



Studien zur Geschichte und Theorie  
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer  
und Andreas Höfele

Band 38



Matthias Morgenstern

# Theater und zionistischer Mythos

Eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama  
unter besonderer Berücksichtigung  
des Werkes von Joshua Sobol

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 2002



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Morgenstern, Matthias:*

Theater und zionistischer Mythos : eine Studie zum zeitgenössischen hebräischen Drama unter besonderer Berücksichtigung des Werkes von Joshua Sobol / Matthias Morgenstern. – Tübingen: Niemeyer, 2002

(Theatron; Bd. 38)

ISBN 3-484-66038-4    ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2002

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: epline, Kirchheim unter Teck

Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten

Einband: Buchbinderei Siegfried Geiger, Ammerbuch

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort . . . . .	1
1. Die Bedingungen des hebräischen Theaters . . . . .	7
1.1. Theaterferne . . . . .	7
1.2. Theaternähe . . . . .	17
2. Kristallisationspunkte des zionistischen Mythos . . . . .	45
2.1. Der israelische Unabhängigkeitskrieg auf der Bühne . . . . .	45
2.1.1. <i>He went in the fields</i> (Moshe Shamir) . . . . .	46
2.1.2. <i>In the Wastes of the Negev</i> (Yigal Mossinzon) . . . . .	58
2.1.3. <i>They'll arrive tomorrow</i> (Nathan Shacham) . . . . .	69
2.2. Heldinnen aus Fleisch und Blut . . . . .	79
2.2.1. <i>The Lady of the Castle</i> (Lea Goldberg) . . . . .	81
2.2.2. <i>Hanna Szenes</i> (Aharon Meged) . . . . .	93
2.2.3. <i>Judith among the Lepers</i> (Moshe Shamir) . . . . .	102
2.3. »Theater auf dem Friedhof« – Das israelische Holocaust-Theater . . . . .	115
2.3.1. <i>Children of the Shadows</i> (Ben-Zion Tomer) . . . . .	116
2.3.2. <i>The Heir</i> (Moshe Shamir) . . . . .	128
2.3.3. <i>Kasztner</i> (Motti Lerner) . . . . .	142
3. Joshua Sobol und die Dekonstruktion des zionistischen Mythos . . . . .	155
3.1. Die »Dekonstruktion« des zionistischen Mythos oder »Myth-Wrecking« in Israel . . . . .	155
3.2. <i>Eine jüdische Seele. Die letzte Nacht des Otto Weininger</i> . . . . .	161
Exkurs 1: Otto Weiningers <i>Geschlecht und Charakter</i> . . . . .	164
Exkurs 2: Die historische Begegnung Weiningers mit Freud . . . . .	177
Exkurs 3: Der »Fall Weininger« als »Drama« der Zeitgeschichte . . . . .	182
3.3. Die <i>Ghetto</i> -Trilogie . . . . .	192
3.3.1. <i>Ghetto</i> . . . . .	194
Exkurs 4: Die Schöpfungsmetaphorik im Holocaustdrama . . . . .	196
3.3.2. <i>Adam</i> . . . . .	205
3.3.3. <i>Underground</i> . . . . .	211

3.4.	<i>Die Palästinenserin</i> . . . . .	219
	Die Parabel vom Schaf und vom Wolf . . . . .	223
	Die Purimszene . . . . .	240
3.5.	<i>Das Jerusalem Syndrom</i> . . . . .	245
	Exkurs 5: Der Haifaer Theaterskandal . . . . .	246
3.6.	<i>Solo</i> . . . . .	272
	Exkurs 6: Das »Drama« Spinozas . . . . .	274
	Exkurs 7: Die »dramatische« Funktion philosophischer Rede . . . . .	282
	Anhang . . . . .	301
	Anhang I: Otto Weininger und sein »Weg ins Freie« . . . . .	301
	Anhang II: Die »Tragik« des <i>Jüdischen Krieges</i> . . . . .	317
	Anhang III: Spinoza zwischen Philosophie, »Prophetie« und Theater . . . . .	323
	Anhang IV: Ein unveröffentlichter Text von Joshua Sobol. . . . .	331
	Abkürzungsverzeichnis . . . . .	337
	Quellen- und Literaturverzeichnis . . . . .	339
	Namensregister . . . . .	369
	Ortsregister . . . . .	373
	Sachregister . . . . .	374

## Vorwort

Das Theater ist eine späte Kunst in Israel. Daß und wie – ungeachtet aller kunstkritischen Traditionen im Judentum – jüdisches und hebräisches Theater entstand, bedarf gewiß einer Erklärung. Neben die Anfangsfrage nach der Entstehung und Entwicklung der dramatischen Kunst zunächst im Judentum und dann im Staat Israel tritt aber mit gleichem Gewicht die Frage, unter welchen Umständen das zeitgenössische israelische Theater seine – auch im internationalen Vergleich – außergewöhnliche Bedeutung erlangte und warum ihm im letzten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts, wie nicht zuletzt durch diese Studie deutlich werden soll, herausragende Beachtung und Erfolg beschieden war. Was gibt der dramatischen Kunst in Israel ihren Impetus? Wie ist das Phänomen der vielen und überraschend schnellen Übersetzungen ins Englische, Französische, Deutsche, aber auch ins Italienische und Niederländische, wie sind die zahllosen Aufführungen und Theaterkritiken in Europa und Nordamerika zu deuten? Vor allem aber: Wie konnte eine Gattung in Israel zur Blüte gelangen, die im Westen seit dem Ende des vergangenen Jahrhunderts immer offensichtlicher in die Krise geraten war?

In der Auseinandersetzung mit diesen Fragen wird hier, angeregt durch Peter Szondis berühmtes Buch<sup>1</sup>, der Versuch einer Theorie des modernen hebräischen Dramas vorgelegt. Anhand ausgewählter und, wie der Verfasser meint, repräsentativer Theaterstücke zeitgenössischer israelischer Autoren versucht diese Studie zu zeigen, wie in der Konfrontation mit den kunstkritischen Traditionen des Judentums und nach ihrer produktiven Überwindung sowie durch den Umgang mit Themen aus dem Bereich der jüdischen Geschichte ein Typus der modernen Dramatik entstanden ist, der sich, in Anlehnung an eine Definition des israelischen Literaturwissenschaftlers Gershon Shaked, am treffendsten als »israelischer Realismus« bezeichnen läßt. Die hier vorgestellten und gedeuteten dramatischen Texte zeichnen sich dabei zum einen dadurch aus, daß sie Spuren der genannten produktiven Auseinandersetzung mit einer hemmenden Tradition bewahrt haben und das hebräische Theater dadurch als ein »verspätetes Theater« zu erkennen geben. Zum zweiten wird deutlich, daß die Thematisierung der Geschichte in diesem Theater, die Beschäftigung mit einem Kontext also, der die Absolutheit des Bühnengeschehens sprengt, entgegen jeder dramentheoretischen Vermutung, den Episierungsprozeß bremst, der in anderen Literaturen im vergangenen Jahrhundert immer deutlicher zu einem Merkmal des Verfallsprozesses

---

<sup>1</sup> Vgl. P. Szondi, 1963.

der klassischen dramatischen Form geworden ist. Dies hängt damit zusammen, daß die Eigenart der hebräischen dramatischen Texte, wie neben Shaked auch der israelische Theaterwissenschaftler Gideon Ofrat gesehen hat<sup>2</sup>, in weit höherem Maße als in anderen Literaturen in ihrem Zusammenhang mit den sie prägenden historischen und gesellschaftlichen Kontexten besteht. Dieser Zusammenhang, der die nach der klassischen Norm geforderte »Absolutheit« des Theaters sprengt und zu einem in die Dramentexte hineinragenden epischen Moment wird, kommt in ihnen aber als ein das Dramatische fördernder Impuls zur Geltung. Das hier gemeinte »Dramatische«, so soll deutlich werden, wird von daher plausibel, daß im Umfeld des modernen israelischen Theaters eine Wahrnehmung der Wirklichkeit vorherrschend geworden ist, die sich dramatischer Mittel bedient.

Der Zusammenhang zwischen dem Mythos (plot) des Dramas und dem »Mythos« der in »dramatischer« Strukturierung wahrgenommenen Wirklichkeit kann daher, das ist eine Grundthese dieses Buches, als konstitutiv für das hier untersuchte Drama gelten.<sup>3</sup> Durch seinen implizit polemischen Bezug auf die kunst- und mythoskritischen Traditionen der jüdischen Religion, das ist eine Folgerung dieser These, gibt der Verweisungszusammenhang zwischen dem »inneren« plot und dem »äußeren« Mythos wiederum zugleich die bleibende Bedeutung dieser Traditionen zu erkennen. Der in den israelischen Stücken immer wieder beobachteten Selbstthematizierung des Theaters, dem selbstreferentiellen Theatermotiv, das formal in gewisser Weise an das Theater des italienischen Dramatikers Luigi Pirandello (1867–1936) erinnert, kann unter diesen Umständen eine doppelte Funktion zugeschrieben werden: die dieser Selbstbezüglichkeit inhärente Intertextualität macht zum einen aufmerksam auf die dramatisch-mythologische Konzeptualisierung der Wirklichkeit – sie zeigt die Welt »als Bühne«; die metatheatralische Dimension des Theaters läßt zugleich auf eine produktive Auseinandersetzung mit den genannten kunst- und theaterkritischen Traditionen schließen.

Zur Vermeidung von Mißverständnissen ist an dieser Stelle zunächst eine doppelte terminologische und sachliche Klärung erforderlich. Um dem hier in Rede stehenden Dramatischen näherzukommen, wird in dieser Arbeit an einigen Stellen, im Sinne eines heuristischen Verfahrens, auf die normative Poetik in der Tradition des Aristoteles zurückgegangen, ohne daß die Epitheta »dramatisch« oder »episch« für den Zusammenhang dieser Untersuchung normativ oder wertend gemeint wären und auch ohne daß bei anderen Autoren ein nicht-aristotelisches Verständnis dieser Begriffe, denen in der Literatur gelegentlich etwas Metaphorisches anhaftet, ausgeschlossen wäre.

In ähnlicher Weise vorläufig und heuristisch verwandt wird auch der Mythos-Begriff. Dies erweist sich schon unter dem Gesichtspunkt als sinnvoll, daß es

---

<sup>2</sup> Vgl. G. Shaked, 1970; G. Ofrat, 1975, 11–19. G. Kaynar (Kenar), 1994, 2 ff., spricht von einer »reality convention« hebräischer dramatischer Texte.

<sup>3</sup> Vgl. z. B. G. Shaked, 1993, 34.

offensichtlich an einer allgemeinverbindlichen Definition dessen, was unter Mythos zu verstehen sei, fehlt: der Begriff gehört nach den Worten von Hans Poser »zum Unbestimmtesten, was in der philosophischen Terminologie je Verwendung gefunden hat«. <sup>4</sup> Festzustehen, zugleich für unsere Fragestellung aber relevant zu sein, scheint nur ein wie auch immer näher zu bestimmendes historisches Verhältnis zu religiösen und Sinnfragen und die Tatsache, daß der Mythos, dies ist wohl nicht »nur ein Spezifikum der griechischen Kultur« <sup>5</sup>, traditionellerweise mit einer ästhetischen Dimension – in der *Encyclopedia Judaica* heißt es bezeichnend: »the myth is often recited during a dramatic representation« <sup>6</sup> – ausgestattet ist. Durch die Verbindung mit dem literarischen Mythosbegriff aus der Poetik des Aristoteles, auf die es in dieser Untersuchung ankommt, scheint die terminologische Unbestimmtheit noch einmal gesteigert zu werden, zumal die Unwägbarkeiten der Mythosdiskussion im Bereich des Judentums hinzukommen. <sup>7</sup> Dennoch erweist sich die Verwendung dieses Begriffs für die Auslotung und Klärung des zeitgenössischen Bezugs hebräischer dramatischer Texte als hilfreich. Denn abgesehen von der Vorgegebenheit des Begriffs in der Literaturtheorie, findet er in den vergangenen Jahren in Israel vermehrt Verwendung in der wissenschaftlichen Diskussion über die Neubewertung etablierter Konzeptualisierungen der jüdisch-zionistisch-israelischen Geschichte. <sup>8</sup>

Der zionistische »Mythos«, die zionistische »עלילת העל הציונית«, bezeichnet bei einer Reihe von Autoren den aus zionistischer Sicht bestimmten Diskurs über die jüngste jüdische Geschichte, der, in der Verfolgungs- und Leidensgeschichte der Diaspora beginnend, bis zur Gründung des Staates Israel und zum Triumph der zionistischen Bewegung reicht und sich, in einer Vielzahl höchst unterschiedlicher Facetten, als eine Art säkularisierte Fortschreibung des traditionellen jüdischen Mythos von Exil und Erlösung verstehen läßt. <sup>9</sup> Will man das bei den unterschiedlichen Autoren Gemeinte auf einen Nenner bringen, so kann für die Intention dieser Arbeit die terminologische Schärfe und Schlüssigkeit des jeweiligen Sprachgebrauchs – etwa in Abgrenzung zur Rede von der jüdisch-zionistischen Erzählung (»master-narrative«) oder dem zionistisch-mythologischen Diskurs (»שיח ישראלי« <sup>10</sup>) – dahingestellt bleiben. Entscheidend ist für un-

<sup>4</sup> Zitiert in: C. Jamme, 1991, 24; vgl. auch ebd., 21.

<sup>5</sup> So a.a.O., 25.

<sup>6</sup> EJ, Bd. 12, Sp. 729.

<sup>7</sup> Vgl. z. B. schon im 19. Jahrhundert die Diskussion zwischen E. Renan (1863<sup>4</sup>, 7: »Les semites n'ont jamais eu de mythologie«) und I. Goldziher in seiner Untersuchung *Der Mythos bei den Hebräern*, 1876.

<sup>8</sup> Vgl. z. B. N. Ben-Yehuda, 1995, 279–297; Y. Zerubavel, 1995; Ch. Shoham, in: Bama 137/1994, 93 (»Mythisierung der israelischen Realität«); B. R. Shargel, in: Judaism 111/Volume 28, No. 3, 1979, 357–371 sowie D. Bar-Tal, 1983.

<sup>9</sup> D. Diner (Babylon 15/1995, 17) formuliert in diesem Zusammenhang, daß »die formale Struktur jüdischer Geschichtsschreibung sich an teleologisch anmutende Deutungsmuster heilsgeschichtlicher Herkunft« anlehne und spricht von einem »teleologisch gerichteten nationalen Narrativ« (a.a.O., 8).

<sup>10</sup> A. Shapira, in: History & Memory 1995, 11; vgl. auch I. Pappe, History & Memory 1995, 80 (»hegemonic Zionist metanarrative«) und G. Shaked, 1993, 14f.

seren Zusammenhang die gemeinsame Perspektive, in der aus der Abfolge von Zerstörung («חורבן») und nationaler Renaissance («תחייה») im zeitgenössischen Geschehen ein Schauspiel wird, das nach einem mit den religiösen und nationalen Traditionen des Judentums verwobenen Spielplan abläuft. Vorausgesetzt wird dabei ein intensiver Einfluß aus der Vergangenheit, der dazu führt, daß die Raum- und Zeitstruktur des Geschehens von häufigen anachronistisch erscheinenden Überblendungen und einer Sicht gekennzeichnet ist, die an heilsgeschichtliche Konzeptionen erinnert, in der die kategoriale Verschiedenheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft *sub specie aeternitatis* aufgehoben war. Sieht man mit M. Frank die Funktion des Mythos darin, daß er »den Bestand und die Verfassung einer Gesellschaft aus einem obersten Wert zu beglaubigen«<sup>11</sup> hat, so ist mit dem Bezug des hebräischen Theaters auf diesen zionistischen Mythos zugleich ein Zusammenhang mit der Frage der kollektiven Sinnstiftung und damit zu einer religiösen Fragestellung gegeben, die mit den bereits angedeuteten kunstkritischen Traditionen in Verbindung steht.

Für das Verständnis der Thesen dieser Arbeit ist im einführenden ersten Hauptteil zunächst ein Blick auf die Ausgangsbedingungen erforderlich, unter denen das jüdische und später das hebräische Theater antrat und die sein Schicksal – inwieweit diese Vermutung zutrifft, gilt es zu prüfen – bis auf den heutigen Tag bestimmen. Gegenüber früheren Arbeiten zum hebräischen Theater wird in einem weiteren Schritt dann durch die Hinzuziehung theatersoziologischer sowie Rezeptionsästhetischer Erwägungen und Fragestellungen und durch die Befragung erzählender sowie biographischer und autobiographischer Texte aus der Literatur jüdischer Schriftsteller und dem Umfeld der Pioniere des jüdischen und hebräischen Theaters ein neuer Weg beschritten, der die Frage nach der Fortwirkung dieser Ausgangsbedingungen beantworten und im Hinblick auf deren bleibende Bedeutung erste Hinweise geben soll.

Im zweiten Hauptteil folgen Einzelstudien zu repräsentativen Texten israelischer Theaterautoren, die den genannten Zusammenhang an drei Kristallisationspunkten des zionistischen Mythos – dem *Unabhängigkeitskrieg* als Gründungsereignis des Staates und Schlüsselerlebnis der *Israeli experience* (הווייה ישראלית), der Frage nach der *Rolle der Frau* als Element der Suche nach dem zionistischen Subjekt der Geschichte und schließlich dem *Holocaust* als zugleich sinnstiftendem und Sinn zerstörendem Ereignis sowie als demjenigen Geschehen, das die Möglichkeiten des Theaters an seine Grenze bringt – exemplarisch bewähren. Die hier gebotenen Perspektiven auf den hebräischen Mythos wären sicherlich durch weitere thematische Schwerpunkte – beispielsweise die Behandlung des *Landes Israel*, die des »neuen Hebräers« oder den Umgang mit dem *Akeda-Motiv* im hebräischen Drama<sup>12</sup> – zu ergänzen. Doch finden sich die genannten zusätzlichen Motive durchaus in den besprochenen Stücken wieder und lassen sich somit in die gewählte Gliederung einordnen.

---

<sup>11</sup> M. Frank, 1982, 11.

<sup>12</sup> Vgl. dazu z. B. G. Ofrat, 1980. E. A. Coffin, Edna Amir, MQR 22/1983, 429–444 und J. Milgrom, 1988.

Sachlich geboten und auch unter pragmatischen Gesichtspunkten naheliegend war die Hervorhebung dieser drei Themen aber vor allem im Hinblick auf ihren Stellenwert für die »Arbeit am Mythos« im Werk Joshua Sobols, das im dritten Hauptteil ausführlich vorgestellt und interpretiert wird. Nachdem sich das Theater schon an den Beispielstexten des zweiten Hauptteils als kritisches Medium erwiesen hat, setzt das Oeuvre dieses Schriftstellers die zuvor angeschnittene Thematik in der kritischen Behandlung und schließlich »Dekonstruktion« des zionistischen Mythos fort. Im Unterschied zu den Stücken anderer eminenter israelischer Dramatiker wie Nissim Aloni oder Chanoch Levin, deren Behandlung den Rahmen dieser Untersuchung gesprengt hätte, sind die Dramen Sobols nicht nur dem Typus des israelischen Realismus zuzurechnen – sie sind, wie der Autor hervorgehoben hat<sup>13</sup>, auch als zusammengehörig und letztlich als Einheit zu begreifen. Obwohl sie, was nicht verwunderlich ist, in Israel von Anfang an immer besonders umstritten waren, stellen sie, wie der Verfasser dieser Studie meint, den bisherigen Höhepunkt des modernen hebräischen Theaterschaffens dar. Seit den achtziger Jahren wurden sie auch im Ausland, vor allem in Deutschland, auf die Bühne gebracht. Da ihre Rezeptionssituation hierzulande immer wieder zu Mißverständnissen und Widersprüchen geführt hat, war die interpretatorische Klärung in diesem Falle als besonders dringlich anzusehen. Ein Anhang mit drei stoff- und rezeptionsgeschichtlichen Materialsammlungen, die die Ausführungen des dritten Hauptteils ergänzen und in einen weiteren Kontext stellen, sowie die Dokumentation und Übersetzung eines bislang unveröffentlichten Sobol-Textes mit Hinweisen zur Interpretation seiner Stücke schließen die Studie ab.

Es erübrigt sich vielleicht nicht, darauf hinzuweisen, daß im Rahmen dieser Arbeit von allen Fragen der konkreten Aufführungspraxis, soweit sie sich nicht in der hinzugezogenen Literatur niedergeschlagen haben und für die Interpretation des dramatischen Textes relevant geworden sind, abgesehen wird. Das Augenmerk dieser Untersuchung, die keine theaterwissenschaftliche, sondern im Rahmen der Judaistik eine historische und literaturwissenschaftliche Fragestellung verfolgt, gilt also nicht der Inszenierung und Theatertechnik, sondern den Texten, die sie, vor historischem und zeitgeschichtlichem Hintergrund, mit moderner literaturwissenschaftlicher Dramentheorie konfrontiert.

Hingewiesen sei hier noch auf die Schreibweise der Eigennamen der Autoren und ihrer Figuren, die sich, auch wo dies im Hinblick auf die übliche Transliterationspraxis als inkonsequent erscheint, um der Einheitlichkeit willen an der jeweils zugänglichen – deutschen oder englischen – Übersetzungsliteratur orientiert. Ansonsten richten sich die Transkription ebenso wie die Abkürzungen nach den Regeln des Jüdischen Lexikons (1927) und des Neuen Lexikons des Judentums (1992). Mein Dank gilt an dieser Stelle Prof. Dr. Gershon Shaked (Jerusalem) für alles, was ich von ihm lernen durfte, und – in besonderer Weise – Prof. Dr. Margarete Schlüter (Frankfurt am Main) für ihre Unterstützung und ihren

---

<sup>13</sup> Vgl. das Interview mit J. Sobol in: Bama 134/1993, 47f.

Rat. Danken möchte ich ferner dem Litag-Verlag (Bremen) für das Zur-Verfügung-Stellen der deutschen Übersetzungen der Texte Motti Lerner und Joshua Sobols sowie den Theaterhäusern in Den Haag, Essen, Heilbronn, Konstanz, Krefeld und Wiesbaden für die Übersendung der Pressespiegel der bei ihnen jeweils aufgeführten Stücke. Gedankt sei ferner den Mitarbeitern der Stadt- und Universitätsbibliothek in Frankfurt am Main, der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart, des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar, der Jüdischen Nationalbibliothek in Jerusalem, der Bibliothek des Yivo-Institutes in New York sowie des Institute for the Translation of Hebrew Literature in Ramat Gan für ihre zuvorkommende Hilfe. Mein Dank gilt schließlich Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer und Andreas Höfele für die Aufnahme der Studie in die von ihnen herausgegebene Reihe, den Mitarbeitern des Niemeyer-Verlages für die stets kompetente und freundliche Betreuung dieses Projekts und – last but not least – Joshua Sobol für seine Bereitschaft zur Auskunft und die Überlassung seines Textes *Was suche ich im Theater?* Seine Bemühung um den zionistischen Mythos läßt sich nicht »systematisieren«.

Tübingen, im Februar 2002

Matthias Morgenstern

# 1. Die Bedingungen des hebräischen Theaters

## 1.1. Theaterferne

### Das *Faktum* der jüdischen Theaterferne

Das Interesse der Öffentlichkeit in Europa und Nordamerika am jüdischen Theaterleben, vor allem am jiddischen Theater, hat in den letzten Jahren spürbar zugenommen. Dieses Interesse, das seinen Niederschlag in einer gewissen Anzahl von Veröffentlichungen gefunden hat<sup>1</sup>, hängt natürlich zunächst mit der Trauer über die verlorene jüdische Welt Mittel- und Osteuropas zusammen. Obgleich auch das Bewußtsein eine Rolle zu spielen scheint, es auf diesem Felde im Horizont der über zweitausendjährigen jüdischen Geschichte kulturhistorisch mit einer Besonderheit zu tun zu haben, gehen diese Texte aber häufig wenig über das Journalistische oder Feuilletonistische hinaus. Unter dem Eindruck der kulturpolitischen Auseinandersetzungen in Israel scheint es nichtsdestoweniger, als würde heute, anders als zu Beginn des 20. Jahrhunderts, gelegentlich durchaus wieder eine Art Hiatus zwischen dem Judentum und dem Theater empfunden.

Als Faktum läßt sich die jüdische Abneigung dem Theater gegenüber bis in das Altertum zurückverfolgen. Weder die biblische noch die talmudische Literatur enthält Material, das in irgendeiner Weise als »Theater« oder »Drama« im griechisch-antiken oder auch modernen Sinne bezeichnet werden könnte. Sofern die klassischen Dichtungen aus dieser Zeit eine dialogische, »dramatisch« zugespitzte Handlung haben – z. B. die Bücher Hiob und Esther oder das Hohelied –, fehlt ihnen jedenfalls, im Unterschied zu den Werken der griechischen Dramatiker, die theaterförmige technisch-dramatische Gestaltung. Das »Dramatische« anderer biblischer Texte, beispielsweise der Psalmen oder des Moseliedes aus Exodus 15, beruht ohnehin auf modernen literaturwissenschaftlichen oder religionsgeschichtlichen Erkenntnissen und nicht darauf – so hat es jedenfalls die zweitausendjährige Tradition gesehen –, daß diese Texte sich selbst als dramatische zu erkennen geben.<sup>2</sup> In der normbildenden jüdischen Tradition galt das Theater als Ort des Spottes und der Gottlosigkeit (מושב לצים), der dem gesetzestreuen Juden auch wegen der Gefahr des Müßiggangs und der Vernachlässigung

---

<sup>1</sup> Vgl. z. B. letztlich N. Sandrow, 1996; L. A. Rosenfeld, 1988<sup>2</sup>; P. Sprengel, 1995. Vgl. z. B. H. M. Kallen, 1959; G. Steiner, 1962, 7; G. Abramson, 1979, 9ff. und G. Shaked, in: L. Ben-Zvi (ed.), 1996, 6.

<sup>2</sup> Vgl. z. B. H. M. Kallen, 1959; G. Steiner, 1962, 7; G. Abramson, 1979, 9ff. und G. Shaked, in: L. Ben-Zvi (ed.), 1996, 6.

des Torastudiums verboten war.<sup>3</sup> Auch die bemerkenswerte Tatsache, daß »die lebendige Rede und Gegenrede« im Talmud geradezu zu einer »Hauptform der Literatur«<sup>4</sup> werden konnte, ändert nichts an der grundsätzlichen Distanz der antiken jüdischen Kultur zum Theater.

Diese Haltung der Rabbinen wurde schon früh in einen Zusammenhang mit den blutigen Zirkusspielen gebracht, deren unfreiwillige Teilnehmer häufig jüdische Sklaven waren.<sup>5</sup> Daß die kultisch-heidnische Dimension bei dieser Ablehnung eine zusätzliche, möglicherweise entscheidende Rolle spielte<sup>6</sup>, wird gelegentlich angedeutet, in den Quellen aber nicht immer mit der für die historischen Herleitungsabsichten wünschenswerten Ausführlichkeit und Deutlichkeit zum Thema gemacht. Nach dem Midrasch immerhin kam der biblische Joseph an dem Tag, an dem die Nil-Festspiele stattfanden, in die verführerische und verderbliche Situation mit Potiphars Weib<sup>7</sup>, und als Ruth ihrer Schwiegermutter von ihrem Wunsch erzählte, zum Judentum zu konvertieren, erhielt sie die Warnung mit auf den Weg, als Jüdin müsse sie Beschränkungen in Kauf nehmen; es sei nicht Sitte unter den Töchtern Israels, Theater und Zirkusspiele zu besuchen.<sup>8</sup> Andererseits ergab das tägliche Leben in der Antike zu viele Kontaktmöglichkeiten mit der griechisch-römischen Lebensart, als daß die gesetzestreuen Juden den Spielen ganz hätten ausweichen können.<sup>9</sup> Zwar verbietet der Talmud die Mitwirkung von Juden beim Bau von Stadien<sup>10</sup>, und bereits Josephus nennt die Theater in Zusammenhang mit der herodianischen Bautätigkeit in Jerusalem eine fremde Sitte<sup>11</sup>; doch fanden sich Amphitheater und hellenistische Badeanlagen auch in Ortschaften mit hohem jüdischem Bevölkerungsanteil wie Sepphoris, Tiberias und Jerusalem, was die Annahme nahelegt, daß das Theater nicht nur von der heidnischen Bevölkerung besucht wurde.<sup>12</sup> Für das Mittelalter liegt die Annahme

---

<sup>3</sup> Vgl. beispielsweise b. A. S. 18b sowie N. Sandrow, 1996, 16.

<sup>4</sup> JL, Bd. II, Sp. 188.

<sup>5</sup> Andererseits war der Besuch von Wettkämpfen wegen der theoretischen Möglichkeit, einen zum Tierkampf verurteilten Israeliten aus der Lebensgefahr zu retten, erlaubt (b. A. S. 18b).

<sup>6</sup> Vgl. z. B. Toss. A. S. 2, 5; zu den Verbindungslinien des Dionysoskults zum griechischen Drama vgl. B. Zimmermann, 1986 und M. Frank, 1982, 11 u. ö.; der Versuch des Antiochus Epiphanes, den Juden den Bacchuskult aufzuzwingen, führte nach dem Bericht der Makkabäerbücher (Makk. II., 6,7; vgl. auch Makk. II., 1, 14f. und 4, 9–17) im 2. vorchristlichen Jahrhundert immerhin zu einer folgenreichen militärischen Auseinandersetzung mit dem Hellenismus. Zur Herkunft der christlich-mittelalterlichen Mysterienspiele aus dem Dionysos-Theater vgl. O. B. Hardison, 1965. Die Mitwirkung von satyrnartigen Bocksmasken gehört daher zu den Merkwürdigkeiten der mittelalterlichen Purimfeiern; vgl. dazu N. Sandrow, 1996, 4.

<sup>7</sup> Vgl. Ber. R. 87, 7.

<sup>8</sup> Vgl. Rut R. 2, 22.

<sup>9</sup> Vgl. z. B. G. Stemberger, 1979, 182f.

<sup>10</sup> Vgl. Mischna A. S. I, 7 und b. A. S. 16a.

<sup>11</sup> Vgl. Jos., Ant. 15, §268.

<sup>12</sup> Vgl. R. A. Batey, in: NTS 30 (1984), 563–574; JL, Bd. II, Sp. 188. – Über den in Alexandria lebenden jüdischen Tragiker Ezechiël, der im 2. Jahrhundert v. Chr. in jambischen Trimetern eine Tragödie über den Auszug aus Ägypten verfaßte, infor-

nahe, daß die jüdische Verwerfung des Theaters durch die Ablehnung der christlichen Mysterien- und Passionsspiele kontaminiert wurde, die freilich insofern mit Purimspielen vergleichbar sind, als diese wie jene in der frühen Neuzeit zur Geburtsstätte eines nicht-religiösen Theaters wurden.<sup>13</sup>

Im gesetzestreuen Judentum hielt sich die theaterfeindliche Haltung bis in die Neuzeit ungebrochen durch. Wenige Beispiele mögen als Beleg genügen. Aus dem Amsterdam des 17. Jahrhunderts stammt die Überlieferung, derzufolge auf Spinoza nach einem Theaterbesuch ein Mordanschlag verübt worden sei.<sup>14</sup> Im Warschau des Jahres 1737 wandten sich die Autoritäten der jüdischen Gemeinde an die kommunalen Behörden, um eine Truppe von Purimschauspielern an ihrer Arbeit zu hindern und das Theaterverbot durchzusetzen.<sup>15</sup> Als im Jahre 1883 durch einen Ukas der zaristischen Regierung jiddische Theatervorstellungen in ganz Rußland verboten wurden, geschah dies »auf Betreiben vor allem orthodoxer Kreise«<sup>16</sup>, die sich offensichtlich nicht scheuten, zur Durchsetzung ihrer Vorstellungen die »Amtshilfe« einer antisemitischen Obrigkeit in Anspruch zu nehmen.

Später wurde die dramatische Kunst auch im liberalen Judentum des Westens als mit dem Geist des Monotheismus unvereinbar erklärt. An die Stelle des Verbots traten nun kulturphilosophische Überlegungen, die den Gegensatz zwischen dem Monotheismus und dem dem Drama inhärenten Dualismus hervorhoben oder das biblische Bilderverbot zu einem kunstkritischen Prinzip stilisierten. Hermann Cohen, der in seinem Hauptwerk die Herkunft des Dramas aus den Korybantentänzen nur nüchtern konstatiert hatte<sup>17</sup> – in seiner *Ästhetik des reinen Gefühls* stand er nicht an, sie »die höhere Form der Poesie« zu nennen<sup>18</sup> –, brachte das Theater im Alter in einen inneren Zusammenhang mit der Mythologie des Polytheismus. In seinem Spätwerk *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* wandte er sich gegen die aristotelische Dramentheorie des kathartischen Mitleidens. In der jüdischen Tradition, so Cohen, solle das Leiden »durchaus wahrhaftig zur Lösung kommen und nicht nur im illusorischen Gefühl des Zuschauers.« Daher sei die Lyrik, die sich im Judentum an den Psalmen und der biblischen Prophetie orientieren könne, die der mosaïschen Religion und ihrer illusionslosen prophetischen Ethik angemessene Kunstgattung.<sup>19</sup>

---

mieren R. G. Robertson, in: J. H. Charlesworth, 1985, 803–819 und H. Jacobson, 1983.

<sup>13</sup> Vgl. EJ, Bd. 6, Sp. 1939. Zu den Purimspielen, wie sie sich im ausgehenden Mittelalter entwickelten, vgl. auch JL Bd. IV/1, Sp. 1188–1189.

<sup>14</sup> Vgl. B. Spinoza, 1914, 45 (mit einem Bericht P. Bayles in dessen *Historischem und Kritischem Wörterbuch* aus dem Jahre 1702); die Historizität dieses Berichts, die von J. Colerus (in: B. Spinoza, 1914, 57) in Zweifel gezogen wird, ist im Hinblick auf die faktische Theaterfeindschaft dieser Zeit von zweitrangiger Bedeutung. Zu diesem Vorfall vgl. auch G. W. F. Hegel, 1996<sup>3</sup>, 158.

<sup>15</sup> Vgl. L. A. Rosenfeld, 1988<sup>2</sup>, 33 und N. Sandrow, 1996, 17.

<sup>16</sup> W. Huder, 1971, 138; vgl. auch L. A. Rosenfeld, 1988<sup>2</sup>, 146 und JL, Bd. IV/2, Sp. 929f.

<sup>17</sup> H. Cohen, 1912, 59; zur Kritik an Cohen vgl. K. Bland, 2000, 17ff.

<sup>18</sup> A.a.O., 60.

<sup>19</sup> Zu diesen Widerständen gegen das Theater vgl. auch J. Zinberg, 1968 und B. Kurzweil, 1959/60; übrigens gab es auch im christlichen Europa religiöse Bedenken ge-

## Erklärungsversuche

Das Faktum des Fehlens einer eigenständigen jüdischen Theatertradition hat in der Neuzeit immer wieder zu vielfältigen historisch-soziologischen, religions- und kulturphilosophischen sowie im engeren Sinne religiösen – religionsgesetzlichen und ethisch-religiösen – Erwägungen Anlaß gegeben.<sup>20</sup> Arthur Schnitzler war der Meinung, daß es ihm und »wahrscheinlich allen Juden« verwehrt sei, »ein absolut gutes Drama zu schreiben«.<sup>21</sup> Diese Überzeugung begründete er mit dem Postulat einer »Antinomie zwischen dramatischer Weltanschauung und jüdischem Denken«, derzufolge einem »Dichter jüdischer Race das höchste auf dramatischem und Roman-Gebiet versagt« sei.<sup>22</sup> In seinem Buch *Versuch über das Schöne in der Kunst und Literatur* hat auch der israelische Literaturtheoretiker S. J. Pnueli versucht, das Fehlen einer hebräischen Dramatik mit dem grundsätzlichen Unterschied zwischen der jüdischen und der griechischen Kultur und Weltanschauung zu erklären, die das Drama hervorgebracht hätten. Wenn das Wesen des Dramas darin bestehe, so Pnueli, die Zuschauerschaft der Katharsis zuzuführen, und wenn die Funktion der letzteren sei, das Publikum durch Gefühle und Gedanken zu läutern, zu erheben und zu erneuern, damit es, in seiner Identität gestärkt, neu in das Leben hinausgehe, so könnten Juden eine derartige moralisch-religiöse Erlösung nicht im Theater finden. Das jüdische *Ethos* wehre sich gegen den *Mythos*, da die Juden, die einer dauerhaften Läuterung bedürften, eine zeitliche beschränkte Katharsis nicht akzeptieren könnten.<sup>23</sup>

Yeshayahu Rabinowitz hat das religiös-philosophische Denken der Juden demgegenüber mit der mittelalterlich-katholischen Auffassung von der prinzipiellen Sündhaftigkeit des Menschen kontrastiert, die die griechischen Wurzeln der Dramas christlich überdeckt habe.<sup>24</sup> In diesem durch die Verneinung des Lebens bestimmten Weltbild befinde sich der dramatische Held immer schon in einem Prozeß des Fallens, der notwendigerweise durch den Tod zum Ende komme. Die hebräische Bibel hingegen stelle dem Tod und dem christlich überformten griechischen Fatalismus die Unterwerfung des Menschen unter den Willen Gottes entgegen. Sie ziehe das Gesetz und die schöpferische Ordnung der Unordnung vor. In der Welt des Judentums sei der Mensch daher Herr seiner Entscheidungen und seines Schicksals. Dieses von der Tora geprägte Weltbild habe im Judentum das Epos stark werden lassen, nicht das Drama.<sup>25</sup>

---

gen den säkularen Bühnenbetrieb; vgl. z. B. N. Sandrow, 1996, 16. In einem Brief an seinen Vater hielt Lessing es beispielsweise für geboten, der Ansicht entgegenzutreten, ein »Comodienschreiber« könne »kein guter Christ sein«: vgl. G. E. Lessing, 1987, 24.

<sup>20</sup> Vgl. z. B. Y. Eliraz, in: Bama, 21.2.1971, 5–14.

<sup>21</sup> Zitiert bei: E. Schwarz, in: G. E. Grimm/H.-P. Bayerdörfer (Hg.), 1985, 76.

<sup>22</sup> A.a.O., 76. In ähnlich apodiktischer Form meint G. Steiner (1962, 7), die Tragödie sei »dem judäischen Weltgefühl ... fremd.«

<sup>23</sup> Vgl. S. J. Pnueli, 1964/65, 133 ff.: Der bei Pnueli unübersetzt bleibende aristotelische Begriff der *Katharsis* wird bei S. Halperin mit זכור, bei Heck mit מרוק wiedergegeben: vgl. Berqa'i, in Bama vom 21.2.1977, 77.

<sup>24</sup> Vgl. J. Rabinowitz, 1947/48, 205.

<sup>25</sup> A.a.O., 206; dazu kritisch G. Ofrat, 1975, 16f.

In seinem Aufsatz *Hiob und die Möglichkeiten der biblischen Tragödie* kommt Baruch Kurzweil dagegen zu der Auffassung, daß die Weltauffassung des Christentums der griechischen Tragödie nicht weniger entgegengesetzt sei als die des Judentums. Denn nach dem Kommen des Messias und der von ihm gebrachten Erlösung könne auch das Christentum die Existenz eines ausweglosen Schicksals nicht mehr anerkennen. Zudem setze die Tragödie die Existenz von gleichberechtigten und miteinander konkurrierenden relativen Werten voraus, ohne die die für das Drama typische Spannung nicht aufkommen könne. Eine solche Vorstellung von der Relativität der Werte aber sei der jüdischen ebenso wie der christlichen Glaubenswelt fremd. In beiden Kulturen, in denen »das Gute absolut gut und das Böse absolut Böse« sei, bleibe das Entstehen eines Kampfes zweier gleichwertiger Prinzipien undenkbar.<sup>26</sup> In einem Kosmos, in dem jemand absolut Recht hat, weil Gott selbst als einer der Protagonisten mitspielt, könne kein dramatischer Konflikt, keine dramatische Spannung und daher kein veritables Theater entstehen. Ein hebräisches Drama sei daher nur im Raum der vom Zionismus neugeschaffenen jüdischen Welt möglich.<sup>27</sup>

Die Schwierigkeit all dieser philosophischen oder historischen Erklärungsversuche ist nicht nur ihre verwirrende und oft inkongruente Vielfalt, sondern vor allem die Tatsache, daß sie sich an den Quellentexten des Judentums nur schwer verifizieren lassen und es ihnen an konkreten historischen Anhaltspunkten fehlt, die die jüdische Theaterferne begründen können.<sup>28</sup> Ein weiteres Problem ist bei den meisten Autoren die mangelnde Geklärltheit des Begriffs des Theaters, der Tragödie oder des Dramatischen. Nicht von der Hand weisen läßt sich auch der Verdacht einer *petitio principii*, nach dem diese Erklärungen das Faktum der jüdischen Theaterferne, das sie begründen sollen, zuallererst voraussetzen. Verschiedene Autoren haben sich aus diesem Grund gegen die in der Zuschreibung an den jüdischen Nationalcharakter liegende Axiomatik gewandt, nach der das Judentum a priori kein Drama hervorbringen könne.<sup>29</sup>

### Der Einfluß des Bilderverbots

Der wohl am häufigsten in Anspruch genommene Kandidat für eine plausible historische und zugleich kulturphilosophische Erklärung des Phänomens der jüdischen Theaterferne ist wohl das biblische Bilderverbot (Ex. 20,4–5 und Deut. 5,8–9).<sup>30</sup> Nach diesem Erklärungsmodell war es die Sitte des Aufstellens von Kaiserbildern, die den Juden die Theater und Zirkusse als Götzendienst und

<sup>26</sup> Zitiert in: Y. Eliraz, in: Bama vom 21. 2. 1971, 6–7; dazu kritisch G. Ofrat, 1975, 17.

<sup>27</sup> Vgl. auch G. Abramson, 1979, 11f. und – mit Bezug auf die Theaterkonzeption Martin Bubers – M. Friedman, 1969, 89f.

<sup>28</sup> Vgl. G. Abramson, 1979, 13: »For almost every reason given to explain the lack of Hebrew drama there is a valid counterargument.«

<sup>29</sup> Vgl. Y. Eliraz, in: Bama vom 21. 2. 1971 und E. Schwarz, in: G. E. Grimm/H.-P. Bayerdörfer (Hg.), 1985, 76.

<sup>30</sup> J. Shiffer, in: Bama 9/1946, 41, zitiert auch Deut. 4, 15; vgl. dazu G. Koch, Babylon 6 (1989), 36–45 und N. Sandrow, 1996, 17.

somit verboten erscheinen ließen. Diese Sicht kann sich bereits auf Josephus stützen, dessen Bericht von der Einführung der Gladiatorenspiele in Jerusalem durch Herodes den Eindruck erweckt, daß die jüdischen Proteste in erster Linie den für verbotene Bilder gehaltenen Trophäen galten.<sup>31</sup>

Das Bilderverbot als normativer Anker für das historische Bild eines gesetzlichen und von seiner Umwelt streng abgegrenzten Judentums ist in den letzten Jahren durch archäologische Funde jedoch immer mehr in Frage gestellt worden<sup>32</sup>, und in der Tat scheinen diese Erkenntnisse die Wahrscheinlichkeit zu reduzieren, daß das Bilderverbot als historische Ursache der jüdischen Distanz zum Theater namhaft zu machen ist. Auf der anderen Seite kann der Forschungsstand nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Bilderverbot in seiner Wirkungsgeschichte faktisch immer wieder als gegen das Theater gerichtet verstanden wurde. Freilich verkam dieses Motiv in vielen Argumentationen immer wieder zu einer bloßen Chiffre, die mit dem realen Traditionsbestand nur noch wenig zu tun hatte und die zu einer allgemeinen Kunstkritik zu stilisieren, es vor allem philosophischen Systemwillens bedurfte.<sup>33</sup>

Allen Versuchen einer spekulativen Herleitung der traditionell-jüdischen Theaterferne gegenüber könnte es daher angebracht sein, auf die religionsgesetzlichen Überlieferungen hinzuweisen, die die zum Theaterspiel gehörenden »Tatbestandsmerkmale« möglicherweise konkret in den Blick nehmen. In Frage kommen hier namentlich die biblischen und nachbiblischen Vorschriften, die das Imitieren der Sitten der Götzendiener untersagen<sup>34</sup>, und das die Männer betreffende Verbot, Kleidung oder Schmuck des anderen Geschlechts anzulegen, das sie – außer in Purimspielen – daran hinderte, Frauen auf der Bühne zu ersetzen.<sup>35</sup> Diese letztere Norm ergänzend, mögen im Hinblick auf die Konfrontation mit dem Theater in der Moderne auch die Verbote für Frauen, öffentlich aufzutreten und ihre Stimmen hören zu lassen (»קול באישה ערוה«<sup>36</sup>), sowie das

<sup>31</sup> Vgl. Jos., Ant. 15, §§267–281.

<sup>32</sup> Zu verweisen ist z. B. auf eine jüdische Theaterinschrift in Milet aus dem 2./3. Jahrhundert n. Chr. sowie auf die Renovierungsinschrift eines Amphitheaters in der Cyrenaika, in der ein Jude für seine Verdienste lobend hervorgehoben wird. Vgl. dazu (mit Literaturangaben) M. Hengel, 1991, 184, Anm. 27 sowie bereits G. H. R. Horsley, 1987, 202–209.

<sup>33</sup> Vgl. z. B. V. Lenzen, in: W. Lesch (Hg.), 1994, 192; bei N. Abels, 1982, 37, heißt es, reichlich unpräzise, daß das Motiv der Ablehnung des Theaters »von der biblischen Literatur bis in die talmudische« hinüberreiche; die Stereotypik der angeblichen jüdischen Kunstferne (»aniconism«) untersucht K. Bland, 2000, 13 ff.

<sup>34</sup> Vgl. Lev. 20,23 und 18,3 sowie Sifra z. St. (Ausgabe Bukarest 1860, 338a) wo – wenn תחריית statt תיאטריית zu lesen ist (dazu H. Strack/P. Billerbeck, 1997<sup>9</sup>, Bd. IV/1, 402) – Theater, Zirkusse und Stadien als Verbotobjekte namhaft gemacht werden; vgl. auch Maimonides, ספר המצוות, Verbot 30.

<sup>35</sup> Vgl. Deut. 22,5 und Maimonides, a.a.O., Verbot 39–40; vgl. auch G. Abramson 1979, 17 und N. Sandrow, 1996, 17.

<sup>36</sup> Vgl. hierzu z. B. b. Ber. 24a sowie den zeitgenössischen Dezisor und ehemaligen sefardischen Oberrabbiner in Israel, Obadja Josef in seiner *Responsensammlung* יביע אומר (Bar Ilan RP; dort eine Vielzahl von Belegen); vgl. auch N. Sandrow, 1996, 17 und M. Zemer, 150.

Verbot gemischtgeschlechtlicher Versammlungen in Betracht kommen.<sup>37</sup> In der religionsgesetzlichen Literatur, die diese Themenkreise behandelt, fehlt es allerdings gänzlich an Belegen eines sachlichen Zusammenhangs mit dem Theater.<sup>38</sup>

Auch umgekehrt sind in den aus der Frühzeit des jüdischen Theaters überkommenen Nachrichten und Texten von den genannten religionsgesetzlichen Hinderungen nur wenige und eher rudimentäre Spuren zu finden. So ist in einem Bericht von Abraham Goldfaden und den Anfängen des jiddischen Theaters im rumänischen Jassy in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts zwar von den Schwierigkeiten die Rede, geeignetes weibliches Personal oder überhaupt Schauspielerinnen zu finden, doch wird der Hintergrund dieser Probleme nicht benannt, und es ist nicht deutlich, ob die Theaterfeindschaft der Eltern von Goldfadens »Primadonna« Soore Siegel in Rücksichten bürgerlicher oder kleinbürgerlicher Respektabilität begründet war oder ob andere – in der Gegenwart möglicherweise nicht mehr als verständlich geltende – Gründe retrospektiv verdeckt sind.<sup>39</sup>

Ähnlich schwer zu interpretieren ist zwanzig Jahre später die Nachricht von Spannungen zwischen einer Laienspielgruppe aus Jaffa und dem Rabbiner der Stadt, der im Frühjahr 1895 eine Aufführung des Stückes Zerubabel von Mosche Leib Lilienblum – die erste Theateraufführung von Erwachsenen im Alten Jischuw – nur unter der Auflage gestatten wollte, daß Männer und Frauen nicht zusammen auf der Bühne erscheinen und zudem Männer nicht in Frauenkleidern auftreten durften.<sup>40</sup> Möglicherweise nahm im Jahre 1908 auch sein Nachfolger Abraham Isaak HaKohen Kook an der weiblichen Beteiligung im Theater Anstoß, da die Aufführung, gegen die er brieflich protestierte, von einer Wohltätigkeitsvereinigung von Frauen organisiert worden war. Seine knappen Sätze geben mit ihren theaterfeindlichen Ausfällen («גט ופרוע») zwar Empörung zu erkennen, rufen gar die Gerechten unter den Weltvölkern<sup>41</sup> als Zeugen an und scheinen mit

<sup>37</sup> Zu diesem halachischen Motiv vgl. Kidd. 4, 12 und z. B. die Wotoszyner *Responsensammlung* Chut Hameschullasch aus dem Jahre 1882 (Bar Ilan RP).

<sup>38</sup> Vgl. Bar Ilan RP.

<sup>39</sup> Vgl. L. A. Rosenfeld, 1988<sup>2</sup>, 41f.

<sup>40</sup> M. Kohansky (1969, 11) nennt das Verbot, das der Rabbiner mit Hilfe der türkischen Polizei durchsetzen wollte, rückblickend »a compromising stand«, da das Theaterspiel nicht generell untersagt wurde. Die Theatergruppe mochte sich dem religionsgesetzlichen Interdikt freilich nicht beugen und setzte die Aufführung durch eine Bestechung des osmanischen Beamten (Kaimakan) durch. – Um die Beteiligung von Frauen geht es möglicherweise auch in dem Bericht H. Graetz' (1870, 45f.) über die umstrittenen »Comödienspiele« in den Berliner jüdischen Salons an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Vgl. auch A. Gotzmann, in: Aschkenaz 1994, 122. – Wenn G. Scholem in seinen Jugenderinnerungen berichtet, daß ihn bei den Theaterspielen im Elternhaus am meisten gestört habe, daß er als Jüngster oft die weiblichen Rollen habe übernehmen müssen, so scheint unter seiner Fassade der Ironie noch eine Ahnung der religionsgesetzlichen Problematik verborgen. Vgl. G. Scholem, 1982 (II), 23; vgl. zu diesem Motiv auch L. Feuchtwanger, 1982 (I), 36 und 58.

<sup>41</sup> A. Kook, 1984/84, 109. Zu den gelegentlich nicht ganz eindeutigen kunstphilosophischen Stellungnahmen Kooks vgl. andererseits K. Bland, 2000, 33–36.

etwas gezwungenen Wendungen überhaupt das Verwerfliche am Theaterspiel als selbstverständlich vorauszusetzen.<sup>42</sup> Doch kommt der Grund der Beanstandung – die Theateraktivitäten seien unter aller Kritik (»למטה מכל בקורח«<sup>43</sup>) – mit keinem Wort zur Sprache. In ähnlich apodiktischer Manier werden die Theateraktivitäten in Palästina auch von andern Rabbinern »Greuel«<sup>44</sup> genannt, doch bleibt die Bezugnahme auf die Halacha – auch wenn die Terminologie gelegentlich an das Verbot der Nachahmung der Götzendiener erinnert – jeweils merkwürdig vage.

Auch die zeitgenössische rabbinische Rechtsprechung scheint die religionsgesetzlichen Normen, beispielsweise das Verkleidungsverbot, hinsichtlich des Theaters nur selten zur Anwendung zu bringen und sich mit moralischen Ermahnungen zu begnügen.<sup>45</sup> Angesichts der Tatsache, daß den zeitgenössischen Rabbinern die halachische Innovationsfreudigkeit nicht gänzlich abzusprechen ist, kann das nicht nur damit zusammenhängen, daß die Nennung des Theaters in den religionsgesetzlichen Quellentexten fehlt. Von diesen Überlegungen unberührt und unbeantwortet bleibt auch die Frage nach dem inneren sachlichen Zusammenhang, der Motivation und der Intention der im übrigen auch hinsichtlich ihrer historisch-sozialen Verortung recht unterschiedlichen Verbotstatbestände.

### Biographische Zugänge

Angesichts der Vielfalt der sich häufig widersprechenden Erklärungsmodelle der jüdischen Theaterferne und des unbefriedigenden Befundes der Analyse halachischer Texte erscheint es, will man den Versuch einer Deutung nicht aufgeben, nicht abwegig, die Pioniere des jüdischen Theaters, nämlich diejenigen jüdischen Bühnenschriftsteller und Schauspieler zu befragen, die sich, aus dem traditionellen Judentum kommend, als erste dem Theater und der Schauspielkunst zuwandten. Aus welchen Motivationen heraus kamen sie zu ihrem Engagement? Wie interpretierten sie das seitherige Fehlen eines Theaters auf dem Boden des Judentums? Gegen welche innerjüdischen Widerstände mußten sie ihre Liebe zum Theater durchsetzen?

Will man sich nicht mit Allgemeinplätzen zufriedengeben und Einflüsse und historische Verbindungslinien präzise benannt sehen, bleibt aber auch hier die Durchsicht durch die biographische und Memoirenliteratur jüdischer Bühnenschriftsteller und Schauspieler merkwürdig unergiebig. So heißt es von Max

<sup>42</sup> Vgl. A. Kook, a.a.O., 31. Wo Kook *argumentierte* – er machte geltend, man dürfe sich in einer Zeit der Pogrome und des Blutvergießens nicht auf zweifelhafte Weise amüsieren –, stand seine Moral dem Sendungsbewußtsein N. Zemachs, des Gründers der HaBima (vgl. unten S. 24), diametral entgegen, der *gerade in der Zeit der Not* »with a sense of sacred responsibility« (R. Ben-Ari, 1957, 31) Theater spielen wollte.

<sup>43</sup> A. Kook, a.a.O., 109.

<sup>44</sup> Vgl. M. Kohansky, 1969, 13 und 15.

<sup>45</sup> Vgl. Bar Ilan RP.

Reinhardts Eltern ohne weitere Ausgaben beispielsweise nur, daß sie »theaterfern«<sup>46</sup> waren. Shimon Finkel, einer der Mitbegründer des HaBima-Theaters, klagt in seiner Autobiographie über das Manko des jüdischen Theaters (»הפגום היהודי שבתיאטרון«<sup>47</sup>) und berichtet – ohne nähere Ausführungen – vom Widerstand der Eltern gegen seine schauspielerischen Ambitionen.<sup>48</sup> Die im übrigen eher unmotiviert erscheinende Gegnerschaft der Talmudlehrer gegen die Schauspielerei führte dazu, daß ein junges Talent in Finkels Schauspieltruppe nicht unter eigenem Namen auftreten konnte.<sup>49</sup> Arthur Schnitzler berichtet unbefangen, schon sein von Ungarn nach Wien eingewanderter Vater habe Dramen geschrieben.<sup>50</sup> Er selbst habe sich seit der frühen Kindheit mit dem Theater beschäftigt und als Knabe »für durchziehende Komödianten Theaterzettel« ausgetragen.<sup>51</sup> Max Zweig, der in seinen Erinnerungen von sich sagt, er sei »in eine völlig areligiöse Familie geboren worden« – »Ich bin dessen sicher, daß in meinem Elternhaus das Wort Gott niemals ausgesprochen wurde. Ehe ich zur Schule ging, wußte ich nicht einmal, daß ich ein jüdisches Kind bin«<sup>52</sup> – läßt lapidar verlauten, die Juden hätten in der Antike kein Drama hervorgebracht, und HaBima sei das erste hebräische Theater gewesen.<sup>53</sup> Von einem osteuropäischen jüdischen Schauspieler heißt es nur andeutungsweise, er habe sich in seiner Jugend hinter dem Rücken seiner Eltern mit dem Theaterspiel beschäftigen müssen.<sup>54</sup>

Der jüdische Theaterkritiker Julius Bab sieht in der gemeinsamen Herkunft der verschiedenen Variationen der Theaterkunst »in Moskau und in Chicago, in Deutschland, England, Frankreich, Spanien und Italien«<sup>55</sup> einen Hinweis auf die Einheitlichkeit der abendländischen Kultur, die er in ethnologischer Hinsicht mit Zentralbrasilien, Sibirien und selbst der Insel Celebes – nicht jedoch mit der jüdischen Tradition – vergleicht, wozu er kommentierend nur festhält, die Juden seien »ein Hauptbeispiel für das religiöse Volk ohne Theater«.<sup>56</sup> Ohne analytischen Befund bleibt auch die Durchsicht der Lebenserinnerungen jüdischer

<sup>46</sup> E. Fuhrich/G. Prossnitz, 1987, 12; vgl. auch M. Epstein, 1918, 73f.; F. Hadamowsky (Hg.), 1963, 13.

<sup>47</sup> Sh. Finkel, 1968, 47.

<sup>48</sup> Vgl. a.a.O., 40; vgl. auch B. Thomashefsky, 1937 und B. Young, 1950.

<sup>49</sup> Vgl. a.a.O., 32.

<sup>50</sup> A. Schnitzler, 1968, 30.

<sup>51</sup> A.a.O., 14.

<sup>52</sup> Zitiert in: K. Lorenz-Lindemann, in: E. Reichmann (Hg.), 1995, 105.

<sup>53</sup> M. Zweig, 1987, 149.

<sup>54</sup> Vgl. Y. Gur, in: Bama vom 20.2.1973, 100.

<sup>55</sup> J. Bab, 1974, 11; vgl. auch ders., 1954, 8 ff.

<sup>56</sup> J. Bab, 1974, 37; ähnlich unergiebig sind die Lebensbeschreibungen Marc Chagalls; hier hätte die Schilderung der traditionellen Kunstferne im Ostjudentum im Zusammenhang mit Chagalls späterem Engagement beim jüdischen Theater in Moskau eine ausführlichere Auseinandersetzung mit diesem Problem erwarten lassen (vgl. W. Haftmann, 1972, 21; S. Alexander, 1984, 18 ff. und 185 ff.). Als Beispiel für die überall obwaltende Oberflächlichkeit vgl. W. Haftmann (1972, 12), wo es pauschal heißt, »das Judentum« sei »allem Bildwerk über Jahrtausende hin ablehnend« gegenübergestanden.

Schauspielerinnen und Schauspieler wie Alexander Granach, Ida Ehre und Ruth Klinger.<sup>57</sup> Diese Auswahl, die beliebig zu erweitern wäre, macht wahrscheinlich, daß die Autoren, so peinlich bewußt ihnen das Faktum der traditionell-jüdischen Ikonophobie und Distanz zur Welt des Theaters war, über deren Gründe keine Auskunft mehr geben konnten oder wollten. Es ist nicht verwunderlich, daß angesichts dieser Schwierigkeiten der Beweisführung die kulturphilosophischen Spekulationen ins Kraut schießen. War die jüdische Geschichte und die auf ihr beruhende sozialpsychologische Konstitution der Juden für ihr dramatisches Defizit verantwortlich zu machen?<sup>58</sup> Waren die Juden im Exil zu sehr mit ihrem »Lebensdrama« beschäftigt und mit ihrem schauspielerischen Genius derart absorbiert, daß für das Drama auf der Bühne weder Zeit noch Energie blieb?<sup>59</sup> Lag es an der mangelnden Verwurzelung in ihrem Heimatboden, die eine Vorbedingung für kreatives dramatisches Schaffen gewesen wäre?<sup>60</sup> Aber wie war dann Jahrzehnte später die Litanei von Klagen über die, wie es hieß, schwache Stellung der Dramatik in der modernen israelischen Literatur zu erklären? Waren die Defizite des jüdischen oder hebräischen Theaters selbst im unabhängigen Staat Israel, so ein Argument mit etwas zirkulärer Beweiskraft, mit dem Fehlen einer dramatischen Tradition zu begründen?<sup>61</sup> Hatten die ersten hebräischen Bühnenschriftsteller, aus Angst, ihre Identität zu verlieren, die Theatertraditionen der anderen Völker mißachtet und waren überhastet an ihre Aufgabe herantreten? War die altjüdische Theaterferne durch die Generationen hindurch unvermindert weitervererbt worden?<sup>62</sup> Beruhte die fehlende Kreativität der Pioniere der hebräischen Bühne, so die Analyse G. Shaked's, auf dem Abstand zwischen literarischem und Bühnentext, auf ihrer mangelnden Vertrautheit mit der Schauspielpraxis, die dazu geführt habe, daß ihre Stücke zu literarisch gestaltet, zu wenig spielbar seien?<sup>63</sup> War die jüdisch-hebräische Theatergeschichte, mit den Worten

<sup>57</sup> Vgl. A. Granach, 1973, Ida Ehre, 1985 und R. Klinger, 1992. Biographische und an der Wirkungsgeschichte jüdischer Traditionen orientierte Werkinterpretationen: jüdischer Maler und Bildhauer finden sich demgegenüber bei G. Syamken, in: *Babylon* 12 (1993), 25–36; M. R. Deppner, a.a.O., 37–57; G. Koch, a.a.O., 58–74 und R. Wildegans, a.a.O., 90–96.

<sup>58</sup> So wohl implizit die psychoanalytisch beeinflusste Theorie Arnold Zweigs, wenn er die Entstehung der griechischen Dramatik in einen Zusammenhang mit der hellenischen Eroberung Griechenlands und deren sozialen und psychischen »Folgekosten« bringt; das Fehlen einer »imperialistischen Erfahrung« bei den Juden während der Zeit des Exils hätte dann eine dramatische Verarbeitung solcher »Kosten« erübrigt: vgl. dazu A. Zweig, 1996.

<sup>59</sup> Vgl. J. Shiffer, in: *Bama* 9/1946, 42. Die Beliebigkeit des Arguments wird deutlich, wenn es in anderem Zusammenhang heißt, das »orientalische Temperament« und die Ghettoerfahrungen hätten die Juden besonders anpassungsfähig und tauglich für die Schauspielkunst gemacht. Selbst das *Jüdische Lexikon* aus dem Jahre 1927 (Bd. IV/2, Sp. 158) hält die Suche nach derartigen Zusammenhängen nicht für abwegig.

<sup>60</sup> Vgl. G. Abramson, 1979, 20.

<sup>61</sup> Vgl. Y. Eliraz, in: *Bama*, 21.2.1971, 10; vgl. auch *Bama* 112/1988, 10 und 135/1994, 9.

<sup>62</sup> Vgl. z. B. J. Pnueli, 1964/64, 133.

<sup>63</sup> Vgl. G. Shaked, 1970; zum Problem der mangelnden Spielbarkeit vgl. auch *Bama* 131/1993, 68 sowie (im jiddischen Theater) S. Silberzweig, in: *Bama* vom 5.11.1970, 19.

Jacob Malkins, überhaupt als eine Abfolge von mißglückten Gelegenheiten des Zusammenwirkens von Schauspiel, Schauspielern und Publikum zu bezeichnen?<sup>64</sup> Lag das Defizit, wie beispielsweise im Journalistenjahrbuch 5708 (1947/48) und im renommierten Jahrbuch der Zeitung Davar 5713 (1952/53)<sup>65</sup> bemängelt wurde, darin begründet, daß die Schriftsteller sich der Dramatik nur im »Nebenberuf« widmeten?<sup>66</sup> War dem derart diagnostizierten Zustand mit kulturpolitischen Bemühungen abzuhelpfen, mit der Einrichtung einer Förderungsabteilung im Kulturministerium des hebräischen Staates<sup>67</sup>, gar mit dem Vorschlag, einen Kurs für Schriftsteller zum Erlernen dramaturgischen Schreibens einzurichten?<sup>68</sup>

Dieser letztere Vorschlag freilich, der an Gustav Freytags 1863 in erster Auflage erschienene *Technik des Dramas* erinnert, zeugte bereits von einer Wertschätzung des Theaters, einem »dramatischen Furor«<sup>69</sup>, einer enthusiastischen Sicht des Theaters als nationaler Aufgabe, wie sie historisch wohl am ehesten mit dem Theaterboom in Deutschland von der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die Weimarer Zeit zu vergleichen ist.<sup>70</sup> Beides: die Hoffnungen, die sich in dieser Zeit mit dem entstehenden Theater verbanden wie der Vergleich mit der Zeit des zweiten deutschen Kaiserreiches, können an dieser Stelle als bestätigende Hinweise auf die eingangs genannte Grundthese genommen werden, die das hebräische Theater in Israel als »verspätetes Theater« interpretiert.

## 1.2. Theaternähe

### Das Theater als Vehikel von Emanzipation und Assimilation

Als erste jüdische Theaterautoren in der Neuzeit werden meist der italienisch-jüdische Renaissancedichter Yehuda Sommo (Leone Sommo de Porta Leone oder Yehuda Leone di Somi, 1527/1529–1592) und, fast zwei Jahrhunderte später, der von der Aufklärung beeinflusste Gelehrte und Kabbalist Moshe Haim Luzzato (1707–1746/47) genannt.<sup>71</sup> Doch blieben beide Schriftsteller, deren Stücke entweder auf die Purimzeit beschränkt oder für die Aufführungspraxis ungeeignet waren, ohne großen Einfluß. Der eigentliche Anfang der Geschichte des hebräischen Dramas ist daher mit der jüdischen Aufklärungsbewegung und

---

<sup>64</sup> Vgl. z. B. J. Malkin, in: Masa 51 vom 16.7.1953, 16.

<sup>65</sup> Vgl. Davar, Jahrbuch 1952/53 (hebr.), 411; Journalistenjahrbuch 1947/48 (hebr.), 171.

<sup>66</sup> Vgl. A. Ashman, in Bama (alte Folge), 1940/41, Heft 18, 3.

<sup>67</sup> Vgl. Y. Eliraz, in: Bama vom 21.2.1971, 9.

<sup>68</sup> Vgl. ebd.; wie bei G. Freytag wird hier die Erlernbarkeit einer »Technik des Dramas« vorausgesetzt.

<sup>69</sup> So K. Jeziorkowski (in: G. Freytag, 1983, 322) hinsichtlich des Theaterfiebers im Deutschland des späten 19. Jahrhunderts.

<sup>70</sup> Vgl. L. Schöne, 1995, 37 (»dramatische Epoche par excellence«).

<sup>71</sup> Vgl. G. Shaked, in: L. Ben-Zvi (ed.), 1996, 1; G. Abramson, 1979, 16 ff.

dem Beginn des Emanzipations- und Assimilationsprozesses am Ende des 18. Jahrhunderts anzusetzen, als sich die Türen für die Beteiligung der Juden am allgemeinen Kulturleben öffneten. Es war dabei anscheinend nur die Kehrseite der traditionellen Theaterferne, daß sich diejenigen, die aus der Welt der strengen Torafrömmigkeit ausbrachen und ihrer Umwelt assimilierten, nun mit besonderem Eifer und Interesse gerade dem *Theater* zuwandten: »Juden lasen Zeitungen, Zeitschriften und Bücher, förderten Schriftsteller, stifteten Stipendien für junge Maler und Bildhauer, und vor allem nahmen sie Interesse am Theater.«<sup>72</sup>

Mit besonderer Eindringlichkeit hat dies Karl Emil Franzos in seinem in der Tradition des deutschen Bildungsromans und Goethes Wilhelm Meister geschriebenem Roman *Der Pojaz* (jiddisch für Bajazzo) beschrieben, in dem das Theater für einen jungen galizischen Ghettojuden zum entscheidenden Erlebnis wird, das ihn dazu bestimmt, die traditionell-jüdische Welt zu verlassen und ein »Deutsch« zu werden.<sup>73</sup> Jacob Toury hat im Hinblick auf diese Zeit vermutet, die Anhänglichkeit an die Kultur der nichtjüdischen Umwelt habe die nachlassende Bindung an die eigene Kultur ersetzen sollen.<sup>74</sup> Neben diesem kompensatorischen Anliegen diene die Beschäftigung mit dem Theater aber vor allem dem Zweck, die Integration der Juden in eine Gesellschaft zu befördern, der die Schauspielkunst, nach dem Wort Hegels<sup>75</sup>, als die höchste aller Künste galt. Daß diese Integration die vorherige Desintegration der traditionellen jüdischen Welt zur Voraussetzung hatte, kann nach dem Bild, das Franzos in seinem viele autobiographische Züge enthaltenden Roman gezeichnet hat, als sicher gelten. Auf einem ebenso sicheren Fundament steht aber auch das Motiv der Ablehnung der Rabbiner, die im Theaterspiel eine Manifestation des Abfalls sahen und mit ihm zugleich die Assimilation verhindern wollten.

### Schiller-Verehrung

Die Hoffnungen, die die emanzipations- und assimilationswilligen Juden mit ihrem kulturellen Engagement verbanden, kamen im deutschen Sprachraum am deutlichsten in ihrer Verehrung für Friedrich Schiller zum Ausdruck. »Schiller (ist) der Liebblingsschriftsteller, der Bildner und Erzieher der Juden geworden, die jüdische Jugend richtete sich an Schiller auf, in ihm lernte sie lesen, an ihm lernte sie denken und fühlen, Schiller ruhte sowohl unter dem Kopfkissen der jüdischen Jungfrauen, wie die jüdischen Jünglinge diesen Lieblingsdichter den

<sup>72</sup> J. Toury, 1977, 181; zum allgemeinen »Theater- und Musikhunger« in den ostgalizischen Provinzstädten vgl. die Schilderung S. Morgensterns, 1999, 334–336; vgl. auch M. Shamir, 1996, 133.

<sup>73</sup> Vgl. K. E. Franzos, 1988 (I); das Berliner Wochenblatt (76/1857) nennt J. Pauls *Titan*, in dem der Bürger »das gesellschaftliche Leben bloß als ein theatralisches Leben« begreift (KNL, Bd. 8, 688), als Beispiel eines in jüdisch-bildungsbürgerlichen Kreisen gelesenen Buches (vgl. J. Toury, 1977, 181).

<sup>74</sup> J. Toury, 1977, 181.

<sup>75</sup> G. W. F. Hegel, 1971, 259.

spähenden Blicken ihrer deutsche Bildung verhöhnenden Lehrer zu verbergen wußten«<sup>76</sup>, schrieb der Rabbiner Dr. Moritz (Mayer) Kayserling im Jahre 1859 aus Anlaß des hundertsten Geburtstages des Dichters. Ludwig Philippson fügte hinzu: »... in allem, was er hervorgebracht, was er zum Ausdruck gefördert, liegt Religion, liegt höchste Ethik, liegt die Verherrlichung des Idealen, d. i. des Göttlichen.«<sup>77</sup>

Diese Schillerbegeisterung, die dessen dramatisches Werk ausdrücklich einschloß<sup>78</sup>, ist besonders hervorzuheben, weil sie sich mit zum Teil identischen Redewendungen auch auf den Bereich der Orthodoxie – und zwar nicht nur auf den durch die *Tora-im-Derech-Eretz*-Ideologie S. R. Hirschs geprägten »separatistischen« Teil der Neo-Orthodoxie, sondern auch auf die sogenannte »Gemeindeorthodoxie« – erstreckte.<sup>79</sup> Hier wäre, aufgrund des ungebrochenen Verhältnisses zur Tradition, eine ausdrückliche Thematisierung der Problematik des jüdischen Verhältnisses zum Theater von den Quellen her zu erwarten gewesen. Auffällig ist immerhin, daß die Nachrichten über Schilleraufführungen auf orthodoxen Kulturveranstaltungen in dieser Hinsicht merkwürdig lapidar bleiben. In einer Notiz über die Schulfeier der Frankfurter Israelitischen Religionsgesellschaft am 9. 11. 1859 am Vorabend der Schillerfeier heißt es beispielsweise kommentarlos, Schüler und Schülerinnen hätten »entsprechende Stücke aus den Schillerschen Gedichten und Dramen mit abwechselnden Gesängen vorgetragen.«<sup>80</sup>

Die Aneignung Schillers, wie sie exemplarisch in Hirschs berühmter anschließender Schillerrede zum Ausdruck kam, war konstitutiver Bestandteil der orthodox-jüdischen »Bildungsideologie«<sup>81</sup>, was augenscheinlich jede problematisierende Reflexion ausschloß.<sup>82</sup> Immerhin ist in Hirschs Zeitschrift *Jeschurun* aus

---

<sup>76</sup> AZJ Nr. 45 vom 31. 10. 1859, 651. – Ein bewegendes Zeugnis der Schillerverehrung im Ostjudentum ist die Erzählung *Schiller in Barnow* von K. E. Franzos, in: ders., 1988 (II), 19–32; vgl. auch Sch. Ben-Chorin, 1980, 130 und K. Jeziorowski, in: G. Freytag, 1983, 321.

<sup>77</sup> AZJ Nr. 47 vom 14. 11. 1859, 676; vgl. auch J. Toury, 1977, 181 f. und M. A. Meyer, in: M. Brenner/S. Jersch-Wenzel/M. A. Meyer (Hg.), 1996, 210 f.

<sup>78</sup> Vgl. z. B. *Israelit* 26 (1885), 1678.

<sup>79</sup> Vgl. z. B. M. Richarz, 1976, 53 und J. Toury, 1977, 209. Als Beleg für die Bekanntschaft mit Shakespeare vgl. auch R. Breuer, in: NZ 1931/32, 105. Halachische Überlegungen im Anschluß an die Figur des Shylock präsentiert L. Deutschländer, in: FS für J. Rosenheim, 1931, 293.

<sup>80</sup> S. R. Hirsch, GS VI, 308. In einem Bericht über eine orthodoxe Chanukkafeier, während der auch Szenen aus Gutzkows *Zopf und Schwert* und Schillers *Wilhelm Tell* aufgeführt wurden, heißt es im *Israelit* (26/1885, 1678), »daß die besten Talmudschüler auch die besten Darsteller« gewesen seien: »ein weiterer Beweis dafür, daß das Talmudstudium und allgemeine Bildung sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern sich fördern und ergänzen« (M. Breuer, 1986, 113).

<sup>81</sup> M. Breuer, 1986, 73.

<sup>82</sup> Vgl. S. R. Hirsch, GS VI, 308 – 321. Auffällig ist immerhin, mit welcher Konsequenz Hirsch die ausdrückliche Thematisierung des Theaters vermeidet und sich stattdessen auf lyrische Texte Schillers konzentriert. – Eine wohlwollende Kenntnis der dramatischen Form gibt demgegenüber der Hirsch-Enkel Raphael Breuer (1908,

dem Jahre 1887 von einer jüdischen Bearbeitung der Schillerschen Wallenstein-Trilogie die Rede, die es den Schauspielern während eines orthodoxen Schulfestes in Frankfurt am Main ermöglicht habe, »die für die Schule unmögliche Darstellung der Frauenrollen« auszuschließen »und doch den Gang der gesamten Handlung im inneren Zusammenhange, und nicht bloß in einzelnen, losgelösten Szenen« vorzuführen.<sup>83</sup> Das letzte Echo einer solchen Anhänglichkeit an Schiller, die die idealistische Indienstudie des Theaters »als moralische Anstalt«<sup>84</sup> freilich nicht mehr ungefragt übernehmen wollte, findet sich noch in der Rede, mit der sich die jüdische Schauspielerin Ida Ehre im Jahre 1971 für die Verleihung des Schiller-Preises der Stadt Mannheim bedankte.

#### »Verjudung« des Theaters

Im Zuge der Emanzipation und Assimilation der Juden wurde der jüdische Anteil unter den Schauspielern schon in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts so bedeutend und auffallend, daß sich Eduard Devrient in seiner monumentalen Geschichte der deutschen Schauspielkunst genötigt sah, eine Erklärung dafür zu suchen<sup>85</sup>, und wohlmeinende Beobachter der Szene und Theaterkritiker dem antisemitischen Schlagwort von der »Verjudung des Theaters« entgegneten zu müssen meinten.<sup>86</sup> E. Kalser spricht von einer »merkwürdig innigen und fruchtbaren Verschmelzung des jüdischen Menschen« mit dem Theater als »dem neuentstandenen Organ des deutschen Geistes«.<sup>87</sup> Unbestritten blieb die Tatsache, daß die sich emanzipierenden Juden es auf dem Gebiet des Schauspiels schneller und häufiger »zu schöpferischen Leistungen höchsten Ranges« gebracht hätten »als in irgendeiner anderen Kunst der europäischen Völker«<sup>88</sup>. Otto Brahm, Max Reinhardt und Leopold Jeßner, die von ihrem Selbstverständnis her in diesen Jahren freilich keineswegs »jüdisches Theater« machen wollten, wurden gleichwohl als Juden gesehen. Bevor ihre Namen wenige Jahre später im

---

282) zu erkennen, wenn er den preußischen Kulturkampf mit seinen Auswirkungen auf den Austrittsstreit in der Frankfurter jüdischen Gemeinde als den »Katharsis-Abschluß einer langen Tragödie« beschreibt. Noch Jahrzehnte später weiß die Familientradition, daß der gelegentliche Theaterbesuch zum von Hirsch begründeten »Frankfurter« Brauchtum gehört habe, was umso auffälliger ist, als die Erben der deutsch-jüdischen Orthodoxie Abstand zum zeitgenössischen hebräischen Theater halten (mündliche Mitteilung von Prof. Dr. Mordechai Breuer vom 6.1.1998; vgl. auch J. Haberman, 1998, 78).

<sup>83</sup> Jeschurun 20 (1887), 43. Zwei Jahre zuvor hatte die liberale Allgemeine Zeitung des Judentums spöttisch angemerkt, daß während einer orthodoxen Schulfeste in Frankfurt erwachsene Mädchen trotz des religionsgesetzlichen Verbots in »Hosenrollen« aufgetreten seien (AZJ 49/1885, 24).

<sup>84</sup> I. Ehre, 1971, 1.

<sup>85</sup> Vgl. E. Devrient, 1848, 6f. und 1874, 283f. sowie A. Kohut, 1900, 188ff.

<sup>86</sup> Vgl. E. Kalser, 1927, 67 und 75 sowie das besonders gehässige Werk von E. Frenzel, 1942. Frenzel verdächtigt die Juden, ihr Assimilationsbestreben sei »Tarnung« (194).

<sup>87</sup> E. Kalser, 1927, 67.

<sup>88</sup> J. Bab, s. v. Schauspielkunst, in: JL, Bd. IV/2, Sp. 158.

nationalsozialistischen Deutschland diskreditiert und verfehmt wurden, konnte ihr Werk als Verkörperung einer fruchtbaren Kultursymbiose gerade im deutschen Theater gelten.

Die sozialpsychologischen und historischen Gesichtspunkte, die nunmehr ins Feld geführt wurden, um im Gegenschlag zur Theaterfeindschaft der Orthodoxie geradezu eine besondere Affinität des Judentums zur dramatischen Kunst zu begründen<sup>89</sup>, nehmen sich rückblickend recht seltsam aus.<sup>90</sup> »Die tiefe leidenschaftliche Inbrunst« des Ostjuden samt seiner »religiösen Orgiastik« sei »die Quelle seiner schauspielerischen Entladungen«, vermutete Erwin Kalser, der jüdische Schauspieler und Regisseur an der Berliner Piscatorbühne, während »das schauspielerische Ingenium des Westjuden« seinen Grund »in einer besonderen geistigen Hellsichtigkeit, einer vollendeten Wachheit..., einer Art universellen Bewußtseins des Unbewußten« finde.<sup>91</sup> Salcia Landmann gab im Hinblick auf »die häufig eminente Begabung« der Ostjuden »zu Mimik, Rhetorik, Bühnenkunst in jeder Variante« und ihrer »Leidenschaft« und ihrem »Talent zur Ausdruckskunst« sogar dem Vorurteil der nationalsozialistischen Rassenlehre recht.<sup>92</sup> Enigmatisch fügte J. Bab 1927 im Jüdischen Lexikon hinzu, die Schauspielkunst paralysiere »die besondere Gefahr, die sonst dem Judentum auf seinem Wege zur Kunst gefährlich wird: einerseits das Übermaß des Bewußtseins, das die Einzelheit aus ihrem organischen Zusammenhang herausreißt, sie allzu selbständig behandelt, das Virtuosenentum, und andererseits die Schwäche im Besitz des ihm nicht durch tausendjährige Tradition zugeführten Naturstoffs.«<sup>93</sup> Wahrscheinlich hätte die weniger tiefsinnige Feststellung genügt, daß das Theater für viele Juden ein angenehmes Medium der Emanzipation und Vehikel zur Integration in die europäische Kultur war, so daß sie sich auf diesem Gebiet am erfolgreichsten und weitesten assimilierten. Die Bühne wurde, »ganz besonders in Deutschland, ein starkes Bindemittel an die deutsche Kultur«<sup>94</sup>.

---

<sup>89</sup> Vgl. z. B. T. Guthrie, in: M. Kohansky, 1969, VII: »Drama is an art for which Jews have shown extraordinary appreciation and extraordinary aptitude.«

<sup>90</sup> Vgl. auch J. Bab, 1929, 5: »Wir haben den sehr häufigen Fall, daß schauspielerische Kräfte allerersten Ranges ganz aus dem Dunkel, unmittelbar aus sehr bescheidenen sozialen Verhältnissen, aus der Volkstiefe hochtauchen, wir haben die zahlreichen Fälle, in denen bei modernen Juden die Berührung der alten im Ghetto genährten Geistigkeit mit dem Stoff der modernen abendländischen Kultur zu jäher mimischer Entzündung führte ...«

<sup>91</sup> E. Kalser, 1927, 77.

<sup>92</sup> S. Landmann, in: A. Granach, 1973, 295.

<sup>93</sup> J. Bab, s. v. Schauspielkunst, in: JL, Bd. IV/2, Sp. 158.

<sup>94</sup> H. Freeden, 1985, 80; vgl. die Erinnerungen Sh. Finkels über seine Lehrjahre als Schauspieler in Berlin, 52: »שם מכס ריינהארט שבה בשנים הן את לבו של כל צעיר במזרח« – (»Der Name Max Reinhardt nahm in jenen Jahren das Herz eines jeden jungen Menschen in Osteuropa gefangen, der Schauspieler werden wollte«) und 60 ff.

## Jüdisches Theater im Nationalsozialismus

Vor diesem Hintergrund bekam die Geschichte des Theaters unter dem Nationalsozialismus, in einer Zeit also, in der die jüdische Emanzipation und Assimilation auf beispiellos verbrecherische Art und Weise rückgängig gemacht wurde, eine besonders bittere Note. Es war nicht verwunderlich, daß sich die den Juden durch den Rassenwahn aufgezwungene »Dissimilation« für die Betroffenen auf diesem Gebiet besonders schmerzhaft manifestierte. Dieser Sachverhalt findet seinen Ausdruck wiederum in einem Bildungsroman, in dem das Theater, ebenso wie bei Franzos mit Anklängen an Goethes *Wilhelm Meister*, erneut am Wendepunkt eines Bildungs- und Lebensweges steht.<sup>95</sup>

In Soma Morgensterns Erstlingswerk *Der Sohn des verlorenen Sohnes* kommt es aus Anlaß des Besuches eines jiddischen Stücks in Berlin zum Bruch zwischen Alfred, dem fern der Heimat aufgewachsenen Sohn eines abtrünnigen Juden, und seiner zum Christentum konvertierten Großmutter, und es ist dieser Theaterstreit, in dessen Folge Alfred schließlich auf den Weg zurück in die Welt seiner Väter gelangt. Morgenstern, selbst Feuilletonist und Theaterkritiker der liberalen *Frankfurter Zeitung*, der im Jahre 1934 durch die Arierbestimmung des neuen Schriftleitergesetzes seine Stellung verlor, war mit seinem persönlichen Erleben und seiner Profession von einer solchen »Dissimilation« betroffen. Das Schicksal seines Romans, der 1935 bei Erich Reiss in Berlin erschien, einem Verlag, der seit 1933 nur noch jüdische Bücher publizierte und 1936 schließen mußte, gehört in diesen kulturpolitischen Kontext, in dem im Frühjahr 1933 infolge der Ausschaltung der »Nichtarier« aus allen öffentlichen Ämtern und dem politischen und kulturellen Leben mit einem Schlag mehrere tausend jüdische Künstler arbeitslos wurden. Um ihnen in ihrer materiellen Not zu helfen und den durch immer neue diskriminierende Einschränkungen zutiefst verletzten und existentiell verunsicherten Juden zumindest für eine Übergangszeit eine kulturelle Perspektive zu geben, wurde schon im Sommer 1933 der *Jüdische Kulturbund* gegründet, dem nach einer Auflage der Behörden nur Juden beitreten und zu dessen Veranstaltungen nur Mitglieder Zugang hatten.<sup>96</sup> So entstand durch die den deutschen Juden von den Nazis aufgezwungene »Kulturautonomie«, wie dieses Zurücktreiben ins Ghetto von einem deutsch-nationalen Reichstagsabgeordneten genannt wurde, die bemerkenswerte Situation, daß die Rückbesinnung auf das Jüdische ausgerechnet und vorrangig auf dem Gebiet der Schauspielkunst zu erfolgen hatte. In einer Zeit, in der die Zensur auf dem Gebiet des gedruckten und gesprochenen Wortes keine freie, unkontrollierte Regung mehr zuließ und in Deutschland viele deutschsprachige Dramatiker nicht mehr zu Wort kamen, weil sie Juden waren, machten sich die Verantwortlichen für die Theaterarbeit des Kulturbundes auf die Suche nach einer spezifisch »jüdischen« Schauspielkunst. Das Publikum, das sich der Religion und Tradition recht weit entfremdet hatte,

---

<sup>95</sup> Vgl. S. Morgenstern, 1996, 86–89.

<sup>96</sup> Vgl. S. Adler-Rudel, 1974, 144–147 und H. M. Broder, in: Die Zeit vom 24. 1. 1992, 50.

konnte in seiner übergroßen Mehrheit nicht die geringste Vorstellung von einem »jüdischen Theater« haben. Die Notsituation in Deutschland, so läßt sich im Rückblick sagen, war der Lage des entstehenden hebräischen Theaters in Israel daher darin nicht unähnlich, »daß ein Theater gegründet wurde, weil ein Publikum sichtbar war, und nicht, wie bei sonstigen Theaterunternehmungen, weil ein Regisseur oder ein Darsteller sich selbst, seinen eigenen Stil, eine Richtung, eine Weltanschauung, eine Literaturform manifestieren wollte.«<sup>97</sup>

Die bedrückende und gespenstische Atmosphäre, in der dies geschah und nach dem Befehl der Nazis auch nach dem Pogrom des Jahres 1938 fortgesetzt werden mußte, erinnerte manche Chronisten im Rückblick an die grotesken und grausamen Erfahrungen in den Ghettos Osteuropas zur Zeit des Krieges und der Massenvernichtungen, wo die Nazis ebenfalls das Schauspiel begünstigten: »Rückblickend darf man feststellen, daß von offizieller Seite in jenen Jahren zwei Bewegungen unter den deutschen Juden gefördert wurden: die der Auswanderung und die des Kulturbundes ... Draußen wurde geplündert und gemordet: die Juden mußten Theater spielen. Die Vorstellungen auf der Bühne wurden zu Zwangsvorstellungen ...«<sup>98</sup> Die Rolle des Theaters während dieser Zeit nehmen manche Autoren zum Anlaß, über den Sinn und die Funktion der dramatischen Kunst und die makabren Motive von »Spiel« und »Mummenschanz«<sup>99</sup> angesichts des massenhaften Todes nachzudenken. Es handelt sich hier um eine thematische Affinität der Geschichte des jüdischen Theaters unter der nationalsozialistischen Herrschaft zum Medium des Spiels, die Joshua Sobol in seinem in Deutschland wohl bekanntesten Stück *Ghetto* aufgreift.

### Die sozialen Koordinaten des Theaters

Daß die kulturpolitischen Maßnahmen der Nazis gegen die Juden auf dem Gebiet des Theaters besonders augenfällig werden konnten, hängt mit den für es konstitutiven Eigenschaften zusammen, wegen derer es die sozialste aller künstlerischen und literarischen Formen<sup>100</sup> genannt worden ist: zum einen macht die Kollektivität seiner Rezeption seine soziale Einbindung und Gebundenheit an gesellschaftliche Verhältnisse deutlicher bewußt, als das für Texte anderer Schreibweisen gilt<sup>101</sup>; zum andern ist es zu seiner Realisierung auf ein institutionalisiertes Theaterwesen angewiesen, das dem Rezipienten gegenüber sichtbarer und manifester als Vermittlungsinstanz in Erscheinung tritt als im Hinblick auf Bücher das Verlagswesen.<sup>102</sup> Dieser Sachverhalt hat Gesellschaftswissenschaftler, so den Tel Aviver Soziologen Uri Rapp, dazu veranlaßt, das Phänomen des Thea-

---

<sup>97</sup> H. Freeden, 1985, 36; zum Theater als Objekt der propagandistischen Bemühungen des NS-Staates vgl. im übrigen H. Daiber sowie H. Broder/E. Geisel, 1992.

<sup>98</sup> A.a.O., 6.

<sup>99</sup> A.a.O., 6.

<sup>100</sup> Vgl. G. Steiner, 1962, 97.

<sup>101</sup> Vgl. M. Pfister, 1994<sup>8</sup>, 62.

<sup>102</sup> Vgl. K. Ziegler, 1957–1962, Sp. 1999.

ters zum Ausgangspunkt einer auf das Ganze der Gesellschaft bezogenen Analyse zu machen und die Momente ineinandergreifender Rollen und spektakulärer Zurschaustellung als diejenigen Elemente in der Konstitution der Gesellschaft zu bestimmen, die den Vergleich mit dem Theater immer wieder hervorrufen.<sup>103</sup>

Dieser Aspekt, die im Vergleich mit anderen Kunstformen größere Anfälligkeit und Verwundbarkeit des Theaters gegenüber den Angriffen der Nationalsozialisten, brachte, so ist im Rückblick wohl festzuhalten, aber zugleich die Tatsache mit sich, daß der jüdische Neuanfang auf diesem Gebiet besonders symbolträchtig werden konnte. Bereits August Wilhelm Schlegel hatte in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur von der Erkenntnis der sozialen Bedingtheit des Theaters auf eine Aufgabe geschlossen und davon gesprochen, es müsse dramatischen Texten darum gehen, »auf eine versammelte Menge zu wirken, ihre Aufmerksamkeit zu spannen, ihre Teilnahme zu erregen«.<sup>104</sup> Diese Linie noch deutlicher ausziehend, hat Julius Bab die Funktion des Theaters darin gesehen, daß es seinerseits überhaupt erst ein Kollektiv »erschafft«, daß es »vergesellschaftet«<sup>105</sup>, und noch mehr, daß es »ein elementares Instrument der Demokratie« sei. »Wo es überhaupt zur Wirkung gelangt, schweißt es die Menschen, ganz ohne Unterschied zu einer ›Masse‹ zusammen.«<sup>106</sup>

Welchen Realitätsgehalt die gesellschaftsbildende Zuschreibung auch immer haben mochte – es war eben diese Eigenschaft und Funktion des Theaters, die diese Kunstform in der Frühphase des Zionismus so attraktiv machte. Die Neukonstituierung einer Sprachgemeinschaft, so die einhellige Überzeugung der kulturzionistischen Visionäre, machte ein hebräisches Theater notwendig, ja setzte es in ebensolchem Maße voraus, wie eine vollwertige Nationalkultur eines Nationaltheaters bedurfte. Mit dieser Erkenntnis waren die ersten Zionisten Kinder des neunzehnten Jahrhunderts, unter dessen Einfluß Wilhelm von Scholz noch 1956 formuliert hatte, daß »keine andere Kunst ... wie das Drama eine Kunst der Gesamtheit, des ganzen Volkes« sei.<sup>107</sup> Es spricht alles dafür, daß der Kulturzionismus dabei namentlich unter dem Einfluß der deutschen Kultur stand, die in der Gründerzeit des wilhelminischen Kaiserreiches die Welt ebenfalls dramatisch strukturiert erlebt hatte.<sup>108</sup> Daß dem Theater im Prozeß des zionistischen *nation building* eine kreative Funktion zukommen sollte, war ein Angebot, das die Sprachpioniere des Neuhebräischen nicht ausschlagen mochten. Wenn es einen symbolischen Moment in der Frühgeschichte des hebräischen Theaters gibt, dann ist es der Besuch einer Schauspieltruppe unter der Leitung Nahum Zemachs, des späteren HaBima-Gründers, auf dem XI. Zionistenkongreß im September 1913 in Wien, während dem die Theaterleute die Delegierten des

---

<sup>103</sup> Vgl. U. Rapp, 1973; zum Zusammenhang vgl. auch A. Silbermann, in: ders. (Hg.), 1966, 173–198.

<sup>104</sup> M. Pfister, 1994<sup>8</sup>, 63; A. W. Schlegel, 1966/67, Bd. I, 35f.

<sup>105</sup> J. Bab, 1974, 36; vgl. auch G. Steiner, 1962, 101 und 236.

<sup>106</sup> J. Bab, 1974, 36.

<sup>107</sup> W. von Scholz, 1956, 50.

<sup>108</sup> Vgl. K. G. Just, 1973, 98; K. Jeziorkowski, in: G. Freytag, 1983, 323.

Kongresses mit einer hebräischen Aufführung von Ossip Dymovs Stück *Shema Israel* zu Tränen rührten.<sup>109</sup>

Bei Licht betrachtet, findet sich hier auch ein Motiv für die fortgesetzte Theaterfeindschaft der religiösen Autoritäten, das aussagekräftiger ist als jede kultur- und religionsphilosophische Spekulation und das die unterschiedlichen gegen das Theater gerichteten Affekte und die halachischen Verbotstatbestände zugleich plausibler begründet und zusammenfaßt, als es die Sichtung der Quellen deutlich werden ließ. Wenn dem Theater als kollektiv produzierter und rezipierter Kunstform beim Prozeß der Neuwerdung der Nation eine privilegierte Funktion zukommen sollte, so hatten die Wahrer der Tradition, für die die Volkwerdung Israels für alle Zeiten mit dem Sinaiereignis und dem mosaischen Gesetz verbunden war, allen Grund ablehnend zu sein. Angesichts solcher Thematisierung der Konstitutionsbedingungen der Gesellschaft und darüber hinaus gar ihres kollektiven Sinnhorizontes als einer nicht von religiösen Prämissen abhängigen Frage, wie sie ein herausragendes Kennzeichen von Säkularität ist, liegt die Konkurrenzsituation des Theaters zur religiösen Überlieferung auf der Hand.<sup>110</sup>

#### Die zivilreligiöse Dimension des Theaters

Die Erkenntnis von einer wie auch immer näher zu bestimmenden konkurrierenden Funktion und Bedeutung des Theaters zur Tradition, klingt im neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert bei unzähligen jüdischen – zionistischen wie nicht- oder vorzionistischen –, aber auch nichtjüdischen Autoren und Schriftstellern an. In diesem Horizont, wie er sich in besonderer Weise in Deutschland herausbildete, gewinnen die Äußerungen Erwin Kalsers ihren Sinn, wenn dieser das Theater den »Stolz und die Bildungsstätte des Bürgertums, seine größte Entzückung, die eigentliche Stelle seiner öffentlichen Religiosität, die Tribüne seiner ernstesten Diskussion«<sup>111</sup> nannte. Umso mehr ist es angezeigt, die in der Literatur aus der Frühzeit des hebräischen Theaters anzutreffenden Vergleiche und Bilder beim Wort zu nehmen. Diese lassen den Eindruck entstehen, daß eben dies und zugleich mehr gemeint war, weil die religiöse Dimension hier mit noch größerem Nachdruck vertreten, die Berufung und Profession des Theaterspiels mit noch tieferem Ernst bekannt wird.

<sup>109</sup> M. Kohansky, 1969, 24; die Schauspieler erhielten allerdings nicht die erhofften Subventionen: vgl. R. Ben-Ari, 1957, 15 sowie M. Handelsalts, in: A. Feinberg (Hg.), 1993, 88.

<sup>110</sup> Vgl. A. Silberman, 1966, 191 und M. Pfister, 1994<sup>8</sup>, 70. G. Abramson (1998, 121) berichtet, daß orthodoxe Kreise in Israel sich heftig der Aufhebung der Theaterzensur widersetzen: »It is impossible to estimate the number of plays left unstaged due to the pressure of religious groups«. – Die unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Theorien über den Ursprung des Theaters – vgl. z. B. J. Huizinga (1956), der das Theater auf das Gebet, die Magie und das Schamanentum zurückführt, und die religionssoziologische Theorie J. Wachs (1947), der auf den Zusammenhang mit der Religion und dem Opfer verweist – spielen für diese Überlegung *prima facie* keine Rolle, mögen aber zur zusätzlichen Bestätigung und Plausibilisierung dienen.

<sup>111</sup> E. Kalsar, 1927, 64.

In den biographischen Texten der Pioniere des hebräischen Theaters kommt die Konkurrenzsituation und Frontstellung zur rabbinischen Religion in einer ausgeprägt »parareligiösen« Terminologie zum Ausdruck, die, angesichts ihrer Einsilbigkeit in Bezug auf das Wie und Warum der jüdischen Theaterferne, überrascht. Im Umkreis der HaBima und der Erneuerer der hebräischen Sprache sind die Biblizisten und religiösen Hyperbeln Legion: N. Zemach, der mit dem Glauben an seine Sendung begabte Mystiker des Theaters und Gründervater der HaBima<sup>112</sup>, hatte es sich zur Aufgabe gesetzt, die trockenen Gebeine des jüdischen Volkes auf der Bühne zu neuem Leben zu erwecken<sup>113</sup>; R. Ben-Ari sah im Entstehen des ersten hebräischen Bühnenprogrammes ein Bereschit-Ereignis<sup>114</sup>, und das Studio, in dem die Schauspieler ihre Rolle probten, stand als »a new type of Yeshiva« da, »where the student must devote himself entirely to study«.<sup>115</sup> Der Schauspieler Sh. Finkel hatte sein Leben seiner Aufgabe »geheiligt«<sup>116</sup> und sprach vom Theater als einem Gottesdienst.<sup>117</sup> Die Schauspieler der hebräischen Bühne standen in sehnsüchtiger Erwartung nach einem »Messias«<sup>118</sup>, der sie aus der Wüste ihrer Ratlosigkeit führen sollte; von N. Bialik verlangten sie ein hebräisches Drama, indem sie aus dem hebräischen Wortspiel (»חזוהו הכ לנו מחזוה«<sup>119</sup>) einen prophetischen Anspruch ableiteten, und der Dichter deklamierte das Talmudwort, die Israeliten würden die Völker der Welt von ihren Theatern und Zirkussen aus Tora lehren.<sup>120</sup>

<sup>112</sup> Vgl. R. Ben-Ari, 1957, 236.

<sup>113</sup> Vgl. M. Kohansky (1969, 25) mit einer Anspielung auf die Vision des Propheten Ezechiel (Ez. 37).

<sup>114</sup> Vgl. R. Ben-Ari, 1957, 26 und 28; ähnlich auch K. Stanislavsky, in: M. Kohansky, 1969, 22.

<sup>115</sup> R. Ben-Ari, 1957, 232.

<sup>116</sup> Sh. Finkel, 1968, 40 (»קדש לתאטרון... כל חיי«). Dieser religiöse Bezug – in Affirmation und Abwehr – scheint noch wirksam zu sein, wenn Finkel sich im Vorwort seiner Autobiographie so pointiert auf sein künstlerisches Gewissen, also auf eine interne – keine externe – Instanz beruft (o. S.).

<sup>117</sup> Sh. Finkel, 1968, 82 (»עבודת הקדוש«); ähnlich auch Bama 135/1994, 7 (»מקדש פולחני«). Der jiddische Schriftsteller Jacob Gordin bekennt, er habe sein erstes Theaterstück geschrieben »the way a pious man, a scribe, copies out a Torah scroll« (N. Sandrow, 1996, 132). Von den Juden in New York im 19. Jahrhundert heißt es (a.a.O., 91): »They used their theater bildung... just as their fathers had used the little synagogue back home to study, gossip, pray.«

<sup>118</sup> Vgl. R. Ben-Ari, 1957, 35, 38, 91 und 232.

<sup>119</sup> Bama, 112/1988, 5; vgl. R. Ben-Ari, 1957, 92 (»Master, give us a play«); G. Abramson (1998, 14) spricht von einer Kontextualisierung des Dramatischen in der prophetischen Tradition..

<sup>120</sup> Vgl. Sh. Finkel, 1968, 93 mit Bezug auf den Talmud (b. Meg. 6a). – Vgl. auch A. Granachs autobiographischen Bericht (1973, 178): »Genauso (sc. wie das Bildungsbürgertum in Lemberg vom Theater; MM) sprachen die frommen Chassidim in Horodenka (sc. einer Kleinstadt in der Nähe des Heimatdorfes Granachs in Galizien; MM) über die heiligen Wunderrabbis.« An anderer Stelle (a.a.O., 233f.) ist von der Prüfungskommission die Rede, die zu Beginn des Jahrhunderts die Kandidaten für die Berliner Schauspielschule am Deutschen Theater zu sichten hatte. Diese, so Granach, habe »zu entscheiden, wer würdig und auserwählt ist, einzutreten durch

Nicht verwunderlich sind daher die Bezeichnungen, die im Neuhebräischen rund um das Dramatische gefunden wurden: so kann das Theaterhaus metaphorisch einmal *Synagoge* (בית כנסת)<sup>121</sup>, ein anderes Mal der Aufführungssaal *Tempel* (היכל) genannt werden<sup>122</sup>, und die Tel Aviver Oper trägt, an das biblische *Stiftszelt* erinnernd, den Namen לאמנויות משכן<sup>123</sup>. Dementsprechend sah Dr. Haim Harrari, einer der ersten Theaterkritiker im Jischuw, hoffnungsfroh der Zeit entgegen, in der das entstehende hebräische Theater ein *Licht für die Völker* (אור לגוים) sein werde<sup>124</sup>, von einem romantischen Bühnenbildner und Requisiteur heißt es, daß er das Theater »von ganzem Herzen und von ganzer Seele« liebte<sup>125</sup>, und noch in den achtziger Jahren nannte der Tel Aviver Theaterwissenschaftler Gad Kaynar (Kenar) den Besuch der Premiere eines hebräischen Theaterstücks »a ritual event of existential, supra-aesthetic value regardless of what the play is about.«<sup>126</sup> Mit Blick auf die verschiedenen Modalitäten der Suche nach der jüdischen Identität in der Moderne hat G. Shaked das hebräische Theater dann paradoxerweise auch »the most secular of all Israel's cultural achievements« genannt.<sup>127</sup> Mit der vielsagenden Formulierung, das Theater sei eine der Formen, in der sich *das jüdische Allgemeinbewußtsein offenbart* habe (שבהם נתגלתה הכרת הכלל היהודית)<sup>128</sup> hat Jitzhaq Shiffer die Bedeutung des Theaters für die zionistische Bewegung gleichsam auf den theologischen Begriff gebracht.

#### Theater im Dienst des Zionismus

Zu Beginn des zionistischen Unternehmens und des neuhebräischen Sprachprojekts in Palästina kam die soziale Bedingtheit für das Theater zunächst durch die

---

die lichten Tore, und wer als unwürdig wieder zurückgestoßen werden soll in den grauen Alltag unter die Millionen Unbekannter der kleinbürgerlichen Welt mit den langweiligen Berufen. Am Jom Kippur, dem großen Versöhnungstag, wird im Himmel entschieden über Leben und Tod, wer durch Feuer, wer durch Wasser, wer durch Pest und andere Schrecknisse umkommen soll. Aber Jom Kippur ist jedes Jahr, und ein ganzes Leben lang kann jeder jedes Jahr eine Chance haben, sich dort etwas »Gutes« auszubitten. Hier aber ist man nur einmal im Leben!« Von einem Schauspieler »mit gesellschaftlich-kulturellem Verantwortungsgefühl« heißt es (a.a.O., 208): »Er sah im Theater nicht nur eine Unterhaltungsstätte, wo Leute über billige Witze lachen, sondern wollte, daß es die Nachfolge der Gebetshäuser und Kirchen antrete. Die Bühne ist höher als der Saal, damit sie die Menschen über den Alltag erhebt, sie im Geiste erhöht, sie feiertäglich stimmt.«

<sup>121</sup> D. Urian, in: Bama, 138/1994, 6.

<sup>122</sup> A.a.O., 5.

<sup>123</sup> Vgl. HaAretz vom 10.3.1995. Vgl. auch R. Ben-Ari, der Historiker der HaBima, 1957, 7 (»the sacrifices, self-discipline and almost religious fervour«), 22 (»the gray linen-covered walls gave the studio the feeling of a sanctuary, a holy place ..., a sense of reverence«) und 31 (»sanctuary for the Jewish artist«, »sacred responsibility«) usw.

<sup>124</sup> Sh. Finkel, 1968, 91 (vgl. Jes. 49,6); ähnlich M. Kohansky, 1969, 4f.

<sup>125</sup> Sh. Finkel, 1968, 94 (vgl. Deut. 6,5).

<sup>126</sup> G. Kaynar (Kenar), 1994, 7.

<sup>127</sup> G. Shaked, in: L. Ben-Zvi (ed.), 1996, 6.

<sup>128</sup> J. Shiffer, in: Bama, 9/1946, 40.

Tatsache einer Behinderung zum Ausdruck. Daß die Renaissance des Hebräischen als gesprochener Sprache in den Jahrzehnten zuvor hinter der Wiederbelebung der Schriftsprache, die schon zur Zeit der *jüdischen Aufklärung* (Haskala) eingesetzt hatte, zurückgeblieben war, konnte sich auf die Entstehung und Entwicklung einer Bühnenpraxis nur hemmend auswirken. Anders als die Ausübung der religiösen Rituale in der Exilssituation setzte das Theater für Schauspieler wie für Rezipienten eine aktive Sprachkenntnis voraus, und eine solche war in diesen Jahren noch nirgends vorhanden.<sup>129</sup> Mit dieser Feststellung ist zugleich der wichtigste Faktor benannt, der für das qualitative Defizit des hebräischen Lesestücks dieser Zeit verantwortlich zu machen ist – die mangelnde Spielbarkeit.<sup>130</sup>

Unter diesen Bedingungen entstand das hebräische Drama zunächst einmal als Literatur des jüdischen Bildungsbürgertums, das im übrigen am nichtjüdischen Theaterleben seiner osteuropäischen Umgebung teilnahm. Erst mit der Ausbreitung des gesprochenen Idioms bekam es die Chance, sich zum lebendigen Theater zu entwickeln. Martin Buber nahm die Gründung der Bima dann zum Anlaß, die paradoxe Situation zu beschreiben, in der es zwar ein hebräisches *Theater*, aber noch kein hebräisches *Drama* gab. Dieser Mangel hatte für das in Moskau spielende Ensemble eine jahrelange Repertoirekrise zur Folge, die sich zu Beginn der zwanziger Jahre zu einer existenzbedrohenden Lähmung seiner Aktivitäten auswuchs.<sup>131</sup> Verschärft wurde diese Situation noch durch die Erwartung, daß das existierende Theater nicht nur das ihm entsprechende Drama, sondern auch das Publikum »hervorrufen«<sup>132</sup>, »erschaffen«<sup>133</sup> sollte. Welcher Moment vermöchte dieses Entstehen eines neuen Publikums besser illustrieren als die Situation, in der den Schauspielern aus dem Auditorium zum ersten Mal *הידה*, das hebräische Bravo, zugerufen wurde?<sup>134</sup>

Bei HaBima wurde dieser kreative Aspekt durch Konstantin Stanislavsky mit seiner Doktrin der schöpferischen Identifizierung der Akteure mit ihren Rollen noch zusätzlich akzentuiert. Die Tatsache, daß die erste professionelle und zugleich berühmteste hebräische Bühne, das spätere israelische Nationaltheater, nicht nur in Moskau gegründet wurde, sondern in den ersten Jahren auch dort spielte und erst nach einem Umweg über den Atlantik im Orient heimisch wurde, ist geeignet, die Gewagtheit dieses gesellschaftsbildenden Unternehmens, einer *creatio ex nihilo*, besonders sinnfällig zu machen.<sup>135</sup> Die Schauspieler, die in der Anfangszeit um ihr tägliches Brot kämpfen mußten, stellten an sich den

<sup>129</sup> Vgl. Y. Segel, in: Bama, 2/1937, 45.

<sup>130</sup> Vgl. z. B. G. Abramson, 1979, 24ff.

<sup>131</sup> Vgl. z. B. R. Ben-Ari, 1957, 91.

<sup>132</sup> M. Buber, 1933, 214.

<sup>133</sup> Vgl. die Formulierung in Bama 135/1994, 7: »יצר קהלים חדשים ... התאטרון«.

<sup>134</sup> Vgl. M. Kohansky, 1969, 9.

<sup>135</sup> Unter dem Vorzeichen des Sozialismus erfuhren die Ziele der HaBima-Gründer eine weitere ideologische Steigerung. Im Gefolge der russischen Revolution ging es ihnen und ihrem Lehrer Stanislavsky darum, unterdrückten Völkern auf dem Wege des Theaters zu eigenem Nationalbewußtsein zu verhelfen (vgl. Ch. Shoham, in: Bama 103/1986, 7); unvermeidlich war dann aber, daß diese kulturpolitischen

Anspruch, nicht nur ihre eigenen, sondern nicht weniger als *die Probleme des jüdischen Volkes* lösen zu wollen<sup>136</sup> – und mußten doch zugeben, daß ihre größte Schwierigkeit zunächst darin bestand, daß ihnen ein Publikum fehlte.<sup>137</sup> Joseph Roth bemerkte dazu: »Wenn von vierzehn Millionen Juden kaum drei Millionen hebräisch verstehen, und diese drei unter den vierzehn über die ganze Welt verstreut Millionen ebenfalls verstreut sind, so kann ich die Existenz eines hebräischen Theaters nicht verstehen.«<sup>138</sup>

Die Disproportion zwischen den vorhandenen Ressourcen und der Größe der Aufgabe war in Palästina nicht viel geringer. Immerhin konnte das Theater hier bei der zionistischen Erwachsenenbildung ansetzen und zu einem Mittel der Propagierung der sprachlichen Renaissance des Hebräischen unter den Neueinwanderern in Palästina werden.<sup>139</sup> Für die meisten unter ihnen – und das heißt: für die Mehrzahl sowohl des Publikums als auch der Schauspielerinnen und Schauspieler – war das erneuerte Idiom zu diesem Zeitpunkt erst die dritte oder vierte Sprache, die sie noch unvollständig beherrschten. Als zusätzliche Erschwernis kam später, in den Jahren nach der Staatsgründung, hinzu, daß ein nicht geringer Teil der eingewanderten Bevölkerung der Schauspieltradition des Abendlandes auch aus Gründen der orientalischen Herkunft von Haus aus fernstand. Der Beweis der Erreichbarkeit des hochgesteckten Ziels einer jüdischen »Kulturautonomie« war erst noch zu erbringen.

So sollte die Erkenntnis, daß das Theater nicht nur sozial bedingt sei, sondern auch umgekehrt sein Kollektiv erschaffe, für das hebräische Theater nicht nur in idealtypischer Weise, sondern geradezu buchstäblich zutreffen. Es waren zunächst keine »Massen«, die durch die hebräische Bühne in Palästina angezogen wurden, aber es entstand ein Publikum, das, gemessen an den demographischen Zahlen des Landes und den historischen Bedingungen, alle Erwartungen übertraf. Zum Kulturerlebnis in der neugewonnenen Sprache, für das sich abends nach getaner Arbeit das Publikum konstituierte, gehörte die Neubegründung des semantischen Vermittlungszusammenhanges mit den außersprachlichen Gestaltungsmitteln der Gestik und Mimik, das Feilen am russischen Akzent und überhaupt der Glaube, dem Geschehen der Entstehung eines neuen Nationaltheaters, der Verschmelzung der Theatertradition des Westens mit der Welt der Bibel und der entstehenden zionistischen Neuschöpfung in Palästina beizuwoh-

---

Ziele, schon aufgrund der gewählten Sprache und der Verbindungslinien zur zionistischen Bewegung, mit den sowjetischen Behörden in Konflikt kamen und HaBima in die Mühlen der staatlichen Kulturpolitik geriet. (vgl. N. Zemach, in: Bama vom 17. 1. 1972, 6). Zum jüdischen Theater in der Sowjetunion vgl. A. Lustiger, 1998, 115 und 333–335.

<sup>136</sup> Vgl. R. Ben-Ari, 1957, 36: »We had to solve our own personal problems, as well as the problems of the Jewish people.«

<sup>137</sup> Vgl. a.a.O., 29: »The only thing that was missing was an audience.«

<sup>138</sup> J. Roth, 1971, 130. Weiter heißt es bei Roth: »Von der Habima waren viele Sachverständige entzückt. Ich verstehe, daß man von einem Luxusgegenstand entzückt ist. Er kann artistische Werte haben. Künstlerisch aber ist nur das Notwendige.«

<sup>139</sup> Vgl. G. Abramson, 1979, 28.

nen.<sup>140</sup> Angesichts dieses weitgespannten Horizontes verwundert es nicht, daß die Erwartungen an das neue Theater alle Lebensbereiche betrafen. Es sollte, so Bialik in einer Rede über das Bima-Theater in Berlin im Jahre 1928, dazu helfen, einen neuen hebräischen Lebensstil zu schaffen, einen hebräischen Stil und eine hebräische Aussprache, es sollte die Kleidung verändern, es sollte lehren, wie zu stehen, wie zu sitzen, wie sich zu grüßen, wie hebräische Gestik und Mimik mit hebräischer Rede zu verbinden sei.<sup>141</sup> Die Verschmelzung der Sprache des Theaters mit der Sprache der Bibel sollte mehr sein als die Übertragung bereits bestehender kultureller Werte in ein neues Idiom: sie sollte zu einer auf einer neuen hebräischen Geistigkeit beruhenden schöpferischen Synthese führen, zu einem im emphatischen Sinn hebräischen Theater.<sup>142</sup>

Angesichts dieser Aufgabenstellung ist es nicht verwunderlich, daß die Betonung der Hebraizität Theater in anderen Sprachen ausschloß. Diese Exklusivität führte im Sinne der Traditionsbildung einer jüdischen Bühne zu der zusätzlichen Erschwernis, daß sich die entstehenden Schauspielerguppen in Erez Israel von derjenigen jüdischen Theatertradition aus dem 19. Jahrhundert – der jiddischen – abschnitten, an die sie immerhin hätten anknüpfen können. Diese Frage erschien der 3. Vollversammlung der zionistischen Arbeiterpartei Hapoel Hazair, die zu Pessach 1907 zusammentrat, als so bedeutsam, daß sie die Resolution verabschiedete, kein Zweig der Organisation habe das Recht, »im Jargon Theaterstücke aufzuführen ...«<sup>143</sup> Für die radikalen Hebraisten lag es nahe, daß das Verbot dieser mit dem Leben im Exil und im Ghetto identifizierten Sprache nicht nur die Aufführungspraxis, sondern überhaupt jede Art von Rezeption betraf. Die hebräischen Übersetzer der Dramen aus der Weltliteratur, unter ihnen in erster Linie der Molière-, Shakespeare- und Tschechow-Übersetzer Avraham Shlonsky, gehörten demgegenüber zu den wichtigsten Sprachschöpfern der neu-hebräischen Sprache.<sup>144</sup>

<sup>140</sup> Vgl. a.a.O., 31 und M. Kohansky, 1969, 11: »... the people came not so much to see theatre as to hear Hebrew spoken on the stage, for these shows, arranged by teachers, were part of the heroic fight to establish Hebrew as the community's common language.« Zur Bedeutung des Theaters im Kibbutzleben vgl. J. Baratz, 1954, 176, 190 und 201. Zu Fragen der Aussprache und des Akzents auf der Bühne: M. Handelsalts, in: A. Feinberg (Hg.), 1993, 90; Sh. Finkel, 1968, 95; F. Rokem, in: L. Ben-Zvi (ed.), 1996, 57. – Ch. Shoham (Bama, 137/1994, 93) erklärt dieses uranfängliche hebräische Theatererlebnis aus dem Bedürfnis der Palmach-Generation zur Selbstthematierung, aus dem später der zionistische Mythos erwachsen sei.

<sup>141</sup> Vgl. Ch. Shoham, in: Bama, 103/1986, 7–8.

<sup>142</sup> So die Forderung Bialiks (Bama 1933, 10). In diesem Sinne sprach N. Zemach am 16.2.1920, in einer Rede zur Verteidigung der staatlichen Subventionierung der HaBima in der Sowjetunion, von »einem hebräischen Theater, nicht nur einem Theater auf hebräisch!« (N. Zemach, in: Bama vom 17.1.1972, 6).

<sup>143</sup> Vgl. B. Harshav, 1993, 217; Sh. Finkel (1968, 73) nannte das Spielen in einer anderen Sprache als dem Hebräischen *geistige Apostasie* («להשתמד מבחינה ריונית»); zur Konkurrenz zwischen dem hebräischen und dem jiddischen Theater im Moskau der zwanziger Jahre vgl. auch Bama 134/1993, 8–11.

<sup>144</sup> Vgl. J. Achi-Nachman, in: Bama vom 21. 2. 1971, 110–113.

## Der »verpflichtende Rahmen«

Bialik, der das erste Stück des HaBima-Theaters, An-Skis *Dibbuk*<sup>145</sup>, ins Hebräische übersetzte, hob hervor, *hebräisches Theater* («תיאטרון עברי») sei nicht »einfach Theater«, sondern eine Erziehungsstätte («בית חינוך») für das jüdische Volk. Hebräisches Theater solle weit mehr als nur unterhalten: nämlich bilden, den Volksgeist »adeln«, und es habe eine prophetische und visionäre Mission.<sup>146</sup> Hier ist der Ursprung der bis heute gehörten Rede vom verpflichtenden gesellschaftlichen Rahmen («מסגרת מחייבת»)<sup>147</sup>, der die israelischen Theatermacher umtreibt, zu immer neuen Debatten über das spezifisch »Israelische« ihres Tuns anregt und ihren Texten Attribute wie »relevant, actual, documentary, political, and social«<sup>148</sup> abverlangt.

In regelmäßigen Abständen wird dieser Anspruch, der bald so alt ist wie der Zionismus, aber immer noch mit dem Pathos des Neuen daherkommt, dem Bühnenschriftsteller gegenüber fordernd zur Geltung gebracht: In den Jahren nach dem Unabhängigkeitskrieg war es Moshe Shamir, der die Schriftsteller in seinem literarischen Manifest («מניפסט סיפרותי») dazu aufrief, aus dem Elfenbeinturm herauszukommen. In den sechziger und siebziger Jahren diente das Bild des den zionistischen Idealen verpflichteten kulturpolitischen Aktivisten (עסקן ציבורי und שליח של תודעה ציבורית)<sup>149</sup> dazu, einen Provokateur auf der Bühne wie Chanoch Levin zur Ordnung zu rufen. In den achtziger Jahren stellte sich der nationalreligiöse Knessetabgeordnete Chanan Porat dann den Stücken Sobols mit der Formulierung entgegen, das israelische Theater müsse *elementaren moralischen und öffentlichen Normen* («קריטריונים מוסריים וציבוריים אלמנטריים») genügen.<sup>150</sup> Vor dem Hintergrund dieser Ansprüche ist dann auch die bittere Klage – bis hin zum Vorwurf des »Verrats« oder des »Selbsthaßes«<sup>151</sup> – zu verstehen, wenn das real existierende Theater diesen Vorstellungen nicht genügt. Begreiflich wird so aber auch, daß die Theaterfeindschaft der religiösen Autoritäten, so prinzipiell sie sich bisweilen gebärdet, nicht als grundsätzliche Ablehnung gegenüber der dramatischen Kunst geäußert wird, sondern – oft nach jahre-, gar jahrzehntelangem Schweigen<sup>152</sup> – erst an konkreten Monenda Anstoß nimmt und an die Öffentlichkeit dringt.<sup>153</sup> Auf der anderen Seite scheint neuerdings die Speerspitze

<sup>145</sup> Vgl. G. Shaked, in: Bama 1988/112, 5.

<sup>146</sup> So Ch. N. Bialik, in: Bama 1933, 10; zur Kritik an Bialik vgl. Bama 135/1994, 6–8.

<sup>147</sup> Vgl. a.a.O., 5.

<sup>148</sup> D. Urian, in: L. Ben-Zvi (ed.), 1996, 228; vgl. auch M. Keren, 1989 und G. Abramson, 1998, 14f.

<sup>149</sup> Vgl. Ch. Shoham, in: Bama 103/1986, 7; zur Forderung nach »relevantem Theater« vgl. auch G. Shaked, in: Bama 1988/112, 8.

<sup>150</sup> D. Urian, in: Bama, 1985/100, 78.

<sup>151</sup> Ders., in: Bama, 1994/138, 5–20.

<sup>152</sup> Vgl. z. B. M. Kohansky, 1969, 13.

<sup>153</sup> Im Jahre 1988 war es das *Jerusalem Syndrom* J. Sobols, das den zuständigen Haifaer Stadtrabbiner dazu veranlaßte, dem gesetzesobservanten Publikum den Theaterbesuch künftig in ritueller Hinsicht unmöglich zu machen. Er wies das Haifaer Theater an, die Mesusot von den Türpfosten des Schauspielhauses zu entfernen. »Natur-

der orthodoxen Rekonversionspropaganda in den Aktivitäten von orthodox gewordenen Schauspielern und Entertainern zu liegen, die, die Verheißung des Talmuds über die endzeitliche Umwandlung der Theaterhäuser in Lehrhallen der Tora (b. Meg. 6a) fest im Blick, ihre Begabung als Showmaster dazu einsetzen, das Publikum von der geistigen Leere der säkularen Welt zu überzeugen.<sup>154</sup>

### Fakten und Zahlen

Vor dem Hintergrund der geschichtlichen Rolle des hebräischen Theaters ist die im internationalen Vergleich ungewöhnlich niedrige Subventionsrate der israelischen Bühnen auch kein Zeichen einer etwa bewußten und politisch gewollten Zurücksetzung des Theaters im Kulturbetrieb, sondern Indiz dafür, wieviel in Israel Künstler und Publikum für ihr Theater aufzubringen bereit sind.<sup>155</sup> So ist denn auch die Zahlungsbereitschaft der Theaterbesucher bemerkenswert hoch. Nach einer Schätzung der *Encyclopedia Judaica* wurden in Israel in den sechziger Jahren jährlich etwa drei Millionen Theaterkarten verkauft, ein Erfolg, der auch in späteren Jahren – trotz der Konkurrenz des inzwischen eingeführten Fernsehens – wiederholt werden konnte.<sup>156</sup> Gemessen an der Bevölkerungszahl, so das Nachschlagewerk, handelt es sich wahrscheinlich um den höchsten Theaterbesuch auf der Welt. Daran ändert auch nichts die Tatsache, daß diese erstaunlichen Zahlen sich unter anderem darauf zurückführen lassen, daß der Gewerkschaftsverband *Histadrut* und große Arbeitgeber häufig ganze Vorstellungen für ihre Mitglieder und die Belegschaft aufkaufen.<sup>157</sup>

---

lich darf ein Jude nicht ins Theater gehen«, kommentierte der Gelehrte seine Entscheidung. »Und ein religiöser Jude erst recht nicht« (Maariv vom 8.1.1988).

<sup>154</sup> Vgl. D. Urian, in: Bama, 1994/138, 6–7 und 12 sowie in der zeitgenössischen *Reponsensammlung* von R. Mosche Feinstein *Igeret Moshe* (Bar Ilan RP). Dort argumentiert ein Theatermann, mit seiner Profession habe er die Möglichkeit, auf die Jugend im Sinne der Tora Einfluß zu nehmen. Dieses Anliegen wird im Text allerdings sonderbar (»שאלה מוזרה«) genannt.

<sup>155</sup> Aufgrund der finanziellen Schwierigkeiten der öffentlichen Hand mußte das Stadttheater in Beer Sheva z. B. in den achtziger Jahren die Hälfte, die Schauspielhäuser in Jerusalem, Tel Aviv und Haifa drei Viertel ihres Haushaltes mit eigenen Mitteln durch den Kartenverkauf bestreiten. (vgl. HaAretz vom 27.5.1988). Anfang der neunziger Jahre hatte das Nationaltheater mit seinen 195 festangestellten Mitarbeitern sowie 55 Schauspielern einen Jahresetat von umgerechnet nur 15 Millionen Mark zur Verfügung. Neben den jährlich zwölf bis fünfzehn Neuproduktionen auf drei Spielstätten konnten davon noch nicht einmal die monatlichen Schauspielergagen von umgerechnet etwa 2500 Mark bezahlt werden. Sowohl HaBima als auch das Kameri-Theater waren in dieser Zeit in zweistelliger Millionenhöhe verschuldet; vgl. TH-Jahrbuch 1991, 50. Fakten und Zahlen zum israelischen Theater auch in: M. Handelsalts, in: A. Feinberg (Hg.), 1993, 124 ff.

<sup>156</sup> Vgl. J. Winberg, in: Bama 1969, 7–12 und EJ, Bd. 15, Sp. 1062.

<sup>157</sup> Der Theaterkritiker Michael Handelsalts bemerkt dazu freilich kritisch (in: HaAretz, Wochenendausgabe vom 20.5.1987, 59), daß der Massenandrang einen nivellierenden Einfluß auf das Theater habe und die Quantität der Besucherzahlen immer mehr in umgekehrter Relation zur Qualität auf der Bühne stehe.

## Der literatursoziologische Aspekt

Die starke Stellung des israelischen Theaters läßt sich darüber hinaus durch einen vergleichenden Blick auf diejenigen Tendenzen verdeutlichen, die die dramatische Kunst im Westen in den vergangenen Jahrzehnten in eine Krise geführt haben. Die Rede von einer »Krise«<sup>158</sup> des Theaters, die seither zu den Allgemeinplätzen von Feuilleton, Kulturkritik und Literaturwissenschaft gehört, läßt sich mit der literatur- und mediensoziologischen Einsicht begründen, daß dem Theater im Zeitalter der elektronischen Medien – anders als etwa im elisabethanischen Zeitalter ist es, neben der religiösen Rede, nicht mehr das einzige Massenkommunikationsmittel – im Gefüge der öffentlichen Kommunikation nur noch eine Marginalstellung zukommt.<sup>159</sup>

Dieter Wellershoff hat in seinen Frankfurter Poetikvorlesungen die zu solcher Marginalisierung führenden Gesetze der modernen literarischen Produktion beschrieben. Er benennt die Steigerung des Tempos der literarischen Produktion, die Enttemporalisierung und Entgrenzung der Literatur, die mit dem Prozeß der zunehmenden Beschädigung der öffentlichen Bedeutung der Literatur, und, so wäre hinzuzufügen, in besonderem Maße auch des Theaters, einhergehen.<sup>160</sup> Es scheint die Besonderheit der israelischen Literatur zu sein – und dies gilt aus den dargelegten Gründen sicher noch mehr für dramatische als für epische oder lyrische Texte –, daß sie diesen Gesetzen noch nicht oder nur teilweise gehorcht. Der Beschleunigung der literarischen Produktion und dem Überhandnehmen der sekundären Auslesemechanismen in der Rezeption – wie Zufall, Vorlieben oder Medienbeherrschung – sind aufgrund der Größe des Landes, einem »Kleinstaat«<sup>161</sup>, wie er von Friedrich Dürrenmatt für gutes Theater gefordert worden ist, Grenzen gesetzt. Für die von Wellershoff apostrophierte Abschaffung der Avantgarde<sup>162</sup> und die Entzeitlichung der Literatur ist das Land zu geschichtsbewußt, und die immer neuen Verschiedenheiten, die Steigerung der Pluralität, die Entgrenzungsprozesse, die hierzulande in eine entgrenzte, zentrumslose Welt führen, sind im wiedererworbenen Land, in dem das jüdische Volk sein Zentrum erst wiedergefunden hat, charakteristisch retardiert. In welchem anderen westlich orientierten Land kann ein Autor schließlich damit rechnen, daß sich selbst oberste staatliche Instanzen mit dem Inhalt seiner Stücke beschäftigen und ihre Stellungnahme abliefern? Und während schließlich im Okzident mit dem Zusammenbruch der legitimatorischen Geschichtsmythologien, dem Ende der »grands discours« (Jean-Francois Lyotard), die lohnenswerten Themen abhandengekommen zu sein scheinen, hat die geschichtliche Thematik, haben die zionistische »master-narrative« (»עלילת העל הצינינית«)<sup>163</sup> und der mythologische »שיח ישראלי« in Israel nichts von ihrer bedrängenden Aktualität verloren.

<sup>158</sup> P. Szondi, 1963, 20 ff.

<sup>159</sup> M. Pfister, 1994<sup>8</sup>, 55.

<sup>160</sup> Vgl. D. Wellershoff, 1996, 9–32.

<sup>161</sup> Vgl. F. Dürrenmatt, 1985, 80 f.

<sup>162</sup> Vgl. D. Wellershoff, 1996, 22.

<sup>163</sup> G. Shaked, 1993, 14.