

Štědroň, Petr

Narrenschränke mit samtener Bedeutungskappe

Brüner Beiträge zur Germanistik und Nordistik. 2003, vol. 17, iss. 1, pp. [231]-248

ISBN 80-210-3153-0

ISSN 1211-4979

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/105804>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

PETR ŠTĚDRŮŇ

„NARRENSCHMÄRRNE MIT SAMTENER BEDEUTUNGSKAPPE“¹

Bemerkungen zu „Das Erdbeben-Concerto“ und „Autodafé. Erinnerungen.“ George Taboris

Das Jahr 2002 brachte zwei neue Titel in der Bibliografie George Taboris – es fand die Uraufführung des Stücks „Das Erdbeben-Concerto“² am Berliner Ensemble statt und es erschienen die erwarteten Memoiren des beinahe neunzig Jahre alten Theatermachers „Autodafé. Erinnerungen“.³ Beide Neuerscheinungen dokumentieren verschiedenartig die gegenwärtigen Vorgehensweisen des Autors, in dem Theaterstück können wir die Umwandlungen der Schöpfungsprinzipien Taboris im Bezug auf sein dramatisches Werk der neunziger Jahre verfolgen, die Prosa – Erinnerungen zeigen uns hingegen das Verhältnis der Authentizität, Autobiographie und Fiktion im Taboris Schaffen.

„Wenn die Erde bebt...“

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 Faden des neuen Taborischen Stücks nur schwierig beschrieben werden. Dafür verantwortlich sind der in sich verzweigte Stammbaum

¹ Der Titel ist, im Geiste Taboris, aus der Rezension G. Stadelmaiers entlehnt. Siehe Stadelmaier, Gerhard: FAZ, 17. Mai 2002.

² Tabori, G.: Das Erdbeben-Concerto. Deutsch von Ursula Grützmaker-Tabori. Stückabdruck im Programmheft Nr. 37 des Berliner Ensembles (Theater am Schiffbauerdamm) Berlin 2002. 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.

³ Tabori, G.: Autodafé. Erinnerungen. Aus dem Amerikanischen von Ursula Grützmaker-Tabori. Berlin 2000.

handelnder Personen und die vielen Ergänzungen kleinerer Formen (wie Geschichten, Witze, Gedichte, Songs, u. ä.). Bereits der Ausgangspunkt deutet auf etwas Eigenartiges hin. Die oxymoronartige Verbindung eines Erdbebens mit einem Concerto schickt schon die Widersprüchlichkeit des Geschehens voraus. Die sechs Personen (Instrumente?, Hunde?) des Stücks stellen Instrumente eines Ensembles dar (Klavier, Violine, Cello, Sängerin, Posaune, Kontrabass), der Ort der Handlung ist dann gemäss szenischer Bemerkung ein „*Ein Irrenhaus (wie das Theater)*“. Den Rahmen des Stücks bildet eine Probe des Musik-Ensembles (offensichtlich aus den Patienten bestehend) auf dem Boden einer Irrenanstalt. Die Gegenwärtigkeit eines Irrenhauses wurde in der Inszenierung am Berliner Ensemble noch durch das stumme Durchgehen des medizinischen Personals hervorgehoben. Das schlicht 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 proklamiert wird: „*Verliebte und Verrückte/ Sind beide von so siedendem Gehirn/ So üppig-wuchernd' Phantasie, die mehr sieht/ Als kühlere Vernunft begreift./ Wahnsinnige*“⁴. Das Anzeichen der Narrheit deutet an, dass auf der Bühne manches möglich wird, dass hier ein eigenes Leben geführt wird. Wieder einmal 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 wird nämlich zum Teil von sich als Hunde fühlenden Menschen gebildet) temperamentvoll beschreiben. Die Rede ist von Leidenschaften und Schlemmereien, Naturkatastrophen, Hundefutter, Rauchen (und auch von der pechschwarzen Spucke eines Rauchers), Oldenburger Staatstheater, Fernseh-Talkshows, einem Kalbsfrikassee und 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 Stücks „leben wie Monaden in ihrer eigenen Welt und nerven mit narzisstischer Überheblichkeit ihre Mitinstrumente und Mitmenschen.“⁵, so äußerten sich die Kritiker. Es wird geredet, man giftet sich an und schließt sich in die Arme. Dabei greift der Autor zu modellhaften Situationen, wie z. B. die alttestamentarische Geschichte von Kain und Abel⁶ (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 Stücks ange-

4 Tabori, G.: Das Erdbeben-Concerto, S. 7.

5 Dermutz, Klaus. Instrumente mit Idiosynkrasien. In: Frankfurter Rundschau, 17.5.2002.

6 Zur Taboris Aufarbeitung biblischer Motive siehe Peters, Sibylle: Die Verwandlung der Schrift in Spiel. George Taboris Metaphysik des Theaters: *Die Goldberg-Variationen*. In: H-P. Bayerdörfer (Hg.): Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Tübingen 1997, S. 270–282.

deutete 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.*“⁷ Der darauffolgende letzte Satz des ganzen Stücks sagt uns folgendes: „SÄNGERIN Die Musik überlebt alles.“⁸ Wenn alle denkenden Themen ausreichend ausdiskutiert werden, 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 einer der Kritiker bemerkt hatte.⁹

Verblüffend ist an dem Text die Zahl und Vielfalt der geführten Diskurse, ihre gegenseitige Widersprüchlichkeit, Naivität und Einfalt des Gesagten im Clinch 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 der Analyse von „Das Erdbeben-Concerto“ lassen sich, wie wir noch sehen werden, 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. Theater wird demnach als eine alle 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 „Erdbeben-Concerto“ ist im Zusammenhang mit Taboris früherem Werk im Bezug auf alle drei Zeichendimensionen¹⁰ 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 überraschender-

7 Tabori, G.: Das Erdbeben-Concerto, S. 43.

8 Ibidem, S. 43.

9 Stadelmaier, Gerhard: In: FAZ, 17. Mai 2002.

10 Vgl. Morris, Ch. W.: Grundlagen der Zeichentheorie. München 1972.

weise nicht eindeutig. Viel mehr handelt es sich hierbei um eine Kompilation 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 vermindert jedoch a priori nicht die Qualität des Stücks, es soll nur 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 fragmentär gedruckt in verschiedenen Zeitschriften erscheinen und dann (mehrmals), in anderen Texten verwertet werden, womit sie an (neuer) Bedeutung gewinnen. Diese Vorgehensweise tritt gerade bei „Das Erdbeben-Concerto“ demjenigen ins Auge, der sich in Taboris Dramen auskennt. Ihm kommen nämlich manche Passagen, Situationen, Witze, Milieus, Gedichte vertraut vor. Das Gefühl des schon mal Gehörten ändert sich in Tatsächlichkeit.

Das bekannte Witzmachen des Autors im Zusammenhang mit Holocaust, „antisemitische Witzchen [...], wie sie nur Tabori erzählen darf“¹¹ (was allerdings schon jahrelang von der deutschsprachigen Kritik behauptet und somit den biographischen Hintergrund der Autoren der Holocaust-Literatur unterstreicht), sind 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.“*¹² Eine analoge Stelle finden wir in Taboris älterem Stück „Jubiläum (1983)¹³, nur die Zahl der in einen VW „hineinzupassenden“ Juden variiert. Die im „Erdbeben-Concerto“ darauffolgende Abhandlung über die Gestalt und das Entstehen 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.‘*¹⁴ 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.[...]*¹⁵

11 Siehe Friedrich, Detlef: Berliner Zeitung, 17.5.2002.

12 Tabori, G.: Das Erdbeben-Concerto, S. 35.

13 „Wie kriegt man 20 Juden in einen VW? Zwei vorne, drei hinten, den Rest in den Aschenbecher.“ In: George Tabori: Theaterstücke II, Frankfurt/Main 1994, „Jubiläum“, S. 59.

14 Tabori, G.: Das Erdbeben-Concerto, S. 35.

15 Tabori, G.: Mein Kampf, S. 155. In: Ders.: Theaterstücke II, S. 143–203. Frankfurt/Main 1994.

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.¹⁶

Die Debatte von der Schädlichkeit des Rauchens, die das seine Instrumente einstimmende Ensemble führt, modifiziert den Text Taboris unlängst veröffentlichter Skizze „Die Sprechstunde“ (2000).¹⁷ Ein Jahr danach erschien noch der Einakter „Hund und Herr“¹⁸, dessen Text, bis auf die Abänderung der Namen, restlos in die Fassung von „Das Erdbeben-Concerto“ übernommen wurde.

Im dramatischen Schaffen George Taboris der letzten zehn Jahre kommen auffallend die Ausdrucksmittel 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“.¹⁹ Es kann nur ergänzt werden, dass das Zusammenbringen von verschiedenen Zeichencodes vielleicht noch weiter in Taboris Schaffen zurückgeschoben werden kann, das Zusammenschmelzen von Elitärem mit Populärem, Erhabenem mit Lächerlichem und Heiligem mit Profanem konnte schon immer als Taboris Schöpfungsprinzip bezeichnet werden, nur die Art, 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“²⁰, 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 alle definitiven Schlussfolgerungen über das Gesagte unmöglich. Einem bestimmten Zeichenträger ist also keine feste Bedeutung mehr zugeteilt, die Relation von Zeichenträger und Interpretant

16 „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.“ In: „Das Erdbeben-Concerto“, S. 32. Das kurze Stück „Die hohe Kunst des Nichtseins“, wurde im Jahre 1989 abgedruckt. Siehe den Stückabdruck in Gronius, J.W./ Kässens, W.: Tabori. Frankfurt/Main, S. 99–104, hier. S. 103.

17 Siehe Tabori, G.: „Die Sprechstunde“. In: Theater heute 5/2000, S. 64–65.

18 Tabori, G.: „Hund und Herr“. Ein Einakter. In: Du. Die Zeitschrift der Literatur. 9/2001, S. 28–36.

19 Haas, Birgit: Das Theater des George Tabori. Von Verfremdungseffekt zur Postmoderne. Frankfurt am Main 2000, S. 213.

20 Michaelis, Rolf: Mahlzeit. In: Theater heute 2/1970, S. 10.

kann im Falle des Theaterstücks von jedem Regisseur anders gestaltet werden.²¹ Dies kann vielleicht auch die Tatsache erhellen, dass Tabori selbst zumeist die Regie seiner 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.²²

Zu den bei Tabori wiederkehrenden Motiven gehört das Rollenspiel (auf dem Boden einer Irrenanstalt). Den Patienten einer Nervenanstalt, die sich in signifikante Tiere verwandeln, konnten wir schon in Taboris „Die Ballade vom Wiener Schnitzel“ begegnen, probat sind schon auch die variierten Techniken der „Bühne auf der Bühne“ und der Rollenspiele (das ausgeprägteste Beispiel ist wohl 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, entstehen auch neue Bedeutungen der bereits erschienenen Textteile. Es wurde konstatiert, dass durch die 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 Debatte²³ zwischen KLAVIER und VIOLINE thematisiert die Maschinerie der Schlachthöfe im 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, schlitzen 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!*

²¹ Vgl. die Untersuchungen von Fischer-Lichte, E.: Semiotik des Theaters, 3 Bände, Bd.2, Tübingen 1983.

²² Haas, Birgit: Das Theater des George Tabori. Von Verfremdungseffekt zur Postmoderne. Frankfurt am Main 2000, S. 24.

²³ Tabori, G.: Das Erdbeben-Concerto, S. 10.

Eine analoge Stelle, jedoch auf einer diversen semantischen und pragmatischen Ebene, finden wir auch in dem unten behandelten Taboris Prosa-Buch „Autodafé. Erinnerungen“.²⁴

*„Im großen Raum am hinteren Ende gleitet ein Fließband langsam vorwärts, darauf ein nackter Jude, einer von vielen, die noch kommen sollen. Die Schächter 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“.*²⁵

Der Unterschied zwischen beiden Passagen besteht in der Wirkung auf den Rezipienten (Pragmatik), während der erste Abschnitt mehrere Zeichencodes konnotiert (primär Ermordung von Tieren, sekundär Vivisektion, oder auch Holocaust,...), wird der zweite Abschnitt nur mit einem einzigen Konnotat verbunden, nämlich dem Holocaust. Allerdings wissen wir, dass Tabori von dem Verfahren doppeldeutigen (und mehrdeutigen) Redens schon früher Gebrauch machte. Marcus Sander weist daraufhin, dass die einzelnen Szenen vom „Jubiläum“ (1983) durch Isotopien verknüpft werden. „Eine solche Isotopie bilden beispielsweise die Lexeme ‚brennen‘, ‚verbrennen‘, ‚Feuer‘, ‚Ofen‘ und ‚Aschenbecher‘.“²⁶ 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.

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“ interpretiert.²⁷ 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

²⁴ Tabori, G.: Autodafé. Erinnerungen. Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2002.

²⁵ Tabori, G.: Autodafé. Erinnerungen. Berlin 2002, S. 75.

²⁶ Sander, Marcus: Friedhofs-Monologe, S. 203. In: H-P. Bayerdörfer (Hg.): Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Tübingen 1997, S. 183–217. Georg-Michael Schulz 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. Siehe Schulz, G-M: George Tabori und die Shoah. In: Bayerdörfer, H-P.(Hg.). Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949 (Theatron 17). Tübingen 1996, S. 148–164.

²⁷ Siehe Haas, Birgit: Das Theater des George Tabori. Von Verfremdungseffekt zur Postmoderne. Frankfurt am Main 2000, S. 49.

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 bleibt ein Überschuss erhalten, der sich nicht lehrhaft verrechnen lässt.²⁸ 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.²⁹ 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“.³⁰ In „Das Erdbeben-Concerto“ finden wir ebenfalls viele Verweise auf das Werk Bertolt Brechts (wieder mit ambivalenter Sicht betrachtet), die Zitierweise Taboris kann am besten an der Paraphrasierung Brechts wohl bekanntesten Versen gezeigt werden:

B.Brecht: Die Moritat von Mackie Messer³¹

Und der Haifisch, der hat Zähne

Und die trägt er im Gesicht

Und Macheath, der hat ein Messer

Doch das Messer sieht man nicht. [...]

G.Tabori (aus „Das Erdbeben-Concerto“)³²

Und der Schwarze hat ein Messer

Und das trägt er im Gesicht

Doch der Weiße weiß es besser

Bis der Scheiß zusammenbricht [...]

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. Becket, F. Kafka³³ oder W. Shakespeare

²⁸ Siehe Bayerdörfer, H-P.: Stimmen in der Wüste: Jüdischer Intellekt und dramatische Gestalt in Taboris Stücken. Statt einer Einleitung. In: H-P. Bayerdörfer (Hg.): Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Tübingen 1997, S. 3–44. Hier S. 9.

²⁹ In Taboris Stücken wie „Der Voyeur“ oder „Die Demonstration“ bewegt sich die Rezeption Brechts von der Zitatentleihe („Die Dreigroschenoper“) bis zur dramaturgisch direkten Orientierung („Mann ist Mann“, „Lehrstücke“). Zur Taboris Brecht-Rezeption siehe Sander, Marcus: Der Tod der jüdischen Frau. Bertolt Brechts Einakter des Exils, ‚nach Auschwitz‘ bearbeitet von George Tabori. In: H-P. Bayerdörfer (Hg.): Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Tübingen 1997, S. 218–247. Siehe auch Haas, Birgit: Das Theater des George Tabori. Von Verfremdungseffekt zur Postmoderne. Frankfurt am Main 2000.

³⁰ Siehe Sander, Marcus: Friedhofs-Monologe. In: H-P. Bayerdörfer (Hg.): Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Tübingen 1997, S. 183–217, hier S. 186.

³¹ Brecht, Bertolt: Die Dreigroschenoper, S. 11. In: Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente. Erster Band, Frankfurt/Main 1973.

³² Tabori, G.: Das Erdbeben-Concerto, S. 32–33.

³³ Vom F. Kafka wird allerdings im „Das Erdbeben-Concerto“ auch die Rede: VIOLINE[...]Übrigens hat ein begabter Schreiberling namens Koffka oder Kiefke die Kunst des Hungern beschrieben. (S. 9)

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.

Taboris indirektes Zeigen, wo ein Zeichen als Vertreter eines anderen Zeichencodes (oft des Holocaust) 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“³⁴ gebacken, ist vielmehr eine Indiz und eine szenische Metapher für die in Krematorien verbrannten Menschen.³⁵ Schon im Jahre 1996 vergleicht Georg-Michael Schulz Taboris semiotisches Vorgehen mit der Spitze eines Eisbergs³⁶: „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 die Geschwindigkeit der aneinanderfolgenden Handlungen und Sprechakte gesteigert.



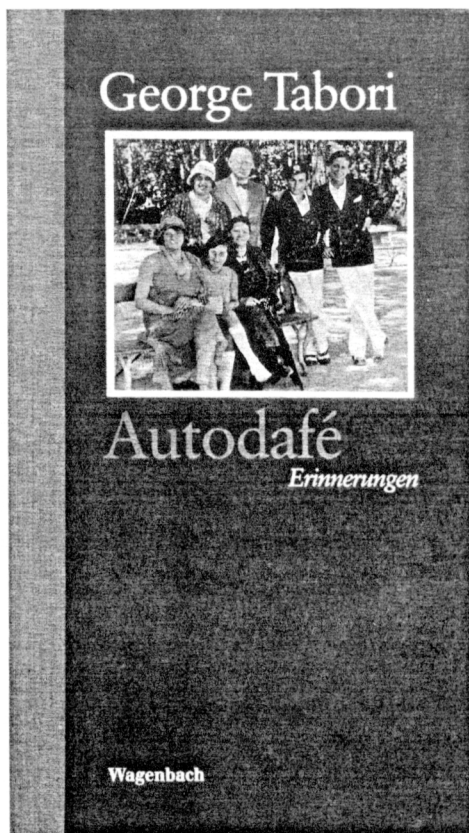
B. Brecht und G. Tabori

-
- 34 Tabori, G: Mein Kampf, S. 199. In Ders.: Theaterstücke II. Frankfurt/Main 1994, S. 143–203.
- 35 Sander, Marcus: Friedhofs-Monologe, S. 214. In: H-P. Bayerdörfer (Hg.): Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Tübingen 1997, S. 183–217.
- 36 Schulz, G-M.: George Tabori und die Shoah. In: Bayerdörfer, H-P.(Hg.). Nach der Shoah. Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen seit 1949 (Theatron 17). Tübingen 1996, S. 148–164. Hier S. 149.

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“.³⁷

Die Zeichenhaftigkeit und widersprüchlichen Codes sind auch für den Zweiten Titel charakteristisch, den Tabori im Jahre 2002 herausgegeben hatte. Das hohe Lebensalter des Dramatikers zusammen mit der außerordentlichen Stellung des „Theatermagiers“ im deutschsprachigen Raum (Tabori erhielt u. a. 1992 als erster und einziger Autor «fremder Zunge» den Georg-Büchner-Preis), sollte naturgemäß in ein bilanzierendes autobiographisches Monsterwerk münden. Die „Autobiographie“ George Taboris ist jedoch ein kleines, schmales Buch mit dem seltsamen Titel „Autodafé. Erinnerungen“ Auf 100

Seiten werden in fünf Erzählungen um ihn und seine Familie kreisende Geschichten geschildert. Wer die bilanzierenden Aussichten eines braven Zeitzeugen, des im Jahre 1914 in Budapest geborenen Tábori György erwartete, wird sicherlich enttäuscht sein. Taboris spielerisch-komische Weise, sein Hang zur Anekdote, hält sich auch von seiner Prosa nicht fern. Vielmehr als Augenzeugnis liegen vor uns „Eulenspiegelereien zwischen Kaffeehaus und KZ“.³⁸ Wieder finden wir eine Fülle von Anspielungen und Zitaten, in der Form der Prosa-Erzählungen³⁹ wird jedoch die Linearität des Erzählten eingehalten. Trotzdem



³⁷ Siehe Haas, Birgit: Das Theater des George Tabori. Von Verfremdungseffekt zur Postmoderne. Frankfurt am Main 2000, S. 212.

³⁸ Zintzen, Christiane: Autodafé. George Tabori erinnert sich nicht. In: Neue Zürcher Zeitung, 8.10.2002 /Einsichtnahme via Internet/.

³⁹ Zu Taboris „Wandern“ zwischen Gattungen, seinen frühen Romanen, Umwandlungen der Prosatexte in Dramen und umgekehrt siehe: Schmidt, Stephanie: George Tabori als Wanderer zwischen Sprachen und Gattungen der Literatur. In: Bayerdörfer, H-P.(Hg.): Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Tübingen 1997, S. 333–345.

können wir konstatieren, dass sowohl Taboris letzte Stücke als auch seine Prosa-Erzählungen sich dem Textideal der Dekonstruktivisten⁴⁰ annähern, indem sie dem Rezipienten als Netz, Falle oder Labyrinth vorgelegt werden.

Der Titel des Buches „Autodafé“ ist nur eine weitere Raffinesse des Autors, er zeigt seine Vorliebe für „sprechende“ Titel. Der Titel „Autodafé“⁴¹ kann wieder unterschiedlich verstanden werden: im Zusammenhang mit den Ereignissen des 20. Jahrhunderts als „öffentliche Bücherverbrennung“ (z. B. die nazistische), allerdings kann es auch als eine Anspielung auf den Titel der englischen Übersetzung von Elias Canettis Roman „Die Blendung“⁴², vom Verfall des „Büchermenschen“⁴³, Blendung der Gesellschaft, Blendung des Geistes gesehen werden. Die Titel der Texte George Taboris weisen sehr oft auf Intertextualität hin, sie verbergen in sich und bieten zugleich eine Vielzahl von Subtexten („Siegmunds Freude“, „Mutters Courage“, „Mein Kampf“, „Goldberg-Variationen“, ...) an. Alle vier erwähnten Titel sind nicht nur ein bloßes Wortspiel, sondern dienen als Schlüssel zur Interpretation vorhandener Texte.

Die fünf Erzählungen von „Autodafé“ tragen die schon mehrmals als Taboris Manier beschriebenen Mittel wie Parodie, Persiflage, Ironie und Selbstironie, spielerische Art, 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 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[...]“.⁴³ 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.“⁴⁴ 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 doppelge-

40 Siehe Haas, Birgit: Taboris Oeuvre zwischen V-Effekt und Postmoderne, S. 213–215. In: Haas, Birgit: Das Theater des George Tabori. Von Verfremdungseffekt zur Postmoderne. Frankfurt am Main 2000.

41 „Autodafé“ – [...dafa; lat.- port.;"Glaubensakt"] 1. Ketzergericht und Ketzerverbrennung. 2. öffentliche Verbrennung verbotener Bücher. Siehe Koll.: Duden Fremdwörterbuch, Band 5, Mannheim/Wien/Zürich 1974, S. 93.

42 So Ch. Zintzen: Autodafé. George Tabori erinnert sich nicht. In: Neue Zürcher Zeitung, 8.10.2002.

43 Goethe, J.W.: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Historisch-kritische Ausgabe bearbeitet von S. Scheibe. Band 1, Erstes Buch, Berlin 1970, S. 13.

44 Tabori, G.: Autodafé. Erinnerungen, Berlin 2002, S. 7.

*sichtige Zeichen, ein liebes und ein böses.*⁴⁵ Der Titel des Buches von Goethe stellt auch die Prämisse beim Lesen der Erinnerungen von Tabori dar. Dort werden Faktizität und Fiktion zu einer untrennbaren Einheit.

Die Autobiographie ist Lebensbeschreibung „aus der Distanz“⁴⁶ und diese Distanz kann von verschiedenster Art (Zeit, Stilisierung, Fiktion,...) sein. Bei Tabori kann man die Grenze zwischen Autobiographik und einer autobiographischen Ich-Erzählung nur schwer beurteilen. Wer jedoch den Anteil des Subjekts des Autors wenigstens teilweise erkennen möchte, der wird auf die außerliterarischen Belege autobiografischer Intentionen des Autors gestoßen (Interviews, Reden, Aufsätze).⁴⁷ Werfen wir unseren Blick auf das Umschlagphoto der Familie Tabori aus den idyllischen Budapester Zeiten, wo die Verwandten noch nicht vom Holocaust ausgelöscht worden sind, verhält sich Tabori in seinen Erinnerungen ähnlich wie der Photograph. Er bietet die Bilder der Familie nach mehreren Retuschen seiner Theaterstücke, das autobiographische Element nimmt neue Motive an, es wird mehrmals verdünnt dargeboten. In der Erzählung „Damenwahl“ erfahren wir, dass seine Kindheit in der Budapester bürgerlichen Familie im Alter von acht Jahren vom nymphomanischen Kindermädchen „Erstickt“ wurde. Ähnliche Erlebnisse könnten wir auch in A. Schnitzlers „Jugend in Wien“ lesen, nur, im Unterschied zum „seriösen“ Schnitzler, lauert in der Ernsthaftigkeit jeder Geschichte ein deutlicher Hang zum Anekdotischen, zum Geschwätz und Phantasieren – bewährten Motiven seiner Theaterstücke. In dem 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 bedient. Einer der Rezensenten⁴⁸ von Taboris „Autodafé“ 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. In

45 Ibidem, S. 8.

46 Zum Verhältnis der Fiktion und Autobiographie siehe Schwab, Sylvia: Autobiographik und Lebenserfahrung. Würzburg 1981.

47 Von den außerliterarischen, autobiographischen Texten und Interviews ist im Tschechischen die im „Theater heute“ (5/94) erschienene und 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 bedeutendsten ursprünglichen Interviews in tschechischer Presse: „Na počátku bylo slovo – a ne kec“ (rozhovor s Georgem Taborim pro časopis Svět a divadlo) [Am Anfang war das Wort – kein Geschwätz] In: SaD 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.

48 Zintzen, Ch.: Autodafé. George Tabori erinnert sich nicht. In: Neue Zürcher Zeitung, 8.10.2002.

der 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 der führenden Tageszeitung veröffentlicht haben, *„die er sich von einem gewissen John Donne ausgeborgt hatte, der den Redakteuren unbekannt war“*.⁴⁹ 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 umfangreiches 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...“*.⁵⁰ 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...“*⁵¹) 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 begaben.

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.“*⁵² 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 stand, 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.“*⁵³ 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 Hals-Nasen-Ohren-Arzt, auf dem Weg in das

49 Tabori, G.: Autodafé. Erinnerungen, S. 13.

50 Ibidem, S. 20.

51 Ibidem, S. 24.

52 Ibidem, S. 27.

53 Ibidem, S. 38.

„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.“*⁵⁴ Das Motiv des Muttertodes, ein für jeden traumatisches Erlebnis, benutzte Tabori in seinem Stück „Mein Kampf“. 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.“*⁵⁵

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.⁵⁶ 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 abgeschieden. 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.“*⁵⁷

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

54 Ibidem, S. 39.

55 Tabori, G.: Mein Kampf, S. 183. In: Ders.: Theaterstücke II, Frankfurt/Main 1994, S. 143–203.

56 Die Motive und Zitate aus dem Werk T. Manns bei Tabori wäre allerdings auch interessant zu verfolgen. Taboris erwähnter Einakter „Hund und Herr“ bezieht sich auf T. Manns 1919 erschienene Erzählung „Herr und Hund“. In „Das Erdbeben-Concerto“ finden wir 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 -...“* In: Das Erdbeben-Concerto, S. 20.

57 Tabori, G.: Autodafé. Erinnerungen, S. 65.

Schriftsteller. Die Budapester Idylle des mitteleuropäischen Lebens zwischen Kaffee- und Freudenhäusern wechselt 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 György zwischen seiner Mutter und einem Erzbischof. Um das Publikum „in Stimmung zu bringen“, wurde erst ein Komischer Film mit dem ungarischen Komiker Puffi Huszár⁵⁸ gezeigt. Danach folgten die grausamen Dias von elenden Flüchtlingen, „darunter ein Kind, dessen Lippen von Ratten zernagt waren“.⁵⁹ Der nebensitzende Erzbischof sagte zum kleinen György: „Sag deinem Vater, er soll sich entscheiden, ob er uns zum Lachen bringen will, oder zum Weinen“.⁶⁰ 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‘“.⁶¹

George Tabori besuchte Auschwitz sechzig Jahre nach dem Tod seines Vaters - ohne viel Hoffnung „suchte [ich] nach einem Zeichen, das er mir zurückgelassen hatte.“⁶² 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“.⁶³ Die Traumata der Überlebenden, ihre Bewältigungsversuche werden auch in vielen Texten Taboris angesprochen und nehmen dabei viele Formen an.⁶⁴

58 Die äußerlichen Merkmale von Puffi Huszár, „de[m] fetteste[n] Schauspieler im österreich-ungarischen Reich“ (Autodafé, S. 69), hat Tabori zur Charakteristik der Figur „Puffi Pinkus“ in „Die Kannibalen“ benutzt.

59 Tabori, G.: Autodafé. Erinnerungen, S. 69.

60 Ibidem, S. 69.

61 Ibidem, S. 84.

62 Ibidem, S. 80.

63 Ibidem, S. 82.

64 Sei es schon der an „Post-Shoah-Komplex“ leidende Weismann aus „Weismann und Rotgesicht“, dessen Äußerungen wie „Shoah ist immer gleich um die Ecke“ (In: G.T., Theaterstücke II, S. 227) oder „Es geht schon wieder los“ (Ebd., S. 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 schuldbewusst weg[...]“ (G.T., Theaterstücke I, S. 313).

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 vor der Gaskammer, eine imaginäre Frage: *„Also, hast du das gesagt, oder hast du das nicht gesagt?“*⁶⁵ 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. Obwohl sich die Mutter um die Korrekturen bemüht, angenommen und zur „Wahrheit“ wird letztendlich die Version des Sohnes:⁶⁶

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 geziemt, zur wöchentlichen Rommélrunde 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.*

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“*⁶⁷ oder *„Tabori präsentiert: 'Die Tabori-Familie'“*.⁶⁸ Taboris Texte sind in hohem Maße mit der Lebensgeschichte des Autors verbunden, und zwar überwiegend in jenen Geschichten, die im Zeichen der Shoah stehen.⁶⁹ George Tabori äußerte sich anläss-

⁶⁵ Tabori, G.: *Autodafé. Erinnerungen*, S. 84.

⁶⁶ Tabori, G.: *Mutters Courage..* In: Tabori, George: *Theaterstücke I*, S. 285–317. Frankfurt/Main 1994, hier S. 287.

⁶⁷ Stadelmaier, Gerhard: *Gott und George im Detail*. In: *Stuttgarter Zeitung*, 21.5.1979.

⁶⁸ Heinrichs, Benjamin: *Jüdischer Muttertag*. In: *Die Zeit*, 1.6.1979.

⁶⁹ Schmidt, Stephanie: *George Tabori als Wanderer zwischen Sprachen und Gattungen der Literatur*. In: Bayerdörfer, H-P.(Hg.). *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Dra-*

lich 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; Anm.d.V.] 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.“⁷⁰ 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.“⁷¹

Taboris Lebensgeschichte bestimmt nicht nur seine Texte (dies gilt übrigens auch reziprok⁷²), sie ist auch Bedingung zu 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“.⁷³ Obwohl die Ausgangssprache seines Werkes Englisch ist⁷⁴, als Sprache seiner primären Rezeption wird

ma bei George Tabori. Tübingen 1997, S. 333–345.

70 Im Programmheft zu „Die Kannibalen“. Zitiert nach Guerrero, Chantal: George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik. Köln 1999, S. 43.

71 Tabori, George: Es geht schon wieder los, S. 200f. Zitiert nach Blasberg, Cornelia: „Wie Erinnerung wirklich arbeitet“. George Taboris Holocaust-Dramatik. In: Blasberg, C. – Deiters, F.-J. (Hg.): Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Tübingen 2000, S. 399–420. hier S. 407.

72 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 B. Marschall heraus. Siehe Marschall, B: Verstrickt in Geschichte(n). Im Würgegriff des Über-Lebenskampfes George Taboris. In: Maske und Kothurn 37 (1991), H. 1–4, S. 311–321. Marschall 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. (S. 312f)

73 Karena Niehoff: In welcher Sprache träumst du, George? Rede für den Theaterpreis Berlin. In: Andrea Welker (Hg.): George Tabori. Dem Gedächtnis, dem Trauer und dem Lachen gewidmet. Portraits. Wien u.a. 1994, S. 216–219, hier S. 219.

74 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

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.⁷⁵ 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“⁷⁶ jener Zeit und schließlich als Dramatiker nach Mitteleuropa zurückkehrt, „wird [er] zu einem der wichtigsten Vertreter des deutschsprachigen Theaters im zurückliegenden Jahrzehnt – hochgeehrt in dem Land, wo er einst als Lehrling des Hotelgewerbes Aschenbecher putzte“.⁷⁷

Die Epoche des deutschen Nationalsozialismus⁴ und die Massenvernichtung der Juden, die den Kern Taboris Erinnerungen bildet, brachte verständlicherweise eine allgemein gesteigerte Bedeutung von der literarischen Selbstreflexion. Die Erinnerungen des kosmopolitischen Dramatikers brachten zwar nichts epochal Neues, kein „großes“ und „weises“ Bilanzieren. *„Erinnerung spricht“, wie der große Nabokov in aristokratischer Prahlerei fordert. Meine Erinnerung gibt nicht allzu viele Geheimnisse her, sondern stammelt und springt undeutlich hin und her“*,⁷⁸ resümiert der Dramatiker. Taboris Erinnerungen sprechen nicht allzu viel, sie sind nur eine schöne Aufzeichnung des Lebens eines Menschen, dessen Humor einem im Hals stecken bleibt, der sowohl die Wunde, als auch das Messer zu begreifen versucht. Überdies, ihr Autor lebt und arbeitet weiter, mit weiterem Leben entstehen neue Erinnerungen.

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, J.E.: Beschreiben des Holocaust. Frankfurt/Main 1992, S. 248.

75 Ausführlich zur Lebensgeschichte und Stellung George Taboris im deutschsprachigen Raum siehe Pott, S. und Schönert, J.: Tabori unter den Deutschen: Stationen einer ‚authentischen‘ Existenz. In: H-P. Bayerdörfer (Hg.): Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori. Tübingen 1997, S. 347–377.

76 U.a. Brecht, Grotowski, Strasberg, Laughton, Chaplin, Hitchcock, H. und T. Mann, Feuchtwanger, Adorno, Schönberg. Siehe Pott, S und Schönert, J: Tabori unter den Deutschen: Stationen einer ‚authentischen‘ Existenz, S. 354.

77 Pott, S und Schönert, J: Tabori unter den Deutschen: Stationen einer ‚authentischen‘ Existenz, S. 354.

78 Tabori, G.: Autodafé. Erinnerungen, S. 37.