immer

²⁰ SANDER (1997a: 203). SCHULZ (1996) konstatiert, dass Taboris „Mittelbarkeit der Darstellung“ von Auschwitz (Holocaust) auf verschiedensten Ebenen verläuft, beispielsweise werden durch analogische Konstellationen und Prozesse der Geschichte, durch ‚Stellvertretungen‘ oder durch synekdochische und metonymische Relationen abgebildet.

bleibt ein Überschuss erhalten, der sich nicht lehrhaft verrechnen lässt. (BAYERDÖRFER 1997: 9)

Taboris Umgang mit den Techniken des Brechtschen Theaters bewegt sich zwischen Bewunderung und tiefer Ironie, die Ideen des Augsburger Dramatikers werden von Tabori zwar verarbeitet, zugleich werden sie aber in Frage gestellt.²¹ Tabori hält sich fern von einer Konzeption, die „die Vielfalt an Funktionen des Theaters auf die Aufgabe einer didaktischen Anstalt zur Umsetzung primär moralischer und pädagogischer Ziele reduziert sehen will“ (SANDER 1997a: 186). In *Das Erdbeben-Concerto* finden wir ebenfalls viele Verweise auf das Werk Bertolt Brechts (wieder mit ambivalenter Sicht betrachtet). Taboris intertextuelle Querverweise zu Brecht kann man am besten an der Paraphrasierung von Brechts wohl bekanntesten Versen zeigen:

Und der Haifisch, der hat Zähne
 Und der Schwarze hat ein Messer
 Und die trägt er im Gesicht
 Und das trägt er im Gesicht
 Und Macheath, der hat ein Messer
 Doch der Weiße weiß es besser
 Doch das Messer sieht man nicht. [...]

 Bis der Scheiß zusammenbricht [...] (BRECHT 1973: 11; TABORI 2002a: 32–33)

Die Anlehnung an Brecht in *Das Erdbeben-Concerto* funktioniert als ein Spiel mit dem Bewusstsein des Publikums, sie ist vielmehr eine spielerische Nutzung, eine an Stilisierung grenzende Manier des Dramatikers. Ähnlich stellt Tabori seine Bewunderungen für S. Beckett, F. Kafka²² oder W. Shakespeare heraus. Im Gegensatz zum Brechts epischen Theater kann nämlich bei Taboris *Das Erdbeben-Concerto* von der rationalen Erkenntnis der eigenen Situation, von der Einsehbarkeit der Fabel und der Geschichte nicht die Rede sein. Statt einer vom Brecht geforderten kausalen Folge der einzelnen Handlungsschritte, folgt dort Tabori dem Prinzip des Spielens, der Alogizität, der Willkür.



G.Tabori vor der Statue B. Brechts

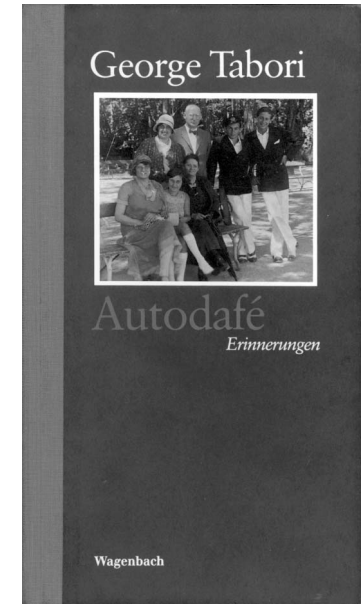
²¹ In Taboris Stücken wie *Der Voyeur* oder *Die Demonstration* bewegt sich die Rezeption Brechts von der Zitataneleihe (*Die Dreigroschenoper*) bis zur dramaturgisch direkten Orientierung (*Mann ist Mann, Lehrstücke*). Zur Taboris Brecht-Rezeption siehe SANDER (1997b) sowie HAAS (2000).

²² Vom F. Kafka wird allerdings in *Das Erdbeben-Concerto* auch die Rede: „VIOLINE [...] Übrigens hat ein begabter Schreiberling namens Koffka oder Kiefke die Kunst des Hungerns beschrieben.“ (TABORI 2002a: 9)

Taboris „indirektes Zeigen“, wo ein Zeichen als Vertreter eines anderen Zeichen-codes (oft des Holocausts) vorhanden ist, und wo das Morden mit der Tiermetaphorik umgeschrieben wird, kann man auch in seiner ‚Farce‘ *Mein Kampf* (1987) entdecken. Das Einverleiben des Huhnes Mizzi, fachgemäß vorbereitet von der Figur namens Himmlischst (Anspielung auf Heinrich Himmler?) und in Ofen als „Hühnerkotelett Mizzi in delikater Blutsauce“ TABORI (1994: 199) gebacken, ist eine klar erkennbare Metapher für die in Krematorien verbrannten Menschen (vgl. SANDER 1997a: 214). Schon im Jahre 1996 vergleicht SCHULZ (1996: 149) Taboris semiotisches Vorgehen mit der Spitze eines Eisbergs: „Der Rezipient kann von seinem historischen Wissen gar nicht absehen, er rezipiert das tatsächlich gezeigte vor dem Hintergrund des eigentlich zu Zeigenden und nicht Zeigbaren, von dem er weiß. Wenn er die Spitze eines Eisbergs sieht, dann wird ihm aufgrund seines Wissens diese Spitze zum Hinweis auf die sechs Siebtel des Eisberges, die unsichtbar sind und unsichtbar bleiben“. Wir können allerdings nur hinzufügen, um Schulzens Metapher zu bewahren, das die imaginäre Spitze des Eisbergs im Werk Taboris immer kleiner wird und das Verhältnis des Sichtbaren und Unsichtbaren fortschreitend zugunsten des Unsichtbaren, nicht Zeigbaren anwächst, die „Verwirrung“ wird noch durch den schnellen Wechsel der aneinanderfolgenden Handlungen und Sprechakte gesteigert. Es ist evident, dass Tabori, in der Zerstörung der syntaktischen, semantischen und pragmatischen Dimension des theatralen Codes, die Funktion des Theaters in Frage stellt. Die Fülle widersprüchlicher Zeichen desorientiert den Rezipienten, jedes Verständnis verliert sich in endloser Ausdeutbarkeit, „da eine Aussage die andere negiert und ad absurdum führt“ (HAAS 2000: 212).

Autodafé

Die Verselbstständigung der widersprüchlichen Zeichen ist auch für Taboris *Erinnerungen* charakteristisch, die im Jahre 2002 erschienen sind. Das hohe Lebensalter des Dramatikers zusammen mit der außerordentlichen Stellung des „Theatermagiers“ im deutschsprachigen Raum (Tabori erhielt 1992 als erster und einziger Autor «fremder Zunge» den Georg-Büchner-Preis), sollte natur-



gemäß in ein bilanzierendes autobiographisches Monsterwerk münden. Die „Autobiographie“ George Taboris ist jedoch ein kleines, schmales Buch mit einem seltsamen Titel *Autodafé. Erinnerungen*. (2002). Auf knapp 100 Seiten werden in fünf Erzählungen um ihn und seine Familie kreisende Geschichten geschildert. Wer eine ausgewogene Bilanz eines braven Zeitzeugen, des im Jahre 1914 in Budapest geborenen Tábori Györgi erwartete, wird sicherlich enttäuscht sein. Taboris spielerisch-komischer Stil, sein Hang zur Anekdote, hält sich auch von seiner Prosa nicht fern. Vielmehr als Augenzeugnis liegen „Eulenspiegelereien zwischen Kaffeehaus und KZ“ (vgl. ZINTZEN 2002) vor. Wieder findet man eine Fülle von Anspielungen und Zitaten, in der Form der Prosa-Erzählungen²³ wird jedoch die Linearität des Erzählten eingehalten. Trotzdem können wir konstatieren, dass sowohl Taboris letzte Stücke als auch seine Prosa-Erzählungen sich dem Textideal der Dekonstruktivistinnen annähern (vgl. HAAS 2000: 212), indem sie dem Rezipienten als Netz, Falle oder Labyrinth vorgelegt werden.

Der Titel *Autodafé* kann unterschiedlich verstanden werden: im Zusammenhang mit den Ereignissen des 20. Jahrhunderts als „öffentliche Bücherverbrennung“ (z.B. die nazistische), allerdings könnte man es auch als eine Anspielung auf den Titel der englischen Übersetzung von Elias Canettis Roman *Die Blendung* (vgl. ZINTZEN 2002), vom Verfall des „Büchermenschen“, Blendung der Gesellschaft, Blendung des Geistes gesehen werden. Die Titel der Texte George Taboris stellen sehr oft intertextuelle Relationen, sie schließen eine Vielzahl von Subtexten ein (*Sigmunds Freude, Mutters Courage, Mein Kampf, Die Goldberg-Variationen ...*), die sie evozieren und die zum Textverständnis der genannten Texte herangezogen werden müssen.

Die fünf Erzählungen von *Autodafé* tragen die schon mehrmals als Taboris Manier beschriebenen Mittel wie Parodie, Persiflage, Ironie und Selbstironie, verstecktes Zitieren und vor allem die „wahren“ Geschichten des langen und erfüllten Lebens in sich. Schon in der ersten Geschichte, in *Die Damenwahl*, lässt Tabori die modifizierten Sätze des wohl bekanntesten Memoirenwerkes der deutschen Literatur entstellen ertönen – Goethes „Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit.“ Goethe schreibt in seinem bilanzierendem Prachtwerk folgendes:

Am 28. August, Mittags mit dem Glockenschlage zwölf, kam ich in Frankfurt am Main auf die Welt. Die Constellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau, und culminierte für den Tag; Jupiter und Venus verhielten sich gleichgültig; nur der Mond, der so eben voll ward, übte die Kraft seines Gegenseins um so mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war. Er widersetzte sich daher meiner Geburt [...]. (GOETHE 1970/1: 13)

²³ Zu Taboris „Wandern“ zwischen Gattungen, seinen frühen Romanen, Umwandlungen der Prosatexte in Dramen und umgekehrt vgl. SCHMIDT (1997).

Tabori ist hingegen lakonisch, im Unterschied der Epochen kommt die bittere Ironie zum Tragen: Tabori „wollte [...] nicht geboren werden“, „in der Nacht des 23. Mai im Jahre 1914 der Ungnade“, „glücklich in Unkenntnis der kalten Welt draußen.“ (TABORI 2002b: 7) Auch Goethes Charakteristik seiner eigenen Person mithilfe astrologischer Konstellationen glossiert Tabori weniger optimistisch: „Es ist Sonntagmorgen, der 24. Mai, mit anderen Worten, [...], astrologisch gesehen, ein Zwilling, das einzige doppelgesichtige Zeichen, ein liebes und ein böses.“ (ebd.: 8) Der Titel des Buches von Goethe stellt auch die Prämisse (die Kontradiktion von Dichtung und Wahrheit) beim Lesen der Erinnerungen von Tabori dar. Dort werden Faktizität und Fiktion zu einer untrennbaren Einheit.

Die Autobiographie ist Lebensbeschreibung „aus der Distanz“²⁴ und diese Distanz kann verschiedenster Art (Zeit, Stilisierung, Fiktion...) sein. Bei Tabori kann man die Grenze zwischen der Autobiographie und einer autobiographischen Ich-Erzählung nur schwer ziehen, so dass man hier in besonderem Maße auf außerliterarische Texte zum Autor (Interviews, Reden, Aufsätze) angewiesen ist. In der Erzählung „Die Damenwahl“ erfahren wir, dass Taboris Kindheit in einer Budapester bürgerlichen Familie im Alter von acht Jahren vom nymphomanischen Kindermädchen „erstickt“ wurde. Ähnliche Erlebnisse kann man auch in A. Schnitzlers „Jugend in Wien“ finden, nur, im Unterschied zum „seriösen“ Schnitzler, lauert in der Ernsthaftigkeit jeder Geschichte ein deutlicher Hang zum Anekdotischen, zum Geschwätz und Phantasieren – d.h. bewährten Verfahren seiner Theaterstücke. Im Theaterstück „Die Massenmörderin und ihre Freunde“ (1994) bediente sich Tabori gerade der Motive aus dieser autobiographischen Erzählung. Die umgekehrte Variante ist aber natürlich auch möglich – dass sich Tabori den Motiven aus dem Theaterstück in seiner Autobiographie bediente. Eine der Rezensentinnen von Taboris *Autodafé* (vgl. ZINTZEN 2002) erwähnt treffend eine Äußerung Taboris, nämlich dass seine Lieblingsautobiographie diejenige des André Malraux sei (*Antimémoires*, 1967), denn sie ist erlogen.

Im deutschen Milieu gehören Goethes Memoiren zur Schullektüre, Tabori verweist auf diese mit dem Titel seiner zweiten Geschichte *Dichtung und Unwahrheit* allerdings sehr viel direkter als in der oben erwähnten Ironisierung. Dort wird des älteren Bruders Paul Tabori (1908–1974) gedacht, eines Schriftstellers, Dichters und Anhängers des Mystifizierens. Schon im Alter von 12 Jahren soll er mehrere Gedichte in einer führenden Tageszeitung veröffentlicht haben, „die er sich von einem gewissen John Donne ausgeborgt hatte, der den Redakteuren unbekannt war.“ (TABORI 2002b: 13) Sein Bruder Paul, damals ein junger Journalist, der es mit der Wahrheit zum Verdross seines Vaters nicht besonders ernst nahm, veröffentlichte in der Tagespresse auch ein umfangrei-

²⁴ Zum Verhältnis der Fiktion und Autobiographie vgl. SCHWAB (1981).

ches Interview mit Thomas Mann. Der gepriesene Schriftsteller antwortete auf Paul Taboris bescheidene Fragen, schilderte hier die

quälenden Schwierigkeiten beim Verfassen von „Der Zauberberg“, gestand freimütig die Ambivalenz von „Tod in Venedig“, plauderte liebevoll über seine Enkelkinder, prophezeite düster den Aufstieg der Nazis [...] (ebd.: 20)

Gepriesen und gefeiert wurde eine Woche lang auch der Interviewer, bis sich herausstellte, dass der berühmte Schriftsteller den Interviewer nie im Leben sah. Der „Melankomiker“ Tabori schließt diese Erzählung (wie auch jede andere) mit dem Tod seines Bruders und dessen Londoner Beerdigung ab. Bei der Bestattung versammelten sich die zwei Hundert distinguierten Gäste offensichtlich in einer falschen Kapelle. Der ein Meter lange Sarg („Zugegeben, er war nicht sehr groß, aber was hatten sie mit ihm gemacht, dass er in diesen kleinen Sarg passte? Ihm die Beine abgesägt, das wäre unerhört...“; ebd.: 24) erweckte den Verdacht George Taboris, das es sich hier offenbar um eine andere Kremation handeln muss, worauf sich die 200 Gäste in die „richtige“ Kapelle gleich nebenan gaben.

Die darauffolgende Erzählung *Gelber Stern* widmete Tabori seiner Mutter, einer wortkargen Frau, einem „altmodische[n] Muttertier“, derer Mangel an Geheimnissen sie gerade geheimnisvoll macht. „Meine Mutter war eine Mutter, basta. Was ist dem hinzuzufügen? Sie gebar zwei Söhne und verlor ihre Wespentaille.“ (ebd.: 27), eröffnet Tabori die Erzählung. Wir wissen sehr wohl, dass es komplizierter war. Wir erfuhren es schon von Taboris Theaterstück *Mutters Courage* (1979), das von der Rettung seiner Mutter vor der Deportation nach Auschwitz von einem deutschen Offizier handelt. In der Erzählung schildert Tabori die „stille Größe“ seiner Mutter, die ihm nach Italien, London, New York und Los Angeles folgte, bei seinen Scheidungen und Eheschließungen beistand, liebevoll und ohne falsches Sentiment. Wieder wird die Geschichte mit dem Tod abgeschlossen, diesmal in den sechziger Jahren. Seine Mutter starb in London „von einem Schlaganfall im Hinterkopf getroffen“ (ebd.: 38). Die Verwechslung spielte auch hier (wie bei der Beerdigung des Bruders) eine Rolle. Die Mutter konnte noch mit schwerer Zunge den Notarztwagen anrufen, dieser fuhr sie aber in ein falsches Krankenhaus, zu einem HNO-Arzt. Auf dem Weg in das „richtige“ starb sie. Tabori beschreibt (damals in New York wohnhaft), was passierte, als er den Tod seiner Mutter erfuhr:

„Ich verließ das Haus und traf, als ich um den Block ging, meine Tochter auf der Lexington Avenue. Sie blickte in mein verstörtes Gesicht. „Was ist passiert?“ rief sie vor der chinesischen Reinigung. Ich nahm ihre Hand und sagte, was sonst konnte ich sagen: „Jedermann stirbt.“ (ebd.: 39)

Das Motiv des Muttertodes, ein für jeden traumatisches Erlebnis, benutzte Tabori in seinem Stück *Mein Kampf*, um die Qualitäten Hitlers zu markieren. Dort wird Herzl von Hitler befragt, ob er ihm das Weinen beibringen könnte:

HERZL *Schließ die Augen, Hitler, und stell sie* [die verstorbene Mutter] *dir tot im Sarg vor.* HITLER gehorcht. Ein kleines Kichern kämpft in seinen aufgeblähten Wangen. *Sehr gut, ich sehe sie tot im Sarg.*“ (TABORI 1994/II: 183)

Dem des Weinens unfähigen Staatsmann verdanken wir den Titel der nächsten Geschichte in Taboris Erinnerungen: *Schnäuzer im Fenster*. Diese Erzählung beschreibt den Aufenthalt George Taboris in Berlin, am Vorabend der Machtübernahme der Nationalsozialisten. Die Familie, in der der Anteil der Schriftsteller unproportional anwuchs, schickte ihn nach Berlin, damit er seinen Lebensunterhalt im Hotelgewerbe sichern könnte. Das Milieu eines Berliner Hotels, wo sich die damaligen Filmstars die Klinke in die Hand geben, die einzelnen Stationen im Organismus des Hotels, die Tabori durchging, die ersten Liebesabenteuer, das alles erinnert an den Roman „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“ des oben kurz erwähnten T. Mann.²⁵ Die romantischen Erlebnisse aus dem Hotelbetrieb werden jedoch zunehmend von den Männern mit typischem Schnäuzer, von Straßenschlachten zwischen den Braunen und Roten und wachsender Angst jüdischer Bewohner verdrängt. Tabori-Kellner fragt den Hotelier um Rat:

„Draußen sind sechs sehr große SA-Herren, sie möchten Kaffee und Kuchen ohne Bezahlung.“ Er stürzte hinaus, das Gesicht zerfurchter denn je, mit wirrem Haar. „Raus!“ brüllte er sie an, „hinaus, hinaus!“ Groß, wie sie waren, gehorchten sie und gingen. Das war meine erste Lektion in Widerstand. (TABORI 2002b: 65)

Die abschließende Erzählung trägt einen, wie denn sonst, zitierten Titel, der mit dem Bewusstsein des Lesers arbeitet. „*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?*“ – so lautet der Titel – die automatische Antwort jedes deutschen Schulkindes klingt: „Es ist der Vater mit seinem Kind“. Seine letzte Erinnerung widmet Tabori seinem Vater Cornelius Tabori, dem ungarischen Journalisten und Schriftsteller. Die Budapester Idylle des mitteleuropäischen Lebens zwischen Kaffee- und Freudenhäusern wechselt hier mit der unerbittlichen Realität des Nationalsozialismus ab. Vielsagend im Bezug auf die Vorgehensweisen des Dramatikers Tabori, auf sein kontrastives Nebeneinanderstellen von Humor und Grausamkeit des Holocaust als sein Prinzip, ist hier die Passage, in der einer der öffentlichen Vorträge seines Vaters beschrieben wird. Taboris Vater, der als Berichterstatter an der russischen Front tätig war, zeigte die dort aufgesammelten Materialien. Bei der Vorlesung saß der kleine Györgi zwischen seiner Mutter und einem Erzbischof. Um das Publikum „in Stim-

²⁵ Die Motive und Zitate aus dem Werk T. Manns bei Tabori zu verfolgen, wäre allerdings auch interessant. Der erwähnte Einakter *Hund und Herr* bezieht sich auf die 1919 erschienene Erzählung *Herr und Hund* von Thomas Mann. In *Das Erdbeben-Concerto* findet man folgende, mehrfach kodierte Äußerungen: „Mann ist Mann/ Thomas und Heinrich/ Tod, nicht unbedingt in Venedig/ Lotte, flott in der Weimarer Flotte/ Mario, höflich auf dem Zauberberg/Hund ohne Herr ...“ (TABORI 2002a: 20)

mung zu bringen“, wurde erst ein komischer Film mit dem ungarischen Komiker Puffi Huszár²⁶ gezeigt. Danach folgten die grausamen Dias von elenden Flüchtlingen, „darunter ein Kind, dessen Lippen von Ratten zernagt waren“. (TABORI 2002b: 69) Der nebensitzende Erzbischof sagte zum kleinen Györgi: „Sag deinem Vater, er soll sich entscheiden, ob er uns zum Lachen bringen will, oder zum Weinen“. (ebd.: 69) Die Ambivalenz der Grausamkeit und des Humors, ihr Dauerclinch, begleiten allerdings auch das ganze dramatische Schaffen des Sohnes, George Tabori. Das Feingefühl des Vaters, verbunden mit der absurden Tragödie der Genozid, beschreibt am besten der folgende Abschnitt:

Zwei Männer, darunter ein Doktor Fischer, kamen nach dem Krieg zu mir und erzählten, wie du die Gaskammer betreten habest, begleitet von dem Lagerorchester, das irgendeine fröhliche Zigeunerweise spielte, du seist am Anfang stehengeblieben, und man habe dich zu einem älteren Mitbewohner sagen hören: ‚Nach Ihnen, Herr Mandelbaum.‘ (ebd.: 84)

George Tabori besuchte Auschwitz sechzig Jahre nach dem Tod seines Vaters – ohne viel Hoffnung „suchte [ich] nach einem Zeichen, das er mir zurückgelassen hatte“ (ebd.: 80). Lakonisch beschreibt er das Denkmal in Auschwitz, „so berühmt wie der Eiffel-Turm,[...], ein Schmuck dieses Jahrhunderts, das Schlimmste in hundert Jahren, besonders für glückliche Überlebende wie mich, die nach einem Vater im Wind suchen“ (ebd.: 82). Die Traumata der Überlebenden, ihre Bewältigungsversuche werden auch in vielen Texten Taboris angesprochen und nehmen dabei viele Formen an.²⁷

Tabori ist sich dessen bewusst, dass seine Mutter und sein Vater zu Gestalten, zu jahrelang stark fikionalisierten und auratisierten Figuren wurden. Jegliches Bestreben um das Dokumentarische, Authentische muss also ironisch gestört werden oder in Ironie ausmünden. Deshalb stellt George Tabori, nach den geschilderten Höflichkeiten seines Vaters vor der Gaskammer, die imaginäre Frage: „Also, hast du das gesagt, oder hast du das nicht gesagt?“ (TABORI 2002b: 84) Die willentlich gestaltete Spannung zwischen Artifizialität und Authentizität wird in Taboris Schauspiel *Mutters Courage* akzentuiert. Dieses als Dialog zwischen Sohn und Mutter konzipierte Stück, in dem sich der Sohn statt seiner Mutter („der Augenzeugin“) erinnert und sie immer auffordert, wenn etwas anders als von ihm beschrieben geschah, ihn zu korrigieren. Ob-

²⁶ Die äußerlichen Merkmale von Puffi Huszár, „de[m] fetteste[n] Schauspieler im österreich-ungarischen Reich“ (TABORI 2002a: 69), hat Tabori zur Charakteristik der Figur „Puffi Pinkus“ in *Die Kannibalen* benutzt.

²⁷ Sei es schon der an „Post-Shoah-Komplex“ leidende Weismann aus *Weismann und Rotgesicht*, dessen Äußerungen wie „Shoah ist immer gleich um die Ecke“ (TABORI 1994/I: 227) oder *Es geht schon wieder los* (ebd.: 234), oder die von Schuldgefühlen aus ihrer Rettung belastete „Mutter“ aus *Mutters Courage*, die ihre Rettung als Verstoß gegen den nach Auschwitz Deportierten versteht: „Sie konnte die Deportierten nicht sehen, aber sie wusste, sie waren da, alle ihre Kinder, und sie sah schuld bewusst weg [...]“ (TABORI 1994/I: 313)

wohl sich die Mutter um die Korrekturen bemüht, angenommen und zur „Wahrheit“ wird letztendlich die Version des Sohnes:

SOHN Eines Sommertages im Jahre '44, einem hervorragendem Erntejahr für den Tod, zog meine Mutter ihr gutes Schwarzes mit dem Spitzenkragen an, das sie, wie es sich für eine Dame ziemt, zur wöchentlichen Rommerrunde bei ihrer Schwester Martha zu tragen pflegte. Es war halb elf Uhr morgens, ach, diese kleinen Bemühungen um Genauigkeit, sie setzte auch ihren guten schwarzen Hut auf, den mit Wachsblumen an der Krempe, und zog ein Paar weiße Handschuhe an, die am linken Daumen geflickt waren, Gott steckt im Detail.

MUTTER Wachsblumen an der Krempe?

SOHN Korrigier mich, wenn ich was falsches sage.

MUTTER An Wachsblumen an der Krempe kann ich mich nicht erinnern.

Pause. Schwarzer Strohhut mit weissem Seidenband.

SOHN „Wachsblumen an der Krempe“ klingt besser.

MUTTER Ja, mein Schatz, das stimmt. (TABORI 1994/I: 287)

Zehn Jahre nach der deutschen Uraufführung von Taboris *Die Kannibalen* (1969), in der der Dramatiker seinen Vater, Cornelius Tabori, mit der Figur des „Onkels“ portraitierte, kam es zur Uraufführung des Stückes *Mutters Courage* (1979). Dort wurde hingegen die sonderfallartige Rettung der Mutter des Dramatikers, Elsa Tabori, vor den Öfen des Konzentrationslagers beschrieben. Die deutschsprachige Kritik glossierte schon damals spöttisch Taboris „familienbezogenes“ Schaffen mit den Worten wie „Taborische[s] Familienalbum“ oder „Tabori präsentiert: 'Die Tabori-Familie'“ (STADELMAIER 1971). Taboris Texte sind in hohem Maße mit der Lebensgeschichte des Autors verbunden, und zwar überwiegend in jenen Geschichten, die im Zeichen der Shoah stehen (vgl. SCHMIDT 1997). George Tabori äußerte sich anlässlich der Uraufführung von *Die Kannibalen* zu seinem Stück, dass es auch ein Mittel eigener Therapie sei:

Es ist nicht leicht, es öffentlich auszusprechen, aber sein [des Vaters; P.Š.] armer Geist ließ mich keine Ruhe finden, bis dieses Stück geschrieben war; ein Stück, das weder Dokumentation noch Anklage ist, sondern eine schwarze Messe, bevölkert von den Dämonen meines eigenen Ich, um mich und diejenigen, die diesen Alptraum teilen, davon zu befreien. (zitiert nach GUERRERO 1999: 43)

Tabori, als Angehöriger der Opfer des Holocaust, äußerte sich zu der Ambivalenz zwischen dem Willen nach Vergessen und seiner Unmöglichkeit wie folgt:

Ich, zum Beispiel, war besonders erpicht, diese Morde zu vergessen, für einige Zeit gelang es mir, aber ungefähr alle zehn Jahre wacht die Erinnerung an sie auf und trifft mich so stark, dass ich all das, was ich lange für verdaut hielt, erbrechen muss. Die Deutschen nennen das ‚Seelenkotzerei‘, ein Ausdruck der Ablehnung. Auch mir gefällt das nicht, aber ich kann es nicht ändern, es ist nicht unnatürlich, dass ich würgen oder schreien will, und einmal in zehn Jahren stoßen mir diese nackten Pfunde Fleisch auf. Ich fürchte, dass es mir nicht allein so geht. [...] Nur wenigen von uns ist es gelungen, das zu erinnern, was wir vergessen

wollen, und wir können nur das vergessen, was wir wirklich erinnert haben. (zitiert nach BLASBERG 2000: 407)

Taboris Lebensgeschichte bestimmt nicht nur seine Texte (dies gilt übrigens auch reziprok),²⁸ sie ist auch Bedingung seiner Rezeption. Zur Rezeption George Taboris im deutschsprachigen Raum muss eine wichtige Tatsache erwähnt werden – George Tabori (von wenigen Ausnahmen abgesehen) schreibt auf Englisch (Amerikanisch), seine Texte werden ins Deutsche übersetzt (traditionell von Ursula Grützmaker-Tabori), wie es auch bei *Autodafé* und *Das Erdbeben-Concerto* der Fall ist. Englisch als primäres Ausdrucksmittel nahm er während seiner Emigration (Großbritannien, USA) an, als seine Muttersprache bezeichnet er jedoch Ungarisch. Seine Beziehung zur deutschen Sprache charakterisiert er als seine „Onkel- und Tantensprache“ (NIEHOFF 1994: 219). Obwohl die Ausgangssprache seines Werkes Englisch ist²⁹, als Sprache seiner primären Rezeption wird das Deutsche bezeichnet. Seit 1971, wo George Tabori im deutschsprachigen Raum (Österreich, Deutschland) wohnt und arbeitet, wurde die Mehrzahl seiner Texte im englischen Original gar nicht veröffentlicht.

Die Lebenswege George Taboris kann man als symbolische Repräsentation des Lebens eines mitteleuropäischen Juden und Künstlers im 20. Jahrhundert ansehen.³⁰ Geboren in dem Anfangsjahr des Ersten Weltkriegs, Emigration und Leben im Exil, wo er die Ereignisse des Dritten Reichs ertragen muss. Während seiner Emigration und Theater- und Filmarbeit in den USA trifft er die bedeutendsten „Kulturträger“³¹ jener Zeit und als er schließlich als Dramatiker nach Mitteleuropa zurückkehrt, „wird [er] zu einem der wichtigsten Vertreter des deutschsprachigen Theaters im zurückliegenden Jahrzehnt – hochge-

ehrt in dem Land, wo er einst als Lehrling des Hotelgewerbes Aschenbecher putzte“. POTT/SCHÖNERT (1997: 354)

Die Epoche des deutschen Nationalsozialismus‘ und die Massenvernichtung der Juden, die den Kern Taboris Erinnerungen bildet, brachte verständlicherweise eine allgemein gesteigerte Bedeutung der literarischen Selbstreflexion. „Erinnerung sprich“, wie der große Nabokov in aristokratischer Prahlerie fordert. Meine Erinnerung gibt nicht allzu viele Geheimnisse her, sondern stammelt und springt undeutlich hin und her“ (TABORI 2002b: 37), resümiert der Dramatiker. Taboris Erinnerungen sprechen nicht allzu viel, sie sind nur eine Aufzeichnung des Lebens eines Menschen, dessen Humor einem im Hals stecken bleibt, der sowohl die Wunde, als auch das Messer zu begreifen versucht. Es wurde durchaus wahrgenommen, dass allen Werken Taboris auf besondere Weise die Leidenserfahrungen der Shoah eingeschrieben sind, Taboris Stücke werden jedoch primär und auf anderer Ebene als eine neue, spezifische, symbolistische Bühnensemantik begriffen. Diese Semantik entzieht sich der konventionellen dramatischen Sprache, indem sie mittels Humor, Freiheit, Spiel und Phantasie den Bedrängnissen von Holocaust und Antisemitismus einen Ort temporärer Zuflucht bietet. Dass Tabori die Farce als historisches Deutungsmuster heranzieht (etwa in *Mein Kampf*), dass er sie als Zeichen der „richtigen“ Wahrheit einsetzt, verweist auf Hegel und Marx. Marx erinnert in „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“ auf folgende Worte, die er Hegel zuschreibt: „Hegel bemerkt irgendwo, dass alle großen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen.“ (MARX 1960: 115) Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce.“

Literatur

- BALVÍN, Josef (1992). George Taboriho Komédie o stvoření a umučení [George Taboris Passionsdrama]. – In: *Svět a divadlo* 3, 74–79.
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter (1996): Avant propos: Theatergeschichte im Schatten der Shoah. – In: Ders. (Hg.), *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*. Tübingen 1996: M. Niemeyer Verlag, 1–26.
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter (1997): Stimmen in der Wüste: Jüdischer Intellekt und dramatische Gestalt in Taboris Stücken. Statt einer Einleitung. – In: H.-P. Bayerdörfer, J. Schönert. (Hgg.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 3–44.

²⁸ Die Bedeutung des „Authentischen“ spielt im ganzen Oeuvre G. Taboris eine wichtige Rolle. Das wiederkehrende Thematisieren des „Authentischen“ in der Prosa und Dramen G. Taboris stellt MARSCHALL (1991). MARSCHALL (1991: 212f.) konstatiert u.a. auch, dass sich bei Tabori das Eigene der Lebensgeschichte in den Fiktionen spiegelt, und Fiktionen in die Darstellungen seiner Lebensgeschichte hineinprojiziert werden.

²⁹ Die Gründe der Bevorzugung des Englischen kann man ganz pragmatisch in der besseren Beherrschung, Vorliebe, Angewöhnung, u.ä. sehen, analogisch bietet sich aber noch eine andere Erklärung. Viele Überlebende und Holocaust-Betroffene beschlossen nämlich nach dem Krieg nur noch englisch zu sprechen, weil diese Sprache unbelastet und neutral erschien. „Häufig stellen Überlebende, die die Ereignisse in Jiddisch, Polnisch oder Deutsch erlebt haben, fest, dass das Englische für sie nicht nur ein Ausdrucksmittel ist, sondern gleichsam zwischen ihnen und ihren Erfahrungen vermittelt“, wie sich J.E. Young zum Zeugnisbild in seinem eingehendem Buch äußerte. Siehe YOUNG (1992: 248).

³⁰ Ausführlich zur Lebensgeschichte und Stellung George Taboris im deutschsprachigen Raum siehe POTT/SCHÖNERT (1997).

³¹ U.a. Brecht, Grotowski, Strasberg, Laughton, Chaplin, Hitchcock, H. und T. Mann, Feuchtwanger, Adorno, Schönberg. Vgl. POTT/SCHÖNERT (1997: 354).

- BLASBERG, Cornelia (2000): „Wie Erinnerung wirklich arbeitet“. George Taboris Holocaust-Dramatik. – In: C. Blasberg, F.-J. Deiters (Hgg.), *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Stauffenburg Verlag, 399–420.
- DAHLKE, Karin (1997): „Überrumpelte Katastrophen“. Taboris „Witz“ im Schatten der Shoah. – In: H.-P. Bayerdörfer, J. Schönert. (Hgg.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 123–154.
- DERMUTZ, Klaus (2002): Instrumente mit Idiosynkrasien. – In: *Frankfurter Rundschau*, 17.5.2002. (Einsichtnahme via Internet.)
- FEINBERG, Anat (1988): *Wiedergutmachung im Programm. Jüdisches Schicksal im deutschen Nachkriegsdrama*. Köln: Prometh Verlag.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1983): *Semiotik des Theaters*. 3 Bde. (Bd. 2) Tübingen: G. Narr Verlag.
- FRANKL, Victor, E. (1991): *...trotzdem Ja zum Leben sagen*. München: Deutscher Taschenbuch-Verlag.
- FRIEDRICH, Detlef (2002): – In: *Berliner Zeitung*, 17.5.2002. (Einsichtnahme via Internet.)
- GOETHE, Johann Wolfgang (1970): *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Historisch-kritische Ausgabe bearbeitet von S. Scheibe*. Band 1, Erstes Buch. Berlin: Akademie Verlag.
- GRONIUS, Jörg. W./KÄSSENS, Wend (Hgg.) (1989): *Tabori*. Frankfurt/Main: Athenäum, 99–104.
- GUERRERO, Chantal (1999): *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*. Köln: Teireisias Verlag.
- HAAS, Birgit (2000): Haas, *Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*. Frankfurt/ Main: Peter Lang.
- HENSEL, Georg (1978): Shakespeare, Jazz und Judenhass. – In: *FAZ*, 23.11.1978.
- KIEDAISCH, Petra (1996): *Ist die Kunst noch heiter?* Tübingen: M. Niemeyer Verlag.
- KLÜGER, Ruth (1996): *Von hoher und niedriger Literatur*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- MARSCHALL, Brigitte (1991): Verstrickt in Geschichte(n). Im Würgegriff des Über-Lebenskampfes George Taboris. – In: *Maske und Kothurn* 37, H. 1–4, 311–321.

- MARX, Karl (1960): *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*. – In: MEW, Bd. 8. Berlin: Akademie Verlag, 111–207.
- MICHAELIS, Rolf (1970): Mahlzeit. – In: *Theater heute* 2, 10.
- MONK, Egon (1993): Holocaust und Unterhaltung. Eine Diskussion mit: Edgar Hilsenrath, Michal Komar, Ursula Link-Heer, Egon Monk und Marcel Ophüls. Diskussionsleitung: Rüdiger Steinlein. – In: M. Köppen (Hg.), *Kunst und Literatur nach Auschwitz*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 107–112.
- MORRIS, Charles W. (1972): *Grundlagen der Zeichentheorie*. München: C. Hanser Verlag.
- MÜLLER, Christoph (1970): Darf man denn das? – In: *Die Zeit*, 9.1.1970.
- MÜLLER, Hans-Reinhard (1979): Tabori in den Kammerspielen. – In: A. Welker, T. Berger (Hgg.), *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit*. München: Carl Hanser Verlag, 100–101.
- NIEHOFF, Karena (1994): In welcher Sprache träumst du, George? Rede für den Theaterpreis Berlin. – In: A. Welker (Hg.), *George Tabori. Dem Gedächtnis, dem Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits*. Wien: Bibliothek der Provinz, 216–219.
- PETERS, Sibylle (1997): Die Inszenierung des Scheiterns. ‚Gedächtnis‘ und ‚Identität‘ als Konzepte der Theaterarbeit Taboris. – In: H.-P. Bayerdörfer, J. Schönert (Hg.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 98–122.
- PETERS, Sibylle (1997): Die Verwandlung der Schrift in Spiel. George Taboris Metaphysik des Theaters: *Die Goldberg-Variationen*. – In: H.-P. Bayerdörfer, J. Schönert (Hg.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 270–282.
- POTT, Sandra/SCHÖNERT, Jörg (1997): Tabori unter den Deutschen: Stationen einer ‚authentischen‘ Existenz. – In: H.-P. Bayerdörfer, J. Schönert (Hg.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 347–377.
- ROSENFELD, Alvin (1980): *A Double Dying. Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington/London: Indiana University Press.
- ROTHSCHILD, Thomas (1997): Die Wunde versteht das Messer. – In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur* Heft 133: George Tabori. München: Edition Text und Kritik, 4–9.

- SANDER, Marcus (1996): Peinliche Erinnerung. George Taboris' theatrale Darstellungen des Holocaust. – In: *Die neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte* 7, 634–639.
- SANDER, Marcus (1997a): *Friedhofs-Monologe*. – In: H.-P. Bayerdörfer, J. Schönert (Hgg.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 183–217.
- SANDER, Marcus (1997b): Der Tod der jüdischen Frau. Bertolt Brechts Einakter des Exils ‚nach Auschwitz‘ bearbeitet von George Tabori. – In: H.-P. Bayerdörfer, J. Schönert. (Hgg.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 218–247.
- SCHMIDT, Stephanie (1997): *George Tabori als Wanderer zwischen Sprachen und Gattungen der Literatur*. – In: H.-P. Bayerdörfer, J. Schönert (Hg.), *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 333–345.
- SCHULZ, Georg-Michael (1996): George Tabori und die Shoah. – In: H.-P. Bayerdörfer (Hg.), *Theatralia Judaica (II). Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949*. Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 148–164.
- SCHWAB, Sylvia (1981): *Autobiographik und Lebenserfahrung*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- SIEGMUND, Gerald (1996): *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*. Tübingen: G. Narr Verlag.
- STADELMAIER, Gerhard (1979): Gott und George im Detail. – In: *Stuttgarter Zeitung*, 21.5.1979.
- STADELMAIER, Gerhard (2002): – In: *FAZ*, 17.5.2002. (Einsichtnahme via Internet.)
- STRÜMPPEL, Jan (2000): *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris' Erinnerungsspiele*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- TABORI, George (1994): *Theaterstücke I-II*. Frankfurt/Main: Fischer Verlag.
- TABORI, George (1997): *Die Letzte Nacht im September* ist als Stückabdruck im Rahmen der Zeitschrift *Svět a divadlo* 5, 164–181.
- TABORI, George (1999): *Kanibalové. Mein Kampf. Bílý muž a rudá tvář. Goldbergovské variace. Balada o vídeňském řízku (Černé mše)* [Die Kannibalen. Mein Kampf. Weissmann und Rotgesicht. Die Ballade vom Wiener Schnitzel (Schwarze Messen)]. Übersetzt von Josef Balvín. Brno: Větrné mlýny.
- TABORI, George (2000): Die Sprechstunde. – In: *Theater heute* 5, 64–65.
- TABORI, George (2001): Hund und Herr. Ein Einakter. – In: *Du. Die Zeitschrift der Literatur* 9, 28–36.
- TABORI, George (2002a): *Das Erdbeben-Concerto*. Deutsch von Ursula Grützmacher-Tabori. Stückabdruck im Programmheft Nr. 37 des Berliner Ensembles (Theater am Schiffbauerdamm), Berlin 2002.
- TABORI, George (2002b): *Autodafé. Erinnerungen*. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- TORBERG, Friedrich (1969): Das Unbehagen in der Gesinnung. Die Schaubühne als Zwangsanstalt. – In: *Christ und Welt* 12, Nr.16, 18.4.1969.
- WALSER, Martin (1968): *Unser Auschwitz*. – In: Ders., *Heimatkunde. Aufsätze und Reden*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 7–24.
- WELKER, Andrea/BERGER, Tina (Hgg.) (1979): *Ich wollte meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte Juwelen in den Ohren. Improvisationen über Shakespeares Shylock. Dokumentation einer Theaterarbeit*. München: Carl Hanser Verlag.
- YOUNG, James Edward (1992): *Beschreiben des Holocaust*. Frankfurt/Main: Jüdischer Verlag.
- ZINTZEN, Christiane (2002): Autodafé. George Tabori erinnert sich nicht. – In: *Neue Zürcher Zeitung*, 8.10.2002. (Einsichtnahme via Internet.)
- ŽANTOVSKÁ, Kristýna (1997): Židovská otázka v Čechách. Český mýtus věčného žida [Die jüdische Frage in Böhmen. Der tschechische Mythos des ewigen Juden]. – In: *Svět a divadlo* 5, 138–144.