

## GEORGE TABORIS *MEIN KAMPF* UND SEINE REZEPTION IN ZAGREB 1989

In den 1980er Jahren wurden aktuelle deutschsprachige Stücke in Zagreb gern gespielt: Nachdem zwischen 1981 und 1984 mit *Heimat, Wer durchs Laub geht...* und *Mensch Meier* drei Titel von Franz Xaver Kroetz aufgeführt worden waren, feierten 1985 in der kroatischen Hauptstadt Patrick Süskinds *Der Kontrabass* und *Der Schein trügt* von Thomas Bernhard Premiere. Ein Jahr später kamen noch Wolfgang Bauers *Film und Frau* (hier unter dem Titel *Shakespeare the Sadist*) sowie *Die Wirtin* von Peter Turrini vor das Publikum. Es waren allesamt Werke, die Bezüge zur damaligen Gegenwart zwar erlaubten, sich aber auf die konkreten politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen der im damaligen Jugoslawien sowohl wirtschaftlich als auch staatsideologisch krisenhaften Zeit nur schwer konkret und eindeutig beziehen ließen. Dieses Profil entsprach allerdings der aktuellen Ausrichtung der Theaterprogramme in Zagreb: Um das Jahr 1985 herum hielten sich die dortigen Schauspielhäuser mit dem noch in den frühen 1970ern in Kroatien und Serbien und gerade in den 1980ern wieder in Serbien und Slowenien lautstark proklamierten Anspruch einer radikal offenen

Rikard PUH  
(Universität Zagreb)

### Zusammenfassung

Der Beitrag weist zum einen auf zwei für die Interpretation des Dramas *Mein Kampf* von George Tabori wesentliche Aspekte hin: die Verarbeitung des ins Unhistorische gewendeten historischen Gehalts des Stücks in der dramatischen Form der Farce und das Spiel mit dem Verhältnis zwischen den Hauptfiguren. Zum anderen werden drei für die Aufnahme dieses Titels im Jahr 1989 in der kroatischen Hauptstadt Zagreb zentrale Aspekte untersucht: die traditionelle Popularität der Form der Farce auf Zagreber Bühnen; die Möglichkeit, im Text Bezüge zur gesellschaftlichen und politischen Lage im damaligen Jugoslawien zu erkennen; Parallelen zwischen der Dramatik von Tabori und neuen Modellen in der kroatischen Gegenwartsdramatik der 1980er Jahre.

politischen Betätigung des Theaters größtenteils zurück. Als jedoch in der Spielzeit 1988/89 im Spielplan einer Bühne in der kroatischen Hauptstadt *Mein Kampf* von George Tabori erschien, wurde damit endlich wieder auch ein Stück aus der deutschen Literatur präsentiert, dessen Handlung offensichtliche historische und politische Anspielungen forcierte und gelten ließ.

Das fünftaktige, 1987 in Wien uraufgeführte Werk macht vielleicht den Höhepunkt des Œuvres vom deutschsprachig aufgewachsenen jüdischen Ungarn George Tabori aus, der, nach langer Zeit in der englischsprachigen Fremde, seit Ende der 1960er Jahre in Deutschland ansässig und im Literaturleben sowie auf den Bühnen des deutschsprachigen Raumes tätig war.<sup>1</sup> Jan Strümpel sieht darin »eine Fundgrube für komparatistische und intertextuelle Ansätze, ein[en] Gegenstand für den Komplex Holocaust-Literatur, ein[en] Beitrag auch zur Geschichte des Existentialismus oder des Absurden Theaters«. <sup>2</sup> Ohne Wahrheitsanspruch die historisch verbürgte Tatsache verhandelnd, dass Adolf Hitler zwischen 1907 und 1913 in ärmlichen Verhältnissen in Wien wohnte, wird hier, wie Chantal Guerrero treffend formuliert, »mit allen Mitteln des Schwanks und der grotesken Übertreibung die Geburt des Faschismus in einem Umfeld von Banalität und Dummheit gezeigt«. <sup>3</sup> Tabori baut die Handlung um zwei mit aus der neuesten Weltgeschichte bekannten Namen Hitler und Herzl ausgestattete Figuren auf, die sich 1910 in einem Wiener Obdachlosenasyll treffen. Der aus der Provinz in die Hauptstadt angereiste Adolf Hitler, der sich trotz des fehlenden künstlerischen Talents um einen Platz an der Kunstakademie bemühen will, lernt Schlomo Herzl kennen, »eine Mischung aus ewigem Juden, dem Weisen Salomo und dem Zionisten Theodor Herzl«. <sup>4</sup> Der überdurchschnittlich gebildete, doch erfolglose jüdische Buchverkäufer nimmt sich des Neuankömmlings an und versucht, ihm freundliche Manieren und Persönlichkeit beizubringen. Die Bemühungen des naiven und gutmütigen Schlomo bleiben jedoch erfolglos, da der explizit als intellektuell beschränkter und Juden hassender Demagoge gezeichnete Hitler im

<sup>1</sup> Veröffentlicht wurde das im Mai 1987 uraufgeführte Stück in demselben Jahr in der angesehenen Zeitschrift »Theater heute«; vgl. George Tabori: *Mein Kampf. Farce*. »Theater heute« 7 (1987), S. 26–36. In diesem Beitrag werden die Textstellen aus dem Drama jedoch nach der Buchpublikation zitiert: George Tabori: *Mein Kampf*. In: G. T.: *Theaterstücke II*. München, Wien: Hanser 1994, S. 143–203.

<sup>2</sup> Jan Strümpel: *George Tabori*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. 87. Nachlieferung. München: Text + Kritik 2007, S. 2.

<sup>3</sup> Chantal Guerrero: *George Tabori im Spiegel der deutschsprachigen Kritik*. Köln: Teiresias 1999, S. 53.

<sup>4</sup> Birgit Haas: *Das Theater des George Tabori. Vom Verfremdungseffekt zur Postmoderne*. Frankfurt/M. et al.: Lang 2000 (= Heidelberg Beiträge zur deutschen Literatur, Bd. 6), S. 153.

Schlussakt, nach einer kurzen Gewaltorgie, von der mysteriösen Frau Tod zu ihrem Gehilfen beim Töten instrumentalisiert wird.

Das im Grotesk-Phantastischen aufgehobene Ende erweitert die historische Grundlage des Stücks – seinem Untertitel entsprechend – auf farcenhafte und ironische Weise. Auf der inhaltlichen Ebene fällt zunächst die faktologische Grundsituation des die Handlung bestimmenden Konflikts auf. Mit der Bezugnahme auf historische Tatsachen (Hitlers Aufenthalt in Wien und sein Versuch, an der dortigen Akademie eine Ausbildung zum Kunstmaler anzufangen) werden die sogenannten 'Geschichtssignale' in den Vordergrund gerückt, die Ingo Breuer, den Ansätzen von Hugo Aust und Karl Albert Blüher folgend, zum wesentlichen Charakteristikum von Geschichtsdramen erklärt. Als Zitat der ideologischen Bekenntnisschrift des realen Hitler kann hier bereits der Titel *Mein Kampf* als ein 'außertextliches' Signal gelten; die unmissverständliche Gestaltung der Handlungszeit und des -ortes nach einer Phase aus der Biografie des ehemaligen Reichskanzlers entspricht zudem ganz klar dem Punkt »Nennung von Namen, Orten, Begebenheiten«, den Breuer unter den 'innertextlichen, expliziten' Geschichtssignalen anführt.<sup>5</sup> In diesem Text spielt die Darstellung der historischen Wirklichkeit allerdings eine nebensächliche Rolle. Konnotationen und Anregungen, die die faktuale Grundlage des Inhalts anbietet, erschließen sich vor allem aus einem nicht leicht zu fassenden Aspekt heraus – der mehrschichtigen Beziehung zwischen der Figur eines jüdischen Naivlings, der der Autor den Namen des größten zionistischen Theoretikers gab, und der Figur des jungen 'Ungeheuers', wie Hitler hier nach einem Streit von Herzl bezeichnet wird.

Karikatur-Figuren, eine Fülle von nur als ironisch aufzufassenden Situationen und groteske Handlungsführung vor dem Hintergrund des realitätstreuen Zeit-Raum-Schemas geben dem Werk den Charakter des 'anachronistischen Geschichtsdramas'.<sup>6</sup> Dies geschieht in Übereinstimmung mit der Gattungszuweisung: Tabori nutzt die Möglichkeiten der Farce, wie sie beispielsweise Gerhard Mack definiert,<sup>7</sup> um den Aufenthalt des jugendlichen Hitler in einem Obdachlosenheim gleichzeitig mit Humor anzureichern und plastisch nachzuzeichnen. Bei einer solchen Anlage wird, wie auch Birgit Haas feststellt, »mittels der Kontrastierung von pathetischer

<sup>5</sup> Ingo Breuer: *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln et al.: Böhlau 2004, S. 77.

<sup>6</sup> Nach Viktor Žmegač bildet dieses das Gegenteil zum 'authentischen Geschichtsdrama', vgl. V. Ž.: *Književnost i filozofija povijesti*. Zagreb: Hrvatsko filozofsko društvo 1994, S. 54f.

<sup>7</sup> Vgl. Gerhard Mack: *Farce*. In: Walther Killy (Hg.): *Literatur Lexikon. Band 13: Begriffe, Realien, Methoden*. Hg. Volker Meid. Gütersloh, München: Bertelsmann 1992, S. 290–291.

und umgangssprachlicher Stilebene ein komischer Effekt erzeugt«,<sup>8</sup> was statt »der 'Fabrikation' einer Persönlichkeit [...] ihre Dekonstruktion«<sup>9</sup> zur Folge hat, vor allem bei der Figur Hitler.<sup>10</sup> Die Eigenschaften der Farce, allgemeine menschliche Schwächen zu überhöhen sowie die scheinbar unwichtigen Handlungssequenzen mit assoziationsreichen Details aufzufüllen, gehören zu den wesentlichen Kennzeichen auch von *Mein Kampf*.<sup>11</sup> Der Autor »bricht mit Tabus, d.h. er mißachtet willentlich die ungeschriebenen Gesetze der Scham und Moral [...], er überschreitet Geschmacksgrenzen und nutzt die Mittel des krassen Humors«,<sup>12</sup> wie Chantal Guerrero konstatiert. Dabei fällt vor allem sein Umgang mit der Auschwitz-Erfahrung auf, die in der Darstellung der lange vor dem Holocaust stattfindenden Gegebenheiten subtil eingebaut und immer anwesend ist, sowohl in den Anweisungen des Neben- als auch im Dialog des Haupttextes.<sup>13</sup> Das dramaturgische 'Überspielen' des 'Risses' zwischen »eine[r] prae- und eine[r] post-Shoah-Zeit«,<sup>14</sup> worauf Bayerdörfer kurz hinweist, gelingt durch die satirische Zeichnung der Figuren.

Man könnte behaupten, hier handle es sich um halbgeschichtliche Protagonisten in einer geschichtlichen Situation. Sozusagen durch einen Meta-Witz, den der Autor Hitler beim ersten Auftritt in den Mund legt, soll diese Doppeldeutigkeit des historisch Verbürgten und zugleich fiktiv Grotesken explizit werden: Die Replik: »Jede Ähnlichkeit mit realen Personen, tot

<sup>8</sup> Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 150.

<sup>9</sup> Ebd., S. 146.

<sup>10</sup> Siehe dazu z.B. die Situation, als Schlomo Herzl Hitler seine Vermutung mitteilt, sie beide wären Juden; vgl. Tabori: *Mein Kampf*, S. 154.

<sup>11</sup> Schon die Anfangsszene zeigt die Merkmale der anspielungsreichen Schreibweise von Tabori. Das an die Situation des biblischen Moses erinnernde Einführungsgespräch zwischen Schlomo Herzl und seinem Heimkollegen Lobkowitz, die ein sadomasochistisches Verhältnis unterhalten, beinhaltet bereits die wesentlichen Aspekte des Stücks: Zitatfülle, Historie und Mythos, die sich mit der Gegenwart vermischen, verzerrte Figuren; vgl. Tabori: *Mein Kampf*, S. 145.

<sup>12</sup> Guerrero: *George Tabori im Spiegel*, S. 105.

<sup>13</sup> Siehe dazu z.B. die Benennung des harmlosen Flegels Hitler in der Bühnenanweisung: »Samstag. Hitler schläft noch, seine schrecklichen Füße hängen über Bord. Herzl schlurft hinüber, um ihn zu wecken. / Herzl: Morgen, Hitler! Aufstehen, Hitler, aufstehen! (Singt Wochenend und Sonnenschein. / Das Monster rührt sich nicht. Herzl klopft an Hitlers Kopf wie an eine Tür, das Monster knarrt wie eine Tür, gräbt sich tiefer ins Kissen.)« (Tabori: *Mein Kampf*, S. 171). In Dialogform siehe z.B. die kurze Unterhaltung zwischen Frau Tod und Schlomo Herzl am Ende des Stücks (ebd., S. 202).

<sup>14</sup> Hans-Peter Bayerdörfer: *Stimmen in der Wüste*. In: H.-P. B., Jörg Schönert (Hgg.): *Theater gegen das Vergessen. Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori*. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 3–44, hier S. 6.

oder lebendig, ist rein zufällig«<sup>15</sup> drängt sich quasi als Kampfslogan dieses Stücks schon im ersten Akt auf. Sofort darauf vermischt Herzl im vielfach mit Anspielungen auf reale Personen und fiktive Gestalten gespickten Gespräch Fakten aus Hitlers Biografie mit phantastischen Anekdoten. Doch Tabori liegt es nicht an der Verulkung des als geistig beschränkt und flegelhaft gezeichneten Führers in seinen jungen Jahren<sup>16</sup> oder der Geschichte, sondern vielmehr an der Darstellung einer in mehrerer Hinsicht dialektisch anmutenden zwischenmenschlichen Beziehung. Gerade hinsichtlich der Aufschlüsselung der farcenhafte Umwertung biografischer Fakten durch Tabori leistete Birgit Haas wertvolle Arbeit.<sup>17</sup> Ihre Studie lenkt den Blick auf Freiheiten, die sich der Dramatiker in *Mein Kampf* im Sinne der immer mit »konfliktträchtigen u[nd] öfters (sozial, intellektuell, sexuell) asymmetrischen] Konfiguration zweier Handlungsträger«<sup>18</sup> operierenden (und von ihm oft sympathisierten) Gattung Schwank erlaubte. Besonders wird dabei eine gewisse Umkehrung der Klischees deutlich: Hitler, in seiner Propaganda gewöhnlich als tugendhaft dargestellt, wird hier mit jenen negativen Eigenschaften ausgestattet, die die NS-Agitatoren den Juden zuschrieben, während Herzl, als exemplarischer Jude, entgegen der in der Tradition nicht selten betonten Opferrolle seines Volkes, als Henkershelfer und somit mitschuldig an Hitlers Aufstieg präsentiert wird.<sup>19</sup> Es fallen jedoch auch zahlreiche Gemeinsamkeiten der Figuren auf: So verweisen die Nachnamen der beiden Hauptfiguren auf ähnliche

<sup>15</sup> Tabori: *Mein Kampf*, S. 154.

<sup>16</sup> Die Vorurteile und unartige Benehmen der Figur Hitler kommen in *Mein Kampf* an mehreren Stellen vor: vgl. Tabori: *Mein Kampf*, S. 157, 161, 167 u.a.

<sup>17</sup> Vgl. zu Taboris Hitler: »Während der reale Hitler sehr stark auf die Wirkung seiner äußeren Erscheinung bedacht war und sich nach allen Regeln der Kunst selbst inszenierte, präsentiert Tabori einen privaten Antihelden, der sich gehen läßt und in jeder Hinsicht asozial ist: Denn er ist weder fähig, verbal zu kommunizieren, noch sich den Gepflogenheiten des Obdachlosenheims anzupassen. [...] Tabori vollzieht die Umwertung aller Werte der NS-Propaganda: Abstammung, Aussehen, Krankheitswahn und die Sprache Hitlers werden ins Rampenlicht gezerzt und karikiert. Tabori betreibt die Destruktion des Nimbus vom 'göttlichen Führer': Hitler wird als Hypochonder, Paranoiker und kulturloser Barbare präsentiert.« (Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 208). – Vgl. zu Taboris Herzl: »Als Vertreter eines irritierend-irrationalen Umgangs mit der Geschichte ist Schlomo die Gegenfigur zu dem Zionisten Herzl. Denn im Unterschied zu seinem Pendant hat Schlomo keine Visionen von einer besseren Zukunft. Kämpfte der Zionist für seine Vision des Judenstaates, zählt Schlomo zu den passiven Verlierern« (ebd.).

<sup>18</sup> Die als typisch für die epische Gattung Schwank bekannten Formen des Handlungsbaus gelten auch für das Drama; vgl. Peter Strohschneider: *Schwank*. In: Walther Killy (Hg.): *Literatur Lexikon. Band 14: Begriffe, Realien, Methoden*. Hg. Volker Meid. Gütersloh, München: Bertelsmann 1993, S. 354–355.

<sup>19</sup> Vgl. Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 139 u. 160; Tabori: *Mein Kampf*, S. 186.

politische Positionen in der Realhistorie.<sup>20</sup> Auch im Gespräch zwischen Hitler, Schlomo und Lobkowitz über ihre Vorlieben kommen Gemeinsamkeiten zum Vorschein (und funktionieren als explizite Charakterisierung der Protagonisten).<sup>21</sup> Unter anderem aufgrund dieser Sachlage ergibt sich das zweite wesentliche Kennzeichen von *Mein Kampf* bzw. wird dieses verständlich – die ambivalente Beziehung zwischen Hitler und Herzl, die überaus emotional geführt wird. In einem Interview deutete Tabori darauf lakonisch, aber bestimmt hin: »Das wichtigste ist, daß Schlomo, außer ganz am Ende, Hitler zu lieben versucht und das auch tut.«<sup>22</sup>

Nach der Uraufführung am 6. Mai 1987 im Wiener Akademietheater schloss sich dem auch die Theaterkritik an,<sup>23</sup> wie Guerrero zusammenfasst: »Diese 'Möglichkeit einer unmöglichen Liebe' inszenierte Tabori, so der Tenor der Kritik, vielschichtig und daher besonders glaubwürdig.«<sup>24</sup> Und schon bald folgte mit analogen Schlussfolgerungen die Forschung, die in Taboris *Ceuvre* generell »immer die gleichen elementaren Themen«<sup>25</sup> konstatierte – neben dem Tod die »Liebe zwischen Mann und Frau, zwischen Opfer und Täter, Liebe zum Theater«<sup>26</sup> – und in *Mein Kampf* »den biblischen Begriff von Nächsten- bzw. Feindesliebe auf die Spitze«<sup>27</sup> getrieben sah. Diese 'Liebe' kann hier jedoch nur bedingt als solche bezeichnet werden,

<sup>20</sup> Zum 'Nachnamen-Code' bei den Hauptfiguren meint Haas: »In ihrem Unbedingtheitsanspruch, dem eigenen Volk einen Platz zu schaffen, berühren sich die Denkstrukturen Hitlers und Herzls auf eigentümliche Weise.« (Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 142).

<sup>21</sup> Vgl. Tabori: *Mein Kampf*, S. 157; Haas: *Das Theater des George Tabori*, S. 139.

<sup>22</sup> George Tabori in: Gotthard Böhm: *Rattenfänger vom Alsergrund*. »Bühne« 4 (1987), S. 10, zit. nach: Guerrero: *George Tabori im Spiegel*, S. 55 (im Original aus stilistischen Gründen kursiv).

<sup>23</sup> Wiederholt wurde auf die Anleihen aus dem Bereich des Stummfilms, der Geschichte und der Literatur hingewiesen, es wurden Rückgriffe auf erkennbare und versteckte Schwank-Traditionen problematisiert, Anspielungen auf die Bibel und die Aktualität (die kontroverse öffentliche Position des Regisseurs Claus Peymann, Konflikte in Frankfurt/M. wegen des Skandalstücks *Der Müll, die Stadt und der Tod* von Rainer Werner Fassbinder etc.) beherrschten die Rezensionen. Vgl. z.B. die Kritik in der Wiener Tageszeitung *Kurier*: »Stück und Aufführung halten die Balance zwischen Witz und Psalm, die Situationskomik wechselt mit Gleichnissen, Geschichten, Legenden und Mythen, der satirische Übermut mit abgründiger Melancholie. [...] Vom Platten ins Tiefe, vom Erhabenen zum Lächerlichen ist es nur ein Schritt« (Kurt Kahl: *Mit Liebe für Hitler*. »Kurier« 8.5.1987).

<sup>24</sup> Guerrero: *George Tabori im Spiegel*, S. 55 (Kursiv im Original).

<sup>25</sup> Jan Strümpel: *George Tabori*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. 50. Nachlieferung. München: Text + Kritik o. J., S. 8.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Ebd., S. 12.

da sie zuweilen eher einem »Knecht/Herr-Verhältnis«,<sup>28</sup> wie Sandra Pott formuliert, als einem herzlichen, gefühlvollen Umgang gleicht. Zwar benimmt sich Schlomo Herzl seinem neuen Bekannten gegenüber mehrfach (zum Teil extrem) aufopferungs- und liebevoll;<sup>29</sup> seine (übertriebene) Gutmütigkeit findet ihre Höhepunkte im Erteilen von Ratschlägen, wie man auf Kosten von Juden politische Popularität erlangen kann, und in der völligen Umgestaltung von Hitlers Äußerem, die Herzl vornimmt, um seinem 'Liebesobjekt' zu besserem Aussehen und mehr Ansehen zu verhelfen.<sup>30</sup> Diese tatkräftige Unterstützung nimmt Hitler mit Zufriedenheit auf. Stellenweise spricht er seine Dankbarkeit aus, nimmt aber, von narzisstischen Zügen seines Naturells dazu angestachelt, bald die Position des Stärkeren ein und erlaubt sich sogar, Schlomo tätlich anzugreifen und ihn zu bestehlen.<sup>31</sup> Seine Zuneigung gegenüber Herzl behält er überwiegend für sich und reißt den paradoxen Charakter des Verhältnisses, einer definitiv von Sadismus und Masochismus geprägten Konstellation, an: »Du willst vermeiden, daß ich deine Freunde kennenlerne, schämst dich meiner bäurischen Unverblümtheit, und das nennst du Kameradschaft.«<sup>32</sup>

Neben dieser Referenz auf ihr Verhältnis wird dieses im Stück explizit noch als getragen von »Masochismus«,<sup>33</sup> »Mütterlichkeit«<sup>34</sup> und Liebe bezeichnet. Herzls an Lobkowitz (den er ebenfalls tröstet, bemuttert und von dem er sich gelegentlich auch verprügeln lässt) gerichtete Sentenz: »Liebe deine Feinde wie dich selbst«<sup>35</sup> könnte wohl ohne Widerspruch als Motto der Farce gelten. Die offen und direkt an Hitler gerichtete Liebesbezeugung: »Dennoch [...] liebe ich dich«<sup>36</sup> wird am Ende der Handlung noch einmal aufgegriffen. Bevor er noch ein letztes Mal Hitler vor seinem Abgang mit Frau Tod wie einen Schulbuben herrichten wird, muss Schlomo Herzl in

<sup>28</sup> Sandra Pott: »*Ecce Schlomo*«: *Mein Kampf – Farce oder theologischer Schwank?* In: Bayerdörfer, Schönert (Hgg.): *Theater gegen das Vergessen* (vgl. Anm. 14), S. 248–269, hier S. 258.

<sup>29</sup> Unaufgefordert bietet Schlomo dem mit der Kleidung in Not geratenen Hitler seinen Mantel an, näht diesem Knöpfe an, versucht, ihn zum sozialen Leben im Obdachlosenasyl zu erziehen, sorgt sich um sein Wohl und seine Zukunft (vgl. Tabori: *Mein Kampf*, S. 154, 161, 165).

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 162f., 182.

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 166, 184.

<sup>32</sup> Ebd., S. 171f.

<sup>33</sup> Ebd., S. 162.

<sup>34</sup> Ebd., S. 184.

<sup>35</sup> Ebd., S. 170.

<sup>36</sup> Ebd., S. 184.

der Schlusszene mit Trauer feststellen: »Ich war zu dumm zu wissen, daß manche Menschen Liebe nicht ertragen können.«<sup>37</sup>

Ob diese Art von emotionaler Beziehung tatsächlich Liebe genannt werden sollte oder ob es sich dabei eher um eine psychische Störung handelt, ist für diesen Beitrag zweitrangig. Es soll hier vielmehr festgestellt werden, dass sich zwischen den Figuren eine starke Verbindung erkennen lässt, die wohl deshalb so überzeichnet wurde, um die Boshaftigkeit von Hitler und die gutmütige, doch am Ende (selbst)destruktive Naivität des exemplarischen Juden herauszukehren. Damit werden mit den Mitteln der Farce und im Sinne einer Parabel die Entwicklung zur großen jüdischen Katastrophe im Zweiten Weltkrieg und die Gründe für den Holocaust angegangen.<sup>38</sup> George Tabori besteht jedoch darauf, dass *Mein Kampf* vornehmlich von der Liebesthematik beherrscht wird. In Interviews entwirft er einen breiten literarhistorischen Rahmen mit den Eckpunkten Shakespeare und Goethe, in den er sein Stück gestellt wissen will: »Faust und Mephisto, Othello und Jago sind ja auch Liebesgeschichten. Das Banale und das Göttliche haben eine sehr starke Verbindung.«<sup>39</sup> Zugleich überschreitet er diesen Rahmen, indem er die Adolf-Schlomo-Geschichte nicht als Tragödie, sondern als Farce erzählt: »Es ist also eine banale Liebesgeschichte, auch in dem Sinn, wie man es in Hollywood versteht: A Great Love Story – Hitler And His Jew.«<sup>40</sup>

Die Sichtung der Archivmaterialien zur kroatischen Erstaufführung von *Mein Kampf* am 23. April 1989 führt zum Schluss, dass man dieses Stück in Zagreb gerade in Anknüpfung an die hier dargestellten Aspekte (d.h. widersprüchliche Geschichts- und Liebesproblematik) dramaturgisch vorbereitete und in den Zeitungen ankündigte.<sup>41</sup> Es wurde »im Augenblick, als anlässlich des hundertsten Jahrestags von Hitlers Geburt über ihn wieder viel gesprochen und geschrieben« wurde,<sup>42</sup> ins Repertoire des kleinen, avantgardistischen Traditionen verpflichteten Hauses Teatar ITD aufgenommen. Dieses besonders seit der zweiten Hälfte der 1960er bis in

<sup>37</sup> Ebd., S. 202.

<sup>38</sup> Schon Jan Strümpel nannte die Werke von Tabori 'Erinnerungs-Spiele', vgl. Jan Strümpel: *Vorstellungen vom Holocaust. George Taboris Erinnerungs-Spiele*. Göttingen: Wallstein 2000.

<sup>39</sup> »Es ist das große Welttheater, jedes Leben«. George Tabori über »Mein Kampf« – im Gespräch mit Reinhard Palm und Ursula Voss. »Theater heute« 7 (1987), S. 24–27, hier S. 25.

<sup>40</sup> Ebd.

<sup>41</sup> Dieser Beitrag stützt sich in einigen Aspekten auf die Ergebnisse meiner Doktorarbeit (vgl. Rikard Puh: *Die deutschsprachige Gegenwartsdramatik auf Zagreber Bühnen 1945–1990*. Dissertation. Zagreb: Philosophische Fakultät der Universität Zagreb 2012) und erweitert diese.

<sup>42</sup> Marija Grgičević: *Vrhunci glume*. »Vjesnik« 26.4.1989. – Die den kroatischsprachigen Quellen entnommenen Zitate werden in diesem Aufsatz – sofern nicht anders angegeben – ins Deutsche übertragen von Rikard Puh.

die 1970er Jahre hinein häufig gesellschaftlich-politisch provokativ auftretende und subversiv tätige Theater, das sich anfänglich über mehrere Jahre eines enormen Publikumszuspruchs erfreute, konnte sich mit der Struktur eines Projekttheaters (anstelle der festen Institutionalisierung) und einem modern-progressiven Repertoire im Zagreber Kunst- und Kulturbetrieb schnell und relativ leicht neben dem großen Kroatischen Nationaltheater (Hrvatsko narodno kazalište) und dem etwas kleineren, aber sehr ambitionierten Zagrebačko dramsko kazalište (seit 1970 Dramsko kazalište Gavelle) installieren.<sup>43</sup> Nach einer längeren Durststrecke gelang es ihm in den 1980er Jahren nun wieder, nicht nur Spielzeitrekorde mit legendären Titeln wie *Kaspar* von Peter Handke (Regie Vladimir Gerić) oder *Myrrhe, Gold und Weihrauch* (*Mirisi, zlato i tamjan*) von Slobodan Novak (Regie Božidar Violić) einzufahren, sondern auch mit neuen Inszenierungen zu glänzen.<sup>44</sup> In dieser Zeit zeigte die nun doch etwas weniger fortschrittliche, aber immer noch am alternativen Rand der städtischen Theaterlandschaft positionierte Bühne programmatisch einen »Querschnitt der heimischen und ausländischen Literatur mit dem ewigen Thema der Liebe, aber jener entfremdeten, gefühllosen, von Interessen, ja auch Politik, durchdrungenen«,<sup>45</sup> wie es in der auflagenstarken Tageszeitung »Večernji list« hieß.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Zur Geschichte dieses nach der kroatischen Abkürzung für 'und so weiter' ('i tako dalje') benannten Schauspielhauses, das lange (darunter in der Ära der größten Erfolge und zur Zeit der kroatischen Erstaufführung von *Mein Kampf*) öffentlich und in relevanten Referenzwerken unter dem Namen Teatar ITD bekannt war (und heute noch ist), in der letzten Zeit aber offiziell auf dem ursprünglichen Logo '&TD' im Namen besteht, sowie zu seinem Stellenwert in der Geschichte des kroatischen Theaters vgl. *Repertoari hrvatskih kazališta 1840–1860–1980. Knjiga 1. Repertoari kazališta, kazališnih družina i grupa, partizanskih kazališta, festivala, smotri i susreta*. Vorb. u. hg. Branko Hećimović. Zagreb: Globus, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti 1990, S. 350ff.; Mira Muhoberac (Hg.): *Trideset godina Teatra &TD*. Zagreb: Studentski centar, Sektor kulturnih djelatnosti Teatar &TD 1994.

<sup>44</sup> Zu großen Ereignissen stiegen hier in den 1980er Jahren z.B. Milan Kunderas Diderot-Paraphrase *Jacques und sein Herr* (Regie Miroslav Medimorec), Tom Stoppards *Der Fünfzehn Minuten Hamlet* (Regie Zlatko Bourek) und John Murrells Stück *Sarah und der Schrei der Hummer* (Regie Vlado Habunek) auf.

<sup>45</sup> I. Vrandačić: *Glavna tema ljubav*. »Večernji list« 16. 9. 1987.

<sup>46</sup> Dazu gehörte das im Februar 1988 in den Spielplan aufgenommene, damals in einer Filmversion die Kinos gerade global einnehmende Drama *Gefährliche Liebschaften* von Christopher Hampton (Regie Božidar Violić) und (einige mehr, andere weniger) die Premierenprojekte der Saison 1988/89 – neben *Mein Kampf* noch *Klostergenüsse* von einem anonymen französischen Autor aus dem 18. Jahrhundert (Regie Božidar Violić), *Das Geheimnis des George Washington* (*Ljubavi Georgea Washingtona*) von Miro Gavran (Regie Miroslav Medimorec), *Das Porträt* von Sławomir Mrożek (Regie Miroslav Medimorec) sowie *Der Pfuscher* (*Fušer*) von Mirko Kelek (Regie Dubravko Torjanac). – Das Feuilleton äußerte sich über diese Repertoireausrichtung durchaus positiv; eine Aufführungsbesprechung von Gavrans pseudohistorischer Anekdote *Das Geheimnis des George Washington* lobte, »dass [...] das Teatar ITD die Richtung des 'Liebestheaters' eingeschlagen hat, indem es sich mit

Die Programmbroschüre zur Inszenierung – das Medium der Dramaturgen zur Darstellung der vom Ensemble angestrebten Lesart der Vorlage –, gab zunächst aussagekräftige Passagen aus einem bereits in der Zeitschrift »Theater heute« abgedruckten Gespräch zwischen dem Autor, Reinhard Palm und Ursula Voss wieder. Darin zog Tabori zum Verständnis des Werks seinen gattungsrelevanten, religiösen und gleichzeitig liebessemantischen Hintergrund heran: »Ich nenne *Mein Kampf* einen theologischen Schwank. Grundsätzlich geht es um die Liebe. Auf verschiedenen Ebenen. Die himmlische Liebe, die erotische, die sexuelle. Wenn man die heilige Schrift ernst nimmt, was ich, je älter ich werde, tue, dann ist es ganz klar, daß die jüdische Bibel und die christliche Bibel wollen, daß man den Feind liebt wie sich selber.«<sup>47</sup> Zudem betonte das Programmheft auch den realhistorischen Hintergrund des Stückinhalts, wobei es – den Wünschen von Tabori, der sich häufig für subtile Dialektik im Umgang mit den Nationalsozialisten und feinfühlig Karikierung der Person Hitler ausgesprochen hatte, völlig entgegengesetzt – offen, direkt und weitschweifig das angebliche Naturell des wirklichen Hitler nachzeichnete. Über den Aufenthalt des späteren Diktators in der Monarchiehauptstadt wurde das Publikum in Zagreb durch Auszüge aus einem 1984 im Wiener Magazin »Profil« veröffentlichten, reichlich Fakten aus dem Leben und Zitate aus dem Manifestbuch von Hitler bemühenden Essay von Günther Nenning informiert. Hier konnten in einigen Sätzen problemlos Anspielungen auf die aktuelle Lage in Jugoslawien erkannt werden. Zum einen wurde in diesem Text die Schuld für das Aufkommen des Bösen, das man im damaligen Jugoslawien (wozu Zagreb ja gehörte) im aggressiven Nationalismus einiger extremer Kreise erkennen konnte, der Zurückhaltung der Mehrheit zugewiesen: »An Hitler ist nicht Hitler schuld. Sondern jene, die ihn nicht verhindert haben – die Opportunisten, Angsthasen, Mitläufer. Also wir.«<sup>48</sup> Zum anderen sticht darin, als Antwort der Künstler auf den zur Zeit der Premiere ziemlich groben Umgang mit der ehemals viel gelobten Multinationalität in Jugoslawien, die eindeutig

dem Spielplan dem breiten Theaterpublikum zugewendet hat, trotzdem aber die ästhetische Würde wachend. In dieser Zeit der Wolfshöhlen haben die Liebe und ihre Schatten Fürsprecher finden müssen, damit sich ihre Spuren nicht verlieren« (S. [Smilja] K. [Kursar] P. [Pupavac]: *Sjene ljubavi*. »Oko« 29.12.1988).

<sup>47</sup> *Riječ autora*. In: *George Tabori: Mein Kampf*. Programmheft. Zagreb: Teatar ITD, Spielzeit 1988/89; hier zitiert nach dem Original, welchem die Dramaturgie in Zagreb Auszüge entnahm: »*Es ist das große Welttheater, jedes Leben*« (vgl. Anm. 39), hier S. 24 (Kursiv im Original) [es handelt sich dabei um jenes Interview, aus dem in diesem Beitrag bereits in anderen Zusammenhängen zitiert wurde].

<sup>48</sup> Günther Nenning: *Hittler Adolf, umjetnički slikar*. In: *George Tabori: Mein Kampf*. Programmheft.

positive Darstellung und unübersehbare Werbung für das multinationale Element Österreichs (das der antisemitische Nationalsozialismus hatte auslöschen wollen) hervor: »Hitler war nicht ein ausgebildeter Österreicher, sondern ein gescheiterter. Und das im Hauptfach, der Gemischtheit, Mehrdeutigkeit der österreichischen Nation.«<sup>49</sup>

Die Theaterkritik in Kroatien griff diese historischen Hintergründe auf und zitierte sie mehrfach; sie sollten jedoch nicht ihr einziger Bezugspunkt bleiben. Schon das Programmheft gab mit einem Zitat von Tabori über den psychologischen Unterton seiner Arbeit die Lenkung der Aufmerksamkeit auf die Schauspieler vor. Praktisch als nähere Begründung der Figurenprofile, wurde die Überlegung des Dramatikers zum künstlerischen Kniff der freien Verarbeitung von Real-Historischem herangezogen: »Schlomo und Hitler sind Teile von einem Traum [...]. Sie besitzen ihre Autonomie und tauschen die Rollen.«<sup>50</sup> Dieser 'Rollentausch' klappte in Zagreb vor allem wegen der exzellenten Besetzung der Hauptfiguren. Die ungefähr zweistündige Inszenierung lebte also nicht nur von der Textvorlage, sondern ebenso, wenn nicht sogar mehr, von der schauspielerischen Leistung des, wie der Kritiker der Zeitung »Večernji list« Branko Vukšić formulierte, »gut gelaunte[n] und erfahrene[n] Schauspielerteams [...] mit hervorragenden Protagonisten«<sup>51</sup> Pero Kvrđić und Ivica Vidović, die beide bekannte Bühnengrößen waren.<sup>52</sup> Dem Konzept des gastierenden österreichischen

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> *Riječ autora*; hier zitiert nach: »*Es ist das große Welttheater, jedes Leben*« (vgl. Anm. 39), hier S. 27.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Diese beiden Schauspielklasse wurden in allen Kritiken für ihre »ausgezeichneten Rollen« (B. [Branko] Vukšić: *Tabori i u Zagrebu*. »Večernji list« 24.4.1989) als Hauptfiguren gelobt. Nur ein wenig mehr Erwähnung bekam in den Rezensionen der Hitler-Darsteller. In »Večernji list« hieß es z.B.: »Ivica Vidović erschafft die Figur Hitlers, indem er sich am Rande der feinfühligsten Karikierung bewegt, mit genau eingefangenen Gesten, die nicht Imitation sind, sondern die eigene, richtige Sichtweise und Eingang in die Figur, die in vielerlei Hinsicht an Chaplins Großen Diktator erinnern« (Branko Vukšić: *Smijeh iz mraka*. »Večernji list« 25.4.1989). In der Zeitschrift »Studio« wurde die gleiche Meinung vertreten, allerdings in einer etwas knapperen Form: »Ivica Vidović spielt Hitler, die karikierte und unbedeutende Kreatur, von der Herzl einen Menschen zu kreieren versucht, brillant« (*Povijest zloglasnog imidža*. »Studio« 19.5.1989, S. 75). Eine Theaterkritikerin der Tageszeitung »Vjesnik« wiederum scheute sich nicht, Bezüge zu ausländischen Berühmtheiten (wenn auch mit falsch angegebenen Dramentiteln) aufzubauen, und setzte den Herzl-Darsteller auf die gleiche Stufe mit diesen: »Unbestrittener Wert dieser Inszenierung ist die schauspielerische Gestaltung von Ivica Vidović als Hitler, die mit ihrer Reichweite Vergleiche mit dem Gastspiel von Ekkehard S[c]hall in Brechts Inszenierung 'Der unaufhaltsame [sic] Aufstieg des Arturo Ui' [die man in Zagreb 1970 beim Gastspiel des Berliner Ensembles bestaunen konnte] fordert, sowie die hervorragende schauspielerische Studie der Rolle von Herzl, mit der Pero Kvrđić sein Opus auf eine erfrischende Weise bereichert, indem er die Episode des ewigen Juden, die ihn seit dem Anfang seines schauspielerischen Schaffens

Regisseurs Berend Schabus, der einmalig und ohne bleibende Wirkung in Kroatien inszenierte, wurde allerdings kein Lob ausgesprochen. Nach der Meinung von Vukšić hätte er beispielsweise »die Aufmerksamkeit vom Wesentlichen abgelenkt, die Spannung der Inszenierung verlangsamt, hier und da auch zum Stehen gebracht«. <sup>53</sup>

Betrachtet man den Fall kurz von der Aktion auf der Bühne losgelöst, so wird man feststellen, dass hinter der Zagreber Rezeption von Taboris Stück drei zentrale Aspekte stehen: die intelligenten Verknüpfungen von historischen Dimensionen, die Mischung von Humor und Ernst sowie die Gestaltung einer irrationalen Beziehung zwischen der selbstvergessenen Naivität und dem selbstverliebten Ehrgeiz. Diese Punkte, quasi die Grundlage für die relativ positive Aufnahme des Stücks in den Medien und für seine gelungene Eingliederung ins damalige Repertoire der Schauspielhäuser in Zagreb, sind in Verbindung mit folgenden zu betrachten: a) mit dem noch vor den 1980er Jahren aufgebauten Verständnis der kroatischen Zuschauer und Schauspieler für die szenische Farce und ihrer Sensibilität für diese Art von Kunst, die eine längere Tradition in Zagreb hatte, b) mit der schon im Zusammenhang mit dem Programmheft angesprochenen, im Inhalt enthaltenen Möglichkeit, im Stück Bezüge zur aktuellen gesellschaftlichen und politischen Lage im damaligen Jugoslawien, dessen Teil Kroatien und Zagreb 1989 waren, zu erkennen, sowie c) mit der Neuorientierung der kroatischen Gegenwartsdramatik in den 1980er Jahren hin zu Modellen, die sich in einigen Zügen an jene von Tabori anlehnten.

Bereits in den 1960er Jahren stieg die Farce nämlich zur beliebtesten Dramenform der Bühnen in Zagreb auf. Vor allem im erst in den 1950er Jahren gegründeten (und 1970 in Dramsko kazalište Gavella umbenannten) Haus Zagrebačko dramsko kazalište, das in der kroatischen Hauptstadt in den Nachkriegsjahren durch sein Repertoire mit größtem Nachdruck den Anschluss an das zeitgenössische europäische Theater vorantrieb, traten, nach einigen Jahren der Dominanz des 'poetischen' und 'symbolischen' Realismus (Dramen von Eugene O'Neill, Tennessee Williams u.a.) immer stärker Texte im »Stil der Groteske, die mit ihrer Verzerrung, ihrer grinsenden Schnauze, die Ruhe und Ordnung durcheinander brachte, unter welchen das Chaos ersichtlich war«, <sup>54</sup> wie sich der Zeitzeuge Pero Kvrđić ausdrückte, in den Vordergrund. Die Liste von großen Erfolgen der Bühnen in Zagreb mit solchen Stücken bzw. mit der farcenhaf-grotesken

als Herausforderung verfolgt, bis zur vollständigen Figur entwickelt« (Marija Grgičević: *Vrhunci glume*. »Vjesnik« 26.4.1989).

<sup>53</sup> Branko Vukšić: *Smijeh iz mraka* (vgl. Anm. 52).

<sup>54</sup> Pero Kvrđić in: Branko Hećimović: *Razgovori s Pometom, Desdemonom i poljskim Židovom*. Zagreb: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa – AGM 1995, S. 249.

Spielweise reichte von *Scapins Schelmenstreichen* von Molière, den absurden Dramen von Eugène Ionesco und Samuel Beckett (*Die Stühle*, *Endspiel*) und zwei Mittelalterfarcen (*Meister Pierre Pathelin* und *Metzger von Abbeville*) über *Die Heirat* von Nikolai W. Gogol, *Denkmal für Demosthenes* (*Spomenik Demostenu*) von Ivan Kušan und *Diokletians Palast* (*Dioklecijanova palača*) von Antun Soljan bis zu *Wie dem Herrn Mockinpott das Leiden ausgetrieben wird* von Peter Weiss und *Königlicher Jahrmarkt* (*Kraljevo*) von Miroslav Krleža. Zwar büßte die Farce nach den frühen 1970er Jahren an Popularität etwas ein, doch sie wurde auch weiterhin häufig gespielt (z.B. *Simon von Cyrene* [*Šimun Cirenac*] von Ivan Bakmaz, *Gartenfest* von Václav Havel, *Der König stirbt* von Ionesco, *Die Polizei* von Slawomir Mrożek u.a.).

Dem für das subversive Potenzial der Farce und ihren spezifischen Humor sensibilisierten Publikum wurden in *Mein Kampf* mehrere relativ leicht zu entschlüsselnde Bezüge zur gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Lage im damaligen Jugoslawien präsentiert. In einer Situation, in der – vor dem Hintergrund einer extremen wirtschaftlichen Krise im Staat – die nationalistisch orientierten Kreise in der Öffentlichkeit teilweise Jahrzehnte und Jahrhunderte alte Differenzen zwischen den südslawischen Völkern und Nationen ausgruben,<sup>55</sup> war es schon vor der Premiere klar, dass dem Stück mit der Hauptfigur, die Adolf Hitler heißt, eine besondere Brisanz zukommen würde. In ihrer Entscheidung, den Text von Tabori ins Repertoire aufzunehmen, wurden die Leiter der ITD-Bühne sicherlich auch von diesem Kontext beeinflusst. Dieser Titel bot sich problemlos als das von der kroatischen Öffentlichkeit so sehr gesuchte aussagekräftige antifaschistische Statement an. Zagreb fand sich nämlich nach dem Tod der Integrationsperson Josip Broz Tito im Jahre 1980 mit Provokationen aus den serbischen Schauspielhäusern konfrontiert. Vor allem durch die Umdeutung einiger historischer Ereignisse und das Insistieren auf den vierzig Jahre zurückliegenden Ustaša-Gräulen spielten diese damals mehrfach undifferenziert und ziemlich leichtfertig mit generalisierenden Vorwürfen.<sup>56</sup> Die Aufnahme eines Stücks, das Hitler komisch und ohne

<sup>55</sup> Einige beanspruchten, zum Teil aggressiv, chauvinistisch und ohne triftige Grundlage, für ihre Nation die Vormachtstellung im Bund jugoslawischer Republiken, während andere radikal für Instant-Demokratie und den Austritt ihrer Republik aus dem jugoslawischen Bund eintraten. Als gute Beispiele für diese damals Tabus brechenden Tendenzen dienen das von Mitgliedern der Serbischen Akademie der Wissenschaften und Künste verfasste »Memorandum zur Lage der serbischen Nation in Jugoslawien«, das 1986 in nationalistischem Ton und pseudowissenschaftlicher Form mit großem öffentlichen Echo rücksichtslos die Aufwertung der Stellung von Serben in Jugoslawien verlangte, sowie die manifestartige Aufsatzsammlung von sechzehn Oppositionsintellektuellen in der slowenischen Zeitschrift »Nova revija«, die sich 1987 explizit für die Demokratisierung des Landes einsetzten und offensiv die slowenische Souveränität besprachen.

<sup>56</sup> Bereits 1982 machte man sich unter anderem (es sollen hier nur jene Titel genannt werden, die die höchsten Wellen der öffentlichen Reaktion auslösten) mit der Aufführung

Zurückhaltung als krankhaften Schwächling zeigt, zumal aus der Feder eines Juden, konnte in dieser Hinsicht ein klares und symbolträchtiges Signal sein, das zudem Argumente gegen die verstärkt propagierte 'Stigmatisierung der Kroaten' als extreme, antijugoslawische, rechtsradikale Faschisten lieferte.<sup>57</sup>

Das Stück konnte zudem dahingehend interpretiert werden, dass man in der Figur des gutmütigen Schlomo all jene, die blind für den serbischen Nationalismus sind/waren, und im charakterlosen Abbild des NSDAP-Chefs den in den späten 1980ern zunehmend ungehaltener und kriegereischer auftretenden Slobodan Milošević erkennt. Dieser schwang sich gerade zu jener Zeit mittels irrationaler Aussagen, die immer häufiger die Geschichte des serbischen Volkes glorifizierten, sowie Reden, die im Duktus nicht selten jenen von Hitler ähnelten, zum populistischen Führer aller Serben auf. Der renommierte Historiker Ivo Goldstein weist beispielsweise auf Ähnlichkeiten zwischen Miloševićs Spruch: »Serbien wird entweder Staat sein oder wird nicht sein« (»Srbija će biti država ili je neće biti«) und Hitlers Parole: »Deutschland wird entweder Weltmacht oder überhaupt nicht sein« hin und erwähnt eine weitere Parallele: Der Ruf der serbischen Demonstranten 1988, »Wir wollen Waffen!«, könne wörtlich aus Hitlers *Mein Kampf* übernommen worden sein, da diese Formulierung auch dort zu finden sei.<sup>58</sup> Vor diesen Gegebenheiten erscheint Taboris *Mein Kampf* als ein zu den damaligen gesellschaftlichen und politischen Spannungen bestens passendes Drama. Auch wenn die Kritiker und Feuilletonisten in ihren Rezensionen diesen gegenwärtigen Kontext, auf den sich das Stück beziehen lassen konnte, nicht offen problematisierten – ein in der kroatischen Theaterkritik in den auflagenstarken Zeitungen und Zeitschriften zwischen 1945 und 1990 häufiges Zeichen für offensichtliche Beschränkungen, die wohl von den Redaktionen der Medien ausgingen –, konnte

von *Die Taubenschlucht* von Jovan Radulović in Novi Sad sowie mit einer umstrittenen Inszenierung von Slobodan Šnajders *Der kroatische Faust* (*Hrvatski Faust*) in Belgrad, der man die nicht minder kontroverse Dramatisierung der *Schlacht an der Kolubara* von Dobrica Ćosić und Borislav Mihajlović-Mihiz anhängte, daran, unter dem Vorwand einer 'neuen Meinungsfreiheit' die Überhöhung des serbischen Nationalgefühls und die Brandmarkung anderer in Jugoslawien lebenden Nationen zum Theaterprogramm zu machen, das man anschließend bis zum Staatszerfall öfters in den Medien diskutierte.

<sup>57</sup> Zu hier relevanten Aspekten der 1980er Jahre in Jugoslawien vgl. Holm Sundhaussen: *Geschichte Serbiens. 19.–21. Jahrhundert*. Wien et al.: Böhlau 2007, S. 385ff.; Ivo Goldstein: *Hrvatska 1918–2008*. Zagreb: EPH, Liber 2008, S. 616ff. u.a.

<sup>58</sup> Vgl. Goldstein: *Hrvatska 1918–2008*, S. 630. – Hitlers *Mein Kampf* war 1989 der Allgemeinheit in Jugoslawien noch bloß als Stichwort im Rahmen der historischen Allgemeinbildung bekannt. Für die breite Öffentlichkeit war das Buch weder im Buchhandel erhältlich noch existierte eine Übersetzung.

*Mein Kampf* von Tabori auch den aufstrebenden kroatischen Literaten als Inspiration dienen.

Die Dramenproduktion jener Zeit in Kroatien bot nämlich einen der Tagespolitik und der konkreten Geschichte gegenüber weitgehend gleichgültigen Diskurs, der sich vordergründig hauptsächlich innerfamiliären Verhältnissen und Geschlechterkämpfen zuwandte. Der Aspekt des Parodierens vom faktischen Rahmen gelöster, bedeutender historischer Gestalten, wie ihn Tabori in *Mein Kampf* betrieb und die Kritik in Zagreb unisono registrierte, fiel allerdings mit der Dramaturgie von Miro Gavran zusammen. Die intimistischen, für Kammerspielbühnen konzipierten und seit der zweiten Hälfte der 1980er Jahre immer häufiger aufgeführten Werke dieses damals nicht einmal 30jährigen Dramatikers wie *Kreons Antigone* (*Kreontova Antigona*, 1983), *Die Nacht der Götter* (*Noć bogova*, 1987) oder *Das Geheimnis des George Washington* (*Ljubavi Georgea Washingtona*, 1988) hießen die kroatischen Kritiker fast ausnahmslos gut und wurden zum neuen Trend erhoben. »Kürze, Einfachheit und die Kolloquialität seiner Repliken, Aktualität, aber kein provokativer Charakter der Themen, gute Geschichten und geschickt durchgeführte Wendungen und wenig Figuren«<sup>59</sup> – schon Boris Senkers knappe Aufzählung von stilistischen Eigenschaften der Schreibweise von Gavran lässt auf eine Tabori-nahe Poetik schließen. Gleichzeitig sind auch Unterschiede zwischen diesen verwandten künstlerischen Ausdrucksweisen erkennbar: Der kroatische Autor umgeht in seinen Dramen, anders als Tabori, zumeist die kontroverseren Stoffe und die politischen Provokationen, setzt lieber auf die 'sanfteren' Züge der Melodramatik und des Realismus als auf Grotteske, lässt die historischen Figuren nur als Modelle seiner Zeitgenossen den Alltag darstellen und hält sich mit dem rauhen und vulgären Humor zurück. Quantitativ scheinen hier aber Gemeinsamkeiten zu überwiegen. Den von Senker formulierten Aspekten sollte man nämlich noch den Einsatz von Ironie, die häufige Witzigkeit der Dialoge, den Verzicht auf umfangreiches Psychologisieren beim Figurenaufbau sowie das Aufstellen und Hintergehen von Klischees hinzuzählen. Auf einer Ebene, auf die auch Boris B. Hrovat bei seiner Kritik zur Inszenierung von Gavrans *Tschechow sagt Tolstoi Adieu* (*Čehov je Tolstoju rekao zbogom*, 1990) hinwies, treffen sich beide Dramaturgien, wenn auch aus unterschiedlichen Richtungen kommend: »[E]s geht um die 'metaliterarische' Konstruktion [...], die einerseits eine Art von Spiel bleibt, aber andererseits, ohne Zweifel, wesentlich schwerwiegendere, sogar universale Probleme anfasst«.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> Boris Senker: *Hrestomatija novije hrvatske drame. II. dio. 1945–1995*. Zagreb: Disput 2001, S. 507.

<sup>60</sup> Boris B. Hrovat: *Univerzalnosti, dobar dan*. »Večernji list« 12.2.1990.

Man könnte über weitere Gründe spekulieren, warum Taboris *Mein Kampf* in Zagreb insgesamt kein durchschlagender Erfolg gegönnt war – vielleicht aus finanziellen Gründen, die die Schauspieler zu anderen Projekten mit besserer Bezahlung oder die kleine Bühne zu anderen, weniger komplexen und kontroversen Titeln drängten, wegen zwar zufriedenstellender Kritiken, die jedoch keine spektakuläre Inszenierung bescheinigten, wegen der Zuspitzung der politischen Lage, die andere Konzepte und Spielformen im Theater verlangte o.ä. Tatsache ist, dass nach nur wenigen Wochen im Spielplan und lediglich neun Spielterminen dieses groteske, am Rande der Geschichtsdramatik angesiedelte und von Kritikern gut aufgenommene Stück über eine merkwürdige Liebe mit Anspielungen auf die Gegenwart aus dem Repertoire verschwand.