



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Theater zum Überleben? Zur Praxis von
Theateraufführungen in nationalsozialistischen
Lagern“

verfasst von / submitted by

Eva Maria Fuchs

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree
of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2018 / Vienna, 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 344

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Englisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Krammer

Danksagung

Hiermit möchte ich meinen Dank an folgende Personen richten:

Erstens an meinen Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Mag. Dr. Stefan Krammer für die Mühe und die vielen Stunden der geduldigen Betreuung. Es war eine Bereicherung, dieses für mich so relevante Thema in einer Diplomarbeit behandeln zu dürfen.

Zweitens an Luca Lezuo, der das Korrekturlesen übernommen hat und mir bei Zweifeln und Schreibkrisen immer mit Expertise beigestanden ist.

Drittens an viele Menschen und Institutionen, die mir bei meiner Recherche geholfen haben und mit denen ich mich zum Thema anregend austauschen durfte: Ein Danke an Alan Ehrlich für die interessanten Hintergrundinformationen und freundlichen Emails, an Karen Breece für ihre zuvorkommende Unterstützung und den Zuspruch, an Katja Zaich für ihre Expertise mit der „Ludmilla“, an Karl Ramsmaier für zusätzliche Informationen und auch an das Archiv der Gedenkstätte Dachau, das Archive of Jetty Cantor der Universität van Amsterdam und das Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes für die tollen Unterlagen und die reibungslose Kooperation.

Zuletzt gilt mein Dank meinen phantastischen Eltern, die mir mein Studium finanziert, mich immer unterstützt und mir ein offenes Ohr in schönen wie in schwierigen Zeiten geschenkt haben und immer schenken.

Lebenslauf

Eva Maria Fuchs

Berufliche Erfahrung

2017-2018	Hospitanz am <i>Theater der Jugend</i> : Klassenspiel am BRG 5 <i>Josef-Haydn-Realgymnasium</i>
2016-2017	Sprachliche Betreuung von Deutsch-Studierenden an der <i>University of Exeter</i>
2016	Fachbezogenes Praktikum für Deutsch an der <i>Theresianischen Akademie</i>
2015-2016	Fachbezogenes Praktikum für English an der <i>Neulandschule Laaerberg</i>
2014-2015	StEOP-Mentoring für Erstsemestrige am Institut für Germanistik an der <i>Universität Wien</i>
2013-2016	Mitarbeit an der <i>Wiener Lerntafel</i>
2010-2016	Kinderbetreuung bei <i>Kinderfreunde Steyr/Kirchdorf</i>
Seit 2010	Nachhilfe Englisch, Deutsch

Bildungsweg

2016-2017	Einsemestriger <i>ERASMUS</i> Studienaufenthalt, <i>University of Exeter</i>
Seit Oktober 2012	Lehramtsstudium Englisch und Deutsch, <i>Universität Wien</i>
2012-2013	Mitbelegung an der <i>Akademie der bildenden Künste Wien</i>
Juni 2012	Matura
2004-2012	<i>BG/BRG Werndlpark Steyr</i>

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	iii
Lebenslauf	v
Inhaltsverzeichnis	vii
Verzeichnis der Abbildungen	ix
1. Einleitung	1
2. Übersicht theatraler Aktivitäten in nationalsozialistischen Lagern	5
3. Ausgewählte Stücke	19
3.1. „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“	19
3.1.1. Entstehungsbedingungen	19
3.1.2. Dramenanalyse	27
3.1.2.1. Sprache	31
3.1.2.2. Raum	43
3.1.3. Analyse der Aufführungsbedingungen	50
3.2. „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“	56
3.2.1. Entstehungsbedingungen	56
3.2.2. Dramenanalyse	63
3.2.2.1. Sprache	65
3.2.2.2. Raum	74
3.2.3. Analyse der Aufführungsbedingungen	78
4. Theater zum Überleben?	83
4.1. Kritikpunkt Kooperation mit der SS	84
4.2. ‚Überlebensstrategien‘	86
5. Resumé	95
6. Literaturverzeichnis	98
6.1. Unveröffentlichte Quellen	98
6.2. Veröffentlichte Quellen	98
7. Anhang	102
7.1. Abstract	102
7.2. Plagiatserklärung	104

Verzeichnis der Abbildungen

Abb. 1: Textseite 1 der „Blutnacht“.....	30
Abb. 2: „1985 aus der Erinnerung gezeichnet von Bruno Furch, Wien“	54
Abb. 3: Notizen Ehrlich zu Seite 12	76
Abb. 4: Notizen Ehrlich zu Seite 1	77

„Die Häftlinge zollten mir stürmischen Beifall, die SS-Leute meinten,
der Beifall gelte meiner künstlerischen Leistung.
Da applaudierten auch sie dem näherrückenden Untergang ihrer Welt.“

(Furch 1993: 184)

1. Einleitung

Auf den „näherrückenden Untergang [ein]er Welt“ (Furch 1993: 184), die sie seit Jahren nicht anders kannten – darauf setzten wohl alle Häftlinge ihre Hoffnungen. Als großer Hoffnungsträger galt in vielen Lagern das Schauspiel, was die zentrale Frage des Titels nach Theater als Überlebenskunst aufwirft. Die Häftlings-Aufführungen konnten verschiedene Formen annehmen, denn es wurde nicht nur heimlich, sondern auch vor versammelter SS-Mannschaft gespielt. Beispiele dafür liefern die Aufführungen zweier Stücke aus Lagern, die verschiedener nicht sein könnten: Die mit Kurztitel lautende „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ entstand 1943 in Dachau, einem deutschen Lager, das auf die Vernichtung durch Arbeit und Gaskammer ausgerichtet war. Das 1944 verfasste Stück „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“ stammt hingegen aus dem niederländischen Lager Westerbork, das hauptsächlich als Durchgangs- und Sammellager konzipiert war, um die Häftlinge in die Vernichtungslager weiter zu deportieren. In beiden Stücken werden der Lageralltag und die Massenvernichtung unter dem Deckmantel einer harmlosen Rittergeschichte thematisiert.

Sowohl Dramenanalyse, als auch eine Analyse der Aufführungsbedingungen wird in dieser Arbeit behandelt werden. Somit war die Auswahl der möglichen Texte sehr eingeschränkt: Erstens musste es sich um vollständige Damentexte handeln, die mehr Material als nur die oft in Lagern üblichen Sketches oder Szenen umfassen. Zweitens mussten überlieferte Schriftstücke gefunden werden, was fast nur möglich war, wenn Beteiligte es geschafft hatten, unter schlimmster Bedrohung ihres Lebens den Text aus dem Lager zu schmuggeln. Drittens durfte es sich im Rahmen einer germanistischen Arbeit nur um deutschsprachige Texte handeln, was die Auswahl im Kontext der nationenübergreifenden Lager der Nationalsozialisten erneut stark einschränkte. Viertens musste mindestens eine Aufführung des Stückes stattgefunden haben, damit man von einer realen Aufführung ausgehen kann. Fünftens mussten Dokumentationen über die Aufführung (oder Vergleichbare) existieren. Dies ist fast ausschließlich der Fall, wenn ehemalige Beteiligte die Lagerzeit überlebt und von ihren Erfahrungen berichtet haben. Die Erfüllung jeder der fünf Bedingungen bei zwei unabhängigen Stücken ist erstaunlich und unterstreicht die enorme Exklusivität des Materials. Dass die „Blutnacht“ und die „Ludmilla“ zusätzlich große inhaltliche und formale Überschneidungen aufweisen, ist eine weitere und nicht gänzlich erklärbare Besonderheit und als Glücksfall zu bezeichnen.

Die Arbeit ist anhand mehrerer Forschungsfragen erstellt worden, die nach und nach im Text beantwortet werden sollen. Zuerst wird untersucht werden, welche Möglichkeiten der Aufführung es in den Lagern verschiedener Art gab, wobei eine Bandbreite der Lager- und Aufführungsformen genannt werden soll. Darauf folgend geht eine zweite Frage darauf ein, welche Instanzen die Art des Damentextes und der Aufführung bestimmten und wie diese Einflüsse sich in der Realisierung der Projekte niederschlugen. Auf den Text bezogen sollen die Kategorien der Sprachverwendung und des Raumes besonders beachtet werden, da diese beiden besonders viel Aufschluss über die Aufführung geben. Dazu sollen abseits des Textes sowohl die Komponenten des physischen Raumes, der beteiligten und befehlshabenden Personen und des Entstehungs- bzw. Aufführungszeitpunktes eine Rolle spielen. Diese Frage hat vor allem mit dem Kontext des Lagers zu tun, der ganz andere Entstehungsbedingungen voraussetzt als eine konventionelle Theaterproduktion. Zusätzlich wird untersucht werden, wie die spezifischen Theateraufführungen der „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ und der „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“ genau stattfanden und inwiefern die beiden gewählten Stücke eine Ausnahme oder aber typische Beispiele von Theater im Lager generell darstellten. Um der omnipräsenten Debatte in der Forschungsliteratur um die Moral von Theater in nationalsozialistischen Lagern und unter den dort herrschenden menschenverachtenden Umständen gerecht zu werden, soll sich der Schluss der Arbeit mit eben jener Frage der Moral auseinandersetzen. Die angesprochene Debatte kreist vor allem um die Frage nach geistigem Widerstand durch das Schauspiel und nach einer Kooperation mit der SS und somit Mitschuld der Häftlinge am System.

Die verwendete Methode wird sich an einer historischen Analyse orientieren, da für eine fundierte Textanalyse unter den außerordentlichen Lebensumständen der Lager Hintergrundwissen zu den zeitlichen Umständen nötig ist. Nach Meinung der Verfasserin können erst durch eine etablierte Darlegung der lebensweltlichen Umstände der Involvierten die Dramenanalyse und Analyse der Aufführungsbedingungen vollzogen werden. Diese werden sich einerseits am Konzept der Dramenanalyse von Franziska Schöblier orientieren, während die Analyse der Aufführungsbedingungen hauptsächlich mit Berichten Überlebender oder Hinterlassenschaften Ermordeter (z. Bsp. Tagebücher) durchgeführt wird.

Die Hypothesen für die Arbeit lauten wie folgt: Zuerst wird davon ausgegangen, dass das Theater vorwiegend dem Überleben diene, auch wenn dies nicht dauerhaft für die Beteiligten der Fall war, da viele trotzdem dem Mord zum Opfer fielen. Zweitens wird

vermutet, dass sich im Text zahlreiche Hinweise auf die aktuelle Situation der Häftlinge verbergen und dass die Stücke Kritik, wenn auch noch so unterschwellig, am politischen System der Zeit äußern. Diese wird im Text angedeutet, erst aber in der Aufführung völlig sichtbar. Deshalb wird oft von einer Diskrepanz zwischen den beiden Ebenen die Rede sein. Weiters wird einerseits davon ausgegangen, dass es sich bei den beiden Beispielen um repräsentative Aufführungssituationen handelt und dass eine starke Abhängigkeit der Produktionen vom Kontext (Raum/Personen/Zeit) besteht. Zuletzt wird in der Analyse vorausgesetzt, dass auch diese beiden Häftlingstheaterproduktionen für die Nachwelt die Frage nach der Moral aufwerfen, die den Bogen zur Überlebenseicherung durch das Theater schließt.

Die Grenzen der genannten Methoden sind klar. Eine Analyse der Aufführungsbedingungen ohne tatsächlich (visuell oder auditiv) überlieferter Aufführung scheint unmöglich. Dies wird jedoch anhand der indirekten Berichte der Beteiligten dennoch versucht. Dass sich dadurch eine starke Einschränkung der Materiallage ergibt, ist nachvollziehbar. Somit kann von vorneherein nicht auf alles eingegangen werden. Der Fokus liegt eindeutig auf den Aspekten, die den Berichtenden als wichtig erschienen sind und lässt solche Details aus, die diesen als unwichtig galten. Aufgrund dieser Tatsache stützt sich die Arbeit zu großen Teilen auf die Textquelle, die ungefärbt jeglicher anderer Meinungen – abgesehen von der der Verfasserin – betrachtet werden kann. Erneut tut sich aber auch hier eine Grenze auf: Weil die Texte primär für eine Aufführung gedacht waren, wurden sie wenig leserInnenfreundlich gestaltet.

Zum Forschungsstand des Themas und der Quellenlage ist schließlich noch anzumerken, dass zwar eingehende Beobachtungen zu den Aufführungen der Stücke existieren, die Texte jedoch noch nie einer systematischen Analyse unterzogen wurden. Zudem konnte keine Arbeit gefunden werden, die einen Vergleich zwischen zwei Dramentexten derselben Kategorie anstellte. Die Quellen setzen sich primär aus den beiden Originaltexten, daneben aus Überlebendenberichten, Autobiographien, Memoiren, Tagebüchern und dergleichen zusammen. Eine sehr wichtige Institution für die Quellensuche war das „Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes“, das sowohl einen der beiden Primärtexte, als auch wertvolle Sekundärquellen bereitstellte. Wenn die Quellen auch sehr detaillierte Informationen beinhalten, die nicht in anderen Quellen auffindbar wären, so ist doch die Problematik dieser Texte – die stark subjektiv geprägte Darstellung der Ereignisse – zu erwähnen. Besonders durch die eingehende Beschreibung der Einzelschicksale und der Gefühle der Betroffenen ist es schwer, sich als

Lesende/r von der Emotionalität zu distanzieren. Dennoch wurde so gut wie möglich versucht, eine objektive, wissenschaftliche Behandlung des Themas zu erreichen.

2. Übersicht theatraler Aktivitäten in nationalsozialistischen Lagern

Auf dem gleichen Appellplatz, der heute ein aufgeregtes Fußballmatch sah, brachen morgen nach stundenlangem Strafoxerzieren erschöpfte Menschen zusammen. Im Bad duschten sich Hunderte, lärmend und scherzend, unter der warmen Brause. Zwei Stunden später heulten, mit ausgedrehten Gelenken an den Dachträgern hängend, die Gefolterten unter den Martern einer mittelalterlichen Tortur. (Kalmar 2009: 161)

Dass das „Leben im Konzentrationslager“ „nicht mit den Maßen des freien Alltags zu messen“ (2009: 161) ist, zeigt der Überlebende und Autor des Stückes „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“ Rudolf Kalmar mit diesem Zitat sehr deutlich. Auch wenn sich diese Arbeit mit einem oft scheinbar seichten Thema wie dem Theater befasst, darf doch nicht vergessen werden, dass dies in einem Kontext wie den nationalsozialistischen Lagern des Nazi-Regimes stattfand. Denn wie schon im Titel gesagt, handelte es sich vor allem um ein Theater, das das Überleben bedingte.

Es könnten nun noch Dutzende weitere Erfahrungen von ehemaligen Häftlingen der Lager folgen, eine schrecklicher als die andere. Anhand dieser Erzählungen sollen aber nicht die Grausamkeiten jener Zeit im Detail besprochen werden. Vielmehr sollen sie die Tatsache unterstreichen, dass sich trotzdem Theaterarbeit entwickelte. Dies soll jedoch keinesfalls implizieren, dass die Situation in den betroffenen Lagern weniger schlimm gewesen sei. Uwe Naumann, der Verfasser einer Dissertation zum Thema „Satirische Faschismuskritik“ und Literaturhistoriker (s. Der Spiegel 1985: 202), betont, dass die Überlebenden von den damaligen Theaterspielen in den Lagern „nur mit Scheu berichtet“ (1983: 226) hätten, da laut einem 1985 publizierten Artikel angesichts der Toten ein „Lachtheater“ (was es oftmals tatsächlich war) wie „Blasphemie“ wirken könnte (Der Spiegel 1985: 202). Rudolf Kalmar schrieb dazu in seiner Autobiographie: „Man muß es im Rahmen des Ganzen betrachten, um zu vermeiden, daß sich aus einer komischen Zufallsperspektive das Bild der grausamen Wirklichkeit verzeichnet“ (2009: 184). Die Theaterarbeit war somit nur eine Komponente, die es im Lageralltag nebst vielen Grausamkeiten gab.

Tatsächlich entstand aber in vielen nationalsozialistischen Lagern die eine oder andere Form von Theater. Die Palette reichte von informellen und spontanen Literaturvorträgen nur unter Häftlingen (z. Bsp. in Buchenwald) bis hin zu Produktionen, die von langer Hand geplant, oft auf einer professionell angefertigten Bühne und auch für die SS aufgeführt wurden (z. Bsp. in Dachau und Westerbork). Volker Kühn nennt in seinem

Buch elf Lager, in denen es nachweislich Theaterspiel gab: In Dachau, Theresienstadt, Buchenwald, Sachsenhausen, Mauthausen, Westerbork, Börgermoor, Esterwegen, Villemalard, Le Vernet und Gurs (1989: 265). Dieser langen Liste ist noch eines hinzuzufügen, das für viele zum Inbegriff der Brutalität im Holocaust wurde: Auschwitz. Dieses Lager ist insofern wichtig, als es Überlebende wie Leo Klüger gibt, die ausführlich davon berichten und deren Berichte später in der Arbeit eine wichtige Rolle einnehmen werden.

Wie bereits angedeutet, unterschieden sich die theatralen Aktivitäten der Häftlinge sehr stark. Es gab im Allgemeinen drei Möglichkeiten, die den Insassen zur Verfügung standen. Theateraufführungen (als Gesamtheit theatraler Möglichkeiten) konnten entweder

- (1) ganz im Geheimen stattfinden,
- (2) geduldet oder gar
- (3) von der SS in Auftrag gegeben werden.

Die erste Kategorie des Geheimen wurde so gewählt, dass mit ihr eine Absenz von SS-Personal einhergeht. Da aber viele Häftlinge als Kapos oder Block- bzw. Stubenälteste arbeiteten, also sogenannte Funktionshäftlinge der SS waren und diese wiederum sehr oft in die kulturelle Arbeit im Lager unter den Häftlingen involviert waren (s. Mitarbeiter der „Blutnacht“), stellen Aktivitäten mit anwesenden oder involvierten Funktionshäftlingen eine Grauzone dar. Da die Häftlinge trotz allem noch unter sich waren, soll auch hier die Kategorie geheim gelten, aber eben nur so lange kein Personal der SS anwesend war, das nicht auch zu den Häftlingen gezählt werden kann. Uwe Naumann spricht von Veranstaltungen dieser ersten Kategorie als „Heimlichkeiten in kleinem Kreis“ (1983: 217). Als geduldet werden all solche Veranstaltungen gelten, bei denen SS anwesend war, gleichzeitig aber nicht nachweislich überliefert ist, dass die Theaterarbeit von der SS initiiert worden war. Somit sollte hier die Häftlingsinitiative im Vordergrund stehen. Einhergehend mit einer Präsenz der SS gibt es bei dieser Kategorie im Vergleich zur Vorherigen eine neue Komponente, nämlich die größere Verbreitung des Stückes. Von der dritten Kategorie, den in Auftrag gegebenen Stücken, wird nur die Rede sein, wenn eindeutig die kulturelle Arbeit der Häftlinge von der SS veranlasst wurde, wobei klar sein muss, dass dabei die Auftraggeber konkreten Eigennutz vor Augen gehabt haben mussten.

Obwohl nun die drei gewählten Kategorien klar abgesteckt sind, ist es relativ schwer, sie voneinander zu trennen, da es oft zu einem fließenden Übergang von Erstem zu Letztem

kam. Es war durchaus möglich, dass etwas im Geheimen begann, das später – wenn die Umstände dementsprechend waren – geduldet wurde. Weiters kam es aufgrund Entdeckung des Häftlingspotenzials oftmals zum bewussten Ausnutzen von Seiten der SS und zu von ihnen in Auftrag gegebenen Stücken. Bei allem, was jedoch die Schranke des Geheimen passiert hatte, musste die Situation in erster Linie für die SS passen. Sollte dies nicht der Fall sein, drohte den Beteiligten der sofortige Tod.

Umstände, die Geheim-, geduldete oder Auftragsarbeit bzw. eine Transition dieser Kategorien bedingten, konnten persönlicher, räumlicher und zeitlicher Natur sein. Mit anderen Worten bedeutet dies, dass nicht nur die involvierten Personen – Häftlinge wie SS – eine Wirkung auf die jeweilige Theateraufführung hatten, sondern sowohl der Zeitpunkt während des Krieges als auch der Ort der Handlung eine Rolle spielte. Ein Durchgangslager wie Westerbork implizierte schließlich anderes für den Häftlingsalltag als ein Vernichtungslager wie Auschwitz oder ein Arbeitslager wie Dachau.

Um einer Übersicht über Theater in verschiedensten Lagern gerecht zu werden, sollen Beispiele aus fünf Lagern herangezogen werden: aus Buchenwald, Auschwitz-Birkenau, Dachau, und – für die Kategorie der Auftragsarbeit – aus Westerbork und Theresienstadt. Die Beispiele für Theaterarbeit aus den Lagern Westerbork und Dachau sollen vorerst außerdem nur diejenige Theaterarbeit thematisieren, die außerhalb der später noch im Detail behandelten Stücke liegt. Das heißt im konkreten Falle Dachaus, dass theatrale Aktionen vor und nach der „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ nun Erwähnung finden, während im Falle Westerborks nur die Veranstaltungen skizziert werden, die vor „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“ abgehalten wurden, da dieses Stück das Ende der Lagertheaterarbeit markierte.

Die folgende Auswahl der Theateraktivitäten wurde aus dreierlei Gesichtspunkten getroffen: Erstens ist die Wahl sehr restriktiv aufgrund der geringen Materiallage: Die Anzahl von Zeitzeugen ist generell klein, die Anzahl derer, die in Theater involviert waren, noch kleiner und die Anzahl derer, die der Nachwelt davon berichtet haben, schwindend klein. Zweitens richtet sich die Auswahl danach, alle drei Kategorien anschaulich zu repräsentieren. Und drittens soll gezeigt werden, dass Theater in den verschiedenen Lagerformen existierte, denn in diese Arbeit werden sowohl Arbeits- und Vernichtungslager als auch Durchgangs- und Sammellager mit einbezogen.

Da der vorliegende Text nur einen Ausschnitt der Theateraktivitäten – selbst einer so restriktiven Auswahl an Material – abdecken kann, muss beachtet werden, dass es noch

zusätzliche Formen theatraler Aktivitäten gab. Vom Lager Buchenwald erzählt der Überlebende Otto Halle von einer „Reihe Abende internen Charakters“:

Im geheimen und nur von geladenen Gästen wickelte sich das Programm ab, das eine starke, offene Tendenz trug, unter anderem Spitteler: ‚Sturz der Götter‘; Büchner: Szenen aus ‚Danton‘. Im November 1943 war ein weiterer Abend in der Pathologie. Politische Gedichte unserer Kameraden Ferdinand Römhild und Bruno Apitz, die berühmte, von den Nazis verbotene Rede des Marquis Posa aus Schillers ‚Don Carlos‘ und politisch-satirische Szenen bildeten die Grundlage des Programms. (Otto Halle in Schneider 1976: 131)

Bei diesem Bericht handelt es sich mehr um das Lesen und Vortragen von Texten, was aber in diesem Fall schon als theatrale Aktivität eingestuft werden kann, da ein Publikum anwesend war. Evident wird bei diesem Zitat Halles, dass keine SS anwesend sein konnte, weil es sich um politische Arbeit und verbotene Literatur handelte, weshalb diese Aktivitäten sehr wahrscheinlich nur im Verborgenen stattfinden konnten. Dieses Beispiel lässt sich also der Kategorie des Geheimen zuordnen.

In Buchenwald soll es gleichzeitig laut Schneider, dem Verfasser dieser Publikation und ebenfalls ein Überlebender, zu offeneren Veranstaltungen gekommen sein. Die SS habe im Publikum eine duldende Haltung eingenommen, wie er die Situation beschreibt:

Besondere Höhepunkte dieser Zusammenkünfte, die unter den Augen der SS stattfanden, waren stets die auf die aktuellen Lagerverhältnisse zugeschnittenen Sketche, die unter geschickter Ausnutzung der engbegrenzten legalen Möglichkeiten den Häftlingen in einer nur ihnen verständlichen Sinnggebung Mut und Zuversicht zusprachen. (1976: 126)

Was hier angesprochen wird, ist von enormer Wichtigkeit für die Thematik der Lagertheateraufführungen: All jene, die unter der Kategorie des Geduldeten zu zählen sind, hatten zur Aufgabe, gleichzeitig ‚Freund‘ und ‚Feind‘ zufriedenzustellen (s. „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“). Schneider spricht in diesem Textauszug vom besonderen „Geschick“ der Schauspieler, die Häftlinge in einer Art Code anzusprechen, der von der SS nicht verstanden wurde. Um verständlich zu machen was der Autor genau meint mit diesem „Geschick“, beruft er sich erneut auf eine Erinnerung Otto Halles: In der Szene wird dargestellt, wie ein Häftling von einem Kapo angeleitet hart arbeiten muss und wie abwechselnd dem einen und dem anderen ein Missgeschick geschieht. Am Ende jedoch stellt der Häftling sein Können unter Beweis, was den Mithäftlingen im Publikum gezeigt hat, „daß auch der Schwächste im Lager standhaft und sogar zu großen Leistungen fähig sein konnte“ (Otto Halle in Schneider 1976: 126-127). Die Reaktion der Häftlinge auf diese „Zirkushumoreske“ war enorm: Sie „brachte die Zuschauer zum

Lachen – und das war unter den Bedingungen des KZ schon viel wert“ (Bruno Apitz in Schneider 1976: 127). Ganz klar wird hier das angestrebte Heben der Moral unter den Gefangenen.

Vom Theater in einem weiteren Lager, nämlich Auschwitz-Birkenau, erzählt Leo Klüger in seiner Autobiografie „Lache, denn morgen bist Du tot“ (1998). Der Beginn seiner Theaterarbeit im Lager war im Geheimen, was sich schnell zu einem größeren Projekt ausbreitete. Angefangen hatte alles damit, dass ein Freund Klügers den Vorschlag äußerte, Theater zu machen und auf die Suche nach alten Kollegen zu gehen, die man dabei unbedingt brauche (284). Anvertraut hat sich die Gruppe vorerst nur dem Blockältesten Rudolf, einem Mithäftling und „Berufsverbrecher“ (279), der gleich „Feuer und Flamme“ (284) war. Von dem Moment an, da das Programm regelmäßig lief, fallen die Aktivitäten dieser Truppe unter geduldete Theaterarbeit mit SS-Präsenz.

Leo Klüger erzählt seine Geschichte zum Theater im Lager so:

[Blockältester] Rudolf war mächtig stolz, daß gerade sein Block Unterhaltung zu bieten hatte, und oft lud er seine Kapo-Freunde ein, aber auch die SS. Trotzdem bestand unser Publikum zum größten Teil aus unseren Blockkameraden, die sich auf ihren Pritschen drängten und applaudierten. Anschließend konnten wir uns mehr als satt essen an der Suppe, für die Rudolf sorgte. Die Vorstellung war in dieser Hölle eine willkommene Zerstreuung. (1998: 285)

Offensichtlich machte es die gute Zusammenarbeit Rudolfs sowohl mit der SS als auch mit den Mithäftlingen aus, dass von der SS geduldetes Theaterspiel stattfinden konnte. Wie aus diesem Zitat hervorgeht, war die Verbreitung der Theaterarbeit ein Vorteil auf mindestens zwei Seiten: Rudolf erlangte einen (zumindest erhofften) Aufstieg im Ansehen der SS und die spielenden Häftlinge erreichten ein Ende der Angst vor Entdeckung und eine Belohnung in Form von zusätzlichem Essen. Leo Klüger betont jedoch auch, dass die Sicherheit nur solange währte, wie Rudolf am Leben blieb, denn „so überlegten wir, er konnte sterben; hier geschah das ja ständig. Er konnte auch versetzt werden. Die größte Gefahr war jedoch ein Verbot der Schauspielererei“ (Klüger 1998: 290). Deutlich wird hier, dass es des Autors ausgesprochenes Anliegen war, Theater spielen zu dürfen. Er fürchtete insgesamt die Bedrohung seines Lebens weniger als die des Theaters.

Klügers Mittel waren jedoch nach wie vor begrenzt. Es gab weder Requisite noch Kostüm und so mussten die Häftlinge mit all der schauspielerischen Darbietungskunst aufwarten,

die sie besaßen. Das konnte unter Umständen das besondere Talent eines Mithäftlings zu Tage bringen, in diesem Falle eines Mannes namens Herschkowitz.

Mit wenigen Worten erläuterte er die Szenen, die er spielen würde. ‚Da ist das Fenster, da steht ein Tisch, da brennt eine Kerze.‘ Mit seinen Worten tauchte er die grauen Decken in helle, strahlende Farben. Die Bretter knarrten unter seinen festen Schritten, als würde die leere Bühne plötzlich ihr eigenes Leben führen. (Klüger 1998: 288)

Herschkowitz’ Kunst führte sogar so weit, dass ihm gestattet wurde, bei dieser Vorstellung noch länger zu spielen als ursprünglich ausgemacht (288). Anhand Klügers weiterer Ausführung merkt man, welch tiefen Eindruck der Kamerad auf die Häftlinge machte, was wohl auf die anwesenden Vertreter der SS übergeschwappt haben muss. Der Häftling „sprach ausschließlich Jiddisch“, was großen Mut und eine enorme Gefahr für das Leben des Besagten und aller Beteiligten bedeutete, doch „damit feierte man einen Triumph, denn mitten in dieser fremden Wüste hatte man eine Oase gefunden“ (Klüger 1998: 288). Das gefährliche Spiel endete mit Applaus. Klüger berichtet: „[E]s war keine Fata Morgana, denn der Feind schloß sich den stürmischen Ovationen an“ (288). Langsam wurde die Situation jedoch für die Häftlings-Theatergruppe schwieriger: Nach einiger Zeit war das volle Potenzial der Aufführungen erkannt worden und man versuchte nun von Seiten der SS, die Truppe für die eigenen Interessen zu nutzen. Als Hintergrundsituation ist wichtig zu wissen, dass Leo Klüger und seine Kameraden zu diesem Zeitpunkt schwer in Kohlengruben zu arbeiten hatten und sie nur jeden dritten Sonntag frei bekamen. Klüger beschreibt den Beginn der SS-Auftragsarbeit so:

Doch schon am ersten freien Tag wurden wir zum Lagerältesten bestellt. ‚Wie sieht es aus?‘, fragte er, ‚könnt ihr heute abend spielen?‘ Seit drei Wochen hatten wir uns auf den Feiertag gefreut, und da kommt er ausgerechnet an diesem Tag mit einer solchen Gewissensfrage. Er fragte gar nicht, ob wir wollten, nein, er fragte, ob wir können. Ein Nein wäre eine Lüge, also sagten wir ja. (1998: 300–301)

Die Truppe musste also in gewisser Weise spielen, um ihr Leben zu schützen. Klüger beschreibt aber auch, dass sie alle „getrieben“ waren „vom Schaffensdrang und vom Wunsch, Anklang zu finden“ (303) und diesen schlussendlich auch ernteten (302). Der Preis dafür war Schlafentzug und Mehrarbeit. Denn wenn alle anderen schliefen, mussten sie sich leise tuschelnd unterhalten und die neuen Programme erstellen (302).

Langsam nahm das Schauspiel größere Dimensionen an, es gab Kostüme für die Bühne und ehemalige Mitglieder, wie Mithäftling Harry, wurden erneut – diesmal sogar von Hauptscharführer Moll – für die Truppe ausfindig gemacht (304). Mit Harry schien das

Ganze bergauf zu gehen, da er es verstand, im Gespräch mit dem Lagerältesten Verhandlungen zugunsten der Häftlinge zu führen (306–307): Die Kohlengrube war ab sofort Vergangenheit und wurde – hauptsächlich (309) – durch die Arbeit am Theater ersetzt. „’Jetzt werden wir richtiges Theater spielen’, strahlte Harry, und der Lagerälteste stimmte zu. Der Konzertsaal wurde in ein Theater umgewandelt“ (307). Vermutlich war das alles wiederum nur deshalb möglich, weil besagter Lagerältester – Ex-Kapo Josef, von Beruf ein Architekt – sich dadurch ermöglichte, beim Bühnenbau seine Leidenschaft auszuführen, was er laut Klüger mit großem Enthusiasmus machte (307).

Nun wurde eine richtige Bühne gebaut, mit beweglichen Kulissen, Vorhang, Beleuchtung und Scheinwerfern. Kostüme, Schminke und alle anderen Requisiten beschaffte er entweder persönlich oder durch die SS. Und Hauptscharführer Moll war mit allem einverstanden. Der Schneider, der Schuster, der Hutmacher, der Schreiner, der Schlosser und der Elektriker, alle waren beim Theaterbau engagiert. Die Kulissen malte Claude, ein französischer Künstler. Die Arbeit wurde von vorn bis hinten mit Kreativität und großem handwerklichen Können durchgeführt. (307)

Klüger betont hier die Begeisterung der Beteiligten und dass alle in ihrer Disziplin zusammenkommen konnten. Das muss ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl erzeugt haben. Er führt die Freude an der Arbeit noch folgendermaßen aus: „Es war eine wunderbare, spannende Zeit. Alle stoben herum wie verrückte Hühner. Es war, als stünde uns eine Premiere von Weltrang bevor, und wir hatten keinen Gedanken daran, daß wir uns nur ein paar Kilometer entfernt von Auschwitz-Birkenau befanden“ (307–308). Mit diesem Nachtrag betont er aber den Kontext, in dem das Projekt stattfand, den er im Enthusiasmus der Vorbereitungen völlig vergaß. Dieser Kontext bedingt aber, dass das Projekt objektiv betrachtet nach wie vor als Auftragsarbeit gilt, die mit immensem Druck verbunden war. Die Truppe war schließlich, um mit den Worten Klügers zu sprechen, „ausersehen, für die Unterhaltung im Lager zu sorgen, und zwar wenigstens einmal wöchentlich“ (Klüger 1998: 309).

Klügers Wunsch, dieses für ihn so bestärkende Theaterprogramm für so viele als möglich zugänglich zu machen, hielt sich dennoch hartnäckig. „Um allen Häftlingen die Möglichkeit zu geben, unsere Vorstellungen zu sehen, mußten wir oft zweimal wöchentlich spielen“ (1998: 309). Um also nicht nur den eigenen, sondern auch den Erwartungen der SS gerecht zu werden, aber auch, um in der Folge weiterhin am Leben bleiben zu dürfen, war es nötig, abwechslungsreiches Programm aufzuführen, so abwechslungsreich tatsächlich, dass jede Woche wieder Neues auf der Bühne gesehen werden konnte. Um neue Inhalte ausfindig zu machen, begaben sich die Schauspieler auf

die Suche unter den Kollegen. „Kreuz und quer eilten wir durchs Lager, um uns Geschichten, Erzählungen oder kurze Anekdoten anzuhören. Was verwendbar war, bezahlten wir mit einem Teller Suppe. Dann bauten wir die Witze zu Sketchen aus oder zu Stücken, falls sie dazu taugten“ (309). Dieses Unterfangen erwies sich aber als zunehmend schwieriger, weshalb die Mitwirkenden mehr und mehr verzweifelten. Nach einem Gespräch mit dem Lagerältesten jedoch kam auf die Klagen nur eine harte Antwort: „’Am Sonntag gibt es eine Vorstellung’. [...] Wie inständig wir auch darum baten, eine Atempause von zwei Wochen zu bekommen – er sah uns nur an, legte den Kopf schief und meinte: ‚Wollt ihr in die erste, zweite oder dritte Schicht [in der Kohlengrube] kommen?’“ (309). Durch die Androhung der existenzbedrohlichen Arbeit wurden die Häftlinge also gezwungen, weiterhin die Massen zu unterhalten.

Noch um einiges verschärfter wurde die Situation für die Truppe in Auschwitz-Birkenau 1943, als Hauptscharführer Moll durch Unterscharführer Max Schmidt ersetzt wurde (320) und von nun an mehr Vorsicht galt, da dieser sich häufig „gleichgültig“ und „gelangweilt“ (321) von den Inszenierungen der Theatergruppe zeigte.

Ganz deutlich wird durch die Schilderung Leo Klügers, dass ‚seine’ Theaterarbeit in Auschwitz-Birkenau durch eine starke Abhängigkeit von der SS geprägt war. Ohne sie hätte keine Vorführung außerhalb des Geheimen jemals stattfinden können, was auch für alle weiteren Lager gilt. Trotz allem ist in Klügers Haltung die Überzeugung vom Vorteil des Theaters für die Häftlinge ersichtlich, selbst als es zur Auftragsarbeit der SS degradiert (s. Kühn 2004: 119) wird. Diese Überzeugung manifestiert sich in Klügers Wunsch, seine Arbeit einer maximalen Verbreitung zu unterziehen, selbst wenn das noch mehr Aufwand für ihn bedeutete.

Als drittes Beispiel soll das Konzentrationslager Dachau, das einen ähnlichen Aufbau wie Buchenwald und Auschwitz-Birkenau hatte, herangezogen werden. Es ist insofern für die hiesigen Ausführungen relevant, da es für die Aufführung „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“ im weiteren Verlauf der Arbeit noch von Bedeutung ist und weil es das allererste Lager war, das von Himmler „am 2.März 1933“ (Hartl 2003: 141, s. auch Naumann 1983: 217¹) gebaut wurde. Der Autor Hartl führt weiter aus, dass bereits 1938 „eine Reihe durch Bühne, Film und Kabarett bekannte österreichische Künstler“ im Lager Dachau ankamen (Hartl 2003: 141).

¹ In den folgenden Beschreibungen Naumanns zum Lager Dachau bezieht er sich auf Antoni 1979: 30-37. (Kennzeichnung mit *)

Diesen Angaben zufolge muss es sich hierbei laut Homepage des „Dokumentationsarchives des Österreichischen Widerstandes“ um den „erste[n] Dachau-Transport aus Wien“ am „1. April 1938“ gehandelt haben, der u.a. bekannte Politiker wie Leopold Figl und Mitwirkende der späteren Theatergruppe Dachau wie Viktor Matejka und Rudolf Kalmar führte (Homepage des Dokumentationsarchivs des Österreichischen Widerstandes). Zumindest diese drei Personen weisen Bezüge zur Politik auf und den Angaben Naumanns zufolge sei Dachau auch ein „politisches Lager“ (Naumann 1983: 217*) gewesen. Hier habe sich weiters eine „internationale illegale Lagerleitung von Häftlingen“ (217*) gebildet, was schließen lässt, dass diese schnell aktiv wurden. Diese Internationalität wird auch in Berichten Kalmars bestätigt:

Wir haben über die Gemeinschaft der Herkunft hinaus zusammengehalten im Konzentrationslager: Österreicher und Deutsche, Holländer und Franzosen, Italiener und Belgier, Luxemburger und Griechen. Was immer in Europa zu den Opfern des Terrors gehörte, gehörte zu uns. (Kalmar 2009: 20, originale Hervorhebung)

Außerdem habe Dachau eine Art „Modellcharakter“ inne gehabt, da es als das erste offizielle KZ als Versuchslager für neue Gräueltaten genutzt wurde (Naumann 1983: 217*). Trotz des schrecklichen Lageralltags seien aber „die Überlebenschancen und auch die Bedingungen für Häftlings-Kultur eher ein wenig besser als in anderen Lagern“ gewesen (Naumann 1983: 357*).

Ein letztes wichtiges Detail zur Lagergeschichte ist, dass zwischen 1939 und '40 „die spätere Totenkopfdivision der SS“ das Lager als „Ausbildungsstätte“ verwendete, weshalb die Häftlinge für kurze Zeit in die KZs Flossenbürg, Buchenwald und Mauthausen überstellt wurden, bevor sie im Frühjahr '40 zurückgebracht wurden (Hartl 2003: 142). Dies ist insofern relevant, als es bedeutet, dass die bei der Theaterarbeit langjährig engagierten Häftlinge davon betroffen waren und folglich mehrere Lager als nur das eine kennenlernen mussten. Dies könnte ihre Arbeit beeinflusst haben.

Wie bei den zwei bisher genannten Beispielen aus Buchenwald und Auschwitz-Birkenau handelt es sich auch bei den Aktivitäten in Dachau anfangs um Geheimaktionen, die später ausgeweitet wurden. Erwin Geschonneck, eine der führenden Kräfte in der dortigen Kulturarbeit und selbst Schauspieler, berichtet: „In Dachau haben wir verschiedene Formen kultureller Arbeit versucht, so zum Beispiel mit einem Kabarett der Häftlinge, ‚Kakadu‘ genannt, und mit einem richtigen großen Orchester“ (Geschonneck 2009: 103).

Doch vorerst, vermutlich nur im Verborgenen², hielt Geschonneck „Lesungen und Rezitationen wie schon in Sachsenhausen“ ab, bei denen „Tiergeschichten“ vorkamen, deren „Symbolik“ laut Geschonneck „natürlich sofort von [s]einen Kameraden verstanden“ wurde (103). Unter anderem las der Häftling den Kameraden den Text „Unter uns Ungeziefer“ (103) vor, indem er „die Stimme und die Sprechweise Hitlers nachgeahmt“ (104) hatte. Im Nachhinein gesehen, sei das „sehr riskant“ gewesen, passiert sei aber nie etwas. Im Gegenteil schien er die Mithäftlinge mit seinem Vortrag geradezu gefesselt zu haben (104).

Zusätzlich zu Erwin Geschonneck berichtet auch Karl Röder von seinen Erfahrungen in Dachau und unter anderem davon, dass ab einem gewissen Zeitpunkt „die verschiedensten Unterhaltungsabende erlaubt [wurden]. Beispielsweise Chorgesang, Kabarett, Auftritte von Artisten, Vortragskünstlern, Zauberern usw.“ (Röder: 2). Dies war deshalb möglich, weil die Deutsche Wehrmacht an einen Punkt gelangt war, an dem zu viele Soldaten gestorben waren und man zu bemerken begann, dass die Massenvernichtung in den Lagern kontraproduktiv war, da man die Menschen auch produktiv nutzen konnte (Röder: 1; Geschonneck 2009: 104). Um laut Röder sowohl mehr Effizienz von Häftlingsseite in deren Arbeit zu erzeugen, als auch das Massensterben zu verhindern, gab man ihnen die Chance, sich künstlerisch zu betätigen und dadurch die allgemeine Moral zu heben, die gerade im Lager von so großer Bedeutung für das Überleben war.

Geschonneck erzählt in seiner Autobiographie davon, dass die „illegalen Gruppen im Lager Dachau, die innere Organisation“ die Erlaubnis zum Theaterspielen ab 1943 „natürlich wahr[nahm]“ (2009: 104).

Dies zeigt erstens die Tatsache, dass es illegale künstlerisch-interessierte Gruppen auch in einem so lebensverachtenden Lager wie Dachau gab. Möglich war die hiesige illegale Arbeit unter anderem aufgrund der räumlichen Gegebenheiten wie einer Lagerbibliothek, die laut Geschonneck „ausgezeichnet“ arbeitete (2009: 103) und die es Schneider zufolge auch im Lager Buchenwald gegeben haben soll. Belegt ist, dass manche Häftlinge sogar Zugang zu – teilweise im Reich verbotenen – Büchern hatten und beispielsweise „die berühmte, von den Nazis verbotene Rede des Marquis Posa aus Schillers ‚Don Carlos‘“

² Es ist nicht ausdrücklich gesagt, ob SS anwesend war, der Autor lässt dies jedoch vermuten.

benutzten, um Vorträge unter Kameraden abzuhalten (Schneider 1976: 131; Anton Gebler in Schneider 1976: 134³).

Zweitens zeigt sich mit dem Wort „natürlich“ im Zitat Geschonnecks, dass sich die von ihm erwähnten „illegalen Gruppen“ auf die Angebote der SS bereitwillig einließen. Rainer Hartl beschreibt die Situation so, dass schließlich „inhaftierte Musiker, Schriftsteller, Journalisten, Berufs- und Laiendarsteller mit Genehmigung des SS-Personals das tun [konnten], was sie in den zurückliegenden Jahren sporadisch und mit Gefahr für Leib und Leben versucht hatten“ (Hartl 2003: 141). Die Tatsache, dass ab nun die künstlerische Häftlingsarbeit der SS zumindest bekannt war, bedeutete also in gewisser Weise eine Erleichterung für die Häftlinge. Es bleibt aber dennoch anzuzweifeln, ob dadurch wirklich die „Gefahr für Leib und Leben“ wegfiel.

Die Frage, ob es sich überhaupt um die hier so benannte Kategorie des Geduldeten handeln kann, wirft ein Häftling in Dachau namens Bruno Furch mit seinen Erzählungen auf: „Und dann kam es Schlag auf Schlag. Es wurde angeordnet, daß sich eine Theatergruppe bilden kann, ein Orchester und ein Chor“ (Furch 1993: 180). Offensichtlich war aus den anfänglich zaghaften Zugeständnissen seitens der SS nach und nach ein Auftrag geworden, womit die Kulturarbeit einmal mehr in die Auftragsarbeit abgerutscht sein könnte. Zu beachten ist in diesem Zitat die Wortwahl: nachdem der Autor den Befehl implizierenden Begriff „angeordnet“ verwendet, bedient er sich der Verbform „kann“, die den Häftlingen eine Wahlmöglichkeit bieten würde, entweder im Lager Theater zu spielen oder sich dagegen zu entscheiden. Ob es sich also hier um Geduldetes oder in Auftrag Gegebenes handelt, lässt sich nicht genau sagen.

Die obig genannten Erlässe der SS machten aber erst die folgenden Veranstaltungen möglich. Unter diesen war das erste ‚öffentlich‘ zur Schau gestellte Stück der Theatergruppe, die später die „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ erfolgreich inszenieren sollte. Rainer Hartl berichtet von Erwin Geschonneck:

Im Lager inszenierte er das erste Stück. Es war das Schauspiel *Thomas Paine* und stammte von einem zum NS-Funktionär mutierten expressionistischen Autor – vom Präsidenten der Akademie für deutsche Dichtung und der Reichsschrifttumskammer Hanns Johst. Der 1927 erschienene Text war mit Bedacht gewählt [...]. Wie vorauszusehen war, gab es mit der Genehmigung keinerlei Schwierigkeiten. (Hartl 2003: 143, originale Hervorhebung)

³ Bei Schneider gibt es keine weitere Angabe zur Herkunft der Textauschnitte Otto Halles, Bruno Apitz' und Anton Geblers. Deshalb werden diese Autoren auch nicht separat im Literaturverzeichnis erwähnt. Da es sich bei allen dreien und dem Autor Schneider selbst um ehemalige Häftlinge handelt, kann davon ausgegangen werden, dass die Zitate Interviews entnommen wurden.

Bereits hier begann sich abzuzeichnen, dass die Theaterarbeit dieser Gruppe sehr stark durch persönliche Kontakte der Häftlinge zu den SS-Funktionären beeinflusst wurde. Der Schulungsleiter, der die für diese „Genehmigung“ zuständig war, war in Dachau zu diesem Zeitpunkt ein Mann namens Rieth, dessen Assistent Viktor Matejka, ein Häftling und Mitwirkender der Produktion, war (Matejka 1974; Kalmar 2009). Dies könnte durchaus eine ausschlaggebende Bedingung für das unkomplizierte Passieren durch die Zensur gewesen sein, wie es auch des Öfteren kritisiert wurde, beispielsweise in einem Artikel von „Der Spiegel“ 1985.

Der Text des Thomas Paine-Stückes, das aus der Zeit vor der Parteizugehörigkeit des Autors stammte, machte „ideologisch eindeutige Töne schwer überhörbar“ (Hartl 2003: 143). Der Schauspieler Geschonneck muss aber sein schauspielerisches Können bei der Aufführung so raffiniert eingesetzt haben, dass das Ganze anders interpretiert wurde.

Die Schauspieler, zu denen auch ein Schwarzer gehörte, der in Dachau einsaß, hatten eine komplizierte Aufgabe zu bewältigen. Erstmals traten sie vor Wachpersonal und Häftlingen gemeinsam auf. Sie mussten ihr Spiel so ausrichten, dass beide Adressaten das Gesehene in ihrem Sinne interpretieren konnten und dass es beide – ästhetisch wie ideologisch – befriedigte. Der Balanceakt gelang. (Hartl 2003: 143)

An die Aufführung dieses Stücks, das obwohl es gut ankam, auch Kritik abbekam (Hartl 2003: 144), reihte sich „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“, das im nächsten Kapitel genau analysiert werden soll. Um den Kreis der Aufführungen in Dachau zu schließen, soll noch kurz die weitere hiesige Theaterarbeit erwähnt werden. Nach der erfolgreichen „Blutnacht“, also nach 1943, gibt es laut Rainer Hartl zu Theater im Lager keine verlässlichen Angaben mehr (2003: 150). Während Willy Horst von einer Ausweitung der kulturellen Veranstaltungen berichtet (Horst; s. Hartl 2003: 150), betont aber Matejka, dass es auch Einschränkungen gab wie in der Bühnenverwendung (Matejka 1974) oder die Tatsache, dass weitere Programme nicht genehmigt wurden (Hartl 2003: 151). Häftling Bruno Furch berichtet vom Ende 1943 noch von einer Inszenierung der „Zauberposse von Johann Nestroy ‚Der böse Geist Lumpazi Vagabundus‘“, wo folgendes passiert sein soll: „Die Häftlinge zollten mir stürmischen Beifall, die SS-Leute meinten, der Beifall gelte meiner künstlerischen Leistung. Da applaudierten auch sie dem näherrückenden Untergang ihrer Welt“ (Furch 1993: 184).

Entgegengesetzt zu den bisher genannten Beispielen war die Situation in den Lagern Westerbork und Theresienstadt. Beide waren ‚nur‘ Zwischenlager oder sogenannte Durchgangslager, die im Falle Westerborks dazu dienten, die Leute für Transporte zur

späteren Vernichtung in Auschwitz und Sobibor zu sammeln oder nach Theresienstadt weiter zu deportieren (Kühn 2004: 119 und Zaich 2005: 243). Zuletzt Genanntes hatte zusätzlich die Aufgabe, als Vorzeigelager für internationale Inspektionen zu dienen (Kühn 2004: 123).

Volker Kühn berichtet über Theresienstadt, dass dort das „bekannteste deutsche Kabarett“, das „Ensemble *Karussell*“, „im Frühjahr 1944 von Kurt Geron auf Wunsch des Lagerkommandanten gegründet“ wurde (Kühn 1989: 267, originale Hervorhebung), was zeigt, dass die Initiative für das Theater von der SS ausging.

Es kann aber nicht ausschließlich von in Auftrag gegebenem Theater die Rede sein. Die SchauspielerInnen brachten nämlich teilweise Stücke mit sehr kritischen Texten zur Aufführung. In Theresienstadt wurde beispielsweise ein Kabarett ausschließlich mit weiblichen Häftlingen von der Tschechin Pepperová geleitet, die sich deshalb getraute, heikle Themen zu behandeln, da fast niemand in den Reihen der SS ihre Sprache verstand (Kühn 2004: 123). So soll unter anderem eine Szene entwickelt worden sein, in der sich eine Frau in der Nachkriegs- oder besser ‚Nach-Lager-Zeit‘ wiederfindet und an den Folgen ihrer Erfahrungen so irre geworden ist, dass sie nicht mehr in die Gesellschaft passt (123).

Auf das Lager Westerbork soll nun näher eingegangen werden, da das allerletzte Stück der dortigen Produktion später in der Arbeit exemplarisch dargestellt wird. Das Lager war in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme, was mit folgendem Zitat kurz angerissen wird:

Die Bühne des niederländischen Durchgangslagers Westerbork nimmt in der Geschichte der Theater in nationalsozialistischen Konzentrationslagern einen besonderen Platz ein; denn hier wurden vom Sommer 1943 bis zum Sommer 1944 sechs Revuen unter fast professionellen Bedingungen aufgeführt, gespielt von Künstlern, die einst Stars der Berliner Kleinkunstszene gewesen waren. (Zaich 2005: 239)

Doch zuallererst sollen die Umstände dieses Lagers geklärt werden: Laut Katja Zaich, Exilliteraturforscherin und Expertin der „Lagertheaterbühne Westerbork“, handelte es sich ursprünglich um ein „Flüchtlingslager“ (2005: 240), das nach dem Einmarsch der Deutschen zum „polizeilichen Judendurchgangslager“ (2005: 241) mit SS-Leitung umgewandelt wurde, wobei die frühere „Selbstverwaltung“ der Häftlinge bestehen blieb (2005: 240–241).

Viele im Lager waren Deutsche und Österreicher, die vor den Nazis geflohen waren und schließlich hier doch noch interniert wurden (2005: 240). Theaterarbeit gab es von Anfang an, zuerst wurden aber „klassische Theaterstücke, Operetten und Konzerte“ von

„Laien“ (2005: 242) abgehalten; erst als prominente Kleinkünstler eintrafen, wurde das Theater ausgebaut.

Lagerkommandant war Konrad Gemmeker, ein erstaunlicherweise nicht gewalttätiger Mann und „Freund der leichten Muse“ (Zaich 2005: 241). Er half beim Bühnenbau, wo „weder Kosten noch Mühen gescheut“ (242) wurden. Er prahlte vor Kollegen damit, die „Elite des deutschsprachigen Kabaretts in seinem Lager zu haben“ und „[m]it ihnen saß er in der ersten Reihe und amüsierte sich“ (Zaich 2005: 243).

Für alle Beteiligten galt zumindest eine Zeit lang eine Deportations „Sperr“, weshalb die Anzahl der am Theater Engagierten so hoch als möglich gehalten wurde (Zaich 2005: 242). Laut Katja Zaich stellte die sogenannte „Lagerbühne Westerbork“ insgesamt sechs Programme zusammen, die im großen Stil abgehalten wurden:

1. „'Bunter Abend' Juli 1943“ (184)
2. „'Humor und Melodie' September 1943“ (186)
3. „'Bravo! Da capo!' Oktober 1943“ (192)
4. „'Bunter Abend' März 1944“ (194)
5. „'Bunter Abend' April 1944“ (198)
6. „'Total verrückt!' Juni 1944“ (Zaich 2001: 198, gelöschte Hervorhebung)

Inhaltlich bedienten sich die Sketches sowohl alten Stoffes „aus früheren Revuen“ als auch neuen Materials, das für die neue Lebenssituation im Lager geschrieben wurde (Zaich 2005: 242). „Natürlich durfte in den Texten nichts auf die wöchentlichen Transporte hinweisen; aber es war durchaus erlaubt, mit allen möglichen Erscheinungen des Lagerlebens seinen Spott zu treiben“, schreibt Zaich (2005: 243).

Auch wenn sich die Häftlinge in gewisser Weise ein Stückchen Freiheit zurückholten, indem sie den Inhalt der Texte bestimmten, war das Theater in Westerbork laut heutigen ExpertInnen von der SS-Leitung initiiert (s. Kühn und Zaich). „Kabarett als Droge, Unterhaltung als Valium-Pille, die ruhig stellen soll“ (Kühn 2004: 110), das war das Motto. Ruhig gestellt sollten die Leute laut Katja Zaich deshalb werden, weil Kommandant Gemmeker damit versuchte, sie „ab[zu]lenken von der Tatsache, daß jeden Dienstagmorgen etwa 1.000 Menschen nach Auschwitz oder Sobibor abtransportiert wurden“ (Zaich 2005: 243).

3. Ausgewählte Stücke

3.1. „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“

„Es war die schauerlichste Klamotte der Theatergeschichte“ (Der Spiegel 1985: 202). Auch als „bizarrr“ (Der Spiegel: 202) und „grotesk“ (Hartl 2003: 140) ist oft von der „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ die Rede. Dies bezieht sich sowohl auf den Inhalt dieses Stückes als auch auf die Umstände seiner Aufführung. Der „Auftragsdramatiker“ (Hartl 2003: 146) des Stückes ist Rudolf Kalmar, vor seiner Inhaftierung in Dachau „Journalist beim *Wiener Volksblatt*“ und beim „*Wiener Tag*“ (145, originale Hervorhebung) und einer, der „die mehr als ungewöhnlichen Umstände so gut er konnte“ einberechnete (146, s. Kalmar 2009: 175).

Bereits im Kapitel 2 wurde eine Diskussion zu Dachau verfasst, diese wird aber nun durch die Details zum Stück der „Blutnacht“ vervollständigt. Mit Bezug auf die vorige Kategorisierung gilt die „Blutnacht“ als geduldetes Theater und bringt somit eine Reihe von Entstehungsbedingungen mit sich, die nun anhand von Zeit, Raum und Person eingehend analysiert werden.

3.1.1. Entstehungsbedingungen

„Der Gefangene, hieß eine alte Dachauer Regel, hat Augen, um zu sehen, Ohren, um zu hören, und einen Mund, um zu schweigen. Wir schwiegen“ (Kalmar 2009: 116). Dass die Situation im Lager von vielerlei grauenvollen Komponenten besonders geprägt wurde, steht außer Frage. Das Schweigen unter den Häftlingen war eine Ausprägung. Wie schon angedeutet, waren die Zustände in Dachau schlimmer als in manch anderen Lagern, da es einer Art Versuchsmodell für Grausamkeiten folgte. Rudolf Kalmar beschreibt die Umstände anschaulich, wenn er von der „Hilflosigkeit“ und „völlige[n] Ohnmacht“ der Häftlinge berichtet, da man „jedem, der kommt, preisgegeben“ war (Kalmar 2009: 46). Als „das größte Verbrechen von allen“ sieht er nicht die körperliche Erniedrigung und Zerstörung, sondern vielmehr die des Geistes: „Wir haben [...] nicht den Körper darbieten müssen, sondern das Herz bis in die letzten Tiefen einer niemals verstummenden Sehnsucht. Sie haben uns diese Sehnsucht verseucht“ (Kalmar 2009: 51). In diesem Zuge spricht er auch vom „Leben ohne Gnade“, zu dem die Häftlinge verdammt waren (154). Der Überlebende berichtet in der Folge davon, dass der „Protest“ und die „bessere Einsicht“ irgendwann doch noch ein Ende fanden (Kalmar 2009: 117).

Trotz allem schafften er und manche seiner Kameraden es, geistig fit zu bleiben und durchzuhalten. Kalmar war der Überzeugung, dass die „besseren Nerven“ (146) den bedeutendsten Unterschied machten: „Es kam eigentlich nur darauf an, immer bereit zu sein. Um durchzuhalten, war eine robuste Konstitution von Bedeutung“ (146). Zusätzlich zur Überlebensstrategie des Geistes nennt er eine weitere. Der Zusammenhalt der Gruppe machte für ihn das Überleben maßgeblich aus (57). Diese Solidarität, die offenbar in seinem ‚Zirkel‘ herrschte, war eine der persönlichen Komponenten des Lagers.

„Die schönste Frucht des Konzentrationslagers war das gemeinsame Bekenntnis Aller zur Weltanschauung der Menschlichkeit“ (Kalmar 2009: 20, originale Hervorhebung). Diese Menschlichkeit zwischen den Häftlingen, die im Rahmen der Diskussion zu den beeinflussenden Personen nun thematisiert wird, half beim Überleben. Sie wird beispielsweise in einer von Kalmar erzählten Szene deutlich, in der ein Unbekannter die vom Arzt verschriebenen Nahrungsmittel Wein und Kekse zu seiner Genesung in den Krankenbau schmuggelte und dafür sein Leben für einen vermutlich Fremden riskierte (Kalmar 2009: 20–21). Das Band der Solidarität muss für den Journalisten von enorm großer Bedeutung gewesen sein, denn er schreibt folgendes:

Wir haben die wiedergewonnene Freiheit mit dem Verlust der vorbehaltlosen Kameradschaft bezahlt. Man muß sich nur ein wenig zurückerinnern, um zu erkennen, daß ihr Gewicht nicht gering ist, auch wenn in der anderen Waagschale das wiedergewonnene Leben liegt. (Kalmar 2009: 21, originale Hervorhebung)

Ein wenig Trauer schwingt in diesem Zitat darüber mit, dass es solch eine Kameradschaft wie im Lager in keiner anderen Situation geben kann oder in Kalmars Leben jemals gab.

Neben der Gemeinschaft gab es aber trotz der entwürdigenden Häftlingsnummer für die Häftlinge immer noch Individuen, die die „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ mit ihren Talenten und Beziehungen erst möglich machten. Die am Stück Beteiligten und ihre Rollen im Lager sollen nun unter anderem mit Referenz auf das Titelblatt des Textbuches der „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ präsentiert werden.

Eine wichtige Position hatte zuallererst Viktor Matejka inne. Der politisch engagierte Matejka musste sich schon zu Schulzeiten auf die Beine stellen und selbst sein Schulgeld verdienen. Er war „überzeugte[r] Pazifist“ und schon „1932 warnte er in seinem Aufsatz *Zwischenspiel Hitler* vor einem künftigen Krieg“ (Hartl 2003: 144, originale Hervorhebung). Er war also ausdrücklich bemüht, seine Meinung öffentlich kundzutun. Schon 1938 wurde er von seiner Sekretärin angezeigt und er kam auf direktem Wege gemeinsam mit Kalmar und Figl nach Dachau. Er wurde vorerst in der Lagerbibliothek

eingesetzt und dann zum „Sekretär des Schulungsleiters Rieth“ (Hartl 2003: 144) gemacht. Somit hatte er eine der wichtigsten Aufgaben im Rahmen der „Blutnacht“-Produktion: An ihm war es, gute Kooperation mit seinem Vorgesetzten aufrechtzuerhalten, da Rieth derjenige war, der den Text der „Blutnacht“ anstandslos durch die Zensur schickte. Die Zusammenarbeit des Häftlings Matejka mit dem SS-Mann wurde vielfach angeschwärzt; trotz allem ist sie ein bedeutender Faktor für die Realisierung des erfolgreichen Theaterprojektes. Er hatte die „Gesamtleitung“ des Stückes inne und war hinter den Kulissen tätig (Kalmar 1943, Titelblatt).

Ein weiterer wichtiger Häftling war der Schauspieler Erwin Geschonneck, der über seine Aufgabe als Blockältester im Lager selbst schreibt, dass sie ihm ermöglichte, sich mehr an der Kulturarbeit zu beteiligen (Geschonneck 2009: 103). Dies suggeriert, dass Funktionshäftlinge wie beispielsweise Blockälteste Privilegien genossen und Freiheiten hatten, die der Masse der Gefangenen nicht zuteil wurden. Somit spielt auch Geschonneck im Weiteren eine sehr bedeutsame Rolle für das erfolgreiche Gefüge der Truppe. Er wurde im Nachhinein als „kommunistische[r] Führer-Imitator“ (Hartl 2003: 142) bezeichnet, da er den Adolar, eine Persiflage auf Hitler mimte. Zusätzlich wurde ihm die Aufgabe des Regisseurs zugeteilt (Kalmar 1943).

Rudolf Kalmar, der Autor des Stückes, arbeitete in der „Verwaltungsstelle“ (Kalmar 2009: 164). „Wie aus seiner Akte des Österreichischen KZ-Verbandes hervorgeht, sollte Kalmar, der im Sommer 1940 nach Dachau ‚rücküberstellt‘ worden war, in der ‚Buchhaltung der Häftlings-Geldverwaltung‘ eingesetzt werden“ (Kalmar 2009, Nachwort Stefan Maurer: 235). Neben der von ihm erstellten Textvorlage war er laut Überlebendem Viktor Matejka auch für die musikalische Begleitung des Stückes am Klavier zuständig (Matejka 1974: 12).

Des Weiteren gab es noch Karl Hirschmann, von Beruf Ingenieur und deshalb im Lager „Kapo des Baukommandos“ (Hartl 2003: 146). Er war es, der die Bühne zimmern musste, nachdem das Badezimmer als Bühne von der SS nicht mehr erlaubt wurde (Hartl 2003: 146). Einmal mehr kommt bei diesem Thema die Kollegialität der Häftlinge zum Tragen, da zur Materialbeschaffung „die Häftlinge wochenlang illegales Material aus den Werkstätten ins Lager schmuggelten, wobei sie für größere Teile sogar den ‚Moorexpress‘, einen von den Gefangenen gezogenen Lastwagen, benutzten“ (Hartl 2003: 146). Damit also das Projekt realisiert werden konnte, mussten viele mobilisiert werden, die wenigstens insofern Widerstand leisteten, als sie illegale Tätigkeiten für das

Projekt auszuführen hatten. Hirschmann fungierte zusätzlich als „Inspizient“ und Verantwortlicher für die „Tonkulisse“ (Hartl 2003: 148).

Verantwortlich für die Herstellung der Kostüme war Toni Hofer, der „Kapo der Lager-Schneiderei“ (Hartl 2003: 146), erneut einer, der im Lager mit einer besonderen Funktion betraut war und diese im Projekt zu nutzen wusste. Der „Kapo im Kommando Hollerith-Bunker“ (Hartl 2003: 148) Gustl Eberle spielte die von Rainer Hartl so bezeichnete eigentliche „Hauptrolle“, nämlich den Leopold (Hartl 2003: 148), den Hausmeister des Adolar. Karl Schwendemann, der den zweiten von drei Rittern verkörperte (Kalmar 1943), arbeitete „in der Totenkammer“ und hatte die Aufgabe, „den Verstorbenen die Goldzähne auszubrechen“ (Hartl 2003: 148).

Von mindestens diesen sechs am Stück Beteiligten ist überliefert, dass sie als Funktionshäftlinge im Lager eingesetzt wurden – ein Prozentsatz, der erstaunlich hoch ist. Dieses Detail wurde bisher in der Forschungsliteratur zum Stück der „Blutnacht“, abseits einer generellen Kritik an der Häftlingskooperation mit der SS, nicht behandelt. Dass dieses Detail ein sehr wichtiges im genannten Kontext ist, lässt sich aber nicht leugnen.

Zusätzlich zu den genannten Beteiligten gab es noch Hans Quäck, der für die Konstruktion des Bühnenbildes eingesetzt wurde (Hartl 2003: 146) und die Rolle des 1. Ritters übernahm (Kalmar 1943), Hans Hertl, der den dritten Ritter mimte, die Häftlinge Munczar und Bixa, denen die Requisite zugeteilt wurde (Hartl 2003: 147), Alois Schneider, der die Rosalia spielte (Kalmar), Gustav Wittmayer, ein ehemaliger Burgtheater-Schauspieler (Hartl 2003: 148), der der Sprecher zu Anfang des Stückes war und die Rolle des Fräuleins Anneliese übernahm (Kalmar), Willy Horst, der den Heinrich von Lämmermann darstellte und zuletzt Josef Bartounek als stummen Bäufer.

Trotz der großen Anzahl der hier erwähnten Mitarbeiter ist diese Liste bestimmt nicht vollständig. Es bedurfte dutzender helfender Hände, um das Stück zu dem Erfolg zu machen, der es war. Mit dieser Aufzählung soll ersichtlich werden, dass es einerseits des Kollektivs und andererseits sehr stark des Individuums bedurfte, die „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ zu realisieren. Zudem wird hiermit ersichtlich, mit welchen Funktionen viele der Beteiligten in die Theaterarbeit einstiegen. Viele brachten ein Talent mit, das einsetzbar war und viele waren von der SS einer Funktion im Lager zugeteilt.

Nun ist es so, dass relativ viele Beteiligte ihre Haft in Dachau und anderswo überlebt haben (Hartl 2003: 152). Die Frage nach dem wie und warum ist hiermit unausweichlich. Kann es denn Zufall sein, dass ausgerechnet von einer Gruppe von mehreren Funktionshäftlingen mehrere die Lagerzeit überstanden haben?

Die Zahlen sprechen gegen einen Zufall: In einem Lager, wo es insgesamt „206206 Häftlinge aus 27 Nationen“ gegeben hat (Hartl 2003: 152), von denen der Großteil ermordet wurde, kann es keine Ausnahme sein, dass gerade mehrere Menschen, die in Beziehung zueinander standen, überlebten.

Interessant ist auch, was aus diesen Menschen nach 1945 wurde. Für die vorliegende Arbeit sind vor allem diejenigen wichtig, die von ihrer Haft und der kulturellen Arbeit erzählten. Dazu zählen neben Erwin Geschonneck, Viktor Matejka und Rudolf Kalmar auch Bruno Furch, Willy Horst und Karl Röder (Hartl 2003: 152–153). Ohne ihre Berichte wäre diese Arbeit nicht möglich gewesen. Während sich zumindest diese sechs nach den schrecklichen Erlebnissen dazu entschieden, ihr Wissen in die Welt zu tragen und man in der Öffentlichkeit von ihrem weiteren Lebenslauf Bescheid weiß, gibt es auch manche, deren Spuren sich verloren: Gustav Wittmayer starb wenige Jahre nach der Befreiung 1945, betreffend Anton Hofer gibt es nur unsichere Angaben (153). Zu Josef Bartounek ist laut Rainer Hartl nichts überliefert, Quäck, Schwendemann und Hertl wurden nachweislich befreit und über Alois Schneider weiß man nur, dass er bereits im Jahre 1943 aus dem Lager entlassen wurde (Hartl 2003: 152), ebenso wie Karl Hirschmann im Frühjahr 1944. Dieser wurde dann in Wien „Regierungsrat“ (153), bekam also eine Anstellung in der Politik, ebenso wie Viktor Matjeka, der „Stadtrat für Kultur und Volksbildung“ wurde (153). Bruno Furch und Rudolf Kalmar arbeiteten beide bei der Presse, Erwin Geschonneck startete eine erfolgreiche Schauspielkarriere in der DDR. Da es sich bei diesen Männern um viele politisch Engagierte handelte, ist es nicht verwunderlich, dass manche nach dem Krieg in der KPÖ (wieder) aktiv waren, so beispielsweise Matejka und Furch. Da das Leben der ehemaligen Häftlinge nach dem Krieg nicht einfach war, kam es dazu, dass sich einer der ehemals Beteiligten freiwillig den Amerikanern stellte und sich deren Gunst aussetzte, einer „mit SS-Papieren versehen [...] an die Front geschickt [wurde], wo man ihn gefangen nahm“ (Hartl 2003: 153) und sich einer der Runde für einige Zeit verstecken musste.

Nachdem dieser erste Abschnitt von den Häftlingen und deren persönlichem Einfluss auf die Arbeit an der „Blutnacht“ handelte, soll nun die Bedeutung der SS kurz Erwähnung finden. Da es hierzu aber wenige Angaben gibt, kann dies nur sehr kurz gehalten werden. Einerseits gab es den Schulungsleiter Rieth, von dem Überlebende im Nachhinein berichteten, dass er nicht sehr schlau gewesen sein konnte, wenn er ein Stück wie die „Blutnacht“ anstandslos akzeptierte. Der vormalige Lehrer aus Schwaben (177) „hielt bei Leichenbegräbnissen von SS-Angehörigen Reden nach dem Konzept seines gefangenen

Schreibers“, Viktor Matejka (Kalmar 2009: 177). Dieser bemühte sich redlich, dem Schulungsleiter des Lagers das Leben leichter zu machen und gute Tipps zu geben, wie mit den Hinterbliebenen der verstorbenen SS-Männer umzugehen sei und welche Worte welcher berühmten Literaten passend erschienen. Neben Rieth ist in der Literatur der Zeitzeugen auch manchmal die Rede vom Lagerführer, den Rudolf Kalmar als „oberste[n] Herr über Leben und Tod“ bezeichnet. Dieser „war von Beruf ein nicht ausgelernter Fleischergehilfe aus Hof in Bayern [und] [e]benso dumm wie brutal“ (Kalmar 2009: 177). Diese Beschreibung passt zu dem heutzutage weit verbreiteten Bild der Täter, das die SS-Männer als ungebildete Rohlinge zeichnet, die ihre brutalen Triebe nur zu gerne an den Opfern ausließen. Wichtig ist von diesen beiden Informationen her nur so viel, als Text und Aufführung der „Blutnacht“ die SS befriedigen mussten: Für Rieth bedeutete dies vermutlich, dass der Text oberflächlich gesehen unscheinbar wirken musste, denn solange er nicht hinterfragt wurde, konnte niemand den tiefer liegenden Sinn sehen. Für Personen wie den Lagerleiter musste der Text – zumindest auf Kalmars Einschätzung basierend – primitiv und lustig sein, um unterhaltend zu wirken. Beide genannte Kriterien können in diesem Fall als erfolgreich erfüllt gelten: der Text hat sehr derbe, primitive Passagen und er ist an sich unauffällig hinsichtlich einer Regimekritik. Um den Hintergrund, vor dem das Stück entstand, die Vorstellung einstudiert, die Bühne vorbereitet und das Stück tatsächlich mehrmals aufgeführt wurde, ausreichend zu verstehen, ist es wichtig, sich den Ort und die dort herrschenden Lebensumstände genauer anzusehen.

Um die Lebensumstände im Lager Dachau zu verstehen, wird sich der folgende Absatz teilweise auf die Erzählungen aus der Sicht eines am Stück Unbeteiligten stützen. Hierbei handelt es sich um den 1938 verhafteten Erwin Gostner, der als politischer Häftling interniert wurde (Gostner 1945: 13). Die Lagerroutine beschreibt Gostner so: „Um 5 Uhr wird aufgestanden, 6 Uhr ist Zählappell, ½ 7 Uhr Arbeitsbeginn, 12 Uhr Mittag, 13 ½ Uhr Antreten zur Arbeit, 19 Uhr Arbeitsschluß, ab 22 Uhr Bettruhe“. Zur Nahrung im Lager listet er genau auf, woraus jede Mahlzeit des Tages besteht: „In der Frühe bekommen wir schwarzen Kaffee und etwas Brot, mittags Hülsenfrüchte oder einen Krauteintopf, abends Suppe oder Pellkartoffeln mit Hering. Sonntags gibt es sogar ein Stück Fleisch und abends ein Käsedreieck mit Margarine“ (Gostner 1945: 25–26). An sich klingt das nicht so schrecklich, wie man sich das vielleicht vorstellt. Nun ist aber die Arbeit, die die Häftlinge zu verrichten haben, extrem hart und kräftezehrend und natürlich wird hier nicht ein angemessenes Tempo geachtet, im Gegenteil wird noch gehetzt und

Wunden werden nicht verarztet. Auffallend ist bei Gostner, dass er trotz der schrecklichen Umstände am Ende betont, dass die Situation schlimmer sein könnte. Trotz der Demütigungen und der Wunde schreibt er, dass er das „einige Zeit aushalten“ kann (Gostner 1945: 26).

Auch wenn dies halbwegs erträglich klingt, darf nicht vergessen werden, dass viele Gefangene ganz andere Erfahrungen machten, je nachdem in welchem Trupp sie arbeiteten und in welchem Block sie untergebracht waren, denn auch hier gab es Zuteilungen je nach Status. Die von der SS vorgegebene Häftlingshierarchie wurde strikt eingehalten und die, die hier an unterster Stufe standen, wurden noch schlimmer behandelt als der Rest, wie Gostner das über Dachau schreibt: „Die gefährlichsten politischen Häftlinge sind in den Isolierblocks untergebracht“, schreibt er und weiters, dass es sich dabei hauptsächlich um Kommunisten handele (Gostner 1945: 27).

Bestrafungen wie der „Bock“, wobei 25 Peitschenhiebe auf den entblößten Hintern gegeben werden und man unter Androhung von zusätzlichen Strafschlägen keinen Mucks von sich geben darf (Gostner 1945: 33–35), der „Bunker“ (Gostner 1945: 30–31) und die „Dunkelhaft“ (33, gelöschte Hervorhebung) sind keine Seltenheit in Dachau. Hinzu kommen zahlreiche andere Bestrafungen, die ganze Baracken betreffen. Beim Fehlen eines Häftlings müssen einmal alle als Strafe eine ganze Nacht durch bis um 7 Uhr Früh im Schnee stehen, nur mit der Häftlingsuniform bekleidet, ohne Erlaubnis zur Bewegung und ohne Essen. Wenn einer in den Schnee zusammenbricht, bekommt er einen „Kolbenstoß“ verpasst und muss liegen gelassen werden (Gostner 1945: 64–68). Zusätzlich zu den ausführlichen Erzählungen Gostners ist von einem Mitwirkenden am Stück, Erwin Geschonneck, ebenfalls einiges den Lageralltag betreffend bekannt. Unter den schlimmsten Verbrechen, die in den Lagern vollzogen wurden, sind sicher die medizinischen Experimente der Nazis an den Häftlingen, von deren Art es auch in Dachau welche gab. Geschonneck hatte wohl als Funktionshäftling und Blockältester Einsicht in die Machenschaften seiner Vorgesetzten. Er berichtet davon, dass ein gewisser Dr. Rascher Experimente mit Luftdruck und Wasser vollzog. Hintergrund war an Häftlingen zu testen, wie lange ein Soldat der Flugeinheit bei einem Fliegerabsturz mit der rasanten Druckveränderung und einem anschließenden Sturz in eiskaltes Wasser – vorausgesetzt da wäre ein Gewässer unter ihm – überleben könnte. Deshalb wurden hunderte Häftlinge zuerst in einer Luftdruckkammer gesperrt und künstlich extremen Druckveränderungen ausgesetzt und anschließend in ein Becken eiskalten Wassers geworfen. Wenn sie das alles überleben, wurden die Bedingungen noch verschärft. Nach

der Prozedur wurde der oft schon ohnmächtige oder tote Häftling aus dem Becken in ein Bett gehoben, in dem zwei nackte weibliche Häftlinge aus Ravensbrück die Aufgabe hatten, ihn mit ihrer Körperwärme wieder zum Leben zu erwecken, was laut Geschonneck tatsächlich manchmal der Fall gewesen sein soll. Hunderte sind bei diesen Versuchen ums Leben gekommen; dennoch wurden die Experimente in einer Vielzahl von Varianten eine Zeit lang wiederholt, da das Leben der Häftlinge für die Peiniger ohnehin wertlos war (Geschonneck 2009: 101–103).

Im Angesicht dieser fürchterlichen Zustände nennt Naumann Dachau erstaunlicherweise als eines der Lager, in denen die „Überlebenschancen und auch die Bedingungen für Häftlings-Kultur eher ein wenig besser als in anderen Lagern“ waren (Naumann 1983: 357*), was darauf schließen lässt, dass es in anderen Lagern noch viel schlimmere Zustände gab. Naumanns Aussage stützt die Tatsache, dass aus der Gruppe um die „Blutnacht“ viele überlebt haben.

Als letzte Komponente, um die Umstände zu verstehen, die rund um das Theaterstück „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“ herrschten, soll nun die genaue Entstehungszeit des Stückes beachtet werden. Das Stück wurde 1943 von Rudolf Kalmar verfasst und innerhalb von zwei Wochen fertig gestellt (Hartl 2003: 146). Zum Jahr 1943 liegen mehrere Angaben vor: Erwin Geschonneck beschreibt die Situation so, dass es nun „unproduktiv [war], wie bisher die Häftlinge einfach zu vernichten, sie zu dezimieren“ (Geschonneck 2009: 104), denn ab 1943 erlitten die deutschen Truppen immer mehr Niederlagen. Somit war das ‚Menschenmaterial‘ nun wichtiger denn je, „um die Rüstung voranzutreiben“ (Geschonneck 2009: 104) und die Häftlinge produktiv voranzutreiben, wurde „ein gewisses Maß an Freizeit“ (Geschonneck 2009: 104) erlaubt. Im Zuge dieser Freizeiterlaubnis wurde laut Geschonneck veranlasst, dass man ab nun auch Theater spielen dürfe. Wie Bruno Furch berichtet, gab es neben den Theaterprojekten aber auch noch Orchester und Chor (Furch 1993: 180). Eine andere Komponente, die das Lagerleben zusätzlich stark beeinflusste, beschreibt Rudolf Kalmar. Er berichtet von einer extremen Überfüllung des Lagers mit Menschen aus dem Osten (Kalmar 2009: 162), was sich im kommenden Jahr laut der heutigen KZ-Gedenkstätte Dachau mit einer Anzahl von „63000 Häftlinge[n] im KZ Dachau und seinen Außenlagern“ äußerte. Im Zuge dessen müssen jegliche verbleibende Hygienestandards dahingeschwunden sein und es kam zum Ausbruch von Typhus (Homepage der KZ-Gedenkstätte Dachau).

3.1.2. Dramenanalyse

Folgendes Kapitel wird sich dem Text dramenanalytisch nähern. Bevor dieser Schritt jedoch getan werden kann, soll zuallererst der Inhalt des Stückes thematisiert werden. Es handelt sich laut Titelbild um ein „komisch-schauriges Ritterstück“, in dem die folgenden Personen vorkommen: die drei Ritter, Graf Adolar von Schreckenstein, der schauerlichste aller Ritter, Heinrich von Lämmermann, ein um ein junges Burgfräulein werbender Ritter, Leopold, der Hausmeister von Adolar, die verstorbene Ex-Frau Adolars Rosalia, der stumme Büber und der Sprecher, der den Prolog spricht. Der erste der drei Akte beginnt damit, dass die drei Ritter die Schlossglocke läuten und Leopold ihnen verblüfft öffnet. Er lässt sie herein und wenig später, als auch sein „Herr Chef“ (I. Akt, Seite 2) Adolar verständigt ist, gibt es ein Festmahl, bei dem entgegen höherer Erwartungen Gerichte vom Vortag aufgetischt werden. Man hört dann plötzlich Kettengerassel und es stellt sich heraus, dass Adolar im Krieg in der Türkei einen Mann entführt und ihn mit einem Schloss vor dem Mund gefangen hält, da er damals seine Auserwählte nicht bekam und dieser Mann nun büßen muss. So wird er auch der „stumme Büber“ genannt. Er soll vom Schloss befreit werden, sobald er es geschafft hat, Adolar „den Glauben an das Weib“ zurückzugeben. Er stürzt dann plötzlich auf die Szene, als die Ritterherren speisen wollen und deutet händefuchtelnd an, dass er eine Frau im Wald entdeckt habe. Der zweite Akt spielt im Wald, wo das Fräulein Annelise und Heinrich von Lämmermann spazieren gehen und sich unterhalten. Sie sind der Langeweile einer Mittagstafel in einem anderen Schloss entflohen, Anneliese jedoch ist auch von Heinrich genervt. Er versucht sie ritterhaft für sich zu gewinnen, indem er ihr mit schönen Worten seine Liebe gesteht, sie bleibt jedoch unbeeindruckt. Bis Adolar vorbeikommt, sie sich ihm an die Brust wirft und ihn als ihren Helden anerkennt. Heinrich von Lämmermann wird mit der Zustimmung des Publikums von Adolar niedergestochen und er und Anneliese begeben sich im dritten Akt in die Schlafkammer des Schlosses. Bevor sie dort ankommen, steht Leopold monologisierend auf der Bühne und erzählt von seiner Liebe zum Wein und dass keine Frau einen Mann je so glücklich machen könnte wie der Wein ihn. Er versteckt sich rechtzeitig, als Anneliese und Leopold zum Liebesspiel übergehen wollen, das aber Leopold immer wieder zu unterbrechen weiß. Plötzlich taucht dann Rosalia, die Ex-Frau Adolars, als Geist auf, die sich rächen will für den „Ehebruch“ (III. Akt, Seite 12), den Adolar beinahe an ihr mit Annelise begangen hätte, aber vor allem für die Art, wie Adolar sie Zeit ihres Lebens behandelt hat. Im Schlepptau hat sie Heinrich von Lämmermann,

der mit ihr zusammen den Fluch gegen Adolar richtet. Als die beiden verschwunden sind, beginnen sich alle gegeneinander zu richten. Anneliese schreit, Adolar habe ihr „die Ehre geraubet!“ (III. Akt, Seite 14) und somit hetzt sie die drei Ritter gegen ihn. Es wird gekämpft und alle kommen dabei zu Tode, alle bis auf Leopold. Der steht dann alleine da und erweckt mit der Weinflasche, dem „Flascherl“, alle wieder zum Leben, damit der Abschlusstext gemeinsam gesprochen werden kann.

Nun sollen noch ein paar Hinweise zur Textgrundlage genannt werden. Der Text ist heute nur deshalb überliefert, weil er unter größter Lebensgefahr aus dem Lager geschmuggelt wurde (Kalmar 2009: 183). Die Vorlage für die kommenden Analysen stützen sich auf die Kopie, die sich heute im Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (Signatur: 20480) befindet. Da es kaum Texte gibt, die die Lagerzeit überlebten, nimmt die „Blutnacht“ eine absolute Ausnahmeposition ein, weshalb die Wahl für die vorliegende Arbeit schnell auf diesen Text fiel.

Zu den Formalien der Dramentextvorlage ist zu sagen, dass es sich um einen 29 Seiten langen Text handelt, der in 3 Akte gegliedert ist, wobei sich der I. Akt und II. Akt jeweils in zwei und der III. Akt in fünf Szenen aufzählt. Da die Seitennummerierung mit jedem Akt neu beginnt, werden die Textstellen jeweils mit dem Akt und der Seite zitiert.

Da es bei der Dramenanalyse weiters wichtig ist, die Kategorien des Haupt- und Nebentextes zu beachten, müssen Details hierzu auch noch behandelt werden. Zusätzlich zu Haupt- und Nebentext sind nämlich noch handschriftliche Notizen am Blatt vorhanden. Auch wenn nicht sicher gesagt werden kann, von wem sie stammen, könnten sie von Viktor Matejka sein, wenn man davon ausgeht, dass die überlieferte Textquelle seine Ausgabe war. Auf der ersten Seite findet sich sein Name (s. Abb. 1) und da er, wie am Titelblatt des Stückes ersichtlich, „Gesamtleit[er]“ des Stückes war (Kalmar 1943), hat diese Theorie ihre Berechtigung. In der Analyse sollen aber die handschriftlichen Notizen keine Erwähnung finden, da nicht bekannt ist, woher sie stammen und somit auch ihre Relevanz für das Stück nicht klar ist. Zudem handelt es sich hierbei um sehr wenige Anmerkungen.

Zur Textquelle an sich ist noch anzumerken, dass manches nicht oder schwer leserlich ist, weil die Schrift teilweise verblichen ist. Zusätzlich sind in der mir verfügbaren Kopie des Originals die Zahlen vor dem jeweiligen der drei Ritters nicht ersichtlich, was man auch am unteren Rand in Abb. 1 erkennen kann.

Weitere Besonderheiten, die bei einer eingehenden Analyse auf ihre Wichtigkeit überprüft werden müssen, sind Groß- oder Kleinschreibung und die Markierung der

Regieanweisungen. Beides scheint insofern keine tiefere Bedeutung zu haben, da sowohl die Verwendung von Großbuchstaben wie auch die visuelle Markierung der Regieanweisungen keine offensichtliche Systematik aufweist. So werden beispielsweise die Regieanweisungen nur teilweise durch das Unterstreichen visuell hervorgehoben (in der Folge werden die unterstrichenen Stellen, die der Regieanweisung entnommen sind, nicht extra mit dem Hinweis auf eine sogenannte originale Hervorhebung markiert), alle sind jedoch durch Klammern ausgewiesen. Ein wichtiger Punkt bei diesen Überlegungen ist es jedoch, nicht zu vergessen, dass dieses Textdokument innerhalb zweier Wochen unter größtem Druck und Gefahr, entdeckt zu werden, im Lager produziert wurde. Unter diesen Bedingungen war die Bedeutung solcher Formalitäten bestimmt niedrig.

Vor einer eingehenden Textanalyse soll auch noch der auffällig lange Titel behandelt werden, der nämlich aus drei Teilen besteht: „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“ oder „Ritter Adolars Brautfahrt und ihr grausiges Ende“ oder „Die wahre Liebe ist das nicht“. Laut Hartl handelt es sich beim Stück um eine Anlehnung an das „Pradler Bauerntheater aus Tirol“, das sich üblicherweise des „Dreifachtitel[s]“ (Hartl 2003: 145) bedient, womit zumindest eine Erklärung für dieses außergewöhnliche Phänomen gegeben werden kann.

Durch die besondere Diskrepanz von Text und Aufführung und der Differenz zwischen den zwei Arten von Publikum, nämlich SS und Häftlinge (Naumann 1983: 225), sollen nun auch noch die inhaltlichen Eigenschaften des Textes kurz Erwähnung finden. Da man der textlichen Grundlage keinerlei Anspielungen auf Politik anmerken durfte, musste sie „harmlos genug wirk[en], um die Zensurhürde zu passieren“ (Hartl 2003: 145). Dies gelang wohl, denn „[d]er Text kann durchaus als harmlose Groteske im Stil platten Volkstheaters *gelesen* werden“ (Der Spiegel 1985: 202, originale Hervorhebung). Gleichzeitig musste er aber auch in der Aufführung sowohl „den Bedürfnissen der Häftlinge“ (Hartl 2003: 145) sowie denen der SS Genüge tun, was einen Drahtseilakt darstellte. Man entschied sich schlussendlich dafür, einen Text beim Autor Kalmar „in Auftrag“ zu geben (Hartl 2003: 145), welcher diesen innerhalb von zwei Wochen (Hartl 2003: 146) „[a]us Erinnerungsfetzen von längst Vergessenem zusammengekleistert“ (Kalmar 2009: 175) hat.

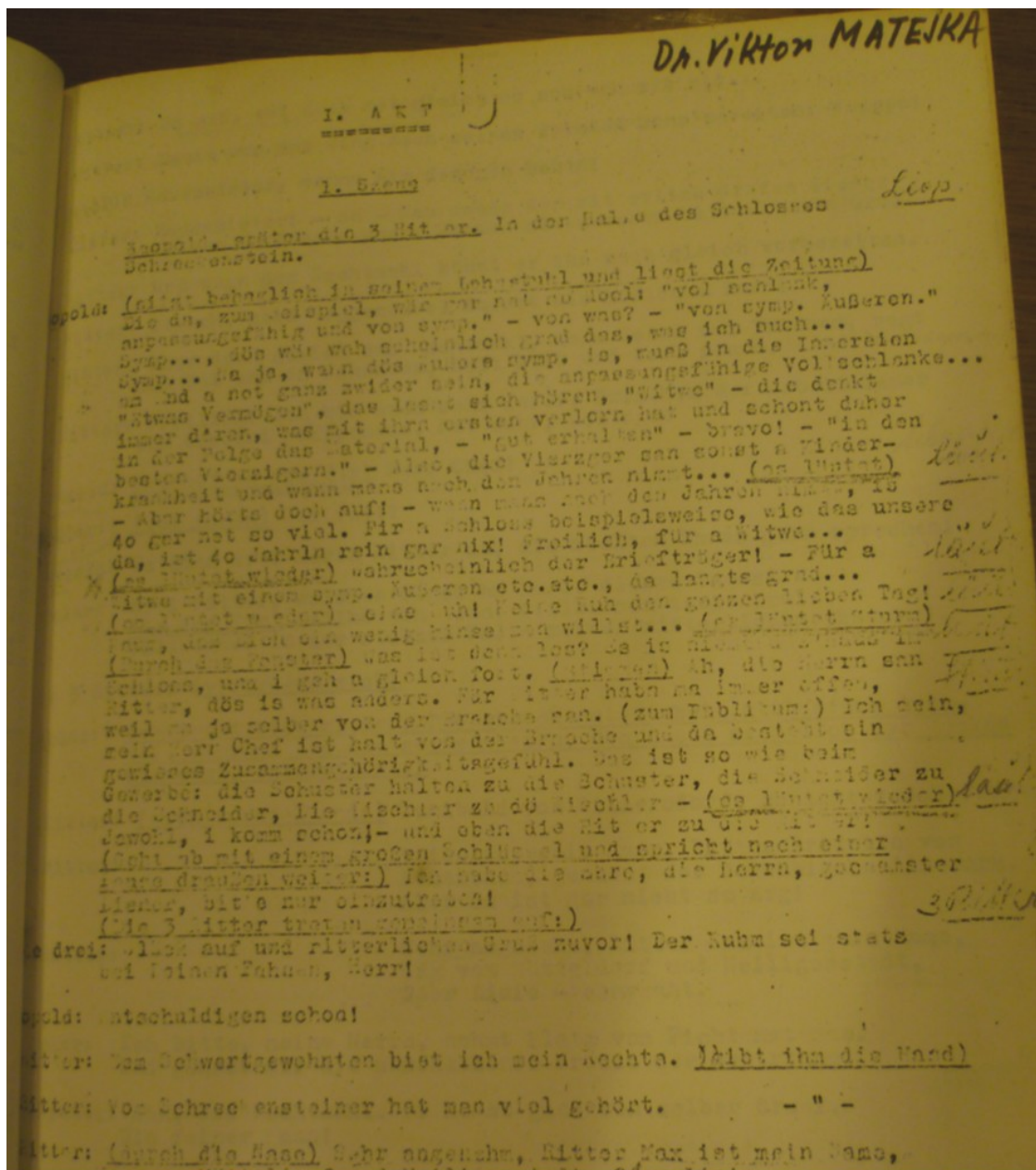


Abb. 1: Textseite 1 der „Blutnacht“ (Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480)

Für die folgende Dramenanalyse wird ein Einführungswerk Franziska Schöblers herangezogen. Dieses gibt einen guten Überblick über die Grundbegriffe des Dramas und bietet eine Vielzahl übersichtlicher Definitionen und Beispiele an. Die Kapitel sind neben einer Einteilung in verschiedene Theaterströmungen in die Kategorien Handlung, Figuren, Sprache, Raum und Zeit gegliedert. Am Ende jedes Kapitels bietet die Autorin Leitfragen für die jeweils passende Dramenanalyse an. In dieser Arbeit soll anhand der Leitfragen der Sprach- und Raumanalyse für das Stück der „Blutnacht“ und später der „Ludmilla“ vorgegangen werden, da diese Bereiche in beiden Stücken eine sehr prominente Rolle einnehmen – sowohl im Text als auch in der Aufführung. Schöblers

Einführungswerk aber soll in der Folge nur als Richtlinie herangezogen werden, da es einen groben Überblick über das breite Feld der Dramenanalyse gibt (Schößler wird bei direkten Zitaten in der hier üblichen Form und bei indirekter Referenz in Klammern nur mit „vgl.“ und der jeweiligen Seitenzahl angegeben).

3.1.2.1. Sprache

Generell wird zwischen einem diskurslastigen und einem aktionszentrierten Typus des Dramas unterschieden, was den Unterschied zwischen einem Fokus auf die Textebene und einem Fokus auf die Handlungsebene der Dramenfiguren bezeichnet.

Im Falle des Textes der „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ kann man eindeutig bestimmen, dass es sich um einen diskurslastigen Typus deshalb handelt, da der Text fast gänzlich aus Figurenanrede besteht und die Zahl der Regiebemerkungen zu Gestik, Mimik oder Aussprache sehr klein ist. Folglich ist zwar die Handlung eines Charakters schon wichtig, sie wird aber wenig zusätzlich spezifiziert. So ist dies sogar in der Szene der Fall, in der der stumme Büsser zum ersten Mal auftritt und anstatt seines Gesprächsteils alles pantomimisch erläutert werden soll. Anstatt aber hier genaue Anweisungen zur Gestik und Mimik des Stummen zu geben, beschränkt man sich in den Regieanweisungen beispielsweise nur auf „(Der Dialog muss aus der Pantomime heraus entwickelt werden.)“ oder „(ahmt die Art des später auftretenden Lämmermann nach)“ (I. Akt, Seite 6, 7) ohne die Pantomime oder die Art der Figur genauer zu beschreiben. Ein Grund hierfür könnte die Tatsache sein, dass das Stück erst durch die Aufführung ihr wahres Gesicht zeigte und nicht zu viel der schauspielerischen Details aufgrund der Zensur vorweg genommen werden durfte. Es scheint, als habe sich der Autor ganz auf die Kunst der Spielenden und auch deren Geschick verlassen, bei der Aufführung nicht zu viel auf einmal preiszugeben.

Als weiteren wichtigen Punkt in der sprachlichen Analyse eines Dramas ist die Differenzierung zwischen Vers- und Prosaformen zu nennen (vgl. 118). Im Falle des hier behandelten Stückes tritt beides auf. Es ist schwer, eine Regelmäßigkeit in der Verwendung der Versform zu finden. Allerdings darf nicht vergessen werden, dass es sich bei dem Stück um ein Ritterstück handelt. Es liegt somit nahe, dass der Autor Rudolf Kalmar versuchte, mit den gereimten Versen (es handelt sich ausschließlich um Endreime) die sprachliche Form des Mittelalters zu imitieren. Tatsächlich könnte man

argumentieren, dass die Versform immer dann vorkommt, wenn es sich um inhaltlich besonders brisante Passagen handelt. So erzählt Adolar von der Begegnung mit der türkischen Jungfrau (I. Akt, Seite 5) in Versen, die als freie Rhythmen auszuweisen sind, da sie sich weder an eine Metrik, noch an ein Reimschema, geschweige denn an eine spezifische Silbenzahl beschränken (vgl. 120). Interessant ist hierbei, dass diese Textpassage trotz ihres starken ‚Erzählcharakters‘, der als solcher in der Regiebemerkung ausgewiesen wird, als versifiziert interpretiert werden kann. Erkenntlich ist dies vor allem anhand der durch die visuelle Komponente ersichtliche Kodifizierung: im schreibmaschinengeschriebenen Original wurde zwischen den drei- bis fünfzeiligen ‚Strophen‘ eine Leerzeile gelassen.

Ein Ausschnitt der sogenannten „Ballade von der türkischen Jungfrau“ (I. Akt, Seite 4, gelöschte Hervorhebung), nämlich der Beginn Ritter Adolars Erzählung, lautet wie folgt:

Es war vor Jahr und Tag in einer Stadt im fernen Orient,
Daß ich, mein Schwert zur Seite, durch die Gassen ritt.
Wir hatten eben einen harten Tag verbracht im Kampfe mit den Türken
Und die Wallstatt, war grausig anzusehn. Traun, fürwahr!

Neben diesem, sehr wichtigen Beispiel kommen Verse zweitens in Verbindung mit Musik als gesungenem Text vor, so im III. Akt, in der 1. Szene. In der Regieanweisung heißt es: „(Musik setzt ein)“ (Seite 2), woraufhin Leopold in fünf Strophen erzählt, warum er in Frauendingen immer wieder schlussfolgern muss: „Segn S‘, die wahre Liebe ist das nicht!“.

Es sitzt beim Mondenscheine
Er und sie alleine
In stockfinstrer, rabenschwarzer Nacht.
Sie macht ihm Mut ein bißchen,
Er raubt ihr ein Küßchen,
Und dann wird das Liebsgständnis gmacht.
Er lasst sich nicht lang bitten,
Nimmt sie um die Mitten,
Während er von Lieb und Treue spricht,
Da, bei des Herzens Wogen
Hat er ihrs Tascherl zogen.

Segn S‘, die wahre Liebe ist das nicht! (III. Akt, Seite 2)

In diesem Beispiel wird sofort ersichtlich, dass es sich hier um eine Versform mit einem Reimschema – in Opposition zur vorigen – handelt. Das Reimschema ist ‚a a b c c b d d e f f e‘. Leopolds musikbegleiteter Monolog ist aus fünf Strophen bestehend, jeweils in acht Zeilen mit demselben Reimschema gegliedert. Wenn man diese acht Verszeilen einer

jeden Strophe in zwei teilen würde, könnte man dieses Reimphänomen als Verdoppelung eines Schweifreimes innerhalb einer Strophe bezeichnen. Bezüglich des Metrums lässt sich erneut keine Zuschreibung vollziehen, da betonte Silben willkürlich mit unbetonten gewechselt werden.

Inhaltlich ist hier noch interessant, dass Leopold schlussfolgert, dass nur seine Beziehung zum Wein wahre Liebe sein könne („Segn S‘, das könnt die wahre Liebe sein!“), niemals jedoch die Beziehung zu einer Frau. Bereits in den Anfängen des Textes, nämlich im dritten Teil des ungewöhnlichen Titel, ist diese Nachricht bereits enthalten: „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein oder ‚Ritter Adolars Brautfahrt und ihr grausiges Ende‘ oder ‚Die wahre Liebe ist das nicht‘“ (Titelblatt Kalmar 1943).

Als dritte Instanz für versifizierte Rede sollen die Bemerkungen von Lämmermanns herangezogen werden. Dieser, ebenfalls dem Rittertum verschrieben, bespricht gleich den Beginn seines Auftrittes in Versen, die jedoch wie im ersten Beispiel kein Metrum erkennen lassen, in diesem Falle dafür einen Paarreim bilden: „Mein schönes Fräulein, darf ichs wagen, / Euch Arm und Geleite anzutragen?“, woraufhin die Angebetete, Anneliese, antwortet: „Ich bitt Sie, Herr von Lämmermann, lassen S‘doch diese blöden Redensarten beiseite. Wenn Sie sonst nix wissen, dann tuts mir leid, daß ich überhaupt mit Ihnen weggegangen bin“ (II. Akt, Seite 1). Der Satz von Lämmermanns mutet Noblesse und höheren sozialen Stand an. Ins Lächerliche ziehend quittiert das Fräulein Annelise „(ihn nachäffend)“ die Aussage Heinrich von Lämmermanns mit abwertenden Bemerkungen bezüglich seines noblen Sprachgebrauchs, den sie offenbar als zu artifiziell empfindet.

Ein letztes Exempel für die versifizierte Rede der Figuren in der „Blutnacht“ ist der Prolog, der von Gustav Wittmayer, einem ehemaligen Burgschauspieler (Hartl 2003: 148), gesprochen wird. Wie bei sehr vielen Versen im Stück, mutet auch diese Textpassage nach eindeutigen Jamben an, diese werden aber dann in der dritten Zeile durch zwei unbetonte Silben unterbrochen. Der gesamte Prolog umfasst 16 Verszeilen, von denen jedoch nicht alle ein Reimschema aufweisen. Ab der vierten Verszeile lautet das Reimschema wie folgt: a a b b c c d e d f f g g. Es handelt sich also um mehrere Paarreime und einen umarmenden Reim von drei Zeilen (d e d) dazwischen.

*Dem hochgebornen, wohlgeneigten Adel meine Reverenz zuvor [...]
Den Bürgern, Bauern, Handwerksleuten dieser Stadt... [...]
Den Knechten, Buben und dem gemeinen Volke meinen Gruß! [...]
Ich habe [...] heut’, am hellen Tag das Glück,
Euch anzukünd’gen, daß ein Ritterstück*

*Sich itzo wird vor Euch entfalten,
 In dem der Schicksalsmächte dunkles Walten
 Gezeigt wird. Einer Jungfrau Ehre
 Kommt wohl dabei zu Schaden, – Euch zur Lehre
 Fällt, der sie raubete, dem Tod zur Beute,
 Verflucht vom Schloßgespenst.
 Nehmt Euch's zu Herzen, Leute! [...]
 Es ist ein heilsam Stück, das wir Euch zeigen
 Und soll Euch unvergeßlich ins Gewissen geigen:
 Wenn die Versuchung naht, kokett, mit blondem Haar,
 Denkt an den unglücksel'gen Ritter Adolar! (Kalmar 2009: 173–174,
 originale Hervorhebung)*

Diesen Prolog betreffend, ist eines noch sehr eigentümlich: Der 16-Zeiler ist nicht im schriftlichen Theaterstück von 1943 zu finden; er wurde erst in Kalmars Buch, das zum ersten Mal 1946 (und dann in einer Neuauflage 2009) erschien, veröffentlicht. Bleibt nun die Frage, ob es sich dabei um im Nachhinein Hinzugefügtes handelt oder ob es mehrere schriftliche Versionen des Stückes gab, von denen gerade die mit Prolog nicht überliefert wurde. Dass es mehrere Versionen des Textstückes gab, ist zu vermuten, da die der Verfasserin zur Verfügung gestellte Kopie drei Titelblätter beinhaltet (Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes). Zu Beginn des Prologs werden bereits mit „*Adel*“ die anwesenden SS-Männer angesprochen, die üblicherweise in der ersten Reihe saßen (Kalmar 2009: 175), daraufhin wird auch das „*gemeine*[...] *Volk*“ der „*Bürger*[...], *Bauern*, *Handwerksleute*“, „*Knechte*[...], *Buben*“, die die Häftlinge bezeichnen, willkommen geheißen. Bereits diese Anrede deutet auf die zwei verschiedenen Gruppen im Publikum hin, die alle ihre sprachliche Entsprechung im Stück finden.

Manchmal kommen im Text auch Verse vor, die über die Figurenrede einer Person hinausgehen und durch eine andere fortgesetzt werden. Hierbei handelt es sich um die Stichomythie (vgl. 131), da die erste Verszeile von einer Person und die nächste von jemand anderem gesprochen wird, im Vergleich zur Situation, dass eine Zeile auf mehrere Personen aufgeteilt ist (sog. Antilabe). Die Stichomythie tritt hauptsächlich im III. Akt, in der 3. Szene auf, als Rosalia mit Hilfe Heinrich von Lämmermanns Adolar verflucht. So heißt es hier beispielsweise:

Adolar: Rosalia, verzeih mir diesen Bruch!
 Rosalia: Nix wird verziehn! Jetzt trifft Dich unser Fluch!
 Adolar: Die Reue fasst mich an. Oh schenkt mir Gnade!
 Rosalia: Nix wird geschenkt! Ist schade (Seite 12)

Dies ist nicht nur für die Verwendung des Verses interessant, sondern auch für die weitere Bedeutung für das Stück. Schößler argumentiert, dass ein häufiger Rednerwechsel, der in der Stichomythie durchaus der Fall ist, auf eine „starke Bezogenheit der Figuren aufeinander und ein hohes Tempo“ hinweisen kann (2012: 131, gelöschte Hervorhebung). In der oben genannten Szene ist die Verbindung zwischen den Figuren als sehr eng anzusehen, da Rosalia die Ex-Frau von Adolar ist. Weiters ist das Tempo verständlicherweise hoch, da Adolar um sein Leben bittet.

Zu guter letzt soll noch einmal allgemein verhandelt werden, welche Aufgabe den Versen hier zukommt. Allgemein lässt sich sagen, dass die Figuren, die in Versen sprechen, sehr unterschiedlicher Natur sind. Eine von Schößler präsentierte der geschichtlichen Entwicklung folgende, mögliche Hypothese, die besagt, dass die „hohe‘ Handlung in Versen gehalten, die niedere hingegen in Prosa“ (123) präsentiert werde, bewahrheitet sich nicht.

Ebenso wenig stimmt für die „Blutnacht“, dass nur die Angehörigen der sozial angesehenen Schichten, in diesem Fall die des Rittertums, sich der Verse bedienen: Sowohl Rosalia als auch Leopold, der einen sehr alltagsähnlichen Sprachgebrauch aufweist, sprechen mindestens einmal in Versen. Dies könnte ein Hinweis auf die Gleichwertigkeit aller im Lager sein. Wenn auch der Hausmeister Leopold in Versen – ebenso wie der Ritter Adolar – sprechen darf, könnte das eine Aufwertung seiner sozialen Position in den Augen des Publikums bedeuten.

Bezüglich der Struktur der Verse ist auffällig, dass sich kein einheitlicher Aufbau zeigt. Oft handelt es sich um mehrzeilige Strophen, manchmal auch um einzelne Zeilen oder auch figurenübergreifende Verse. Die Mehrzahl der Beispiele enthält ein Endreimschema, das oft eine scheinbar willkürliche Anordnung besitzt. Es reihen sich Paarreime an umarmende Reime. Das einzige als fixe Gesamtstruktur erkennbare Reimschema ist der Schweifreim.

Umfassend gesehen muss die Frage nach der Funktion der Verse für die Figurendefinition im Stück gestellt werden: Den Effekt der sich angleichenden oder aber differenzierenden Figurendarstellung (vgl. 142). Im Falle der „Blutnacht“ hat jede Figur ihre eigene Art zu sprechen (Preußisch, Wienerisch etc.), weshalb die Versverwendung weniger auf die Persönlichkeit der Figuren hindeutet, weil diese bereits ausreichend individualisiert oder als einer Sprachgruppe angehörig gezeichnet werden, und somit mehr auf eine mögliche Bedeutung der Verse für das Thema und den Kontext des Stückes verweist.

Als nächste Analysekategorie kann der Dialekt herangezogen werden, da dieser eine sehr große Rolle im Stück spielt. Wie bereits angedeutet, bedienen sich mehrere Figuren des Dialektes, allen voran Leopold. Für ihn gilt eindeutig die dadurch erzielte Darstellung einer „sozial niedere[n]“ Figur (gelöschte Hervorhebung). Schößler weist aus, dass die Verwendung des Dialektes aber zweierlei bewirken kann: entweder werden die Handelnden als „inkompetente Tölpel“ oder auch als „Sympathieträger“ im Stück angesehen bzw. eingesetzt (2012: 124).

Beides ist hier der Fall: Der Hausmeister Leopold wird wahrscheinlich zunächst als in der sozialen Hierarchie weiter unten porträtiert; man könnte seine Sprachverwendung beinahe als Soziolekt bezeichnen (vgl. 126), da er vorwiegend in derbem Wienerischen Dialekt spricht, was auf eine niedrigere Klasse hindeuten könnte. Jedoch merkt man schnell, dass diese Figur vielleicht gerade deswegen das Publikum mit einbezieht, nicht zuletzt durch die häufig auftretende direkte Ansprache aufgrund seiner handlungskommentierenden Funktion im Stück. Aus den Berichten über die Aufführung weiß man zudem, dass die Figur des Leopold eine besonders starke Wirkung auf die Häftlinge hatte: „Die Männer im Zuschauerraum wurden immer ganz still, wenn der Gustl ihnen mit aller Bitterkeit das eigene Schicksal vorspielte. Er war so komisch dabei, daß ihm jedesmal die Tränen in den Augen standen“ (Kalmar 2009: 185). Durch die Stille, die die Zuschauer erfasste, wird hier eine Stimmung kommuniziert, die etwas Besonderes für die Aufführung bedeutete. Neben dem „vor Vergnügen“ Grölen (Kalmar 2009: 179) der Häftlinge als Ausdruck der Freude bezüglich der mannigfaltigen Sprachverwendung (z.Bsp. Tschechisch), gab es folglich auch Momente, die die Häftlinge zum Verstummen und Nachdenken brachten. Somit war der Leopold im Stück eine Figur, die ihnen „das eigene Schicksal vorspielte“ (Kalmar 2009: 185).

Weitere Verwendung des Dialektes findet sich bei den drei Rittern. Interessanterweise wird ihre Sprechweise nicht so sehr durch die eigenen Redeanteile kommuniziert, als vielmehr durch den Monolog Leopolds im III. Akt, 1. Szene. Der 2. Ritter ist Schwabe, wie er bereits klarstellt, als er sich Adolar vorstellt: „Fridolin, mein Name, Ritter Fridolin von Feuerbach, genannt der Schwäbische Lindwurm. Aber es ist gar nicht so arg!“ (I. Akt, Seite 2). Leopold beschreibt ihn in seinem langen Monolog dann folgendermaßen:

„Oi Becherle“ sagt der allerweil, „oi Becherle goht no!“ Mit „goht“, da mant er so an Schlucketzer (trinkt aus) und er lasst sie von die andern net „versäckla“. Also i hab ja nix gegen die Schwaben! (schenkt wieder ein) Gar nix und sie manens sicher guat, aber man verstehts halt so viel hart. (III. Akt, Seite 1)

Aus diesem Textausschnitt geht vielerlei hervor. Einerseits wird deutlich, dass der 2. Ritter einen sehr starken Dialekt verwendet, sodass Leopold sogar Schwierigkeiten hat, ihn zu verstehen. Gleichzeitig wird durch dieses Beispiel deutlich, dass die Dialektverwendung den nicht zwingendermaßen den sozialen Stand der Person verringern muss. Denn als Ritter ist Fridolin in der Geschichte besonders angesehen. Zweitens zeigt uns die Passage, dass Leopold in seinem Monolog von Aussagen des Ritters spricht, die nicht von ihm selber gesprochen werden (zumindest was den Dramentext anbelangt). Nun kann es sein, dass dies eine Strategie Kalmars ist, um die Figuren durch eine andere für das Publikum differenzierter zu machen. Oder aber es handelt sich hierbei um die Tatsache, dass möglicherweise entgegen vorheriger Vermutungen nicht alles im Text steht, was tatsächlich im Stück gesagt wurde.

Drittens wird erst durch die Aussagen Leopolds klar, wie spezifisch Fridolin Sprache verwendet. Diese dialektale Färbung wird nicht durch seine eigenen Redeanteile im Text klar. Einmal mehr wird also deutlich, welchen Stellenwert die Spielweise für die „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ einnimmt.

Der 3. Ritter stellt sich Adolar mit folgenden Worten vor: „Sehr angenehm, Ritter Max ist mein Name, Max von Hütteldorf und Heiligenstadt, 2er Linie – charmant“ (I. Akt, Seite 2). Somit gibt er beispielsweise seine Herkunft Wien preis und führt bereits hier den Ausdruck ‚charmant‘ ein, den er in der Folge andauernd verwenden wird. So gesehen könnte man dieses Wort als Teil eines personenbezogenen Idiolekts (vgl. 126) sehen, denn das Wort macht ihn offensichtlich sogar soweit aus, dass es auch Leopold im Monolog als erstes und einziges Zitat erwähnt. Eine stimmliche Besonderheit, die sich in den Bereich der Prosodie einordnen lässt und die den 3. Ritter weiters determiniert, ist das in der Regieanweisung ausgedrückte „(durch die Nase)“-Sprechen (I. Akt, Seite 1), was vermutlich den Eindruck einer eingebildeten Person vermitteln soll.

In Leopolds Beschreibung des 3. Ritters ist besonders auffällig, dass er ihn als einzigen beschimpft, er nennt ihn nämlich einen „blöden Hund“ (III. Akt, Seite 1), was vielleicht auch mit der in der Stimme ausgedrückten Hochnäsigkeit zusammenhängen könnte. Rechtfertigen kann Leopold die Beschimpfung, indem er klarstellt, dass der andere ebenso Wiener ist und damit sein Landsmann, einer also mit dem er das machen dürfe und der das verstünde. Dies wird in den Äußerungen des Ritters Max nicht ersichtlich.

Aus diesem Schema heraus fällt nun der erste Ritter, von dem keine dialektalen Besonderheiten bekannt sind, man jedoch als Leser seine Herkunft kennt: Wilmersdorf (Berlin). Weder er selbst noch Leopold legen über ihn sprachliche Besonderheiten offen.

Die Verwendung des Dialektes kann schließlich noch auf eines hindeuten: Auf ein Stück mit einem „soziale[n] Anliegen“, wie bei den Dramen Büchners und Lenz (Schöblier 2012: 124). Dass dies ebenfalls der Fall ist, wenn man die Interpretation einer Hitlerpersiflage mit Unterdrücker und Unterdrückten heranzieht, ist evident.

Als Gegenbeispiel zu den dialektalen Sprechweisen der vier genannten Personen (Leopold und die drei Ritter), soll nun der Sprachgebrauch des Ritters Adolar kurz erwähnt werden. Anfänglich meint man zu wissen, dass der (vermeintliche) Protagonist des Textes reich ist, und offensichtlich will er dies auch beweisen. Als die drei Ritter ganz zu Anfang der Geschichte auftauchen, weist der Hausherr Adolar Leopold in hohen Tönen an, ein Festmahl vorzubereiten, wodurch er seine privilegierte Position darzulegen versucht.

Bring uns die rauchgeschwärzten Schenkel eines Schweins.
Bring seine Rippen uns, von feinem Fett durchwachsen.
[...]
Und Hühner, bring, geröstet und gebraten.
Und junge Tauben, Krammotsvögel, frischen Lachs,
Mit Indiens Gewürzen köstlich zubereitet. (I. Akt, Seite 2–3)

An dieser Textstelle wird klar, dass Adolar sowohl inhaltlich als auch sprachlich seinen gehobenen Stand ausdrückt. Einmal heißt es gar in der Regieanweisung, dass er in einem „pathetischen Ton“ (II. Akt, Seite 4) spricht. Adolar versucht also den Rittern mit diesen Anweisungen zu zeigen, wie reich er ist. Indes verzweifelt Leopold beinahe in dem Versuch, seinen Herrn vom Weiterreden abzuhalten. Er erinnert ihn daran, dass das Geschäft schon zu sei und sie kein Geld hätten, etwas einzukaufen. Das klingt dann so:

(beiseite) Entschuldigen schon, Herr Chef, aber die Frau Vondrak hat leider schon zugesperrt und beim zweiten Greisler haben wir schon so viel aufn Büchal, daß er uns nix mehr geben will.
[...]
(beiseite) Herr Chef, es ist von z'Mittag noch a bisserl was übrig, recht prima,
(laut) Und die Herrn Ritter haben sicher schon an rechten Hunger. (I. Akt, Seite 3)

Mit diesen sehr beschämenden Worten enttarnt Leopold die Farce. Er erinnert den Hausherrn daran, dass nichts weiter noch im Schloss ist als ein paar Reste des vorigen Mahls. Auch wenn er das im Stillen zuflüstert und die Ritter nichts davon erfahren, so weiß doch das Publikum über die wahre finanzielle Situation des Ritters Adolar Bescheid. Einmal mehr fungiert Leopold also als Informationsvermittler an das Publikum, wodurch eine Informationsdiskrepanz zwischen Publikum und den Figuren im Stück entsteht.

Die Gesprächsformen Monolog, Dialog und Polylog, das Mehrfigurengespräch (vgl. 137), kommen alle drei in der „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ vor. Es werden diese aber wegen des beschränkten Umfangs dieser Arbeit nur exemplarisch dargestellt, wenn eine Gesprächsform eine ganze Szene ausfüllt. Um dies schnell im Damentext erkennen zu können, sind die mit Hilfe der Regieanweisung markierten Figurenauftritte am Beginn der Szene relevant, die Autor Kalmar jedoch nicht in allen Fällen verwendet. Stattdessen werden Auftritte der Figuren mitten in der Szene angekündigt, wie zum Beispiel in der 5. Szene im III. Akt: „Alle: (auch die Gespenster und der stumme Büber, der sich das Schloß vom Mund reißt)“ (Seite 17) und manchmal fällt eine nebensätzliche Markierung ganz aus, so wie in der 1. Szene im I. Akt, als Adolar plötzlich in die Szene integriert wird (Seite 2). Vereinzelt werden aber später auftretende Figuren auch schon zu Beginn angekündigt, wie in folgendem Beispiel: „Die Vorigen, Rosalia, später Lämmermann“ (III. Akt, Seite 8).

Diese Unterscheidung ist insofern wichtig, als sie die LeserInnenlenkung bedeutend mitbestimmt. Je nachdem, ob eine auftretende Person gleich zu Anfang oder gar nicht extra erwähnt wird, findet man sich unterschiedlich schnell zurecht und es ist unterschiedlich schnell klar, ob es sich bei der aktuellen Szene um ein Einzel- oder Mehrpersonengespräch handelt. Die Vermutung liegt nahe, dass Autor Rudolf Kalmar niemals intendiert hatte, dass das Stück von irgendjemandem anderem als ihm selbst, seinen Mitarbeitern oder dem Schulungsleiter gelesen würde. Für das Projekt war nämlich die Aufführung allein ausschlaggebend und deshalb sollte es nicht verwundern, dass man als LeserIn wenig gelenkt wird.

Im Sinne der Szenenanalyse lassen sich vorerst die ganzen Szenen grob einteilen:

I. Akt, 1. Szene: Polylog, 2. Szene: Polylog

II. Akt, 1. Szene: Dialog, 2. Szene: Polylog

III. Akt, 1. Szene: Monolog, 2. Szene: Polylog, 3. Szene: Polylog, 4. Szene: Polylog, 5. Szene: Polylog

Deutlich wird also, dass die Form des Polylogs überwiegt und eine Szene gesamt im Mono- bzw. Dialog jeweils nur einmal vorkommt.

Aufgrund seiner Einzelstellung in der szenenfüllenden Qualität soll der Monolog von Leopold nun genauer mit Hilfe der Fragestellungen Schöbblers analysiert werden. Die erste Kategorie sei der Inhalt, der sich hier in vier Teile gliedert. Zuerst spricht der

Hausmeister vom Weintrinken. Die Identifikation mit der Figur des Leopold soll sehr stark gewesen sein: „Wenn er den G‘rebelten kostete, schluckten ein paar hundert Männer mit ihm“ (2009: 186). In der Szene erzählt Leopold zu Beginn, wie er den Wein den trinkenden Rittern abgenommen hat, weil diese ja im Gegensatz zu ihm nicht wüssten, was sie daran hätten.

Für unsern Leopold hab ich ihn gerettet.,[sic] vor die drei damischen Ritter da drüben, die das flüssige Gold der Rebe – hup – in ihrn blechernen Harnisch einschütten und sie gar nix dabei denken. (singt) ...den Wein, den darfst net, wias dō Weaner Heißen [sic], den dārfst net trinken, den muaß ma beißen... (III. Akt, Seite 1)

Mit diesem Zitat stellt sich zugleich die Frage nach der Ansprechperson. Leopold spricht wie zu sich selbst und gleichzeitig von sich in der dritten Person. In der Regieanweisung zu Beginn heißt es „Leop.: (halb zum Publikum sprechend, halb vor sich hin)“. Da die Figur generell oft zum Publikum spricht und eine kommentierende Funktion im Stück innehat, ist es nicht verwunderlich, dass auch hier das Publikum angesprochen wird.

Nach diesem Absatz zum Thema Wein imitiert Leopold die drei Ritter, wie weiter oben schon im Bezug auf dialektale Sprachverwendung ausgeführt. Dabei gibt er seine Einschätzung der Ritter wieder, als er den 3. Ritter beispielsweise „an blöden Hund“ (III. Akt, Seite 1) nennt, was seine Abneigung gegen diesen ausdrückt. Er relativiert dies aber, indem er klarstellt, dass diese Aussage etwas Wienerisches sei und nicht als zu ernst gesehen werden dürfe.

Als dritten inhaltlichen Teil nennt er die traurige Situation, die eintritt, wenn der Wein ausgetrunken ist und nichts mehr übrig bleibt. Trotz des anscheinend überaus banalen Themas kommt hier eine Passage, die man auf die elende Situation der Häftlinge ummünzen könnte. Wie Autor Rudolf Kalmar in seinem erstmals 1946 erschienenen Buch ausführt, war dies der Punkt an dem die Häftlinge am meisten berührt waren, sodass es gleichermaßen zu Lachen und Weinen im Publikum kam. Als nämlich der Wein leer wird, verfällt der sonst so lustige Leopold in eine sentimentale Stimmung und er beginnt, von seinen Qualen zu berichten.

Schad, wanns an grad am besten zum Schmecken anfängert! – So is allerweil im Leben. (spielt mit der Flasche) Kaum, daß glaubst, du hast es, is schon wieder weg [...] – Dann packt er Di auf einmal beim Hals (nimmt die leere Flasche) und würingt Di und druckt Di, bis dir d’Luft ausbleibt. (wirft die Flasche weg) Bumsti! Nix bleibt über, als a paar Scherben. Pfui Teufel!... (III. Akt, Seite 1)

Die Harmonie ist zurück, als Leopold eine weitere Flasche findet und mit dem Trinken fortfahren kann (Kalmar 2009: 185–186).

Der vierte und letzte inhaltliche Teil des Monologes behandelt, bereits unter der Analyse von Versen thematisiert, in fünf gereimten Strophen die Liebe. Leopold ist der Meinung, dass es diese zwischen Mann und Frau nicht gäbe. Seinen Punkt unterstreicht er durch Anekdoten aus der Beziehung zwischen Adolar und der verstorbenen Rosalia. Er zieht den Schluss, dass nur er die wahre Liebe gefunden habe, und zwar im Wein. Niemand sei so glücklich wie er, denn mit einer Frau habe man nur Sorgen, mit dem Wein gehe es einem dagegen gut. Jede Strophe bis auf die letzte endet mit den Worten „Segn S‘, die wahre Liebe ist das nicht!“. Zum Abschluss heißt es dagegen:

Wenn ma die Ritterschicht
Genau betracht bei Licht,
Da denkt ma sich, es is halt a Malheur,
Daß mit die Weiberleut
In an furt gibt an Streit.
Da gehts mir doch viel besser: Bitte sehr!
Denn ich, der Leopold,
Hab nie ein Weib gewollt.
Ich bin verheirat mit an guaten Wein.
Der tragt mi sanft ins Bett,
Da hab i gar ka Gfrett..

Segn S‘, das könnt die wahre Liebe sein! (III. Akt, Seite 3)

Neben der Inhaltsanalyse kann noch der „Ethos der Aufrichtigkeit“ (Schößler 2012: 135, gelöschte Hervorhebung), laut Schößlers Einführung aus dem 18. Jahrhundert stammend, überprüft werden. Dadurch, dass man das Gefühl bekommt, dass Leopold sich seine Freude und auch den Kummer ganz frei von der Seele spricht, ist seine Ehrlichkeit gegeben. Auch die damalige Rezeption der Häftlinge, die Kalmar so ausführlich beschreibt, unterstreicht diesen Umstand. Denn tatsächlich könnte es so sein, dass die Figur gerade deshalb so gut beim Häftlingspublikum ankommt, eben da er ehrlich zu ihnen spricht und somit eine Basis für Identifikation bietet.

Bei der Figur des Leopold verweilend, kann man hier auch auf das Beiseitesprechen verweisen, das sich manchmal direkt ans Publikum wendet und manchmal ein (flüsterndes) Gespräch mit Adolar kennzeichnet, von dem andere in der Szene nichts mitbekommen sollen (vgl. 135). So beispielsweise zu Beginn des Stückes, als Leopold dem Hausherrn mitteilt, dass kein Geld für neue Mahlzeiten vorhanden sei.

Wie schon öfters betont, ist die Rolle des Leopold eine Kommentierende. Auch dies erhöht den Bezug zum Publikum, indem es direkt angesprochen wird und Informationen anscheinend aus erster Hand erzählt bekommt. Am Ende des ersten Aktes beispielsweise kommt Leopolds Kopf aus dem Vorhang, um dem Publikum den zweiten Akt anzukündigen: „Was dort geschieht, sieht man im 2. Akt“ (1. Akt, Seite 7). Ein andermal gibt der Dramentext folgendes vor, als man das Kettengerassel des stummen Büßers hört: „Leopold: (beiseite) Der muss sich losgmacht haben und ich hab ihn doch zu Mittag noch so fest anhängt“ (I. Akt, Seite 4). In einem Fall wie diesem und auch beim Monolog ist nicht ganz klar, ob Leopold mehr mit sich selbst oder mit dem Publikum spricht. Dies hängt erneut von der Interpretation des Schauspielers, seiner Mimik und Gestik ab.

In jedem Fall fungiert Leopold aber nicht nur als Identifikationscharakter, durch seine Bemerkungen wird auch ein Illusionsbruch geschaffen, wie auch bei Hartl zu lesen ist:

Kalmar setzt in bester Volkstheatertradition auf Brechungen der theatralen Fiktion, gibt dem Hans-Wurst-Nachfahren Leopold die Möglichkeit, sich selbst als ‚komischen Hausmaster‘ zu definieren, baut Wendungen *ad spectatores* ein, lässt das Publikum, darüber entscheiden, ob Lämmermann niedergestochen werden soll oder nicht. (Hartl 2003: 149, originale Hervorhebung)

Die Einbindung des Publikums auf vielerlei Arten wird in diesem Zitat besonders evident.

Schößler argumentiert, dass neben der Wichtigkeit der Sprache auch die der Pausen dazwischen gesehen werden muss. Denn Pausen oder auch Satzabbrüche könnten ihrer Meinung nach und auch historischen Dramentheorien zufolge Rückschlüsse auf u.a. die Gefühle der Figuren geben (2012: 127).

Als „Ausdruck von Sprachohnmacht“ (127, gelöschte Hervorhebung) lässt sich auch eine Szene in der „Blutnacht“ beschreiben. Vor lauter Entrüstung über Heinrich von Lämmermann fehlen Anneliese an einem Punkt die Worte; sie weiß nicht einmal mehr, mit welchen Schimpfwörtern sie ihn beladen soll. Er, ein sehr spießiger Ritter, der sich nicht in die nasse Wiese setzen möchte, weil davon die Rüstung rostig wird und die Hose Grasflecken bekommt, passt so gar nicht zu der unabhängigen und freidenkerischen Frau, die sich gegen die höfische Redensart und ihr auferlegte Zwänge wehrt. Als Heinrich sie in der Szene im Wald erinnert, dass es Zeit wäre, nach Hause zu gehen, damit die Mutter Annelieses sich keine Sorgen machen muss, reißt ihr endgültig der Geduldsfaden: „Aber ich bleibe da. Justament bleib ich da, und Ihr ganzes Blech, das erzählen Sie mir am besten unter Wasser, Sie Tepp, Sie, Sie damischer. – Rindvich!“ (II. Akt, Seite 2).

Hierauf folgt, wie in der Regieanweisung angegeben, eine Pause, nach der von Lämmermann zögerlich beginnt zu sprechen: „(nach einer Pause) Es scheint, daß Sie mir grollen, Fräulein Anneliese“ (Seite 3).

Diese Szene ist eine von wenigen, in denen Pausen und Satzabbrüche vorkommen, was schließen lässt, dass sich die Figuren normalerweise sehr gut im Griff haben und sich gewählt auszudrücken gewohnt sind. Umso mehr muss dies eine Szene sein, die ernsthaft schwerwiegend für die Angebetete ist, weshalb zuerst sie selbst kurzzeitig und dann als Reaktion auf ihren Ausbruch auch Heinrich von Lämmermann die Sprache verlässt.

Eine weitere Pause tritt nach der Sterbeszene ein (III. Akt, Seite 16). Diese soll wohl dem Publikum die Möglichkeit geben, die rasche Wendung der sonst so lustigen und parodistischen Handlung zu verarbeiten. Die aus der Pause resultierende Stille kann außerdem die Betroffenheit und Traurigkeit steigern, bevor zu guter Letzt der unumstößliche Tod der Figuren doch noch aufgehoben wird und alle wieder erstehen, um im Schlusschor Mut (zum Leben) zu machen:

Ist alles auch ganz schlecht.

Es wird schon wieder recht

Durch dieses Zauberwort: H u m o r, H u m o r! (I. Akt, Seite 17, originale Hervorhebung)

3.1.2.2. Raum

Das Konzept des Raumes kommt im Kontext von Drama und Theater vierfach vor, wobei anzumerken ist, dass sich die verschiedenen Bereiche wechselseitig beeinflussen: Es gibt zuallererst das Weltbild, das die sich historisch verändernde Vorstellung von Drama und Theater bestimmt, zweitens den konkreten Theaterraum, drittens das konkrete Bühnenbild und viertens den Raum im Drama, der durch den Text kreiert wird (vgl. 145). Um das genannte Prinzip der Wechselwirkungen verständlich zu machen, soll ein Beispiel für die Wechselwirkung von Theaterraum und Raum im Drama genannt werden: Einerseits kann der Damentext in einen vorgegebenen Raum oder eine konkrete Bühnenvorgabe eingeschrieben werden und andererseits kann der Raum im Drama den Theaterraum bestimmen, wodurch dieser bühnenbildnerisch angepasst werden muss.

Für die hiesige Analyse sollen vor allem die Kategorie des Raumes im Drama, die des Bühnenbildes und des Theaterraumes analysiert werden, wenn der Bezug auf die letzten beiden auch relativ spärlich ausfallen muss. Da beide zu analysierenden Damentexte oft

sehr wenig Information zum tatsächlich vorhandenen Bühnenbild geben, kann nicht immer eindeutig zugeordnet werden, welche Raumelemente nun im Damentext vorkommen und welche tatsächlich bühnentechnisch bei der Aufführung realisiert wurden.

Wenn im Text Hinweise auf den Raum stecken, so spricht man von einer Semantisierung des Raums (vgl. 147). Eine solche findet sich in der „Blutnacht“ sowohl im Haupt- als auch im Nebentext (Regieanweisung), wobei anzumerken ist, dass zu Anfang des Stückes der Anteil der örtlichen Bezüge im Haupttext wesentlich größer ist als im Nebentext, welcher dann gegen Ende des Textes an Bedeutung für die Raumdetermination zunimmt. Die handschriftlichen Notizen werden wegen ihrer Unzuordenbarkeit von der Analyse ausgenommen.

Generell lässt sich die „Blutnacht“ als offenes Drama definieren, da sich der Schauplatz der Handlung immer wieder ändert und das Drama nicht an einem einzigen Ort handelt. Eine Einheit ist aber zumindest insofern gegeben, als jeder der drei Akte an nur jeweils einem Ort spielt. Die folgenden Ortsbezeichnungen wurden direkt den Regieanweisungen des Beginns des jeweiligen Aktes entnommen:

I. Akt: „In der Halle des Schlosses Schreckenstein“.

II. Akt: „Im Wald“.

III. Akt: „Schlafzimmer des Adolars auf Schreckenstein“.

Laut Schöblier beweist das offene Drama gegenüber dem Geschlossenen eine „Eigengesetzlichkeit“ des Raums (2012: 152–153), was insofern stimmen könnte, da der Ort der Handlung sehr stark die Handlung bestimmt. Dies ist zum Beispiel in den „Kontrasträume[n]“ „Stadt/Land bzw. Natur“ zu sehen (154, gelöschte Hervorhebung). Ein solches Oppositionspaar gibt es auch in der „Blutnacht“, da der erste und dritte Akt im Schloss spielen, während der Zweite im Wald handelt. Nicht nur vom Schloss des Ritters Adolar ist die Rede, sondern auch von Fräulein Annelieses Zuhause, einem zweiten Schloss. Heinrich von Lämmermann beschreibt den Ort Schloss als reizlos, wenn er von der „langweilige[n] Mittagstafel im Schloss“ (II. Akt, Seite 1) spricht, genauso wie das offensichtlich vom Alltag genervte Fräulein Anneliese dies empfindet. Beim Ritter Adolar hingegen wird das Schloss schon als positiv besetzt gezeichnet, als er beispielsweise Anneliese hierhin mitnimmt. Als Kontrast zum Schlossmotiv agiert der im zweiten Akt dominante Wald. Einmal ist die Rede von einem „düstern Wald“ (I. Akt, Seite 7), während sich schnell herausstellt, dass am Wald nichts Geheimnisvolles ist, im

Gegenteil ist Anneliese auch hier gelangweilt, nicht anders als auf ihrem Schloss. Das Naturmotiv des Waldes wird komplettiert durch das Gras (II. Akt, Seite 2), das aufgrund seiner Nässe von Lämmermanns Rüstung wegen der Gefahr von Rost- und Grasflecken zum Verhängnis zu werden droht. Rudolf Kalmar bricht also die Illusion einer perfekten Natur. Er zeigt, dass jedes noch so kleine Detail zum Verhängnis werden kann und macht die Figuren durch Sorgen um die Rüstung beispielsweise zu lächerlichen Charakteren.

In der Raumanalyse im Drama ist auch zwischen dem realen Raum und der Wortkulisse zu unterscheiden, welche imaginäre, nicht vorhandene Räume konstruiert (vgl. 148). Nun soll sich die folgende Analyse auf die im Stück erwähnte reale Räumlichkeit und deren Spezifika konzentrieren.

Den Theaterraum betreffend ist im Falle der „Blutnacht“ ziemlich eindeutig, dass es sich um ein Stück handelt, das für ein spezielles Setting geschrieben wurde, nämlich das Lager. Diese ‚Tradition‘ stammt aus der Zeit vor 1900, als für einen speziellen Theaterraum geschrieben wurde, danach löste man sich mehr von speziellen Bühnenvorstellungen (vgl. 146). Im Falle der Theatergruppe Dachau kann man sich das aber nicht so vorstellen, dass das Stück perfekt auf eine unveränderliche Bühne geschneidert wurde. Man kannte zwar, auch durch frühere Theaterarbeit, die Möglichkeiten im Lager (Kalmar 2009: 183), ob der Antrag für den „großen Appellplatz“ (Hartl 2003: 151) aber von der SS bewilligt würde, stand in den Sternen. Tatsächlich musste man sich schließlich mit dem Kleinen Appellplatz begnügen, auf dem schließlich die Bühne errichtet wurde (Kalmar 2009: 175). Im Kontext des Lagers war es vermutlich eher so, dass es galt, flexibel zu sein. Es ist überliefert, dass es zu mehreren sehr erfolgreichen Aufführungen der „Blutnacht“ kam, aber eher deshalb, weil man sich darauf verstand, aus den „vorhandenen Möglichkeiten“ das Beste zu machen (Kalmar 2009: 175). Dies wird auch in Gustav Wittmayers Prolog erzielt, indem er nicht nur grob den Inhalt des Stückes wiedergibt, sondern auch das Publikum anspricht – zuerst die SS, dann die Mithäftlinge. Nicht nur zeigt diese Ansprache einen starken Kontrast zwischen den Anwesenden, er spiegelt auch noch die Aufführungssituation vor Ort wider.

Den Theaterraum nun verlassend und sich dem Bühnenbild zuwendend, gibt es textlich mehrere Hinweise. Wie schon in der Monologanalyse Leopolds angedeutet und für das vorige Zitat ebenso relevant, führen die Wendungen *ad spectatores* zu einem Bruch; das Publikum wird so sehr involviert, dass es der Spielillusion keinen Glauben mehr schenken kann (vgl. 161), wie auch in der Publikumsbefragung zu Heinrich von

Lämmermanns Ermordung ersichtlich. Mit dem Bühnenbild hängt dies insofern zusammen, als diese Brüche oftmals mit einem Vorkommen an die Rampe der Bühne in Verbindung stehen. So heißt es beispielsweise einmal explizit in der Regieanweisung: „(tritt an die Rampe und spricht in anderem Tonfall als bisher zum Publikum:)“ (II. Akt, Seite 4) oder ein andermal nur „Annel.: (an der Rampe)“ (III. Akt, Seite 14). Wenn also von der Rampe die Rede ist, ist ziemlich sicher, dass dies ein Vorkommen der Figuren meint, das einer direkten Anrede des Publikums dient. Weitere Elemente des Bühnenbildes sind der Vorhang, der am Ende des I. Aktes explizit in der Regieanweisung erwähnt wird (I. Akt, Seite 7) und wahrscheinlich eine im Bühnenbild realisierte Tür und ein Fenster, die immer wieder explizit erwähnt werden. So heißt es beispielsweise jemand „(klopft an die Tür)“ oder steht „(in der Tür)“ (I. Akt, Seite 2). Die Regieangabe für das Fenster ist dagegen nicht immer wie zu erwarten. Einmal heißt es „([...] Leopold schaut durch das Fenster)“ (III. Akt, Seite 3), ein andermal lautet der Text von Leopold: „Ich geh durchs Fenster!“ (III. Akt, Seite 12). Wie das realisiert wurde, ist nicht bekannt. Da es sich aber um die Geisterstunde handelt, scheinen hier auch unrealistische Elemente Platz zu haben.

Abseits des festen Bühnenbildes sind auch noch die Requisiten, die „bewegliche[n] Bühnenelemente“ (Schößler 2012: 146), von Bedeutung. Es ist mehrmals die Rede von einem Tisch bzw. „Tischchen“ (III. Akt, Seite 3) und einem Bett, beides ein sehr gutes Versteck, wie sich herausstellt. Der Tisch fungiert als Versteck für den Wein (III. Akt, Seite 1) oder für heimliche Botschaften zwischen Anneliese und von Lämmermann, weitergegeben mit den Füßen (II. Akt, Seite 1). Leopold selbst „(versteckt sich unter dem Bett)“ (III. Akt, Seite 4), als Adolar und Annelise im Schlafgemach erscheinen; ein Ort, der sogar explizit als Versteck bezeichnet wird: „Leop.: (aus seinem Versteck)“ (III. Akt, Seite 4).

Neben diesen sehr alltäglichen Requisiten kommen auch noch Figuren charakterisierende Gegenstände vor, die fast schon als Leitmotive (vgl. 146) gelten können und zu den Kostümen zählen. Das wären natürlich die Schwerter der Ritter, die Rüstung (s. Kalmar 2009: 175) von Heinrich von Lämmermann, die so leicht rostig wird und die von Adolar, die seit einiger Zeit nicht mehr die alte ist:

Entschuldigen schon, Herr Chef, ich hab mir gedacht, daß Sie heut etwas später kommen werdn, und da bin ich halt aufgeblieben, damit ich Ihnen beim Ausziehen helfen kann. Die Rüstung geht ja immer so schwer runter, seit sich

die Schanierln verbogen haben, wies da letzhin auf der Kellerstiegen gefallen sind, net? (III. Akt, Seite 4)

Wieder einmal spielt man in dieser Szene mit Erwartungen: Eine Ritterrüstung bedeutet eigentlich Ruhm und Glanz. Stattdessen stellt sich heraus, dass sie verbogen ist, weil Adolar damit die Treppe hinuntergestürzt ist. Wieder einmal ist es Leopold, der vor lauter Ehrlichkeit seine Zunge nicht zügeln kann. Entweder will er damit bewusst Adolar vor Anneliese bloßstellen, oder aber Anneliese einfach über die wahren Zustände im Schloss aufklären.

Ein weiterer der wichtigsten Gegenstände ist bestimmt die Weinflasche, das „Flascherl“, das Leopold andauernd in der Hand zu halten scheint. Eine Szene, in der die Regiebemerkungen ungewöhnlich detailliert sind und das Flascherl als „seine Weinflasche“ vorkommt, ist die folgende:

Leop.: Also gut, ich geh! (Nimmt seine Weinflasche umständlich auf, ordnet die zurückgelassenen Gläser, rückt Stühle zurecht. Adolar und Anneliese folgen ihm mit unruhigen Blicken.) Mein Flascherl, gehst mit mir, gelt?... (ab, schließt die Türe von außen) (III. Akt, Seite 5)

Aus dieser Textstelle allein kann herausgelesen werden, dass es die Flasche, ein paar Gläser, Stühle und die bereits genannte Tür gab. Bemerkenswert ist hier auch, dass zusätzlich noch beschrieben wird, was genau er mit den Gegenständen macht, wenn die Rede von seinem Zurechtrücken ist, was sonst selten der Fall ist. Bei den Stühlen könnte es sich unter anderem, wie ganz zu Anfang des Stückes genannt, um einen „Lehnstuhl“ (I. Akt, Seite 1) handeln, in dem Leopold gerne sitzt.

Zum konkreten Raum auf der Bühne zählt zu guter Letzt die Verknüpfung von Raum und Figur. Hier soll nur die Nähe zwischen Adolar und Anneliese genannt werden, weil diese besonders intensiv und vor allem öfter beschrieben ist. An einer Textstelle steht Annelieses hinter Adolars Rücken, als sie sich vor dem Geist der Rosalia verstecken will (III. Akt, Seite 8). Generell sind sich Anneliese und Adolar körperlich sehr oft sehr nahe, da sie sich vom ersten Treffen an an seine Brust wirft (II. Akt, Seite 3). Diese Nähe steht für die körperliche Anziehung zwischen den beiden, die im ganzen Stück eine singuläre Stellung einnimmt.

Im Folgenden richtet sich der Fokus auf die Wortkulisse, bei der Figuren einen Ort außerhalb der Theaterrealität mit ihrer Sprache beschreiben. Laut Schößler dient sie entweder einem „Kontrast“ zwischen Sichtbarem und Vorstellbarem (2012: 148, 151),

oder um die Handlung nicht erstarren zu lassen (150). In der Beschreibung der in der „Blutnacht“ vorkommenden Wortkulissen soll der Übersicht halber zusätzlich zwischen faktualen und fiktionalen Orten unterschieden werden. Die erste Kategorie benennt nur Orte, die nicht der derzeitigen Umgebung der Lagerinsassen entnommen sind (im Gegensatz zur „Ludmilla“, wo direkte Referenzen auf das Lager vorkommen). Dies wäre beispielsweise das „zu Hause“ (II. Akt, Seite 2). Auch wenn hier das zu Hause einer der Dramenfiguren gemeint ist, hat dieses Wort doch wahrscheinlich großen Einfluss auf all die Inhaftierten. Dass das zu Hause außerhalb der zu dem Zeitpunkt der Aufführung liegenden Räumlichkeit liegt, ist eindeutig. Orte, die das Zuhause von Insassen gewesen sein könnten, finden ihre Erwähnung in den Personenbeschreibungen, da diese immer auch die Herkunft mit einbeziehen. Wie in der sprachlichen Analyse bereits eingehend thematisiert, ist die Länderzugehörigkeit und die Dialektverwendung der Figuren ein großes Thema in diesem Ritterstück. Indem die Figuren aus den verschiedenen Gebieten stammen, repräsentieren sie eine große Auswahl an verschiedenen Kulturen, genauso wie bei der Diversität der Häftlinge (zur Reaktion der Häftlinge auf die Sprachdiversität s. Kalmar 2009: 179). Im Stück tätigen die Ritter Aussagen wie „Weißt, wir haben in Wien auch einen Hausmeister ghabt“ (I. Akt, Seite 1) oder „sagt man bei uns in Schwaben“ (I. Akt, Seite 2), was auf ein starkes Heimatgefühl und durch die ‚Wir‘-Bezogenheit auf ein Gemeinschaftsgefühl hindeutet. Abseits der Ritter und Leopold ist auch die Herkunft der Rosalia sehr wichtig, da sie als „die sehr ehrenwerte Rosalia, Hildegunde, Gräfin von Schreckenstein zu Schreckenstein, auf Schreckenstein, geb. Mrkwitschkowa aus Hodonin“ (III. Akt, Seite 2) und aus einer „vornehmen Familie“ (III. Akt, Seite 10) stammend beschrieben wird. Gleichzeitig ist also die Herkunft und der soziale Stand in der Personenbeschreibung inkludiert. Beides scheint so bedeutsam zu sein, dass es mehrmals im Stück Thema wird. Interessant ist hierbei noch, dass zusätzlich zu den Beschreibungen durch andere, sich die Figuren immer auch selbst beschreiben.

Orte, die sehr weit von der Realität der Figuren entfernt sind, wo auch immer das Stück genau spielt, sind beispielsweise Indien, das in Adolars Beschreibung der gewünschten Speisen für die Ankunft der drei Ritter genannt wird. Hier heißt es mit „Indiens Gewürzen köstlich zubereitet“ (I. Akt, Seite 3). Ein weiterer weit entfernter Ort ist die Türkei, die einen großen Stellenwert im Text einnimmt. Dort, „in einer Stadt im fernen Orient“, sei Adolar im „Kampfe mit dem Türken“ (I. Akt, Seite 4) involviert gewesen. Im Kontext dieser von Adolar erzählten Geschichte kommt auch die türkische Jungfrau vor, wegen der er den stummen Büsser „ins Abendland“ (I. Akt, Seite 6) mitgenommen hätte.

Beide Orte, Indien und Türkei, zeichnen ein Bild der Exotik, das einmal mehr versucht, den guten Stand Adolars zu unterstreichen. Es wird suggeriert, dass der Ritter sich in der Welt auskennt. In der „Ballade von der türkischen Jungfrau“ (gelöschte Hervorhebung) ist als Ortsbestimmung nicht nur die Türkei genannt, diese wird durch ausschmückende Details sogar noch lebhafter. In der Geschichte ist die Rede von „Stern[en] [...] am Himmelszelt“, dem „Mond“ und dort gesehenen „Palmkronen“ (I. Akt, Seite 4). Diese Zusatzmerkmale, die durch die Anweisungen in Klammern pantomimisch darzustellen sind, machen das Ganze besonders lebhaft und eindrücklich. Eine derart präzise Darstellung eines durch die Wortkulisse beschriebenen Raumes findet sich nur dieses eine Mal im Text.

Neben den faktualen Orten gibt es – wie zuvor schon erwähnt – auch gänzlich Fiktionale. Bei der „Burg Schreckenstein“ sollte man meinen, dass es sich um einen fiktionalen Ort handelt, wenn man aber Karen Breece, einer Küstlerin, die 2012 in Dachau eine Neuinszenierung der „Blutnacht“ leitete, Glauben schenken möchte, so ist mit der Burg möglicherweise das Lager in Dachau gemeint. Zusätzlich betont sie auch, dass die „böhmische Burg Schreckenstein“ die „Inspirationsquelle für Richard Wagners ‚Tannhäuser‘“ war (Breece/Schneider 2012: 9). Ob fiktional oder real, Tatsache ist, dass durch die wiederholte Erwähnung des Schlosses sowohl in Haupt- als auch Nebentext der Kontext des Stückes immer wieder neu etabliert und dem/der Lesenden/Zusehenden ins Gedächtnis gerufen wird. Da heißt es beispielsweise „In der Halle des Schlosses Schreckenstein“ (I. Akt, Seite 1), „auf so an alten Schloss“ (I. Akt, Seite 4) oder „Willkommen in der stolzen Halle meiner ritterlichen Ahnen“ (I. Akt, Seite 2). Zum Schloss gehört zum Beispiel „ein Park“, der die Dimensionen des Geländes verdeutlicht, „ein Keller“ und ein „Söller“ (I. Akt, Seite 7). Es werden also im Stück die verschiedenen Teile der Burg/ des Schlosses näher beschrieben, was bewirkt, dass man es sich gut vorstellen kann, selbst wenn man keine Aufführung gesehen hat. Eines der wichtigsten Elemente ist jedoch der Turm, in dem der Bäufer eingeschlossen ist (I. Akt, Seite 5). Er wird dann noch in der Szene wichtig, als Rosalia und von Lämmermann als Geister erscheinen:

(In dieses Chaos [Kämpfen Adolars mit Leopold] beginnt es plötzlich vom Schloßturm Mitternacht zu schlagen. Es donnert, das Käuzchen schreit. Alles erstarrt in der Bewegung. Und aus der Wand tritt in die erwartungsvolle Stille:) (III. Akt, Seite 8)

Hiermit wird auf ein weiteres räumliches örtliches Spezifikum, nämlich auf die Wand Bezug genommen, die eine besonders wichtige Stellung im Schlossgefüge einzunehmen scheint. Der Geist kommt durch die Wand zu Adolar und bereits einmal davor ist das Motiv der Mauer angesprochen, als einer der Ritter nach dem Kettengerassel des stummen Büßers fragt: „Nagt ungesühnte Schuld an diesen Mauern?“ (I. Akt, Seite 4). Interessant wäre nun zu wissen, wie der Gang durch die Mauer in der Aufführung realisiert wurde.

Im Gegensatz zum Schloss integriert der Autor Rudolf Kalmar tatsächlich fiktionale Räume wie beispielsweise die biblische Hölle. Als Leopold Adolar massiv auf die Nerven zu gehen beginnt, beschimpft ihn dieser nämlich mit den Worten: „Du widerliche Spottgeburt der Hölle!“ (II. Akt, Seite 3). Neben der Hölle findet sich auch noch der Traum in „Weib, das mir so oft im Traum erschienen“ (II. Akt, Seite 3) als Leopold von Anneliese schwärmt. Ein letzter fiktionaler Ort wird in Heinrich von Lämmermanns Figurenrede erwähnt, als er Adolar anspricht: „Sie waren doch so freundlich, mich gestern mit Hilfe Ihres Schwertes – hm – in die Gespensterabteilung zu übersiedeln“ (III. Akt, Seite 11). Hierbei handelt es sich natürlich um einen Euphemismus für den Tod, da Adolar Heinrich ermordet hat.

3.1.3. Analyse der Aufführungsbedingungen

Die „Blutnacht“ wurde „an sechs Wochenenden im Sommer 1943“, am „Samstag- und [...] Sonntagnachmittag“ (Matejka 1974: 13) aufgeführt, dabei waren „[n]eun Schauspieler, sieben ‚technische Mitarbeiter‘, eine vierköpfige Ausstattungsgruppe sowie Autor Kalmar am Klavier“ (Der Spiegel 1985: 202). Anschließend an die vorherige Dramenanalyse werden nun sowohl Sprache als auch Raum anhand der Augenzeugenberichte zur Aufführung analysiert. Im Anschluss soll auch die Rezeption zum Stück kurz diskutiert werden.

Sprachlich ist manches zur Aufführung bekannt. Der für den Stückbeginn als Sprecher engagierte Gustav Wittmayer sprach beispielsweise den Namen „Adolar“ in seinem Prolog ähnlich zu „Adolf“ (Kalmar 2009: 176). Aber nicht nur er machte sprachlich angeblich offensichtliche Anspielungen auf Hitler, auch Erwin Geschonneck, so heißt es, habe Übung gehabt, „Hitlers Stimme und Gestik parodierend vorzuführen“ (Naumann 1983: 222); in einem Artikel im Spiegel ist die Rede von „hektisch-hämmernde Gesten“

und „beschwörende[n] Blicke[n]“ (1985: 204). Er soll zudem laut Kalmar „die Zeitwörter gegen den inneren Sinn“ betont und mit dem „aufgeregten Fortissimo eines wütenden Hundes“ gesprochen haben (2009: 182). Rudolf Kalmar betont aber auch, dass sich die Schauspieler trotz mancher interpretatorischer Freiheiten „Wort für Wort an den genehmigten Text“ zu halten hatten, da jegliches „anzügliche Extempore“ in der Aufführung keinen Platz gehabt hätte (2009: 181). Aus diesen Beispielen geht einmal mehr hervor, dass der Text an sich harmlos und die Aufführung laut den Berichten der Überlebenden alles andere als das war. Es scheint, dass sich die Schauspieler vor allem der Prosodie bedient haben, um bestimmte nicht-textimmanente Inhalte zu kommunizieren. Hierzu zählt beispielsweise die Ähnlichkeit des Namens Adolar zu Adolf. Weiters wurde mittels Gestik und Mimik das Spiel gekonnt zum Leben erweckt. Dass dies umso mehr Talent von den Schauspielern erfordert, als nur einen vorgegebenen Text umzusetzen, ist klar und konnte wohl nur realisiert werden, weil Geschonneck und Wittmayer (Hartl 2003: 142–143, 148) und auch Willy Horst (Matejka 1974: 8) tatsächlich vom Theater kamen.

Ein weiteres sprachliches Phänomen in der Blutnacht ist die vielfältige Verwendung von Dialekten, wobei Kalmar den Bogen von „[p]reußisch, schwäbisch, böhmisch-tschechisch und wienerisch“ schlägt (Hartl 2003: 149). Laut Hartl verwendet er den Dialekt aus zweierlei Gründen: Einerseits zur „Identifikation“ der Zuseher mit den Figuren im Stück und andererseits auch, um „Überlegenheitsgefühle gegenüber den jeweils anderen“ hervorzurufen (2003: 149). Tatsächlich ging der Plan auf, denn die „Gefangenen im Zuschauerraum, die Tschechen, Polen, Russen, Slowenen und Slowaken, die Serben und Kroaten jaulten vor Vergnügen“ (Kalmar 2009: 179), als die Exfrau Rosalia unter Verwendung eines Fluches schließlich Adolar bezwingt (III. Akt, Seite 12). Es kam zu keiner unmittelbaren Reaktion der Nationalsozialisten, bis die Verwendung der Freilichtbühne schließlich doch verboten wurde (Hartl 2003: 151).

Zum Räumlichen die Aufführung im KZ Dachau betreffend ist sogar mehr bekannt als zum Sprachlichen. In einem Bericht von Viktor Matejka, der sich heute im Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes (DÖW) in Wien befindet, beschreibt dieser die räumliche Situation während der Aufführung der „Blutnacht“ sehr anschaulich:

Der Schauplatz, auf dem das Freilichttheater stattfand, war das freie Terrain hinter der letzten Baracke, der Baracke Nummer 29. [...] Was der Platz vor der Freilichtbühne fassen konnte, war vollbesetzt mit Zuschauern. Weit über tausend Mann, jeder hat seinen Hocker von der Stube mitgebracht. Die erste

Reihe war für die SS reserviert. Zwischen dieser und der Bühne saß am Klavier, unermüdlich und umsichtig alles lenkend und verbindend, Rudolf Kalmar als Pianist und Begleiter. (Matejka 1974: 12)

Eines der interessantesten Details ist bei der Aufführung in Dachau bestimmt die Freilichtbühne, die sich laut Bruno Furch „am ‚hinteren‘ Ende des Lagers, unweit vom Krematorium und von der stacheldrahtbewehrten Mauer“ (Furch 1993:182) befand, was die Bedrohung des KZs noch einmal deutlicher macht. Matejka beschreibt in seinem Zitat genau, dass die SS vorne saß, während die Häftlinge sich dahinter auf eigens mitgebrachten Sitzgelegenheiten drängten. Ursprünglich sei anscheinend vom „Gesamtleit[er]“ Viktor Matjeka (s. Titelblatt der „Blutnacht“) der „große[...] Appellplatz“ für die Aufführung vorgesehen gewesen, was aber nicht genehmigt wurde (Hartl 2003: 151), weshalb die Wahl dann auf den „Kleinen Appellplatz“ (Kalmar 2009: 175) fiel. Grund für die Wahl der Freilichtbühne war wohl die Devise Matejkas „Schauspiel für alle ohne Unterschied“ und es „möglichst allen Lagerhäftlingen zugänglich“ zu machen (Matejka 1974: 13). Den Appellplatz, ob klein oder groß, zu wählen, hatte den Vorteil, viele Menschen gleichzeitig mit dem Theaterspiel unterhalten zu können. Willy Horst berichtet, dass bei einer einzigen „Blutnacht“ Aufführung 20000 Zuschauer anwesend waren (Horst). Wahrscheinlich, um tatsächlich allen ihre Darbietungen vorführen zu können, wurden sogar „im Häftlingsbad“ für die „Neuzugänge“ gespielt. Matejka berichtet, dass der „Ort ihrer Aus- und Einkleidung“ das Bad war und man deshalb diesen Ort als Aufführungsraum nutzte. Noch absurder als diese Tatsache schon anmutet, geht seine Erzählung weiter damit, wie sie den Flügel, der auch auf der Freilichtbühne genutzt wurde, in das Bad transportierten und wegen des Dampfes immer wieder neu stimmen mussten, wofür ein Mann namens Kiewicz zuständig war (Matejka 1974: 13). Zur Freilichtbühne ist noch wichtig zu erwähnen, dass es eine Regulierung von Seiten der SS gab: Erst eine Stunde, bevor die Aufführung stattfand, durfte sie in aller Hektik aufgebaut werden und am Ende so schnell als möglich abgeräumt werden, wobei SS-Männer auch noch ihre Späße trieben, die beteiligten Häftlinge extra anzutreiben (Matejka 1974: 13). Gänzlich ohne Schikane konnte also auch diese künstlerische Aktion nicht vonstattengehen.

Zur Art und Weise wie Material für Bühne und Kostüme besorgt wurde und wie die Vorbereitungen zur räumlichen Ausgestaltung liefen, berichtete Kalmar im Nachhinein in seinem Buch:

Wochenlang schmuggelten die Kameraden aus den Werkstätten unter den Kleidern ins Lager, was legal nicht zu haben war. Auf dem ‚Kleinen Appellplatz‘ [...] zimmerten Fachleute das Bühnenhaus zurecht. Die Ritter bekamen, aus Pappe geschneidert, Rüstung und Helm. Sie trugen Überwürfe aus grellrotem Fahmentuch dazu und waren mit Bändern und Schlaufen in allen Farben geputzt, aus denen man im ‚Bekleidungswerk des K.L.D.‘ Litzen und Spiegel für unübersichtbare Regimenter aller Waffengattungen hätte anfertigen können. Die Stiefel wurden von einem mitverschworenen Schreiber irgendwo auf Verlust gebucht, das Tafelgeschirr fehlte bei der Jahresinventur im Bestand des SS-Führerheims und für die Schminke wurde das Krankenrevier mobilisiert. Der ‚Technische Stab‘ arbeitete unter dem Kommando des Generalintendanten und Regisseurs Viktor *Matejka*. (Kalmar 2009: 175, originale Hervorhebung).

Was sich die Häftlinge mit dieser Arbeit trauten zu tun, kann man heute gar nicht glauben. Bei den Materialien handelte es sich im Prinzip um Gestohlenes, da sie als Häftlinge keinen Anspruch darauf hatten. In dem Moment, wo sie mit den improvisierten Requisiten auf der Bühne standen, muss den SSlern klar geworden sein, was in den Wochen davor hinter den Kulissen abgelaufen war. Dass trotzdem nichts passierte, ist mehr als erstaunlich. Anhand Kalmars Ausführungen merkt man, welche Liebe zum Detail bewiesen wurde, wenn die Rede von selbst gebastelten Rüstungen und Helmen ist. Im Rahmen der Möglichkeiten des KZs muss es sehr schwer gewesen sein, diese Dinge unbemerkt zu organisieren. Die Erwähnung Matejkas als Leiter der Gruppe gibt aber wahrscheinlich sogleich den Grund an, warum das alles möglich war: Matejka war der, der für den Schulungsleiter arbeitete und somit als Mittelsmann wahrscheinlich die meisten Fäden im Hintergrund zog.

Von der Aufführung selbst ist von der Raumkonzeption dann nur noch wenig bekannt. In Kalmars Buch heißt es zur Szene der Gespenstererscheinung: „auf dem Dach der Desinfektion erscheint (bei den Abendvorstellungen im Scheinwerferkegel) der von Adolar ermordete Lämmermann als Gespenst“ (Kalmar 2009: 179). Somit ist zweierlei klar: Nämlich, dass die Schauspieler nicht nur die Bühne selbst bei der Aufführung nutzten, die laut Willy Horst Maße von „15 auf 10 auf 10 Meter“ hatte (Horst), sondern auch die umliegenden Gebäude und dass es sogar Scheinwerfer gab, die für die nötige Illumination gesorgt haben. Somit wird klar, dass nicht nur die Kostüme und Requisiten sondern auch die technische Ausstattung der Truppe äußerst gut gewesen sein muss. Willy Horst berichtet diesbezüglich (entgegen der Berichte Matejkas), dass die Häftlinge selbst für die Ausgaben der Materialien aufkommen mussten, was durch eine „Spendensammlung“ unter den Häftlingen getilgt wurde, die „einen nach Tausenden von

Mark zählenden Betrag“ einbrachte (Horst). Zur Veranschaulichung der perfekt ausgestatteten Geisterszene findet sich eine Zeichnung von Bruno Furch (s. Abb. 2)



Abb. 2: „1985 aus der Erinnerung gezeichnet von Bruno Furch, Wien“ (Der Spiegel 1985: 202)

Wenn hier auch von der Bühne selbst nichts sichtbar ist, so sieht man auch hier, dass ein Schauspieler auf dem Dach eines Gebäudes steht und die Nähe zum Wachturm und zum Schornstein (wahrscheinlich) des Krematoriums ist deutlich sichtbar.

Was nach den „Blutnacht“ Aufführungen kam, ist ebenfalls nicht ohne Belang. Dies wird neben Matejka vom beteiligten Willy Horst beschrieben, der von einer eigenen „Theaterbaracke“ berichtet, die angeblich „in Tag- und Nachtarbeit“ gebaut werden musste. Dabei handelte es sich um eine „mit allen Schikanen der Beleuchtung, Versenkungen, Garderoben, ansteigendem Zuschauerraum“ ausgestattete Baracke, wo von Ende 1943 an „4 bis 5 mal pro Woche, an Sonntagen nachmittags und abends, Operetten, Schauspiele, Revuen, Singspiele“ und „Kabarettabende“ (Horst) stattfanden. Viktor Matejka bestätigt diese Aussagen vermutlich, wenn er von der „Baracke 30“ spricht, in der gespielt wurde, als für die Freilichtbühne schließlich doch noch die Sperre gekommen war. Er beschreibt die Baracke so, dass „die Zwischenwände zwischen den einzelnen Stuben entfernt waren“ und als Grund für die Sperre des „SS-Reichssicherheitshauptamtes in Berlin“ nennt er, dass man dort wohl ihre wahren Intentionen in der „Blutnacht“ auf die Schliche gekommen sein muss (Matejka 1974: 12). Horst berichtet, dass es in der Zeit der Nutzung der Theaterbaracke auch eine Litfaßsäule zur Bewerbung der Stücke gegeben hatte (Horst).

Zur Rezeption der „Blutnacht“ wird prinzipiell durchwegs von einem großen „Erfolg“ (Kalmar 2009: 175) gesprochen. Dass es den Häftlingen gefiel, wurde mittels Referenz auf Kalmar schon klargestellt. Weiters berichtet er von der Situation die SS betreffend. Er meinte, dass der Schauspielaktion von Seiten der SS, sobald diese die Zensur des Schulungsleiters Rieth passiert hatte, in der Praxis nichts mehr im Wege stand:

Da das Buch der ‚Schreckensteiner‘ von ihm approbiert und die ganze Vorstellung nach der Generalprobe als ‚begrüßenswerter Beitrag zur Freizeitgestaltung der Häftlinge‘ anerkannt worden war, schwiegen fürderhin alle Bedenken. Von der Zulässigkeit einer eigenen Meinung außerhalb der angewiesenen Kompetenz stand – zu unserem Glück – nichts im Parteiprogramm. (Kalmar 2009: 177)

Er betont mit beißendem Ton die Dummheit der SS-Männer in verschiedenster Weise. „Daran zu denken, daß man das ganze Stück und die Art seiner Darstellung auch anders verstehen könnte, war niemand verpflichtet“ (Kalmar 2009: 183). Ein andermal ist von „angeborenem Stumpfsinn“ die Rede (Kalmar 2009: 183). Dass die „Parodie“ „offenkundig“ war (Kalmar 2009: 183), stand für die Beteiligten außer Frage. Sie sind sich sicher, dass die Häftlinge alle die eigentliche Nachricht verstanden haben, von der SS ist die Meinung Kalmars doch differenzierter:

Die intelligenteren schnupperten zwar, aber sie hielten, was ihre Ohren berichteten, für zu unwahrscheinlich, um gründlicher darüber nachzudenken und die wenigen, denen klar war, was hier gespielt wurde, hörten darüber hinweg. Sie wichen von vorneherein einem Anlaß aus, der ihnen später einmal eine Verantwortung aufbürden könnte und stellten sich dumm. [...] Von denen abgesehen, die augenzwinkernd mit den Gefangenen gingen. Sie legten es damals schon ganz bewußt darauf an, sich die Überfuhr zu sichern. (Kalmar 2009: 183)

Kalmar ist sich also sicher, dass manche den wahren Sinn des Stückes, nämlich eine Parodie auf Hitler zu präsentieren, wirklich nicht verstanden, andere ihre Vermutung mit Unwahrscheinlichkeit abtaten und wieder andere sich mit den Häftlingen gut stellen wollten, um eventuell nach dem Krieg besser da zustehen.

3.2. „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“

„Ich habe das Gefühl, als ob ich als offizieller Reporter von einem Schiffsunglück berichtete. Wir befinden uns gemeinsam in einem Wirbelsturm, merken, wie das leckgeschlagene Schiff langsam sinkt, und versuchen noch einen Hafen zu erreichen, doch der Hafen ist weit weg“ (Mechanicus 1993: 18, Samstag, 29. Mai). Dieser Ausschnitt findet sich im Tagebuch von Philip Mechanicus, einem Insassen des Lagers Westerbork, der dort Aufzeichnungen vom 28. Mai 1943 bis zum 28. Februar 1944 machte. Er beschreibt immer wieder die schrecklichen Zustände im Lager und hat auch Zugang zu Informationen und Menschen, zu denen wenige andere ihn hatten (Mechanicus 1993: 30, Mittwoch, 2. Juni). Mechanicus hatte sich selbst zum „Chronist[en]“ (Zaich 2005: 243) ernannt und sah seine schreibende Arbeit als „Pflicht“ an, der er seine meiste Zeit opferte (Mechanicus 1993: 18, Samstag, 29. Mai). Dank ihm ist es heute möglich, die Situation im Lager und das dort aufgeführte Schauspiel nachzuvollziehen. Unter anderem mithilfe seiner Aufzeichnungen wurde auch klar, dass es sich bei allen sechs Revuen im Lager Westerbork um Auftragskunst handelte, da die Lagerleitung das Revueprogramm enorm förderte und forderte. Mechanicus hinterließ viele kritische Beiträge zur Lagerkunst und war einer derer, die die Unterhaltung problematisch fanden.

3.2.1. Entstehungsbedingungen

Maßgeblich für die Produktion jeglicher künstlerischer Arbeit war das Lagerleben selbst. Die Umstände beschreibt neben Mechanicus auch noch die junge Jüdin Etty Hillesum in ihrem Tagebuch und in Briefen. Die beiden haben sich gegenseitig gekannt und im Schreibprozess unterstützt (Hillesum 1983: 234, Brief aus Westerbork). In Hillesums Tagebüchern wird immer wieder der Alltag im Lager beschrieben; im Juli 1943 schreibt sie in einem Brief beispielsweise: „Das Elend, das hier herrscht, ist wirklich unbeschreiblich. Wir hausen in den großen Baracken wie Ratten in einem Abwasserkanal. Man sieht viele dahinsterbende Kinder“ (Hillesum 1983: 223). Das Wort ‚Baracke‘ löst bei Lesenden sofort eine Assoziation zu Konzentrationslagern aus, auch wenn Westerbork nicht als solches geführt wurde, da der Zweck hauptsächlich das Weiterleiten der Juden war. Eigentlich, sollte man meinen, sei folglich Westerbork nicht mit anderen Lagern zu vergleichen gewesen. Die Häftlinge haben jedoch ebenfalls ein massenweises Sterben von Kindern erlebt und vor allem die Beengtheit zu vieler Menschen immer wieder als

sehr bedrückend beschrieben. „Die Leute sind mit ihren Nerven am Ende“ (Mechanicus 1993: 24, Montag, 31. Mai), bestätigt Mechanicus. Dass es trotz der großen Verzweiflung nicht zu mehr Ausbrüchen und Flucht kam, ist unter anderem den rigorosen Regeln geschuldet. Mechanicus berichtet einmal von der Flucht eines Häftlings, woraufhin die Angehörigen in die „Straf-Baracke“ kamen und auf Anweisung des Lagerleiters Gemmeker deportiert wurden (Mechanicus 1993: 243, Montag, 18. Oktober).

Beginnend mit einer Analyse der Umstände unter räumlichem Fokus soll zuerst die Situation in den Niederlanden und damit einhergehend die Geschichte des Lagers erläutert werden: Laut Katja Zaich sei es zuerst ab 1933 „relativ einfach gewesen, in die Niederlande zu emigrieren, weil für die Einreise kein Visum erforderlich war“ (2005: 240). Deshalb flüchteten also viele aus Deutschland und Österreich hierher, um in Sicherheit vor den Nazis zu sein. Zur Flüchtlingssituation ist zu sagen, dass es die Betroffenen auch jetzt, das Terrorregime hinter sich lassend, nicht leicht hatten, da sie wenig von der niederländischen Bevölkerung akzeptiert waren (Zaich 2005: 240). Nachdem die „Einreisebestimmungen verschärft“ (Zaich 2005: 240) worden waren, wurde dann 1938 „die Grenze überhaupt geschlossen, wodurch illegale Einreisen erheblich zunahmen“ (Zaich 2005: 240). Diese Flüchtlinge, des Rechtes auf Arbeit und Integration beraubt, wurden in das zukünftige Durchgangslager Westerbork gebracht, das in der Zeit als ein „Flüchtlingslager“ diente (Zaich 2005: 240). Die ersten Häftlinge kamen 1939 an (Zaich 2005: 240). Das Lager war „unter niederländischer Aufsicht“, aber gleichzeitig im Großen und Ganzen „selbst verwaltet“ (Zaich 2005: 240), was es auch später blieb. Nachdem die Deutschen 1940 unerwartet in den Niederlanden einmarschiert waren (240), wurde das Lager nach und nach zu eigenen Zwecken genutzt und „zum ‚polizeilichen Judendurchgangslager‘ erklärt“ (Zaich 2005: 241), in dem ab 1942 Personenzüge aus Amsterdam eintrafen (Zaich 2005: 241).

Eine der wichtigsten Devisen der Lagerleitung war es, „das Lager perfekt, ohne Reibung, ohne Zwischenfälle, funktionieren zu lassen“ (Mulder 1997: 53). Hinter diesem Plan steckte vor allem Lagerleiter Gemmeker, der „versuchte, das Leben so normal wie möglich ablaufen zu lassen“ (Mulder 1997: 55) und somit die Arbeit an Kultur im Lager maßgeblich förderte. Er war es, der die Revuen so weit brachte, dass mit den ehemaligen „Stars der Berliner Kleinkunstszene“ (Zaich 2005: 239) sechs Revuen zustande kamen, die zum Ruf einer „Hochburg des europäischen Kabarets“ (Kühn 2004: 120) führten, was die Absurdität der Lagersituation unterstreicht. Ein weiterer Punkt, der hierzu beiträgt ist die Tatsache, dass in Wsterbork „eines der besten [Krankenhäuser] im Lande“

(Mulder 1997: 56) eingerichtet war und die Menschen mit den teuersten Medikamenten gesund gepflegt wurden, nur um sie anschließend für ihre Ermordung zu deportieren (Zaich 2005: 249). Die Illusion einer sorgsam Verpflegung und netter ‚Täter‘ ging somit auf (Mulder 1997: 55). Um die Häftlinge am Kulturprogramm zu interessieren, wurde eine Deportationssperre für alle Beteiligten eingerichtet, die vor allem, dem Bericht Überlebender zufolge, die Motivation zur Teilnahme war (Mulder 1997: 55). Jeweils nach dem wöchentlichen Transport nach Theresienstadt, Auschwitz oder Sobibor (Kühn 2004: 119 und Zaich 2005: 243), wurde gespielt.

Zur zeitlichen Komponente ist zu sagen, dass bereits vor der Realisierung der sechs Revuen mit Max Ehrlich eine „Theatertradition“ in Westerbork herrschte, in der „klassische Theaterstücke, Operetten und Konzerte“ von „Laien“ (Zaich 2005: 242) aufgeführt worden waren. Mit Max Ehrlich und seiner Truppe kamen Prominente ins Lager, die die Unterhaltung auf professionelle Weise in die Hand nahmen. Die erste dieser Produktionen war ein „Bunte[r] Abend“, der im „Juli 1943“ mit neun KünstlerInnen (Zaich 2001: 184, gelöschte Hervorhebung), die im Gegensatz zu künftigen Auftritten laut Katja Zaich noch relativ viel improvisiert werden musste (Zaich 2005: 242). Darauf folgte ziemlich rasch, nämlich schon im September, desselben Jahres aufgrund des großen Erfolges der ersten Revue, die zweite mit dem Titel „Humor und Melodie“ (Zaich 2001: 186). Diese war die offizielle „Eröffnungspremiere“ der Lagerbühne Westerbork im frisch umgebauten Theatersaal (Zaich 2005: 242). Nun, am Anfang der Revuen, galt noch eine Deportations „Sperre“ für alle Beteiligten, weshalb viele am Theater involviert waren (Zaich 2005: 242). Es gab jedoch in Ausnahmefällen eine andere Möglichkeit, einem schlimmeren Schicksal zu entinnen, eine, die im Falle der Camilla Spira, eintrat. Die in der Revue „Humor und Melodie“ engagierte Künstlerin wurde plötzlich freigelassen, was Philip Mechanicus in seinem Tagebuch mit dem folgenden Eintrag verzeichnete: „Camilla Spira, der Revuestar, ist heute morgen arisiert nach Amsterdam abgereist. Ein großer Verlust für die Revue“ (Mechanicus 1993: 243, Montag, 18. Oktober). Laut Katja Zaich war es geglückt, „durch eine Lüge ihrer Mutter und die Gunst des Kommandanten ihre sogenannte ‚Arisierung‘ zu erlangen“ (2005: 243), die Verantwortlichen also von einer arischen Abstammung zu überzeugen. Volker Kühn spricht bei der Befreiung der Spira von einem „Wunder“ und von ihrem Fall als einer Ausnahme, da sie nicht nur vorerst freikam, sondern auch die gesamten Kriegsjahre überlebt hat (Kühn 2004: 121). Katja Zaich berichtet, dass sie sodann durch Jetty Cantor

ersetzt wurde (Zaich 2005: 243), denn die dritte Revue, genannt „Bravo! Da capo!“, fand schon einen Monat später, im „Oktober 1943“, statt (Zaich 2001: 192, gelöschte Hervorhebung). Dies geschah unter der Mitarbeit des Künstlers Kurt Geron, der wiederum gleich danach nach Theresienstadt weiter deportiert wurde, um dort einen Auftragsfilm zu drehen (Zaich 2005: 244). Wie durch diese Beschreibungen sichtbar, kann es nicht so einfach für die Revueleitung gewesen sein, mit ständig wechselnden Mitgliedern zu arbeiten. Die Sperre war somit aus zweierlei Gründen sinnvoll: Um die Gruppe des Spielens wegen zu erhalten und möglichst viele Leben zu retten. Leider war sie aber nicht durchwegs aufrecht und riss die Gruppe regelmäßig auseinander (Zaich 2005: 244). Auf „Bravo! Da capo!“, von dessen Besetzung nur Jetty Cantor blieb (Zaich 2001: 192), folgten zwei weitere Bunte Abend im März und im April 1944 (Zaich 2001: 194, 198). Nun hatte sich die „politische Situation“ verändert, was Katja Zaich als eine Beeinflussung des Titels in der nächsten und letzten Revue interpretiert (Zaich 2005: 244): „Total verrückt!“ fand im „Juni 1944“ statt (Zaich 2001: 198, gelöschte Hervorhebung). Entgegen früherer Programme fanden sich nun einige Neurungen, unter anderem im Titel und den Angaben im Programm: „Die Worte ‚verrückt‘, ‚wahnsinnig‘, ‚blödsinnig‘ wiederholen sich auf eine fast enervierende Art“ (Zaich 2001:199). Dass dies mit äußeren Umständen im Zusammenhang steht, liegt nahe. Die Revue wurde nicht mehr als zwei Mal aufgeführt, denn wegen der „militärischen Lage“ befand der Lagerleiter „diese Art von Unterhaltung für unpassend“ (Zaich 2001: 202) und wenig später war das Durchgangslager Westerbork bereits liquidiert (Zaich 2005: 239). Zum Zeitpunkt der Revuen ist noch wichtig anzumerken, dass diese am Dienstagabend stattfanden, da am selben Morgen die Deportationen von statten gegangen waren (Vorwort Geisel in Mechanicus 1993: 12–13). Es liegt nahe, dass die Unterhaltung also dazu da war, um die Leute abzulenken (s. Kühn).

Die Persönlichkeiten des Lagers betrachtend, lassen sich drei Personengruppen ausmachen: Der Lagerleiter und seine MitarbeiterInnen (auch Funktionshäftlinge), die Häftlinge im Lager und die (sich ständig verändernde) „Gruppe Bühne“. In dieser Reihenfolge sollen diese nun auswahlhaft genannt werden. Der Lagerleiter mit Namen Konrad Gemmeker war Kommandant in Westerbork (Zaich 2005: 241) und entgegen Horrorgeschichten aus anderen Lagern nicht gewalttätig und ein „Freund der leichten Muse“ (Zaich 2005: 241), weshalb die Abmachung zwischen Max Ehrlich und ihm zur Errichtung einer professionellen Theaterarbeit im Lager möglich war. Erstens wurde nicht an Geld gespart und Gemmeker „sorgte u.a. für die nötigen Mittel und Unterstützung“

beim Bühnenumbau nach der Aufführung vom ersten „Bunte[n] Abend“ im Sommer 1943 (Zaich 2005: 242). Die Revuen verzeichneten „große[n] Erfolg“ (Zaich 2005: 243) und so sei Gemmeker sehr „stolz“ gewesen, „die Elite des deutschsprachigen Kabarett in seinem Lager zu haben“ (Zaich 2005: 243). Es ging sogar so weit, dass er unter Kollegen aus der SS, die zu den Aufführungen eingeladen waren, angab (Zaich 2005: 243). Gleichzeitig war es ihm also mit einem Schlag gelungen, sich selbst zu unterhalten, vor Kollegen prahlen zu können und die „Leute ruhig [zu] halten und ab[zu]lenken“ vom eigentlichen Zweck des Lagers (Zaich 2005: 243). Neben der sehr negativ gefärbten Meinung zu Gemmeker gibt es auch durchaus Berichte, die in gutem Ton von ihm sprechen. Bei der Auflösung des Lagers mit Beschluss vom 3.8.1944 soll sich Gemmeker, wenn auch teilweise in eigenem Interesse, für die Erhaltung ausgesprochen und gesagt haben: „Mir liegt an so manchem Juden mehr als an den meisten meiner SS-Männer“ (Mechanicus 1993: 182, Samstag, 4. September). Ob er nun mehr selbst gespielt hat als die Wahrheit damit zu sagen, bleibt unentdeckt. Die Person Gemmeker bleibt ein Rätsel. Die Künstlerin Jetty Cantor sagte in einem Interview einst, Gemmeker habe die Leute „nach Auschwitz gelächelt“ (aus einem Interview mit Jetty Cantor, in Kühn 1997: 25). Sehr negative Berichte zur Person liegen in Mechanicus‘ und Hillesums Texten vor; da ist die Rede von Tritten in den Allerwertesten, weil er einen zu sich gewandten Rücken als respektlos empfand (Mechanicus 1993: 19, Samstag, 29. Mai) oder von der Überzeugung der Insassen, er sei ein Mörder, weil auf seinen Befehl tausende Menschen der Vernichtung zugeführt wurden (Hillesum 1983: 227, Brief aus Westerbork).

Zur zweiten Kategorie, der Häftlinge im Lager, ist zu sagen, dass diese aus den verschiedenen Ländern zusammengewürfelt wurden. Wie oben bereits beschrieben waren viele Österreicher und Deutsche vor Ort, zusätzlich natürlich Niederländer selbst. Hinzu kamen die, die aus anderen Lagern hierher deportiert worden waren. Mechanicus berichtet von ihnen in seinem Tagebuch:

Für jene, die aus dem Lager von Vught [...] nach Westerbork kommen, ist es ein großes Glück: Sie sind froh, daß sie endlich dem strengen, harten Regime der SS entgangen und dem so viel milderen Regime der Juden unterstellt sind (das hinter den Kulissen vom deutschen Kommandanten und seinen Helfern geleitet und kontrolliert wird). (Mechanicus 1993: 24, Montag, 31. Mai)

Aus diesem Zitat geht hervor, dass man es in Westerbork im Vergleich zu anderen Lagern noch relativ gut hatte, solange man nicht weiterdeportiert wurde und dass dies den Bewohnern auch durch die Präsenz anderer Häftlinge klar war. Trotzdem bleibt der Eindruck, dass ihnen das volle Ausmaß der Gräueltaten in anderen Lagern nicht bewusst

war. Abgesehen davon sind die Berichte vom Leid, dem Sterben und der Not auch in Westerbork zahlreich, was das Schicksal der Häftlinge hier nicht mindern soll (s. Hillesum, Mechanicus).

Als dritte Kategorie der Persönlichkeiten im Lager sind die Prominenten zu nennen, die in den Revuen der „Gruppe Bühne“ auftraten. Da die TeilnehmerInnen der Theatergruppe aufgrund von Deportationen und seltenen Freisetzungen so oft wechselten, sollen hier in erster Linie die genannt werden, die in der „Ludmilla“ involviert waren: Max Ehrlich, Esther Philipse, Jetty Cantor, Mara Rosen, Liesl Frank, Franz Engel und Otto Aurich spielten auf der Bühne, das Textbuch stammte vom Berliner Willy Rosen, die Musik von ihm und Erich Ziegler, der die Truppe am Klavier begleitete. Es muss wohl so gewesen sein, dass zufälligerweise besonders viele Künstler nach der Bedrohung vor allem Österreichs und Deutschlands durch die Nazis in die Niederlande emigrierten und diese somit nach ihrer Entdeckung in Westerbork gesammelt wurden. Somit ergeben sich daraus fast so etwas wie ‚Prominententransporte‘ ins Lager, ähnlich wie das in Dachau die Situation mit den Mitarbeitern der Kulturarbeit an der „Blutnacht“ war. Der Meinung Volker Kühns nach „rechneten“ sich die SchauspielerInnen in Westerbork durch ihre Teilnahme an den Revuen „eine Überlebenschance“ aus, was laut ihm einer der Hauptgründe für ihre Teilnahme gewesen sei (Kühn 2004: 121).

Die allerwichtigste Person im Lagerkabarett-Gefüge war unzweifelhaft Max Ehrlich, eine Berliner Berühmtheit in den 1920ern (Zaich 2005: 241). Er war es, der die „Idee, in Westerbork ein professionelles Kabarett einzurichten“, hatte (Zaich 2001: 180) und sie kurz nach seiner Einlieferung 1942 mit Gemmeker besprochen haben muss (Zaich 2005: 242). 1943 kamen dann auch noch Rosen und Ziegler an und die drei wurden zum „Führungstrio“ der Revuen (Zaich 2005: 242). Trotzdem blieb Ehrlich der „Leiter und Wortführer des Ensembles“, der für die „Regie“ und „Organisation zuständig war“ (Zaich 2005: 243), und der Kontaktmann zu Gemmeker (Zaich 2001: 181). Das kann mit der Position Matejkas in Dachau verglichen werden kann, denn dort war er es, der seine Kontakte mit der SS, nämlich dem Schulungsleiter Rieth, spielen ließ. Die Gelassenheit Ehrlichs auf der Bühne wird anhand zweier Beispiele klar. Mechanicus‘ Tagebuch beschreibt einmal einen Abend, als Gemmeker hochrangige Gäste eingeladen hatte, und Ehrlich witzelte: *„Meine Herren, wir stammen alle von Abraham ab. Verzeihung bitte, nur ab der dritten Reihe“* (Mechanicus 1993: 155, Samstag, 14. August, originale Hervorhebung). Er spielte damit auf die Tatsache an, dass die SS-Mitglieder in den ersten beiden Reihen saßen, was auf eine große Menge an anwesendem Führungspersonal. Der

Rest des Publikums bestand aus Häftlingen, die hauptsächlich jüdischer Abstammung waren. Eine weitere Aussage Ehrlichs verblüfft insofern, als man merkt, wie sehr er auf die Beziehung zu Gemmeker und dessen Aufrechterhaltung der Deportationssperre zählte: „Ich bin jetzt Favorit, ich kann jetzt, wenn ich will, Menschen retten“ (Vorwort Geisel in Mechanicus 1993: 13), womit er seine ‚Macht‘, mehr Leute in der Theaterarbeit zu engagieren und somit vor der Deportation zu schützen, ausdrückte. Seine Macht, Leben zu retten, sollte jedoch eine Illusion bleiben. Als Geste der Dankbarkeit aufgrund der zumindest anfänglichen Deportationssperre und Bitte um Fortsetzung des Programms, erstellte er mit seiner Truppe ein Fotoalbum für den Lagerleiter, das bei der Premiere von „Humor und Melodie“ überreicht wurde (aus einem Interview mit Hans Margules, in Bitterberg/Prinsen 1997: 68). Dank dieses Albums sind Fotos von den Revuen erhalten geblieben, die die Professionalität der Bühnenausstattung beweisen.

Nach der Ankunft Max Ehrlichs kamen die beiden für die Revue zweitwichtigsten Künstler hinzu: Willy Rosen, der „Meister des Schlagers“ (Zaich 2005: 242), der die Texte schrieb, und Erich Ziegler, der Pianist. Die vormalis engagierte, in der Zwischenzeit freigekommene Camilla Spira war durch Jetty Cantor ersetzt worden (Zaich 2005: 243). Die Vermutung ist nun, dass sie die Mappe mit den Programmen und dem Text der letzten Revue wahrscheinlich ihrem nichtinhaftierten Sohn bei einem Besuch mitgab und somit dafür sorgte, dass sie aus dem Lager „geschmuggelt“ werden konnte (Zaich 2005: 239). Neben Erich Ziegler und Otto Aurich ist sie die einzig Überlebende der Revue, letzterer war auch wie sie deportiert worden (Zaich 2005: 249). Dies ist der Grund, warum sie als eine der wenigen in der Nachkriegszeit von ihren Erlebnissen im Lager berichten konnte. So erzählte sie Volker Kühn einmal in einem Interview wie es für sie war, in der damaligen Lage unter Lebensbedrohung auf der Bühne zu spielen: „Das war das Schlimmste, [...]wie oft haben wir Eltern und Geschwister, gute Freunde und Bekannte am Zug verabschieden müssen. Und dann geh mal auf die Bühne, sei witzig und bring die Leute da unten zum Lachen!“ (aus einem Interview mit Jetty Cantor, Mai 1990; in Kühn 2004: 122). Sie veranschaulicht damit sehr deutlich wie ambivalent auch die Künstler die Situation gesehen haben und betont noch einmal die bereits angesprochene Tatsache, dass die KünstlerInnen hauptsächlich für eine (erhoffte) Deportationssperre spielten.

3.2.2. Dramenanalyse

Die „[p]arodistische Ritteroper in einem Akt von Willy Rosen“ (Titelblatt des Textes, gelöschte Hervorhebung) beinhaltet sieben Figuren: einen Vater, seine Tochter Ludmilla, den Ritter Lopez Cadozo, den Ritter Achsterrippe, den Chor, das Ballet und den Pagen, wobei die letzten drei nur von einer Person gespielt werden. Das Stück handelt von Ludmilla, die in Lopez Cadozo („Lopez“ oder „Lopes“ geschrieben, weshalb das auch in der Arbeit variiert) verliebt ist und ihn heiraten möchte, der Vater aber ist strikt dagegen. Als Alternative präsentiert sich der Ritter Achsterrippe, der neben Lopez um Ludmilla wirbt. Es kommt zu lustigen Szenen, in denen Ludmilla und Lopez sich ihre Liebe gestehen und in einer Darauffolgenden der Freier um Ludmilla wirbt, während Lopez unter dem Tisch versteckt ausharrt. Als sich die beiden Ritter entdecken, beginnt ein Boxkampf, bei dem der Vater als Kommentator auftritt und schließlich der Freier von Lopez getötet wird. Damit beginnt eine Sterbewelle, die schließlich alle bis auf den Pagen erfasst. Der kommt am Ende auf die Bühne und bittet den Autor Willy Rosen, ein Happyend zu gestalten, da das Stück doch nicht so enden könnte. Schließlich stehen alle wiederbelebt auf, es kommt doch noch zur Vereinigung Ludmillas mit Lopez und alle anderen werden ebenso jemandem als Partner zugeteilt, so auch der Freier dem Ballet. Das Schlusslied erzählt von der heilenden Kraft des Weines bei Liebeskummer und zu guter Letzt will Lopez noch einen letzten seiner Witze erzählen, was aber vom Freier mit einer Ohrfeige quittiert wird. Besonderes Merkmal des Textes sind die parodistischen Elemente mit Bezug auf eine Oper, wie beispielsweise die Beschreibung der Figuren Chor und Ballet. Beide erklären, wie ihre Rollen normalerweise in der Oper funktionieren und dass dies im Stück „Ludmilla“ wegen Personalmangels nicht der Fall sein kann (Seite 2). Zusätzlich werden alle Figuren mit einem humoristischen Element ausgestattet, das von Schnupfen über ständiges Witzeerzählen bis zu einer dauernd störenden Schleppe reicht, die Ludmilla im Sprechen unterbricht.

Nun einige Details zur Textgrundlage: 1999 wurde in Amsterdam eine Mappe gefunden, die „Skizzen, Szenen und Notizen“ aller sechs in Westerbork aufgeführten Revuen beinhaltet (Zaich 2005: 239). Nur von der letzten Revue ist aber der Gesamttext erhalten (Zaich 2005: 239), welcher auch den Text der „Ludmilla“ enthält. (Dieser befindet sich heute im „Archive of Jetty Cantor“ der „Theatre Collection of Bijzondere Collecties“ in der „Universiteit van Amsterdam“). Die in dieser Arbeit getätigte Auswahl des Textes bestimmten dreierlei Aspekte: Erstens die Ausnahmeposition, die der Text aufgrund

seiner Überlieferung einnimmt, zweitens die Tatsache, dass es die Regel über gute Deutschkenntnisse als Bedingung für die Teilnahme an den Revuen gab (Zaich 2005: 243) und drittens, dass die „Ludmilla“ das einzige gesamte Stück ist, das in der Mappe vorliegt, da sich der Rest aus einzelnen Szenen zusammensetzt. Das 13 Seiten umfassende Stück „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“, dessen Seiten durchnummeriert sind, besteht aus einem Akt, elf Szenen (hier „Scene“) und einem „Finale“.(Die Textstellen aus dem Drama werden aufgrund der Kürze des Textes und weil das Drama aus einem Akt besteht, nur mit der Seitenzahl zitiert).

Neben der traditionellen Unterscheidung zwischen Haupt- und Nebentext präsentiert sich hier eine zusätzliche handschriftliche Ebene, die für eine textliche Analyse von großem Interesse ist. Da es sich bei der Textvorlage um das „Regieexemplar von Max Ehrlich“ (Zaich 2005: 246) handelt, wurden schreibmaschinengeschriebener Haupt- sowie Nebentext mit zusätzlichen handschriftlichen Notizen versehen. Diese gliedern sich in handschriftliche Notizen auf der Seite des maschinengeschriebenen Originaltextes – meist direkt neben der dazu passenden Stelle – und in handschriftliche Notizen auf einer Extraseite, passend zu jeder Damentextseite. Die handschriftlichen Notizen kommen auf allen Originaltextseiten außer der letzten vor. Es gibt weder am Blatt hinzugefügte noch auf einem Extrablatt verzeichnete Hinweise des Regisseurs, so als ob der Schluss keinerlei Erklärungen mehr benötige. Im Bezug auf diese letzte Textseite, die das „Finale“ beinhaltet, ist noch auffällig, dass ein, so scheint es, anderes Papier und andersfarbige Tinte verwendet wurde und dass die Seitenzahl „-13-“ am oberen Ende des Blattes fehlt (wie auch schon auf Seite 1). Diese Details können Zufälle gewesen oder aber bewusst so vorgenommen worden sein. Tatsache ist jedoch, dass das Textbuch, wie auch schon im Falle der „Blutnacht“ erläutert, außer für Gemmeker in der Lagersituation niemals dazu gedacht war, gelesen zu werden; für das Publikum ging es ausschließlich um die Aufführungen. Trotzdem kann es sein, dass Willy Rosen oder Max Ehrlich damals schon gehofft hatten, dass der Text aus dem Lager gelangen würde und für eine lesende Nachwelt aufbereitet werden sollte. Dies könnte einer der Gründe sein, warum sich Notizen Max Ehrlichs auf Zusatzseiten befinden.

Zuletzt ist noch eine Analyse des Titels wichtig, da sie zeigt, wie Katja Zaich argumentiert, dass in der gesamten Revue „Total verrückt“ die „Worte ‚verrückt‘, ‚wahnsinnig‘, ‚blödsinnig‘ [...] auf eine fast enervierende Art“ immer wiederkehren (Zaich 2001:199). Anders als bei den Vorgänger-Revuen, die fast ausschließlich zur Unterhaltung (abgesehen von ein paar von Mechanicus‘ bemerkten Späßen zum

Lagerleben) konzipiert waren, war der Text der letzten Revue viel bissiger gewählt worden. Angesichts der Tatsache, dass es plötzlich um „Leichen am laufenden Band“ geht, als die KünstlerInnen dem Tod fast ins Auge sahen, kann kein Zufall sein, genauso wenig wie die Tatsache, dass Gemmeker die Revue nach der Premiere sperren ließ (Zaich 2001: 202). Laut Carola Veit sei es um Willy Rosens Motivation für diesen Inhalt so gestanden: „Er, der immer alle hatte unterhalten wollen, rechnete jetzt ab, mit dem Lager, mit seiner eigenen Kunst dort und dem Publikum“ (Veit 2010).

3.2.2.1. Sprache

Es drängt sich die Frage auf, wie es sein kann, dass ein Stück aus einem Lager in den Niederlanden auf Deutsch verfasst wurde. Dies ist der Fall, weil es die Regel im Lager gab, dass Deutsch Voraussetzung für die Teilnahme an den Revuen war (s. Zaich 2005: 243). Da der Autor des Stückes „Ludmilla“, Willy Rosen, ein Deutscher war, ist auch geklärt warum ein deutscher Text erst entstehen konnte. Wie später analysiert werden soll, werden aber tatsächlich mehrere Sprachen im Text vereint, was auf die Multilingualität und Multikulturalität im Lager schließen lässt.

Ob „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“ mit Bezug auf Schöblier eher dem diskurslastigen oder dem aktionszentrierten Typus des Dramas (vgl. 113) zuzuordnen ist, kann beiderseits argumentiert werden: Man könnte es einerseits eher als dem diskurslastigen Typus zugehörig bestimmen, wenn man befindet, dass der Text das Wichtigste aussagt. Man könnte demnach argumentieren, dass die oberflächlich-lustige Handlung schon das Stück an sich bestimmt und nichts mehr zu hinterfragen ist. Denn trotz einer Vielzahl von Regiebemerkungen und sogar gezeichneten Details zur Position der Figuren im Raum, die hauptsächlich die räumliche Komponente der Aufführung betreffen, werden Mimik und Gestik der Figuren nicht spezifiziert. Einzuräumen ist hier wiederum, dass es für jeden Charakter ein Merkmal gibt, das sich, teils im Sprachlichen teils im Außersprachlichen manifestiert: Bei Ludmilla ist es die nervige Schleppe, bei ihrem Vater der Bart, beim Freier der Schnupfen, Lopez wird durch einen beißenden Floh abgelenkt und hat immer Witze parat, die niemand hören will und der Page lispelt. Allein Chor und Ballet scheinen kein solches Merkmal aufzuweisen. Da man also durch diese Merkmale auf einen aktionszentrierten Typus schließen könnte, da die Eigenheiten zumindest die Charaktere spezifizieren, sollte dennoch argumentiert werden, dass der

textliche Inhalt des Stückes in der Wichtigkeit überwiegt. Andererseits könnte man die Position vertreten, dass nicht der scheinbar alberne bedeutungslose Text, sondern die Handlung im Vordergrund steht. Denn auch wenn es wenige außersprachliche Spezifika zur Handlung gibt, so könnte man meinen, das Sterben der Personen und der Kampf zwischen den beiden Buhlern sei wichtiger, als alles, was sie je sagen könnten. Und schließlich gibt es noch die Möglichkeit, dass sich hinter all dem Gerede etwas Ungesagtes verbirgt, das nur mit Handlungen nicht auszudrücken möglich wäre. Absurderweise braucht die möglicherweise zugrunde liegende, wahre Bedeutung des Stückes (das Anprangern des Holocaust und der Zustände in den Lagern), den oberflächlichen Diskurs. Deutlich wird das in einer Passage wie der folgenden, in der sich der Chor vorstellt:

Ich bin der Chor!
Ich bin der Chor!
Ich komm‘ in allen Opern vor.
Sagt der Tenor: ‚Oh, welch ein Glück!‘
Sag‘ ich im nächsten Augenblick:
[,]Oh, welch ein Glück! Oh, welch‘ ein Glück!‘
Und sagt die Sängerin: ‚Oh, Qual!‘
Dann wiederhol‘ ich jedesmal:
[,]Oh, Qual! Oh Qual! Oh Qual!‘
Das ist so dumm,
Das ist so blöd,
Doch es muss sein, weil es im Textbuch steht. (Seite 2)

Mit diesem Ausschnitt wird klar, dass Autor Willy Rosen ganz bewusst mit der Unsinnigkeit des Textes spielt. Er lässt den Chor Dinge sagen, die dieser selber dumm findet, was er dem Publikum auch mitteilt. Insofern bestätigt sich die zuvor ausgelegte Theorie der zwei Dramentypen: einerseits ist der Fokus weggenommen von der Sprache, indem deutlich gemacht wird, wie unsinnig diese ist. Somit wäre der Fokus auf der Handlung. Da diese aber nicht viel hergibt ohne Textlichem, muss ein Fokus auf die Sprache erneut in Erwägung gezogen werden. Wie gesagt könnte man die Funktion von Sprache in diesem Drama so definieren, dass sie das Thema verschleiert und dennoch des Lesers/ der Leserin einzige Chance ist, das Drama und die Nachricht dahinter zu verstehen.

Katja Zaich betont, dass es sich bei den Revuen in Westerbork neben alten Stücken aus den erfolgreichen Zeiten der KünstlerInnen um „viele Nummern, die auf den Lageralltag anspielten“ handelte (2005: 242). Weiters betont sie die Tatsache, dass es zwar verboten war, explizit die Transporte in den Osten zu nennen, es dennoch „durchaus erlaubt [war,]

mit allen möglichen Erscheinungen des Lagerlebens seinen Spott zu treiben“ (Zaich 2005: 243). „Spott zu treiben“ ist wohl mit Bezug auf „Ludmilla“ der richtige Ausdruck, schließlich sterben ja am Ende die Figuren alle der Reihe nach, nur um danach wieder aufzuerstehen auf die Bitte nach einem Happyend. Auch hier heißt es schließlich ganz zynisch:

Ihr schwaermt ja doch alle fuer Kitsch so sehr,
[...]
Mit moeglichst viel Leichen und Spannung und so,
Siegt endlich das Gute, ach, dann seid ihr froh.
Euer Geschmack ist meistens ganz barbarisch,
Doch bleibt nur so, – wozu denn literarisch. (Seite 12)

Zur Diskussion steht zweitens die Sprachstruktur mit der Verwendung von Vers oder Prosa (vgl. 118). In „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“ herrscht die Form der Verse vor. Sie werden selbst in der normalen, informativen Rede der Figuren verwendet und bestehen nur aus Endreimen. Die Verse sind auf einen Blick ersichtlich, weil sie durch Verszeilen, Strophen und Endreime visuell markiert werden. Vor allem für den Auftritt der Figuren Lopes, Ballet, Page und Chor wird diese Form verwendet; eine jede dieser stellt sich mit einer Strophe vor, die den Namen bzw. die Position und Besonderheiten jeder Figur definiert.

Ich bin der Ritter Lopes Cadozo,
Ich reis‘ in Schnokes – nur engrosso.
Ein Reisender erzählt stets Witze,
Auf dass es beim Verkauf ihm nütze.
Und sieht man mich bei Kunden steh’n,
Dann frag‘ ich plötzlich: ‚Kenn’n Sie den?‘ (Seite 3)

In Falle Lopes‘ ist die charakterliche Besonderheit der Witz; er wendet ihn ständig und in den unpassendsten Momenten an, um die Stimmung aufzuheitern, bis die anderen am Ende ganz genervt sind und er nur noch eine Ohrfeige anstatt einer Antwort bekommt.

Die Figuren, die sich nicht gleich zu Beginn ihres ersten Auftrittes mit einer gereimten Strophe vorstellen, sind der Vater, Ludmilla und der Freier. Die ersten beiden dieser drei definieren sich über die Aussagen des jeweils anderen. So heißt es gleich zu Beginn des Stückes vom Vater: „Ludmilla, meine Tochter“, womit er ihre Beziehung zueinander und ihren Namen klarstellt und Ludmilla antwortet etwas darunter mit den Worten: „Oh! Mein Vater!“ (Seite 1), wie um die Beziehung noch deutlicher zu machen. Lopes stellt sich nicht im engeren Sinne vor, zumindest geschieht dies im Kontext der Handlung, während die anderen scheinbar auftreten, nur um sich vorzustellen. Der Freier tritt auf

und will Ludmilla umwerben, zwischendrin wird aber auch bei seiner Figurenrede sein Name in vorstellendem Charakter eingebaut:

Servus, liebes Bräutchen mein,
nimm dies Holde Blümelein.
Bin der Ritter Achsterippe,
Leider hab' ich eine Grippe (Seite 5)

Wie auch an diesem Beispiel ersichtlich hat der Freier als besonderes Erkennungsmerkmal die Grippe. Er spricht ebenso wie der Chor, das Ballet, Lopes und der Page in seinem ersten Auftritt im Stück in einer gereimten Strophe. Das Reimschema ist a a b b c c d, wobei der unter dem Tisch kommentierende Lopes mit einem Reim auf die letzte Zeile reagiert.

Ein weiteres Phänomen, das die Verse näher bestimmt, ist die Stichomythie (vgl. 131), die in der „Ludmilla“ bei Aussagen von Lopez und Ludmilla in der 8. Szene zu erkennen ist: „Lopez: (unter'm Tisch) Ach, ich armer Katschmarek. / Ludm.: Dieser Chevalier ist gek“ (Seite 5). Bemerkenswert ist hier besonders, dass sich diese beiden jedoch nicht, wie zu erwarten, aufeinander beziehen. Denn der „Chevalier“ ist der Freier, während Lopez (unter dem Tisch hockend) in diesem Fall nur die Funktion eines Kommentators innehat. Dass sich die beiden Aussagen wenn auch nicht inhaltlich, jedoch durch den Reim, aufeinander beziehen, könnte ausschließlich als Stilmittel ohne weitere Bedeutung angesehen werden.

Dagegen finden sich aber auch Passagen, in denen die Figuren anhand der Stichomythie sich auf einander beziehen, beispielsweise beim Kampf zwischen dem Freier und Lopes:

Freier: Freu' Dich Fritzchen,
Freu' Dich Fritzchen,
Ich mach' aus Dir Sellriesalat.
Lopez: Lass' doch die Witzchen
Lass' doch die Witzchen
Ich habe ein Knock out parat! (Seite 9)

Die hier angewandte Stichomythie könnte zur sprachlichen Verdeutlichung der aufeinander folgenden Schläge, die sich die Opponenten verpassen, dienen. Denn nachdem der eine seine Strophe gesagt hat, kontert der andere mit seiner.

Schließlich kommt es noch zu einer dritten Form der Stichomythie, wenn Lopes und Ludmilla im Dialog sprechen und sich ihre Liebe gestehen. Inhaltlich ist hier einmal mehr auffallend, dass die Illusion einer perfekten Liebe gebrochen wird, weil Lopes mittels seiner Antwort unsensibel reagiert: „Ludm: Ich liebe Dich so. / Lopez: Verdammt der Floh. (Umarmung)“ (Seite 13). Dieses Zitat, der ‚Wiedervereinigungsszene‘ am Schluss

des Stückes entnommen, könnte erneut ein Hinweis auf die Unvollkommenheit der Situation sein. Denn obwohl alle wieder belebt wurden, gibt es im Grunde kein Happyend. Willy Rosen bricht die Illusion mit kleinen Beiträgen immer wieder im Stück. Die Existenz so vieler Verse kann nun verschiedene Gründe haben. Einer davon ist, dass es sich, wie bereits im Titel angedeutet, um eine „Parodistische Ritteroper“ handelt. Somit wird vieles im Stück – anstatt nur gesprochen – gesungen, auch wenn dies nicht extra vermerkt ist. Katja Zaich merkt dazu an, dass Lopez „die in Opern üblichen Liebhabertiraden an[stimmt]“ (Zaich 2005: 247).

Eine der Szenen mit sublimem Hinweis auf die Art des Textvortrages kommt gleich in der 1. Szene auf Seite 1 vor, als es in der Regieanweisung heißt „Gespr.:“ und darauf der Text „Verdammt! der Bart!“ folgt (Seite 1). Tatsächlich fällt bei eingehender Betrachtung des Textes auf, dass dieser Sprechhinweis oftmals am Ende einer Figurenrede oder Szene steht. So beispielsweise auch auf der folgenden Seite nach Ludmillas Monolog in der 2. Szene oder nach der darauffolgenden Vorstellung des Chores. Daraus könnte geschlossen werden, dass tatsächlich wie in einer Oper das gesamte Stück gesungen wurde. Für diese Theorie sprechende Beweise wären erstens der nachgewiesene Orchestergraben vor der Bühne (Zaich 2001: 199) und der klavierspielende Willy Rosen (Zaich 2005: 248), womit eine solche Realisierung durchaus möglich gewesen wäre, zweitens die Referenzen auf bekannte Lieder aus der Zwischenkriegszeit („Bummeln zu geh’n“, Seite 7), oder drittens eine handschriftliche Regiebemerkung zur 8. Szene: „Während des Anfangs des Gesanges von Lop. sucht Lud. ein Taschentuch“ (Seite 6). Auch in diesem letzten Beispiel ist weder aus dem Figurentext noch aus der Regiebemerkung am Blatt klar, dass überhaupt gesungen wird.

In diesem Falle muss geschlossen werden, dass die These, dass alle Verse gesungen interpretiert werden, nur eine Vermutung sein kann, genauso wie die Vermutung über die musikalische Interpretation des beinahe gesamten Textes. Als dritte Hypothese drängt sich noch die Frage auf, ob die Figuren vielleicht nur gesprochen haben und dazu Musik im Orchester bzw. Klavier gespielt wurde.

Um einen Vergleich zu den Versen zu geben, sollen nun im Detail die Textpassagen in Prosa analysiert werden. Besonders wichtig sind hierfür die von Lopes sieben Mal im Stück angekündigten Witze, wobei der vorletzte nur in Ansätzen handschriftlich angedeutet ist und man als RezipientIn nicht weiß, wie diese Szene tatsächlich gestaltet war (Seite 11). Der letzte wird gar nicht mehr erzählt, weil Lopes vom Freier eine

Ohrfeige bekommt, bevor er zu erzählen beginnt, was zugleich das Ende des Stückes markiert.

Zusätzlich gibt es noch die Liebesgeständnisse vom Freier an Ludmilla, die ebenso wie Ludmillas Antwort in Prosa gehalten sind. Der Freier versucht sie so zu bezirzen:

Ludmilla
Ludmillalilaleinchen,
Ich hab‘ es heut‘ nacht den Sternen erzählt,
Ich liebe Dich! (Seite 6)

Worauf Ludmilla nur trocken beigibt: „Ich kann nicht auf Dich warten, mein Junge, / Kann nicht warten auch Dich!“ (Seite 6). Zu beachten ist das „Dich“ am Ende beider Figurenreden, das vielleicht einen Reim andeuten, aber dennoch als Prosa-Stelle gelten soll. Eine weitere Ausnahme im versdominierten Stück ist ein „Italienisches Opernduett“ von Freier und Ludmilla, das mit anscheinend wahllos aneinandergereihten italienischen Wörtern wie „O, sole mio / Cara mia / Bel paese ...“ (Seite 7) beginnt. Auffallend ist hier, dass es sich um eine ungereimte Szene handelt, die trotzdem gesungen wird („Opernduett“).

Nun gibt es in Prosa noch Passagen während der Szene des Boxmatches zwischen Freier und Lopes, wie beispielsweise die Kommentare des Vaters (Seite 9) und handschriftlich gänzlich überarbeitete Szenen des Freiers (Seite 7, 9). Zu guter Letzt scheint auch der Tod im Zusammenhang mit Prosa zu stehen, da sowohl Ludmilla in ihrer Sterbeszene (Seite 11) als auch der bereits tote Freier in nicht versifizierter Rede sprechen. Als nämlich trotz der steigenden Anzahl der Leichen das Ballet immer noch tanzen will, merkt der Freier an: „Fräulein, bitte, tanzen Sie hier nicht! / Es ist keiner neugierig auf Ihre Tänze! Sterben Sie!“ (Seite 11).

Alles in allem scheint es, als ob die Figuren nach und nach den Willen zur versifizierten Rede (ohne ersichtlicher Metrik) verlieren würden und immer mehr auf die Prosa zurückgriffen. Während sich nämlich die Figurenrede am Beginn beinahe ausschließlich aus Versen zusammensetzt (z.Bsp. in den Figurenvorstellungen), scheint der Schluss vorwiegend aus alltäglich anmutender Rede in Prosa zu bestehen. Man könnte hierin eine Andeutung zum Lagerleben finden: Je mehr sich das Leben dem Ende, also der Deportation nähert, desto weniger wichtig ist es, sich gewählt (tendenziell eher in Versen) auszudrücken. Eine weitere Tatsache, die diese These unterstreicht ist ein sprachlicher Bruch am Ende des Stückes. Nachdem nämlich in der vorletzten Szene alle bis auf den Pagen gestorben sind, kommt dieser auf die Bühne und spricht den Autor mit Namen an:

Was ist das? Oh, du liebe Not,
Alle, alle mausetot.
Aber, Herr Rosen, das tut doch kein Gent
Ich bitte dringend um ein Happyend. (Seite 12)

Somit wird die Illusion einer Echtheit auf der Bühne gebrochen, alle ‚Toten‘ stehen wieder auf und dem Wunsch nach Kitsch und einem Happyend wird genüge getan. Interessanterweise kommt nicht alleine in der obigen Figurenrede der Name des Musikers Willy Rosen vor, sondern auch der wahre Name des Schauspielers Max Ehrlich steht ganz am Ende im Text anstatt seines Figurennamen Lopez im Nebentext: „Ehrlich: Da fällt mir ein glänzender Witz ein“ (Seite 13). Diese Tatsache weist wahrscheinlich darauf hin, dass nicht die Figur des Lopes, sondern der Schauspieler als er selbst, als Max Ehrlich, einen Witz erzählen möchte. (Vermutlich wurde dies dem Publikum auch kommuniziert, wie ist jedoch nicht klar, da es keinerlei Regieanweisungen auf der letzten Seite mehr gibt.) Die Tatsache, dass somit Ehrlich und seine Figur im Stück dieselben Eigenschaften teilen, legt nahe, dass das Stück doch nicht nur gespielt war und das Ende tatsächlich naht.

Im Vergleich zur „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ gibt es in der „Ludmilla“ keine explizit auffälligen Dialektsprecher, sondern vielmehr eine Verwendung verschiedener Sprachen. Neben Deutsch kommen nämlich Ausdrücke in Niederländisch und Jiddisch vor. Dies ist nicht überraschend, bedenkt man, dass sich das Lager in den Niederlanden befand und somit auch der Kontakt mit Niederländern gegeben und dass die der Theatergruppe Angehörigen jüdischer Abstammung waren.

Um auf den Vergleich zur „Blutnacht“ zurückzukommen, handelt es sich aber insofern um dialektale Ausdrücke, da sie teilweise Eintrag im „Wörterbuch zum jiddischen Lehnwortschatz in den deutschen Dialekten“ finden. Zumindest vier solcher Ausdrücke konnten im Text ausfindig gemacht werden. Es finden sich demnach jüdische Ausdrücke wie „Mesumme“ (Seite 1), was laut Jiddischem Wörterbuch („Mesume(s)“) für „Geld“ steht (Stern 2000: 142, gelöschte Hervorhebung). Die betreffende Szene findet sich gleich zu Beginn, als der Vater von der Mitgift Ludmillas spricht, welche seiner Meinung nach an den Freier verheiratet werden soll. Ein weiterer Ausdruck des Jiddischen kommt in der 7. Szene vor, als es erneut um die Mitgift geht und Lopes klarstellt, dass er ohne Mitgift nicht einfach durchbrennen wird. Die Szene lautet: „Ludm.: Flieh mit mir, oh, fliehe. / Lopez: Ohne Mitgift?! – Keine Meziehe“ (Seite 4). Das Wort „Meziehe“ könnte eine Form des im Wörterbuch verzeichneten „Mezije“ sein, das so viel wie „Geschäft“ (Stern

2000: 143, gelöschte Hervorhebung) bedeutet. Lopez stellt also klar, dass er nur ins Heiratsgeschäft einsteigt, wenn es sich für ihn finanziell lohnt. Ein dritter Ausdruck ist die „Mespoche“ in der 10. Sene, der Todesszene, als der Chor die Leichen mit den Worten „Der Tod er naht, es ist so weit, / Mir tut nur die Mespoche leid“ kommentiert (Seite 11). Im „Wörterbuch zum jiddischen Lehnwortschatz in den deutschen Dialekten“ gibt es unter einem Eintrag die Varianten „Mischpoche, Mischpoke, Muschpoke“, was so viel wie „Familie“ oder „Verwandtschaft“ bedeuten kann (Stern 2000: 146–147, gelöschte Hervorhebung). Im gegebenen Kontext könnte diese Bedeutung durchaus passen, insofern der Chor anstatt der Toten selbst die Verwandten bemitleidet, die um sie trauern werden. Der vierte dieser jiddischen Lehnbegriffe findet sich in der 11. Szene im Text des Lopez auf Seite 12 und lautet „Chammer“. Er bekundet damit seinen Unmut, dass er aus seinem schönen ‚Todestraum‘ aufgeweckt wird, als der Page und Willy Rosen beschließen, das Stück mit einem Happyend zu schließen. Offensichtlich kann es sich also nur um ein Schimpfwort oder eine negative Bemerkung handeln. Der passende Eintrag im Wörterbuch findet sich unter „Chamer“, was so viel wie „Esel; gemeiner, auch einfältiger Mensch“ bedeuten kann (Stern 2000: 71, gelöschte Hervorhebung) und hiermit sehr gut in den Kontext zu passen scheint, da Lopez eindeutig nicht einverstanden ist mit dem abrupten Handlungsverlauf.

Über die Begründung zur Verwendung von jüdischen Ausdrücken kann es schließlich nur Vermutungen geben, da diese Auswahl sehr restriktiv ist. Möglicherweise lösten die Begriffe ein Zusammengehörigkeitsgefühl und Wohlbehagen aus, weil die Zusehenden mit den Begriffen vertraut waren und fungierten somit als Sympathieträger. Interessant ist noch, wie die Sprachzensur umgangen werden konnte: Obwohl es sich um jiddische Termini handelt, galten sie gleichzeitig nicht als Bruch gegen die Anweisung, nur Deutsch in den Stücken zu sprechen (s. Zaich 2005: 243), da es sich schließlich um jiddische Lehnwörter im Deutschen handelt. Sie waren also bereits vor ihrer Verwendung im Lager auch im Deutschen verbreitet und wurden somit toleriert.

Um die Art des Gespräches (Mono-, Dia- oder Polylog) szenenweise bestimmen zu können, müssen die in der „Ludmilla“ angewandten verschiedenen Techniken beachtet werden. Auffällig ist, dass sehr oft ganze Szenen von einer Person ausgefüllt werden, was der Fall ist, wenn sich die Figuren dem Publikum vorstellen. So geschieht dies im Falle des Chores, des Ballets und des Pagen, wobei bei jedem eine Regieanweisung oberhalb der Szene den Auftritt zusätzlich ankündigt: „(Chor tritt auf)“, „(Ballet tritt mit einem Sprung auf)“ (Seite 2), „(Page tritt auf – er lispelt)“ (Seite 3). Zusätzlich zu diesen drei

Szenen ist auch die zweite und die sechste nur mit einer einzigen Figur, also monologisch, besetzt, die Figuren Ludmilla und Lopes werden hier aber nicht in einer Regieanweisung genannt. Auch der Vater und Ludmilla, die die dialogische erste Szene eröffnen, werden keineswegs explizit erwähnt; sie werden einfach in den Text integriert, was wenig LeserInnenführung bedeutet. Weiters fällt auf, dass in der achten, neunten, zehnten und elften Szene eine Regieanweisung immer die handelnden Figuren zu Beginn in der Form von „Vorige – “ und zusätzlicher Nennung der hinzukommenden Personen benennt (Seite 5, 8 und 12). Zusätzlich passiert es auch, dass inmitten der Szene auftretende Personen erst unmittelbar vor ihrer Figurenrede genannt werden: „Chor: (Kommt)“ (Seite 4).

Wie bereits in der Analyse der Verse besprochen, sind die Monologe in Strophen ohne Metrik aber mit Reimschema im Endreim verfasst. Diese Art von Monologen nennen sich informierende anstatt kommentierende (vgl. 134) Texte, da für das Publikum gänzlich neue Informationen über die jeweils präsentierte Figur preisgegeben werden. Der „Ethos der Aufrichtigkeit“ (Schöblier 2012: 135, gelöschte Hervorhebung), in Monologen ein häufig eingehaltenes Prinzip, ist hier sogar so weit eingehalten, als der Chor beispielsweise verkündet, dass er seinen Text dumm findet, ihn aber leider so sagen muss, da er so geschrieben wurde (Seite 2). Auch das Ballet sagt: „Ich tanze im zweiten Akt – meist ohne Grund, / Ich bin nur eine Einlage/ Wegen meiner Beinlage“ (Seite 2). Die Ehrlichkeit beschränkt sich tatsächlich nicht nur auf die Monologe, sondern zieht sich konsistent durch das ganze Drama. Man denke an den Schluss des Textes, als der Page den Autoren Willy Rosen direkt anspricht und meint, das Stück könne doch nicht allen Ernstes traurigen enden, stattdessen wäre dringend ein Happyend vonnöten (Seite 12).

Neben den zumindest anfangs dominierenden Monologformen, handelt es sich bei der allerersten Szene um einen (zumindest teilweise gesungenen) Dialog zwischen Ludmilla und dem Vater und bei den restlichen Szenen um Polyloge, also „Mehrgespräche“ (Schöblier 2012: 137, gelöschte Hervorhebung). Die Besonderheit eines Polyloges in der letzten Szene ist zu beachten, da zu den von den SchauspielerInnen gespielten Rollen sie selbst als Personen hinzutreten. Es handelt sich um die im Haupt- und Nebentext befindlichen Namen Rosens und Ehrlichs.

Wie auch schon in der „Blutnacht“ besprochen, gibt es vereinzelt Satz- und Wortabbrüche in der „Ludmilla“. So zum Beispiel in der Rede des Freiers, als er Ludmilla Komplimente machen will, jedoch vom Schnupfen geplagt, zwischendurch öfter niesen muss.

Freier: Prost, mein Liebchen, Du sollst leben,
 ,S kann kein bess’res Bräutchen geben.
Du hast ein Kind, –
Du hast ein Kind, – hatschi
Du hast ein kindliches Gemüt.
Du bist ‘ne sau –
Du bist ‘ne sau – hatschi
Du bist ‘ne saubere Person. (Seite 6)

Dass dies weder Rückschluss auf die Gefühle der Figuren geben kann, noch als „Ausdruck von Sprachhohnmacht“ zu werten ist, liegt auf der Hand (Schößler 2012: 127, gelöschte Hervorhebung). Stattdessen nimmt Willy Rosen das charakteristische Merkmal des Freiers, den Schnupfen, dazu her, auch seine Sprache zu modifizieren. Das Mittel des Sprach- oder hier besser ‚Wortabbruchs‘ dient vielmehr einem Effekt des Komischen durch die Veränderung der Bedeutung. Besonders in einem solchen Beispiel wird deutlich, dass die Autoren und Beteiligten der Lagerbühne Westerbork nicht aus dem Bereich der Dramatik per se kamen, sondern eher mit der Kleinkunst des Kabarett verbunden waren. Die Pause kommt dagegen im Text nie (explizit erwähnt) vor, vermutlich, da es im Kabarett, zur Belustigung der Menschen gedacht, zu keinen Unterbrechungen kommen darf. Das Ganze lebt von der Schnelligkeit, die wiederum von den Versen und der Stichomythie verdeutlicht wird.

3.2.2.2. Raum

Referenzen auf den Raum, eine „Versprachlichung des Lokalen“ (Schößler 2012: 148), kommen in der „Ludmilla“ vielfach vor. Die im Text erwähnten Orte können sich auf zweierlei Kategorien beziehen: Neben im Text vorkommenden Ortsbestimmungen, die tatsächlich den im Theaterraum oder Bühnenbild visuellen Elementen entsprechen, gibt es auch die mittels Wortkulissen konstruierten imaginären Räume. Zuerst soll sich die Analyse auf die auf der Bühne vorhandenen Orte und deren Spezifika konzentrieren. Bei der Bühnenausstattung für die „Ludmilla“ ist die sporadische Verwendung von Requisiten auffällig. Hier sollen als Requisiten auch Kostüme und Teile der Maske gelten, aus dem einfachen Grund, dass diese Utensilien im Stück oftmals tragende Rollen spielen und somit analytisch bedeutender sein können als die eigentlichen Requisiten. Als Angabe auf dem Titelblatt werden die Art der Kostüme und die weiteren Requisiten bereits festgelegt: „Parodistische, primitive Costume. / Dekoration: Zimmer, Tisch und Stühle“. Somit ist dem/der Lesenden von Anfang an klar, dass es sich um eine visuell

minimalistische Aufführung handeln wird, was den Gegenständen, die tatsächlich vorkommen, eine umso größere Bedeutung geben könnte. Interessant ist, dass die „Bühne Lager Westerbork“ bekannt war für ihre üppigen Bühnenbilder und die optimale Ausstattung der Schauspielgruppe aufgrund ausreichend finanzieller Mittel (s. Mechanicus 1993: 184). Die Tatsache, dass bei dieser letzten Revue also mit Bühnenrequisiten gespart wurde, es sozusagen zu einem Bruch mit der dortigen Tradition kam, betont einmal mehr die Bedeutung dieser dramaturgischen Entscheidung.

Zu den obig genannten bereits am Titelblatt erwähnten Kostümen und Bühnenelementen kommen noch weitere hinzu, die im Laufe des Textes erwähnt werden. Dies sind beispielsweise ein „Thron“ (Seite 6), eine „Rampe“ (Seite 5, 7) oder ein „Mikrophon“ (Seite 8), das für die Ansagen beim Boxkampf dient. Neben diesen tatsächlich im Stück verwendeten Requisiten, werden im Text auch noch Referenzen auf den Bühnenraum gebracht. So beispielsweise heißt es in einer Regieanweisung, dass man ein Schnarchgeräusch aus dem „Orchester“ kommen hören (Seite 7), was verdeutlicht, dass sich wahrscheinlich vor der Bühne auch noch Musiker mit Instrumenten befanden. Ein andermal wird im Damentext explizit auf das anwesende Publikum referiert, indem der Vater bei der Boxkampfansage folgende Ansage, wie im Fernsehen zu Sportveranstaltungen, tätigt: „Ein zahlreiches Publikum hat sich eingefunden, man sieht die Spitzen der Behörden. Sämtlich Dienst- und Gruppenleiter sind anwesend, um dies interessante Match mitzuerleben“ (Seite 9). Mit den „Spitzen der Behörden“ und „Dienst- und Gruppenleiter“ werden wohl die anwesenden SS-Männer gemeint gewesen sein. Dies betont die Tatsache, dass sich das Stück weniger von der Realität im Lager ablöste, als vielmehr diese an vielen Stellen widerspiegelte.

Eine nächste Kategorie von Requisiten betrifft die die Figuren charakterisierenden Gegenstände. Wie bereits weiter oben ausgeführt, kann es sich dabei um Gegenständliches oder Sprachliches handeln. Zu Erstgenanntem zählt der Bart des Vaters, die Schleppe der Ludmilla oder das Taschentuch des Freiers. Eine der für den zuletzt genannten Gegenstand wichtigsten Szenen ist die, als das Taschentuch sogar zum Sterben noch gebraucht wird. In der Szene heißt es: „(legt ein Taschenbuch auf den Boden und stirbt)“ (Seite 10). Laut Schößler können Requisiten als Leitmotive und „Gegenspieler“ in Komödien fungieren, die die „Tücke des Objekts“ (Schößler 2012: 146) darstellen. In der „Ludmilla“ ist beides der Fall: Es handelt sich um Leitmotive, da die Gegenstände oft wiederkehren und die Figuren bestimmen und um „Gegenspieler“, weil sie die Figuren aus dem Konzept bringen und sie in ihrer Rede stören bzw. abbrechen lassen, so zum

Beispiel bei Ludmilla und ihrer Schleppe. Im Text heißt es „Ludm.: Ich eile über die Hintertreppe.-- / Au, Du stehst auf meiner Schleppe“ (Seite 4), während die Notizen Ehrlichs zur Seite kommentieren: „wie sie weggehen will, bemerkt sie, daß er auf ihrer Schleppe steht“. Ganz deutlich merkt man an diesem Beispiel, dass die Schleppe ein Hindernis ist und obwohl vielleicht als komödiantisches Element gedacht, doch auch zum Nachdenken anregt, genauso wie der Rest des Textes.

Bei der Verknüpfung von Raum und Figur ist beim Text der „Ludmilla“ ein besonderes Phänomen zu beobachten: Der Regisseur Rosen legte offensichtlich sehr großen Wert auf die genaue Position und Bewegung der Figuren im Raum und ihr räumliches Verhältnis zueinander, weshalb er den Notizen zu den Textseiten jeweils winzig kleine Skizzen anfügte. Schöblier benennt die „Bewegungen der Figuren im Raum als Symptome ihrer Bezüglichkeit und inneren Regungen“ (2012: 150, gelöschte Hervorhebung). Es könnte sich also von ihrer Position einiges an psychologischen Vorgängen ablesen lassen. So ließe sich interpretieren, dass die in der Sterbeszene offensichtliche Enge auf eine Spiegelung der Lagerzustände und somit auf ein Gefühl der Bedrängnis schließen ließe. Diese Bedrängnis kommt beispielsweise in der Sterbeszene Lopez‘ zur Geltung: „Bitte, etwas Platz, machen Sie sich nicht so breit“ (Seite 10). Die Aufreihung der Toten wie Sardinen wird hier durch die Skizze von Willy Rosen in Abb. 3 komplementiert. Durch diese detaillierten Notizen ist genau festgelegt, wer wo zu liegen hatte und die Punkte am oberen Ende der Striche könnten sogar die Köpfe der SchauspielerInnen meinen. Diese penible Genauigkeit erlaubt es einem als LeserIn, die Figurenpositionen zu imaginieren.

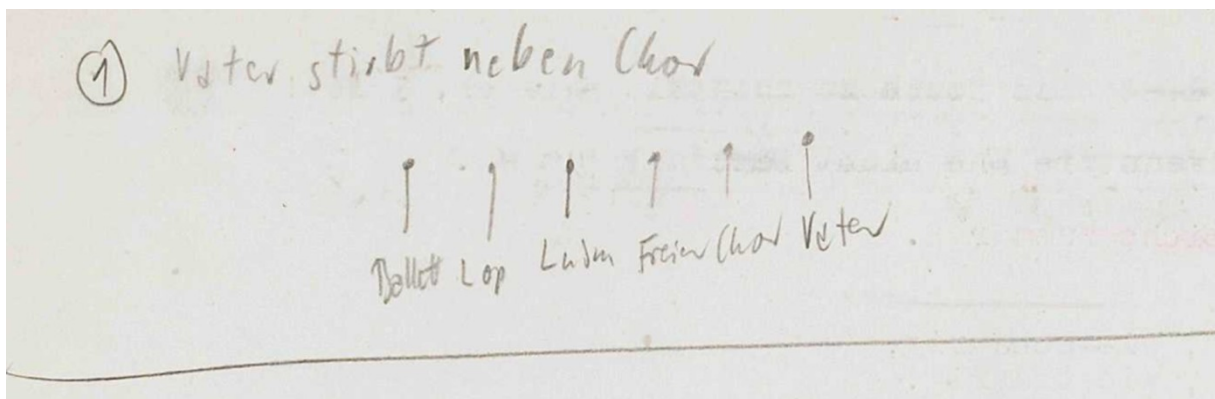


Abb. 3: Notizen Ehrlich zu Seite 12 (Archive of Jetty Cantor. Copyright: Theatre Collection of Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam)

Ein andermal zeigen die Skizzen von Ehrlich sogar die Bewegung der Figuren mit Pfeilen an, wie in der ersten Szene, als Ludmilla auf ihren Vater zugeht, der offenbar „im Sessel“

sitzt (Seite 1). In Abb. 4 ist zu sehen, wie Ehrlich die Notizen nummerierte und farblich spezifizierte, um eine genaueste Zuordnung zum Text zu garantieren.

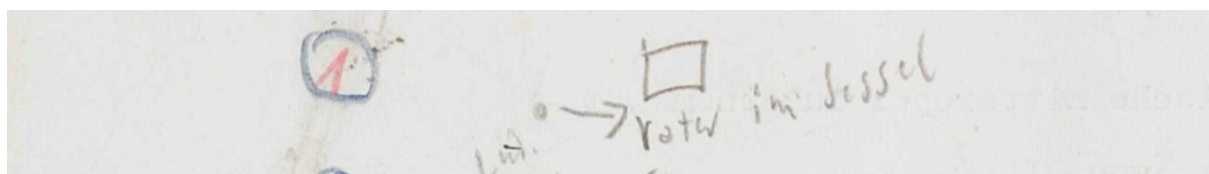


Abb. 4: Notizen Ehrlich zu Seite 1 (Archive of Jetty Cantor. Copyright: Theatre Collection of Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam)

Die konkreten Orte hinten lassend, richtet sich nun der Fokus auf die Wortkulisse; in der „Ludmilla“ handelt es sich erneut um eine Vielfalt von verschiedenen Räumen. Zunächst werden reale Orte des Lagers, zwar außerhalb des Theaterraumes, aber jedem der BewohnerInnen bekannt, im Text erwähnt. Diese bedürfen nicht viel Vorstellungsvermögen von Seiten des Publikums, aber immerhin so viel Imagination, als sie sich in Erinnerung gerufen werden müssen. Ein solcher Ort kommt in der Rede des Freiers vor: „Bestell‘ Dir, bitte, lieber Schatz, / in der Baracke 1 ‘nen Platz“ (Seite 8). Zusätzlich ist in der Schlussstrophe, die alle zusammen sprechen, die Rede vom „grossen Spiegelsaal“ und dem „kleinen Weinlokal“ (Seite 13), die es ebenfalls im Lager gegeben haben könnte, da es einige Annehmlichkeiten gab, die in anderen Lagern nicht existierten. So gab beispielsweise ein Café und eine Kantine, wenn man dem Text eines in der aus dem Lager geschmuggelten Mappe befindlichen Liedes Glauben schenken möchte („Das kleine Café“, vorgetragen von Esther Philipse). Weiters sagt das Ensemble ganz zum Schluss bei der direkten Ansprache des Publikums folgendes: „Der Heine steht zwar auf dem Buecherbrett,/ Doch Euren Wallace, den lest Ihr im Bett“ (Seite 12), was erneut auf wahre Gegenstände im Lager außerhalb des Theatersaales hindeutet. Somit lässt sich von der „Ludmilla“ sagen, dass es sich bei der Dramenstruktur um ein geschlossenes Drama wegen der Einheit des Raums handelt. Diese Einheit ist deshalb gegeben, da es sich um ein Metatheater handelt, das die Spielillusion zerstört (vgl. 161), indem die Figuren immer wieder andeuten, dass die Handlung tatsächlich im Lager Westerbork stattfindet. Daneben ist auch die Rede von anderen realen Orten, die aber nicht in der unmittelbaren Nähe der Lagerinsassen zu finden sind. Einige dieser Orte kommen zum Beispiel im „Italienische[n] Opernduett“, das zweimal gesungen wird, vor. Erwähnt werden die Orte „Torino“, „Cinzano“ und „Milano“, der „Laggo maggiore [sic]“ und eine „Isola Bella“

(Seite 7 und angedeutete Wh. auf Seite 13). Zu diesen realen Orten außerhalb der Lagerrealität kommt noch das Zuhause hinzu. Vermutlich war das Lager für keinen der Insassen ein Zuhause, da niemand freiwillig hier lebte, auch wenn die Bedingungen besser waren als in anderen Lagern. Das Zuhause war für die meisten ein anderer Ort in den Niederlanden, in Österreich, in Deutschland oder anderswo. Da viele aus Österreich und Deutschland vorerst in die Niederlande geflüchtet waren, war Westerbork ursprünglich ein „Flüchtlingslager“ gewesen (Zaich 2005: 240). Das Zuhause wird in der Mitte des Stückes in einem Witz von Lopes (Seite 7) und einmal am Ende vom Pagen (Seite 12) erwähnt. Diese Wiederholung könnte eine starke Sehnsucht ausdrücken.

Es kommen daneben auch gänzlich fiktionale Orte in der „Ludmilla“ vor. Ähnlich wie in der „Blutnacht“ spricht der Vater bei der Kommentierung des Boxkampfes von einer „Ritterburg Schijveschuurder“ (Seite 9), was das Motiv des Mittelalters verstärkt, auch wenn dies abseits der Schwerter und Ritter im Stück allgemein etwas ins Abseits gedrängt wird. Neben der Burg findet auch noch das imaginäre Oppositionspaar des Himmels und der Hölle Erwähnung (Seite 10).

3.2.3. Analyse der Aufführungsbedingungen

Da leider keine Berichte über die „Ludmilla“ selbst vorhanden sind, scheint es ein Ding der Unmöglichkeit, eine Analyse zur Aufführung vorzulegen. Dennoch soll dies anhand früherer Revuen versucht werden, da in Westerbork eine lange Schauspieltradition vor der letzten Revue „Total verrückt“, zu der die „Ludmilla“ gehört, geherrscht hatte. Diese vorhergehenden Produktionen hatten die Form von fünf Revuen mit sehr ähnlichem Aufbau. Von der Aufführung der letzten Revue „Total verrückt“ kennt man nur die SchauspielerInnen und MitarbeiterInnen, die im vorhergehenden Teil dieser Arbeit großteils schon besprochen wurden. Die folgende Sammlung von Details zu Aufführungen soll einer chronologischen Auflistung gerecht werden.

Das Material, das zu den Aufführungen vorliegt, setzt sich aus den folgenden Quellen zusammen: Aus den kritischen Tagebüchern des selbsternannten Chronisten Philip Mechanicus, aus den Tagebüchern der Etty Hillesum, die eher generell das Lagerleben dokumentierte, aus Überlebendeninterviews u.a. Camilla Spiras und aus genereller Forschungsliteratur zum Thema, u.a. von der Exilliteraturforscherin Katja Zaich und dem Autor Hans Daiber, und einem dünnen Heft mit dem Titel „Lachen im Dunkeln.

Amusement im Lager Westerbork“ mit wenigen Beiträgen, darunter Volker Kühns, Anne Bitterbergs und Ben Prinsens, zusammen. Obwohl Philip Mechanicus sehr oft und sehr kritisch von den Aufführungen berichtet hatte, gibt es leider keine Eintragungen zur letzten Revue; sein Tagebuch endet mit dem 28. Februar 1944, Monate vor der letzten Produktion. Zusätzlich zu den textbasierten Dokumenten, die über das Theater in Westerbork berichten, gibt es auch die Fotos von früheren Revuen aus dem Album, das von der „Gruppe Bühne“ (s. Textbuch Willy Rosen) an Gemmeker übergeben wurde.

Die beiden Kategorien „Sprache“ und „Raum“ aus der Dramenanalyse betreffend, kann nur auf die zweite, und dies auch nur in groben Zügen, eingegangen werden, da zur mündlichen Versprachlichung in der Aufführung nichts bekannt ist. Der Raum dagegen kann insofern Gegenstand dieser Analyse sein, da Informationen zum Theaterraum, zur Reaktion des Publikums im Raum, zu Bühnenbild und zu Kostümen bekannt geworden sind.

Die Details zu Raum und Requisiten gliedern sich hier in drei Teile: Zuerst wird die erste Revue, „Bunter Abend“ vom Sommer 1943, zur Analyse stehen. Diese Revue nimmt eine Sonderstellung ein, da sie die erste in einer Reihe von ähnlichen Veranstaltungen war und die Bedingungen noch nicht ganz denen nachfolgender Revuen glichen. Durch Philip Mechanicus⁴ ist überliefert, dass bereits zu diesem Zeitpunkt „[h]ohe Gäste aus Amsterdam“ anwesend waren. Unter Bezugnahme auf die Beteiligten schreibt der Zeitzeuge: „Willy Rosen sang beliebte Schlager, Max Ehrlich und Chaja Goldstein sangen Lieder, Ziegler spielte Klavier“. Rosen, Ziegler und Ehrlich waren also schon zu diesem Zeitpunkt ein Team. Zur Bühnenausstattung berichtet Mechanicus weiter, dass die „Absperrungen, die bei der Ankunft von Juden aus Amsterdam benutzt werden, um Neugierige fernzuhalten, [...] auf der Bühne als Dekoration“ verwendet werden (Mechanicus 1993: 96, Freitag, 9. Juli). Hiermit wird die anfangs sporadische Ausstattung deutlich, gleichzeitig wird eine dubiose Tatsache angesprochen: Dass man nämlich Material, das der Deportation der Juden diene, auf der Bühne einsetzte. Doch damit nicht genug: Als man für die zweite Revue den Theatersaal baute, wurde „Holz einer geplünderten Synagoge zusammengezimmert“ (Kühn 1989: 266). Zufall oder Absicht?

Mit Bezug auf Schößler stellt sich im Licht der Dramenanalyse den Theaterraum betreffend eine zentrale Frage, nämlich ob das Stück für einen speziellen Raum

⁴ Das Datum der jeweiligen Revue wurde mit den Daten Mechanicus' in seinem Tagebuch abgeglichen, was eine Zuordnung seiner Kommentare zur jeweiligen Produktion ermöglicht. Dennoch kann es natürlich sein, dass hierbei Fehler entstanden sind.

geschrieben wurde oder ob dieser eher sekundär war (2012: 146). Für die Theatergruppe Westerbork weiß man eben, dass der Theaterraum, der ab der zweiten Revue benutzt werden konnte, genau bekannt war. Aufgrund dessen kann davon ausgegangen werden, dass „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“ auf den vorhandenen Raum verfasst wurde. Camilla Spira berichtet davon, dass es gar eine „Halle“ gewesen sein soll, die bis zu 1000 Menschen fassen konnte (Daiber 1995: 323).

Von der zweiten Revue, „Humor und Melodie“, ist bekannt, dass die Aufführung zwei Stunden an Programm bot (Bitterberg/Prinsen 1997: 68). Mechanicus berichtet hierzu folgendes:

Kostüme und Dekorationen erstklassig, wie es scheint, aus einer gutgefüllten Kasse bezahlt. Die Revue: Ein Mischmasch von aus der Mottenkiste entnommenen Sketchen und einer milden Verspottung der Zustände und Verhältnisse im Lager. Kein einziges scharfes oder bitteres Wort, nur eine leichte Prise Ironie, die die wesentlichen Dinge unberührt läßt. [...]. Makellos vorgetragen und äußerst fachmännisch auf die Bühne gebracht, mit dem Judenstern auf der Brust, herrliche Dekoration, alles Mitglieder ein und derselben Truppe. Eine beeindruckende Revue, mit der dieser [sic] ‚Gesellschaft‘ eine Tournee durch die Niederlande machen könnte, mit garantiertem Erfolg. (Mechanicus 1993: 184–185, Sonntag, 5. September [1943])

Aus seinem Text liest man heraus, dass viel Geld in die Bühnenausstattung gesteckt worden war, im Inhalt altes und neues Programm vereint und keine wahre Kritik am Lager geäußert wurde, was der Chronist kritisiert; er schreibt nur von einer „Parodie auf den Arbeitsprozeß in Westerbork“. Seine Eintragungen geben leider keine allzu genauen Vorstellungen der Bühne und des Raumes ab, sind jedoch wertvolle Details. Dass der Saal „[b]rechend voll“ und die Ausstattung „erstklassig“ war, sind keine Selbstverständlichkeiten in diesem Kontext. Zur Rezeption der Menschen vermerkt er außerdem folgendes:

Das (deutsche) Publikum war entzückt und sang die Melodien mit. Der Kommandant freute sich wie ein Kind: Selig sind die Armen im Geiste. Ein schlagender Satz blieb bei mir auf dem Nachhauseweg im Kopf hängen: ‚*Wenn man bis zum Hals im Dreck sitzt, was hat man dann zu zwitschern?*‘ Wir alle sitzen hier bis zum Hals im Dreck, und dennoch zwitschert man. Ein psychologisches Rätsel. Operettenmusik am offenen Grab. (Mechanicus 1993: 185, Sonntag, 5. September, originale Hervorhebung)

Die Begeisterung ist also groß, unter den Häftlingen wie beim Kommandanten. Auch „Ehrlich ist ganz hingerissen von seiner Leistung. ‚Daß wir das unter diesen ungünstigen Umständen noch zustande gebracht haben!‘ Er strahlte“ (Mechanicus 1993: 185, Sonntag, 5. September). Generell sieht es so aus, als wäre alles in bester Ordnung, solange die

Leute unterhalten werden. Deshalb verzeichnet Mechanicus einmal in seinem Tagebuch: „Mit einem Gefühl des Ekels nach Hause“ (Mechanicus 1993: 242, Sonntag, 17. Oktober). Er fühlt sich zunehmend abgestoßen von der lustigen Unterhaltung, zwingt sich dennoch hinzugehen, um davon berichten zu können.

In der Folge, tatsächlich schon bei der Wiederholung der Aufführung, vernimmt man andere Töne in Mechanicus' Texten. Er berichtet davon, dass immer mehr Menschen angesichts des nahenden Todes von der Lustigkeit angewidert sind. Er bemerkt, dass die Jüngeren die Revue genießen, während die Älteren sich immer mehr abwenden. Dennoch gehe man in die Aufführungen, sie seien ja die einzige Möglichkeit der Unterhaltung im Lager. Selbst den SchauspielerInnen, die er sonst sehr kritisch beäugt, gesteht er einen innerlichen moralischen Kampf zu: „Auch die Akteure, die auf der Bühne lachen, kokettieren und sich in ihrem Element fühlen, haben außerhalb des Theaters an ihrem Schmerz zu tragen“ (217). Er merkt an, dass man auch trotz der Trauer um verlorene Angehörige sein Leben auskosten möchte (217), ein Drang, der mit den Revuen seine Befriedigung findet und im genannten moralischen Zwiespalt gipfelt (Mechanicus 1993: 216–217, Donnerstag, 16. September [1943]).

Abseits Mechanicus' Einträgen finden sich weitere Quellen, die die Professionalität der „Bühne Lager Westerbork“ belegen, zum Beispiel, dass „die Bühnenbeleuchtung auf dem neuesten technischen Stand“ (Vorwort Geisel in Mechanicus 1993: 13) gewesen sei, mit Scheinwerfern ausgestattet, es sogar „Kulissenschieber“ gegeben und ein Orchester im Orchestergraben gesessen habe (aus einem Interview mit Camilla Spira, in Daiber 1995: 323). Zur groß gefächerten Berufsbeteiligung an der Bühnenarbeit berichten Bitterberg und Prinsen.

Frisöre, Beleuchtungstechniker, Bühnenbildner und -bauer, Schneiderinnen und Maskenbildnerinnen zimmerten, zeichneten und nähten wochenlang unter der Leitung des zuweilen ungeduligen Ehrlich. Scheinwerfer und teure Stoffe wurden auf die Einkaufsliste gesetzt und durch Gefangene mit Reiseerlaubnis besorgt. (Bitterberg/Prinsen 1997: 67–68)

Es war also nichts zu teuer, denn diese ganze Ausstattung musste bezahlt werden. Dafür brachte das Kabarett dem Lager einen guten Ruf ein. Und der Plan zur Unterhaltung und Ablenkung funktionierte: „[D]ie Leute haben gelacht, sie haben sich so amüsiert und saßen da in Lumpen“ (aus einem Interview mit Camilla Spira, in Daiber 1995: 323).

Zu den Aufführungsdetails der Revue „Total verrückt“ sind nur die am Deckblatt des Stückes verzeichneten Schauspielerinnen überliefert. Laut Bitterberg und Prinsen waren die Bühnenbildner in Westerbork Leo Kok und Hans Margules (Bitterberg/Prinsen 1997: 68), ob diese aber auch an der Arbeit der „Ludmilla“ beteiligt waren, lässt sich nicht sagen.

4. Theater zum Überleben?

„Spielen heißt Überleben“ (Mulder 1997: 57). Diese Formulierung findet sich auch in der Forschungsliteratur, so beispielsweise bei Mulder. In diesem Sinne soll sich nun, am Ende dieser Arbeit, der Kreis schließen, indem der Diplomarbeitstitel „Theater zum Überleben?“ verhandelt wird. Dieses letzte Kapitel wird auf das im Titel enthaltene Fragezeichen referierend untersuchen, ob es sich beim Theater in den Lagern um eine Form der Überlebenssicherung gehandelt hat. Mit dieser Frage gehen die Streitpunkte der Nützlichkeit und der Moral einher, die heute wie auch damals zu kultureller Arbeit in diesem Kontext existieren. Dabei ist wichtig zu beachten, dass sich die Kritik in dem Zusammenhang auf zweierlei beziehen kann: Einerseits auf die Häftlingskooperation mit der SS und andererseits auf Theater generell in dem Kontext. Es ist anhand der Beispiele aber oft nicht nachvollziehbar, um welche der beiden Kritikpunkte es sich handelt, es ist jedoch wichtig, diese Differenzierung bei den folgenden Ausführungen mitzudenken. Es sollen nun sowohl die beiden in der Arbeit analysierten Stücke als auch Theaterbeispiele anderer AutorInnen herangezogen werden.

So vielfältig die Beweise auch dafür sind, dass es Häftlinge gab, die tatsächlich kulturell aktiv waren (es wird bewusst dieser breitere Ausdruck verwendet, da es viele kulturelle Bereiche gab), so wichtig ist es auch, noch die Gruppe derer zu nennen, die dies nicht tat. Zwei Beispiele zeigen ganz deutlich, dass manche sich nicht vorstellen konnten, künstlerisch aktiv zu werden. Isa Vermehren, eine von Volker Kühn im Mai 1990 interviewte Kabarettistin, erzählt, dass sie zwar von solchen Aufführungen in anderen Lagern gehört habe, sie beteuert aber, dass sie nicht spielen gekonnt hätte: „Nein, nein. Ravensbrück war ein reines Frauenlager. Da war so etwas undenkbar. Da wurde gearbeitet bis zum Umfallen“ (Kühn 2004: 118). Auch Eva Busch, eine weitere Interviewpartnerin Kühns und „Chansonsängerin“, vertritt eine ähnliche Meinung: „Ich habe im KZ nicht gesungen. Das konnte ich einfach nicht. In dieser Hölle war kein Platz für Musik“ (Kühn 2004: 118). Auch der in der „Lagerbühne Westerbork“ involvierten Musikerin Jetty Cantor ging es bei der Ankunft in Auschwitz 1944 ähnlich.

Und dann hieß es plötzlich, ich soll zur Probe kommen. Ich sage: Probe? In Auschwitz? Ja, sagten die da, wir sollen spielen, vor der Gaskammer. Da habe ich gesagt: Das kann ich nicht. Und wenn sie mich töten, das kann ich nicht. Stell dir vor: Da geht meine Familie in den Ofen, oder meine Freunde, und ich mache Musik dazu. Da haben sie mich abgeholt. (aus einem Interview mit Jetty Cantor, Mai 1990; in Kühn 2004: 123)

Die Massenvernichtung, die in Auschwitz an der Tagesordnung stand, hielt Jetty Cantor moralisch davon ab, sich, wie zuvor in Westerbork, künstlerisch zu betätigen. In ihrem Interview betont sie, dass sie auf unerklärliche Weise den Todesbunker überlebt hat.

Diese Beispiele sind insofern wichtig, als sie neutral aufzeigen, dass manche sich Kunst im Lagerkontext nicht vorstellen konnten. Alle drei Frauen verurteilen aber das theatrale Geschehen in ihrer Stellungnahme nicht per se, sie drücken lediglich die Unmöglichkeit dessen für sie selbst aus. Wichtig ist dieser Punkt, da durch die folgende Kritik an dem Thema Zitate herangezogen werden müssen, die ganz eindeutig eine negativ wertende Position im Diskurs einnehmen.

4.1. Kritikpunkt Kooperation mit der SS

Der wesentlichste Kritikpunkt an der Thematik des Theaters in den Lagern ist die oft damit einhergehende Kooperation mit der SS; daneben wird auch Unverständnis für Kunst und Kultur im Lager allgemein ausgedrückt. Wie in der Analyse der beiden Stücke „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“ und „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“ in der Frage nach den Persönlichkeiten im Lager besprochen, war vieles erst durch den „Preis von Geschäft und Gegengeschäft“ möglich (Der Spiegel 1985: 204). Indem die Häftlinge in Westerbork mit Kommandant Gemmeker und in Dachau mit der dort leitenden SS (v.a. Schulungsleiter Rieth) kollaborierten, wurden ihnen Privilegien zuteil wie beispielsweise eine Deportationssperre oder mehr Verbreitung ihres Stückes.

Genauso wie schon im Lager von einigen Mithäftlingen hatten die Überlebenden nach der Befreiung Angst davor, von der Gesellschaft für ihre Theaterarbeit verurteilt zu werden. Angesichts dieser Tatsache ist es erstaunlich, dass der Wiener Rudolf Kalmar bereits 1946 seine Autobiographie über die Zeit seiner Gefangenschaft publizierte, in der er die „Blutnacht“-Aufführung behandelte, wie auch Erwin Geschonneck, der seine Memoiren erstmals 1984 veröffentlichte. Laut Spiegel-Artikel sei erst in den Achtzigern das Geschehene „in akribischer Kleinarbeit rekonstruiert“ worden (1985: 202). Zu heftiger Kritik kam es dann, als Viktor Matejka in der Fernsehsendung „Zeugen unserer Zeit“ zur „Blutnacht“-Veranstaltung aussagte. Er wiederholte seine Rechtfertigung des Stückes, indem er betonte, dass die „Blutnacht“ eine Kritik am nationalsozialistischen System beabsichtigte. Die Skepsis hielt sich dennoch hartnäckig (Matejka 1974: 15).

Nach dieser Darstellung der Tatsachen sollen nun die Kritikpunkte angeführt werden, zuerst jene das Theater in Westerbork betreffend. Eine der wichtigsten (und vor allem

überlieferten) Quellen stammt von Philip Mechanicus, der sich in seinem Tagebuch immer wieder kritisch gegen Auftragsarbeit der SS aussprach. Das Besondere an seinen Texten ist, dass er versucht hatte, neutral zu beschreiben und Bericht zu erstatten. Auch Zeitzeuge Klüger berichtet Ähnliches aus Auschwitz-Birkenau: „Mit wenigen Ausnahmen waren alle dankbar über unsere Darbietungen. Nur einige wenige Häftlinge machten herablassende Andeutungen, wir würden für die SS spielen und nicht für sie“ (1998: 316). „Ohnehin verstanden etliche Häftlinge jede kulturelle Aktivität im Lager als eine ‚perverse Art von Kraft-durch-Freude-Veranstaltung‘, die objektiv auf Erhöhung der Arbeitskraft, mithin auf Arbeit an Hitlers Endsieg hinauslaufe“ (Der Spiegel 1985: 204). Wie in Westerbork und Auschwitz-Birkenau kam es auch im Zusammenhang mit Dachau damals wie heute zu schwerer Kritik. Wie aus einem Text Matejkas ersichtlich, wurde er nach seiner öffentlichen Darstellung der Tatsachen für seine Zusammenarbeit mit der SS und insbesondere mit Rieth „heftig kritisiert“ (1974: 1). Er und Kalmar beteuerten aber, dass es ein schwieriges Thema war, das im richtigen Licht gesehen werden musste. Doch die Kritik war ihnen keineswegs neu: Bereits bei ihrer Aufführung im Lager gab es Gegenstimmen. Hartl schreibt von „heftigen Diskussionen“ unter Häftlingen (Hartl 2003: 152). Der Spiegel berichtet, dass die Kritik sich zumindest teilweise daher ableiten ließe, dass der Schlusstext „Ist alles auch ganz schlecht./ Es wird schon wieder recht/ Durch dieses Zauberwort: H u m o r, H u m o r!“ (III. Akt, Seite 17, originale Hervorhebung) lautet. In der Situation im Lager habe das für Reibereien gesorgt und „die führenden politischen Köpfe der Häftlinge um so mehr“ auseinandergetrieben (Der Spiegel 1985: 204). Laut Artikel solle dieser Schlusssatz nämlich stark die Zusammenarbeit der Häftlinge mit der SS verdeutlichen. Dass auch Gegenstimmen wie zum Beispiel im Nachruf Matejkas 1993 im Spiegel laut wurden, soll noch erwähnt werden. Da lautet die Verteidigung folgendermaßen:

Daß er den Krieg und das Stück überlebt hatte, verdankte er seinem Geschick, das nur Böswillige und Unwissende später als Kollaboration bezeichneten. Doch selbst seine Gegner mußten dem unorthodoxen Linken zugestehen, daß er sich nach 1945 als Wiener Kulturstadtrat und Mitglied der KPÖ als einer der ersten und wenigen um die Wiedergutmachung und Bewältigung des Nazi-Terrors bemühte. Und es sprach für ihn, daß das größte Lob ausgerechnet vom berüchtigten Antikommunisten und Kritiker Hans Weigel kam: ‚Er ist das Gewissen einer Stadt, er ist einer der raren Gerechten, um derentwillen der Stadt verziehen werden muß, was sie an Schwächen im Lauf der Zeitgeschichte gezeigt hat.‘ (Der Spiegel 1993: 256)

Deutlich wird hier das Verständnis für Matejkas Handeln im KZ aufgrund seiner nach 1945 erfolgten, für gut befundenen Entscheidungen.

4.2. ‚Überlebensstrategien‘

Da es eine Reihe von Gründen gab, warum sich die Menschen im Lager für Theater entschieden, soll nach der Übersicht über die Kritikpunkte nun auch die Palette der ‚Überlebensstrategien‘ erläutert werden, die mit dem Theater verwirklicht wurden bzw. werden konnten. Ob die Zusehenden überlebten, sei hierbei außen vor gelassen, da dies nicht gesagt werden kann. Kiegler-Griensteidl analysiert die Sachlage der Spielenden genau und begründet ihr Tun so:

In einem System, das auf die totale Inhumanisierung mit dem Endziel der Ausrottung ausgerichtet ist, stellt für die den Vollstreckern ausgelieferten Menschen innerer Widerstand einen der wichtigsten Überlebensfaktoren dar. So kann künstlerische Betätigung als Überlebensstrategie fungieren, geistigen Widerstand stärken und Zufluchtsorte ermöglichen. Eine Kritik, die in dem Zusammenhang von vielen Betroffenen selbst geübt wird, meint den Aspekt des Hinwegsetzens, Hinweglachsens über die realen Lebensumstände, die Flucht aus der Realität mit der Konsequenz der Aktivierung eines Verdrängungsprozesses, der zu einer Zersetzung des Moralempfindens und der Willenskraft führt. Diese Gegenseite, in Berichten von Gefangenen als ‚Eskapismus‘ und ‚ungesunde Aktivität‘, in manchen Fällen sogar als ‚schamlose und unersättliche Genußsucht‘ bezeichnet, ist als Reaktion auf die lähmende Furcht und das unerträgliche Grauen analytisch durchaus greifbar. Neben dem befreienden Moment steht die aggressive, kämpferische Kraft des Lachens. Im Lachen, war es noch so bitter, wuchs die Kraft zum Widerstand. Besonders im Bereich des Kabarets läßt sich mit dessen bevorzugten Ausdrucksformen, der Satire, der Parodie u.a., dieser Aspekt umsetzen. Sicher war das einer der Hauptgründe dafür, daß sich die Häftlinge besonders häufig dieser Kleinkunstform des Theaters bedienten. (Kiegler-Griensteidl 2000: 109–110)

In dieser Stellungnahme behandelt Kiegler-Griensteidl vielerlei: Einerseits bezieht sie sich auf die verschiedenen Formen von Widerstand: Zuerst nennt sie geistigen Widerstand, dann die Flucht aus der Realität und das Lachen. Dann gesteht sie auch, dass es unter den Häftlingen selbst manche gab, die das Ganze für ungesund hielten und dies sogar mit Fachwörtern wie „Eskapismus“ belegten. Schließlich erklärt sie, warum die Richtung des Kabarets so oft eingeschlagen wurde und warum dies so gut auf die Situation der leidenden Häftlinge passte. Bei ihren Erläuterungen merkt man, dass sie eine psychologische Rechtfertigung des Geschehenen anstrebt und die Dinge so durchleuchtet, dass heutzutage Verständnis entstehen kann. Eine weitere, sehr aktuelle

Autorin kritisiert die vielfach laut gewordene Forderung nach geistigem Widerstand in diesem Kontext, der auch in Kiegler-Griensteidls Zitat angesprochen wird. Von Lisa Peschel wird 2007 im Sammelband „Theresienstädter Studien und Dokumente 2006“ ein Artikel veröffentlicht, in dem sie argumentiert, dass es sich bei der Vielfalt von Gründen für Theater im KZ nicht immer um geistigen Widerstand gehandelt haben muss. Sie plädiert dafür, dass ebenso Zerstreuung und Freude legitime Mittel waren, die mit dem Theater dem Überleben dienten. In diesem Sinne sind die folgenden Überlebensstrategien in mehr als nur geistigen Widerstand unterteilt: Theater diene zusätzlich unter anderem dem „Vergnügen“ (85), der „temporäre[n] Flucht“ aus der Realität (85) und dem „Kreieren“ einer neuen Realität (88–90) und etwas, das man Stärkung des Lebensmuts (87–88) nennen könnte (Peschel 2007: 84–114).

Es ging trotz dieser Einteilung oft um eine Verschränkung verschiedener Mittel. So zeigen die folgenden Zitate eindringlich die Verbindung des Kämpfens mit der Freude: „Auch Frauen kämpften mit kabarettistischen Mitteln ums Überleben, setzten sich mit Witz, mit Humor, mit heiteren Liedern zur Wehr“ (Kühn 2004: 118). Begriffe wie *kämpfen* und *sich zur Wehr setzen* stehen hier in besonderem Kontrast zu *Witz* und *Humor*. Auch Kiegler-Griensteidl beschreibt dies so, dass die Häftlinge „auf den Witz als Waffe und die Kraft des Lachens“ (Kiegler-Griensteidl 2000: 110) setzten. Trotz des Kampfes stand oftmals die Freude im Vordergrund. Sie war für viele Theaterschaffenden im Lager von enorm großer Bedeutung. So wird dies bei Leo Klüger einmal mehr deutlich:

Während der Stunden auf der Bühne war ich immer sehr glücklich. [...] Diese beiden Stunden waren ein Fest, nicht durch Suppe oder Brot zu ersetzen. Es waren diese wenigen Stunden, die mir die Kraft und den Willen gaben, dafür zu kämpfen, daß ich diesen Krieg überlebte und die Freiheit gewann. (Klüger 1998: 315–316)

Einmal mehr ist die Gegenüberstellung und gleichzeitige Verschränkung des erwähnten Kampfes mit der Fröhlichkeit der Häftlinge besonders zu beachten.

Von einem weiteren Beispiel für Freude am Spiel im Lager schreibt Bruno Apitz. „Es war eine richtige Zirkushumoreske und brachte die Zuschauer zum Lachen – und das war unter den Bedingungen des KZ schon viel wert“ (Bruno Apitz in Schneider 1976: 127). Was hier evident wird, ist die Tatsache, dass der Autor die Kraft des Lachens im Lagerkontext nicht schmälert, ganz im Gegenteil: er betont, ähnlich wie Peschel, wie gerechtfertigt es ist, dem Lachen seine außerordentliche Leistung zuzugestehen. Damit es überhaupt existieren konnte, musste den Spielenden etwas Einzigartiges gelungen sein.

Auch in Westerbork und in Dachau wurde gelacht: Im Kabarett, wenn die Figur Lopes Witze erzählt oder der Freier nicht aufhören kann zu niesen, wenn der Leopold im Dialekt seine Philosophie zu Frauen und Wein darlegt oder die verstorbene Gattin Rosalia Adolar auf Tschechisch verflucht. Dass für die Freude an der „Blutnacht“ und der „Ludmilla“ zu großen Teilen bestimmte sprachliche Mittel verantwortlich waren, konnte in der Dramenanalyse gezeigt werden. Schließlich ermahnt Rudolf Kalmar jedoch, den Zweck des Lachens nicht zu vergessen: „Die Lustigkeit [...] dient nur dazu, um dem einzelnen immer wieder über die Krise hinwegzuhelfen“ (Kalmar 2009: 26).

Zweitens soll nun der Eskapismus (temporäre Flucht) diskutiert werden. Kiegler-Griensteidl bietet eine plausible Erklärung zu seiner Existenz im Lager:

Konfrontiert mit dem täglichen Grauen versiegt im Angesicht des Todes irgendwann das aggressive Potential, kann letztendlich die Verzweiflung und die Ohnmacht nicht mehr überwinden. Zudem trägt jede Form von Sarkasmus oder Zynismus auch viel Schmerzvollendes in sich, wendet sie sich nicht nur gegen diejenigen, die Ziel dieser Angriffe sind, sondern auch gegen sich selbst. So scheint es immanent, daß das Schaffen positiver Gegenwelten – wenn auch nur im Gedanken oder in der Scheinwelt der Kunst – zu einem zentralen, überlebenswichtigen Bedürfnis wird. (Kiegler-Griensteidl 2000: 114)

Sie betont hierin eine Vielzahl von existenzbedrohenden Zuständen, die durch das Kreieren einer „Scheinwelt“ umgangen oder vergessen werden. Auch Rudolf Kalmar betont einmal mehr die Wichtigkeit der kulturellen Aktivitäten. Sie bescherte den Häftlingen „manche unbeschwerte Stunde des Vergessens“ und er betont, wie schon Bruno Apitz zuvor, welche außerordentliche Leistung eine gelungene Aktion darstellte: „so war auch die bescheidenste künstlerische Leistung unter den abenteuerlichen Umständen des Lagers eine Tat“ (Kalmar 2009: 80). Die Scheinwelt in den Stücken der „Blutnacht“ und der „Ludmilla“ ist eindeutig die Ritterwelt. Da in beiden Stücken die Haupthandlung im Ritterkontext, also in einer Burg stattfindet, wurden die Häftlinge aus ihrer Lagerrealität in eine neue Welt transportiert. Die Burg Schreckenstein erscheint wie ein magischer Ort, an dem Geister spuken; die Ritter in der „Ludmilla“ haben – gleichsam wie eine Burg – nichts anderes im Sinn, als eine schöne Frau zu erobern. In der Raumanalyse ist weiters auffällig geworden, dass die „Ludmilla“ betreffend ein zuvor unüblicher Minimalismus im Bezug auf Kostüme und Requisiten herrschte. Trotz des Geldes und der Üppigkeit voriger Revuen entschied man sich für einen Bruch mit der vorhergehenden Theatertradition im Lager. Dem gegenüber steht die Aufführung der „Blutnacht“, bei der man vieles in Anbetracht der eingeschränkten Umstände

mobilisierte. Räumliche Referenzen auf das „Zu Hause“, die „Hölle“ bzw. den „Himmel“ kommen in beiden Stücken vor, was die Sehnsüchte und Gegenwart der Häftlinge ausdrücken könnte. Auffallend ist den Raum betreffend, dass sich die „Ludmilla“ viel eher auf tatsächlich räumliche Umstände des Lagers bezieht als die „Blutnacht“. Hierbei wird einmal mehr die Spielillusion gebrochen, indem die Zuseher in ihre derzeitige Lebensrealität zurückgeholt wurden.

Die durch den Kontext gegebene Sprache in Versen unterstreicht die Ritterthematik und könnte als Ausdruck von Ästhetik in einer trostlosen Gegenwart gesehen werden. Die Verwendung der Prosa hingegen unterstreicht die Tatsache, dass man sich trotzdem immer noch auch in Dachau im 20. Jahrhundert und nicht auf einer mittelalterlichen Burg befindet. Die in den Texten vorkommenden Pausen und Satzabbrüche sollen beide als Ausdruck der Situation und der im Lager herrschenden Verzweiflung gesehen werden; als Ausdruck des Moments, wenn Sprache nicht mehr fähig war, das Geschehene auszudrücken. Ebenso wie der Dialekt und die Vielzahl an verwendeten Sprachen (Deutsch, Tschechisch, Jiddisch) könnten die Verse als eine Überlebensstrategie im Sinne des Eskapismus aus der Alltagswelt gelten. Die Geschichte vereinnahmt einen durch die spezifische Sprachverwendung und gleichzeitig ist diese ein wichtiger Faktor für die Identifikation mit den Figuren auf der Bühne.

Das vollkommene Vergessen in der Spielsituation, das in den beiden ausgewählten Stücken nicht der Fall war, weil die Spielillusion zu häufig gebrochen wurde, soll nun anhand zweier anderer Beispiele genannt werden. Es war tatsächlich so, dass sich Teilhabende am Spiel soweit vergaßen, dass sie sich wo radikal anders wähnten. Dieses Phänomen kann man erneut bei Leo Klüger, der in Auschwitz-Birkenau, und bei Camilla Spira, die in Westerbork interniert war, erkennen.

Es war eine wunderbare, spannende Zeit. Alle stoben herum wie verrückte Hühner. Es war, als stünde uns eine Premiere von Weltrang bevor, und wir hatten keinen Gedanken daran, daß wir uns nur ein paar Kilometer entfernt von Auschwitz-Birkenau befanden. (Klüger 1998: 307–308)

Und die Leute, die haben gelacht und geklatscht – es war, als wären wir in Berlin auf dem Kurfürstendamm. [...] Wir waren plötzlich ganz woanders. Das kann man sich nicht vorstellen. Die Leute da unten, die haben alles vergessen in diesen zwei Stunden. (aus einem Interview mit Camilla Spira, Mai 1990; in Kühn 2004: 121)

Bei beiden Lageraufführungen wurde die Tatsache vergessen, dass das Theater noch immer im Lager stattfindet. Die Atmosphäre muss so mitreißend gewesen sein, dass es

einen in eine echte Aufführung in der ‚außerlagerlichen‘ Realität (zurück)transportierte. Auffallend ist hier, dass Camilla Spira die Anfänge der Lagerbühne Westerbork als totales Vergessen der Umstände empfand, im Gegensatz zu der späteren Aufführung der „Ludmilla“, wo der Lagerkontext mehr denn je Eingang in den Text fand, denn sowohl bei der „Blutnacht“ als auch bei der „Ludmilla“ wurde mit dem Text eher ein Bruch der Spielillusion hervorgerufen. Wenn Figuren *ad spectatores* zum Publikum sprechen oder wenn der Tod der Figuren aufgehoben wird, stellt man als Zuseher/in die Frage nach der Wahrheit des Gezeigten. Man könnte dies als Überlebensstrategie insofern werten, als es wichtig war, der Lagerrealität temporär zu entkommen, nur um sie sich nachher wieder einzuprägen. Wenn man sich gänzlich im Lager verlor, so war man jenseits jeder Hoffnung, denn bestimmte Regeln mussten für das Überleben eingehalten werden. Es könnte aber auch sein, dass die Willy Rosen am Ende seiner Lagerzeit bereits so desillusioniert war, dass er nicht mehr die Kraft hatte, ein durchwegs lustiges Stück zu schreiben. Das Zurückkommen auf die tatsächlichen Umstände des Lagerlebens riss die Zusehenden zwar gewaltsam aus einer wunderbaren Scheinwelt, es war aber auch authentischer als irgendein Fantasiebild. In diesem Sinne war das Stück in seiner Überlebenskunst nur teilweise erfolgreich.

Eine wichtige Differenzierung bei all den ‚Überlebensstrategien‘ ist die Unterscheidung zwischen Individuum und Kollektiv. Natürlich kann sich jemand alleine freuen, oder allein aus der Realität flüchten, aber es besteht doch in gewisser Weise das Moment der Gemeinsamkeit. Dieses scheint besonders bei Stärkung der Moral der Fall zu sein. Indem sich die Häftlinge zu einer Masse zusammenschließen, scheint das Aufmuntern besser zu funktionieren; sie stehen sich gegenseitig bei. Schauspieler Erwin Geschonneck meint zur Situation im Lager: „Wir mussten doch jede Gelegenheit, die sich uns bot, nutzen, unseren Genossen Mut und Kraft zu geben, um den Lageraufenthalt zu überstehen. Und wir wollten sie auch aufheitern“ (Geschonneck 2009: 104). Er betont, dass das Aufmuntern dem Überleben diene und sich die Häftlinge gegenseitig unterstützten. Kiegler-Griensteidl nennt dies die „Intention, als Hoffnungsträger zu fungieren und Mut und Zuversicht zu geben – sich selbst und anderen“ (Kiegler-Griensteidl 2000: 113). Dies stellt einmal mehr das Selbst und die Anderen gegenüber und verbindet diese gleichzeitig. Was hier unter moralischem Aufbau bezeichnet wird, gilt bei Volker Kühn als „Mittel moralischer Aufrüstung“ (Kühn 2004: 119), wenn er von der Funktion der Satire spricht. Eine weitere Formulierung findet sich bei Schneider: „Stärkung des Lebenswillens“ (Schneider 1976: 124). Bezüglich der beiden hier behandelten Dramen spielte nicht nur

die Sprachform, sondern auch der Inhalt mit Sicherheit eine wichtige Rolle in der Stärkung des Lebensmutes: Auch wenn beide Stücke (beinahe) mit dem Tod enden, so wird doch in beiden mit Humor gearbeitet. Mut zum Leben wird mit Ausdrücken wie „Ist alles auch ganz schlecht. / Es wird schon wieder recht“ (Blutnacht: I. Akt, Seite 17).und den Witzen Lopez gemacht. Einmal mehr unterstreicht der Kontext der Rittergeschichte den Mutzuspruch: Um als Ritter zu überleben, muss man sich immer wieder beweisen, ebenso wie die Häftlinge im Lager. Mut zum Leben wird nicht zuletzt durch die in beiden Stücken vorkommende Wiederbelebung der Verstorbenen gemacht. Auch wenn es unrealistisch wirkt und Rückschluss auf die Kooperation mit der SS schließen lässt, so hat das Weiterleben doch eine Botschaft: Selbst nach dem Tod.

Rudolf Kalmar betont in seiner Autobiografie, dass in Dachau von Anfang an Gemeinschaft angestrebt und dass durch sie Mut zum Leben gemacht wurde:

Wir haben vom ersten Tag an den Kampf aufgenommen, alles Trennende beiseite geschoben und das Einigende gesucht. [...] Wir haben über die Gemeinschaft der Herkunft hinaus zusammengehalten im Konzentrationslager: Österreicher und Deutsche, Holländer und Franzosen, Italiener und Belgier, Luxemburger und Griechen. Was immer in Europa zu den Opfern des Terrors gehörte, gehörte zu uns. (Kalmar 2009: 18, 20, originale Hervorhebung)

Auch Kiegler-Griensteidl zeigt, dass das Theater für die Stiftung eines Gemeinsamkeitsgefühls verantwortlich zu zeichnen ist. „Das gemeinschaftsstiftende und die Moral stärkende Moment des Theaters und ähnlicher kultureller Veranstaltungen unterstützten maßgeblich den Widerstand gegen die Zerstörung des Ichs“ (Kiegler-Griensteidl 2000: 111). Schneider unterstreicht diese Annahme, wenn er berichtet, dass eine Vielzahl von Berufsgruppen allein schon bei der Vorbereitung von Stückeaufführungen herangezogen wurde. Es handelte sich dann um eine große Kollaboration mit einem gemeinsamen Ziel, der Vollendung und möglichen Aufführung des Stücks (Schneider 1976: 126). Auch Volker Kühn beteuert, dass die „Kabarettisten und Kabarettistinnen [...] versuchten, wo immer es ging, den Mithäftlingen Mut und Zuversicht zu geben“. Er betont, dass dies auch noch der Fall war, wenn es sich bereits um von der SS in Auftrag gegebenes Theater für ihre eigenen „mörderischen Zwecke“ handelte (Kühn 2004: 119).

Dass es in all den bereits genannten Kategorien um eine Art Widerstand geht, lässt sich nicht bestreiten, nennt doch Erwin Geschonneck eines seiner Kapitel sogar „Kunst als Widerstand“ (Geschonneck 2009: 103, gelöschte Hervorhebung). Der geistige

Widerstand wird aber in der Sekundärliteratur besonders hervorgehoben. Vielfach hat sich nämlich die Überzeugung durchgesetzt, dass nur der in den Lagern überleben konnte, der geistig stark blieb und geistigen Widerstand leistete (s. Leo Klüger Klappentext: „nur durch seinen eisernen Willen überlebt“). Bei der Analyse der nun folgenden Beispiele zeigt sich, dass geistiger Widerstand vor allem durch Sprache und Komik, im Besonderen durch Satire, erfolgt. Es ist das Element der Parodie, das in den hier behandelten beiden Stücken („Parodistische Ritteroper“ und „komisch-schauriges Ritterstück“) in die Ritterthematik eingepackt ist und die inhaltlich einen Kampf, die Eroberung einer Frau, den Tod und die Wiederbelebung auf skurrile Weise thematisiert. Ähnlich wie mit der ‚geheimen‘ antifaschistischen Botschaft der Texte, halten sich Leopold und Lopes unter dem Tisch versteckt, bevor sie schließlich doch hervorkommen und sich zeigen.

Sprachlich ausgedrückter geistiger Widerstand wurde auch bei Klüger schon einmal am Anfang der Arbeit festgestellt. Einer der Mithäftlinge Klügers namens Herschkowitz sprach seinen Text im Stück auf Jiddisch, was die zusehenden Häftlinge zu stürmischem Applaus anregte. Auch die SS fiel in das Lob ein, indem sie dem Häftling Zigaretten zusteckte (Klüger 1998: 288–289). Ganz eindeutig erhob sich hiermit dieser eine mit seiner Sprache in den geistigen Widerstand und zur großen Verwunderung aller erntete er nicht nur unter den Mitgefangenen sondern auch unter den Peinigern Anerkennung. Dieses Beispiel ließe sich auch noch mit der „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ vergleichen, worin manche Zeilen in tschechischer Sprache gesprochen werden. Als die Schauspieltruppe schon etablierter war, nennt Leo Klüger in einer weiteren Erzählung eine neue Methode, geistig Widerstand zu leisten. Hauptscharführer Moll hatte die Bewilligung zum Üben erteilt und die Gruppe von der Arbeit freigestellt. Es gab aber im Lager auch den gemeinen Kapo Baruch (316), der die Schauspieler daran hinderte. Um sich zur Wehr zu setzen und die Schikanen des Kapos abzuwenden, inszenierte die Gruppe um Klüger eine riskante Szene.

Die Vorstellung konnte beginnen. Die SS und unser treues Publikum unter den Häftlingen saßen schon auf den Bänken, die Lichter waren gelöscht. [...] Die Ouvertüre klang aus, doch der Vorhang blieb geschlossen. Hinter dem Vorhang konnte das Publikum jetzt Stimmen ahnen, Stampfen und nervöses Herumgetrappel. Diese Szene war vorher sorgfältig geprobt. Ab und zu murmelten wir, laut genug, daß es draußen zu hören war: ‚Immer noch nicht. Wo bleibt er bloß. Wir warten noch ein Weilchen.‘ (317)

Irgendwann wurde dann der Vorhang hochgezogen und alle am Theater Beteiligten standen ratlos da, weil einer fehlte und niemand zu wissen schien, was mit ihm war. Der Lagerälteste war außer sich und auch der

Hauptscharführer stand kurz vor einem Tobsuchtsanfall, als sich plötzlich die Tür auf tat und Artur in Häftlingskleidung erschien, fünf Ziegelsteine in den Händen. [...] Artur schob sich seitlich durch die Bankreihen und murmelte: ‚Schweinerei, Überstunden, Pflicht.‘ [...] Er legte die Steine ab, ging zur Rampe vor und wandte sich an das Publikum. ‚Ich habe gearbeitet.‘ Pause. ‚Überstunden. Kapo Baruch hat mich gezwungen, allein einen ganzen Wagen mit Ziegelsteinen zu beladen.‘ Dann spähte er ins Publikum, und als er Baruch entdeckte, drohte er ihm mehrmals mit der Faust. (318)

Was sich diese Gruppe da traute, war enorm. Vor versammelter SS spielten sie die Gemeinheit eines Funktionshäftlings aus den Reihen der SS vor. Sie riskierten ihr Leben – und waren erfolgreich: „Wir erfuhren nicht, was der Lagerälteste oder der Hauptscharführer zu Baruch gesagt hatten, aber von diesem Tag an störte er unsere Proben nicht mehr“ (Klüger 1998: 319).

In Form von kabarettähnlichen Szenen in Buchenwald fand Vergleichbares statt. Bruno Apitz berichtet von Sketchen, in denen schauspielerisch gezeigt wurde, „daß auch der Schwächste im Lager standhaft und sogar zu großen Leistungen fähig sein konnte“ (Bruno Apitz in Schneider 1976: 127). Das bedeutete für die zusehenden Häftlinge verständlicherweise sehr viel, denn der einzelne konnte schnell untergehen, wenn er nicht geistig stark blieb.

Auch in Börgermoor gab es Kabarett. Beginnend mit den Anfängen der Lager, nämlich schon 1933, wurde hier im „gerade eingerichteten Konzentrationslagers Börgermoor“ eine Veranstaltung mit dem Titel „Zirkus Konzentrani“ aufgeführt. „[S]ich witzelnd über ihr elendes Schicksal zu erheben“, wollten die Häftlinge und „das Lagerlied, das hier aus der Taufe gehoben wurde, ging bald um die Welt und wurde zum Symbol des antifaschistischen Widerstandes: *Wir sind die Moorsoldaten*“ (Kühn 2004: 119, originale Hervorhebung). Erneut soll dies bezeugen, dass geistiger Widerstand stattfand, diesmal in Verbindung mit Witz und Gemeinschaft. Denn das Lied wurde tatsächlich vielerorts bekannt und stärkte geistig Kameraden in vielen Lagern.

Im Bezug auf die „Blutnacht“ ist oft von einer „Satire auf Adolf Hitler“ (Der Spiegel 1985: 202, gelöschte Hervorhebung) die Rede. Dass Satire als geistiger Widerstand im Lager gelten kann und für zumindest manche der in Dachau theateraktiven Gruppe genau das war, zeigt sich deutlich im Zitat des elf Jahre inhaftierten Karl Röders: „Gegen das Umbringen haben wir nichts machen können. Aber gegen die psychische Vernichtung.

Wir haben die Nazis lächerlich gemacht“ (In Der Spiegel 1985: 204). Mit dem Mittel der Satire erhoben sich die Häftlinge über ihre Widersacher und widersetzten sich geistig zumindest einem Teil des Programms.

Im Bezug auf die Moral muss immer das Thema der Schuld bedacht werden. In einem Interview mit dem Spiegel soll Karl Röder, einer der ehemaligen Häftlinge in Dachau gesagt haben, „mitschuldig hat sich jeder gemacht, ob als Kapo oder Essenholer“, womit er Relativität des Schuldbegriffs erzeugt (1985: 204). Auf diese Weise wird die Relevanz der Schuld so weit in den Hintergrund gedrängt, dass man sich die Frage stellen muss, ob der Begriff nicht außen vor bleiben sollte. Im Artikel des Spiegel wird geschlussfolgert: „Die alten Fragen sind geblieben“ (1985: 204); die Frage nach Schuld und Sinn oder Unsinn der Theaterarbeit in den Lagern ist also damals wie heute gleich. Rudolf Kalmar betont in seiner Conclusio zur „Blutnacht“:

Die Todesmühlen des Dritten Reiches mahlten unerbittlich eine blutige Ernte. Das eine oder das andere Korn keimte auch noch im düsteren Schacht vor den kreisenden Steinen. Es wäre unrecht, denk' ich, und ungerecht gegen das Korn, über dem ganzen Grauen ringsum seine lebendig gebliebene Kraft zu übersehen. (Kalmar 2009: 186)

5. Resumé

Für eine Veranschaulichung der Möglichkeiten in der Aufführung von Theaterstücken im nationalsozialistischen Lager wurden zuerst die drei Kategorien des heimlichen, geduldeten und in Auftrag gegebenen Theaters etabliert, anhand derer eine repräsentative Auswahl von Theater in Lagern allgemein gegeben werden konnte. Von den beiden gewählten Stücken lässt sich die „Blutnacht“ in die Kategorie des geduldeten und die „Ludmilla“ in die des Auftragstheaters eingliedern. Dies ermöglichte eine Einteilung der Möglichkeiten und eine Zuteilung der gewählten Texte.

Auf die Frage, welche Instanzen die Aufführungen bzw. die Textentstehung beeinflussten, konnten in beiden Fällen sowohl örtliche für die Lager Dachau und Westerbork spezifische Bedingungen, zeitliche auf den Entstehungszeitpunkt 1943 und 1944 und persönliche auf die dortige SS und die involvierten Häftlinge zugeschnittene Merkmale herausgearbeitet werden. In beiden Fällen wird ersichtlich, wie stark diese Determinanten sowohl den Text als auch die Aufführung beeinflussten: In der „Ludmilla“ konnte deutlich gezeigt werden, wie sehr das Lagerleben in die räumliche Determinante des Dramentextes Einfluss hatte, sodass dieser sogar bis zum Metatheater wurde, das durch den starken Bezug auf die Lagerrealität der Häftlinge die Illusion eines Spieles brach. In der „Blutnacht“ ist auf sprachlicher Ebene erkennbar, dass die Vielfalt der Nationen unter den Häftlingen die Sprachenvielfalt der im Text vorkommenden Figuren beeinflusste: Tschechisch wird gleichsam wie ein Wiener Dialekt nicht nur im Text, sondern auch in der Aufführung realisiert, was die Häftlinge zur Identifikation einlud. Die Sprache kann insofern als Überlebensstrategie gesehen werden, da sie die Menschen zusammenschloss, sich mit viel Witz und Humor, aber auch Sarkasmus über die Zustände im Lager ausließ. Sie wurde bewusst so gewählt, dass man oberflächlich den tiefer liegenden Sinn des Stückes – eine Regimekritik – nicht erkennen konnte. Beide Aufführungen fanden räumlich höchst professionell statt, wobei nicht an Aufwand gespart wurde. In beiden Fällen wurde ein breites Publikum erreicht. Während die „Ludmilla“ in einem eigens errichteten Theatersaal stattfand, wurde die „Blutnacht“ im Freien aufgeführt, was völlig andere örtliche Gegebenheiten bedeutete, wie beispielsweise das ständige Auf- und Abräumen der Bühne. Auch die räumlichen Gegebenheiten im Dramentext dienten zum Teil dem Überleben. Anders als in früheren Produktionen der Lagerbühne Westerbork beispielsweise wurde in der „Ludmilla“ die Spielillusion häufig gebrochen; neben der durch den Text kreierte Scheinwelt existierte

also immer noch nebenher das Lager, selbst im Spiel. In beiden Stücken ist der Zufluchtsort eine ritterliche Burg mit schönen Frauen und heldenhaften Männern.

Die Frage nach der Repräsentativität unter der Gesamtheit der Lagerstücke kann nur teilweise beantwortet werden. Anhand ihrer Aufführung können die „Blutnacht“ und die „Ludmilla“ eindeutig als gute Beispiele für Lagertheater gelten, da am Anfang der Arbeit viele Lager vorgestellt wurden, in denen vergleichbar ‚professionell‘ ausgestattete Veranstaltungen stattfanden. Auch die am Anfang der Arbeit etablierte Kategorisierung in heimliche, geduldete und in Auftrag gegebene Theaterarbeit kann in beiden Analysefällen angewandt werden. Dem Inhalt der Texte nach zu schließen wird auch dieser insofern mit anderen Stücken vergleichbar gewesen sein, als er in beiden Fällen unterschwellig kritisch mit der Lagersituation umgeht, was erwiesener Weise auch bei anderen Stücken der Fall war. Zusätzlich kann das Ritterthema als Strategie zum Mut-Machen gesehen werden, die– allein schon durch ihr Vorkommen in beiden Stücken – nicht exklusiv gewesen sein kann. Eine Einmaligkeit stellen die Texte jedoch in ihrer Überlieferung und für die in diesem Nischenbereich enorm weite Materiallage dar, da viele der Beteiligten überlebt haben und sie es geschafft hatten, die Stücke aus den Lagern zu schaffen.

Trotz einer eingehenden Analyse vieler Aspekte der umfassenden Thematik und der intensiven Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur sollen die Grenzen dieser Arbeit und weitere nötige Forschungsarbeit genannt werden: Zuerst sei gesagt, dass es durch die Beschäftigung mit einem höchst emotionalen Thema und der daraus resultierenden Betroffenheit der Verfasserin trotz großer Bemühungen um einen neutralen Schreibstil schwer war, diesen gänzlich zu erreichen. Zweitens könnte in weiterer Forschungsarbeit ein eingehender Vergleich der beiden Stücke angestrebt werden. Durch die vielfältige Analyse in dieser Arbeit fielen immer wieder neue Aspekte auf, die sich überschneiden. Eine der dringendsten Fragen in diesem Zusammenhang ist, ob die inhaltlichen Überschneidungen weitere Gründe als hier behandelt beinhalten. Zusätzlich wäre es durchaus wert, eine eingehende Analyse der Intertextualität in beiden Stücken durchzuführen, da sprachlich noch viel mehr in den Texten steckt, als hier behandelt werden konnte. Ergebnisse daraus könnten weitere Hinweise auf zusätzliche Bedeutungen geben. Letztlich besteht zweifellos im Forschungsgegenstand generell Bedarf an weiterer textlicher Analyse.

Erst am Ende dieser Arbeit wird das volle Ausmaß der Außergewöhnlichkeit der beiden gewählten Stücke ersichtlich. Nicht nur zeigten die Dramenanalyse und die Analyse der Aufführungsbedingungen der „Blutnacht auf dem Schreckenstein“ und der „Ludmilla

oder Leichen am laufenden Band“ erstaunlich viele Einblicke in die tatsächliche Aufführung im Lager, sie deuten zudem viele Stellen an, in denen sich die Häftlinge gegen ihre Peiniger mit den Mitteln des Theaters und der Schauspiels auflehnten. Zwar kann die Hypothese, dass das Theater zum Überleben diene, nicht restlos bestätigt werden, da das Schicksal vieler unbekannt ist bzw. nachweislich doch im Tod endete. Dennoch wird mit der Arbeit ersichtlich, dass trotz moralisch oft infrage gestellter Kooperation mit der SS und Unterhaltung die Häftlinge das Theaterspiel zu ihren eigenen Zwecken nutzten und zumindest ihren Alltag etwas verbesserten. Anstatt vom Überleben zu sprechen, könnte nun also von einem temporären *Weiterleben* die Rede sein.

6. Literaturverzeichnis

6.1. Unveröffentlichte Quellen

- Breece, Karen; Schneider, Tobias. 2012. „Programmheft zur Inszenierung ‚Die Blutnacht auf dem Schreckenstein‘“ von Karen Breece, 2012/13.
<https://www.yumpu.com/de/document/view/20739363/programmheft-die-blutnacht-auf-dem-schreckenstein-dachau/6> (01. Feb. 2018).
- Kalmar, Rudolf. 1943. „‚Die Blutnacht auf dem Schreckenstein‘ oder ‚Ritter Adolars Brautfahrt und ihr grausiges Ende‘ oder ‚Die wahre Liebe ist das nicht‘. Ein komisch-schauriges Ritterstück in 3 Aufzügen mit Musik. KZ Dachau, 13. Juni 1943“. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.
- Matejka, Viktor. 1974. „Unmenschliches und menschliches Theater im KZ“. Typoskript, Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.
- Röder, Karl. „Bemerkungen zu dem Theaterstück ‚Die Blutnacht auf dem Schreckenstein‘ von Rudolf Kalmar. Uraufgeführt am 13.6.1943 im KZ Dachau“. Typoskript, Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.
- Rosen, Willy. 1944. „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“. Archive of Jetty Cantor. Copyright: Theatre Collection of Bijzondere Collecties Universiteit van Amsterdam. Reference: 200000353.000.
theatercollectie.uva.nl/Details/archive/110000291 (05. Okt. 2017)

6.2. Veröffentlichte Quellen

- Antoni, Ernst. 1979. *KZ. Von Dachau bis Auschwitz: Faschistische Konzentrationslager 1933–1945*. Frankfurt am Main: Röderberg-Verlag.
- Bitterberg, Anne; Prinsen, Ben. 1997. „Humor und Melodie“. In: Mulder, Dirk; Prinsen, Ben (Hrsg.). *Lachen im Dunkeln. Amusement im Lager Westerbork*. In: Niederlande-Studien, Kleinere Schriften, Heft 3. Münster: LIT, S. 67–76.
- Daiber, Hans. 1995. *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers*. Stuttgart: Verlag Günther Neske.
- Der Spiegel*. 1985 „Gespenst vom Dach. Im KZ Dachau haben Häftlinge eine Satire auf Adolf Hitler aufgeführt – unter den Augen der SS“. 10. Juni, Nr. 24, S. 202, 204. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 20480.
- Der Spiegel*. 1993. „Gestorben. Viktor Matejka“. 12. April, Nr.15, S. 256.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-9278454.html> (24. Nov. 2017).
- Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes*.
<http://www.doew.at/erinnern/fotos-und-dokumente/1938-1945/der-erste-dachau-transport-aus-wien-1-april-1938> (10. Nov. 2017).
- Furch, Bruno. 1993. *Allen Gewalten zum Trotz. 35 Erzählungen über Genossen, Kameraden und Freunde aus acht Jahrzehnten*. Wien: Eigenverlag.
- Geschonneck, Erwin. 2009. [1984]. *Meine unruhigen Jahre. Lebenserinnerungen*. Berlin: Verlag Das neue Berlin.
- Gostner, Erwin. 1945. *1000 Tage im KZ. Ein Erlebnisbericht aus den Konzentrationslagern Dachau, Mauthausen und Gusen*. Innsbruck: Eigenverlag.
- Hartl, Rainer. 2003. „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“. In: Keim, Katharina; Boenisch, Peter; Braunmüller, Robert (Hrsg.). *Theater ohne Grenzen. Festschrift*

- für Hans-Peter Bayerdörfer zum 65. Geburtstag. Münchener Universitätsschriften. Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften. In: Gissenwehner, Michael; Schläder, Jürgen (Hrsg.). Reihe Theaterwissenschaft, Band 1. München: Herbert Utz Verlag, S. 140–153.
- Hillesum, Etty. 1983. [1981]. *Das denkende Herz der Baracke. Die Tagebücher von Etty Hillesum 1941–1943*. Hrsg. von Gaarlandt, Jan. Übers. von Csollány, Maria. Freiburg: F. H. Kerle.
- Horst, Willy. „Kulturleben im Konzentrationslager“. In: Burgdorfer Tagblatt, Nr. 281. KZ Gedenkstätte Dachau/Archiv.
- Kalmar, Rudolf. 2009. [1946]. *Zeit ohne Gnade*. Hrsg. von Maurer, Stefan; Wedl, Martin. Wien: Metroverlag.
- Kiegler-Griensteidl, Monika. 2000. „Auf dem Friedhof spielt man kein Theater“. In: Petschar, Hans; Österreichische Nationalbibliothek (Hrsg.). *Alpha und Omega. Geschichten vom Anfang und Ende der Welt*. Wien: Springer, S. 109–124.
- Klüger, Leo. 1998. [1996]. *Lache, denn morgen bist Du tot. Eine Geschichte vom Überleben*. Übers. von Reichel, Verena. München: Piper.
- Kühn, Volker (Hrsg.). 1989. „Deutschlands Erwachen. Kabarett unterm Hakenkreuz 1933–1945“. In: *Kleinkunststücke. Band 3*. Weinheim: Quadriga Verlag.
- Kühn, Volker. 1997. „Kabarett im Angesicht des Todes“. In: Mulder, Dirk; Prinsen, Ben (Hrsg.). *Lachen im Dunkeln. Amusement im Lager Westerbork*. In: Niederlande-Studien, Kleinere Schriften, Heft 3. Münster: LIT, S. 15–32.
- Kühn, Volker. 2004. „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band – ‚Das Singen hat mir das Leben gerettet‘ – Kabarettistinnen im KZ“. In: Rhode-Nüchtern, Anna-Christine; Kublitz-Kramer, Maria (Hrsg.). *Echolos. Klangwelten verfolgter Musikerinnen in der NS-Zeit*. Bielefeld: Aisthesis Verlag. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 44573.
- KZ-Gedenkstätte Dachau. „Zeitleiste 1933–1945. Geschichte des KZ Dachau“. <https://www.kz-gedenkstaette-dachau.de/zeitleiste1933-1945.html> (10. Nov. 2017).
- Mechanicus, Philip. 1993. [1989]. *Im Depot. Tagebuch aus Westerbork*. Hrsg. von Bittermann, Klaus; Geisel, Eike. Übers. von Hillner, Jürgen. Berlin: Klaus Bittermann.
- Mulder, Dirk. 1997. „Theater hinter Stacheldraht. Das Lager Westerbork“. In: Mulder, Dirk; Prinsen, Ben (Hrsg.). *Lachen im Dunkeln. Amusement im Lager Westerbork*. In: Niederlande-Studien, Kleinere Schriften, Heft 3. Münster: LIT, S. 51–66.
- Naumann, Uwe. 1983. „Zwischen Tränen und Gelächter. Satirische Faschismuskritik 1933 bis 1945“. In: *Pahl-Rugenstein-Hochschulschriften Gesellschafts- und Naturwissenschaften*; 139: Serie Faschismusstudien. Köln: Pahl-Rugenstein-Verlag.
- Peschel, Lisa. 2007. „Das Theater in Theresienstadt und das Zweite Tschechische Kabarett: ‚Geistiger Widerstand‘?“. Übers. von Rief, Markus. In: Milotová, Jaroslava; Hajkova, Anna; Wögerbauer, Michael. (Hrsg.). *Theresienstädter Studien und Dokumente 2006*. Prag: Verlag Sefer, S. 84–114. Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstandes, Signatur: 11011-2.
- Schneider, Wolfgang. 1976. *Kunst hinter Stacheldraht. Ein Beitrag zur Geschichte des antifaschistischen Widerstandskampfes*. Leipzig: VEB Seemann Verlag.
- Schößler, Franziska; Bähr. 2012. *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung / Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.
- Stern, Heidi. 2000. „Wörterbuch zum jiddischen Lehnwortschatz in den deutschen Dialekten“. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. In: Allén, Sture; Corbin, Pierre;

- Hartmann, Reinhard; Hausmann, Franz; Heid, Ulrich; Reichmann, Oskar; Zgusta, Ladislav (Hrsg.). *Lexicographica. Series Maior 102*. Berlin: De Gruyter.
- Veit, Carola. 2010. „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band. Kabarett im KZ Westerbork“. 12. Nov. *Deutschlandfunk*.
http://www.deutschlandfunk.de/ludmilla-oder-leichen-am-laufenden-band.1247.de.html?dram:article_id=190337 (03. Okt. 2017).
- Zaich, Katja. 2001. „Ich bitte dringend um ein Happyend“. Deutsche Bühnenkünstler im niederländischen Exil 1933 – 1945“. In: Freytag, Wiebke; Henkel, Nikolaus; Köster, Udo; Müller, Hans-Harald; Schönert, Jörg; Segeberg, Harro. (Hrsg.). *Hamburger Beiträge zur Germanistik*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Zaich, Katja. 2005. „‘Total verrückt’: Die letzte Revue im Durchgangslager Westerbork“. In: Hertling, Viktoria; Koepke, Wulf; Thunecke, Jörg. (Hrsg.). *Hitler im Visier. Literarische Satiren und Karikaturen als Waffe gegen den Nationalsozialismus*. Wuppertal: Arco Verlag, S. 239–249.

7. Anhang

7.1. Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit zwei Theaterstücken, die in nationalsozialistischen Lagern von Häftlingen verfasst und aufgeführt wurden. Es handelt sich hierbei um zwei Ritterstücke mit den Titeln „Die Blutnacht auf dem Schreckenstein“ und „Ludmilla oder Leichen am laufenden Band“, die textlich aufgrund des Mittels der Parodie unscheinbar wirken, aber – der Hypothese der Arbeit nach – eine ‚versteckte Botschaft‘ in ihrer Aufführung entfalteten und somit dem Überleben dienten. Mittels Textanalyse und einer Analyse der Aufführungsbedingungen sollen beide Komponenten eingehend untersucht und auf ihre Bedeutung hin analysiert werden. Die Stücke werden zunächst in den Kontext der Möglichkeiten von Lagertheateraufführungen in einer Vielzahl von Kontexten und verschiedenen Lagern eingeordnet und daraufhin befragt, inwiefern sie typische Beispiele dieser Kategorie darstellen. Die persönlichen Entstehungsbedingungen finden hier genauso Eingang wie die der Zeit und des Raumes. Zuletzt wird die moralische Diskussion um eine Vertretbarkeit theatraler Praktiken im Kontext nationalsozialistischer Lager aufgeworfen, um schließlich das Theater als Überlebensstrategie der Häftlinge zu identifizieren.

7.2. Plagiatserklärung

Hiermit versichere ich,

Dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig verfasst, andere als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubter Hilfe bedient habe,

Dass ich dieses Diplomarbeitsthema bisher weder im In- noch im Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe

Und dass diese Arbeit mit der vom Begutachter beurteilten Arbeit vollständig übereinstimmt.

Wien, _____
