

E. Geisel H.M. Broder

Premiere und Pogrom



Der Jüdische Kulturbund
1933-1941
Texte und Bilder

Siedler Verlag

Der Jüdische Kulturbund ist eines der unbekanntesten Kapitel vom Leben der deutschen Juden im Dritten Reich. Zwar gelang zwischen dem Machtantritt Hitlers und dem Kriegsbeginn rund der Hälfte der 500.000 deutschen Juden die Ausreise, aber viele blieben im Lande, und sie versuchten nicht nur ihr Leben, sondern auch ihre geistige Existenz zu retten.

Sie führten mit Genehmigung der Behörden auch im Bereich der Kultur ein geheimes Leben in aller Öffentlichkeit, schrieben ihre Bücher, spielten Theater, gaben Konzerte und malten ihre Bilder. Aber niemand außer ihnen selbst durfte daran teilhaben, und mit dem Beginn des Krieges endete für die meisten von ihnen diese gespenstische Existenz im Zwielicht.

Henryk M. Broder, dessen streitbare Kommentare zu vielen öffentlichen Kontroversen führten, und Eike Geisel, Autor des in mehreren Auflagen erschienenen Buches »Im Scheunenviertel«, haben die Spuren dieses Lebens im Verborgenen in jahrelanger Arbeit gesammelt und zahlreiche Dokumente zusammengetragen. Ihr Text-Bild-Band legt den Ertrag dieser Spurensuche vor, indem er die Erinnerungen der Überlebenden, Berichte der Zeitzeugen, Reproduktionen der Kunstwerke und die Dokumente des Theaterlebens vereinigt.

Inhalt

Premiere und Pogrom	7
Junge Leute im fortgeschrittenen Alter	36
Business as usual	49
Erinnerungen	
<i>Ich wurde aus dem Kulturbund rausgeschmissen</i>	77
<i>Steptanz im Kulturbund</i>	87
<i>So etwas machen die Deutschen doch nicht</i>	95
<i>Alle standen auf und gaben den Hitlergruss</i>	105
<i>Momente, die Sternstunden waren</i>	110
<i>Das Theater war unsere Rettung</i>	121
<i>Wie halte ich meine Illegalität durch?</i>	128
<i>Anscheinend ging nichts ohne Musik</i>	136
<i>Mehr oder weniger war es doch ein Ghettotheater</i>	146
<i>Wer ist die blonde Frau? Das ist doch keine Jüdin!</i>	153
<i>Der Lagerkommandant trug massgeschneiderte Anzüge</i>	161
<i>Man blutete von innen</i>	171
<i>Mit Duke Ellington konnten wir nicht konkurrieren</i>	181
<i>Mein Vater hat den Kulturbund so ungeheuer geliebt</i>	194
<i>Kein Bier für den Juden dahinten!</i>	200
<i>Mir war das jüdische Publikum zu aufdringlich</i>	210

<i>Herr Dr. Levie, ich kann alles!</i>	219
<i>Wir haben alles verloren, mit Ausnahme des deutschen Akzents</i>	231
<i>Der Kulturbund war sein Lebenswerk</i>	238
<i>Von Juden mit Juden für Juden</i>	242
<i>Die Opern hatten es den Kazis angetan</i>	250
<i>Leb wohl, du ungetreue blonde Aktenmappe!</i>	257
<i>Geschminkt und mit goldenen Locken bei den Meistersingern</i>	270
<i>Eine kranke Idee, ein teuflischer Plan</i>	282
Reprise	294
Ein Reich, ein Ghetto: zwei Karrieren	314

Premiere und Pogrom

Wäre, wenn man von der organisierten Vernichtung sprechen muss, von Kunst und Künstlern nicht zuallerletzt zu reden? Denn nicht die Kultur, wie es die feuilletonistische Sicht auf Auschwitz will, wurde ermordet, sondern deren lebendige Voraussetzung. Juden wurden nicht als Künstler, sondern Künstler wurden als Juden drangsaliert und deportiert. Und nicht deren individuelles Schicksal, sondern der anonyme Verwaltungsakt, nicht die abenteuerliche Flucht, sondern der immer gleiche Abtransport gehören zur Wahrheit des Nationalsozialismus. Vor allem aber: überlebende Juden waren nicht vorgesehen. Die Beschäftigung mit dem kulturellen Leben der Juden in Deutschland nach 1933 oder gar mit dem Los einzelner Künstler scheint angesichts der vollendeten Barbarei daher bloss frivol zu sein. In der beliebten und dem antijüdischen Ressentiment verwandten Auflistung vertriebener oder ermordeter jüdischer Künstler, im Gerede von der Austreibung und Vernichtung des Geistes liegt diese Frivolität offen zutage: der Massenmord sei deshalb so schlimm, weil er die Verdienstvollen getroffen habe. Und noch im gegenwärtig erneuerten Bündnis von Mob und Elite lebt diese Ansicht als rassistische Maxime fort: ein tragisches Schicksal wie das Walter Benjamins dürfe sich nicht wiederholen, erklärte vor einiger Zeit ein Sprecher der Bundesregierung – womit er gleichzeitig alle Welt darauf hinwies, dass, falls sie es benötigten, 99 Prozent aller Deutschen eigentlich nirgendwo auf der Welt Asyl bekommen dürften. In der selektierenden Erinnerung ist kein Platz für die Namenlosen; und die regelmässig bekundete Trauer über die verjagte oder ermordete jüdische Intelligenz wird mit gleicher Regelmässigkeit zu einer Kundgebung des Selbstmideids, bei der die Deutschen sich als Opfer Hitlers betrachten, nämlich als kulturell von ihm zur Ader gelassene und nun schutzlos der – neuen – Überfremdung preisgegebene Nation.

Die Klage über den Kulturverlust ist jedoch hoffnungslos unbegründet. Man redet dabei von Kultur im Gegensatz zur Barbarei, als sei jene nicht schon längst in dieser aufgegangen. Denn es gab keine zwei Reiche im Dritten. Der berühmte, meist Göring zugeschriebene Satz: «Wenn ich das Wort Kultur höre, greife ich zum Revolver» wird bis heute vorsätzlich missverstanden als Siegesmeldung der Borniertheit über die Bildung, als Auskunft über einen unversöhnlichen Gegensatz. Friedlich vereinbart lebten diese beiden einander angeblich feindlichen Welten in Gestalt von zahllosen SS-Kadern, die nach dem Stress der Vernichtungsarbeit Entspannung bei klassischer Musik suchten, ins Theater gingen oder selbst Verse schrieben, um sich erhebende Gefühle zu verschaffen. Die friedliche Koexistenz von Goethe und Gaskammer war keine in einzelnen Monstern verkörperte moderne faustische Marotte, sondern nur extremer Ausdruck dieser ersten wirklich bürgernahe Form von Herrschaft. Zu ihren charakteristischen Betriebsmomenten gehörte das Ineinander von Kultur und Terror. Auch im Hinblick auf die Opfer, die ihre Zurichtung mit einem kulturellen Rahmenprogramm schmücken durften und vor ihrer Hinrichtung fidel sein sollten, bezeichnet die Naziauskunft über Kultur und Revolver keinesfalls einen schroffen Gegensatz von hohen Werten und niederen Instinkten, sondern die beiden Seiten einer sich ergänzenden Einheit. Kultur hiess zwar immer auch Herrschaft, sie ging aber nie restlos darin auf. Doch seit jener störungsfreien Liaison von Kunst und Konzentrationslager, seit der organisierten Verschränkung von Kultur und Grauen, die in Kultur *als* Grauen mündete, ist die Kultur irreparabel beschädigt; jede Verteidigungsrede auf sie wird zur Lüge, jede Klage über den Kulturverlust zum Schwindel.

Vor einigen Jahren kam das Theaterstück «Ghetto» des israelischen Autors Joshua Sobol an verschiedenen Bühnen der Bundesrepublik zur Aufführung. Es handelte von der Unterhaltung im Angesicht der Massenvernichtung und hatte einen historischen Schauplatz: das Wilnaer Ghetto. Doch was dem erstaunten Publikum als Ausbund perverser Charaktere, als extremer Ausnahmezustand im fernen Polen präsentiert wurde, war über Jahre hinweg, von 1933 bis 1941, gespenstische Normalität mitten in Berlin, Frankfurt, Hamburg, Köln, Breslau, München

und vielen anderen deutschen Städten. Und eben diese Normalität, diese alltägliche Simultaneität von Kultur und Schrecken, die in den Lagern ihren bizarren Höhepunkt erreichte, beraubt uns definitiv der Möglichkeit, die jüdische Zwangsgemeinschaft wie die deutsche Volksgemeinschaft im eindeutigen Unterschied zu unserer Gegenwart zu bestimmen und zu sagen: das war.

2

Am 1. April 1933, zwei Monate nach der Wende, wurden in ganz Deutschland jüdische Geschäfte boykottiert, Beamte aus dem öffentlichen Dienst entlassen, Ärzte und Anwälte bedroht und Künstler mit Auftrittsverbot belegt. Rund 8'000 jüdische Schauspieler, Musiker, Sänger, Regisseure und technische Angehörige des Bühnen- und Konzertbetriebs sassen plötzlich auf der Strasse.

Drei Jahre später blickte ein höherer Beamter des Propagandaministeriums auf die Startschwierigkeiten des neuen Regimes zurück: «Wer bedenkt, in welcher unglaublichen Masse gerade das damalige Theaterleben in Deutschland jüdisch überfremdet war», schrieb «Reichskulturwart» Hans Hinkel, «kann ermessen, wie viele jüdische Künstler zwangsläufig vor die Frage gestellt wurden, wo sie künftig beschäftigt werden konnten ... Kein Wunder, dass in eben dieser Masse, mit der wir – nun im Besitz der politischen Macht – 1933 die Entjudung unseres deutschen Kunst- und Kulturlebens begannen, die Frage gestellt wurde, was mit all den vielen jüdischen Künstlern geschehen sollte ...» Seine grammatikfreie Zwischenbilanz vom Herbst 1936 war ‚Judenreine Theaterpolitik‘ überschrieben.

Anfänglich wussten die Nazis nicht so genau, was sie mit den Tausenden entlassener Juden machen sollten. Noch hatte sich das für die nationalsozialistische Herrschaft typische Institutionsgeflecht von Behörden, die Opfer herstellten, und Apparaten, die dann die Opfer fürsorglich verwalteten, nicht herausgebildet. Im Klaren waren sich die Nazis jedoch darüber, dass ihre Reputation im Ausland unter dem möglichen Skandal jüdischer Massenarbeitslosigkeit leiden könnte. Noch

sorgten sie sich um ihr internationales Ansehen. Sie waren deshalb rasch bereit, einem jüdischen Selbsthilfeunternehmen zuzustimmen, welches die ökonomischen und sozialen Ausgrenzungskosten tragen sollte. Auf diese Weise konnten sie die Juden planmässig von Bühnen und aus Konzertsälen verdrängen, ohne dass etwa die arbeitslosen Künstler und Angestellten der staatlichen Fürsorge zur Last fielen. Im Sommer 1933 genehmigten die Behörden, die mit einer derart bequemen Lösung gar nicht gerechnet hatten, die Gründung eines «Kulturbundes Deutscher Juden». Er wurde zu einer Auffangorganisation für Künstler aller Sparten. Allein der Name des Unternehmens macht jedoch deutlich, dass es sich bei dieser neuen Organisation weder um eine bloss Fortsetzung des gewohnten Kulturbetriebs unter aussergewöhnlichen Bedingungen, also um eine eingeschränkte Weiterführung von philharmonischen Konzerten, von Opern- und Theateraufführungen handeln sollte, noch um eine bloss Massnahme der Arbeitsbeschaffung. Der Religionsphilosoph Martin Buber, der dem Ehrenpräsidium der neuen Vereinigung angehörte und bis zu seiner Emigration nach Palästina zu den prominenten Rednern in der Vortragsabteilung des Kulturbundes zählte, hob im Oktober 1933 hervor, dass die Bezeichnung «Kulturbund» programmatisch gemeint war. Seiner von anderen Gründungsmitgliedern geteilten Auffassung zufolge war die Namenswahl Ausdruck der Absicht, dass es weniger um die Abschaffung einer materiellen Obdachlosigkeit als um die Schaffung einer moralischen Behausung ging. «Man braucht nur die vier Worte, aus denen der «Kulturbund Deutscher Juden», besteht einzeln und in ihrer Zusammensetzung ernst zu nehmen», schrieb Buber zur Eröffnung der ersten Spielzeit, «mehr ist hier nicht not. Kultur gibt es in der Wirklichkeit immer nur als Kultur in einer Gemeinschaft ... Für die deutsch-jüdische Kultur also ist seinem Namen nach dieser Bund gegründet worden, und zwar nicht als Verein, nicht als Gesellschaft, sondern eben als Bund. ‚Bund‘, das bedeutet, dass die Menschen, die dazugehören, nicht durch Interessen, nicht durch einen Zweck allein, sondern lebensmässig unmittelbar miteinander verbunden sind ... Es ist eine Aufgabe der Bindung, der inneren Bindung.»

Doch Bubers Versuch, diese neue moralische Behausung im alten Ton alternativer Zivilisationskritik zu bestimmen, brachte nur auf pre-

käre Weise zum Ausdruck, wie vollständig und endgültig die Emanzipation der Angesprochenen widerrufen war. Denn noch die Reaktion auf die Abschaffung der Juden als Bürger war von ihrer Ursache eigentümlich durchdrungen. Buber beschwor die innere Bindung, die Unmittelbarkeit und andere Lebensgefühle der deutschen Jugendbewegung genau in dem Augenblick, als diese radikal verwirklicht wurden, als die Gesellschaft sich in Gefolgschaft verwandelte. Der «Bund» war sozusagen als deren noble Version gedacht, als erhabene Form der Volksgemeinschaft. Er war nicht in den Niederungen des Mobs angesiedelt, hier gab es keinen Goebbels und keine Vulgarität, hier herrschte Höhenluft, Geist und George. Und nachgerade von ausgesuchter Ironie war der Umstand, dass der «Kulturbund» bei seiner behördlichen Zulassung mit dem Vertreter eines anderen Bundes, mit Hans Hinkel zu tun hatte, der nicht nur Staatsbeamter, sondern auch Leiter des «Kampfbundes für deutsche Kultur» war. In der Praxis hingegen sah alles bald ganz profan aus. Hier spielte weder die gelegentlich religiös unterfütterte Sinngebung des Namens eine Rolle, da gab es keine Bundeslade, sondern eine Registratur, noch stellte sich die von Buber beschworene lebensmässige Unmittelbarkeit ein. Ganz lakonisch hiess es im Resümee der ersten Spielzeit: «Der Berliner Kulturbund trägt Vereinscharakter.»

Gründer und Leiter des Unternehmens bis zum Novemberpogrom 1938 war der Berliner Neurologe, Musikwissenschaftler und Dirigent Kurt Singer. Zu den Persönlichkeiten, die ihn beim Aufbau eines jüdischen Theater-, Opern- und Konzertbetriebs unterstützten, gehörten der frühere Ullstein-Journalist Werner Levie; der Schriftsteller und Theaterwissenschaftler Julius Bab; die Regisseure Fritz Jessner und Fritz Wisten, letzterer auch der dominierende Schauspieler des Ensembles; der ehemalige Bühnenbildner der Berliner Städtischen Oper, Heinz Condell, und eine Reihe später international berühmter Dirigenten wie Joseph Rosenstock, Wilhelm Steinberg und Rudolf Schwarz. Viele prominente Vertreter des deutschen Judentums stellten sich dem Kulturbund entweder ehrenhalber zur Verfügung, wie etwa der Maler Max Liebermann oder die Schriftsteller Jakob Wassermann und Georg Hermann, oder wirkten in der neuen Organisation als Funktionäre mit. In-

des, die treibende Kraft beim Auf- und Ausbau des Unternehmens war Kurt Singer, der als stellvertretender Intendant der Städtischen Oper in Berlin entlassen worden war und nun den Jüdischen Kulturbund als sein «Lebenswerk» betrachtete. In seiner Person reflektiert sich überdeutlich und auf gelegentlich komische, zumeist jedoch groteske und schliesslich tragische Weise der die Nothilfe überhöhende Gründungsgedanke des ganzen Unterfangens: nämlich die erklärte Absicht, die Deutschen davon zu überzeugen, dass Juden nicht nur Menschen, sondern kultivierte Menschen seien. Wie man heute weiss, war dieser Versuch, die nazifizierte Bevölkerung zu erziehen, nur insofern nicht erfolglos, als es nun die Nachkriegsdeutschen sind, die von Juden oft verlangen, die besseren Menschen zu sein und mit gutem Beispiel voranzugehen.

An die Kraft des guten Beispiels glaubte auch Julius Bab. Zwar sprach er von «ekligen» Verhandlungen mit den Nazibehörden und war einer der wenigen, die von Anfang an den Ghettocharakter des jüdischen Kulturbetriebs sahen, aber auch er hoffte, der Jüdische Kulturbund könnte zur moralischen Anstalt für die Deutschen werden. In einem Brief vom Juni 1933 schrieb er: «... es bleibt doch eine bittere Sache – ein Ghettounternehmen, das wir freilich so gut machen wollen, dass sich die Deutschen schämen müssen»; womit er ausgerechnet vom jüdischen Theater erwartete, was seine eigene Volksbühnenbewegung in den Jahrzehnten zuvor nicht zuwege gebracht hatte. Von seiner dennoch eher nüchternen Sichtweise waren andere an der Gründungsdebatte beteiligte Künstler, Intellektuelle und Funktionäre oft weit entfernt. Moritz Goldstein etwa, einer der prominenten Autoren Berlins, der die unsägliche Formel von den Juden als den «Verwaltern der deutschen Kultur» geprägt hatte, erklärte Ende 1933 in der «Jüdischen Rundschau»: «Weitermachen! Wenn wir auch erleben, dass die staatsbürgerliche Gleichberechtigung der Juden zurückgenommen wird: die welthistorische Tatsache ihres Eintritts in die europäische Kulturgemeinschaft lässt sich nicht zurücknehmen ... Mag das, was man uns aufzwingt, als Ghetto gemeint sein: der Geist wird darin herrschen. Darauf allein kommt es an. Alles andere ist äusserlich.» Den mit zeitgenössischer Lyrik vertrauten Lesern muss das damals wie eine Neuauflage der poetischen Tröstung:

«Armut ist ein stiller Glanz von innen» vorgekommen sein, mit welcher Rilke einst die Lage der Habenichtse veredeln wollte. Über derlei Versuche, dem Ghetto etwas Gutes abzugewinnen, spottete damals der Schriftsteller René Schickele in einem Brief an Thomas Mann: «Nach Zeitungsberichten gehört (Wassermann) dem Gremium des neugegründeten Berliner Ghettos an ... Die Prügelknaben organisieren sich unter Aufsicht der S.A. – ein erbaulicher Anblick.»

Geradezu überschwänglich reagierte der gewesene Staatsschauspieler Fritz Wisten, den man eben in Stuttgart aus jener von Goldstein angerufenen «europäischen Kulturgemeinschaft» hinausgeworfen hatte. «Desto mehr leuchtet mir ein», teilte er Julius Bab in Berlin mit, «dass hier ein Unternehmen im Entstehen ist, welches das *Ideal* – Theater rundweg zu werden verspricht. Ein Ensemble, das durch äussere Umstände gezwungen wird, mit heroischer Besessenheit und aus einer Gesamtheit heraus Theater zu spielen, wie schon lange nicht mehr gespielt worden ist.» Tucholsky im schwedischen Exil kannte diesen Brief nicht, aber doch genügend ähnlich hochgestimmte Stellungnahmen. Ihm erschien das Unterfangen wie eine Realsatire, wie die grässliche Schlussform oft von ihm karikiertes Verhältnisse. In einem berühmt gewordenen letzten Brief an Arnold Zweig liess er erkennen, dass aus den Gegenständen seiner Kritik Objekte der Verachtung geworden waren: «Da sehen Sie», schrieb er über den Jüdischen Kulturbund, «dass dieselben Leute, die auf vielen Gebieten die erste Geige gespielt haben, das *Ghetto* akzeptieren – die Idee des Ghettos und ihre Ausführung ... Man sperrt sie ein; man pfercht sie in ein Judentheater mit vier gelben Flecken vorn und hinten, und sie haben ... nur einen Ehrgeiz: ‚Nun werden wir ihnen mal zeigen, dass wir das bessere Theater haben/»

Max Reinhardt hatte den Behörden aus dem Londoner Exil lakonisch mitgeteilt, weshalb er nicht daran dächte, weiterzumachen: Duldung sei keine Atmosphäre für Theater. Das Theater des Jüdischen Kulturbundes wurde freilich nicht nur geduldet, sondern, wie sich bald herausstellen sollte, planmässig gefördert. Am Rande des Berliner Theaterbezirks mietete man mit Genehmigung der Nazibehörden ein Theater an, welches in der Folgezeit unter seinem Dach vereinte, was ansonsten auf vie-

le Spielstätten verstreut ist: Schauspiel, Musiktheater, Konzert, Kabarett, Film und Vorträge. Am 1. Oktober 1933 wurde der «Kulturbund deutscher Juden» feierlich mit Lessings «Nathan der Weise», einer Art Credo des jüdischen liberalen Bürgertums, eröffnet. «Der Abend war eines der grossen Erlebnisse im Berliner Judentum jener Jahre», schrieb der Chronist des «Jüdischen Theaters in Nazideutschland», Herbert Freedlen. «Noch trat die beginnende Pauperisierung nicht in äusseren Formen in Erscheinung. Das Parkett bot ein Bild wie bei den Premieren der Reinhardt-Zeit.» Auf der Bühne wurden Merksätze edler Gesinnung deklamiert, wie etwa: «Ich weiss, was gute Menschen denken, weiss / Dass alle Länder gute Menschen tragen», und der Schauspieler Kurt Katsch, der gerade an seinen Erinnerungen mit dem Titel «Von Ghetto zu Ghetto» schrieb, wandte sich als «Nathan» ans jüdische Premierenumfeld: «Es eifre jeder seiner unbestochenen / Von Vorurteilen freien Liebe nach!»

Eine ganz andere Aufforderung enthielt die Programmankündigung zur Aufführung von Lessings Lehrstück über Aufklärung und Toleranz: «Aus technischen Gründen ist das Parken von Autos vor dem Theater nicht zulässig. Wir bitten unsere Mitglieder, in Auftreten, Kleidung und Haltung zu berücksichtigen, dass wir Repräsentanten einer in Not befindlichen Gemeinschaft sind. Wir wollen unserer Umgebung keinen Anlass zum Ärgernis geben. Wir bitten unsere Mitglieder, politische Gespräche jeder Art während der Veranstaltung zu meiden.» Dies war das einzige Mal, dass der «Nathan» in Nazideutschland gespielt wurde. Ein musikalisches Gegenstück dazu bildeten die vier Aufführungen von Beethovens «Eroica» durch das Kulturbundorchester im August 1934 zu Ehren des verstorbenen Reichspräsidenten von Hindenburg.

3

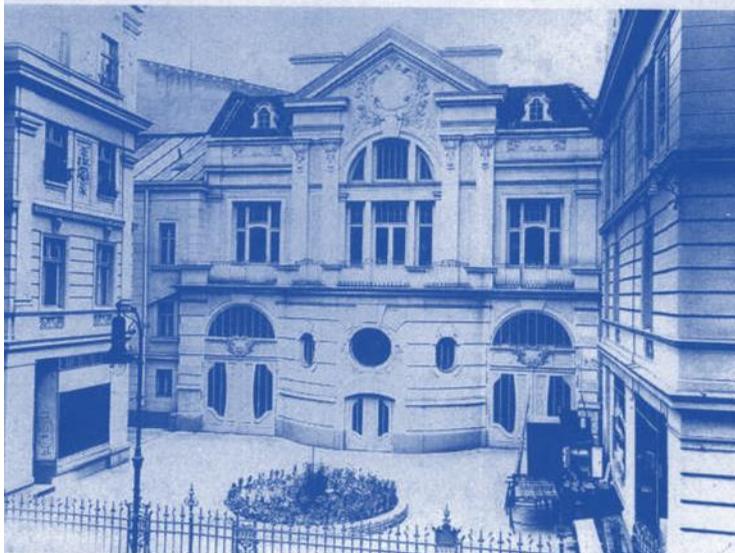
Die Ausgeschlossenen gingen nun in geschlossene Vorstellungen. Auf die Programme und Spielpläne durfte nicht in der Öffentlichkeit, sondern nur in der jüdischen Presse hingewiesen werden; öffentlicher Kartenverkauf war verboten. Die Besucher der Veranstaltungen mussten

sich mit einem besonderen Lichtbildausweis legitimieren. Treffend kommentierte Ende 1933 ein amerikanischer Journalist diese negative Exklusivität: «In einer paradoxen Umkehr des üblichen Naziverfahrens betrachtet man hier nur den Nichtarier mit Wohlwollen. Ausnahmsweise einmal ist rassistische ‚Minderwertigkeit‘ eine Art Vorteil.» Der Korrespondent der «New York Times» hatte eine Aufführung des «Figaro» gesehen und war unentschlossen, was ihn mehr bewegt hatte: das hohe künstlerische Niveau der Inszenierung oder die von normalen Opernabenden völlig verschiedene Atmosphäre dieser Vorstellung, die er mit den «Zusammenkünften der frühen Christen in den Katakomben Roms» verglich.

Vom «Büro Hinkel» im Propagandaministerium gegen Schikanen lokaler Parteichargen und Eingriffe konkurrierender Instanzen abgeschirmt, verlief der Theater- und Musikbetrieb bis 1938 relativ störungsfrei. Zwar mussten alle Veranstaltungen vom «Reichskulturwart Hinkel» genehmigt, alle Texte der Zensur vorgelegt werden, und es durften nach und nach keine deutschen Autoren oder «arischen» Komponisten mehr aufgeführt werden, doch die Funktionäre des Kulturbundes begriffen die systematische Einengung ihres Spielraums immer noch als nur vorübergehende Beschränkung oder aber als allmählich sich stabilisierendes Arrangement. Das Nebeneinander von Kultur und Kontrolle nährte bei vielen leitenden Mitarbeitern die Illusion, es wäre auf Dauer eine Koexistenz von Nazis und der von diesen entrechteten Minderheit möglich, ein Gedanke, der am schärfsten ausgeprägt war in der Vorstellung vom «Jüdischen Staatstheater im Dritten Reich»; dieses wiederum sollte die Anstalt sein, in welcher jüdische im Gegensatz zur deutschen Kultur nicht nur gepflegt, sondern überhaupt erst geschaffen werden musste. In diesem bizarren Schlusstadium der deutsch-jüdischen Symbiose versuchten die jüdischen Kulturfunktionäre, aus jeder Not eine neue Tugend zu machen; Zensur und Verbote wurden zwar als massive Beschränkung, andererseits aber als ebenso grosse Chance der Rückbesinnung auf jüdische Tradition begriffen. Und so wurden die Anordnungen des Propagandaministeriums übersetzt in jüdische Selbstkritik. Wenn Hinkel befahl, dann galt es offenbar nicht nur zu gehorchen, son-

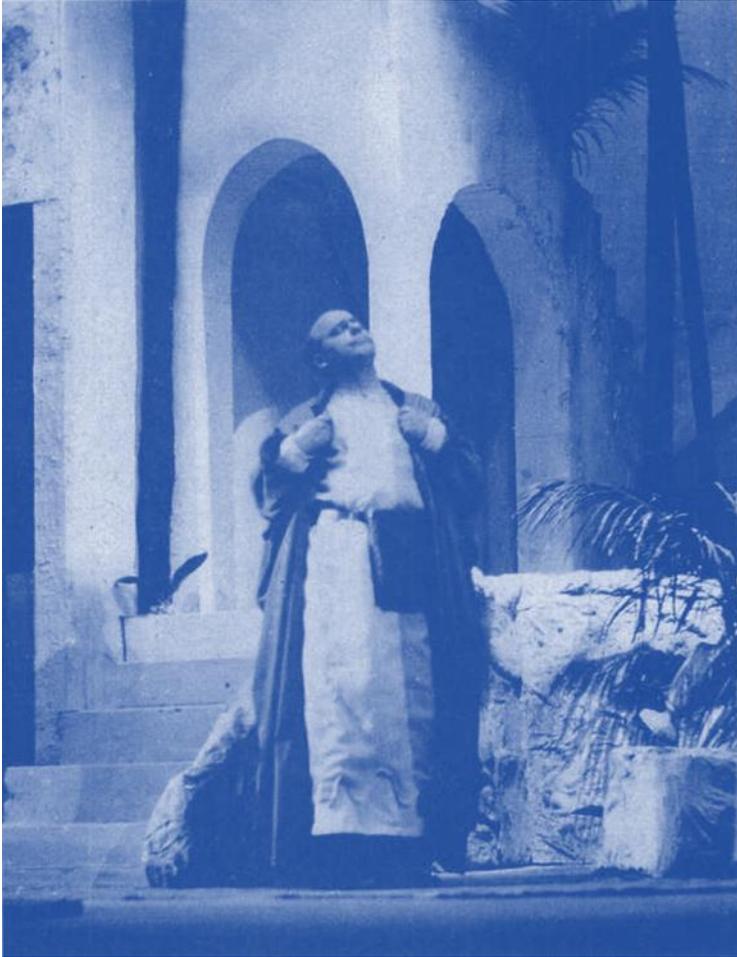
dern den Befehl einfühlend für sich selbst zu begründen. Hinkel erklärte beispielsweise in der «Frankfurter Zeitung» über die Programmgestaltung des Kulturbundes: «Als Anmassung muss ... empfunden werden, wenn bei Vorschlägen bzw. Anträgen zu Veranstaltungen der Judenschaft unter sich Werke von *Beethoven*, *Goethe* und *Mozart* auftauchen; denn es ist nicht der Zweck der Übung, inhaltlich deutsche Kulturbünde mit jüdischen Mitgliedern aufzuziehen. Vielmehr soll dem Judentum Gelegenheit zur Entfaltung in den eigenen geistigen und schöpferischen Grenzen gegeben werden. Sollte diese Entfaltung dem Juden zu dürftig sein, dann wird er es besser verstehen, warum wir ihn nicht als Herrn und Meister über unser Kulturleben haben wollen.» Auf derlei Zurechtweisungen reagierte das jüdische Feuilleton, indem es diese in Selbstvorwürfe umwandelte: «Verfolgt man die ab und zu laut werdende Kritik am jetzigen Kulturbund-Theater, so erkennt man den Grund im Wesentlichen darin: dass die Kulturbund-Bühnen im Reich viel mehr das Signum des alten deutschen Gesellschafts-Theaters tragen als dasjenige eines spezifisch jüdischen Spielplans. Man spielt Klassiker: Shakespeare, Lessing, Goethe, mitunter auch die Griechen; dann Shaw, Ibsen, Wilde, Pirandello, Schnitzler, Zweig, Beer-Hofmann, Ossip Dymow. Selbst in den einzelnen aufgeführten Stücken ist dieser Spielplan vollkommen identisch mit demjenigen des alten bürgerlichen Theaters, und die Kritik fragt: ob eine derartige Wiederholung Sinn und Zweck einer jüdischen Schaubühne sei! Die Frage muss man bei objektiver Beurteilung allerdings mit einem glatten Nein beantworten.»

Über Jahre hinweg beschäftigte sich nun das Feuilleton der jüdischen Presse damit, wie das Manko behoben, wie aus Mangel Fülle, wie aus dem Nachteil ein Vorzug zu machen sei. Die einerseits politisch, andererseits akademisch, gelegentlich unter religiösen und immer wieder unter ästhetischen Aspekten heftig geführte Debatte über die Frage, was denn jüdische Kunst, jüdisches Theater oder jüdische Musik sei, nimmt sich nicht nur in der Retrospektive so aus, als beschäftigte sich eine Gruppe von Menschen, denen man das Essen verboten habe, nun mit der Frage, wie man von Luft leben könne. Wurde am Anfang noch Goethe gespielt oder der «Figaro» aufgeführt, so wurden nach und nach

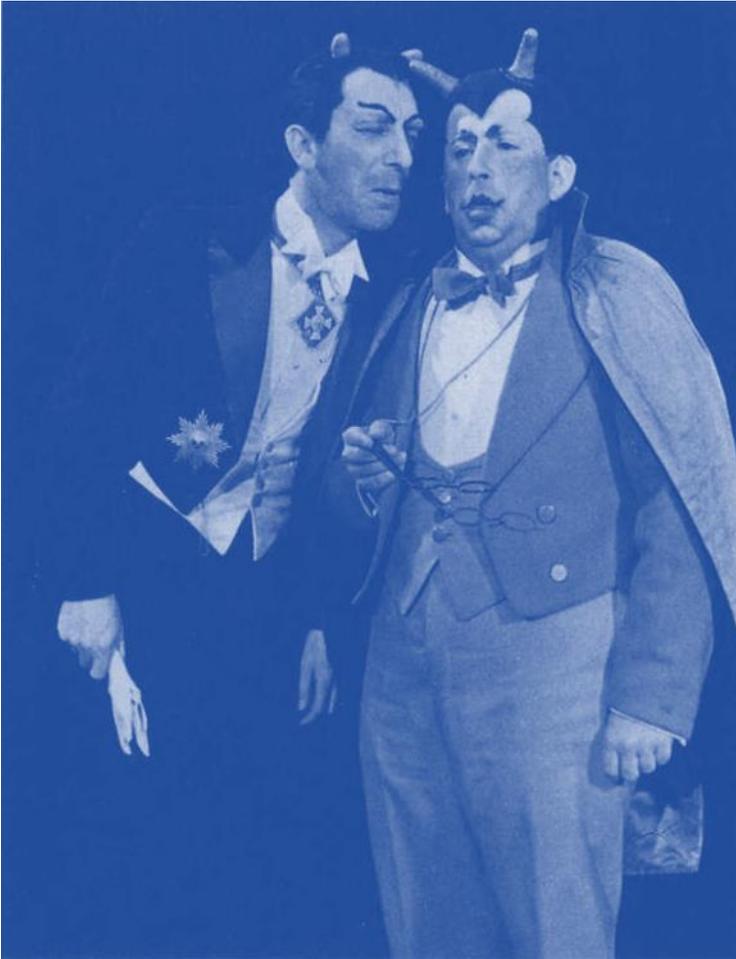


*«Jeremias» von Stefan
Zweig. Inszenierung Fritz
Jessner, Oktober 1934*

*Das Theater des Jüdischen
Kulturbundes in der Berli-
ner Kommandantenstrasse*



*Kurt Katsch als Nathan,
Oktober 1933*



*Fritz Tachauer und Martin
Rosen in «Señor Alan aus
dem Fegefeuer» von Lopez,
Juni 1941*



Von links: Alfred Berliner (Balthoff), Fritz Tachauer und Fritz Grünne in der letzten Inszenierung des Kulturbundes: «Spiel im Schloss» von Molnar, August 1941

Herbert Grünbaum (links), Elfriede Borodin und Walter Hertner (Herz) in «Amcha» von Scholem Alejchem, April 1937





Foyer und Aufgang zu den Rängen im Theater des Jüdischen Kulturbundes in Berlin

«Der Bajazzo», nur noch konzertant aufgeführt, November 1940. Dirigent: Berthold Sander



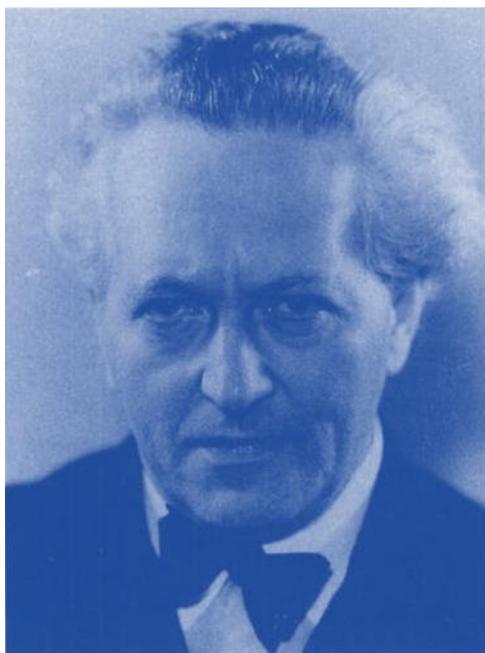
*Lilly Kann und Fritz
Wisten in Stefan Zweigs
«Jeremias», Oktober 1934*



*Julius Bab, Mitbegründer
und Dramaturg des Jüdi-
schen Kulturbundes. Auf-
nahme Anfang der 50er
Jahre in New York*



*Die regionalen Kultur-
bünde im Deutschen
Reich
Übersichtstafel der
Ausstellung «4 Jahre
Kulturbund»,
August 1937*



Der eingebildete Kranke

Singspiel in drei Akten

nach Molière

Bearbeitung: Leo Israel Hirsch

Musik nach alten Meistern

zusammengestellt von Karl Israel Wiener

PERSONEN:

Argan	Alfred Israel Berliuer
Beline, seine zweite Frau . . .	Steffi Sara Hinzelmann
Angelique, seine Tochter . . .	Cläre Sara Arnstein
Beralde, sein Bruder	Fritz Israel Tachauer
Cleant	Fritz Israel Grüne
Dr. Diafoirus, Arzt	Ben Israel Spanier
Thomas Diafoirus, sein Sohn .	Martin Israel Rosen
Dr. Purgon, Argans Arzt	Georg Israel Jacobsohn
Fleurant, Apotheker	Berthold Israel Guttentag
de Bonnefoi, Notar	Martin Israel Brandt
Toinette	Jenny Sara Bernstein

Am Flügel: Martin Israel Keil

Bühnenbild: Hanna Sara Litten

Pause nach dem zweiten Akt

die Werke der Klassik und der deutschen Romantik verboten; Beethoven durfte ab 1937 nicht mehr gespielt werden, Mozart «entfiel» dem «Anschluss» Österreichs. Die immer grösser werdenden Lücken im Repertoire mussten also mit Werken jüdischer Autoren und jüdischer Komponisten ausgefüllt werden. Doch abgesehen von der allerchristlichsten Musik Mendelssohns oder der Musik Mahlers, die beide damals ausschliesslich im Kulturbund zu hören waren, erwiesen sich nahezu alle sogenannten jüdischen Vorstellungen als Flop. Das Publikum blieb weg, nicht weil das Repertoire zu wenig jüdisch, sondern weil es überhaupt jüdisch war.

Die Debatte über jüdische Kultur, die sich bereits unmittelbar nach dem «Nathan» im Oktober 1933 entzündet hatte, flammte in den Monaten nach den «Nürnberger Gesetzen» wieder auf, als das Büro Hinkel verstärkt die Judaisierung des Programms verlangte. Dem fehlenden jüdischen Bewusstsein sollte, so die Befürworter der Bekenntniskultur, mit «jüdischen Musik- und Theatererlebnissen», das heisst mit synagogalen Kompositionen, hebräischen und jiddischen Volksliedern und ostjüdischen Theaterstücken abgeholfen werden. Auf einer Kulturbundtagung im September 1936, an der Hinkel in Begleitung von Gestapobeamten teilnahm, wurde die von den Nazis geforderte und von den leitenden Funktionären des Kulturbundes gewollte Judaisierung des Repertoires beschlossen. Kurt Singer, der jede neue Herabwürdigung als Herausforderung zu pathetischer Stimmung verstand, erklärte auf dieser Tagung: «Der Name «Kulturbund deutscher Juden» hatte seine Symbolkraft erwiesen. 1934 wandelte er sich um, von aussen zum Jüdischen Kulturbund», von innen her zu der Aufgabe, die Judaisierung westlicher Kulturbegriffe und Kulturbedürfnisse auf dem Theater zu entwickeln ... jetzt erst ist der Jude in Deutschland reif zur Mitgliedschaft im «Bund für jüdische Kultur».» Es wurde die Einrichtung einer dramaturgischen Zentralstelle im Kulturbund beschlossen, die u.a. mit einem Hebraisten und einem Jiddisten besetzt werden sollte. Die Schauspieler sollten «jüdisch geschult» und das Publikum durch Vorträge und Programmhefte auf die «jüdische Kultur» vorbereitet werden. Gleichwohl sprach auf dieser Tagung der bekannte Berliner Rabbiner Prinz, der diesen Beschluss mit einer programmatischen Rede über die «nationalpädagogische» Funktion des Theaters vorbereitet hatte, von der objektiven Un-

möglichkeit einer jüdischen Kultur in Deutschland: «Das Judentum in Deutschland, das sich innerhalb einer sehr starken Auswanderungsbewegung befindet und dessen musikalische Lebensbegleitung der Pfiff der Lokomotive und die Signale der Schiffe sind, hat im Angesicht der Tatsache, dass innerhalb der letzten 3½ Jahre nahezu 100'000 zumeist junge Menschen uns verlassen haben, sehr geringe Aussichten, eigene jüdische Kulturwerte zu schaffen ...» Daran waren auch offenkundig weder die Schauspieler noch das Publikum interessiert: Das erfolgreichste Stück auf der Bühne des Berliner Kulturbundtheaters im Jahr 1936 war Shakespeares «Sommernachtstraum».

In die Auseinandersetzungen über die Frage, was «jüdische Kultur» sei, war auch die Kunst von Anfang an einbezogen. Wenige Tage vor Hitlers Regierungsantritt war in Berlin das Jüdische Museum eröffnet worden unter dem Leitgedanken, dass jüdische Kunst – eine Parklandschaft wie eine Prophetendarstellung – als Werke von Künstlern jüdischer Herkunft zu definieren sei. Aus dieser schon zweifelhaften Entscheidung war nun die Forderung an eine Zwangsgruppe von Künstlern geworden, ihre Abstammung in ein Stilmittel zu verwandeln. Schon anlässlich einer ersten Ausstellung im Dezember 1933 hatten Kritiker angemerkt: «Es fiel auf, dass keiner der Künstler ... wenn selbst nur in veränderten Bildinhalten, auch das dokumentiert, was eines der Ergebnisse des Jahres für uns ist: die jüdische Welt, die Besinnung auf den jüdischen Umkreis.» Dass damit nicht der mangelnde Realismus der Maler gemeint war, wurde im Frühjahr 1936 anlässlich der «Reichsausstellung jüdischer Künstler» im Jüdischen Museum in Berlin deutlich: «Hiesse die Ausstellung nicht eine der jüdischen Künstler, aus ihr selbst ginge nicht hervor, dass es sich um jüdische Menschen handelt, die diese Werke geschaffen haben. Nur in ganz wenigen Fällen, wie etwa Illustrationen zu biblischen Motiven ... wird das jüdische Motiv angeschlagen ... und auch hier fast immer nur konventionell. Es ist, als seien alle diese dem Judentum nicht einmal von aussen, geschweige denn in sich selbst begegnet. Wo ein jüdisches Antlitz als Portrait sichtbar wird, ist es immer ein dunkles Judentum, ein hoffnungsloses, unfreudiges ... Es ist eine Ausstellung ... ohne alles Pathos.»

Aus der Gründungsaufgabe, keine «deutschen» Werke aufzuführen, war der penibel überwachte Befehl geworden, ein «jüdisches Repertoire» zu präsentieren – etwas, womit die übergrosse Mehrheit des jüdischen Publikums wenig anzufangen wusste. Es gab nur geringes Interesse an Stücken mit spezifisch jüdischer Thematik oder an Übersetzungen und Bearbeitungen jiddischer Autoren wie Scholem Alejchem oder Mendele Moicher Sforim. Auch eigens vom Kulturbund in Auftrag gegebene Stücke oder gar ein Kompositionswettbewerb konnten nicht verhindern, dass das Publikum trotz aller oft demütigenden Erlebnisse lieber in öffentliche Theater ging oder sich von der «Gräfin Mariza» – dem letzten Publikumserfolg im Berliner Kulturghetto – unterhalten liess als von «Weihstunden» und bestellter Gesinnungsmusik. Ironisch kommentierte der «Manchester Guardian» 1935 die paradoxe Tatsache, dass bei dem Unternehmen etwas herausgekommen sei, was die Nazis gar nicht gewollt hätten: nämlich keine jüdische, sondern deutsche Kultur. Der Berliner Korrespondent der Zeitung schrieb: «Ein Stachel im Fleisch der deutschen Behörden ist der Umstand, dass die Juden unter sich eine Atmosphäre von absolut deutscher Kultur geschaffen haben; damit jedenfalls war nicht gerechnet worden.»

Während der Olympischen Spiele drosselten die Nazis ihre anti-jüdischen Massnahmen. Erstmals wurde eine ganze Reihe deutscher und ausländischer Journalisten zu Theatervorstellungen des Jüdischen Kulturbundes zugelassen. Sie sollten von der Liberalität der nationalsozialistischen Diskriminierungspolitik und von der erfolgreichen Durchsetzung der «kulturellen Autonomie» der Juden, also von der Judaisierung des Kulturghettos berichten. Doch nur die deutsche Presse glaubte diese Propagandalüge so entschieden wie ihr Vorsprecher im Büro Hinkel. Das «Berliner Tageblatt», die Zeitung für die gebildeten Nazistände, schrieb nach einer Aufführung des ost-jüdischen Stücks «Die goldene Kette»: «Der Titel des Stückes, wie auch sein ganzer Inhalt, hat Symbolcharakter; gezeigt wird der Sieg einer traditionsbedingten, aus dem Blut geborenen, östlichen Religiosität und Weltanschauung über westlichen Rationalismus – alles, versteht sich, in der jüdischen Seelenreligion.» Befriedigt stellte der Kritiker fest, «wie unendlich fremd diese

Welt dem fremden Besucher sein muss ... er findet den Zugang nicht.» Der Kulturbund habe damit einen Schritt in die richtige Richtung getan und gezeigt, «dass hier ein Weg, wohl der einzige Weg überhaupt, anhebt». Damit war die in jenen Tagen erzwungene Judaisierung des Kulturbundrepertoires feuiUetonistisch bekräftigt.

Doch innerhalb des Kulturbundes stiessen alle Versuche, den Spielplan mit ost-jüdischen Volksstücken oder mit liturgisch und chassidisch gefärbter Programmmusik anzureichern, bis zuletzt auf Skepsis, Desinteresse oder gar offene Ablehnung. Eine «jüdische Kunst» wurde weder geschaffen, noch konnte sie sich etablieren. Selbst auf Seiten der Machthaber wurde dies gelegentlich erkannt. 1935 beschwerte sich im «Völkischen Beobachter» der Nazi-Ideologe Alfred Rosenberg, der Kulturbund habe seine Hausaufgaben nicht gemacht: «Damit, dass z.B. der Berliner Kulturbund eine Serie von Aufführungen herausgebracht hat, die mit jüdischen Dingen so gut wie nichts zu tun haben, ist doch wirklich ebensowenig getan wie mit den noch so erhebenden und hochkünstlerischen Konzerten, bei denen zwar Juden für Juden wirken, ihnen aber eigentlich nichts Jüdisches vermitteln.»

4

Nach Berliner Vorbild wurden ab 1934 im ganzen Reichsgebiet regionale und lokale Kulturbünde gegründet. 1938 gab es 76 Kulturbünde in 100 Städten. Neben Berlin verfügten Hamburg und Köln über ein eigenes Theaterensemble, der Kulturbund Rhein-Main über ein eigenes Sinfonieorchester. Der mitgliederstärkste Kulturbund war Berlin mit rund 18'000 Abonnenten im Jahr 1937; die kleinste Filiale war Küstrin mit 24 Mitgliedern. 1935 musste der «Kulturbund Deutscher Juden» seinen Namen in «Jüdischer Kulturbund» umändern. Die Gestapo hatte «aus staatspolitischem Interesse» Einspruch gegen die Eintragung ins Vereinsregister eingelegt: Deutsche Juden sollte es nicht mehr geben. Hingegen war nun die Rede von der «Autonomie des jüdischen Kulturlebens», einer Vorform der später im KZ Theresienstadt praktizierten «Selbstverwaltung». Hinter diesem hauptsächlich für die Betroffenen

selbst wie für das Ausland bestimmten Propagandaschwindel, der die systematische Ausschaltung der jüdischen Künstler wie des Publikums als minderheitenfreundliches Mäzenatentum verbrämte, verbarg sich vor allem die Absicht, die Juden planmässig zu ghettoisieren. Als gewissermassen kulturpolitisch flankierende Massnahme der berüchtigten «Nürnberger Gesetze» ordneten 1935 das Propagandaministerium und die Gestapo den Zusammenschluss aller Kulturbundorganisationen zum «Reichsverband jüdischer Kulturbünde» an. Eifersüchtig auf die Kompetenzzaneignung in der ‚Judenfrage« bedacht, hielten sich beide Nazi-Apparate zugute, ihre Behörde habe es geschafft, «sämtliche kulturellen jüdischen Vereinigungen zur leichteren Erfassung und zentralen Überwachung zusammenzufassen».

Angemeldet beim «Reichsverband» und damit zur «zentralen Überwachung» zusammengefasst waren 1937 genau 1'425 ausübende Künstler: in Schauspieler, 81 Schauspielerinnen, 78 Opernsänger, 119 Opernsängerinnen, 100 Konzertsänger, 148 Konzertsängerinnen, 174 Instrumentalisten, 154 Unterhaltungsmusiker, 32 Rezitatoren, 54 Vortragende, 49 Kabarettisten, 25 Artisten, 22 Diseusen, 61 Tänzerinnen und Artistinnen, 171 Maler, 225 Bildhauer und 21 Graphiker. Insgesamt zählte der «Reichsverband» in den Jahren 1936 und 1937 etwa 50'000 Abonnenten, also nur wenig mehr als 10 Prozent der noch in Deutschland lebenden jüdischen Bevölkerung. Der Intendant Kurt Singer beklagte damals das geringe Interesse vor allem der Juden Berlins. In dieser Stadt gab es noch 12'000 Familien, von denen niemand dem Kulturbund angehörte. In einem internen Rundschreiben vom 6. April 1937 bemängelte Singer: «Es ist allgemein bekannt, dass ein grösserer Teil der Juden Berlins sich aus Grundsatz dem Jüdischen Kulturbund fernhält: es sind Menschen, die den Weg zu den anderen Theatern Berlins für wesentlicher halten, sich nicht ‚ghettoisieren‘ lassen wollen ... überhaupt nicht gebunden sein wollen.» Auch das Büro Hinkel im Propagandaministerium kritisierte die mangelnde Bereitschaft, sich dem Kulturbund anzuschliessen, weil dies seine Erfassungspolitik gefährdete. Immer der perfide Anwalt der jüdischen Sache, monierte Hinkel: «Auch den jüdischen Künstlern würde es noch besser gehen, sie würden noch

mehr bezahlt werden können und noch mehr Betätigungsmöglichkeiten haben, wenn alle jüdischen Rassegenossen die jüdischen Veranstaltungen besuchten. Von den weit mehr als 160'000 Juden in Berlin sind nur 18'500 im Kulturbund, das ist ein Zeichen für zu wenig jüdisches Rassebewusstsein.» Wie dieses zu entwickeln sei, erklärte Hinkel einige Monate nach der «Kristallnacht» dem Reporter eines NS-Pressedienstes: «Darf ich Sie daran erinnern, dass es erst der bekannten Verbotsmassnahme Dr. Goebbels' bedurfte, um zahlreiche noch in Deutschland befindliche Juden endlich vom Besuch deutscher Kulturveranstaltungen auszuschalten. Von sich aus taten es in den ersten fünfzehn Jahren unseres Staates die angeblich so verfolgten und unterdrückten Juden nicht. Dafür besaßen sie nicht das kleinste Quantum ‚völkischen Ehrgefühls'!» Und weil alle Verbote weder das «völkische Ehrgefühl» noch den Organisationsgrad des Kulturbundes verstärkten, pferchten die Nazis die Juden schliesslich in Lager. Doch selbst dort wollte sich «jüdisches Rassebewusstsein» nicht so recht einstellen: Eichmann soll bei einem Besuch im KZ ganz empört gewesen sein, dass keiner der Häftlinge die paar Brocken Hebräisch kannte, die der Hobbyjudaist gelernt hatte.

Natürlich lag ein wesentlicher Grund für die stagnierende oder abnehmende Mitgliederzahl des Kulturbundes darin, dass durch Tod, Verarmung und vor allem durch Auswanderung der Organisation jährlich Tausende von Abonnenten verloren gingen. Zu den vielen Paradoxien des Unternehmens gehörte, dass jeder Emigrant ein Mitglied weniger war. Wer vor den Nazis ins Ausland floh, liess auch den Kulturbund hinter sich. Jeder, der sich rettete, war für den Kulturbund verloren. Und je mehr die Auswanderung anstieg, desto stärker schrumpfte das Publikum und schwanden die Einnahmen aus Mitgliedsbeiträgen. Noch bis 1938 reagierte die Leitung des Kulturbundes mitunter sehr ungehalten, wenn ein Schauspieler, ein Sänger, eine Tänzerin oder ein Musiker emigrierte. Der Kulturbund wollte seine künstlerischen Spitzenkräfte nicht verlieren und betrachtete beispielsweise das im Aufbau begriffene Palestine Orchestra als unliebsame Konkurrenz.

Die professionellen Musiker und Sänger hatten es in der Emigration in der Regel leichter als die Schauspieler. Viele von ihnen kamen an den grossen Bühnen der freien Welt unter – solange die Ausreise aus

Deutschland noch möglich war. Nur wenige Schauspieler hingegen blieben in der Emigration bei ihrem Beruf, wie etwa Kurt Katsch, der «Nathan» der Kulturbund-Premiere. Er gehörte zu jenen Schauspielern, die wegen ihres deutschen Akzents in Hollywood bald gefragte Nazi-Darsteller wurden. Im Falle Kurt Katschs hatte diese zweite Karriere als «accent clown» noch eine weitere Pointe. Als der Schauspieler nach dem Krieg wieder nach Frankfurt zurückkehren wollte, teilte ihm der Intendant des Theaters, Harry Buckwitz, mit, an Katschs Rollenfach bestehe kein Interesse, kurz: Der Schauspieler wurde von dem Theater, das ihn hinausgeworfen hatte, dafür bestraft, dass er emigriert war und in Antinazifilmen mitgewirkt hatte.

5

Im November 1938 wurde die von den Nazis sorgfältig gehegte Illusion einer «kulturellen Autonomie» der Juden brutal zerstört. Die leitenden Mitarbeiter des Jüdischen Kulturbundes hatten bis zuletzt daran geglaubt und noch wenige Monate vor dem Pogrom Anteilscheine zum Erwerb des bislang gepachteten Theaters in Berlin ausgegeben. Im November 1938 gehörte dieses Gebäude zu den wenigen jüdischen Einrichtungen, die nicht demoliert oder in Brand gesteckt wurden. Der Hilfsregisseur Kurt Baumann, der im Frühjahr 1933 einen ersten Entwurf für die Gründung und die Organisation des Jüdischen Kulturbundes angefertigt hatte, berichtet in seinen unveröffentlichten Erinnerungen über den Tag nach dem Pogrom: «Am nächsten Morgen fuhr ich mit der Strassenbahn wie üblich in mein Büro und sah zum ersten Mal einige der Dinge, die in dieser Nacht geschehen waren. Ich war beinahe überzeugt, dass es unserem Theaterkomplex nicht anders ergangen sei ... Vor der Tür stand wie immer einer der mir bekannten Schutzpolizisten und sagte: ‚Guten Morgen‘. Ich konnte beim besten Willen keine Beschädigungen am Gebäude wahrnehmen. Ich ging in die Direktionsräume im Vorderhaus, und da war alles Büropersonal, das um 9 Uhr dazusein hatte, anwesend ... Zwei Dinge wurden uns langsam klar: dass die Nichtzerstörung unseres Hauses und die Tatsache, dass scheinbar

niemand, mit einer Ausnahme, verhaftet war, darauf schliessen liess, dass dieser «Ausbruch der kochenden Volksseele' unter straffer Regie der Behörden vor sich gegangen war und dass wir offenbar aufgespart wurden zu Zwecken, von denen wir noch nichts Genaues wussten... Einer unserer Bühnenarbeiter erzählte uns ..., dass schon vor Mitternacht ein schwerbewaffnetes Kommando SS vor unserem Eingang aufgezo-gen sei und dass kurz nach Mitternacht zwei Lastwagen voll SA-Leute gekommen waren, um unser Haus zu zerstören und in Brand zu setzen. Die SA-Leute waren aus Magdeburg gekommen. Den Magdeburgern wurde kurz und bündig erklärt, dass hier nichts zu zerstören oder anzu-zünden sei, dass das Haus unter dem Schutz des Propagandaministeri-ums stehe ... und die SS Befehl habe, wenn nötig von der Schusswaffe Gebrauch zu machen. Daraufhin seien die Lastwagen mit der SA schleunigst abgefahren.» Das Theater des Jüdischen Kulturbundes in Berlin war die einzige jüdische Institution in Nazideutschland, die nach der «Kristallnacht» den Betrieb wieder aufnehmen durfte. Mehr noch: auf Befehl Hinkels musste gespielt werden – und zwar ein Studentenschwank: «Die Premiere von ‚Regen und Wind' hat ihresgleichen nicht – selbst in den bewegten Annalen der Theatergeschichte», schrieb Herbert Freedon über die Tage nach dem Pogrom. «Die Portale des Theaters in der Kommandantenstrasse waren weit geöffnet. Das Halbrund des Parketts strahlte im alten Glanz. Die Kronen an der Decke leuchteten auf, die Platzanweiserinnen in schmucken Uniformen standen im Foyer und auf den roten Teppichen, die zu den Logen führten. Zu Hause war-teten Frauen auf Nachricht von ihren verschleppten Männern und Söh-nen; zu Hause sassen Menschen auf den Trümmern ihrer Existenz – und hier im Theater gingen auf Befehl die Lichter an.»

Das ganze Unternehmen schrumpfte nach 1938 auf eine kleine und groteske Scheinwelt zusammen, in der schliesslich bis ins Detail vorge-bildet war, was später in den Lagern vollstreckt wurde. Es war eine Zeit der Abschiedsvorstellungen; die Gründer des Kulturbundes emigrierten, viele Stars der Kulturbundbühne, der Oper, des Orchesters und des Ka-barettts gingen weg und brachten sich – oft nur vorübergehend – in Si-cherheit. Die Mitgliederzahl nahm rapide ab und dementsprechend auch

die Einnahmen. Das Repertoire wurde immer schmäler, es durften nur noch tantiemenfreie Übersetzungen fremdsprachiger Komödien und Klamotten gespielt werden. In Berlin musste der Kulturbund nach Kriegsausbruch das Theater verlassen und sich mit einem benachbarten Saal behelfen, wo mit kleiner Besetzung unaufwendig inszeniert werden konnte.

In den Kulturbundfilialen des Reichs gab es kaum Veranstaltungen mehr, gelegentlich «Bunte Abende» und «Musikalische Nachmittage». Die letzte Tournee des Berliner Theaters mit Molières «Eingebildetem Kranken» fand 1940 statt wie eine grausige Parodie auf eine todbringende Wirklichkeit. Der Regisseur Fritz Wisten, der nach dem Weggang aller Gründungsmitglieder zum künstlerischen Gesamtleiter der Rumpforganisation geworden war, notierte die Kulturbund-Veranstaltungen, die ausserhalb Berlins 1941 noch stattfanden, unter der Rubrik: «Lebende Veranstaltungen». Und wie um besonders zu bekräftigen, dass in der organisierten Kultur, für welche die Nazis den dauerhaften Begriff «Freizeitgestaltung» geprägt haben, Grauen und Gemütlichkeit friedlich beieinanderwohnen, durften die Veranstalter im Kulturbund nach 1938 ihrem ausgedünnten Publikum, dem der Besuch jeder öffentlichen Veranstaltung nun verboten war, Stücke wie «Bob beehrt sich vorzustellen» oder «30 Sekunden Liebe» und deutsche Filmproduktionen wie «Maskerade», «Der Postmeister» oder «Warum konntest du, Veronika?» präsentieren. Molnars «Spiel im Schloss», in der zweiten Saison bereits erfolgreich aufgeführt, wurde zur letzten Produktion der Kulturbundbühne. Regisseur dieser Aufführung im Spätsommer 1941 war der Schauspieler Ben Spanier, für den diese letzte Inszenierung zu einer grotesken Generalprobe wurde. Nach Theresienstadt deportiert, brachte er 1943 diese Gesellschaftskomödie auf die Lagerbühne, ehe man ihn nach Auschwitz weiterschickte.

Am 11. September 1941, wenige Tage vor der Einführung des Judensterns und wenige Monate vor dem Beginn der Deportationen, wurde der Kulturbund auf Anordnung der Gestapo aufgelöst. Jetzt sollten die Juden nicht mehr im Theater Zusammentreffen, sondern im Sammellager. Die Karriere eines Begriffs begann: Der Kulturbund wurde «abgewickelt», d.h., die beweglichen Werte wie Fundus, techni-

sche Geräte und die Restauflagen jüdischer Bücher wurden konfisziert. Die verbliebenen Schauspieler, Musiker und Angestellten, die nicht mehr auswandern oder fliehen konnten, wurden zur Zwangsarbeit herangezogen oder zu bürokratischen Handlangerdiensten bei der «Reichs-Vereinigung der Juden» verpflichtet; dort mussten sie sich dann schliesslich selbst auf die Deportationsliste setzen.

Einige Monate nach dem Ende des Kulturbundes schrieb dessen über Paris nach Amerika entkommener Mitbegründer Julius Bab im «Aufbau»: «Und sicherlich gut ist es, dass das teuflische Spiel der Nazis ein Ende hat, mit dem sie die Welt darauf hinwiesen, dass die Juden in Deutschland sich sogar noch eine Theater- und Kunstorganisation leisten können! Denn nur zu diesem Zweck wurde dieser ‚Kulturbund deutscher Juden‘ von den Nazibehörden nicht nur erhalten, sondern anbefohlen ... Es ist gut, dass diese Lüge ein Ende hat».

Leider irrte Bab. Die Schliessung war nur der Anfang vom Ende. Zu Ende waren nur die langen Proben für einen kurzen, schaurigen Karneval.

Henryk M. Broder

Junge Leute im fortgeschrittenen Alter

Manchmal kamen wir uns vor wie bei der Jagd nach dem verlorenen Schatz. Wir fuhren zwischen Jerusalem und Tel Aviv, Berlin und Amsterdam, New York und Los Angeles hin und her, immer in der Erwartung, den Fund der Funde zu machen, eine sensationelle Entdeckung, die vor uns noch keinem gelungen war und nach uns niemandem mehr möglich sein sollte. Einen Brief von Adolf Hitler zum Beispiel, mit dem er für sich und Eva Braun zwei Karten für die «Gräfin-Mariza»-Aufführung im Jüdischen Kulturbund bestellte; oder den Text einer Ansprache, die Joseph Goebbels zum zehnten Jahrestag der Gründung des Kulturbundes gehalten hätte, wenn der Kulturbund nicht schon nach acht Jahren von den Nazis geschlossen worden wäre; oder das Protokoll einer vertraulichen Sitzung des Kulturbund-Vorstandes, auf der darüber beraten wurde, ob man eine dramatisierte Fassung des «Nibelungenliedes» in den Spielplan aufnehmen solle oder besser doch nicht.

Natürlich haben wir dergleichen nicht gefunden. Doch was wir fanden, war schon aufregend genug: die Reste eines 16-mm-Films, 1935 gedreht und dazu gedacht, bei jüdischen Gemeinden im Reich Mitglieder für den Kulturbund zu werben; eine Sammlung von Bühnenbildern des Kulturbund-Bühnenbildners Heinz Condell, die er mit sich in die Emigration genommen hatte; ein vielteiliges Kaffeeservice, das Freunde dem Kulturbund-Intendanten Kurt Singer zu dessen 50. Geburtstag geschenkt hatten, mit den Initialen KS auf jeder Tasse und jedem Teller. Dazu Hunderte von Dokumenten: unbekannte Fotos, Programme, Plakate, Mitgliedsausweise und vor allem Briefe. Sehr private wie die, die Kurt Singer einer Freundin geschrieben hatte; makabre, wie den aus dem Jahr 1937, in dem der Intendant des Kulturbundes an einen Musiker in Tel Aviv schreibt, man möge endlich damit aufhören, Musiker

aus dem Kulturbund nach Palästina abzuwerben, da er, der Intendant, sonst kein ordentliches Orchester mehr in Berlin führen könne; tragische wie den aus dem Jahre 1940, in dem ein Kulturbundmusiker Freunden in Shanghai mitteilt, er könne sich zur Emigration nicht entschließen, weil er keine berufliche Zukunft für sich in der Fremde sehen würde. Es ging uns wie Archäologen, die ganz dicht unter der Erdoberfläche fündig werden, nur dass unsere Schätze in Kleiderschränken und alten Pappschachteln darauf warteten, entdeckt und mitgenommen zu werden.

Die ganze Geschichte fing irgendwann im Jahre 1984 an. In der Freien Volksbühne Berlin wurde Joshua Sobols Stück «Ghetto» aufgeführt und in den Feuilletons eine heftige Debatte darüber geführt, ob so ein Stück gespielt werden dürfe, zumal in einer so frivolen Inszenierung wie der von Peter Zadek. Das Stück handelte von einer jüdischen Schauspielertruppe im Ghetto von Wilna, die zum Amüsement der Insassen wie der Wachmannschaften im Lager Theater spielte; es handelte von Kunst und Kultur im Vorzimmer des Todes, von Kollaboration und Widerstand, von Anpassung und Untergang. Am Ende werden die Schauspieler ermordet, nur einer überlebt, um die Geschichte später in einer Art Rückblende zu erzählen. – Joshua Sobol nahm an etlichen Diskussionen über das Stück teil und musste jedesmal versichern, er habe sich das Ganze nicht ausgedacht, so etwas habe es wirklich gegeben.

Eines Tages saßen wir in einem Café am Kurfürstendamm und überlegten, warum Sobol bis nach Wilna fahren musste, um Material für sein Stück zu finden, hier in Berlin habe es doch etwas Ähnliches gegeben, ein jüdisches Theater mitten im Dritten Reich, das zwar nicht in einem Ghetto, aber doch unter vergleichbaren Bedingungen der Ausgrenzung und Eingrenzung funktionierte: das Theater des «Kulturbundes Deutscher Juden». Herbert Freedens, dem wir den Titel zu unserem Buch verdanken, hatte eine Monographie darüber geschrieben («Jüdisches Theater in Nazideutschland»); was aber war der Kulturbund? Wie wurde er gegründet? Wie konnte er sich unter den Bedingungen des Naziregimes behaupten? Wie wurde er aufgelöst? Und was war aus den Menschen geworden, die im Kulturbund gearbeitet hatten? Es war eine Idee bei Kakao und Kuchen. Wir nahmen uns vor, ein paar Antworten auf diese

Fragen zu finden. Zuerst versuchten wir, jüdische Institutionen und mögliche Mäzene für das Projekt zu interessieren. Wir hätten genauso gut bei McDonald's oder Beate Uhse nachfragen können. Nach vielen Bittgängen und Absagen von Leuten, die für eine Gartenparty mehr ausgeben, als wir für diese Recherche an Geld gebraucht hätten, schafften wir es, zwei ARD-Redakteure, Friedrich Mager vom Bayerischen Rundfunk und Jürgen Tomm vom Sender Freies Berlin, zu überzeugen beziehungsweise zu überreden, dass ein Film über den Kulturbund gemacht werden musste. Es war drei vor zwölf, bald würden die letzten Zeugen nicht mehr dasein. Mitte 1988 war der Film, eine 90-Minuten-Dokumentation, fertig und wurde in den Dritten Programmen der ARD gezeigt.

Nachdem der Film abgeschlossen war, merkten wir, dass wir das Thema erst angekratzt hatten, wie viel noch getan werden musste, um die Geschichte des Kulturbundes einigermaßen vollständig zu dokumentieren. So konnten wir zum Beispiel für den Film nur an der Ostküste der USA recherchieren und Interviews machen, für eine Reise an die Westküste reichten die Produktionsmittel nicht aus.

Im Frühjahr 1989 zogen wir zum zweiten Mal los, diesmal im Auftrag der Akademie der Künste. Wir wussten, wo die ehemaligen Angehörigen des Kulturbundes lebten und wo die Materialien, die sie in die Emigration gerettet hatten, lagen. Das heisst, wir nahmen an, dass wir es wüssten, tatsächlich hatten wir keine Ahnung, dass es in Montevideo und Oakland, in Bogota und Boston, in Phoenix und Seattle überlebende Zeugen gab, die wir noch nicht kannten, und Dokumente, die aufgehoben werden wollten. Es kam nur darauf an, sie zu finden. Alles übrige war einfach.

Zu dieser Zeit lebte in Berlin noch der Schauspieler Martin Brandt, der im Kulturbund gearbeitet hatte, in die USA emigriert und in den 60er Jahren in die Bundesrepublik zurückgekehrt war. Er litt an einer schweren Krankheit, hatte aber ein phänomenales Gedächtnis. Ohne irgendwelche Aufzeichnungen zu Hilfe zu nehmen, konnte er sagen, wer welche Rolle wann gespielt hatte, wer wohin emigriert war und wer was in der Emigration getan hatte. Martin Brandt wurde unser wichtigster Ratgeber. Wir hatten auch die Dreharbeiten zu unserem Film mit einem

langen Interview mit ihm angefangen. Da sass er im leeren Zuschauer-
raum des Renaissance-Theaters, las aus ‚Nathan der Weise‘ eine Pas-
sage vor, die er bei der Eröffnungsvorstellung im Oktober 1933 gespielt
hatte – und dann kamen die Erinnerungen an die Zeit zwischen 1933
und 1940. Brandt, der in Hollywood wegen seines deutschen Akzents
Nazis in US-Filmen spielte, hätte es verdient, dass ein Film nur über ihn
gemacht worden wäre. Aber auf diese Idee war niemand gekommen,
und als wir ihn trafen, war er nicht mehr imstande, eine solche Strapaze
auf sich zu nehmen.

Martin Brandt nannte uns eine Anzahl von Namen, die zum Grund-
stock unserer Recherche wurden. Und beinah jeder ehemalige Kulturbund-
Angehörige, den wir besuchten, ob Schauspieler oder Musiker, ob
Verwaltungsangestellter oder Dramaturg, gab uns weitere Namen,
wusste oder vermutete, wo noch weitere Kulturbund-Leute leben könn-
ten. So wurden wir weitergereicht und weitergewiesen, unsere Adres-
senkartei nahm wie ein Schneeball an Umfang zu.

Daneben versuchten wir es noch mit einem anderen Zugang. Wir
schrieben kleine Aufrufe und gaben Anzeigen auf in Zeitungen, die von
deutsch-jüdischen Emigranten gelesen werden, im «Aufbau», New
York, in den «Israel Nachrichten», Tel Aviv, im «Mitteilungsblatt» des
Verbandes der Einwanderer aus Mitteleuropa, ebenfalls Tel Aviv, im
Bulletin der Beisize Congregation, London, einer Synagoge, die von
vielen deutschen Juden besucht wird. Dabei lernten wir die Launen und
Unwägbarkeiten des Genossen Zufall kennen, von dessen gutem Willen
so vieles abhing. Es kam vor, dass auf den ersten und zweiten Aufruf
sich niemand meldete und erst nach dem dritten Briefe von ehemaligen
Kulturbund-Angehörigen oder Hinweise von Lesern, die Kulturbund-
Leute kannten, bei uns eingingen. Es wurde uns schnell klar, dass es bei
Nachforschungen dieser Art nur eine Regel gibt: man muss es immer
wieder versuchen. Manche Reaktionen erreichten uns nicht auf geradem
Weg, sondern über Zwischenstationen, um mehrere Ecken herum. Ru-
dolf Simon, ein deutsch-jüdischer Journalist in San Francisco, der für
Emigrantenblätter schreibt und sich in dem Milieu gut auskennt, bot sich
an, einen Artikel über unser Projekt für das «Argentinische Tagblatt» in
Buenos Aires zu schreiben, wo es noch eine grosse deutsch-jüdische Ge-

meinde gibt. Der Artikel erschien, und es tat sich nichts. Niemand meldete sich bei uns. Nach ein paar Wochen bekamen wir einen Brief aus Bogotá, Kolumbien. Heinz Wallenberg schrieb uns, er habe den Artikel aus dem «Argentinischen Tagblatt» von einem Bekannten zugeschickt bekommen. Er selber sei zwar im Kulturbund nicht tätig gewesen, habe aber für jüdische Zeitungen fast alle Theatervorstellungen des Kulturbundes besucht und Zeichnungen gemacht, die mit den Rezensionen der Stücke gedruckt wurden. Wir kannten die Arbeiten von Wallenberg, wussten auch, dass er eine Reihe von Büchern illustriert hatte («Geschichten der Bibel für Kinder»), hatten aber keine Ahnung, ob er emigriert, was aus ihm geworden war. Keiner unserer vielen Gesprächspartner hatte seinen Namen genannt. Wallenberg lebte seit 1938 in Bogotá, war ein bekannter und vielbeschäftigter Grafiker. Er zeichnete Küchengeräte und Flugzeuge, Radios und Autos, in den 50er und 60er Jahren gab es kaum eine Anzeige in Kolumbien, die er nicht gestaltet hatte. Sein kompletter Nachlass befindet sich inzwischen in Berlin.

Unsere Recherche glich einem Querfeldeinrennen, bei dem das Gelände das Tempo und die Richtung bestimmt. Da gab es leichte und schwere Kurse. Ausgesprochen leicht war es, in Israel zu recherchieren. Das Land ist klein, die Emigranten aus Deutschland kennen sich untereinander; kennt man eine Handvoll von ihnen, lernt man die übrigen automatisch kennen. Dazu kommt, dass nach Israel (bzw. Palästina) vor allem Musiker ausgewandert sind, die von Bronislaw Huberman für das Palestine Orchestra angeworben wurden. Im ersten Programm des Orchesters aus dem Jahre 1936 ist die geographische und musikalische Herkunft der Musiker vermerkt, so mussten wir nur schauen, hinter welchen Namen „Juedischer Kulturbund, Berlin» bzw. «Frankfurt», «Köln» stand, um zu wissen, an wen wir uns halten sollten.

Trotzdem: Auch hier spielte der Zufall eine Rolle. Wir wussten, dass in Tel Aviv eine ehemalige Tänzerin aus dem Kulturbund lebte, die in Berlin Marianne Silbermann hiess. Es dauerte eine Weile, bis wir herausgefunden hatten, dass sie Herrn Rothschild geheiratet hatte, einen Historiker, der für das Leo-Baeck-Institut arbeitete. Wir kannten ihn, er kannte uns, es war seine Frau, nach der wir mühsam fahndeten.

Marianne Rothschild-Silbermann hatte ein Album mit wertvollen Fotografien, deren Reproduktionen nunmehr im Archiv der Akademie der Künste liegen.

In Tel Aviv trafen wir auch Dr. Erwin Lichtenstein, einen fast 90 Jahre alten, noch immer berufstätigen Rechtsanwalt, der Leiter des Kulturbundes in Danzig gewesen war. Lichtenstein hatte seine Erinnerungen schon vor vielen Jahren niedergeschrieben, seine Materialien dem Theatermuseum der Jerusalemer Universität übergeben. Uns beeindruckte er mit einer Überlegung, deren Skurrilität kaum zu übertreffen ist: Der Danziger Kulturbund, so Lichtenstein, sei in einer ganz anderen Situation gewesen als die anderen Kulturbünde. Da Danzig nicht zum Deutschen Reich gehörte, galten in der Stadt auch nicht die Gesetze und Verordnungen der Nazis. Das heisst, es gab auch keinen zwingenden Grund, einen Kulturbund zu gründen. Dies geschah dennoch, weil die Danziger Juden hinter den Juden im Reich nicht Zurückbleiben wollten und weil sie – früher oder später – mit einer Einverleibung Danzigs rechneten. So kam es, dass der Danziger Kulturbund mit den anderen Theatern um Besucher konkurrierte, während die Kulturbünde im Reich mit einem festen Publikum rechnen konnten, das keine andere Wahl hatte. «Die Frankfurter und Kölner und Berliner waren viel besser dran als wir», sagte Lichtenstein, «zu uns kamen die Juden, wenn sie wollten, nicht weil sie mussten.»

Verglichen mit Israel war die Recherche in London ein «uphill struggle», ein schwieriges Unterfangen. In keiner anderen Stadt haben wir so viele Angeber, Wichtiguer, «busybodies» getroffen, die, nur um sich wichtig zu machen, uns auf falsche Spuren setzten, zu Leuten schickten, die mit allem, nur nicht mit dem Jüdischen Kulturbund zu tun gehabt hatten. War in Israel jeder zweite Hinweis ein nützlicher, so war es in London jeder zwanzigste. Dazwischen lagen endlose Fahrten mit der U-Bahn von einem Ende der Stadt zum andern, enervierende Telefongespräche, bei denen sich unsere Gesprächspartner unser Projekt detailliert erklären liessen, um schliesslich zu sagen, sie würden doch niemanden vom Kulturbund kennen, aber es hätte ja sein können, you never know.

Wir wussten, dass einige Kulturbund-Künstler nach England gegang-

gen waren, for good oder nur als Zwischenstation auf dem Wege in die USA, hatten aber nur zwei konkrete Hinweise. Rudolf Schwarz, der letzte Dirigent des Kulturbund-Orchesters, wurde nach dem Krieg Dirigent bei der BBC. Er sollte, hörten wir, völlig zurückgezogen in einem Londoner Vorort leben. Der andere Hinweis war von etwas delikater Art. Kurt Singer, der Intendant des Kulturbundes, hatte eine junge Freundin, die ebenfalls im Kulturbund tätig war. Von ihr hatten wir zwei Briefe, die sie von London aus in den Jahren 1943 und 1944 geschrieben und nur mit Vera S. gezeichnet hatte. Wir nahmen an, dass sie Material von Kurt Singer haben könnte, das uns noch nicht bekannt war. Wie aber findet man in einer Stadt wie London eine Frau mit dem Namen Vera S., von der man nur weiss, unter welcher Adresse sie im Jahre 1944 gelebt hatte? Die Wohnung hatte inzwischen x-mal den Besitzer gewechselt; eine ältere Nachbarin, die wir befragten, konnte sich dunkel an eine junge Frau aus Deutschland erinnern, wusste aber nicht, wohin sie verzogen war. Was tun? Wir gaben eine Anzeige im Bulletin der Association of Jewish Refugees auf, und ein paar Wochen später sassen wir bei Vera S. auf dem Sofa und tranken Tee. Da stand auch in einer Vitrine das Kaffeeservice, das Kurt Singer zum 50. Geburtstag bekommen und das er seiner damaligen Freundin gegeben hatte, damit sie es in Sicherheit bringe. Ausserdem hatte Vera S. Fotos und Briefe von Kurt Singer, die sie, ebenso wie das Kaffeeservice, aufgehoben hatte – einmalige Dokumente, die wir mit zitternden Fingern anfassten. Mit Hilfe von Berta Sterly, der Präsidentin des CLUB 43, einer Vereinigung deutsch-jüdischer Einwanderer, bekamen wir Kontakt zu Dora Segal, deren Mann Leiter der Jüdischen Künstlerhilfe in Berlin war. Frau Segal hatte die Materialien ihres verstorbenen Mannes gut aufbewahrt: Fotos, Briefe, Rechenschaftsberichte. Die Jüdische Künstlerhilfe arbeitete mit dem Kulturbund zusammen, unterhielt ein eigenes Orchester, in dem Musiker spielten, die im Orchester des Kulturbundes nicht beschäftigt werden konnten. Wir trafen Hannah Norbert, Witwe des Schauspielers Martin Miller, der nach dem Anschluss von Wien nach Berlin gekommen war und 1938/39 im Kulturbund gespielt hatte. Von Carla Ormrod, der Tochter der Schauspielerin Lilly Kann, bekamen wir den Kul-

turbund-Ausweis ihrer Mutter. Wir machten der 95 Jahre alten Lyrikerin Henriette Hardenberg unsere Aufwartung, einer Zeitgenossin von Else Lasker-Schüler und Witwe von Alfred Wolfenstein. Sie war 1937 von Berlin nach London emigriert und hatte mit dem Kulturbund nichts, absolut nichts zu tun, was uns arg enttäuschte, weil wir vom Gegenteil überzeugt waren. Wir zogen mit Dr. Hans Freund, der mit deutschem Liedgut die Einwohner jüdischer Altersheime erfreut, von einem senior home zum anderen, um zwischen «Am Brunnen vor dem Tore...» und «Sah ein Knab ein Röslein stehn ...» die Anfrage in den Saal zu richten, ob jemand («Lauter!») vom Jüdischen Kulturbund da wäre bzw. jemanden kennen würde, der mit dem Jüdischen Kulturbund («Was für ein Bund?») zu tun hatte. Niemand meldete sich, aber wir bekamen einen guten Eindruck vom jüdischen Rentnerdasein in London.

Dann versuchten wir es andersherum. Statt zu den Emigranten zu gehen, luden wir sie zu uns ein. Wir zeigten im Goethe-Institut unseren Kulturbund-Film, eingeladen hatten der CLUB 43 und der Londoner Exil-PEN. Die Londoner deutsch-jüdische Gemeinde kam zusammen, es waren einige Kulturbund-Angehörige beziehungsweise deren Kinder darunter, einige hatten gleich alle Dokumente mitgebracht, die sie noch besaßen. Auch Rudolf Schwarz kam, der letzte Kulturbund-Dirigent, zum ersten Mal, seit er ins Exil gegangen war, setzte er sich einer Erinnerung aus, die für ihn qualvoll war. Bis dahin wollte er vom Kulturbund nichts mehr wissen, er hatte mit diesem Kapitel seines Lebens abgeschlossen.

Wir fanden wichtiges Material in London, aber nicht alles, was wir erhofft hatten. Der Kulturbund hatte eine eigene Plattenproduktion, LUKRAPHON. Ihr Besitzer, ein Herr namens Levy oder Levi, soll im Jahre 1938 mit der Firma von Berlin nach London verzogen sein. Dessen war sich jedenfalls Shabtai Petrushka in Jerusalem sicher, der bei LUKRAPHON Platten aufgenommen hatte. Wir hatten in Israel einige LUKRAPHON-Platten gefunden, dazu Prospekte der Firma, und waren nun entschlossen, den Rest des Schatzes in London auszugraben. Vielleicht die Geschäftspapiere des Unternehmens oder ein Zimmer voll mit Platten, die unverkauft liegengelieben waren. Wir arbeiteten uns durch die Kataloge des National Sound Archive durch, besuchten Läden, die

mit alten Platten handeln, sprachen mit Sammlern klassischer Schellack-Labels – von LUKRAPHON keine Spur. Entweder war die Firma irgendwann von der Szene völlig verschwunden, oder Shabtai Petrushka liess sich von seiner Erinnerung täuschen. Wir wussten, dass wir uns bei unserer Recherche zum grossen Teil auf Erinnerungen verlassen mussten, wir wussten auch, dass wir uns auf Erinnerungen nicht verlassen konnten.

Ernest Lenart, der jugendliche Liebhaber im Kulturbund-Theater, hatte uns eine kleine Blechdose gegeben, die er 40 Jahre lang verwahrt hatte. Er selbst hatte sie von irgendjemandem bekommen, wer es war, wusste er nicht mehr. In der Dose lag ein 16-mm-Schwarzweissfilm von ca. 6 Minuten Dauer. Bei näherer Betrachtung stellte sich heraus, dass es die Schnittreste eines Films sein mussten, die cutouts, also das Material, das normalerweise weggeworfen wird. Irgend jemand hatte diese Filmreste aufgehoben. Es waren Szenen von Theateraufführungen des Kulturbundes («Jeremias», «Carmen»), Aufnahmen aus dem Büro (Mitarbeiter beim Eintüten der Programme, Vorstandssitzung mit Kurt Singer) und so weiter. Die technische Qualität der Aufnahmen war schlecht, sie waren unter- oder überbelichtet und verwackelt, aber was zählte, war nur, dass es die einzigen bewegten Bilder waren, die es vom Kulturbund gab! Nun musste es zu diesen cutouts irgendwo den eigentlichen Film geben. Seltsamerweise konnte sich niemand an einen solchen Film erinnern. Woher stammten also die Reste? Hatten vielleicht die Nazis einen Film über den Kulturbund gemacht, von dessen Existenz auch die Kulturbund-Mitarbeiter nichts wussten?

In Los Angeles trafen wir Marta Mierendorff, die sich selbst «Mutter der Exilforschung» nennt. Sie hatte gleich nach dem Krieg angefangen, Material über emigrierte Schauspieler zu sammeln. Leider hatte sie ihr Archiv dem Max-Kade-Institut an der University of Southern California übergeben, wo es im Laufe der Jahre zu einem unsortierten Gewusel verkam, aus dem wir mit Mühe ein paar Unterlagen über einige Kulturbund-Schauspieler herauslösten. Marta Mierendorff nannte uns Eva Sampson, eine Tochter des Kulturbund-Regisseurs Fritz Jessner. Eva Sampson hatte nicht nur private Fotos ihres Vaters, sie konnte auch va-

ge an einen Gerry Lehmann erinnern, der technischer Arbeiter im Kulturbund war und nun irgendwo in San Francisco leben sollte. Der könnte noch, meinte Frau Sampson, Materialien haben.

Es war nicht zu schwierig, Gerry (Gerhard) Lehmann zu finden, aber als wir bei ihm anriefen, war seine Witwe am Telefon, er war zwei Monate zuvor gestorben. Ihr Mann habe irgendwas mit dem Kulturbund zu tun gehabt, da sie ihn aber erst in den USA getroffen habe, wisse sie nicht genau, was es war. Sie hätte da ein paar Kartons und Mappen, die könnten wir uns gern mal anschauen.

In den Kartons und Mappen, die Frau Lehmann für uns aus dem Keller holte, fanden wir das Originaldrehbuch zu dem Kulturbund-Film, eine Kalkulation der Kosten, Entwürfe für den Titel (u.a. ‚Jüdische Kraft‘), eine von Kurt Singer unterzeichnete Anweisung, die Schauspieler hätten sich nach dem Ende der Proben für Filmaufnahmen bereit zu halten, eine Honorarquittung von Rosa Valetti, dazu ein paar Meter Film, die zu dem Material in unserer kleinen Blechdose passten, und einen von Gerry Lehmann im Jahre 1937 gedrehten 8-mm-Film («Unsere Familie»). Ihr Mann, sagte Frau Lehmann, sei ein Amateurfilmer gewesen, er habe auch noch in den USA kleine Filme gemacht.

Wir hatten den «unbekannten Kameramann» gefunden, dem wir die Filmaufnahmen über den Kulturbund verdankten. Was wir aber in den Kartons von Gerry Lehmann nicht fanden, war der eigentliche Film, den er gedreht hatte. Lehmann hätte uns vielleicht sagen können, was aus dem Film geworden war, ob es irgendwo noch eine Kopie gab. Wir waren ein paar Wochen zu spät gekommen.

Gelegentlich dachten wir darüber nach, was wir alles hätten finden können, wenn wir unsere Recherche zehn Jahre früher unternommen hätten. Es war ein Gedanke, an dem wir verzweifelten, vor allem, wenn wir es mit Witwen zu tun hatten. Da war Inge Lehmann eine überaus seltene Erscheinung. Die «typische Witwe» hütete das Erbe ihres Mannes mit einer Hingabe, die uns wie späte Rache an dem Verblichenen erschien. Da war, um nur ein Beispiel zu nennen, Frau K. in New York, sie war zusammen mit ihrem Mann, Herrn B., in Berlin beim Kultur-

bund aufgetreten. Sie sang, er begleitete sie am Klavier. Frau K. und Herr B. hatten auch Platten zusammen aufgenommen, bei LUKRAPHON, ein Label mit den Namen der beiden hatten wir irgendwo gefunden. Nach der Emigration tauschten die beiden die Rollen: Herr B. setzte seine Karriere in den USA fort, seine Frau wurde seine stille Begleiterin. Frau K. liess uns mit ihrem Mann nicht sprechen. Wann immer wir anriefen, meinte sie, er könne gerade nicht zum Telefon kommen. Herr B. wurde in seiner Wohnung von seiner Frau gefangengehalten! Wir liessen andere anrufen – mit demselben Ergebnis. Dann, eines Tages, hörten wir eine andere Absage: Alles, was wir über ihren Mann wissen möchten, könnten wir in Lexika nachlesen, er sei ein berühmter Mann gewesen. Da dämmerte es uns: Herr B. war inzwischen gestorben. Wir setzten den Kontakt mit Frau K. fort. In stundenlangen Telefongesprächen, die jeden Therapeuten wahnsinnig gemacht hätten, mussten wir uns immer wieder dieselbe Geschichte anhören: was für ein wunderbarer Mensch Herr B. gewesen wäre, was für ein begnadeter Künstler, wie sehr ihn Frau K. geliebt hätte, dass er ohne sie nichts geworden wäre, dass sie ihre Karriere ihm zuliebe geopfert hätte ... Wenn wir dann, äusserst vorsichtig und taktvoll, das Gespräch, das ein Monolog war, ein wenig in die Richtung unseres Anliegens verlagern wollten, indem wir Frau K. davon zu überzeugen versuchten, dass es für das Andenken ihres Mannes gut wäre, wenn sein Werk der Öffentlichkeit bekannt würde, reagierte sie entsetzt und entrüstet: Wie wir es ihr zumuten könnten, sich von den Papieren ihres Mannes zu trennen, wo sie doch die Trennung von ihm noch gar nicht überwunden habe. Dazu sei es noch viel zu früh und überhaupt, sie müsse sich alles noch sehr gut überlegen.

Diese Gespräche zogen sich über fast zwei Jahre hin, bis wir entnervt aufgaben. Wir kannten das Haus in der 76. Strasse, in dem Frau K. lebte, wir ahnten, was für Dokumente in ihrer Wohnung seit 50 Jahren verstaubten, wir überlegten, ob wir nicht den doorman bestechen sollten, bis wir herausfanden, das Haus hatte keinen doorman. Ein- oder zweimal sah es so aus, als würde Frau K. endlich von ihrem toten Gatten lassen. In einem der zahllosen Telefonate sagte sie, sie würde uns ein wichtiges Dokument aus seinem Leben schicken. Dann traf, per Eilbo-

ten und Einschreiben, eine Kopie der Todesanzeige für ihren «beloved husband» bei uns ein.

Wir können uns nicht beklagen: Der Zufall war öfter mit als gegen uns. In New York fanden wir auf einem morschen Fensterbrett eingestaubte Manuskripte von Kurt Singer. In Los Angeles kam nach der Vorführung unseres Films die Tochter des Kabarettisten Erich Lowinsky («Elow») auf uns zu und sagte, sie hätte noch Sachen von ihrem Vater aus seiner Berliner Zeit. Es waren Briefe, Textbücher, Alben mit Anzeigen und Rezensionen, komplette scrap books. In San Francisco trafen wir Ludwig Altmann, einen Musikkritiker, der bei der Gründung des Kulturbundes dabei war, in Montevideo Heinz Prentki, der als 16-Jähriger im Jahre 1939 in das Kulturbund-Orchester kam und die hektographierten Programme aus der Endzeit des Kulturbundes aufgehoben hatte. Mit 68 Jahren war er der Benjamin unter den ehemaligen Kulturbund-Aktiven.

Wir lernten die freundlichsten, vitalsten (und manchmal auch anstrengendsten) Menschen kennen, die wir je bei einer Recherche getroffen haben, wie die 85jährige Anneliese Landau in Los Angeles, die beim Kulturbund für das Vortragswesen zuständig war und uns erst einmal kräftig beschimpfte, wie wir es wagen konnten, einen Film über den Kulturbund zu machen, ohne sie vorher zu fragen. Unsere hingestotterte Entschuldigung, wir hätten erst nach der Fertigstellung des Films erfahren, dass sie in Los Angeles lebe, nahm sie nicht an. Trotzdem liess sie uns ihre Briefe, Manuskripte (darunter eine nicht veröffentlichte Biographie) und Programme kopieren.

Da waren die Isaaks aus Diamond Bar in Kalifornien, er Bühnenarbeiter, sie Garderobiere im Kulturbund, die sich mit und für uns den Kopf zerbrachen, wo wir noch ehemalige Kulturbund-Leute finden könnten. Da war die 90jährige Paula Lindberg-Salomon in Amsterdam, die schon ein grosser Star gewesen war, bevor sie zum Kulturbund kam. Sie hütete einen Teil des Nachlasses von Kurt Singer. Da war der 86jährige Shabtai Petrushka in Jerusalem, der vor 1933 eine damals bekannte Swing Band (,Sid Kay Fellows') in Berlin leitete und nicht verstehen konnte, dass uns diese Band kein Begriff war. Wir besuchten über 100 Angehörige des Kulturbundes, die meisten unserer «Kunden» waren zwischen 80 und 90, lauter junge Leute im fortgeschrittenen Alter.

Am Ende unserer Recherche, deren Resultate nun im Archiv der Akademie der Künste in Berlin liegen, wussten wir auch genau, was wir nicht gefunden hatten. Da war nicht nur Frau K. in New York, die uns den Zugang zum Nachlass ihres Mannes versperrte, da war nicht nur das Rätsel um die LUKRAPHON-Plattenproduktion, das wir nicht lösen konnten. Da war auch der Schauspieler Alfred Berliner, der im Kulturbund grosse Rollen gespielt, den Krieg in Berlin mit Hilfe der Familie von Fritz Wisten im Untergrund überlebt hatte und danach weder vom Kulturbund noch von seinen alten Freunden etwas wissen wollte. Wir spürten ihn in einem kleinen Ort bei Wien auf. Er wollte, sagte er uns am Telefon, an diese Zeit nicht erinnert werden. Bald darauf starb er, und die Freunde, bei denen er gelebt hatte, respektierten seinen Willen, sie beantworteten nicht einmal Anfragen nach dem Nachlass von Alfred Berliner. Eines Tages wird man seine Fotos, Autogrammkarten etc. an einem Ramschstand am Wiener Naschmarkt entdecken.

Wir suchen noch immer Gerry Lehmanns Film über den Kulturbund, und wir hoffen, dass irgendein Zufall uns auf die Spur der Bühnenmodelle bringt, die der Bühnenbildner Heinz Condell entworfen hat. Er hatte diese Modelle mit sich in die USA genommen. Wir haben Condells künstlerischen Nachlass an einem Ort gefunden, an dem wir ihn nicht vermutet hatten, Hunderte von Fotos und eine grosse Sammlung bestens erhaltener farbiger Bühnenbilder. Die Bühnenmodelle waren nicht dabei. Aber es muss sie irgendwo geben. Jeder, der Condell kannte, konnte sich an diese kleinen Bauten erinnern. Wir sind jedem Hinweis, jeder Spur nachgegangen – vergeblich. Wahrscheinlich stehen sie irgendwo rum, auf einem Speicher, in einem Keller, inmitten von Gerümpel. Eines Tages kommt jemand und schmeisst sie einfach weg. Eine schreckliche Vorstellung.

Wir sollten sofort losziehen und suchen!

Henryk M. Broder

Business as usual

Der Versuch, eine Normalität unter anomalen Umständen zu inszenieren, ist von vornherein zum Scheitern verurteilt, kann gar nicht anders als tragisch enden. Die Gründung des Kulturbundes Deutscher Juden zu einem Zeitpunkt, da die Ausmerzung der Juden mit ihrer Ausgrenzung begann, gehört in die Kategorie solcher Unternehmen, denen man seine Achtung nicht versagen kann, bei denen man sich aber zugleich fragen muss, ob die verantwortlichen Macher eigentlich wussten, was sie tun. Rückblickend kann man das Projekt Jüdischer Kulturbund auf vielerlei Weise interpretieren: als die Verkörperung des Prinzips Hoffnung, als das letzte Kapitel der deutsch-jüdischen Symbiose, das eine Fiktion mit einer grausamen Pointe abschloss, als einen weiteren Beweis für die Unzulänglichkeit menschlichen Strebens. Der historischen Wahrheit kommt man vermutlich am nächsten, wenn man an das Orchester an Bord der Titanic denkt: Die Musiker blieben unbeirrt an ihren Plätzen und spielten auch dann noch, als sie schon bis zu den Knien im Wasser standen.

Der Versuch, eine Normalität unter anomalen Umständen zu inszenieren, kostet nicht nur viel Kraft, er basiert vor allem auf der Bereitschaft zur Selbsthypnose. Die programmatischen Erklärungen aus der Gründerzeit des Kulturbundes lesen sich, als hätten die Juden endlich die Chance erhalten, auf die sie lange gewartet hatten, als wäre das Dritte Reich mit seiner Rassen- und Kulturpolitik eine Herausforderung, an der die Juden beweisen könnten, wie begabt sie im Meistern schwieriger Situationen sind.

Im September 1934 veröffentlichte der Kulturbund eine Broschüre, in der eine erste Bilanz gezogen wurde: «Ein Jahr Kulturbund». Kurt Singer, Gründer und Leiter der Organisation, nannte seinen Beitrag «Herzen empor!». Darin hiess es u.a.:

«Ein Jahr Kulturbund, das ist ein Jahr der Arbeit gewesen, ein Jahr des Anlaufs, des Ansporns, des Kampfes, des Erfolgs. Es hiess, eine Organisation aus dem Erdboden stampfen, aus einem Nichtvorhandenen planmässig einen Bund entwickeln ... Wir versuchten, das Schicksal zu meistern, aus Not und Leid produktive Leistung zu formen. Nur mit eiserner Energie und Konsequenz, mit dem Mut der festen Überzeugung, dass wir nicht verarmen dürften, vor allem aber mit letzter Inbrunst, konnten und durften wir Verhandlungen mit den staatlichen Behörden anbahnen ... Ein Jahr Kulturbund, das war ein Jahr der Zusammenarbeit, ein Jahr der wirklichen Gemeinschaft im Dienst einer neuen Idee ... Der Kulturbund konnte nach Idee und Struktur, Inhalt und Form ein wirkliches Lebensfaktum für die deutsch-jüdische Kulturbewegung werden ...» Die erste Tagung der Jüdischen Kulturbünde Deutschlands, die im April 1935 in Berlin durchgeführt wurde, beschäftigte sich vor allem mit der Frage, wie die «deutsch-jüdische Kulturbewegung», die 1933 mit dem Rausschmiss der Juden aus den deutschen Kulturstätten begann, reibungslos organisiert werden könnte. Die Tagung, an der Vertreter lokaler Kulturbünde aus dem ganzen Reich teilnahmen, wurde von Kurt Singer mit den folgenden Worten eröffnet: «Ich danke Herrn Staatskommissar Hinkel, ich danke den Herren der Geheimen Staatspolizei und des Geheimen Staatspolizeiamtes, dass sie hier sind, um zu sehen, auf welchem Weg wir sind, in welcher Weise wir versuchen, unsere kulturellen Bestrebungen und Ambitionen innerhalb unseres jüdischen Kreises zur Geltung zu bringen. Dabei ist uns die Unterstützung, die Herr Staatskommissar Hinkel als Beobachter und Betreuer hat, sowie das Walten der Staatspolizei von ausserordentlichem Wert ... Ich wünschte, dass die Aufgabe, die wir hier in den zwei Tagen zu lösen haben, nur das eine Ziel hätte und schliesslich das eine Resultat haben soll, dass wir nach innen und nach aussen hin dokumentieren, dass wir im Streben und Wollen eine einzige Gemeinschaft sind ... Dass wir zu einer Zusammenschliessung der Kulturbünde kommen wollen, ist Sinn der Tagung.» Man wolle versuchen, sagte Singer, «einen Weg zu finden, auf dem wir gemeinschaftlich marschieren können».

Nach Singer ergriff Hans Hinkel das Wort. Er habe «mit Dr. Singer im Laufe der letzten Monate ... die Frage einer zentralen Organisation

der Jüdischen Kulturbünde» besprochen. Eine solche «Dachorganisation» wäre für beide Seiten von Vorteil, denn «man könnte durch die Geheime Staatspolizei oder durch irgendeine andere staatliche oder sonstige Stelle den Organen im Reich draussen zentrale Informationen geben, wie sie sich zu der Arbeit der Jüdischen Kulturbünde und zu den einzelnen Veranstaltungen zu verhalten haben ... Es ist in Ihre Entscheidung gestellt, ob Sie sich zusammenraufen können, so dass man zu einer Vereinheitlichung kommt oder nicht. Ich würde es im Interesse aller beteiligten Kreise wünschen ...» Hinkel forderte die Teilnehmer der Tagung auf, ihre Meinung frei zu sagen und Fragen zu stellen. «Nehmen Sie unsere Tätigkeit nicht als stures Dogma», scherzte er, «Herr Dr. Singer wird Ihnen bestätigen, dass ich Humor genug habe.» Zum Abschluss der zweitägigen Konferenz, auf der die Gründung des Reichsverbandes Jüdischer Kulturbünde in Deutschland beschlossen wurde, schauten sich die Teilnehmer gemeinsam eine Vorstellung von ‚Nabucco‘ an. Es ist nicht überliefert, ob sie beim ‚Chor der Gefangenen‘ Parallelen zu ihrer eigenen Situation erkannten.

Im ersten Jahr seiner Existenz brachte der Berliner Kulturbund io Schauspiele, 4 Opern, 1 Ballett, 12 Konzertprogramme, 127 Vorträge. Die Gesamtzahl der Veranstaltungen vom 1. Oktober 1933 bis zum 30. September 1934 betrug 538, vom 1. Januar 1934 bis zum 31. Juli 1935 wurden 497‘649 Besucher gezählt bei knapp 20‘000 eingeschriebenen Mitgliedern. Im August 1935 waren beim Reichsverband insgesamt 92 lokale Organisationen mit 60‘000 Mitgliedern registriert, ausserhalb des Berliner Kulturbundes wurden 630 Künstler beschäftigt, dazu 200 weitere Künstler, die fallweise verpflichtet wurden. Würde man die Statistik des Kulturbundes zum alleinigen Kriterium nehmen, könnte man sagen, die jüdische Kultur habe unter den Nazis einen gewaltigen Aufschwung genommen. Bei der nächsten Tagung des Reichsverbandes der jüdischen Kulturbünde in Deutschland im September 1936 zog Singer eine geradezu euphorische Zwischenbilanz. Was 1933 niemand für möglich gehalten hätte – «eine jüdische Kunst, ein spezifisch jüdisches Theater in Berlin» –, war nun möglich geworden. ‚Jetzt erst ist der jüdische Mensch, innerlich und mit Freude dem Judesein verpflichtet,

auch bereit, sein eigentliches Wesen von der theatralischen Bühne des Scheinlebens her beleuchtet zu sehen. Jetzt erst wird er diesem grossen Erleben jüdischer Weisheit und Güte, jüdischen Leidens und jüdischen Heldentums mit tiefster Anteilnahme folgen, jetzt erst ist der Jude in Deutschland reif zur Mitgliedschaft im ‚Bund für jüdische Kultur‘. Wir wollen ihn neu gründen ... Heute stehen wir auf den Brettern als Vertreter eines Volkes, das den Anspruch erhebt, in künstlerischen Dingen von uns geführt zu werden ...»

Dabei machte sich Singer über die Zusammensetzung des Kulturbund-Publikums keine falschen Vorstellungen. Es wäre, schrieb er in einer «Denkschrift über die Probleme unserer zukünftigen Arbeit» ein Menschenschlag, «der zu 70% zu alt ist, zu mehr als 50% aus kleinen Angestellten besteht, nicht einmal zu 30% den intellektuellen Ständen angehört»; denn diese Menschen möchten «nicht von Experimenten zurückgestossen» oder «in Verwirrung gebracht werden, weder in eine des Geschmacks noch des Gefühls». Der Aufbruch zu neuen Ufern jüdischer Kultur sollte nicht am Publikum vorbeiziehen, das auch im Kulturbund-Theater sehen wollte, «was es als angenehm und wichtig empfindet», also nicht unbedingt Shakespeares ‚Sturm‘ oder Strindbergs ‚Rausch‘, sondern «grosse Schauspiele mit Volksszenen» und Opern mit «anspruchsvollen dekorativen Forderungen», Ausstattungsstücke also mit vielen Menschen und reichlich action auf der Bühne.

Mit solchen Überlegungen hätte sich Singer nicht von jedem beliebigen Volksbühnendirektor unterschieden, der bei der Gestaltung des Spielplans den Geschmack des Publikums im Auge behalten muss. Singers Weg vom Leiter eines Ärztechores und Stellvertretenden Intendanten der Städtischen Oper zum Spiritus rector eines spezifisch jüdischen Theaters war ebenso sehr bestimmt vom Gedanken eines Kollektivs, in dem alle sozialen Unterschiede einem gemeinsamen Ziel zuliebe eingeebnet wurden. Man könnte sagen, der Kulturbund war der Versuch einer jüdischen Antwort auf die arische «Volksgemeinschaft»: «Wenn wir heute Schulter an Schulter stehen mit Männern und Organisationen, die uns noch vor drei Jahren fremd zu sein schienen, so empfinden wir alle dies als einen Schritt unserer inneren Entwicklung. Wir sind uns alle, die wir Juden in Deutschland sind, gegenseitig entgegengekommen und

haben uns lernend und erkennend zum brüderlichen Händedruck zusammengefunden, zum Rufen nach den gleichen Idealen, nach den gleichen Zielen kultureller jüdischer Haltung. Wir haben die Zeichen jüdischer Zeit erkannt, wir wollen uns von ihnen leiten, nicht überrumpeln lassen. Ein neues geistiges Land soll urbar gemacht werden ...»

Zur selben Zeit, da Singer wie ein Heissluftballon abhob und mit grosser Geste die Zeichen der jüdischen Zeit deutete, war der Kulturbund bemüht, einen ganz normalen Theaterbetrieb zu organisieren. «Zur Aufrechterhaltung von Disziplin und Ordnung» wurde im November 1933 eine Hausordnung verkündet, in der u.a. darauf hingewiesen wurde, «dass die Intendantenloge von keinem Mitglied des Hauses, ausser den von Herrn Dr. Singer dazu ermächtigten Mitgliedern, benutzt werden darf». Im «Orientierungsbericht» vom Januar 1934 freute sich Singer über «die augenblicklich vorzügliche Stellung zu den Behörden», die sich auch darin zeigte, «dass alle vier für die nächste Zeit eingereichten Schauspiele vom Staatskommissar genehmigt wurden». Die Freude wäre ungetrübt gewesen, wenn nicht «gegen Ende des Monats eine starke Illiquidität eingetreten» wäre. «Der Ultimo war daher sehr schwierig zu überbrücken. Wir mussten unter Zurückstellung aller Zahlungen für Warenrechnungen die Gagen an mehreren Tagen, beginnend am 30. Januar und endend am 5. Februar, auszahlen, da eine Überbrückung nur durch Hereinnahme von Februar-Beiträgen möglich war.»

Der Kulturbund lebte also kulturell von Hinkels Gnaden und ökonomisch von der Hand in den Mund. Eine Aufführung von Jaakobs Traum' von Richard Beer-Hofmann drohte an der «Tantiemen-Frage» zu scheitern, da an den in Wien lebenden Dichter Geld überwiesen werden sollte. «Wir hoffen, dass wir hier zu einer Einigung kommen», notierte Singer im Dezember 1934. «Sollten sich diese Verhandlungen verzögern, so ist an Shakespeares ‚Wintermärchen‘ gedacht» – ein Stück, das den grossen Vorteil hatte, dass sein Verfasser schon lange tot war und keine Tantiemen fällig wurden.

Wie abhängig der Kulturbund vom Wohlwollen der neuen Herren im Lande war, zeigte sich gleich zu Anfang seiner Existenz. Das Amtsgericht Charlottenburg weigerte sich, den von Staatskommissar Hinkel

genehmigten Titel «Kulturbund Deutscher Juden» ins Vereinsregister aufzunehmen. In einem Beschluss vom Mai 1934 stellte das Gericht fest, der Name wäre «irreführend und daher nicht eintragungsfähig», denn: «Es gibt nur Juden schlechthin, es gibt aber weder deutsche Juden noch französische Juden, noch polnische Juden usw.» Gegen diesen Beschluss legte der Kulturbund Beschwerde ein, worauf das Landgericht den Beschluss des Amtsgerichts aufhob: «... die Wortzusammenstellung «deutsche Juden» erscheint weder irreführend noch sonstwie unzulässig. Die Rassezugehörigkeit der Vereinsmitglieder wird durch diesen Namen offen zugestanden.» Von diesem Richterspruch zeigte sich der Polizeipräsident von Berlin wenig beeindruckt. «Nach nochmaliger Überprüfung der Akten» teilte er dem Kulturbund Ende Oktober 1934 mit, «falls der Jüdische Kulturbund Wert darauflegt, in dem Namen des Vereins eine Beziehung zu Deutschland zum Ausdruck zu bringen, so steht einer Vereinsbezeichnung «Kulturbund der Juden in Deutschland» nichts im Wege.»

Ende März 1935 beantragte Kurt Singer die Eintragung ins Vereinsregister unter dem Namen «Jüdischer Kulturbund Berlin». Zugleich bat er den Polizeipräsidenten um «die Genehmigung, das vorhandene Material an Briefbögen und Umschlägen etc. noch mit der alten Bezeichnung verbrauchen zu dürfen». Anfang Juni 1935 wurde aus dem «Kulturbund Deutscher Juden» vereinsrechtlich der «Jüdische Kulturbund Berlin». Auf welchen Namen der e. V. auch hörte, hatte auf die Restriktionen, die ihm auferlegt wurden, keinen Einfluss. Dabei kam es zu der leicht absurden Situation, dass manche Grenzen vom Vorstand des Kulturbundes enger gezogen wurden als vom Staatskommissar Hinkel. Der erlaubte «Nichtariern», also auch sogenannten Halbjuden, die Mitwirkung im Kulturbund, während der Kulturbund-Vorstand der Meinung war, dass unter Juden nur «Mitglieder der jüdischen Religionsgemeinschaft» zu verstehen seien. «Diese Meinung bedarf der Nachprüfung», schrieb Singer im Juni 1935 in einer «Denkschrift über die Probleme unserer künftigen Arbeit». Durch diese «vom religiösen Gesichtspunkt aus sehr verständliche Massnahme» würden dem Kulturbund Schwierigkeiten in seiner «künstlerischen Aufbauarbeit» erwachsen. «Künst-

*Heinz Stiebel (links) und
Horst Prentki in «Bob be-
ehrt sich vorzustellen» von
Gregor Rogoff, Mai 1940*



*Die Bläser des Kultur-
bundorchesters. Auf-
nahme 1939/40*



»Vier Jahre Kulturbund«, Ausstellung im Foyer des Theaters in der Kommandantenstraße, August 1937



Im Kassenraum des Kulturbundtheaters





*Plakat in der Filmbühne des
Jüdischen Kulturbundes,
nach 1939*

*Alfred Berliner (Balthoff)
und Steffi Ronau (Hinzelmänn)
in «30 Sekunden
Liebe» von Aldo de Bene-
detti, März 1941*





Kurt Singer als Zuschauer bei einer Aufführung des Kulturbundes; neben ihm der Bühnenbildner Heinz Condell

ler, die von der Mutter- oder Vaterseite Halbarier sind, werden in Deutschland von jeder Betätigung im nationalsozialistischen Kreis ausgeschlossen. Wenn sie sich scheuen, in die religiöse Gemeinschaft der Juden einzutreten, weil ihnen das als ein Konjunktur-Schritt angerechnet würde, so ist ihnen auch die Betätigung im Kulturbund abgeschnitten. ...» Mit grossem Bedauern stellte Singer fest, dass es eine Reihe von «Halbariern» bzw. «Halbjuden» gab, die er gerne beschäftigt hätte, wenn die Statuten des Kulturbundes dies zugelassen hätten.

Ein ähnliches Problem gab es mit den arischen Ehepartnern jüdischer Kulturbund-Mitglieder. Ende September 1933 wandte sich der Kulturbund-Abonnent Walter Pinthus brieflich an Hans Hinkel. «Meine Frau, mit der ich seit 12 Jahren in glücklicher Ehe lebe, ist Christin und erhält keine Eintrittskarte. Ich erlaube mir daher, die ergebene Bitte auszusprechen, zu gestatten, dass meine Frau gemeinsam mit mir die Vorstellungen besuchen darf. Wir teilen Freud und Leid gemeinsam und ein Theaterbesuch ohne meine Frau wäre für mich undenkbar.» Hinkel antwortete umgehend: «Ich bestätige den Empfang Ihres Schreibens und teile Ihnen mit, dass Ihre Frau als Nichtjüdin den Vorstellungen des Kulturbundes grundsätzlich nicht beiwohnen darf. Um keine Präzedenzfälle zu schaffen, dürfen hier keine Ausnahmen gemacht werden.» Nur ein paar Tage später schickte ein anderes Kulturbund-Mitglied, Dr. Heinrich Veit, Rechtsanwalt am Kammergericht, einen Brief an den Preussischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung: «Ich bin Jude, meine Frau ist reine Arierin und evangelisch. Wir haben für uns beide die Aufnahme in den Kulturbund Deutscher Juden beantragt. Der Kulturbund hat die Aufnahme meiner Frau mit der Begründung abgelehnt, dass er nach Vorschrift des Herrn Ministers Arier nicht aufnehmen dürfe. Da ich annehme, dass sich dieses Verbot nicht auf die Ehefrauen von Juden bezieht, bitte ich: zu gestatten, dass meine Ehefrau Irmgard, geb. Gabriel, Tochter des verstorbenen kaiserlich-deutschen Generalkonsuls für Niederländisch-Indien, Dr. Hermann Gabriel, und seiner Ehefrau Zilla geb. Wolter, in den Kulturbund Deutscher Juden aufgenommen wird.»

Auch diesmal antwortete Hinkel, im Namen des Ministers, umgehend, nur fiel in diesem Fall die Antwort anders aus als im Falle von

Walter Pinthus. Sei es, weil der Antragsteller Dr. Veit Rechtsanwalt am Kammergericht war, sei es, weil er die Tochter eines kaiserlich-deutschen Generalkonsuls geheiratet hatte, Hinkel fand einen Weg, seiner Bitte zu entsprechen, ohne das Prinzip, nur Juden dürften Mitglieder im Kulturbund werden, aufzugeben: «Auf die Anfrage teilen wir Ihnen ergebenst mit, dass der Eintritt Ihrer Frau Gemahlin in den Kulturbund Deutscher Juden nicht gestattet ist, dass einem Theaterbesuch aber nichts im Wege steht.» Hinkel, der nach dem Krieg als Minderbelasteter entnazifiziert wurde, könnte sich, würde er noch leben, noch immer darauf berufen, er habe alles in seinen Kräften Stehende getan, um den Juden zu helfen. In den Akten seiner Dienststelle finden sich dafür genug Belege.

Am 1. Februar 1935 bat Singer den «hochverehrten Herrn Staatskommissar», er möge «liebenswürdigerweise ... bei der Geheimen Staatspolizei die Rücknahme des Verbotes eines Vortrages von Ludwig Hardt» erwirken. Der Rezitator Hardt war im Herbst 1933 in Köln aufgetreten und hatte dabei Schillers ‚Ode an die Freude‘ an den Anfang seines Vortrages gesetzt, ohne dazu die Erlaubnis zu haben, worauf er von der Gestapo mit einem reichsweiten Auftrittsverbot belegt wurde. Dem Ersuchen von Singer folgend, wurde Hinkel in der Sache Hardt bei der Gestapo vorstellig. Mit Datum vom 16. Februar 1935 liess ihn das Geheime Staatspolizeiamt Berlin wissen: «Am 20.11.1933 veranstaltete der Kulturbund Rhein-Ruhr einen Vortragsabend in Köln. Als Referent fungierte Ludwig Hardt, der durch bezeichnende Gesten in seinem Vortrag den von ihm vorgetragenen Gedichten einen Inhalt gab, der von seinen Rassegenossen durchaus verstanden wurde ... Bei seinem Vortrag ‚Nachtgedanken‘ von Heine zitierte er wörtlich: ‚Die französische Sonne vertreibt mir meine deutschen Sorgen‘... Besonderen Anstoss erregte das bewusst von ihm an den Anfang seines Vortrages gestellte Gedicht Schillers ‚An die Freude‘, bei dessen Vortrag er durch Gestik und Mimik offensichtlich politische Stimmungsmache trieb ... (Es) besteht keine Veranlassung, das gegen Hardt bestehende Verbot des Auftretens vorerst aufzuheben.» Trotz der Hinkel-Intervention blieb es beim Auftrittsverbot für Hardt, obwohl dieser in einer eidesstattlichen Versicherung, die er der Gestapo schickte, erklärt hatte, dass ihm «jegliche Ak-

tualität beim Sprechen dieses Gedichtes ferngelegen» habe und obwohl Singer Hardt ermahnt hatte, «das beanstandete Gedicht von jetzt an aus seinen Vorträgen zu streichen und sich überhaupt streng an die eingezeichneten Programme zu halten».

Die Aktivität eines «jüdischen Kulturbundes» war vielen Parteigenossen, denen der Überblick fehlte, ein Ärgernis. Der Kreiskulturwart der Kreisleitung der NSDAP Dortmund schrieb am 24. Mai 1934 an den Staatskommissar Hinkel über das Treiben des Kulturbundes Rhein-Ruhr: «Wir sehen in einer solchen Zusammenfassung der Juden unter der Marke der Kultur, insbesondere des Theaters und der Musik, natürlich nichts weiteres als den Versuch zur Opposition.» Hinkel antwortete umgehend, «... dass der Zusammenschluss der Juden in einer von der Staatspolizei und den übrigen Parteistellen überwachten Organisation ... aus vielerlei Gründen genehmigt wurde. Massgebend hierfür waren neben aussenpolitischen Absichten die einfachere Möglichkeit der Überwachung und die Zusammendrängung des geistig-künstlerischen Judentums in einer Organisation, durch die von Juden nur für Juden ‚Kunst gemacht‘ wird ...» Dermassen belehrt, liess der Kreiskulturwart der NSDAP in Dortmund den Kulturbund Rhein-Ruhr fortan gewähren. Doch bald darauf musste Hinkel wieder in derselben Gegend intervenieren. Aufgrund eines Einspruchs des Ortsgruppenleiters der NSDAP in Gütersloh wurde dem Kulturbund das katholische Vereinshaus, «der einzige Versammlungsraum des Städtchens», verweigert. Die Gütersloher Juden wandten sich daraufhin an Singer, Singer wandte sich an Hinkel, und Hinkel erteilte der Ortsgruppenleitung der NSDAP in Gütersloh eine Nachhilfestunde in politischer Opportunität: Der Kulturbund Deutscher Juden sei «als einzige Kulturorganisation der Juden zugelassen», die Besucher wären «ausschliesslich Juden», die Veranstaltungen würden «der Kontrolle der Geheimen Staatspolizei sowie meiner ständigen Aufsicht unterstehen». Die Parteigenossen von der Gütersloher Ortsgruppe der NSDAP täten gut daran, «ihre diesbezügliche Entscheidung nochmals zu überprüfen», da die ganze Angelegenheit «nicht zuletzt auch von aussenpolitischer Bedeutung ist».

Während Singer und die Seinen «neues geistiges Land urbar» ma-

chen wollten, kam es Hinkel und dem NS-Apparat darauf an, ein Propaganda-Instrument von «ausenpolitischer Bedeutung» zu schaffen. Eine Kulturorganisation der Juden schien bestens geeignet, die «Greuelpropaganda» über die schlechte Behandlung der Juden im Dritten Reich zu widerlegen. Singer muss dieser Aspekt bewusst gewesen sein. Ob er das Interesse der Nazis für seine Ziele benutzen wollte oder ob er sich ebenfalls berufen fühlte, das Ansehen Deutschlands vor der Welt zu verteidigen, kann nachträglich nicht beurteilt werden. Fest steht, dass Singer am 3. Oktober 1933, also drei Tage nach der Eröffnung des Kulturbundes, einen Brief an Hinkel schrieb, in dem er «noch einmal bestätigen» wollte, «dass ich gern bereit bin, zu einem von Ihnen angegebenen Termin der Auslandspresse über alle Fragen des Kulturbundes Aufschluss zu geben». Dabei legte Singer «besonderen Wert darauf, Ihnen sowie den Vertretern der Presse immer wieder zu betonen, dass ich die grosse Loyalität, mit der die Preussische Staatsregierung dem Unternehmen des Kulturbundes entgegengekommen ist, mit ganzem Herzen begrüsse». Zum Beweis seiner Haltung legte Singer dem Schreiben Ausschnitte aus der jüdischen Presse bei, «aus denen Sie ersehen, dass ich auch schriftlich bei jeder möglichen Gelegenheit diesen Standpunkt vertreten habe ... Seien Sie versichert, dass dies nicht allein mein Standpunkt ist, sondern von allen massgebenden Personen des Kulturbundes einstimmig geteilt wird.»

Im Januar 1935 bat Robert Clive Stern, englischer Zeitungskorrespondent in Berlin, Staatskommissar Hinkel darum, ihm den Besuch einer Vorstellung im Kulturbund-Theater zu erlauben, da er darüber «etwas für eine englische oder amerikanische Zeitung schreiben» wollte. Hinkel reichte die Bitte des Journalisten an Singer weiter und bemerkte dazu: «Unter der Voraussetzung, dass der Genannte in sachlicher Weise eine rein künstlerische Bewertung ins Ausland weitergibt, kann ich diese Erlaubnis geben. Ich bitte Sie, sich dortseits direkt mit St. in Verbindung zu setzen und ihn entsprechend zu informieren. Jedenfalls mache ich Herrn Dr. Singer dafür verantwortlich, dass St. auf keinen Fall irgendwie politisch gefärbte Berichte verfasst und weitergibt.» Singer zögerte nicht, Hinkels Bedingungen zu akzeptieren und sich für deren Anwendung zu verbürgen: «Der englische Journalist R.C. Stern war bei

mir und hat sich verpflichtet, mir jede Besprechung von Kulturbundveranstaltungen vor der Absendung an seine Zeitungen vorzulegen. Bezüglich meiner Verantwortung möchte ich hinzufügen, dass Herr Stern Jude ist, also von sich aus die Möglichkeit hat, Vorstellungen zu besuchen.»

Von diesem kleinen Erfolg offenbar ermutigt, wagte sich Singer weiter voran. Am 21. Februar 1935 fragte er bei Hinkel an, ob der «hochgeehrte Herr Staatskommissar» die Genehmigung geben würde, das Orchester des Kulturbundes während des Sommers «vier Wochen im Ausland zu beschäftigen». Die Antwort kam postwendend am nächsten Tag, wie immer nur «An den Kulturbund Deutscher Juden» ohne jede persönliche Anrede adressiert: «Ich kann nicht annehmen, dass der Verfasser Ihres Schreibens vom 21. d. Mts. Herr Dr. Singer ist, da sich die Antwort auf eine solche Anfrage doch wohl erübrigt. Oder ist Dr. Singer bereit, für jede Äusserung und Handlung der etwa 40 Orchestermitglieder im Ausland die Verantwortung zu übernehmen?» Die rhetorische Frage wurde von Singer verstanden. «Hochgeehrter Herr Staatskommissar», antwortete er umgehend, «ich bestätige Ihnen den Empfang Ihres Briefes vom 22. Februar und werde selbstverständlich in der angeregten Angelegenheit nichts unternehmen.» Kurz bevor Singer das Kulturbund-Orchester auf Gastspiel ins Ausland schicken wollte, hatte er noch Bedenken, eine deutsch-jüdische Künstlerin aus dem Ausland nach Berlin kommen zu lassen.

Ende Dezember 1934 schrieb er Hinkel einen Brief, in dem er ein «Missgeschick», das der Tänzerin Valeska Gert in London widerfahren war, aus der Welt zu schaffen sich bemühte. Valeska Gert hatte der Londoner Zeitung ‚News Chronicle‘ ein Interview über ihre bevorstehende Rückkehr nach Berlin gegeben. Sie wurde von der Zeitung mit dem Satz zitiert: «The Ghetto with all its ancient restrictions has been revived in Germany.» In einem Brief an Singer bestritt Valeska Gert, diesen Satz gesagt zu haben. «Auf die Frage, ob ich als Jüdin in Berlin auftreten könne, erwiderte ich, dass ich im Jüdischen Kulturbund auftreten würde. Nach dem Charakter dieser Organisation befragt, erwiderte ich, dass es ein Theater für Juden sei und in das nur Juden hineinkommen

können.» Obwohl die Reporterin also die Sätze Valeska Gerts inhaltlich richtig zusammengefasst hatte, fühlte sich Frau Gert missverstanden: «Alles, was ich liebe, ist in Deutschland. Ich möchte nirgendwo anders leben, da werde ich doch nicht acht Tage vor meiner Abreise nach Berlin solche Sachen sagen, wie sie mir in den Mund gelegt worden sind.» Singer legte seinem Schreiben an Hinkel den Brief von Valeska Gert bei sowie zwei Ausschnitte aus dem ‚News Chronicle‘ mit Richtigstellungen von Frau Gert. Sie habe nie von einem Ghetto gesprochen, versicherte sie in der einen Richtigstellung, sie habe nichts mit Politik zu tun, als Künstlerin würde sie sich nur mit Kunst beschäftigen, meinte sie in der anderen. Unter Berufung auf diese Erklärungen versicherte Singer, er habe «keine Zweifel, dass Frau Gert die in dem Interview stehenden Redewendungen bezüglich des Ghettolebens nicht gemacht hat». Zugleich bat er Staatskommissar Hinkel «ganz ergebenst um Ihre autoritative Stellungnahme zu dieser Frage. Erst wenn ich einen Bescheid von Ihnen in Händen habe, der mir gleichzeitig bindend für die Ansicht der Staatspolizei wäre, würde ich es verantworten können, Frau Gert nach Deutschland kommen zu lassen. Die Künstlerin selbst drängt auf diese Entscheidung und hat die Sehnsucht zurückzukehren.» Hinkels Antwort fiel positiv aus: «Gegen eine Rückkehr der Tänzerin Valeska Gert nach Deutschland bestehen, auch von Seiten der Geheimen Staatspolizei, keine Bedenken.»

Hinkels Entscheidungen waren unvorhersehbar und unkalkulierbar. Während er Valeska Gert die Rückkehr nach Deutschland erlaubte, gab er keine Erlaubnis, Lotte Stein-Krohn im Theater des Kulturbundes zu beschäftigen. Die Schauspielerin hatte ihren ständigen Wohnsitz in Berlin, war aber am Deutschen Theater in Prag engagiert. Singer wollte mit ihr einen Gastspielvertrag für zwei Monate abschliessen, Hinkel lehnte ab – «aus sozialpolitischen Gründen im Interesse gänzlich erwerbsloser jüdischer Künstlerinnen in Deutschland». Bei aller Sorge um das Wohlergehen der erwerbslosen jüdischen Künstler kam es Hinkel vor allem darauf an, das Funktionieren des Kulturbundes sicherzustellen. So erlaubte er einmal, auf Antrag von Singer, die vorübergehende Beschäftigung eines «arischen Flötisten», nachdem der jüdische erkrankt war und deswegen einige Konzerte zu platzen drohten. In diesem Falle war Hin-

kel bereit, von der ehernen Regel, dass nur Juden im Kulturbund beschäftigt werden dürfen, eine Ausnahme zuzulassen. Dagegen liess er nicht mit sich reden, als der k. u. k. Hofmusikdirektor Johann Strauss, der Neffe des Komponisten, im Juni 1935 den Wunsch äusserte, einer «Fledermaus»-Vorstellung im Kulturbund beizuwohnen. Mit einem knappen Dreizeiler teilte Hinkel dem Kulturbund mit, dass der Besuch «nicht genehmigt werden kann».

Zu Beginn der dritten Spielzeit im Kulturbund gab Singer wieder eine seiner programmatischen Erklärungen ab. «Nicht mit Sensation in buntem Programm wollen wir werben, sondern mit dem Pochen auf Ewigkeitswerte. Nicht das Vielerlei in Stoff und Stil, Gesinnung, Spiel, Form und Phantasie soll das kennzeichnen, was wir wollen, sondern das Wesenhafte, das theatermässig Echte, das Richtungsgebende. Das erste Jahr war Vorbereitung, das zweite Sammlung und Entwicklung, das dritte zeige sein Gesicht klar und offen ...»

Das klare Gesicht kam schnell zum Vorschein; Anfang 1936, nachdem David Frankfurter den Schweizer NSDAP-Gauleiter Gustloff erschossen hatte, wurde der Kulturbund im Reich verboten. Während Singer noch immer auf Ewigkeitswerte pochte, machten die Nazis alle Juden kollektiv für die Tat eines Einzelnen verantwortlich. Singer wandte sich hilfeschend an Hinkel, der möge seinen ganzen Einfluss geltend machen, damit der Minister das Verbot zurücknimmt. Er versicherte, «dass die ... jüdischen Menschen jeden Mord, also auch den, als dessen Auswirkung das Verbot erlassen wurde, verurteilen» und machte Hinkel auf die Folgen des Spielverbotes aufmerksam: «In der Provinz sind die Menschen nicht auf lange Frist, sondern nur für einzelne Abende verpflichtet und verlieren in der Schwebezeit jede Einnahme. In Berlin, das einen festen Abonentenkreis hat, verweigern vorläufig die Mitglieder die Beitragszahlung, weil sie im Unklaren darüber sind, ob und wann weitergespielt wird. Schon die beiden Tage nach Bekanntgabe des Spielverbots lassen erkennen, dass ich am 10. ds. M. nicht in der Lage sein werde, die Gehälter und Löhne für die festbesoldeten Mitarbeiter des Kulturbundes zu zahlen ... Dass im Hause keine Verzweiflung entsteht, dafür kann ich im Augenblick noch durch persönlichen Einfluss

sorgen. Eine gewisse Panik ergreift aber unsere Lieferanten, die mit Zahlungsforderungen an uns herantreten, selbst bei länger befristeten Rechnungen. Alles drängt darauf, dass ich die Erklärung abgebe, es könne in kürzester Frist weitergespielt werden...»

Die Inszenierung der Normalität unter anomalen Umständen erwies sich als eine immer schwierigere Aufgabe, die zunehmend pragmatisch begründet wurde. War am Anfang noch die Rede von einem neuen Land, das urbar gemacht werden sollte, von Ewigkeitswerten und vom Wesenhaften, so ging es vom Jahre 1936 an nur noch um das materielle Überleben einer Institution, die an unheilbarer Auszehrung litt. «Der Jüdische Kulturbund Berlin ist ein Wirtschaftsfaktor von Rang geworden», schrieb Singer in einem Bericht im August 1937, «er ernährt mit einem Jahreseinkommen aus Mitgliedsbeiträgen und Nebeneinnahmen von etwa Mk. 700'000 ca. 2 00 Menschen, die sonst zum Teil zweifellos der Wohlfahrt anheimfielen.» Zugleich beklagte er den «Wegfall von 1'741 Mitgliedsbeiträgen in der Saison 1936/37 durch Fortzug, Tod, wirtschaftliche Not», dadurch wäre eine «Erschütterung der Liquidität» eingetreten: «Die Schwankungen machen auch vor dem Stamm unserer aktiven Mitglieder, d.h. der Künstler und Angestellten, nicht Halt. Nur eine gewisse Sicherheit der vertraglichen Abmachungen und der Bezüge auf längere Sicht hin kann uns davor schützen, dass die wichtigsten Künstler, die bei uns arbeiten, das Land und unseren Kulturbund verlassen. Im Laufe von drei Jahren sind aus dem doch relativ sehr kleinen künstlerischen Ensemble nicht weniger als 15 Orchestermitglieder, 5 Chormitglieder und 16 Mitglieder des künstlerischen Ensembles nach dem Ausland abgewandert. Wesentliche Reserven sind weder in Berlin noch in Deutschland an jüdischen Künstlern überhaupt noch vorhanden.»

Es gab ein Problem, mit dem Singer bei der Gründung des Kulturbundes offenbar nicht gerechnet hatte und das er lange nicht wahrnehmen wollte: Egal, wie sehr sich die deutschen Juden der deutschen Kultur verbunden fühlten, wer eine Gelegenheit bekam, das Land auf legalem Wege zu verlassen, der ging und war durch keine «vertragliche Abmachung» und keine noch so grossartigen Fidelio-Inszenierungen aufzuhalten. Für Singer war jeder, der «nach dem Ausland abwanderte»,

ein Deserteur, wenn nicht gar ein Verräter am grossen Aufbauwerk. Im September 1937 schrieb Singer in einem Brief an einen nach Palästina emigrierten Musiker, nun käme «alles darauf an, dass wir unser Orchester stabil erhalten». Aus diesem Grunde habe er einen «dringenden Appell an den Kapellmeister des Palestine Philharmonie Orchestra gerichtet und ihn gebeten, keine Musiker aus unserem Orchester mehr für Palästina zu werben. Ein Nachwuchs ist kaum mehr in Deutschland für uns zu finden, und ich möchte dem tüchtig arbeitenden und hochbegabten Rudolf Schwarz die Arbeit nicht unnötig erschweren.» Dabei hätte Singer wissen müssen, wie es wirklich um den Kulturbund bestellt war. In einem «AUFRUF!», der Ende 1937 an die jüdischen Gemeinden verteilt und von den Vorsitzenden aller grossen jüdischen Organisationen, vom Reichsbund Jüdischer Frontsoldaten bis zum Jüdischen Frauenbund, unterzeichnet wurde, wurden die Juden darüber belehrt, was sie dem Kulturbund schuldeten: «Man kann es weder verstehen noch billigen, dass es immer noch Juden in Deutschland gibt, die nach ihren materiellen Lebensbedingungen wohl dazu imstande wären, Mitglieder ihres Kulturbundes zu sein, aber dennoch beiseite stehen. Der Verlust, den jedes Jahr den Kulturbünden unvermeidlicherweise bringt, kann und muss wettgemacht werden durch den Eintritt dieser noch Aussenstehenden. Dem Kulturbund Treue zu halten, dem Kulturbund neue Mitglieder zu werben, scheint uns gemeinsame Ehrenpflicht aller Juden.»

War der Kulturbund gegründet worden, um «jüdischen Künstlern Betätigung, jüdischen Zuhörern Zerstreung zu verschaffen», handelte es sich also um eine Art Arbeitsbeschaffungsmassnahme mit sozialtherapeutischem Effekt, so drehte sich das Verhältnis zwischen dem Kulturbund und seinen Konsumenten bald um, wurden diese aufgefordert, für den Fortbestand der Organisation Sorge zu tragen. Hatte Singer Anfang 1934 nach einer Opern-Tour durch Nieder- und Oberschlesien mit «Figaros Hochzeit» noch stolz verkündet: «Die Tatsache, dass eine unsubventionierte Oper mit vollem Apparat... in heutiger Zeit auf Tournee geht und noch mit einem, wenn auch kleinen, Reiseüberschuss heimkehrt, ist eine Leistung, die in der Theatergeschichte einzig dasteht...», klagte er im August 1937 über die «bei gleichbleibenden Gehältern»

gestiegenen Lebenshaltungskosten, die es den Angehörigen des Kulturbundes schwermachen würden, «eine bestimmte Qualität von Garderobe sowohl im Haus wie bei Erscheinen in der Öffentlichkeit» zu halten. 1933 und 1934 hatten die meisten «noch soviel Reserven an Garderobe und auch Geld, dass sie mit spärlichen Gehältern auskommen konnten», dies sei «seit einem Jahr entscheidend anders geworden». Wie jedes «alternative Projekt» konnte auch der Kulturbund nur auf der Grundlage solider Selbstausbeutung funktionieren, wurde die Fortführung des Unternehmens zu seinem primären Zweck erhoben. Im Arbeitsbericht für das Jahr 1938/39 heisst es, die Mitgliederbewegung sei «weiter rückgängig» gewesen. «Anfang November (1938) zählten wir nur noch 12'500 Mitglieder, so dass sich für die Leitung ... schwerste finanzielle Sorgen ergaben. Inzwischen hatten die Herren Condell und Fischer, zu denen sich noch der Schauspieler Liechtenstein gesellte, von unterwegs schriftlich mitgeteilt, dass sie ohne Rücksicht auf ihren Vertrag ihre Tätigkeit aufgäben und nicht mehr zurückkehren.»

Je aberwitziger die Situation wurde, umso mehr klammerten sich die Organisatoren des Kulturbundes an die Fiktion einer Normalität längst vergangener Tage. Im Mai 1938 stellte der Kulturbund beim Stadtverwaltungsgericht den Antrag auf «Erlaubnis zum Ausschank von Getränken jeglicher Art» in den Kegelbahnräumen im Souterrain des Hauses. In der Begründung des Antrages heisst es: «Wir haben diese Räume gemietet, da sich ein zwingendes Bedürfnis für die jüdischen Kegelvereine bereits herausgestellt hat, nicht mehr auf den allgemein zugänglichen Bahnen, sondern auf einer spezifisch für jüdische Kegelclubs reservierten Bahn den Kegelsport auszuüben. Diese Kegelvereine kegeln mit behördlicher Genehmigung. Von behördlicher Seite ist auch mehrfach der Wunsch ausgesprochen worden, dass die jüdischen Kegler sich eine eigene Kegelstätte suchen sollten, um die Benutzung der gleichen Bahn von arischen und jüdischen Keglern zu vermeiden.» Der Antrag auf Erteilung einer Getränkekonzession für die Kegelbahn im Souterrain des Hauses wurde mit der Begründung abgelehnt, den Keglern würden «zur Einnahme von Speisen und Getränken die im gleichen Hause gelegenen Restaurationsräume» zur Verfügung stehen, «so dass sie genügend Ge-

legenheit haben, sich nach ihrer sportlichen Betätigung zu erfrischen». Mit dieser Entscheidung gaben sich die jüdischen Sportkegler nicht zufrieden. Am 18. September 1938 forderten sie die Verwaltung des Jüdischen Kulturbundes auf, alles Nötige zu unternehmen, «um uns die angewiesenen Räume behaglich zu gestalten», denn: «So wie bisher kann es unmöglich weitergehen. Wir haben seit unserem Umzug... nach der Kommandantenstrasse annähernd 20% unserer Mitglieder verloren. Dieser Abgang ist ... zum grössten Teil darauf zurückzuführen, dass den Aufenthaltsräumen eine gewisse Behaglichkeit fehlt. Auch die Tatsache, dass die Getränke in Pappbechern ausgeschenkt werden und die Speisen unabgedeckt dem Staub und Rauch ausgesetzt sind, beeindrucken uns unangenehm. Unter diesen Umständen kann es unseren Sportkameraden nicht zugemutet werden, sich länger als notgedrungen in diesen unbehaglichen Räumen aufzuhalten ...»

Unter ganz normalen Umständen wäre eine solche Auseinandersetzung ziemlich komisch. Im Herbst des Jahres 1938 nimmt sie die Gestalt einer Farce an, deren Darsteller den Charakter des Stückes nicht begreifen. Auch nach der «Kristallnacht» wurde im Berliner Kulturbund die Inszenierung einer absurden Normalität fortgesetzt. Nachdem die Nazis das im November 1938 verhängte Spielverbot wieder aufgehoben, den Kulturbund zur Aufnahme seiner Arbeit geradezu genötigt hatten, musste auf behördliche Weisung der Name noch einmal geändert, eine vom Reichsminister für Propaganda vorgeschriebene Satzung angenommen werden. Aus dem Jüdischen Kulturbund Berlin e.V.' wurde der Jüdische Kulturbund in Deutschland e.V.'; hatte es in der alten Satzung noch geheissen: «Mitglied des Jüdischen Kulturbundes kann jeder Jude und jede Jüdin werden», so war die neue Satzung schon viel spezifischer: «Mitglieder des Vereins können alle Personen werden, die Juden gemäss § 5 der Ersten Verordnung zum Reichsbürgergesetz vom 14. November 1935 ... und zugleich Mitglieder der Reichsvereinigung der Juden in Deutschland e. V. sind, sowie arische Ehegatten jüdischer Mitglieder.» Die Umbenennung ging ordentlich vor sich, mit zwei Abschriften der «bisher gültigen Fassung», zwei Abschriften der «jetzt beim Amtsgericht angemeldeten Satzung» und einer Liste der

Vorstandsmitglieder «in doppelter Ausfertigung». In einem Memorandum zur Lage des Kulturbundes vom Juni 1939 heisst es, «dass ein Bedürfnis nach kulturellen Veranstaltungen von Juden und für Juden vorhanden ist und dass es noch eine nicht unbedeutende Anzahl von jüdischen Menschen gibt, die bereit sind, unter allen Umständen, auch unter wirtschaftlichen Opfern, die Schaffung solcher Darbietungen zu ermöglichen.» Das Bedürfnis nach kulturellen Darbietungen werde noch «erhöht durch den Ernst der allgemeinen Lage, die eine tiefere Aufgeschlossenheit auch der jüdischen Menschen für geistige Enge und eine höhere Bereitschaft zur inneren Sammlung zur Folge hat...»

Am 30. Juni 1939 waren 356 Angestellte, Künstler und Arbeiter beim Kulturbund beschäftigt, lag die Zahl der Mitglieder bei 10'000. Nachdem Kurt Singer von einer USA-Reise nicht zurückgekehrt, sondern in Amsterdam geblieben war, um dort Abhandlungen über Bachs Kantatenwelt zu schreiben, übernahm Werner Levie die Leitung des Kulturbunds, d.h., er wurde von Staatskommissar Hinkel mit dieser Aufgabe betraut. Auch unter seiner Leitung wurde das Stück mit dem Namen «Business as usual» weitergespielt. Levie wies die «leitenden Herren und Damen des Hauses» per Hausmitteilung darauf hin, dass die «Vertretung gegenüber staatlichen Stellen und den jüdischen Organisationen ausschliesslich mir obliegt», er beschwerte sich in einem Memo darüber, dass er «in letzter Zeit lediglich die persönlich an mich adressierten Briefe erhalten habe, aber keinerlei den allgemeinen Betrieb betreffende Post, wie es in einem ordentlichen Betriebe üblich ist», und gab die Anweisung, «dass morgens die gesamte an den Kulturbund adressierte Post mir zuerst vorgelegt wird ...» Er richtete einen «Tag des Kulturbundes» ein, an dem alle Berliner Juden durch die Sammler der Jüdischen Gemeinde zum Eintritt in den Kulturbund aufgefordert wurden.

Nach Levies Weggang – er war holländischer Staatsbürger und konnte deswegen einfach abreisen – rückte Fritz Wisten im September 1939 an die Spitze des Kulturbundes nach. Wisten setzte eine neue «Dienstordnung» und eine neue «Hausordnung» ein und machte da weiter, wo Levie aufgehört hatte. Am 1. März 1940 schickte er an das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda eine «Zusam-

menstellung der Aufführungen des Kulturbundes seit Kriegsbeginn», in der die Filmveranstaltungen, Vorträge und Rezitationen, konzertante und Kleinkunst-Veranstaltungen in Berlin, Hamburg und Breslau penibel aufgelistet wurden.

Anfang März 1940 wurde mit einer Aufführung der «Widerspenstigen Zählung» von Shakespeare auch die Tätigkeit des Schauspiels wieder aufgenommen. Aus diesem Anlass richtete Wisten ein Wort des Dankes an seine Mitarbeiter. Es sei eine Aufführung geglückt, «die den strengsten kritischen Massstäben standzuhalten vermag», je härter die Prüfungen des Alltags würden, desto mehr wolle man sich um die Arbeit zusammenschliessen. «Wir wollen stolz den Kopf tragen in dem Bewusstsein, unseren jüdischen Menschen in den Tagen schwerster Schicksalsnot das gegeben zu haben, was wir als die vornehmste Erfüllung unserer Sendung als Bühnenmenschen empfinden.» Im August 1940, nach einer Aufführung des «Eingebildeten Kranken», sah sich Wisten veranlasst, eine schriftliche Erklärung abzugeben, in der er ausdrücklich darauf hinwies, dass es sich bei dieser Arbeit um «eine gemeinschaftliche» handelt: «Der Molièresche Text, die Bearbeitung und Ergänzung durch Einlagen und die dazugehörige Musik wie die Inszenierung bilden zusammen ein Ganzes, das in dieser Form und Fassung moralisch wie auch urheberrechtlich Eigentum des Jüdischen Kulturbundes» ist. Wisten bat daher, «in künftigen Fällen sich des ausdrücklichen Einverständnisses seitens der Leitung des Jüdischen Kulturbundes zu versichern, bevor diese Bearbeitung oder ein Teil davon benützt wird.» Wir werden niemals erfahren, warum Fritz Israel Wisten im März 1940 meinte, sich präventiv gegen ein Plagiat seiner Inszenierung schützen zu müssen, noch wer die Absicht gehabt haben könnte, seine Aufführung stehlen zu wollen. Aus seinem Bericht über die Arbeit des Jüdischen Kulturbundes in Deutschland vom 1.9.1939 bis 31.8.1940 geht das nicht hervor. In diesem Bericht gibt er Rechenschaft über die kulturellen Aktivitäten in Berlin und in den wieder zugelassenen Zweigstellen (Breslau, Hamburg, Köln, Frankfurt und Düsseldorf), wo vor allem Filmveranstaltungen durchgeführt wurden. Der Bericht schliesst mit einem Ausblick: «In bewegten Zeiten kann man keine Prognosen auf lange Sicht stellen. Für die künstlerische Arbeit im kom-

menden Jahr sind indessen einige Pläne bereits spruchreif.» Zu den Plänen gehörte das Stück «Die Mutter» nach Jakob Gordin's «Mirele Efros», dazu ein modernes Lustspiel von Niveau, ein grosses Drama und ein Stück von Shakespeare.

Die letzte Phase des Kulturbundes bis zu seiner Schliessung am 11. September 1941 ist vollständig durch Aktenvermerke dokumentiert, die Fritz Wisten nach seinen «Rücksprachen» im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda angelegt hat. Wenn es irgendeine Sammlung von Papieren gibt, die an Absurdität nicht mehr zu übertreffen ist, dann ist es diese. Hier erreicht die deutsch-jüdische Symbiose unwiderruflich den point of no return, jenseits dessen jede Berufung auf das gemeinsame deutsch-jüdische Kulturerbe zum Witz verkommt. Es sind Unterhaltungen am Rande des Abgrunds, die durchaus manierlich von beiden Seiten geführt werden. Der «Vertreter des Reichsministers, Herr Kochanowski», und der «Leiter des Kulturbundes, Herr Wisten», sprechen über Programmpläne, Abrechnungen, Sonderveranstaltungen am Sonntag für die im Arbeitseinsatz beschäftigten Juden, Gehälter der Kulturbundangestellten, «Personalabbauvorschläge», wobei die «Auswahl der Personen», die zum Arbeitseinsatz überstellt wurden, dem Kulturbund überlassen blieb.

Am 8. Mai 1941 notiert Fritz Wisten: «Herr Kochanowski fragt mich, ob ich Nachrichten aus Palästina hätte. Ich verneine das, da ich in Palästina weder verwandtschaftliche noch bekanntschaftliche Beziehungen hätte und mir nur aus dem italienischen Heeresbericht bekannt sei, dass in Ostafrika palästinensische Juden gefallen seien.»

Am 9. September 1941 überreicht Fritz Wisten Herrn Kochanowski vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda eine Liste der bis zum 16. Oktober vorgesehenen Filme. Zwei Tage später wird der Kulturbund auf Anordnung der Gestapo geschlossen. Das Spiel ist aus. Der letzte Akt kann beginnen.

Erinnerungen

Ich wurde aus dem Kulturbund rausgeschmissen



***Ruth Anselm-Herzoge**, geboren 1909 in Berlin, war Tänzerin und Schauspielerin. Sie war mit dem Bühnenbildner des Kulturbundes, Heinz Condell, verheiratet. Anfang 1939 emigrierte sie in die USA. Sie lebt in New York.*



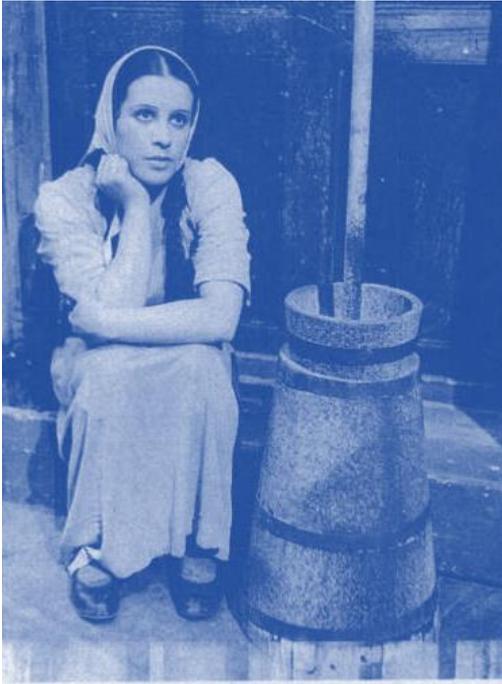
*«Bronx-Express» von Ossip
Dymow, September 1935.
Bühnenbild von Heinz Con-*

*dell Ruth Anselm-Herzog
als Tänzerin, ca. 1936*



Ballettprobe zu «Wenn ich König wär» von Adam. Kurt Baumann mit Ruth Anselm-Herzog, Nelly Hirth, Hannah Kroner u.a.

Der Bühnenbildner des Kulturbundtheaters, Heinz Condell



*Ruth Anselm in «Grüne
Felder» von Itzhak Leib
Perez, Februar 1936*



*Ruth Anselm in «Die
Fledermaus», Juni 1935*

Die Eröffnung des Kulturbundes war für uns alle schrecklich aufregend, denn man hat gedacht, vielleicht wollen sie uns alle nur in einem Haus zusammenhaben und da eine Bombe reinschmeissen. Man wusste doch nicht, welche Idee dahinterstand. Wir hatten ein volles Haus, und man sass aufgeregt da. Die Bühnenarbeiter, die keine gelernten Techniker waren, waren ebenfalls ganz nervös, und plötzlich ging der Vorhang nach unten statt nach oben. Da haben wir gesagt, das ist typisch jüdisch, wir lesen ja auch von rechts nach links. Aber das Publikum war entsetzt, es hat gedacht, jetzt ist es aus. Ich sass damals im Zuschauerraum und habe mir das Publikum angesehen. Ich habe nie gewusst, dass es diese Art jüdische Bevölkerung auch gab, sehr einfache Leute mit geringem Bildungsgrad, Arbeiter und Angestellte. Neben mir sass ein Ehepaar, das werde ich nie vergessen. Denn in einer Pause sagte der Mann zu seiner Frau: „Jetzt weiss ich, warum man den Lessing umgebracht hat.“ Damals war der Professor Lessing ermordet worden, und er hat geglaubt, das war der, der den «Nathan» geschrieben hat. Von dem Stück hatte er noch nie etwas gehört. Gott, habe ich da gedacht, dass es so etwas unter Juden gibt. Das habe ich erst allmählich kennengelernt, dass es in allen Schichten jüdische Leute gab, die wie Deutsche lebten und nun ganz plötzlich fühlten, dass sie zueinander gehörten, aber nicht wussten, warum. Ich kam eigentlich mit solchen Leuten nie zusammen, und alle, die zu uns kamen, waren Akademiker. Und ich war am Theater, da waren ja auch nur Leute, die alle einen besonderen Bildungsgrad hatten. Und da, wo wir aufgewachsen sind, in Berlin NO, da gab es ausser uns keine Juden. Im Kulturbund habe ich dann eine ganz andere Bevölkerung getroffen als die, die ich kannte.

Dr. Singer war an der Städtischen Oper Direktor, ich kannte ihn, denn ich war ja auch dort beschäftigt, und als er mit diesem Bab anfang,

den Kulturbund zu machen, hat er mich angerufen. Wir sind dann in seiner Wohnung gewesen und haben alles besprochen. Ich habe den Condell mitgebracht, der damals mein Mann war, und sie haben sich darüber unterhalten, was sie machen wollten. Und dann kamen plötzlich Sänger und Schauspieler aus allen Städten. Bei mir wohnten die Sängerin Fritzi Jokl und die Schauspielerin Lilly Kann. Wir haben das alle sehr interessant gefunden, denn irgendwie war es ja entsetzlich für uns, dass alles plötzlich zu Ende sein sollte. Ich hatte gerade Schauspielunterricht genommen bei Elka Grüning, doch das hörte alles auf. Dann fing man an, nach einem Theater zu suchen, das man mieten konnte. Ich war ja schon fünf oder sechs Jahre an der Oper gewesen und hatte in Kabarett gearbeitet, ich wollte nicht aufgeben. Die Grüning hat mich mal gefragt: «Warum um Gottes willen machst du jetzt weiter?» Da hab' ich ihr gesagt: «Ich hab' mir überlegt, jetzt dürfen wir doch gar nichts mehr machen. Und da kann man nur das tun, was man gerne macht, denn sonst würde man einfach alles aufgeben. Und ich will Schauspielerin sein, alles andere interessiert mich nicht.» Sie hat sehr gelacht damals und gesagt: «Also mach schon, ich weiss nicht, was du damit erreichen willst ...» Wir wussten ja nicht, wie sich das alles entwickeln würde. Und dann fing das Theater eben an. Wir waren zwei Tänzerinnen, die Nelly Hirth und ich. Sie war vorher auch mit mir zusammen an der Oper gewesen und wohnte nun bei mir. Condell sollte Bühnenbildner und Sondheimer technischer Leiter werden. So fing es an. Dann kam das erste Stück heraus, «Nathan der Weise». Es war schrecklich aufregend. Wir haben zitternd dagesessen. Ich werde das nie vergessen, wir haben wirklich gedacht, das ist das Ende von uns. Aber dann ging es weiter.

Ich bin viel herumgereist und in anderen Städten aufgetreten. Wir haben Abende in Köln, Recklinghausen, in Duisburg und im ganzen Rheinland gegeben. Von Berlin aus sind wir dorthin gefahren. Wir haben immer privat wohnen müssen, denn in Hotels konnten wir nicht gehen. Und die Aufführungen fanden immer in irgendwelchen jüdischen Vereinslokalen statt. Einmal kamen wir nach Braunschweig, da haben uns drei alte Damen, drei Schwestern, vom Bahnhof abgeholt. Und gleich beim Empfang sagte eine zu uns: «Wir sind sehr verwöhnt

in Braunschweig, nur die besten Künstler kommen zu uns.» Da haben wir gesagt: «Das wissen wir, deshalb sind wir ja gekommen.»

Dann haben wir dort eine Bühne gebaut, und zwar aus Tischen, die ich zusammengerückt habe. Ich habe einen Teppich geholt und angengelt. Es wurde alles selber gemacht. Die eine Frau kochte, die andere machte sauber im Haus, und die dritte war, wie sie uns sagte, für die Kultur zuständig. Sie sprach mit uns. Wir sassen am Tisch, und da sagte sie zu mir: «Wissen Sie, Ihnen sieht man Ihren Beruf wirklich nicht an, Sie sehen so nach gar nichts aus.» Ich fing an zu lachen und dachte: herrlich. Da sagte sie mir: «Lachen Sie nicht, ich habe mit der Pawlowa an einem Tisch gesessen, und ich kann Ihnen sagen, eine kleine müde, schmutzige Frau.» Damit wollte sie mir offenbar ein Kompliment machen.

Und so zogen wir herum; auf ganz kleine Dörfer sind wir gekommen, und da gab es jüdische Leute, die wohnten alle zusammen in einem Haus. Und wir waren das Einzige, was sie als Unterhaltung hatten. Die besaßen kein Radio, die hatten gar nichts. Wir brachten ein Grammophon mit, um Musik zu machen, und die waren hingerissen, dass sie irgendetwas als Unterhaltung hatten.

Ich habe nie Angst gehabt, im Gegenteil, man hatte das Gefühl, dass man etwas tut und kämpft. Ich fühlte, man wehrt sich, man hat ja nicht geglaubt, dass das ewig dauern kann. Die Natur eines Menschen sperrt sich gegen einen solchen Gedanken. Meine Mutter hat ihn bis zum Schluss abgewehrt. Als man ihr angeboten hat, sie zu verstecken, da hat sie gesagt: «Nein, das kann ich nicht, ich kämpfe für meine Rechte.» Und so wurde sie umgebracht. Ich selbst hatte immer das Gefühl, ich kämpfe für etwas und tue Menschen Gutes, indem wir zu denen gehen, die sonst gar nichts mehr haben. Das hat einen gefreut. Und auch das Theater in Berlin war immer voll, es gab da keinen freien Platz, das wäre undenkbar gewesen, eine solche Sucht hatten die Leute nach Kultur.

Es waren alle möglichen Leute im Kulturbund engagiert, wie man aus den Programmheften sehen kann. Der Inspizient war ein Herr Emil Behrisch, der hatte vorher ein Theater in Berlin, wo er mit einem anderen Schauspieler als Komiker-Duo auftrat.

Der eine Komiker wurde also Inspizient bei uns. Unsere Souffleuse war Hertha Steinschneider, das war die Frau des Hellsehers Hanussen.

Ich wusste, dass das Theater eigentlich nur ein Bluff der Deutschen war, sie wollten der Welt damit zeigen, wie gut sie zu den Juden sind. Wir haben gewusst, dass plötzlich dieser oder jener verhaftet worden war, es passierten immer irgendwelche Sachen. Die Frau von Göring, Emmy Sonnemann, hat sich damals gut benommen, die kam ins Theater und hat von solchen Sachen gehört und es geschafft, mehrere von unseren Leuten freizukriegen. Es kam überhaupt eine ganze Anzahl von nichtjüdischen Schauspielern in unser Theater, heimlich, denn offiziell durften sie ja nicht. Sie kamen, weil sie doch Kollegen sehen wollten. Und nach der Vorstellung sind wir zusammen irgendwo hingegangen, wo man noch hingehen konnte, wo einer nicht so genau guckte. Der Schriftsteller Günther Weisenborn kam auch gelegentlich ins Kulturbund-Theater, er war ein guter Freund von mir und kam zu jeder Aufführung, in der ich mitwirkte. Er wollte wissen, was mit mir los ist und wie es mir geht. Es war für uns alle sehr schwer, man wusste ja nicht, wohin das alles führen soll und was man unternehmen kann, um etwas Positives zu tun. Wir haben ja etwas gemacht, was ganz gut war, aber das war nicht genug. Wir kämpften gegen die Nazis – hilflos.

Ich komme aus einer politischen Familie. Ich bin aus der Oper rausgeflogen und habe mit Leuten zusammengearbeitet, die interessiert waren, den Kampf gegen die politische Entwicklung aufzunehmen. Ausserdem war ich schon lange mit Brecht und Eisler und ähnlichen Leuten bekannt, aber das waren Leute, die nur in eine Richtung wollten. Ich habe sie immer Edelkommunisten genannt, denn ihrer Meinung nach ging alles gut. Ich habe mit vielen Sozialisten, Demokraten und auch Katholiken zu tun gehabt, und dann kam ich in den Kulturbund, da sollte ich plötzlich nur noch mit Juden sein, das konnte ich nicht. Ich habe mir gesagt, ich bin nicht gegen Hitler, nur weil er gegen die Juden ist, ich bin gegen Hitler, weil er ein Faschist ist. Und das konnten die meisten gar nicht verstehen, denn sie waren ganz einfache Leute, die sich nie mit Politik beschäftigt haben. Sie haben gehört, dass Hitler ge-

gen die Juden ist, also waren sie gegen ihn. Aber ich wäre gegen Hitler gewesen, auch wenn ich nicht Jüdin gewesen wäre.

Es war im Jahr 1932, Brecht, Eisler, Weisenborn und Huelsenbeck waren bei mir zu Hause. Wir sprachen über Politik und was sich draussen so tut. Die hielten das alles für Mumpitz. Da sagte ich: «Ich bin an der Oper, ich höre dort, was los ist, da tut sich was, da sind die Nazis schon da, die fangen an, uns zu kontrollieren.» Ausserdem war ich beim Radio, da habe ich vorgesprochen und sollte beschäftigt werden. Als Weisenborn angefragt hat, warum ich nicht beschäftigt werde, da haben sie nachgeschaut: «Kann nicht beschäftigt werden, weil sie Jüdin ist und ihre Mutter einer Systempartei angehört.» Das war im Jahr 32. Also, wir sprachen über Hitler und die Deutschnationalen, und so ging das hin und her, und da sagte ich ihnen: «Ihr seid doch lächerlich, ihr wisst doch überhaupt nicht, was hier vorgeht, ihr seid in eurem Himmel mit euren Linien beschäftigt.» Die machten damals gerade Lieder, so eine Revue, eine politische, eine rote Revue. Und da kam ein Lied vor, das ging etwa so: «Eh sie verschwinden, und das wird bald sein, werden sie gemerkt haben, dass ihnen das alles nichts mehr nützt.» Und da sagte ich: «Ihr seid doch nicht normal, die kommen doch an, die fahren doch nicht weg!» Und da haben sie zu mir gesagt: «Du kleine Rotznase, was weisst du denn davon?» Und ich habe geantwortet: «Ich sehe das doch. Bei mir in der Oper wird alles kontrolliert, da schreiben sie jeden Ausspruch auf, den man gemacht hat, da wird man weggeschickt, weil man jüdisch ist, da darf einer nicht mehr auftreten, weil er was mit Kommunisten zu tun hat.» Ich wiederhole, das ist 1932 gewesen. Die wollten es nicht wahrhaben, es war unmöglich! Im Jahr 1939 habe ich das dem Eisler in der Emigration wieder erzählt, und der sagte nur: «Naja, man hat sich mal geirrt, aber das kann jedem passieren!»

Ich wurde ja rausgeschmissen aus dem Kulturbund. Ich wurde im Jahre 38 entlassen, weil ich versucht habe, ins Ausland zu gehen. Und da hat mir Herr Dr. Singer einen Brief geschrieben, ich weiss noch den ersten Satz: «Für Künstler dieser Pflichtauffassung ist kein Platz im Jüdischen Kulturbund.» Ich bin noch hingegangen, aber ich durfte nicht mehr auftreten, weil ich emigrieren wollte. Singer war überhaupt ein eigenwilliger Mensch. Er glaubte, was er sagt, ist richtig. Es gab nur

ihn, sehr arrogant und eingebildet. Wenn man ihn nicht gefragt und selber was unternommen hat, das war für ihn schon unglaublich. Aber er hatte Charisma. Die Leute waren von ihm angetan, mit seiner weissen Tolle sah er gut aus.

Ich kann mir heute nur vorstellen, dass Leute wie Levie, Singer und Wisten davon geträumt haben, dieses Theater würde für die Zukunft das grosse jüdische Theater sein. Es würde im Dritten Reich bestehenbleiben, wenn die Nazis aufhörten, uns zu peinigen. Das muss ja mal aufhören, so war ihre Idee, ihre primitive Idee. Was eigentlich die Politik von Hitler bedeutete, das ist ihnen nie klargeworden. Sie haben gewusst, der hat die Juden verfolgt, aber mehr nicht. Sie haben gedacht, das muss ja mal aufhören, und der wird sehen, dass wir anständige Leute sind – das war ihre Einstellung. Und die fand ich sehr primitiv. Aber ich hatte ja nichts zu sagen, ich habe mich mit ihnen auch nie unterhalten, weil sie mir zu blöde waren. Ich glaube schon, sie haben sich eingeredet, sie würden einmal die Intendanten des Staatlichen Jüdischen Theaters im Dritten Reich.

Steptanz im Kulturbund



*Hannah Kroner-Segal, geboren 1920 in Berlin, war Ballettänzerin.
Sie emigrierte im Sommer 1939 nach Amerika.
Heute leitet sie eine Tanzschule in Kew Tork.*



*«Die Entführung», eine
Pantomime, einstudiert
von Hannah Kroner
(4. von links), August 1939*

*Schlussbild aus «Gräfin
Mariza», Juli 1939*



*«Gräfin Mariza», Walzer
aus dem 2. Akt, Juli 1939*

Ich kam 1937 in den Kulturbund, und zwar während der «Csárdásfürstin». Da bestand schon lange eine richtige Ballettgruppe, angeführt von den Solotänzerinnen Nelly Hirth und Ruth Anselm-Condell. Wenn es nur Schauspiel gab, dann waren wir arbeitslos oder machten Statisterie. Als Ballettgruppe haben wir nur immer im Zusammenhang mit Oper und Operette gewirkt, bei «Eugen Onegin», «Die schöne Helena» oder «Gräfin Mariza». Am Ende meiner Zeit wurde das Ballett zusammengebracht für die Aufführung einer Pantomime, die hiess «Die Entführung» und wurde von der Direktion aus bestimmten Gründen angesetzt.

Ich hatte eine Bühnenausbildung in Berlin und war gerade reif, zur Bühne zu gehen, als es mir nicht mehr möglich war, als jüdische Tänzerin ein Engagement zu erhalten. Durch eine Freundin, die beim Kulturbund war, wurde ich gebeten, für eine Tänzerin, die gerade auswanderte, in der «Csárdásfürstin» einzuspringen. Da wurde ein Platz frei, und das war mein Anfang nicht nur im Kulturbund, sondern im Theater überhaupt. Denn für Bühnentanz ist die Schulausbildung eine Sache, die Theaterausbildung eine andere. Und ich bin eigentlich immer dankbar, dass ich das gerade im Kulturbund erleben durfte, dass ich eigentlich dort mein Handwerk als Theatertänzerin gelernt habe.

Ich war sehr bedrückt während meiner Ausbildung, denn sie fand an einer grossen Theaterschule statt, und alle meine Freundinnen, mit denen ich studierte, hatten Engagements. Ich erinnere mich an einen Tag, an dem ich aus dem Fenster rausguckte auf den Hof des Nollendorf-Theaters. Dort wurde eine Operette gespielt, und alle meine Klassenfreundinnen waren dabei beschäftigt. Nur ich als einzige Jüdin konnte nicht an eines der Theater, und dann kamen die Tränen, und es war sehr traurig.

Der Kulturbund war plötzlich wie eine Oase, wo man anfangen konnte, den Beruf auszuüben. Und ich war sehr beglückt, als ich in die «Csárdásfürstin» reingerutscht bin.

Ich war noch sehr jung, als ich in den Kulturbund eintrat, und für mich war das alles eine neue, vollkommen professionell geführte Welt. Zu dieser Zeit, 1937, hatte ich wenig Gespür dafür, dass wir abgeschlossen waren. Bei meinem ersten Auftritt war ich sehr aufgeregt. Ich ging auf die Bühne, um mir alles anzusehen. Der Vorhang war noch zu. Ich lehnte mich dagegen, und plötzlich kam der Beleuchter und sagte: «Das können Sie nicht machen, das Lichtbild wackelt.» Auf der anderen Seite des Vorhangs war nämlich eine Lichtbildreklame. Die Lichtbildreklame war zu der Zeit so, wie sie in den deutschen Kinos lief, also Reklame für Geschäfte, Restaurants und Veranstaltungen. Man sass im Zuschauerraum, und eine Viertelstunde vor Beginn der Theatervorstellung wurde der Raum verdunkelt und die Reklamebilder rollten dann über die Leinwand. Daran erinnere ich mich, wenn ich an meinen allerersten Auftritt beim Kulturbund zurückdenke. Ich habe in dieser Zeit nicht das Gefühl gehabt, dass es beängstigend oder bedrückend zugeht. Es war für mich eher ein grosses Glück, dass ich eine Bühne hatte, auf der ich stehen konnte.

Nach der «Csárdásfürstin» war meine nächste Oper der «Eugen Onegin». Für mich war das etwas ganz Neues, die erste richtige Oper, an der ich teilnahm. Bei der «Csárdásfürstin» musste ich einspringen, war also nicht bei den ersten Proben dabei. Für den «Onegin» wurde ich jedoch von Anfang an verpflichtet. Die Leitung lag in den Händen von Dr. Singer, den ich zu dieser Zeit erst kennenlernte. Ich fand, dass er eine sehr imponierende Persönlichkeit war, vor der man Respekt haben musste und – was mich betrifft – auch ein wenig Angst, denn er war ein sehr gestrenger Herr während der Proben. Ich erinnere mich, dass wir die Polonaise stellten, und Dr. Singer hatte offenbar keinen Choreographen bestellt, sondern alles selbst angeordnet, was zu machen war. Und sogar die Solotänzerinnen haben sich dem untergeordnet. Und als irgendetwas schiefging, da kam es schneidend aus dem Zuschauerraum von Dr. Singer: «Meine Damen, wenn Sie sich diese kleinen Schritte nicht merken können, dann brauchen wir keine Tänzerinnen, das kön-

nen unsere Choristinnen auch.» Da waren wir dann sehr geknickt. Er wurde schon sehr anerkannt, aber auch sehr von uns gefürchtet.

Die letzte grosse Aufführung, in der ich mitwirkte, war «Gräfin Mariza». Diese Operette wurde ganz gross aufgezogen, und wir wurden als Tänzerinnen dafür verpflichtet. Wir hatten für diese Inszenierung acht Tänzerinnen, und die Choreographin, Erika Michelson, kam aus Hamburg. Da gab es zum Beispiel erstmalig im Kulturbund einen Steptanz, und zwar in der Tennisszene, bei der ich als Choreographin mithelfen konnte. In dieser Zeit waren die Aufführungen nervös, denn es war schon so, dass viele von uns nicht mehr glücklich waren, am Theater zu arbeiten, denn unsere Gedanken waren darauf gerichtet, wie kommen wir aus Deutschland nun heraus. Soweit ich mich erinnere, war hinter der Bühne ständig die Rede davon, ob man Papiere hatte für Amerika oder für ein anderes Land, ob man wegkonnte. Ich weiss, dass der damalige Leiter der Filmbühne des Kulturbundes, Hermann Callmann, die gleichen Auswanderungsmöglichkeiten wie meine Eltern und ich hatte. Und jedesmal, wenn wir uns auf der Bühne begegneten, war die erste Frage: «Hast du schon dein Visum bekommen?» Das war eine Zeit, wo auf der Bühne Kunst geübt wurde, aber hinter der Bühne war man nervös und eigentlich nicht mehr so bei der Sache.

Wir hatten grosses Glück, denn es hätte auch alles schiefgehen können. Als nämlich die «Gräfin Mariza» zu Ende ging, weil jedes Stück ja nur einen Monat lief, da hörten wir Gerüchte, dass jemand vom Arbeitsdienst gekommen war und die Direktion gefragt hatte, ob für die Tänzerinnen noch etwas zu tun sei, wenn nicht, dann würden diese Tänzerinnen vom Arbeitsdienst übernommen und aufs Land geschickt. Wir haben alle gezittert, und in den Garderoben wurde gemunkelt, die Direktion habe etwas Wunderbares gemacht. Es wurde für den nächsten Monat ein Schauspiel angesetzt, das nur einen Akt hatte, und als zweite Hälfte des Programms wurde eine Ballettpantomime geplant. Kurt Baumann hatte eine Handlung entworfen, ganz schnell die Musik dafür ausgesucht, und mir wurde die Choreographie übertragen. Es wurde angesagt, dass alle Tänzerinnen, die in der «Mariza» tätig waren, dabei beschäftigt werden müssen. Dem Arbeitsdienst wurde dann mitgeteilt, dass man die Tänzerinnen unbedingt noch einen Monat benötigte.

Es war eine sehr nervöse Zeit. Draussen am Bühneneingang stand die SA und passte auf, wer ins Theater rein- und wer rausging. Meine Eltern hatten grosse Angst, dass die SA uns vielleicht bei einer der letzten Vorstellungen mitnehmen würde am Bühnenausgang. Und eine gute Freundin, die nicht jüdisch war, hat sich jeden Abend am Bühneneingang postiert, hat mich bei der Hand genommen, mich aus dem Theater hinaus und dann mit der U-Bahn nach Hause gebracht. Das hat uns vor dem Arbeitsdienst gerettet. Ich konnte noch auswandern, für mich war es ein glückliches Ende.

Ich war eine der Glücklichen, die direkt vom Theater weg mit einem Visum innerhalb von zwei Monaten auswandern konnte. Ich denke oft darüber nach, was aus meinen damaligen Kollegen geworden ist. Eine Kollegin, mit der ich eng befreundet war, war Hedy Siedner. Sie hatte mich zum Kulturbund gebracht. Sie ist in Deutschland geblieben, wurde nach Theresienstadt deportiert, überlebte das Lager und ging dann unter grössten Schwierigkeiten zurück nach Deutschland. Später ging sie nach Amerika und hat noch mehrere Jahre als Tänzerin gearbeitet. Hedy Kaufmann war eine andere Tänzerin, von der ich weiss, dass sie nach Amerika ging. Sie hat in Philadelphia eine Tanzschule aufgemacht. Andere Tänzerinnen wie Marianne Silbermann, Nelly Hirth und Ruth Conde waren schon vorher rausgegangen, sie waren bei der Pantomime «Entführung» nicht mehr dabei. Von allen anderen weiss ich leider nicht, was aus ihnen geworden ist, denn wir wurden in alle Winde zerstreut.

Ich bin nun vierzig Jahre in Amerika tätig und habe das grosse Glück, dass ich bis heute in meinem Beruf arbeiten kann. An den Kulturbund denke ich mit grosser Dankbarkeit zurück. Irgendwie verblasst das Schreckliche der Vergangenheit, das Gute bleibt in Erinnerung. Und was mir geblieben ist, das sind eigentlich gute Erinnerungen an wunderschöne Aufführungen und interessante Proben. Ich habe den Orchesterproben von Rudolf Schwarz beigewohnt. Ich durfte dabeisitzen, um die Partitur zu lernen. Es war eine richtige Ausbildung, die ich genossen habe, und gegen die Dankbarkeit dafür verblasst das Schlimme. Und ich bin froh, dass es verblasst, denn eine solche Erinnerung ist besser. Alle früheren Mitglieder des Kulturbundes, die hier in New York und in der Umgebung leben, haben sich noch einmal, ungefähr vor 20 Jahren, ge-

treffen. Es war merkwürdig und wunderbar, dass man sich plötzlich wiedergesehen hat. Für mich war es interessant, denn als ich am Kulturbund-Theater war, war ich nur eine kleine junge Tänzerin. Unter den Artisten war der Klassenunterschied ziemlich gewaltig. Eine Gesangssolistin wie Rita Atlasz zum Beispiel hatte für eine kleine Tänzerin überhaupt kein Interesse gehabt. Wir als Tänzerinnen waren mehr oder weniger geduldet, ganz besonders in Opernaufführungen, denn über uns war der Chor und dann noch die Solisten. Hier aber waren wir plötzlich alle zusammen, und ich hatte den gleichen Rang wie Susanne Stein und Ruth Lehnberg und die ganzen Leute, die ich sonst nur als Solisten kannte. Und es war wunderschön. Wir alle haben Erinnerungen ausgetauscht, die meistens positiv waren. Es blieb jedoch der Schmerz über die, die gefehlt haben. Wir waren die Glücklichen, die rausgekommen sind, aber dann im Gespräch hiess es, der ist umgekommen und die ist umgekommen. Wenn ich im Rückblick daran denke, dann war diese Zeit für mich eine gute Lernzeit. Aber der Schmerz gilt all denen, die nicht so glücklich waren und die es nicht geschafft haben.

So etwas machen die Deutschen doch nicht



***Camilla Spira**, geboren 1906 in Berlin, war schon Anfang der 30er Jahre eine bekannte Theater- und Filmschauspielerin. 1938 emigrierte sie nach Holland. Dort wurde sie mit ihrer Familie von den Nazis eingeholt und im Lager Westerbork interniert. 1947 kehrte sie nach Berlin zurück.*



Besuch bei Camilla Spira

Nicht nur die Wohnung, sondern auch die Wohnerräte sind für die besondere Art eines Künstlers bescheidend. Wer sich in einem stillen Villenvorort zurückzieht, wird ein anderes Leben führen wie jemand, um dessen Mietausscheidung der Verkehr der modernen Großstadt braust. Camilla Spira, die schnell zum Liebling der Zuschauer wurde, weil ihre Filmpersonen so lebenecht erscheinen, wohnt in Charlottenburg. Ihre behagliche, nicht übermäßig große Wohnung, die durch kluge Einstellung und die stehende Hand eines Architekten ein ganz persönliches Gepräge bekommen hat, ist der Wohnort der Künstlerin, die als geborene Münchenerin ein schänes Stück der Großstadt hat. Auf der Straße vor ihrem Hause ist Bewegung. Der Lärm der Fahrzeuge klingt zwar nur gedämpft an die Fenster der hochgelegenen Wohnung, aber er ist spürbar genug, um den Hauch des Großstadtlebens in die Zimmer zu tragen.

Camilla Spira, die nachherlich am Fenster gestanden und in die blitzende Reihe der Fluglampen geschaut hatte, die über der Bismarckstraße hingen, wendet sich vom Fenster zurück und sagt „Ich liebe diese Großstadtstraßen und bin selten an den Lärm gewöhnt, gegen ihn sich ein Mensch unserer Tage disciplinieren muß. Ich bin der Meinung, daß der Künstler — und namentlich der junge, der noch in die Entwicklung steht — sich nicht isolieren darf, denn er verliert die Zusammenhang mit dem Leben, wenn er sich in die schweigenden Straßen eines verträumten Villenvorortes zurückzieht. Wir Schauspieler leben von der Beobachtung der Menschen. Wir sollen fremde Personen darstellen und müssen zu diesem Zweck lernen, was in die Seele der Mitmenschen verfließen zu können. Das lernt man am besten, wenn man unter Menschen bleibt. Auch die Schauspielerin ist nicht nur Empfängerin, sondern Arbeit und immer wieder Arbeit. Große ist nicht als Paßwort, mehr bei irgendeinem Künstler. Und

«Filmwelt», 8. Januar 1933



diese doch sorgsam gepflegt werden. Nirgends lassen sich Menschen besser als vom Feuilleton studieren. Der Künstler hat Gelegenheit, aus den Gebärden der eilig vorbeistreichenden Fußgänger deren Charakter zu erraten, Schicksale zu enträtseln und nachzuspüren, wie er die vielen Antragsungen, die ihm das Leben der Straße bietet, für seine Zwecke verwerten kann."

Dieser Satz leitet zwanglos auf den Zweck meines Besuches über, zu erkunden, wie sich Camilla Spiro ihre Rolle in dem Ulton-Film „Morgenrot" gedacht hat.

Die Künstlerin erzählt. Sie spricht von dem Film. Plötzlich sind wir mitten drin in jener Atmosphäre von 1915. Heeresberichte, Siegesmeldungen, Verlustlisten! Hoffungsloses Warten auf Feldpost! Zitternden Bängen um die da draußen in Not und Tod.

Camilla Spiro spielt die Rolle einer Seemannsfrau. Sie weiß ihren Mann draußens irgendwo auf einem U-Boot und wartet ... wartet ... wartet. — — — Tapfer kann sie lächeln und anderen Frauen Trost und Zuspruch spenden.

Als dieses alles Wirklichkeit war, in jenen schweren Tagen, war die Künstlerin selbst noch ein Kind. So stark aber ist ihre Gestaltungskraft auch im Erzählen, daß mir das Erleben dieser Frau von damals, die die Künstlerin gestaltet, wieder lebendig wird in all seiner inneren Tragik.

Ein merkwürdiges Gespräch, in dem die Vergangenheit sich selbst im Spiegel in dem Bericht einer Künstlerin, die ein Frauenschicksal dieser Vergangenheit Menschen von heute in all seiner Schwere vor Augen führt, wird. —

Doch da springt lebendigste Gegenwart mitten ins Zimmer. Klein-Peter, Camilla Spiros kleiner Bub, stürmt herein und will uns etwas „Wunderschönes" draußens zeigen. Er lebt noch in der glücklichen Kinderwelt, die keinen Unterschied zwischen Schein und Wirklichkeit kennt. Auch der Künstler besitzt ja die Fähigkeit, die Realität des Tageslebens aufzuheben und sich und uns verzaubern zu können.

Das Feuer ist am Verglimmen, die Kerzen sind niedergebrannt! — — — Ich muß fort — — — Camilla Spiro sagt zum Abschied: „Ich freue mich so sehr über diese neue Rolle, die ich spielen darf, ich kann endlich das gehen, was in mir zutiefst schlummernt."

Camilla Spiro in ihrem Heim Phot. Uja



HOLLANDSCHE SCHOUWBURG
PLANTAGE MIDDENLAAN 34

ZONDAG		ZONDAG
8		15
JUNI	2.30 uur 7.15 uur	2.30 uur 7.15 uur
	JUNI	

slechte **VIER** voorstellingen
van **FRANZ MOLNÁRS** meesterwerk 800

SPIEL im SCHLOSS

blijspel in drie bedrijven, in het Duitsch
Regie: **MAX EHRlich**

Medespelenden: Camilla Spira, Max Ehrlich,
Alfons Fink, Kurt Geron, Harald Horsten,
Herbert Scherzer, Erich Schönlanck.

Prijzen der plaatsen: 12.50 tot 10.00 incl. belasting
Verkoop en bespreking der plaatsen: Kasas Hollandsche
Schouwburg, dagelijks van 10-3 uur. - Telefoon 61504

10.000 voorstellingen, miljoenen hebben
gelachen - ook U zult lachen!

BESPREEKT TIJDIG UW PLAATSEN!
ER ZIJN SLECHTS 4 VOORSTELLINGEN!

Na afloop tramlijnen 7, 8, 9, 14

*Deutschsprachige Aufführung
von Molnars «Spiel im
Schloss»;
Anzeige aus «Het Joodsche
Weekblad» vom 16. Mai 1941*



*Camilla Spira mit dem
Tourneeleiter des
Kulturbundes, Herbert
Fischer, und Erna Klein,*



*Mit Hans Karl
Rosenberg in
Shakespeares «Viel Lärm
um nichts», Januar 1938*

*Das Ensemble der
Lagerbühne Westerbork.
In der Mitte Camilla
Spira neben Max Ehrlich*

Vor dem Berufsverbot habe ich zuletzt im «Schinderhannes» an der Volksbühne unter der Regie von Hilpert gespielt. Attila Hörbiger war mein Partner. Das war das letzte, was ich gespielt habe. Das war 1933, und noch 1932 bis 1933 habe ich im Winter am Deutschen Theater durchgespielt, und zwar «Die Journalisten» von Gustav Freytag mit Musik von Theo Mackeben und entzückenden Texten von Felix Joachimson. Das war ein Riesenerfolg. In diesem Stück spielte ich die Hauptrolle, die Adelheid. Die männliche Hauptrolle spielte der Hauptnazi Harald Paulsen. Zu der Zeit fing ich gerade an, gross ins Geschäft einzusteigen, denn die Ufa wollte mich engagieren. Sie wollte 1933 mit mir einen Vertrag machen. Zur Premiere von «Morgenrot», wo dieses ganze Nazi-Regime im Zoo-Palast anwesend war, da wurden uns allen Lorbeerkränze aufs Haupt gelegt, und auf meinem stand in goldenen Buchstaben auf grünem Moiré: «Der Darstellerin der deutschen Frau – die Ufa.» Und mit diesem Band, das ich später abgeschnitten und bei mir getragen habe, bin ich auch ins Lager nach Westerbork gegangen; ich habe es immer bei mir gehabt. «Morgenrot» und den vorher gedrehten Film «Grün ist die Heide» haben sie die ganzen Jahre gespielt, ohne meinen Namen zu nennen.

Ich war nie politisch auf der Bühne und auch sonst nicht, solange ich jung war. Ich war ein Mensch, der alles im schönsten Licht gesehen hat. Ich fand alles gut, was ich zu tun bekam, und ich bekam eine gute Sache nach der anderen zu tun, obwohl ich bloss ein halbes Jahr auf der Reinhardt-Schule war. Ich war ein grosses Naturtalent. Und wie wir dann reinrutschten in diese furchtbaren, grauenhaften Jahre, da hatte ich keine Ahnung. Ich habe zu Hause über Politik gehört, denn mein Mann war da sehr interessiert, und er wusste genau, was kommt, aber mein Mann war ein Preusse, ein jüdischer Preusse. Er war ein Mann der Anpassung,

der sich 1914 freiwillig gemeldet hatte, der sein Eisernes Kreuz auf Samt aufgespiesst hatte, ein Mensch, der looprozentig an Deutschland glaubte. Und als diese furchtbaren Sachen geschahen und wir schon im Lager waren und gesagt wurde, wir würden vergast, da sagte mein Mann, Hermann Eisner, Doktor Hermann Eisner: «Also, weisst du, das ist doch alles Feindpropaganda, so etwas machen die Deutschen doch nicht, das ist doch unmöglich.» So was gab's, und infolgedessen sind wir auch nur durch Zufall in der letzten Minute 1938 rausgekommen. Mein Mann wollte eigentlich nur eine Informationsreise mit mir nach Amerika machen, um zu sehen, ob er dort in seinem und ich in meinem Beruf irgendwelche Chancen hätten. Und anschliessend wollten wir wieder zurückkehren. Wir waren auf dem Auswanderungsschiff, das ganz voll war, die einzigen, die zurückwollten. Wir sind mit einem holländischen Schiff hin und mit einem holländischen Schiff auch wieder zurück, und auf der Rückreise haben wir über Funk von der Kristallnacht am 9. November gehört. Wir waren die einzigen Juden auf dem Schiff, und wir wollten zurück nach Berlin. Wir hatten das ganze Gepäck schon durchgeschickt, drei Schrankkoffer, die unterwegs nach Berlin waren. Wir sind dann in Holland geblieben. Das war unsere Rettung und unser erzwungenes Emigrantenschicksal.

Im April 1933, da haben wir uns an den Kopf gefasst und gesagt: Ja, wie soll das weitergehen ohne Kortner, ohne Ernst Deutsch, ohne die Bergner? Das sind nur ein paar Namen, wir haben doch nicht einmal gewusst, wer nun alles Juden waren. In den Jahren, wo ich auf der Bühne im Deutschen Theater oder im Grossen Schauspielhaus oder im Schillertheater gestanden habe, da hat keiner gesagt: Das ist ein Jude oder das ist ein Christ. Das war doch so wurscht! Es war uns unvorstellbar, was nun geschah. Mein Mann war eine autoritäre Persönlichkeit in jeder Beziehung, er hatte das Sagen. Und nach April liess er mich in keine Veranstaltung mehr gehen, was ich auch richtig fand. Ich, die ich verboten war, konnte doch nicht so tun, als ob ich zu dieser Bagage, zu dieser Gesellschaft gehörte. Das fand ich richtig, aber ich habe dadurch viel verloren. Viele andere haben nicht so gedacht wie ich. Die sind noch in Vorstellungen gegangen. Die dachten an ihren Beruf oder wollten sich weiterbilden.

Die vom Kulturbund haben mich angerufen, denn inzwischen wusste jeder, dass ich Jüdin bin, auch wenn man es mir nicht ansah oder ansieht. Ich weiss nicht mehr, ob Julius Bab oder Fritz Wisten mich angerufen hat. Wahrscheinlich war es Wisten, denn er war ja der Regisseur und der Mann, der die Ideen zu den Stücken hatte. Wenn man dann im Theater in der Kommandantenstrasse bei der Arbeit war, dann war es ganz wurscht. Ich muss sagen, es war sogar etwas ganz Besonderes, weil ich wusste, dass arische Kollegen und Freunde nicht zu uns rein durften – diese armen Leute. Sie wären so gerne gekommen und hätten so gerne eine Vorstellung gesehen. Ich bin noch von unserem Chauffeur mit dem Wagen hingebraucht worden. Es ist viel schlimmer, glaube ich, wenn man im Bus sitzt oder in der U-Bahn. Da sitzt man mit lauter Leuten zusammen, die genau so sind wie ich, aber ich bin ein Stück, das man weggeworfen hat, ich bin zu nichts mehr nütze, das ist furchtbar. Ich hatte allerdings das Glück, dass es mir da noch gutging, dass ich das nicht so durchdenken musste. Ich hatte wieder zu tun und stand auf der Bühne. Da war es ganz wurscht, ob das Theater klein war und ob da nur Juden drin sassen. Und das schönste war, der Feuerwehrmann war arisch, der hatte Angebote von seinen Freunden, ob er nicht dafür sorgen könne, dass einer auf die Bühne käme.

Mein Mann sagte: «Du, hör mal zu, ich gehe hier nicht aus Deutschland weg. Dieser Gefreite da oben, in zwei, drei Jahren ist der weg. Das ist doch unmöglich, dass so was Deutschland regiert.» Rundum alles ging weg, und da sagte er: «Also gut, ich mache mit dir eine Informationsreise nach New York, und wir kommen dann wieder.» Für mich war das kein Thema, ich tat, was mein Mann wollte. Unsere Freunde gingen alle weg, und wir waren noch immer da. Mein Mann sagte, er komme nach Deutschland zurück, und er blieb auch dabei, als wir in New York waren, denn die Umstände, auf die wir dort trafen, waren alles andere als einladend. Als wir ankamen, zeigten wir unsere Pässe und Papiere, und dann sagte der Officer: «Thank you, I see you later.» Er meinte: in Ellis Island. Uns wurde das ganze Gepäck abgenommen, wir behielten nur unser Handköfferchen. Wir wurden in ein Motorboot verfrachtet, und dann ging es nach Ellis Island. Da stand die Statue, die ich so toll

fand, wir hingegen kamen in diesen Rundbau auf Ellis Island. Es war dort ein Völkergemisch – ein Vorgeschmack auf unsere weitere Emigration, von der wir ja noch nichts ahnten. Wir schliefen in Etagenbetten übereinander, es gab, wie später in Westerbork, keinen Stuhl, gar nichts – es war ein Gefängnis. Zu essen gab es kaum etwas, nur Rohkostartiges, was wir nicht gewohnt waren. In mir speicherte sich eine solche Wut: Da hing die Fahne der Freiheit, in die ich gehen wollte, und ich sass in einem Gefängnis. Also, ich stand nach Tisch auf und fing an zu brüllen: «Eine solche Sauerei, eine Schweinerei.» Was kann man machen, wenn man aus Deutschland kommt und in die Freiheit will und stattdessen hier landet. Und dann habe ich gegen diese Fahne geschlagen, und alles war still. Nach drei Tagen kamen wir raus. Und dann kamen wir in ein New York, wo die Neger verfolgt wurden. Es war für mich eine Stadt, die ich entsetzlich fand. Und ich fand, dass das, was man in Deutschland mit den Juden machte, hier mit den Negern geschah, und infolgedessen hatten wir den schlechtesten Eindruck. Ich war jetzt, vor fünf Jahren, in New York, und ich war begeistert, man ändert sich. Wir sind damals nach zwei Wochen zurück, um nach Deutschland zu fahren, natürlich nach Deutschland. Am 9. November kam über Funk die Nachricht von der Kristallnacht. Wir waren wie gelähmt. In Rotterdam wurden wir von jüdischen Menschen empfangen. Wir beide, mein Mann und ich, waren die einzigen, die da angekommen waren und nach Deutschland wollten. Eine Frau van Tijn, die uns empfangen hatte, sagte: «Sind Sie verrückt? Das können Sie nicht mehr!»

Wir haben im Lager gespielt. Der Kommandant unseres Lagers hat eine Halle bauen lassen, da gingen vielleicht tausend Leute rein. Vorne sass ein Orchester, es gab eine richtige Bühne mit Scheinwerfern. Alles wurde aus dem Lager heraus besetzt, die Kulissenschieber, die Musiker, alle waren Juden. Und wir waren auf der Bühne – mancher Regisseur in der freien Welt würde sich die Finger ablecken, um solche Leute wie Max Ehrlich, Willy Rosen oder Kurt Geron zu haben. Ich kam als Rösslwirtin in einem Kostüm und mit blonden Zöpfen heraus und sang: «Im Weissen Rössl am Wolfgangsee, da steht das Glück vor der Tür» – und die Leute haben geklatscht. Wir haben gedacht, das kann doch nicht

sein, doch die Leute haben so gelacht, sie haben sich so amüsiert und sassen da in Lumpen. Wir waren das Sammellager, diese Leute wurden herangekarrt, und dann ging es nach Auschwitz oder nach Theresienstadt. Diese Lachsalven, diese Begeisterung – die Leute haben in dem Moment, wie sie uns da gesehen haben, alles vergessen. Und das war grauensvoll, denn am nächsten Morgen ging es in den Tod oder mit einem kleinen Aufschub nach Theresienstadt. Sie waren nur eine Nacht da.

Alle standen auf und gaben den Hitlergruss



Susanne Stein (Löwenstein), geboren 1908 in Eberswalde bei Berlin, gehörte zum Opernensemble des Kulturbundes. 1938 emigrierte sie in die USA, wo sie ihre Karriere als Sängerin fortsetzte. Sie lebt heute in New York.



*Susanne Stein
(Löwenstein) als Dalila
in «Samson und Dalila»
von Saint-Saëns, März
1936. Rechts Stegfried
Urias als Oberpriester*



*Susanne Stein
(Löwenstein), ca. 1935*

*Wilhelm Steinberg,
Dirigent im Jüdischen
Kulturbund. Später in
Palästina und in den
USA*



*Joseph Rosenstock – bis
zu seiner Berufung nach
Tokio Dirigent des
Kulturbundorchesters*



Ich war in Breslau. Es war mein drittes oder viertes Jahr auf der Bühne. Wir hatten die letzte Vorstellung der «Meistersinger», und Hitler war schon an der Macht. Und zum ersten Mal war die ganze Mittelloge besetzt mit SA-Leuten in Uniform, Zuhörer, die begeistert applaudierten. Als es zum Schluss kam, zum herrlichen Endchor «Wach auf», standen die Herren auf und gaben den Hitlergruss – was sonst. Ich war auf der Bühne in der Rolle der Magdalena, und mit mir waren vielleicht noch ein, zwei jüdische Kollegen. Das ganze Haus stand auf und gab den Hitlergruss, und alle, die auf der Bühne waren, der ganze Chor und das Orchester – alle standen auf und gaben den Hitlergruss. Ich kann mich nicht erinnern, ob ich das auch getan habe. Es war unsere erste Berührung mit der Hitlerzeit. Es ging vorbei, und es gab grossen Applaus. Am nächsten Morgen wurde ich zum Intendanten gerufen, und der sagte, was auch immer an Verordnungen käme, beträfe mich nicht; ich bliebe im Verband des Hauses und sollte mir keine Sorgen machen, es würde alles beim alten bleiben. Das ging bis zum Ende der Saison, bis Ende Juni, weiter nicht. Aber da hatte ich bereits eine Einladung vom Berliner Kulturbund, der inzwischen gegründet war, nach Berlin zu kommen, wie alle die anderen an verschiedenen Opernhäusern, wie Regisseure und Dirigenten. Ich habe dann in Berlin alle führenden Rollen gesungen von 1933 bis 1938, als ich wegging.

Am Anfang der Nazizeit hatte man bei vielem das Gefühl, dass es vielleicht doch Möglichkeiten geben würde; man konnte ja nicht wissen, was kam. Aber es ging natürlich nicht. Und alle Juden wurden entlassen, nicht nur in Breslau, sondern überall. Und dann fanden wir uns in Berlin zusammen. Der Breslauer Intendant sagte: «Gesetz ist Gesetz.» Er hatte sein Bestes versucht. Ich bin überzeugt, dass er alles ver-

sucht hat. In Berlin hatten wir dann ein ganz normales Theater, mit Schauspiel, Oper und Operette und mit all den Leuten, die aus ganz Deutschland gekommen waren. Dass Juden für Juden gespielt haben, das habe ich damals nicht als etwas Ungewöhnliches empfunden. Wir haben Theater gespielt, so wie immer, so wie wir es gewohnt waren. Wir im Theater haben eigentlich an nichts anderes gedacht als an unsere Arbeit. Die grossen jüdischen Organisationen, die sahen, wohin das geht, hatten Vorbereitungen getroffen und versucht, die einzelnen Leute zu überzeugen, dass sie irgendwann, nicht heute oder morgen, aber irgendwann wohl herausmüssten, aber wir haben dem nicht viel Bedeutung beigemessen. Wir haben unsere Arbeit gemacht, und zwar gute Arbeit, mit guten Leuten. Wir hatten Wilhelm Steinberg, der dann viele Jahre hier in Pittsburgh war, dann den Dirigenten Josef Rosenstock und Heinz Condell, der an der Städtischen Oper in Berlin Bühnenbildner war und dann viele Jahre hier an der City Opera – alles bedeutende Leute. Alles, was wir wussten, war: jeden Morgen Probe, jeden Abend Vorstellung. Man hat eigentlich wenig gemerkt. Man hat uns spielen lassen, denn wir waren ein Aushängeschild für die Regierung. Die konnte immer sagen: Seht doch, es ist alles so, wie es immer war. Ein richtiges Aushängeschild, aber wir waren uns dessen überhaupt nicht bewusst. Wir haben Theater gespielt wie vorher auch immer. Für uns hatte sich nicht viel geändert, ob das in meinem Fall Breslau oder Saarbrücken, wo ich anfang, oder nun eben Berlin war. Dass die Umstände so ganz besondere waren, das ist einem erst viel, viel später zu Bewusstsein gekommen. Heute kann man das natürlich nicht verstehen, aber zu jener Zeit schien es immer noch so, als könnte es doch vielleicht noch irgendwie weitergehen.

In Bezug auf meine Arbeit habe ich wunderbare und lange Zeit ungetrübte Erinnerungen. Man kann das heute nicht verstehen, aber wir haben eigentlich an nichts gedacht. Wir haben gesungen und schöne Musik gemacht, so wie immer. Im Ganzen ist es eine schöne Erinnerung an eine schöne Arbeit. Dafür müssten wir eigentlich dankbar sein.

Momente, die Sternstunden waren



Susanne Wisten, Tochter des Regisseurs Fritz Wisten, geboren 1925 in Stuttgart. Sie lebt als Schauspielerin in Berlin.

Im März 1933 wurde mein Vater durch einen Telefonanruf rausgeschmissen. Er war zwölf Jahre am Staatstheater Stuttgart tätig gewesen. Dieser Anruf ist mir noch, obwohl ich damals klein war, in Erinnerung. Das war für uns alle ein starker Einschnitt. Julius Bab, der sehr oft nach Stuttgart angereist kam, um Premieren zu erleben, korrespondierte damals mit meinem Vater über die Gründung des Jüdischen Kulturbundes. Am 19. Mai 1933 schrieb Bab: «Der Bund, der die Arbeit für das Theater aufnehmen soll, ist jetzt gegründet. Dass er die unbedingt nötige Teilnahme unter der jüdischen Bevölkerung finden wird, ist wahrscheinlich. Und dass er die Genehmigung der hohen Obrigkeit finden wird, ist nach einigen Vorfragen, die schon stattgefunden haben, durchaus nicht unwahrscheinlich. Die Herrschaften wollen ja im Grunde nichts anderes als eine neue Ghettobildung, und darauf läuft ja leider und notgedrungen das Unternehmen hinaus. Ich denke, dass wir Ende Juni eine Propagandaaufführung machen werden und Anfang Juli wissen werden, ob von September an das jüdische Theater in Berlin eine regelmässige Arbeit aufnehmen kann. Sobald das sicher ist, werde ich mich an Sie wenden, und es wäre schön, wenn Sie sich bis zu diesem Zeitpunkt nicht anderweitig zu binden brauchten. Denn Sie wissen, wie ausserordentlich viel ich von Ihrem Talent halte. Und so würde es mich sehr freuen, wenn ich Sie in Berlin zeigen könnte. Wir denken natürlich an ein Theater von sehr hoher Qualität, das sich bald genug auch die Beachtung der nicht-jüdischen Kreise erobern soll.»

Am 1. Juni 1933 schrieb mein Vater an Julius Bab in Berlin: ‚Je eingehender ich mich mit dem Projekt Ihres Theaters, das, was der jüdische Gott geben möge, in Bälde auch mein Theater werden soll, beschäftige, desto mehr leuchtet mir ein, dass hier ein Unternehmen im Entstehen



Fritz Wisten mit seinen beiden Töchtern Eva (links) und Susanne, 1939

Vorstandsbesprechung im Kulturbund Anfang 1939: Von links: Fritz Wisten (Oberspielleiter), Josef Rosner (halbverdeckt, Bühnenbildner), Werner Hinzelmann (Schauspieler), Adolf Friedlaender (Buchhaltung), Ali Jacobi (Künstlerisches Betriebsbüro), Rudolf Callmann (Filmbühne), Hanna Litten (Ausstattungsleitung), Rudolf Schwarz (Musikalische Leitung), Leo Hirsch (Dramaturg), Werner Levie (Gesamtleitung und Geschäftsführung)



Fritz Wisten und Alfred Berliner (Balthoff) in «Señor Alan aus dem Fegefeuer» von Sancho Lopez, Juni 1941

Fritz Wisten in «Die Wildente» von Ibsen, März 1934



ist, welches das *Ideal*-Theater rundweg zu werden verspricht. Ein Ensemble, das durch äussere Umstände gezwungen wird, mit heroischer Besessenheit und aus einer Gesamtheit heraus Theater zu spielen, wie schon lange nicht mehr gespielt worden ist, eine Gemeinde, die in ähnlicher Besetzung keine Gemeinde bisher beibringen konnte, die aufgeschlossen und begeistert für die gemeinsame Idee im Zuschauerraum sitzt. Und alle, die nicht zum Bund gehören, die aber kommen werden aus Neugierde, aus Opposition und aus Gewissensgründen und denen man zeigen kann, was die Entwurzelten und Verfemten zu leisten vermögen ...»

Julius Bab schrieb vor der Gründung des Kulturbundes noch zweimal an meinen Vater. In einem Brief vom 9 .Juni 1933 heisst es: «Unsere Vorarbeit schreitet vorwärts. Wenn alles gutgeht, sind wir Ende des Monats vertragsfähig. Ich freue mich über Ihren Enthusiasmus, obschon ich ihn, ehrlich gesagt, nur halb teile, denn es bleibt doch eine bittere Sache, ein Ghetto-Unternehmen, das wir freilich so gut machen wollen, dass sich die Deutschen schämen müssen...»

Im zweiten Brief vom 7 .Juli 1933 schrieb Bab: «Da kommt die grosse Nachricht: nach langen und ziemlich ekligen Verhandlungen ist seit gestern die Regierungserklärung da. Wir werden für ein garantiert jüdisches Theater nicht nur geduldet, sondern sogar geschützt. Nun beginnt im stärksten Tempo unsere Organisations- und Werbearbeit. Nach Wegräumung dieses schwersten Hindernisses ist unser Theater mindestens zu neunzig Prozent gesichert, und mit der gleichen Sicherheit können Sie sich bereits heute als Mitglied dieses Theaters ansehen. ...»

Im November 1938, so erinnere ich mich, kam ich aus der Schule, und mein Vater hatte eine Zeitung da liegen mit der Überschrift, dass ein Jude namens Grynspan dieses Attentat in Paris begangen haben soll. Und mein Vater sagte, das wird schlimm für uns hier, da sehe ich Schreckliches auf uns zukommen. Er wurde, meiner Erinnerung nach, am 11. November verhaftet. Die fuhren mit einem kleinen Lastwagen hier vor meinem Elternhaus vor. Meine Mutter öffnete, und sie gingen gleich durch. Mein Vater hatte gerade oben Mittagsruhe gemacht, denn der Kulturbund war schon geschlossen. Zwei Riesenkerle in Zivil gingen gleich durch und sagten: «Sie müssen sofort mitkommen.» Das war

eine Affäre von fünf Minuten. Meine Mutter fragte noch: «Kann ich etwas packen?» – «Toilettengegenstände. Sonst nichts.» Dann nahmen sie meinen Vater mit, und wir wussten zunächst überhaupt nicht, wohin. Es war eine Aktion, die sehr breit angelegt war, und zunächst wurden die Juden verhaftet, die in leitenden Stellungen waren. Natürlich hat meine Mutter sofort Kontakt aufgenommen mit Familie Hirsch, die unsere besten Freunde waren. Dr. Otto Hirsch, der Leiter der Reichsvertretung der Juden, wurde einen Tag später verhaftet. Man klammerte sich an das, was so durchsickerte, man erhielt ja keine konkreten Auskünfte. Man hörte, dass Sachsenhausen, das einzige uns damals bekannte Konzentrationslager, wahrscheinlich der Ort war, wo man diese ganzen Menschen hingebracht hatte. Wir versuchten, einen Draht dorthin zu bekommen. Man klammerte sich an jeden Strohalm, obwohl wir genau wussten, eigentlich gibt es keine Möglichkeit, ihn rauszubekommen. Natürlich ging man auch zum Rechtsanwalt, was völlig läppisch war, aber man hat eben alles versucht, um eine Verbindung herzustellen. Nach einer Woche wurde mein Vater wieder entlassen. Man wusste nicht, auf welche Intervention hin, aber doch deshalb, weil das Propagandaministerium ein Interesse daran hatte, dass der Kulturbund wiederbelebt wurde und wieder spielte. Es kamen dann nach und nach diese ganzen leitenden Menschen wieder. Mich hat damals so beeindruckt, dass mein Vater hier vor unserer Tür stand mit glattrasiertem Schädel, was für uns Kinder ein Schock war. Meine Mutter brach in Tränen aus, denn das haben wir ja alles nicht gewusst. Man wusste das ja noch nicht, man wusste auch nichts von psychischer Folter, der diese Menschen ganz stark unterworfen waren. Mein Vater kam zur Tür rein und sagte: «Ich habe unterschreiben müssen, dass ich nichts berichte, und meinen Kindern kann ich das sowieso nicht erzählen.» Aber soviel haben wir doch mitbekommen: Er kam mit einer schweren Lungenentzündung, und wenn er nicht zu Hause in ärztliche Pflege gekommen wäre, dann hätte er diesen KZ-Aufenthalt nicht überlebt. Sie mussten dort ein, zwei Nächte auf dem Gelände stehen, und da sind, so hat er uns später berichtet, bereits viele in den elektrischen Draht gelaufen, weil sie diese physische Folter nicht aushalten konnten. Nach diesem KZ-Aufenthalt

haben wir als Familie uns ganz stark um die Emigration zumindest unseres Vaters bemüht, aber es war sehr schwer, nach Amerika zu kommen. Man brauchte dort Menschen, die mit einem Affidavit für einen geradestanden. Und dann kam hinzu, dass der hiesige US-Konsul sehr antisemitisch eingestellt war. Meine Mutter hat bei ihm eine Emigrationsnummer beantragt, aber die Behandlung auf dem Konsulat war höchst zurückhaltend, wenn nicht schikanös. Wir entschieden uns dann, da dieses KZ-Erlebnis ein Schock des Erwachens für uns bedeutete, ein Permit für England zu beantragen, da aber kam der Kriegsbeginn dazwischen. Es hat eben alles zu lange gedauert.

Bis zur Kristallnacht haben meine Eltern nicht daran gedacht, Deutschland zu verlassen. Erstens war mein Vater an die Sprache gebunden, er war kein Sprachtalent, sprach kaum Englisch und wusste, dass Auswanderung für ihn die Aufgabe des Berufs bedeutet hätte. Zweitens bildete man sich ein, dass vielleicht durch die Ehe ein gewisser Schutz vorhanden wäre – meine Mutter war Christin, und meine Schwester und ich waren getauft, und in der Nazi-Terminologie hiess das ja «privilegierte Mischehe». Später, im September 1941, als der Stern kam, musste mein Vater den Stern nur während der Zwangsarbeit tragen, aber nicht sonst auf der Strasse. Mein Grossvater, der hier bei uns im Haus lebte, war Sternträger, der war 88 Jahre alt, den haben wir nicht mehr rausgehen, sondern nur auf unserem Grundstück spazieren gehen lassen. Wir wollten ihm unliebsame Erlebnisse ersparen. Er starb rechtzeitig.

Die Schliessung des Kulturbundes im September 1941 ging Hand in Hand mit der Einführung des Sterns. Alle Juden mussten sich kenntlich machen und den gelben Stern tragen. Das bedeutete auch, dass Juden nur zwischen vier und fünf Uhr nachmittags einkaufen durften. Juden hatten schon seit einiger Zeit jüdische Lebensmittelkarten. Zunächst wurde nur ein grosses **J** neben den Namen gestempelt; nachher, damit ja nicht irgendwie geschwindelt werden konnte, war auf jeder einzelnen Marke ein kleines rotes J drauf. Es bedeutete weiterhin, dass diese Menschen keine Tiere mehr halten durften, sie mussten sie weggeben; es bedeutete, dass sie abends nicht mehr ausgehen durften. Die Anfangszeiten der Theateraufführungen wurden deshalb vorverlegt, was mir als Kind damals zugutekam, denn ich durfte öfter ins Theater gehen. In ver-

schiedene Vorstellungen allerdings durfte ich nicht rein, zum Beispiel nicht 1941 in «Señor Alan aus dem Fegefeuer» oder in die Aufführung der Zweiten Sinfonie von Mahler.

Und dann wurde der Kulturbund geschlossen. Sämtliche Mitglieder wurden zwangsverpflichtet. Die Schauspieler des Kulturbundes, es war ja nur noch eine Handvoll, mussten auf der Jüdischen Gemeinde die Listen schreiben, denn mit dem Stern begannen auch die Abtransporte. Sie mussten Listen schreiben für ihre eigenen Mitbürger, was eine grausame Aufgabe war. Ich weiss noch, dass an dem Tag, an dem der Kulturbund geschlossen wurde, sich alle Schauspieler hier bei uns versammelten. Meine Mutter kochte für alle, und alle sassen mit traurigen Mienen da, denn es war ja ein Stück Leben, das abbröckelte. Es machte sich eine grosse Depression breit.

Die Zwangsarbeit für meinen Vater begann damit, dass er mit einem Handwagen durch die Strassen gehen und für eine Fabrik in der Gegend des Alexanderplatzes Kisten liefern musste. Das war ihm sehr angenehm, denn solange er unterwegs sein konnte, war die Gefahr des Verhaftetwerdens ausgeschlossen. Die meisten Menschen wurden ja vom Arbeitsplatz weg verhaftet und in die Sammellager für die Transporte in der Synagoge Levetzowstrasse und in der Grossen Hamburger Strasse gebracht. Dann kam er in eine Feinmechanik-Fabrik, und dort hat er gearbeitet, bis diese Fabrik ausgebombt wurde. Meine Mutter wurde dann auch erfasst, sie kam in eine Fabrik in der Alten Jakobstrasse. Dort sollten Uniformen hergestellt werden, und die Arbeiterinnen mussten erst die verschmutzten und blutigen Uniformen von gefallenen Soldaten zertrennen. Da waren nur Frauen, die wie meine Mutter mit jüdischen Partnern verheiratet waren. Sie hatten einen entsetzlichen Vorarbeiter oder Meister, der sie während der Arbeit in unflätigster Weise beschimpfte: Sie hätten sich eben mit Juden eingelassen. Meine Mutter wurde bei einem der Tagesangriffe im Februar 1944 verschüttet; sie wurde dann ausgeschaufelt, zusammen mit diesem grässlichen Meister.

Meine Schwester Eva und ich sind öfter ins Kulturbund-Theater gegangen. Ich habe für den Schauspieler Alfred Balthoff geschwärmt, der später von meinen Eltern hier in unserem Haus zwei Jahre versteckt wur-

de. Er ist wirklich der Gestapo von der Schippe gesprungen. Er war auch auf der Jüdischen Gemeinde beschäftigt und sollte dort abgeholt werden. Er konnte noch seinen Mantel greifen und auf eine fahrende Strassenbahn springen. Sie waren hinter ihm her, und vorne ist er wieder runtergesprungen. Balthoff war einer, der sagte immer: «Ich kann fliehen, ich hab' Flitzquartiere.» Doch die haben alle versagt, so dass er sich wochenlang in Treppenaufgängen verstecken musste. Mit Balthoff hatten wir ein ziemlich enges Verhältnis, so dass mein Vater eines Tages sagte: «Es ist zwar jeder Raum besetzt, aber du kannst zu uns kommen.» Wir hatten inzwischen in unserem Haus Bombengeschädigte derselben Kategorie wie wir, also Mischehen. «Du musst uns das Versprechen geben», sagte mein Vater zu ihm, «dass du unsere jüngste Tochter, die Eva, nicht damit belastest.» Denn wir gingen ja noch zur Schule, und die sollte nichts davon wissen. Und so lief das dann: Balthoff konnte immer erst kommen, wenn Eva schon schlief, und morgens musste er das Haus verlassen, bevor sie in die Schule ging. Bis meine Schwester, die damals sieben oder acht war, eines Tages dann sagte: «Warum versteckt ihr den Freddy vor uns? Ich weiss doch, dass der Freddy hier ist.» Und für ihn war das eine Erleichterung, weil er sich nun im Haus zeigen konnte. Die anderen, die hier wohnten, waren auch Mitwisser. Wir lebten zu fünft auf vier Lebensmittelkarten, denn er hatte ja keine. Er hatte auch sonst keine Papiere. Das war ganz schön riskant, denn wenn man ihn geschnappt hätte, dann wäre er sofort auf Transport gekommen. Wir haben das merkwürdigerweise gar nicht als so grosses Risiko empfunden. Wir wussten nur genau, wenn sie Freddy Balthoff geschnappt hätten, dann wären wir natürlich alle dran gewesen, denn eine Folter hätte er nicht durchgehalten. Ich erinnere mich noch gut, dass mein Vater immer aufgeblieben ist, bis Freddy im Hause war – und das war manchmal zwei, drei Uhr nachts, als die starken Bombardements auf Berlin anfielen.

Mein Vater war, so grotesk das klingt, ein notorischer Optimist. Und wenn er das nicht gewesen wäre und nicht diese positive Lebenshaltung gehabt hätte, dann hätten wir das alles nicht durchstehen können. Unsere Situation war ja manchmal ganz aussichtslos. 1942 waren beide Eltern

verhaftet und drei Wochen weg. Es gab Dinge, die uns die Ausweglosigkeit immer wieder zeigten. Natürlich wünschte man, das alles möge enden, so schnell wie möglich. Und je näher der Krieg heranrückte, desto hoffnungsvoller wurde man natürlich. Es kam dann immer der Satz: Nur überleben muss man. Und da erinnere ich mich an eine Episode: Das war einer der Vormittage, wo meine Mutter in der Fabrik in der Alten Jakobstrasse war und zu Hause mein krankgeschriebener Vater. Ich war auch zu Hause, denn die Fabrik, in der ich arbeitete, war vierzehn Tage zuvor ausgebombt worden. Meine Schwester war auch da, weil sie die Schule nicht mehr besuchen durfte. Und wir standen bei uns auf der Strasse und sahen die Bomber einfliegen. Es gab ein unheimliches Geräusch, und mein Vater guckte hinauf, und obgleich meine Mutter in der Stadt war, sagte er immer: «Es ist noch nicht genug, mehr, mehr müssen kommen.» Es war so ein Zwiespalt; man hatte während der Bombenangriffe natürlich Angst, dass es uns treffen könnte, und es gab auch in der unmittelbaren Umgebung Einschläge, aber dennoch war man fast in einer Euphorie, weil man sich sagte: Das allein kann uns dem Ende näherbringen – wenn wir es überleben.

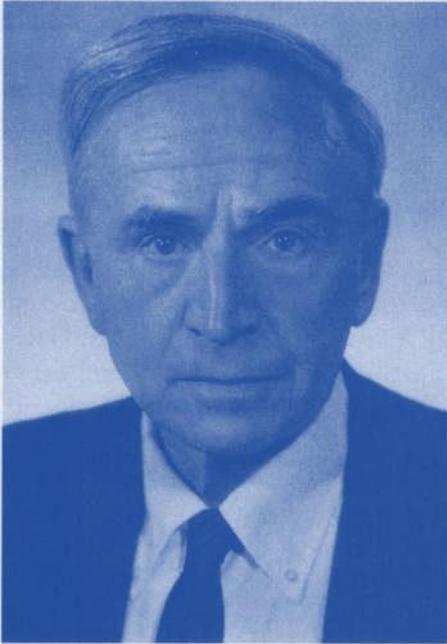
Alles war zwiespältig, unser ganzes Leben. Der getauchte Freddy und dann dieser getauchte Volkssturmmann. Er kam in den letzten Wochen zu uns. Er war ein ehemaliger Mitarbeiter meines Vaters, ein Deutscher, der diese Suppe nicht mehr mit auslöffeln wollte und die Schnauze voll hatte. Er wusste von meinem Vater und war froh, dass er bei uns Unterschlupf finden konnte. Heute klingt das unglaublich, und während ich dies erzähle, fällt mir wieder ein, wie grotesk unsere Situation war.

Mein Vater war froh, im Kulturbund arbeiten zu können, und er hat schon ein Sendungsbewusstsein an den Tag gelegt. Er hatte das Gefühl, er arbeitet mit Juden für Juden und hat die Möglichkeit, den Menschen wenigstens einige Stunden der Entspannung und Ablenkung zu geben. Dies war ein Gedanke, den er bis zum Schluss verfolgt hat: Er wollte diese Menschen von diesem Desaster ablenken. Es war ja auch bei den Menschen ein ganz starkes Bedürfnis da, auf andere Gedanken zu kommen, denn zu Hause hatten sie nur die leeren Stühle der schon emigrierten oder ermordeten Verwandten. Es gab ja noch immer einen starken Zustrom der verbliebenen Gemeindemitglieder, die in den Saal in der

Kommandantenstrasse kamen. Es war ein Hunger nach Ablenkung. Und vielleicht waren es auch wirklich in der Realität Sternstunden, nicht nur in meiner Jugend- oder Kindheitserinnerung. Es waren sicherlich Momente, die Sternstunden waren, denn es gab eine solche Wechselbeziehung zwischen dem Publikum und den darstellenden Künstlern – die Leute waren so dankbar, wenn sie lachen konnten. Die Stoffe und Stücke wurden so ausgesucht, dass die Menschen sich wenigstens einmal durch ein Lachen befreien konnten.

Man glaubte nicht an die letzte Konsequenz. Sogar in diesen Sammelagern, die für die Transporte eingerichtet waren, gab es Ähnliches. Jenny Schaffer-Bernstein, eine grosse Künstlerin, war mit ihrem Mann in einem dieser Lager. Sie hat den anderen, die da mit gepacktem Rucksack sassen und auf den Transport gewartet haben, vorgelesen. Andersens Märchen oder etwas Ähnliches hat sie vorgetragen.

Das Theater war unsere Rettung

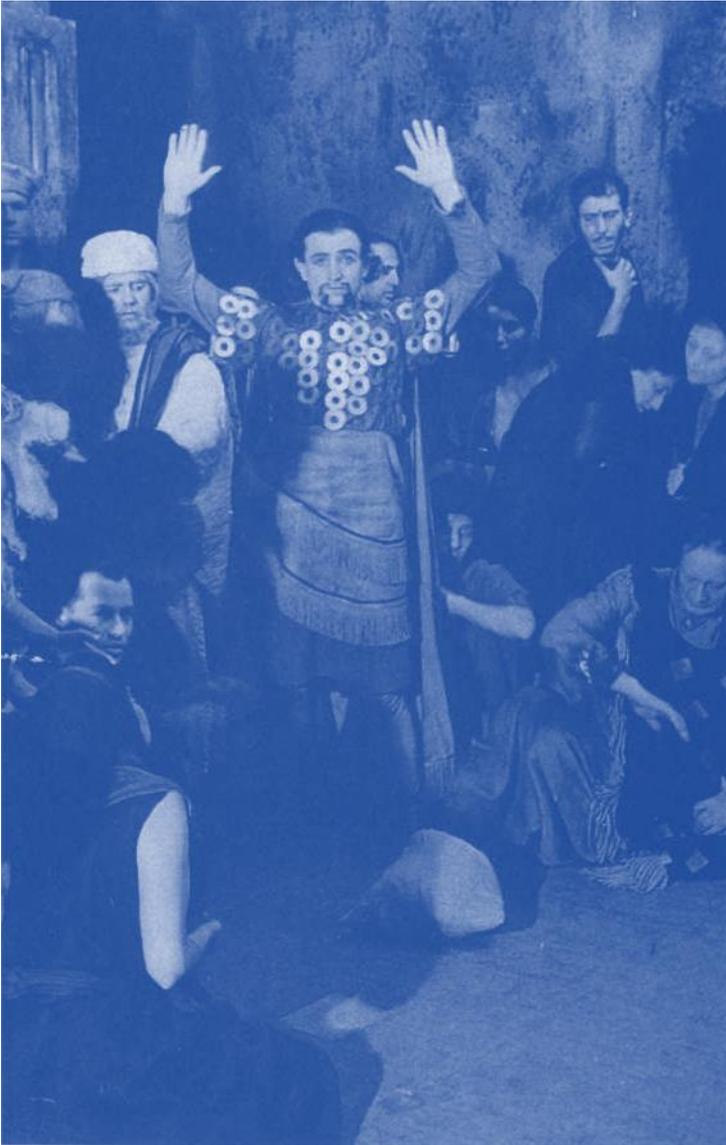


***Martin Brandt**, geboren 1903 in Landsberg/Warthe, gehörte dem Schauspielensemble des Kulturbundes von 1933 bis 1941 an. Wenige Wochen vor der Schliessung des Kulturbundes emigrierte er über Paris und Lissabon in die USA. Dort spielte er Theater und wirkte in vielen Film- und Fernsehproduktionen mit. 1965 kehrte er nach Berlin zurück. Bis kurz vor seinem Tod 1989 arbeitete er in seinem Beruf.*



Martin Brandt (links) mit Jenny Schaffer-Bernstein und Fritz Wisten in dem Einakter «Abschiedssouper» von Schnitzler, Mai 1935

Martin Brandt als General Guderian in «Hitler», einer Produktion der Allied Artists



Martin Brandt als Holofernes in «Judith» von Hebbel, Oktober 1935

Im Jahr 33 kam ich aus Breslau nach Berlin, also nach Hause, und hatte vor, von hier aus nach Österreich zu fahren. Da traf ich einen jüdischen Kollegen, der fragte mich, was ich mache. Ich sagte: »Ich fahre nach Österreich, um ein Engagement zu suchen.« – Sagt er: »Hast du dich schon mal beim Jüdischen Kulturbund bemüht?« – Sag' ich: »Jüdischer Kulturbund, was ist denn das?« – »Eine Neugründung.« – »Davon weiss ich nichts.« – »Melde dich dort mal, da musst du dort und dort anrufen.« Ich rief also an, Julius Bab war am Telefon und sagte: »Wir haben schon alle Leute gehört, Sie kommen sehr spät!« Ich sagte: »Es tut mir leid, ich habe eben erst erfahren, dass es so etwas gibt.« – »Dann kommen Sie doch morgen ins Theater und sprechen was vor.« Ich sprach dann vor, und Bab sagte: »Sie sind ein interessanter Mann, Sie werden von uns hören.« Ich ging nach Hause, und am nächsten Morgen, am 7. August 1933, erhielt ich eine Karte von Bab: »Sehr geehrter Herr Brandt, nach dem wirklich starken Eindruck, den wir beim Vorsprechen von Ihnen hatten, möchte ich mit Ihnen über die Möglichkeit eines Engagements für das Theater des Kulturbundes sprechen und bitte Sie, mich Donnerstag früh um ½ 11 Uhr aufzusuchen.« Dann kam Folgendes: »Nathan der Weise« war angesetzt, und der Saladin sollte gespielt werden von einem Schauspieler namens Ferdinand Hardt, der am Staatstheater war. Er war Tscheche und sprach tschechisch und bekam deshalb ein Engagement am tschechischen National theater in Prag. Dadurch wurde die Rolle frei. Ich habe den Saladin gespielt und wurde von der Presse sehr zerrissen. Ich dachte, das war das letzte Mal. Aber dann wurde Fritz Jessner als Regisseur für die »Wildente« geholt, und dieses Stück wurde ein Erfolg.

Aber ich wollte nach Amerika auswandern und schrieb an einen Onkel in Baltimore. Und der schrieb zurück: »Wenn du in Berlin zu tun

hast, dann bleib dort, denn hier ist grosse Depression. Die Leute wissen nicht, wovon sie leben sollen.» Also blieb ich und spielte ein Stück nach dem anderen. Auch ost-jüdische Stücke. Da gab es eines, in dem ich eine religiöse Rolle zu spielen hatte, mit fanatischer Inbrunst. Ich sagte zum Regisseur, dass ich das nicht spielen könne, ich hätte keine Beziehung dazu. Die Rolle übernahm dann Herbert Grünbaum. Und Tatsache ist, dass die jüdischen Stücke beim Publikum nicht sehr ankamen, die standen immer auf der Verlustliste. Den «Golem» haben wir gespielt und «Das Gericht», ein Stück über Palästina, aber sonst war nicht viel mit jüdischen Stücken. Und die richtig ost-jüdischen Stücke waren schlecht besucht.

Die Idee damals war wohl, dass die Juden eine Art Sonderexistenz führen müssten, dass sie daher ihr eigenes Theater und ihre eigene Kultur hätten und der Kulturbund eine Art Jüdisches Staatstheater würde. Ich weiss noch, wie damals ein Kollege, dem ich sagte, ich sähe hier keine Zukunft mehr und wolle nach Amerika, antwortete: «Mensch», sagte er, «überlegen Sie mal, wir werden doch das Jüdische Staatstheater.» Das war die Idee damals. Ich weiss, als Heinz Condell, der Bühnenbildner, nach Amerika ging und nicht zurückkehrte, da war Singer empört: Condell habe damit die Sache des Kulturbunds verraten. Die Ereignisse gaben leider Singer unrecht und Condell recht.

Als 38 die Kristallnacht kam und das Theater geschlossen wurde, da trafen wir uns bei Ruth Anselm. Jeder wurde gefragt, was er für seine Auswanderung getan hätte. Ich sagte: «Ich habe einen Onkel, der hat abgelehnt.» Darauf sagte die Ruth Anselm: «Du bist verrückt. Du gehst noch heute zur Post und schickst ein Telegramm.» Ich habe dann an meinen Onkel telegraphiert und vierzehn Tage später kam das Affidavit. Ich ging damit zum Konsulat. Inzwischen hatten sich aber schon so viele Leute registrieren lassen, dass es hiess, ich würde erst in drei bis vier Jahren drankommen. Später stellte sich heraus, viele Leute hatten Nummern, aber nicht die Affidavits. Ich rückte dann vor, und Ende 1940 bekam ich eine Nachricht vom Konsulat. Und einige Monate später klappte meine Auswanderung.

Vor der Kristallnacht spielten wir ein englisches Stück, «Regen und Wind», eine belanglose Komödie. Im Ausland gab es wegen des 9. November einen ungeheuren Eklat, und da konnte das Theate nicht schnell

genug wieder aufgemacht werden. Es wurden Boten ausgeschickt, wir müssten sofort wieder spielen. Wir kamen also zusammen und spielten dieses Stück im Theater in der Kommandantenstrasse. Wir mussten spielen und dachten, es würde kein Mensch im Theater sein. Es waren nur ein paar Leute da, jede dritte oder vierte Reihe sass jemand. Wir fassten es nicht, dass Leute an so einem Tag ins Theater gingen. Wir spielten, und im zweiten Akt fingen ein paar Leute an zu lachen, und da waren wir wie erschlagen, dass Juden an einem solchen Tag lachen konnten. Wie die Vorstellung zu Ende gegangen ist, weiss ich nicht. Wir haben gespielt, wie wir immer gespielt haben, und am Schluss hatte ich die Vorstellung, wir haben eine Geistervorstellung gehabt. Wir mussten, wir waren ja kommandiert, aber dass Menschen, dass Juden das Herz hatten, dass man lachen konnte – ich fasste es nicht.

Ich bekam dann eine Aufforderung, mich zum Arbeitsdienst zu melden. Da ging ich zu Wisten und bat ihn, mich weiter zu beschäftigen. Wisten sagte, er habe keine Rolle für mich, aber er fand dann doch etwas, damit ich beschäftigt war. Darüber hinaus war der Kulturbund meine seelische Rettung. Was alles geschah, wusste man im Ausland viel besser als wir selbst. Wir hörten von KZs, aber wir wussten nichts Näheres. Das Theater war unsere Rettung, wie eine Insel. Wir hatten Scheuklappen an den Ohren, denn wenn wir gewusst hätten, was da alles vorging, wären wir wahrscheinlich in die Klapsmühle gekommen.

Ich hatte nicht mehr damit gerechnet rauszukommen. Doch wie das Affidavit kam, ging ich. Die ersten Wochen in Amerika musste ich als Krankenpfleger arbeiten, eine fürchterliche Sache für mich. Ich habe jeden Tag geheult: warum bin ich nicht in Berlin geblieben? Bis zu dem Tage, an dem ich hörte, dass Hitler die Sowjetunion angegriffen hat. Da ging mir auf, dass es doch besser war, in Amerika einen schlechten Job zu haben, als in Deutschland in ein KZ zu kommen. Politisch war ich vorher nicht interessiert, ich hatte immer nur gedacht, dass ich vielleicht meinen Beruf nicht mehr würde ausüben können. Es gab ja Leute, die glaubten, alles ginge bald vorbei. «Es hat dann statt tausend Jahre zwölf Jahre gedauert, und das war auch ganz schön.

Mein Englisch war anfangs sehr literarisch. Ich fing als Sprecher bei der «Stimme Amerikas» an, machte dann einige Stücke am Broadway, dann Fernsehen – was damals noch live war – und ging später nach Hollywood. Dort spielte ich unter anderem den Wehrmachtsgeneral Guderian in einem Film mit dem Titel «Hitler». Die Nazis in Hollywood wurden natürlich von deutschen Schauspielern mit einem deutschen Akzent gespielt, also von Emigranten. Und die Emigranten waren fast alle Juden. So kam es, dass die deutschen Nazis in amerikanischen Filmen fast sämtlich von jüdischen Emigranten gespielt wurden. Kurt Katsch, der «Nathan» des Kulturbundes, war als Nazi-Offizier in allen möglichen Filmen zu sehen. Er wurde so oft als Nazi eingesetzt, dass er in Hollywood nicht mehr gefragt war. Sein Gesicht war verbraucht. 1964 machte ich dann bei einem Film mit, wo ich soviel Geld verdiente, dass ich dachte, ich kann meinen Traum wahr machen und nach Europa zurückkehren. Erst dachte ich, ich bleibe ein halbes Jahr und gehe dann zurück nach Amerika, und dann habe ich hier Fuss gefasst und bin bis heute geblieben.

Wie halte ich meine Illegalität durch?



Alfred Dreifuss, 1902 in Stuttgart geboren, tauchte als Kommunist im Jüdischen Kulturbund unter. Nach Gefängnis- und KZ-Haft emigrierte er 1939 nach Shanghai und kehrte nach dem Krieg nach (Ost-)Deutschland zurück. Dort arbeitete er als Dramaturg, Regisseur und Theaterhistoriker. Er lebt in Berlin.

Ich komme aus einem grossbürgerlich-jüdischen Elternhaus. Und wenn ich sage, dass das eine Art jüdische Buddenbrook-Familie war, so will ich nicht nur eine literarische Floskel gebrauchen, es war einfach so. Wie in den Buddenbrooks, so zerfiel auch meine Familie; die Älteren zerstritten sich, wir Jüngeren kamen in Internate. Und vielleicht, nein, bestimmt, war das unser Glück. Ich bin von Haus aus musikalisch und lernte schon sehr früh Geige und Klavier, denn ich wollte einmal Kapellmeister werden. Da passierte im zweiten Kriegsjahr 1915 Folgendes: Ich war damals dreizehn Jahre, ich war zu Verwandten nach Karlsruhe eingeladen, und meine Angehörigen wollten mir eine Freude machen. Sie schickten mich in eine Vorstellung in den Zirkus Hagenbeck. Und dann kam ein französisches Geschwader, das das Zirkuszelt für ein Militärzelt hielt und es bombardierte. Es gab viele tote Kinder, und mir hat es das rechte Ellenbogengelenk durchgehauen.

Ich hatte das Glück, einem ausgezeichneten Chirurgen in die Hände zu fallen, der mir den Arm nicht abnahm, sondern ihn rechtwinklig versteifte, so dass ich ihn noch einigermaßen gebrauchen konnte. Aber zum Dirigieren taugte es nicht mehr. So drängte es mich zum Theater. Ich volontierte an der Oper in Stuttgart, und da habe ich nicht nur Opernregie studiert und gelernt, sondern vor allen Dingen etwas, was mir später nützlich werden sollte: Beleuchtungsassistent. Nicht jeder Beleuchter kann einen Klavierauszug lesen, man denke daran, wie wichtig das ist, etwa für «Rheingold», man denke an die Blitze im letzten Akt von «Rigoletto» oder an den Walküren-Ritt. Da habe ich enorm viel gelernt, allerdings nur theoretisch. Als ich mich viel später, 1933, im jüdischen Kulturbundtheater als Beleuchter meldete, da hatte ich Beleuchtung und Bühnenmaschinerie theoretisch alles intus, nur eine Leitung legen, das





*Mit Max Rosen (hinten) als
Beleucher im Kulturbund-
Theater (linke Seite)*

*Alfred Dreifuss (Mitte)
mit Freunden in Shanghai
1947*

konnte ich nicht. Meine dramaturgische Ausbildung erhielt ich am Theater in Stuttgart, wo mir eines Tages die Leitung der damals zahlreich veranstalteten Matineen anvertraut wurde. Ein berühmter und vielgeliebter Gast bei diesen Morgenfeiern war der in jenen Jahren sehr bekannte Dramaturg Julius Bab. Er kam oft nach Stuttgart. Und eines Tages, wir saßen in der Theaterwirtschaft, sagte er mit seinem hohen, piepsigen Falsettstimmchen: «Dreifuss, wir können Sie an der Volksbühne gebrauchen, kommen Sie doch nach Berlin.» Da lag Berlin plötzlich offen vor mir, das Zentrum aller Kunstarten und das politische Zentrum. Bab hat mich dann als eine Art Privatsekretär genommen und besser bezahlt, als wenn ich eine Gage im Theater selbst bekommen hätte.

Es war das Jahr 1929, Berlin war ein politischer Hexenkessel. Ich kam in die Kreise, die theaterhistorisch und politisch gesehen von einiger Bedeutung waren. Ich geriet in die Kreise von Hans Otto, der Kommunist war. Ich selbst war seit 1925 Mitglied der KPD. Ich lernte Alexander Granach und seinen Kreis kennen und kam zur Jungen Volksbühne. Heute würden wir von einer freien Bühne sprechen. Sie stand der KPD nahe, hatte aber mit der Partei selbst nichts zu tun. Wir waren eine gehobene Agitprop-Truppe, lauter Berufstheater-Leute, Dramaturgen, Regisseure, Schauspieler – keine Amateure. Wir hatten bis 33, als die Volksbühne schloss, ungeheure Erfolge. Ein jeder ging dann seinen Weg. Die einen emigrierten, die anderen verhielten sich brav und neutral, und andere, zu denen auch ich zählte, gingen in die Illegalität. Ich arbeitete für die Revolutionäre Gewerkschaftsopposition, wo wir eine Zeitung, «Die Rampe», machten; wir stellten Flugblätter her, und bei deren Verteilung wurde ich 1935 verhaftet. Ich lasse die folgenden Jahre aus, denn was ich dann durchzumachen hatte, das haben Tausende und Abertausende durchgemacht: Volksgerichtshof, Anklage wegen Vorbereitung zum Hochverrat, Zuchthaus, Dachau, Buchenwald.

Ich will zeitlich einen Schritt zurückgehen, denn in diese Zeit fällt meine Arbeit beim Theater des Jüdischen Kulturbundes. Im Frühjahr 1933 hörte ich, dass so etwas wie ein jüdisches Theater gegründet werden soll. Die Nazi-Regierung wollte zeigen: Schaut, wie tolerant wir sind. Wir erlauben den Juden ein eigenes Kulturleben, sie können Thea-

ter spielen, Vorträge halten und Konzerte veranstalten. Und dieses Theater kam dann auch zustande. Aber jetzt trat die Problematik an mich heran: Dreifuss, als was meldest du dich dort? Auf der einen Seite lebst du illegal, bist an der Herstellung und Verteilung von illegalen Flugblättern beteiligt, auf der anderen Seite ist dein Berufshandwerk Dramaturg. Das haut nicht hin. Du kannst nicht als Dramaturg an das Theater gehen, wo in jedem Programmheft-Impressum dein Name stehen würde. Und ganz unbekannt war ich als Kommunist ja auch nicht – kurzum: ich meldete mich als Beleuchter. Und das war die tragikomischste Geschichte meines Lebens. Theoretisch war ich sehr gut, praktisch konnte ich keine zwei Drähte verknüpfen. Das hat man sehr bald gemerkt und mich dann in die Requisite gesteckt. Ich wurde Requisiteur, und das blieb ich so ungefähr bis 1935, als ich verhaftet wurde.

An die erste Aufführung des Kulturbundes erinnere ich mich sehr, sehr gut. Ich weiss noch, dass ein Rabbiner ein Gebet sprach. Die Mittelloge des Theaters war voll von höheren Gestapo-Beamten, in Zivil natürlich. Und dann kam der «Nathan», dieses Hohelied der Toleranz. Der Darsteller des Nathan war ein hervorragender Schauspieler, der aus Frankfurt kam, Kurt Katsch, den Tempelherrn spielte ein junger Schauspieler, Ernst Lenart. Nach dem «Nathan» folgte sofort eine bezaubernde Aufführung der «Hochzeit des Figaro». An die anderen Aufführungen erinnere ich mich nicht mehr so genau, denn ich war nervlich sehr angespannt. Es war immer die Frage, wie halte ich meine Illegalität durch und wie schaffe ich meine Theaterarbeit im Kulturbund. Denn an diesem Theater musste man alles können.

Ob es politisch engagierte Leute innerhalb des Kulturbund-Ensembles gab, weiss ich nicht so genau. Von einer Garderobiere wusste ich, dass sie Sozialdemokratin war. Das Theater musste ja sauber bleiben, sonst wäre es morgen zu gewesen. Ein einziges Mal tat ich etwas, wofür ich mir nachher schwere Vorwürfe gemacht habe: Ich habe mal einen Stoss Flugblätter in meiner Requisitenkammer verborgen. Das war bodenlos leichtfertig. Das ganze Theater hätte hopsgehen können. Das Theater musste sauber bleiben, da durfte auch nicht ein Hauch von politischem Wind wehen.

Als ich im März 1939 aus Buchenwald entlassen wurde, kam ich erst einmal nach Berlin. Was konnte ich hier tun? Zu einem Genossen zu gehen, der mit mir verhaftet und kurz vor mir aus dem KZ entlassen worden war, das wäre eine Dummheit gewesen, das hätte gegen die Gesetze der Konspiration verstossen. Also wohin? Ich ging in den Kulturbund, in die Kommandantenstrasse. Fritz Wisten gab mir Geld, damit ich in einer Pension, in der nur jüdische Gäste wohnen durften, übernachten konnte. Von dort aus bin ich nach Stuttgart gefahren, um meine Ausreise nach Shanghai vorzubereiten.

Wenn Sie mich heute fragen würden: «Dreifuss, was haben Sie eigentlich in Shanghai gemacht?», dann käme die Antwort: «Was habe ich da eigentlich nicht getan?» Wir waren ja viele Musiker, Theaterleute, das ging vom Heldenenor bis zum Zauberkünstler. Wir haben Theater gespielt. Dort inszenierte ich den «Nathan» als erste Aufführung, aber damit konnte man kein Geld machen. Shanghai war im Grunde eine arme Emigration, keine geistige Emigration wie Mexiko, wo es einen Ludwig Renn, eine Anna Seghers, einen Bodo Uhse oder einen Egon Erwin Kisch gab. Shanghai war auch keine Geldaristokratie. Es war eine Kleinbürger-Emigration; amerikanische und Schweizer Komitees sorgten dafür, dass man wenigstens einmal am Tag warm zu essen bekam. Aber als dann der Krieg zwischen Japan und den USA ausbrach, da war alles aus. Die Japaner liessen kein Geld rein, und da begann dann die Zeit des Hungerns.

Als ich 39 nach Shanghai gekommen bin und gehört habe, dass es dort Schauspieler gibt, habe ich mich natürlich sofort darum gekümmert, ein Theater zustande zu bringen. Nun erwies sich, dass anfänglich nicht viele brauchbare Texte da waren. Später, als die Emigranten in Massen anrückten, kam viel Klassik nach Shanghai. Und da schrieb ich an Wisten nach Berlin, und Wisten schickte ein ganzes Paket braver, harmloser Lustspiele, die wir auch brav und bieder spielten. Bitte, keine Millowitsch-Klamotten, sondern literarisch wertvolle Sachen. Wir übernahmen vom Jüdischen Kulturbund auch andere Sachen, wir veranstalteten Leseabende in privaten Haushalten, die über ein grösseres Zimmer verfügten. Ich erinnere mich, dass ich dort François Villon und

Brecht gelesen habe. Für uns Shanghaier Theaterleute war der Jüdische Kulturbund mehr oder weniger ein Vorbild. Auch ist uns eine recht gute Aufführung der «Dreigroschenoper» gelungen. Wir brachten eine Zeitschrift heraus, die «Tribüne», von der zehn bis zwölf Nummern erschienen sind. Einmal erschien ein Artikel von mir darüber, dass wir für alle Emigranten zu spielen hätten und nicht nur für eine orthodoxe Minderheit. Da gab es Auseinandersetzungen zwischen den Leuten, die aus Deutschland kamen und sich «Jüdische Gemeinde» nannten und einer Gruppe orthodoxer polnischer Juden, die sich von uns absetzten und einen jiddischen Spielplan verlangten. Sie wollten, dass man Scholem Alejchem, Perez und wie diese ost-jüdischen Dichter heißen, in jiddischer Sprache aufführt. Das konnten und wollten wir nicht. Wir hätten nichts dagegen gehabt, auch so ein Stück mal zu spielen, aber nicht als Dominante unseres Spielplans. Es gab, und das war in dieser Sache so eine Art Ventil, eine kleine hochbegabte ost-jüdische Schauspielerin, die machte ost-jüdische Abende mit original jiddischen Texten, wovon unsreiner und selbst ich, der ich hebräisch kann, nicht allzuviel verstand.

Anscheinend ging nichts ohne Musik



***Henry Meyer**, geboren 1923 in Dresden, kam 1939 zum Kulturbund und wurde dessen jüngstes Orchestermitglied. Er überlebte das Konzentrationslager Auschwitz und emigrierte nach dem Krieg in die USA. Er lebt in Cincinnati und unterrichtet dort an der Universität.*

Ich bin 1948 nach New York gekommen. Ich kam von Paris, wo ich nach der Befreiung aus dem Konzentrationslager drei Jahre gelebt hatte. Von 1948 bis 1949 war ich an der Juilliard School. Dort habe ich meine Kollegen vom La-Salle-Quartett kennengelernt, und 1949 sind wir bereits als Quartett in residence ans Colorado College gegangen. 1953 sind wir nach Cincinnati ans College of Music engagiert worden, das später in der Universität aufging. Die letzten 25 Jahre war ich Fakultätsmitglied der Universität von Cincinnati und Mitglied des La-Salle-Quartetts.

Ich wollte schon als Kind Kammermusiker werden. Ich hatte einen klavierspielenden Bruder; mein Vater, der Violine spielte, musste auf Viola umsteigen, weil die Geige dann von mir besetzt war, und meine Mutter war Amateurpianistin – es ist also sehr viel Kammermusik bei uns zu Hause gemacht worden. Ich bin in Dresden geboren und nach Berlin übersiedelt, weil es dort eine jüdische Musikschule gab. Diese «Hollaender-Schule» war aber schon sozusagen im Abbruch und hat mir nicht mehr allzuviel gegeben. Das klingt harsch, war es doch zur damaligen Zeit allerhand, dass es so etwas überhaupt noch gab. Das war 1939. Aber ich wollte bei Max Michailow, der damals Morduch Finkelshtein hiess, studieren. Er war der erste Geiger des Jüdischen Kulturbundorchesters. Ich war auf der Schule eingeschrieben und musste ihn irgendwie zu Gesicht bekommen. Eines Tages habe ich ihn in der Strassenbahn angesprochen. Ich habe mir ein Herz gefasst und gesagt: «Ich möchte Ihnen gerne vorspielen.» Das tat ich, und er sagte dann: «Du musst im Kulturbundorchester spielen. Um zehn Uhr ist Probe. Ich habe Schwarz schon angerufen. Er will dich hören, komm gleich mit.» Ich bin also mit ihm zum Jüdischen Kulturbund in die Kommandantenstrasse gefahren, wo Schwarz sagte: «Spiel das Mozart-Konzert.» Ich habe vielleicht fünfzehn Takte gespielt, da sagte er: «Komm mit!» Ich bin so-



*Orchester des Kulturbundes,
Leitung Rudolf
Schwarz, Frühjahr 1939*



*La-Salle-Quartett.
Zweiter Geiger
Henry Meyer*

Jüdischer Kulturbund in Deutschland E. V.

Künstlerische Leitung: Fritz Israel Wisten
Zweigstelle Berlin

Donnerstag, **27.** Februar, 17 Uhr

Sonnabend, **1.** März, 12 Uhr

Kulturbundsaal, Kommandantenstraße 58 59

Gustav Mahler

Zweite Sinfonie (c-moll)

Das Vereinigte Orchester
des Jüdischen Kulturbundes
und der Künstlerhilfe
der Jüdischen Gemeinde zu Berlin
Der erweiterte Kammerchor

Henriette Sara Huth (Sop. II)
Adelheid Sara Müller (Sop. I)

Dirigent:

Rudolf Israel Schwarz

Stuhlpflichtpreise: **1.20, 1.75, 2.50**

Vorverkauf ab 15. Februar

*Plakat zur Aufführung der
Zweiten Sinfonie von Gustav
Mahler, Februar 1941*

fort ins Orchester marschiert, und da sassen alle die Musiker, und ich kam als junger Knabe da hinein. Der einzige Platz, der frei war, war am ersten Pult neben dem Konzertmeister Max Michailow. Ich weiss noch, dass an diesem Morgen die «Scheherazade» von Rimskij-Korsakow geprobt wurde. Rudolf Schwarz hatte eine komische Art, das Orchester in Schuss zu halten, er liess nämlich die Leute einzeln spielen. Die «Scheherazade» hat ein paar sehr gesalzene Violinstimmen, und ich habe natürlich gedacht, ich werde nicht danach gefragt. Immerhin hatte ich das Stück noch nie gesehen. Zu dieser Zeit habe ich noch nicht viel Angst gehabt, das Lampenfieber kommt in späteren Jahren. Ich sehe noch, wie ich mir die Stelle schnell angeschaut und den Fingersatz gefunden habe und wie die Gesichter hinter den Pulten nach oben gingen, um zu sehen: was wird der Kleine da machen? Ich bin dann in das Stück eingestiegen wie nichts, als ob ich nie was anderes gespielt hätte. Ich habe mich bravourös durchgespielt, und Schwarz sagte nur: «Danke schön!» Max Michailow hat mir anerkennend auf den Schenkel geklopft, und die Orchestermusiker akzeptierten mich spontan. Ich war also gerettet. Es war fabelhaft für einen jungen Menschen, der nie zuvor in einem professionellen Orchester gespielt hat, gleich einen solchen Einstieg zu haben. Da war ich sechzehn Jahre alt und wahrscheinlich das jüngste Mitglied des Orchesters.

Im Jüdischen Kulturbund gab es eine ganze Reihe sehr guter Musiker und später oft international berühmter Dirigenten wie Joseph Rosenstock, Wilhelm Steinberg oder Rudolf Schwarz. Der bekannteste und renommierteste Sänger des Jüdischen Kulturbundes, zumindest zu der Zeit, als ich dort aktiv war, war Wilhelm Guttman. Er trat in den Konzerten der «Seelischen Winterhilfe» auf, wie wir die Programme nannten. 1941 war er eines Tages am Morgen bei der Gestapo zum Verhör gewesen. Er hatte sich sehr aufgeregt. Am Nachmittag kam er und sang im Konzert – es war ein furchtbarer Ton, als die Stimme versagte und der Mann zusammensank. Am Tag darauf starb er.

Meine Eltern haben 1933 versucht, Deutschland zu verlassen. Sie hatten amerikanische Verwandte wegen eines Affidavits angeschrieben, doch die antworteten, dass sie leider finanziell nicht in der Lage

seien, Affidavits für eine vierköpfige Familie zu schicken. Wegen der amerikanischen Quotenregelung fielen meine Mutter und wir beiden Jungs unter die deutsche Quote; mein Vater hingegen, der in Beuthen geboren war, als Beuthen nicht deutsch, sondern polnisch war, fiel unter die polnische Einwanderungsquote und wäre wahrscheinlich jetzt gerade dran, so besetzt war die polnische Quote. Aber ich muss sagen, dass wir zur Zeit von 1933, als man geglaubt hat, das wird in einem Jahr vorbei sein, gedacht haben, das ist vielleicht ganz gut so, also bleiben wir hier. Pech gehabt. Ich habe meinen Bruder und meine Eltern verloren. Mein Vater hat eine lange Zeit im Lager überlebt, zwei Monate vor der Befreiung ist er in Dachau umgekommen.

Die Atmosphäre in diesem Orchester, ja das ganze musikalische Leben damals in Berlin ist mir sehr gegenwärtig. Berlin war vielleicht die einzige Stadt in Deutschland, wo man die gegen Juden erlassenen Gesetze nicht ganz so ernst nehmen musste, denn Berlin war eine Riesenstadt. Und ich war sowieso nicht von Berlin und dachte, man kennt mich da nicht. Und ich habe noch sehr viel musikalisches Leben mitnehmen können, sozusagen. Ich bin zu Proben mit dem jungen Karajan gegangen. Jede Probe mit Karajan hat mich wahrscheinlich ein halbes Jahr meines Lebens gekostet, weil es mich so aufgeregt hat, vielleicht erwischt zu werden, aber ich habe es trotzdem gemacht. Nur die Frustration, nicht selber da mitmachen zu können, hat schwer auf einem gelastet.

Und dann kam ich in den Jüdischen Kulturbund, der ein volles Sinfonieorchester hatte. Nach der «Scheherazade» spielten wir das Zweite Klavierkonzert von Rachmaninow mit Wolfgang Rosé als Solisten. Das ist ein schreckliches Programm. Das kann nur langweilig sein. Eigentlich müsste man eine Beethoven-Sinfonie oder etwas dieser Art im Programm haben. Aber es war uns nicht erlaubt, deutsche oder österreichische Komponisten aufzuführen. Wir mussten Ausländer spielen. Wir haben die italienischen Komponisten gehabt – komischerweise durften wir die spielen, obwohl die Italiener ja Verbündete waren. Wir haben Ravel und Debussy gehabt, die tschechischen Komponisten Dvorak und Smetana und die Russen, und das war's auch schon. Mozart, Haydn und Beethoven waren uns versagt.

Die haben wir dann in den vielen Hauskonzerten gespielt, bei denen wir nicht unter dieser Beschränkung arbeiten mussten. Ich erinnere mich, dass ich mit Max Michailow eine Pianistin begleitet habe, die das A-Dur-Konzert von Mozart gespielt hat. Wir haben die kleine Nachtmusik und Beethovenquartette aufgeführt, immer bei Hauskonzerten, nicht als Kulturbund-Quartett, sondern mit anderen Kollegen. Das war sehr schön und hat immer sehr viel Spass gemacht. Aber innerhalb des Kulturbundes ging das nicht. Hingegen war das Kulturbundorchester das einzige Orchester in Deutschland, das Mendelssohn und Mahler spielen durfte. Das durften die anderen nicht. Zu jener Zeit ist uns dieser Unterschied nicht aufgefallen. Heute, im Rückblick, finde ich das fabelhaft. Wir hatten das Privileg, zwei der grossen Komponisten aufzuführen, die die anderen nicht spielen durften!

Das eindrucksvollste Erlebnis, das mir immer in Erinnerung bleiben wird, war die Aufführung der Zweiten Sinfonie von Mahler. Ich glaube, wir haben sie 1941 aufgeführt, und das war eine Vorbereitung, die ich nie wieder erlebt habe. Das Orchester war nicht mehr ganz professionell; es waren ein paar sehr gute Amateure dabei. Nichts gegen Amateure, nur: professionelle Orchester haben vier, fünf Proben für eine solche Sinfonie; wir haben über dreissig Proben mit Rudolf Schwarz gehabt, der sehr genau probte und ein besonders guter Mahler-Dirigent war. Er hat es auf schwere Weise gelernt. Er war 1939 in Einzelhaft und hat sich das Privileg errungen, Partituren zu erhalten, und da hat er alle Mahler-Sinfonien in der Haft auswendig gelernt. Als ich sieben Jahre später nach Amerika gekommen bin, wurde die Konzertsaison der New Yorker Philharmoniker mit der Zweiten Mahler-Sinfonie eröffnet, und Bruno Walter dirigierte. Stellen Sie sich vor, was das heisst: in der Carnegie Hall in Amerika zu sitzen, nachdem ich den ganzen Schlamassel überlebt hatte. Ich sass da zusammen mit einer Freundin, die im Chor in Berlin gesungen hatte. Nach den ersten zwei Minuten sind wir beide in Tränen ausgebrochen und haben gar nicht gewusst, warum wir weinen, ob vor Freude über unsere Errettung oder vor Leid über all das, was unseren Freunden passiert ist. Die Zweite Mahler-Sinfonie wird für mich immer ein besonderes Stück bleiben. Jeder Takt erinnert mich an

Erlebnisse, die man nicht ausradieren kann, obgleich man vieles davon gerne vergessen möchte.

Als der Kulturbund plötzlich aufgelöst wurde, hat er uns allen sehr gefehlt. Wir wurden dem Kriegseinsatz zugeteilt. Da haben wir wirklich gemerkt, was uns fehlt, und uns vorgenommen, am Abend zu üben und weiterhin Kammermusik zu spielen – nichts dergleichen. Wenn man früh um fünf Uhr aufsteht, mit der S-Bahn nach Köpenick fährt, dort von sechs Uhr früh bis sechs Uhr abends arbeitet, dann kann man Kammermusik am Abend vergessen. Oft bin ich auf der Rückfahrt eingeschlafen, wenn ich mal einen Sitzplatz bekommen und meine Tasche vor den Stern gehalten habe. Dann bin ich bis nach Wannsee gefahren, zur Endstation, statt am Savignyplatz auszusteigen. Als es zu Ende war mit dem Kulturbund, mussten wir uns beim Arbeitsamt melden. Ich traf da auf einen netten Mann, den ich fragte, ob ich nicht eine Arbeit haben könne, bei der meine Hände geschont würden. Da sagte er: «Ich habe etwas für Sie, eine Firma, die sanitäre Artikel macht.» Die sanitären Artikel waren Präservative, die bei Fromms Akt in Köpenick gemacht wurden. Sie wurden nur für die Wehrmacht hergestellt, andere Leute durften sie nicht kaufen. Da war ich ein paar Monate, es war furchtbar. Um den Gummi flüssig zu halten, wird er mit Benzin übergossen. Und diese Gase sind lebensgefährlich, wenn man keine Maske hat. Die arischen Mitarbeiter hatten welche, wir nicht. Man bekam wegen dieser Dämpfe dort extra Milchrationen, wenn man kein jüdischer Arbeiter war. Und an dem nicht vulkanisierten Gummi hat man sich die Hände kaputtgemacht. Als ich dann nach Dresden zurückging, wo meine Eltern lebten, habe ich als Uhrmacher bei Zeiss Ikon gearbeitet, und zwar an Zeitzündern für Bomben. Ich habe nicht gewusst, was ich da mache, aber es war eine angenehme Arbeit. Zwei Wochen nach meiner Rückkehr wurden meine Eltern deportiert, weil sie nicht vom Arbeitseinsatz erfasst waren. Wir beiden Jungs wurden von Zeiss Ikon reklamiert und erst ein Jahr später nach Auschwitz geschickt. Meine Eltern wurden 1942 ins Ghetto Riga gebracht, wo meine Mutter umgekommen ist. Mein Vater wurde von dort durch ganz Deutschland zurücktransportiert bis nach Dachau, wo er zwei Monate vor der Befreiung umkam. Mein Bruder wurde drei oder vier Wochen nach seiner Ankunft in Auschwitz umgebracht.

Ich bin dann von Auschwitz nach Birkenau überführt worden und dort Mitglied der Kapelle geworden. Es gab eine Lagerkapelle, denn anscheinend ging nichts ohne Musik. Die SS-Mannschaften wollten sich amüsieren. Wir haben Marschmusik gespielt, damit diese klappri- gen Figuren, die da jeden Tag rausmarschieren sind, durch den Rhythmus irgendwie zusammengehalten wurden. Und am Abend haben wir Com- bos, kleine Gruppen gebildet und haben in einer ganz phantastischen Weise Jazz gespielt. Das war grotesk! Unter uns waren viele Holländer, und in der Zeit vor dem Krieg war Holland neben England das führende Land für Jazz. Die SS war ganz närrisch nach dieser Musik. Wir haben diesen Leuten, die uns, milde ausgedrückt, den ganzen Tag über geplagt haben, abends diese Musik vorgespielt. Was haben wir ihnen vorge- spielt? Amerikanische Melodien. Die Amerikaner waren ihre grössten Feinde. Wer waren die Komponisten? Gershwin, Irving Berlin: Juden. Wer hat gespielt? Juden. Und wer hat zugehört und mitgesungen, bis die Tränen nur so liefen bei diesen ganzen Schnulzen: die Angehörigen der SS, unsere Peiniger. So eine groteske Situation. Ich hatte als Violi- nist Angst in dieser Kapelle, denn ich war ja kein Jazzgeiger. Und für die Marschmusik, die wir tagsüber spielten, war die Geige nicht geeig- net, dazu kann man nur schwer marschieren. Und da habe ich bald raus- gefunden, dass das einzige, was mich retten kann, ein gesundes Instru- ment ist, und zum Glück wurde der Beckenspieler krank. Ich sagte dem Dirigenten, ich sei ein Virtuose auf diesem Instrument und habe es dann schnell gelernt, nachdem ich mir beim ersten Versuch beinahe die Handgelenke gebrochen hätte. Denn ich hatte sie ganz waagrecht und heftig zusammengeschlagen, und dadurch ergibt sich ein Vakuum, man schlägt wie auf eine Wand. Man muss die Becken streichen. Ich habe diese Tricks bald gelernt und konnte die Becken schwingen und bin da- mit ein grosser Star geworden. Das war dann meine dritte musikalische Karriere, und so habe ich überlebt.

Der Jüdische Kulturbund ist, wenn ich daran heute zurückdenke, et- was ganz Besonderes gewesen. Warum, das habe ich immer noch nicht genau herausgefunden. Es lief bestimmt nicht alles so, wie die Nazis es geplant hatten, denn alle von uns waren noch Künstler, die es, wenn es

um ihr Metier ging, sehr ernst meinten und sehr viel vergessen konnten, was uns so täglich passierte. Ich fühle mich heute als Sieger, wenn man das so sagen darf. Bei mir ist etwas schiefgelaufen. Ich sollte nicht hier sitzen und Ihnen meine Geschichte erzählen. Aber ich sitze hier.

Mehr oder weniger war es doch ein Ghettotheater



Steffi Ronau (Hinzelmann), 1907 in Breslau geboren, gehörte anfänglich zum Ensemble der «Jüdischen Jugendbühne» und trat bis zuletzt in Aufführungen des Kulturbundes auf. Nach dessen Auflösung tauchte sie unter. Sie lebt heute in Berlin.

Ich ging relativ jung zum Theater. Ich hatte Glück und wurde vom kleinen Provinztheater Elbing gleich nach Königsberg engagiert. Dort war der Cousin von Leopold Jessner, Fritz Jessner, Intendant, der später auch beim Jüdischen Kulturbund Regie führte. Ich spielte dort anfangs kleine, dann immer grössere Rollen und sollte dann noch, das schon um die Jahreswende 1932/33, in Bremen gastieren, mit der Fanny im «Goldenen Anker», da flüsterte man aber schon: «Warum gerade Fräulein Ronau, die ist doch Jüdin, das muss nicht sein.» Aber das Gastspiel fand noch statt. Dann ging ich nach Berlin. Ich trat dort noch in einem kleinen Kabarett, dem «Uhlandeck», auf, das von einem Juden geleitet wurde, von Erich Lowinsky, der als ELOW bekannt war. Der schleuste mich da ein, und ich sang ein Lied, das früher mal die Mosheim gesungen hat: «Wenn rot die Heide blüht, dann will ich bei dir sein, wenn rot die Heide blüht, dann bin ich endlich dein.» Und da sass das normale Publikum, das schon nazistische Publikum, darunter auch ein paar SS-Männer, denen ich sehr gut gefiel. Denn sie schickten mir Blumen mit dem Gruss «Unserem deutschen Heideröslein». Ich fand das etwas makaber-komisch: Für sie war ich das deutsche Heideröslein.

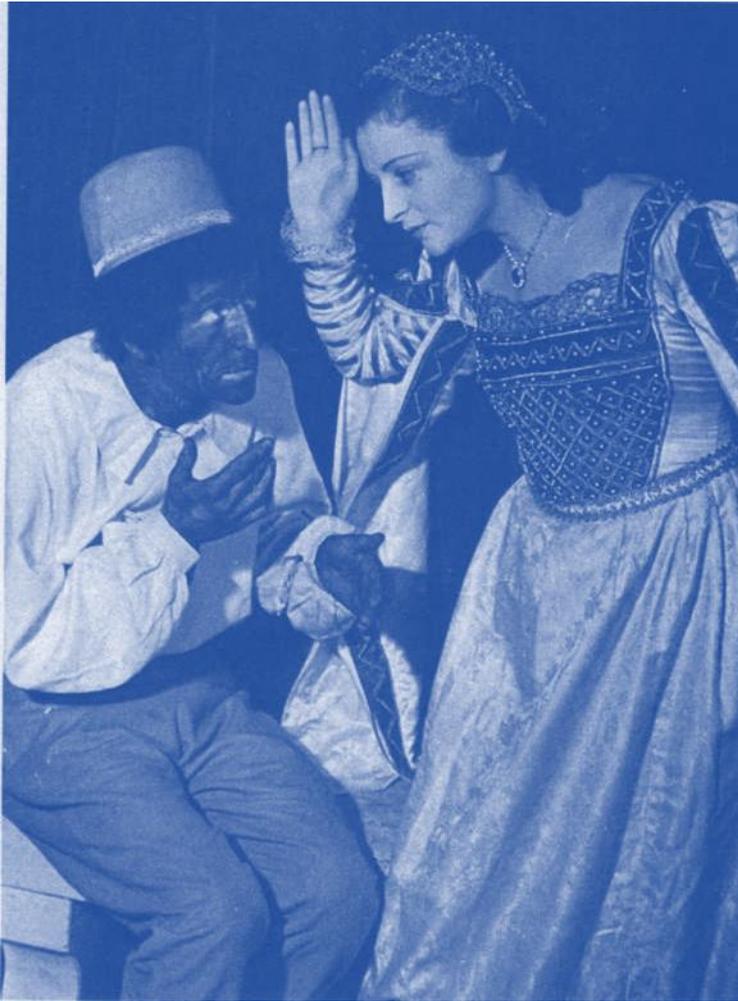
Doch allmählich merkte ich, dass in Berlin keine Möglichkeiten mehr waren für mich. Ich ging nach Wien, weil ich dort Freunde hatte. Ich hatte grosses Glück und machte eine zweieinhalbmonatige Tournee mit Ernst Deutsch. Dann fragte man aber bereits in Wien nicht: Sind Sie arisch?, sondern: Aber Sie sind doch katholisch?, und das konnte ich nicht bejahen. Da bekam ich einen Brief aus Berlin, in dem stand, eine jüdische Jugendbühne sei gegründet worden von einem Werner Hinzemann. Man wolle in Berlin weiter Theater spielen, und dort solle ein richtiges Theater entstehen. Also ging ich nach Berlin zurück, wo meine



*Steffi Ronau mit Alfred
Berliner (Mitte) und
Fritz Grünne in Molnars
«Spiel im Schloss», der
letzten Inszenierung des
Jüdischen Kulturbundes,
August 1941*



*Steffi Ronau in «XYZ» von
Klabund, Mai 1939*



*Steffi Ronau mit ihrem Ehemann Werner Hinzelmann
in Shakespeares «Komödie der Irrungen», einer Auf-
führung des Theaters der Jüdischen Schulen,
Oktober 1937*

Mutter und meine Schwester lebten, und meldete mich bei der Jüdischen Jugendbühne, die dem Kulturbund angeschlossen war. Mein zukünftiger Mann, Werner Hinzelmann, war gleich von mir angetan und sagte: «Das ist meine Viola.» Und die spielte ich gleich. Danach kamen andere Rollen, und da sah mich Kurt Singer, der ehemalige Chef der Städtischen Oper, und holte mich von der Jugendbühne zum Kulturbundtheater. Dort spielte ich nun wirklich alle wunderschönen Rollen. Wir durften ja keine deutschen Autoren mehr spielen, also spielten wir viel Molnar, Molière und jüdische Stücke, aber auch Kabarett. Max Ehrlich, der vom «Kabarett der Komiker» sehr bekannte Schauspieler, machte an den Abenden, an denen keine Theatervorstellungen stattfanden, Kabarett. Eines der Programme hiess «Gemischtes Kompott». Das war mit Tanz und Musik. Mit Fritz Grüne hatte ich da einen Auftritt, an den ich mich erinnere: «Einen Wodka und Natascha auf dem Schoss, da wird in meinem Herzen die Liebe gross!» Das gefiel dem Publikum sehr, es wollte auch mal was Heiteres erleben. Oder ein anderes Coppel: «Ich bin das Titelblatt vom neuesten Magazin, man sieht mich an in London, in Paris und Wien.» Da sassen wir eines Tages bei Max Ehrlich in der Wohnung, und plötzlich kam durchs Radio: Der Anschluss Österreichs ist perfekt. Wien jubelte: «Heil Hitler, Heil Hitler». Da sagte Ehrlich: «Um Gottes willen, in drei Tagen ist die Vorstellung, wir können Wien nicht mehr nennen, denn es ist nazifiziert.» Und da überlegten wir, und es fiel uns alles Mögliche ein: «In London, in Paris und Neuruppin». Ich sagte: «Neuruppin, das geht nicht, Neuruppin ist deutsch!» Dann entstand daraus: «Ich bin das Titelblatt vom neuesten Magazin, man sieht mich an in London, in Paris, Turin» – das war italienisch, das konnte man also noch machen.

Das Theater war fast jeden Abend voll, es war für die Juden die einzige Zuflucht, wo sie mal ein paar Stunden auf andere Gedanken kommen konnten. Aber in jeder Vorstellung sassen zwei Gestapo-Beamte, die genau überwachten, ob auch der richtige Text gesprochen wurde, ob nicht irgendetwas Unzulässiges geschah. Es war mehr oder weniger doch ein Ghetto-Theater. Doch solange die Lampen brannten, die Rampe leuchtete, waren wir Schauspieler glücklich. Schauspieler sind ja

wirklich ganz besondere Menschen. Wir waren im wahrsten Sinne des Wortes vom Licht geblendet. Man lernte nachmittags und stand abends auf der Bühne. Dadurch haben wir uns leider zu spät um Auswanderung bemüht. Man hat gedacht, wir spielen hier eben weiter Theater, und Nazi-Deutschland bleibt Nazi-Deutschland. Viel weiter konnte man damals nicht denken und hat es auch nicht getan. Wir Schauspieler waren ja noch in der Hinsicht glücklich, dass wir weiter in unserem Beruf arbeiten konnten. Dadurch wurden wir etwas kurzsichtig.

Dann kam die Kristallnacht. Wir versteckten uns, einige, darunter auch unser Oberspielleiter Fritz Wisten, wurden verhaftet, aber bald wieder freigelassen. Und ein paar Tage später durften wir wieder ganz heiter und unbeschwert Theater spielen. Es ging weiter, als ob nichts gewesen wäre, obwohl die Synagogen abgebrannt waren.

Das letzte Stück, das im Kulturbund gespielt wurde, war Molnárs «Spiel im Schloss», da spielte ich die Anni. Als nächstes war ein russisch-jüdisches Stück geplant, in dem ich eine Bäuerin spielen sollte. Das kam mir sehr gelegen. Ich sagte noch zu Wisten: «Dann kann ich ja einen weiten Rock tragen», denn ich war schon einige Zeit schwanger. Als ich am Vormittag, das war der 9. September 1941, zur Probe kam, sah ich eine Menschenansammlung vor dem Theater in der Kommandantenstrasse: SS-Leute, viele Wagen und einige Arbeiter. Also die Gestapo war da und holte heraus, was nur herauszuholen war. Mein Mann und ich hatten uns ein wunderschönes grosses Puppentheater bauen lassen, weil wir die Absicht hatten, illegal auszuwandern. Alle Versuche, ein Affidavit zu bekommen, waren vergeblich. Wir wollten dann mit Hilfe eines Lokomotivführers, der uns auf dem Kohlenwagen verstecken sollte, nach Italien gehen. Mit unserem Puppentheater hofften wir, dort Anklang zu finden, aber es kam nicht dazu. Die Gestapo hat dieses Puppentheater bei der Schliessung des Kulturbundes mitgenommen, es hat ihr offenbar gut gefallen.

Der Kulturbund war zu, und wir waren also Freiwild. Wenige Tage später wurde der Stern eingeführt. Ich war noch ein paar Tage mit meinem Mann und meinem neugeborenen Kind zusammen. Mein Mann starb vor Aufregung. Er sollte abgeholt werden, er wusste das, denn er

arbeitete nun in der Jüdischen Gemeinde. Die Schauspieler hatten den Vorzug, nicht gleich in der Fabrik zu arbeiten. Sie hatten, wie mein Mann, die höchst unangenehme Aufgabe, zu registrieren, wer in den nächsten Tagen abgeholt werden sollte. Da wurde er eines Tages auf der Bahre nach Hause gebracht und starb zwei Tage später. Nun stand ich allein da mit meinem Kind, das gerade ein paar Monate alt war, und ich fand jemanden, der mir bei einer Dame – in Anführungszeichen – Quartier beschaffte. Das war eine dicke alte Madame, die hatte Mädchen laufen. Sie hatte noch ein Kämmerchen im Keller für mich frei, und da zog ich mit meinem Kind hin. Wir lebten immer in ziemlicher Angst, denn es gab leider auch Leute unter den Juden, die versuchten, Versteckte aufzuspüren. Mich haben sie Gott sei Dank nicht gefunden. Ich konnte es nicht lassen, auch noch mal ins Theater zu gehen, ins Deutsche Theater – die Sehnsucht trieb mich dahin.

Das Ende des Krieges habe ich in einem Bunker erlebt. Wir haben immer gehofft, dass es einmal zu Ende gehen wird. Und es ging ja zu Ende. Aber es war zu lang, diese zwölfjahre waren zu lang. Es war ja erst zu Ende, als die Deutschen besiegt waren.

Der Jüdische Kulturbund war natürlich ein Propagandaakt der nazistischen Regierung, vor allem dem Ausland gegenüber. «Was wollt ihr denn? Den Juden geht's gut! Sie haben ein eigenes Theater!» – Das hatten wir, vom Bühnenarbeiter bis zur Garderobiere war alles vorhanden, es fehlte nichts, es war alles möglich. Und für die Juden hier war es doch eine grosse Freude, sie freuten sich wie ein Kind auf den Geburtstag, wenn sie jeden Monat einmal ins Theater gehen konnten. Aber es war ein Ghetto-Theater, nur für Juden und Gestapo-Beamte. Für die Schauspieler war es genauso schön: die Rampe brannte, und wir spielten Theater.

Wer ist die blonde Frau? Das ist doch keine Jüdin!



Alice Levie, geboren 1910 in Berlin, war die Ehefrau des Kulturbund-Generalsekretärs Werner Levie. 1939 emigrierte sie nach Holland. 1943 wurde sie mit ihrer Familie nach Westerbork deportiert, 1944 nach Bergen-Belsen.

Ihr Mann starb kurz nach der Befreiung an Flecktyphus. Seit 1954 lebt sie mit ihren beiden Kindern im Kibbuz Gal Ed in Israel.

JOODSCHE SCHOUWBURG

PLANTAGE MIDDENLAAN 24 - TELEFOON 51594

HET JOODSCHE KLEINKUNST-ENSEMBLE

Directie: HENRIËTTE DAVIDS en Dr. W. J. LEVIE

5117 *Openingsvoorstelling* afdeeling Tooneel

„KAAP DE GOEDE HOOP”

KOMEDIE IN 3 BEDRIJVEN (4 TAFEREELN)

door LADISLAUS BUS-FÉKETE — Vertaling: M. PARSER

Medespelenden: Adolphe Hamburger — Elias van Praag — Enny de Leeuwe — Jo Sternheim — Hetty Bloemgarten — Kurt Gerron-Sam de Vries — Felix Bekkers — Jules Weyl — Siem Vos — Annie Follender — Rob de Vries — J. Leefmans — Elza Hoek

Regie en Decors: EDUARD VETERMAN — Belichting: PAUL FLANER

Het geheel onder artistieke verantwoordelijkheid van ELIAS VAN PRAAG

Vanaf Zaterdag 11 April, dagelijks 's middags 2.30 u. en 's avonds 7.30 u. (behalve Donderdagmiddag en Vrijdagavond)

Prijzen der plaatsen: 12.50, 12.-, 11.50, 11.- en 10.60

Verkoop en bespreken der plaatsen: Cassa Joodsche Schouwburg
Telefoon 51594, dagelijks vanaf 10 uur - Fietsenstalling a.h. gebouw

TOEGANG ALLEEN VOOR JOODSCH PUBLIEK





*Anzeige des Jüdischen
Kleinkunstensembles für
die Komödie «Kap der
Guten Hoffnung». In: Het
Joodsche Weekblad vom
1. April 1942*

*Intendantenbüro des Jüdi-
schen Kulturbundes. Von
links: Hans Sondheimer
(Technischer Direktor), Ju-
lius Bab (Dramaturg), Wer-
ner Levie (Geschäftsführer),
Kurt Singer (Intendant),*

*Heinz Condell (Ausstat-
tungsleiter), Kurt Baumann
(Regisseur), Heinrich
Leonhard (Inspizient),
Ende 1933
Werner Levie, ca. 1935*

Am 1. Mai 1933 gingen wir zu Kurt Baumann, der bei uns in der Nähe in Tempelhof wohnte. Wir wollten von dort aus sehen, was sich bei der Maifeier der Nazis auf dem Tempelhofer Feld abspielt. In der Wohnung Baumanns haben wir dann auf dem Schreibtisch die Notizen und Entwürfe zur Gründung eines Jüdischen Kulturbundes gesehen.

Mein Mann, Werner Levie, hatte in Berlin Germanistik, Theaterwissenschaft und Ökonomie studiert und wurde, weil er nach seiner Promotion im Hutgeschäft tätig war, der Hütedoktor genannt. Schon seit 1917 war er Zionist. Wegen einiger Artikel in Studentenzeitungen fiel er dem Leiter der Handelsredaktion bei Ullstein auf, wo er bis zu seinem Rauswurf 1933 dann als Journalist arbeitete.

Er war ein guter Organisator und blieb bis Ende August 1939 beim Kulturbund. Er hatte schon 1935 die Idee, den Kulturbund nach Palästina zu transferieren, inklusive der Instrumente. Das wurde mit Hinkel damals abgesprochen. Der fand das in Ordnung, also sind wir 1936 nach Palästina gefahren, wo man meinen Mann ausserdem gerne zur Organisation des Palästina-Orchesters gehabt hätte. Das war im April 1936, einige Tage bevor hier im Lande die Unruhen begannen. Wir haben damals bei Berl Locker, dem Arbeitsminister des vorstaatlichen Israel, gewohnt. Mein Mann hat in den sechs Wochen, die wir blieben, über seine Pläne mit Huberman und Toscanini gesprochen und ihnen bei der Organisation des Konzertbetriebs nach dem Vorbild des Kulturbunds geholfen. 1938 sind wir wegen der Idee, den Kulturbund nach Palästina zu verpflanzen, nochmals für zwei Monate hierhergekommen. Mit Huberman wurde wieder alles verabredet, mein Mann traf sich mit ihm schon auf dem Schiff in Marseille, und da diskutierten sie, was sie Toscanini vorschlagen wollten. Toscanini versprach dann, die erste Oper

zu dirigieren. Und zwar eine deutsche Oper aus Trotz gegen die Nazis. Mit der Habimah wurde verhandelt. Sie fürchteten zwar die Konkurrenz ein wenig, aber mit dem Import aus Berlin hätten sie ihren Betrieb vom Schauspiel auf die Oper ausgedehnt. Damals haben wir alles fertiggemacht für unsere Übersiedlung nach Palästina und dort eine Wohnung für uns und unsere Kinder gemietet. Wir sind im Juni 1938 eigentlich nur nach Deutschland zurückgefahren, um unsere Sachen zu packen. Doch plötzlich hiess es, weder dürften die Musiker Instrumente mitnehmen, noch dürfte etwas vom Fundus ausgeführt werden. So hat sich der Plan in Luft aufgelöst.

Singer ist dann im Herbst 1938 nach Amerika gefahren, um zu sehen, ob dort irgendetwas zu machen sei. Und dann wurde es ja sozusagen brenzlig. Singer war auf der Rückreise in Amsterdam, und sein Bruder, der Theaterarzt Alfred Singer, und seine Schwester haben mich gebeten, nach Amsterdam zu fahren. Ich sollte ihm sagen, dass er auf keinen Fall nach Berlin zurückkommen dürfe, es sei zu gefährlich. Denn schliesslich war Singer ja auch früher Mitarbeiter des sozialistischen «Vorwärts» gewesen. Er kam dann ja auch nicht zurück und war darüber sehr unglücklich.

Nun musste jemand anderes die Leitung des Kulturbundes übernehmen, und das machte dann mein Mann. Er hatte die holländische Staatsbürgerschaft und konnte deshalb immer relativ gefahrlos in die Höhle des Löwen, das heisst zu Hinkel gehen. Mein Mann kam sehr gut mit Hinkel aus. Es war eine reibungslose Sache. Hinkel war kein Antisemit. Er ist in die Partei reingerutscht, und weil er gebildet war, hat er diesen Job bekommen. Der Kulturbund war auch ein bisschen sein Werk, wie er sagte. Seine Loge war immer voll besetzt, aber Beifall geklatscht hat er natürlich nie, nur einmal aus Versehen bei einer Oper. Hinkel brachte meist seine Frau und seinen offenbar theaterbesessenen Chauffeur mit. Meist auch noch sechs bis sieben andere Gäste. Es hat ihnen immer gut gefallen. Hinkel wurde immer von Herbert Fischer, unserem Tourneeleiter, begrüsst und dann zu seiner Loge, die unserer Proszeniumsloge gegenüberlag, geleitet. Da sass ich also, Hinkel gegenüber, und ich war ganz blond damals. Hinkel sah mich, liess Fischer rufen und fragte ihn: «Wer ist die blonde Frau? Das ist doch keine Jüdin!»

Es durften ja keine Christen hier rein. Da sagte Fischer: «Doch, das ist die Frau von Levie.» Hinkel: «Glaube ich nicht, ich möchte sie hier in meiner Loge sehen.» Und da bin ich getürmt, das wollte ich nicht. Meine Ausrede war, ich müsste sofort nach Hause, eines meiner Kinder sei krank.

Es kamen öfter auch deutsche Schauspieler, um ihre früheren Kollegen zu sehen. Das war natürlich verboten. Gelegentlich kam der berühmte Matthias Wiemann, obwohl das uns und erst recht ihm geschadet hätte. Wir selbst gingen ja auch manchmal in andere Theater, beispielsweise zur Zeit der Olympischen Spiele. Da gab es «Die heilige Johanna» mit der Wessely. Diese Aufführung ist mir unvergesslich. Unsere Schauspieler sind in dieser Zeit wirklich jeden Abend in andere Theater gegangen. Sie brauchten das. Einmal kam die Familie Mendelssohn in den Kulturbund, eine Familie, die doch schon über Generationen getauft war. Sie kam nach vorheriger Anmeldung mit zwei halberwachsenen Kindern zu einer Aufführung des «Sommernachtstraums». Die Familie hatte angefragt, ob die Kinder nicht mal Gelegenheit haben dürften, die Musik ihres Ur-Urgrossvaters zu hören. Und da haben wir sie in meine Loge genommen, versteckt hinter mir und einer ziemlich dicken Freundin. Für uns alle war der Kulturbund sehr wichtig, auch wenn die Nazis damit Propaganda machen wollten und uns als ihre Hampelmänner betrachteten. Denn solange man beschäftigt war, konnte man sich auf seine Auswanderung vorbereiten. Andererseits hatte der Kulturbund auch eine negative Seite, denn weil er unser ganzes Leben war, haben wir gar nicht so genau mitbekommen, was draussen los war.

1939 sind wir nach Holland gegangen. Mein Mann konnte, in Absprache mit der holländischen Gesandtschaft in Berlin, bis zum letzten Moment in Deutschland bleiben. Ich war mit den Kindern schon vorausgefahren. Anfänglich haben wir in Amsterdam nur unsere Ausreise vorbereitet, mussten dann aber auf Anordnung der Jewish Agency unser Palästina-Zertifikat wieder zurückgeben, da wir nun in Holland angeblich in Sicherheit waren. Ganz zuletzt, nämlich im Lager Westerbork, haben wir unser Zertifikat wiederbekommen. Unsere Schiffskarten nach Palästina haben wir dann dem Kulturbundsschauspieler Grünbaum gegeben. Ich wollte nicht übers Mittelmeer fahren, denn ich hatte von vier

Schiffen gehört, die versenkt worden waren. Grünbaums schrieben uns dann aus dem Kibbuz Yagur, wir sollten froh sein, wir hätten mit unseren beiden kleinen Kindern diese Reise niemals überstanden. Wenn die gewusst hätten, was man alles mit zwei Kindern überstehen kann.

Wir hatten dann auch noch einen Tag nach der deutschen Besetzung ein Schiff in Ijmuiden, von wo aus wir nach England wollten. Ich bin gar nicht erst auf das Schiff gegangen, aber mein Mann, Max Ehrlich und dessen Frau, die sind rauf. Ich habe gesagt: «Ich bleibe mit den Kindern hier, ich werde schon durchkommen. Frauen und Kindern werden sie doch nichts tun.» Es gab doch für uns immer noch menschliche Grenzen. Doch zu meinem Mann habe ich gesagt, er müsse unbedingt weg. Und mein Mann meinte: «Wenn ich als Akademiker nach England komme, dann werde ich gleich Offizier. Der Krieg kann ja nicht ewig dauern.» Vom Kai oben habe ich gesehen, dass das nicht gutgehen kann mit dem Schiff. Der Kapitän hat immer mehr Geld für die Passage verlangt. Und das war so ein Fischerboot für vielleicht hundert Leute, das nun überfüllt war mit über tausend Menschen. Es war ein fürchterliches Gedränge. Da habe ich runtergerufen, das gehe nicht gut, mein Mann solle die Ehrlichs und meine Mutter wieder rausbringen. Sie sind alle vom Schiff wieder zurückgekommen. Wir haben noch dagestanden, als es abfuhr. Und nach fünf Minuten, da flogen deutsche Kriegsflugzeuge über den Hafen. Das Schiff wurde bombardiert und ging mit vielen Freunden von uns unter.

Wir fahren dann nach Amsterdam zurück. Einige Zeit später, als die jüdischen Künstler auch in Holland überall rausgeworfen wurden, ging mein Mann zu den Leitern des Judenrats und sagte ihnen: «Ich habe die Erfahrung, ihr müsst alle Künstler irgendwie unter einen Hut bringen, denn es kommt ja hier genauso wie in Deutschland.» Und er bekam die Antwort: «Sie sind ja vollkommen nazifiziert.» Die meinten, dass wir keine Ahnung von Holland und schon eine vollkommen nazistische Mentalität hätten.

Wie es dann genau zu diesem Joodsche Kulturbund in Amsterdam kam, daran erinnere ich mich nicht. Aber diese Organisation war ausschliesslich die Idee meines Mannes. Es wurde in einem sehr schönen Theater gespielt, das heute eine Gedenkstätte ist. Mein Mann hat das

Ganze so aufgezogen wie vorher in Berlin. Aber da wir hauptsächlich Kabarett und Operette machten, hatten wir keine ernsthaften Stücke. Wir hatten Revuen mit sehr berühmten Leuten aus Deutschland, mit Willy Rosen, Max Ehrlich, Kurt Gerron und natürlich mit Camilla Spira, mit der wir eng befreundet waren. Plötzlich hiess es: Theater geschlossen. Es wurde zu einem Sammelplatz. Das war ein doppelter Schlag. Das hatte ich ganz vergessen, so etwas verdrängt man. Wir wurden wie die anderen dann nach Westerbork deportiert.

Zu den Kabarettabenden im Lager Westerbork sind wir prinzipiell nicht hingegangen. Wir waren dagegen, es hat uns furchtbar widerstanden. Und wir haben uns dort vollkommen von all dem abgeschlossen. Auch die Freundschaften, die ja oft jahrelang bestanden hatten, waren damit aus. Wir fanden es eine Entwürdigung, vor diesen Menschen zu spielen. Aber man kann es auch anders sehen, etwa wie Max Ehrlich, der glaubte, dadurch sein Leben retten zu können. Aber dazu war mein Mann ein zu grosser Schwarzseher, ein zu grosser Realist. Er wusste, damit kann man bei diesen Leuten nicht sein Leben retten. Es gab ja auch Konzerte, aber auch da haben wir uns völlig rausgehalten, denn wir fanden das furchtbar abstossend und gegen unseren Geschmack. Die SS hat das nicht einfach befohlen, allenfalls angeregt, und die Schauspieler haben das gemacht, um sich zu retten. Wir verstanden das ja auch, waren aber anderer Meinung. Wir hatten uns sowieso damals aufgegeben.

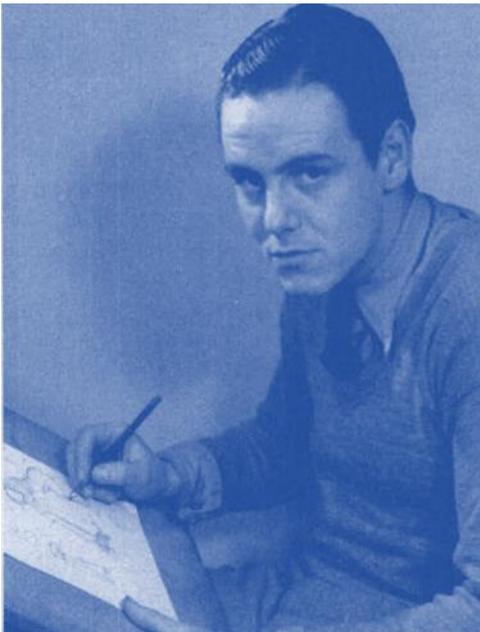
Der Lagerkommandant trug massgeschneiderte Anzüge



***Hans Margules**, 1918 in Berlin geboren, war Abonnent des Jüdischen Kulturbundes. 1938 emigrierte er nach Holland, wurde dort interniert und als einer der ersten Häftlinge nach Westerbork gebracht. Dort arbeitete er als Grafiker und Bühnenmaler für das Lagerkabarett. Nach der Befreiung emigrierte er in die USA. Seit 1980 lebt er in München.*



*Bühnendekorationen von
Hans Margules für Kaba-
rett-Aufführungen im
Lager Westerbork 1943*



*Hans Margules, Anfang
30er Jahre*



*KZ Westerbork.
Deportation in die
Vernichtungslager 1943*

Ich bin mit meinem Bruder nach dem Novemberpogrom 1938 illegal bei Kleve über die Grenze nach Holland gegangen. In Den Haag studierte ich mit einem Stipendium an der Akademie der Bildenden Künste, bis wir eines Tages ganz plötzlich von der Fremdenpolizei die Aufforderung bekamen, dass wir, weil wir ja illegal in Holland waren, in ein Lager müssten. Das Lager war in Rotterdam, wo wir im Februar 1939 interniert wurden. Holland sollte für uns eine Zwischenstation sein, denn wir wollten natürlich weiter, entweder nach England oder in die USA. Aber wir hatten keine Chance, ein Affidavit zu bekommen. Wir wollten ja erst einmal aus Deutschland raus. Denn in Berlin lebten wir schon mit der Angst; da gab es ja Razzien, und Bekannte kamen nach Oranienburg. Wir mussten raus, das war uns klar. Und nach der Kristallnacht wussten wir, dass es ernst wurde. Das war das Ende für die Juden. Also gingen wir nach Holland. Aber die Holländer wollten nicht, dass wir im Lager Holländisch lernten; die wollten uns nur vorübergehend dabehalten. Sie drohten uns auch manchmal, uns zurückzuschicken.

In dieser Zeit wurde das Lager Westerbork geplant. Fertiggestellt wurde es Ende 1939. Mein Bruder und ich waren unter den Flüchtlingen, die im Frühjahr 1940 mit dem zweiten Transport nach Westerbork kamen. Dort haben wir gegessen und gewartet, ob nicht ein glücklicher Umstand uns irgendwo hinbringen könnte. Ich habe gearbeitet und gemalt. Die jüdische Gemeinde Hollands hat das Lager finanziert, und der Staat hat es eingerichtet. Das Lager war fünf Kilometer von der deutschen Grenze entfernt, und als Deutschland anfang, die europäischen Länder zu überfallen, bekamen wir es wegen unserer Nähe zur Grenze natürlich mit der Angst zu tun. Denn wir wussten, was in Lagern wie Oranienburg passierte. Wir wussten ja, dass es für die Juden seit 1933 immer schlimmer geworden war, und wir dachten, vielleicht müssen

wir Zwangsarbeit verrichten. Aber Genaueres wussten wir nicht. Wir konnten nicht untertauchen, denn wir hatten keine Verwandten. Für deutsche Juden, die ja auch deutsch sprachen, war das sehr schwierig. Man hat uns auch nicht getraut, wir hätten auch Spitzel sein können. Wir waren damals ungefähr 1'100 Leute im Lager, Juden aus Deutschland, Ungarn, Polen und Österreich. Kurz vor der deutschen Invasion hat man uns auf Lastwagen verfrachtet und nach Leeuwarden gebracht. Man hat uns gesagt, dort gäbe es ein Schiff, das uns rüber nach England bringen würde. Am nächsten Tag hörten wir Marschkolonnen auf der Strasse – die Deutschen waren da. Die Wehrmacht verlud uns wieder auf Autos und brachte uns nach Westerbork zurück, das immer noch von Holländern verwaltet wurde. Wir wurden von holländischer Marechaussee, wie die Gendarmerie dort hiess, bewacht. Wir mussten vierzig oder fünfzig neue Baracken errichten und das Lager mit Stacheldraht einzäunen. Es wurde uns gesagt, dass nun auch holländische Juden kämen.

Anfang 42 kam eine deutsche SS-Abteilung und befahl uns, eine Administration für die ankommenden Transporte aufzubauen. Wir sollten die holländischen Juden in Empfang nehmen, registrieren und auf die Baracken verteilen. Das wurde alles den Juden überlassen. Da gab es keine weitere SS-Bewachung, es waren nur ungefähr 10 SS-Leute da. Damals gingen die Eisenbahnschienen noch nicht bis ins Lager, und wir mussten die Transporte von einer drei Kilometer entfernten Bahnstation abholen und ins Lager begleiten. Wir haben ihr Gepäck auf Handwagen verladen. Bei der Ankunft wurden alle registriert, denn für die Deutschen musste ja alles seine Ordnung haben. Anschliessend mussten die Neuankömmlinge in ein Büro, wo die NSBer sassen, holländische Nazis. Dort wurden ihnen alle Wertsachen abgenommen. Und dann wurden sie in verschiedenen Baracken untergebracht. Das besorgte alles der Ordnungsdienst, der OD, dem ich dann angehörte. Die holländischen Juden hatten keine Ahnung, dass es dieses Lager gab und dass wir die Verwaltung stellten. Wir trugen einen Judenstern und sprachen deutsch. Das zu hören war natürlich für die Holländer nicht angenehm. Die fragten uns, wo wir denn herkämen. Und als wir sagten, dass wir schon zwei Jahre hier seien, waren sie sehr erstaunt, denn kein Mensch hatte von

unserer Existenz gewusst. Wir wurden ja auch nie von jüdischen Organisationen vorher besucht. Wir saßen dort allein und verlassen herum in einer öden Gegend: Heide, Sand und Wind, keine Bäume. Natürlich haben uns die holländischen Juden misstrauisch angeschaut und gedacht, wie kommen diese deutschen Juden dazu, uns zu sagen, was gemacht werden muss, das ist doch unser Land. Die haben geglaubt, wir arbeiteten mit den Deutschen zusammen gegen sie. Später hat sich das etwas gelegt, aber es gab immer diesen Gegensatz zwischen uns, da gab es immer einen empfindlichen Punkt. Aber wir waren froh, dass keine SS herumlief, die uns treten und schlagen konnte. Andererseits war es natürlich schlecht, dass die Transportlisten von Juden, von deutschen Juden, geschrieben wurden. Später kamen holländische Juden in die Verwaltung, Mitarbeiter des Joodsche Raad. Wir wurden gelegentlich beschimpft, doch wir mussten uns so verhalten. Wir hatten ja die lange Erfahrung mit Judenhass und Konzentrationslager und wussten seit 1933, wie wir uns bewegen können. Wir mussten doch den Anschein erwecken, dass alles in Ordnung ist. Die Holländer kamen direkt aus ihren Wohnungen heraus in eine solche Situation. Sie hatten das gar nicht gekannt, sie waren ja freie Menschen gewesen. Und dann waren sie natürlich etwas böse auf uns, wenn wir ihnen sagten, was sie alles nicht tun dürften. Wahrscheinlich hätte ich, wäre ich Holländer gewesen, ähnlich reagiert.

Alles im Lager war organisiert: Die kleinen Kinder waren im Kindergarten, wer krank war, kam ins Krankenhaus, wer Zahnschmerzen hatte, ging zum Zahnarzt. Man hatte den Eindruck, alles ging einigermaßen human zu. Unsere interne Lagerverwaltung hatte einen jüdischen Kommandanten, den sogenannten Gruppenleiter. Er hiess Schlesinger. Es gab alle möglichen Leitungsfunktionen: Barackenleiter, Dienstleiter für Aussendienst, Metallbaracke, Holzwerkstatt, Schuhwerkstatt und Schneiderei. Diese Dienstleiter haben Befehle bekommen und waren verantwortlich dafür, dass die Arbeiten ausgeführt wurden. Schlesinger hatte die Aufträge vom Lagerkommandanten Gemmeker bekommen und sorgte dafür, dass sie ausgeführt wurden. Wenn Gemmeker sagte, fünfzehnhundert Menschen müssen auf Transport, wer, ist

mir egal, dann musste Schlesinger das ausführen. Der grösste Teil der Transporte setzte sich immer aus den gerade Ankommenden zusammen. Jeder hat natürlich versucht, hierzubleiben, und dafür wandte man sich an Schlesinger. Manchmal hat das geklappt. Schlesinger konnte nichts anderes tun, als den Transportbefehl weiterzugeben, und so blieb das Lager wenigstens unter uns – zumindest sah es so aus. Gemmeker hat sich kaum im Lager gezeigt, er hat alle Anordnungen an Schlesinger weitergegeben. Schlesinger wurde als der jüdische Obermacher betrachtet. Er war gross, trat in Lederstiefeln auf und hat sich wichtig gemacht in seiner Position. Mit seinem kleinen Schnurrbart erinnerte er an Hitler. Aber er war die notwendige Zwischenperson, damit wir selber das Lager leiten und machen konnten, was wir wollten. Schlesinger und einige andere Funktionshäftlinge wurden verhaftet, als die Kanadier das Lager befreiten. Aber nach einer Woche wurden sie wieder freigelassen, denn eigentlich war ihnen nichts vorzuwerfen. Was sie getan hatten, das musste gemacht werden. Sie haben die Juden nicht verraten. Wir alle, wir waren noch 900 Leute, wurden nach der Befreiung vernommen, von den Kanadiern und von den neuen holländischen Behörden.

Bei Transporten konnten die Barackenleiter manchmal einige Personen zurückstellen, indem sie sagten, sie könnten diese Personen gebrauchen. Der Barackenleiter hatte damit die Macht, jemanden zurückzustellen. Dann gab es im Lagerkrankenhaus den Oberarzt Dr. Spanier, der auch eine gewisse Macht hatte, Leute mit der Begründung, sie seien krank, zurückzustellen. Ich wurde auch zurückgestellt, nachdem ich durch ein Schreiben aus Berlin, in welchem meine Mutter mir mitteilte, sie sei arisiert worden, zum Halbjuden geworden war. So bin ich in Westerbork geblieben – «bis auf Weiteres», wie es immer hiess, und habe beim Ordnungsdienst gearbeitet, wofür mich die Holländer schief angeschaut haben. Später, als dann die ersten Bücher über die Vernichtungslager erschienen, da hat man uns immer in die Nähe der Massenvernichtung gerückt, so, als hätten wir die Leute in den Tod geschickt, was ja nicht stimmt. *Wir* haben die Menschen doch nicht nach Auschwitz geschickt. Das war gut vorbereitet, und man hat uns benutzt, damit das gut abläuft. Es war ja so, wer zuerst im Lager war, und das war in allen Lagern so, der gehörte zur Elite. Wir waren die alten Lager-

insassen, die schon da waren, ehe die holländischen Juden kamen. Wir mussten das ja machen, wir konnten uns doch nicht weigern, denn dann hätte man kurzen Prozess mit uns gemacht und uns deportiert. Auch von unserer Gruppe mussten welche auf Transport, und wir haben immer gehofft, es wird bald zu Ende sein. Wir hörten Nachrichten und wussten, dass die Deutschen in Schwierigkeiten waren. Wir sahen die englischen Flugzeuge das Lager überfliegen und sahen fast, wie die Alliierten Bremen bombardierten. Wir haben uns über jede Bombe gefreut. Von Woche zu Woche haben wir gehofft, dass es zu Ende geht. Andererseits hatten wir immer unsere Rucksäcke gepackt für den Fall, dass wir auf Transport gehen sollten. Die Deportationszüge wurden von grüner Polizei begleitet, und diese Polizisten kamen immer wieder mit dem leeren Zug zurück. Wir haben sie dann gefragt, was passiert da in Bergen-Belsen oder in Auschwitz. Und die konnten, da sie selber nie im Lager waren, uns auch nur erzählen, dass in Auschwitz ein grosses Tor sei, über dem geschrieben stehe: «Arbeit macht frei». Wir in Westerbork haben nie erfahren, was in den Vernichtungslagern wirklich geschah. Wir haben über diese Lager geredet und uns beispielsweise Theresienstadt als einigermaßen angenehmen Ort vorgestellt; wir haben immer gedacht, wir würden nach Deutschland gebracht, um dort in Fabriken oder beim Strassenbau zu arbeiten.

Ich war zwar im Ordnungsdienst, habe aber immer gezeichnet, weil man damit ein kleines Geschäft machen konnte. Alle haben versucht, mit etwas im Lager zu handeln. Ein Freund von mir, ein Goldschmied, hat aus Münzen Monogramme gesägt und verkauft. Ich habe zu Geburtstagsveranstaltungen und Hochzeiten – man konnte ja im Lager auch richtig standesamtlich heiraten – Zeichnungen angefertigt und verkauft. Als die «Gruppe Bühne» entstand, hat man mich gerufen, um die Kulissen zu malen, zusammen mit Leo Kok. Und dann habe ich die Bühnenbilder gemacht für das Kabarett. Auch die Angehörigen der deutschen Wachmannschaft kamen immer zu mir und zu Leo Kok und liessen Porträts oder Karikaturen von sich zeichnen und gaben uns ein paar Zigaretten dafür. Die SS-Offiziere kamen zu mir in die Baracke: «Margules, ich möchte eine Zeichnung. Ich habe drei Sterne, die soll

man gut sehen.» Für das Kabarett von Max Ehrlich habe ich einmal ein Bühnenbild mit einer Postkutsche gemalt, ohne zu wissen, dass es im Jüdischen Kulturbund früher fast die gleiche Dekoration gegeben hatte. Ich war Mitglied im Kulturbund gewesen und hatte in Berlin einige Veranstaltungen besucht, aber an diese Kabarettnummer erinnerte ich mich da nicht mehr. Von den bekannten Künstlern, die in Westerbork waren, hatte ich früher nur Kurt Gerron persönlich kennengelernt. Meine Eltern hatten immer einen grossen Kreis von Künstlern um sich. Gerron ist in Westerbork allerdings nicht aufgetreten. Wahrscheinlich wollte Max Ehrlich das nicht, denn der war sehr egozentrisch und fürchtete wohl, dass Gerron seine Position gefährden könnte. In Theresienstadt haben sich dann alle Mitglieder der «Gruppe Bühne» wieder getroffen, und da sah es dann anders aus. Da war Gerron der Mittelpunkt. Er musste ja dort diesen Film über Theresienstadt drehen.

Zu den Kabarettveranstaltungen in Westerbork bin ich immer hingegangen. Viele, hauptsächlich deutsche Juden, wollten dorthin, weil sie ja den deutschen Humor und die deutschen Sketche verstanden. Es herrschte dort die Atmosphäre wie in einem Theater ausserhalb des Lagers. Man hat sich gefreut, dass man abgelenkt wurde. Aber in den Saal gingen ja nur 300 bis 400 Leute rein, und im Lager sasssen 10'000. Viele waren ja auch gar nicht in der Stimmung, in ein Kabarett zu gehen. Max Ehrlich war der Gruppenleiter der «Gruppe Bühne», und so war er vor dem Transport erst einmal geschützt. Er hat geglaubt, mit dieser Position habe er eine Dauerstellung.

Gemmeker, der SS-Kommandant, war beinahe wie ein Gentleman, gutaussehend und mit massgeschneiderten Anzügen. Es gab unter ihm keine Misshandlungen. Er interessierte sich sehr für das Kabarett und sorgte dafür, dass wir immer Stoffe für die Kostüme erhielten. Ihm lag das ganze Lager am Herzen, er hat sich als Oberbürgermeister der jüdischen Stadt Westerbork gefühlt. Zu den «Bunten Abenden» wurden hochrangige SS-Führer aus Amsterdam und Den Haag eingeladen. Denen hat das sehr gefallen. Auch die Jazzmusik, die doch bei ihnen als Negermusik verboten war. Und plötzlich konnte man an ihnen etwas Menschliches entdecken, wenn sie zuhörten. Beifall geklatscht haben sie nie. Wenn sie ähnlich wie bei Nero zur Tür hereinkamen, dann muss-

te das ganze Publikum aufstehen und warten, bis die SS-Führer sich gesetzt hatten. Das ganze Lager war eine Art Theater, bei dem wir mitgespielt haben, damit uns nichts passiert.

Man blutete von innen



Paula Lindberg-Salomon, geboren 1897 in Frankenthal/Pfalz, war schon Anfang der 30er Jahre eine berühmte Altistin. Sie gehörte zum Gründerkreis des Jüdischen Kulturbundes. 1939 emigrierte sie nach Holland. Zusammen mit ihrem Mann erlebte sie das Kriegsende im Untergrund. Sie blieb in Holland und lebt heute in Amsterdam.





*Mittagstisch der Jüdischen
Künstlerhilfe in Berlin*

*Kurt Singer dirigiert Chor
und Orchester des Kultur-
bundes, 1935*

*Das Jüdische Sinfonieor-
chester, Amsterdam 1941*



*Paula Salomon-Lindberg,
Mitte 30er Jahre*



*Kurt Singer in Amsterdam
ca. 1941*

PAULA LINDBERG

de wereldberoemde Altzangeres, zingt op het

VIERDE ABONNEMENTS-CONCERT

van het

Nieuw Joods Kamer-Orkest

Dir.: S. ABAS

op Maandagavond 8 DECEMBER 1941, in de

JOODSE SCHOUWBURG

Plantage Middenlaan 24 - Telefoon 51594

Prijzen der plaatsen f 1.50—f 0.30, bel.-inbegrepen.

Plaatsbespreking aan de Schouwburg op Donderdag,
Vrijdag en Maandag 4, 5 en 8 December of telefonisch
dagelijks (51594).

Goedgekeurd door de autoriteiten, 6782

Toegang alleen voor Joods publiek.

*Anzeige für ein Konzert mit
Paula Lindberg in der
«Joodsche Schouwburg»,
Dezember 1941*

Ich war kein sehr angenehmer Mensch – für die Aussenwelt. Schon seit meiner Studentenzeit war ich in der linken Bewegung. Und die war besonders dort nötig, wo ich herkomme, denn Hitler hat ja gerade in der Pfalz ganz früh angefangen. Zum Beispiel gab es eine Zeitung, für die ich immer *die* Bachsängerin gewesen war und die geschrieben hatte: die wirkliche Frömmigkeit kommt von Paula Lindberg. Dieselbe Zeitung schrieb nun, das war noch vor der Katastrophe von 1933: Dieses Judenschwein hat den Mut, in der «Matthäus-Passion» mitzusingen.

Ich hatte als Oratoriensängerin das Glück, öfter mit Straube zu arbeiten, der damals Dirigent der Bach-Gesellschaft in Leipzig war. Dort wurde alle vierzehn Tage sonntags die Bach-Kantate aufgeführt, die Bach für diesen Sonntag geschrieben hatte. Das war so üblich in dieser schönen Kirche in Leipzig. Und 1933, als das Verbot kam, als Juden nicht mehr singen durften, da sollte ich am Sonntag wie üblich nach Leipzig. Ich wollte aber nicht hin und habe angerufen. Aber Straube sagte: «Du kommst!» Straube, der kurz vor der Pensionierung stand, hat sich grossartig benommen in jener Zeit. Ich bin also hingefahren und habe gesungen. Und zufällig hiess die Kantate, die Bach für diesen Tag geschrieben hat: «Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem.» Die Jungens standen schon da mit ihren Hakenkreuzen, auch der Organist, dessen Namen ich besser verschweige, hat schon ein Hakenkreuz angehabt, und der gute Straube hat noch sehr schön dirigiert. Das war mein letztes öffentliches Singen in der grossen Öffentlichkeit. Dann kam der Kulturbund.

Zu der Zeit, als der Kulturbund gegründet wurde, dachte man immer noch, so lange kann das Ganze ja nicht dauern. Singer hatte die grossartige Idee, diesen Kulturbund zu gründen, und ich habe mit vielen anderen dabei geholfen. Ich bin dort nicht nur als Altistin aufgetreten, son-

dern habe in der Küche der Künstlerhilfe mitgearbeitet, wo die vielen Menschen, die Musiker, die aus den grossen Orchestern hinausgeworfen wurden, nun essen konnten. Aber nicht nur durchgefüttert mussten die Musiker werden, sondern oft auch eingekleidet. Oder man musste ihnen Instrumente besorgen, wenn sie zum Beispiel nach Palästina ausreisen konnten. Kurt Singer, mit dem ich sehr befreundet war, hat gelegentlich politisch gefährdete Personen, keine Juden, als Musiker getarnt ins Ausland gebracht. Man hat ihnen ein Instrument in die Hand gedrückt. Sie wurden ja nicht kontrolliert, ob sie Sarasate spielen konnten. Wenn solche Leute nicht zu bekannt waren, konnte man sie in eine Gruppe von ausreisenden Kulturbundmusikern hineinfrieren. Und das geschah hauptsächlich dann, wenn diese Leute keinerlei Verbindungen nach draussen hatten. Auch bei der Nelson-Truppe, die dann nach Amsterdam ging, waren Leute dabei, die eigentlich nicht zum Ensemble gehörten. Für Hinkel, diesen Kerl, und für Göring brauchte man Devisen, wenn man Leute rausbringen wollte. Und um Devisen aufzubringen, fuhr Singer ja 1938 nach Amerika.

Kurt Singer war ein hochintelligenter und gütiger Mensch. Er war ein ungeheurer Arbeiter, und was alles er studiert hatte, war beeindruckend. Er war ein grossartiger Musiker, ein Musikwissenschaftler, er war Intendant der Städtischen Oper, er war ein grosser Mediziner und Psychologe, und er schrieb über die Berufskrankheiten der Musiker. Auf berühmte Personen sind andere Menschen oft neidisch. Das gab es in seinem Fall nicht. Jeder mochte ihn gern. Ich hatte ihn kennengelernt bei seinen Vorlesungen an der Musikhochschule in Berlin, wo er über Musikästhetik und medizinische Fragen in der Musik gelesen hat. Alle Dirigenten und zeitgenössischen Komponisten haben ihn geschätzt, denn es war einmalig, dass ein einzelner Mensch derart viele Begabungen hat und dabei so gesellig und freundlich blieb. Er war auch eine Einzelpersönlichkeit an Mut, wenn man daran denkt, dass er zu Göring und den anderen hohen Nazis ging. Er hatte alles, was sonst auf eine ganze Gruppe von Menschen verteilt ist – und dabei sah er auch noch gut aus.

Es war noch eine Zeitlang möglich, Musik zu machen, die arisch war, wie es damals hiess. Man konnte noch Oratorien bringen, sogar

Händel, wenn es sich um biblische Texte handelte und wenn nicht auf deutsch gesungen wurde. Und Händel hat viel in Englisch geschrieben. Bei den Liedern konnte man noch Schumann singen, wenn es ein Heine-Text war. So musste man immer gucken, was arisch und was nicht arisch war. Es ging nicht darum, was einem lag oder was man liebte, sondern darum: was ist arisch, was ist nicht arisch.

Die Menschen waren voller Sorge, Kummer und Verzweiflung. Man musste etwas tun, was diese Menschen aufrecht hielt. Das war die ungeheure Tat von Singer: den Menschen geistig etwas zu bieten, damit sie nicht zusammenbrechen. Die Menschen, die da im Publikum sassen, waren nicht sehr freudig gestimmt. Es gab viele, bei denen die Tränen früher liefen, als sie sonst gelaufen wären, wenn wir, solange das noch erlaubt war, etwa einen Shakespeare aufführten. Man hat doch alles auf sein eigenes Schicksal bezogen. Das Publikum war noch viel mehr da als in normalen Zeiten. Es war eine ungeheure Zeit, man musste furchtbar mit dem Kopf dabeisein und mit den Beinen. Es war alles schwierig, es war grausig. Man blutete von innen, aber musste so tun, als wäre die Wunde verstopft. Man musste auf dem Boden der Wirklichkeit bleiben und sich überlegen, wie man den Menschen hilft. In dieser Zeit war man nur in der Not zusammen, für die Not und in der Not. Man konnte ja irgendwann in kein Theater mehr hinein, in kein Museum. Die Menschen, die dableiben konnten oder mussten, sollten ja noch eine Anregung haben. Dass dies erlaubt wurde, war das grosse Werk von Kurt Singer.

In unserem gesellschaftlichen Verkehr hatten wir ja nie gesagt, der ist Jude, der ist Christ, man sagte, das ist ein Mensch, mit dem will ich verkehren. So haben wir überwiegend Umgang mit christlichen Leuten gehabt, mit lauter Menschen, die keine Hitler-Anhänger waren. Und als wir dann sagten, wir müssten weg, da sagten die: Und wo wollt ihr hin? Man war doch hier zu Hause und dachte, dass ist doch unmöglich, dass das so lange gehen kann. Erst dachten wir, das löst sich von innen, denn wir kannten ja nur Arier, die gegen Hitler waren. Man war zu gutgläubig, weil wir nur gute Deutsche kannten. Und dann dachten wir auch, dass das Ausland sich wehren wird. Doch auf einmal war es zu spät, und

man hat uns die Pässe abgenommen. Wir wollten raus, hatten aber keine Papiere mehr. Wir sind dann illegal, also mit falschen Papieren nach Holland gegangen. Guttman und ich hatten im Februar 1939 einen Duett-Abend angekündigt, doch einen Tag vorher bin ich mit meinem Mann verschwunden. Und der Abend musste abgesagt werden. Wir wollten eigentlich nach Amerika, aber mein Mann war völlig entkräftet aus dem Lager zurückgekehrt, wohin man ihn nach der Kristallnacht gebracht hatte. Da wollten wir erst einmal nur bis nach Holland.

Dort haben wir Kurt Singer wiedergetroffen. Er hatte vor seiner Heimreise aus den USA einen Hinweis bekommen, nicht nach Deutschland zurückzukehren. Er blieb also auf der Rückreise in Holland, und wenige Monate später waren wir auch da. Er holte uns vom Flugplatz ab. Wie wir bereitete sich Singer dann auf die Ausreise nach Amerika vor, aber es klappte nicht .mehr, als die Deutschen nach Holland hereinkamen. Wir haben eine Zeitlang mit Singer zusammen bei Freunden gewohnt. Er hatte eine Professur in Amerika in Aussicht und lernte viel Englisch. Er hat ungeheuer viel gearbeitet hier. Er hat Musikurse gegeben, an denen auch Anne Frank und ihre Schwester teilgenommen haben.

Dann wurde der Judenstern eingeführt, und immer mehr Leute wurden abgeholt. Singer und wir rechneten zu den sogenannten Prominenten, zu den «Verdienstjuden», wie das bei den Nazis hiess. Und eines Tages wurde bekanntgegeben, man solle sich für dieses besondere Lager Theresienstadt melden, dort würden die Prominenten verschont – alles faustdicke Lüge. Wir haben sofort gesagt, das machen wir nicht mit, da gehen wir nicht hin. Aber Singer hat das geglaubt und ist hingegangen. Kurt ist elend umgekommen. Er ging nach Theresienstadt und kam nie wieder zurück. Er hat auch dort musikalisch gearbeitet und sich noch immer auf Amerika vorbereitet. Er war ein grosser Optimist, sonst hätte er das alles gar nicht leisten können. Ich habe vor ihm gekniet und habe ihn angefleht, sich nicht für Theresienstadt zu melden. Das war das einzige Mal in meinem Leben, dass ich vor jemand auf die Knie gefallen bin. Aber er war zu schwach, er war mürbe geworden, er hatte keine Kraft mehr. Singer musste nicht nach Theresienstadt; er hat sich nicht trotz allem, sondern gleich dafür entschieden, so wie der Neffe von Ra-

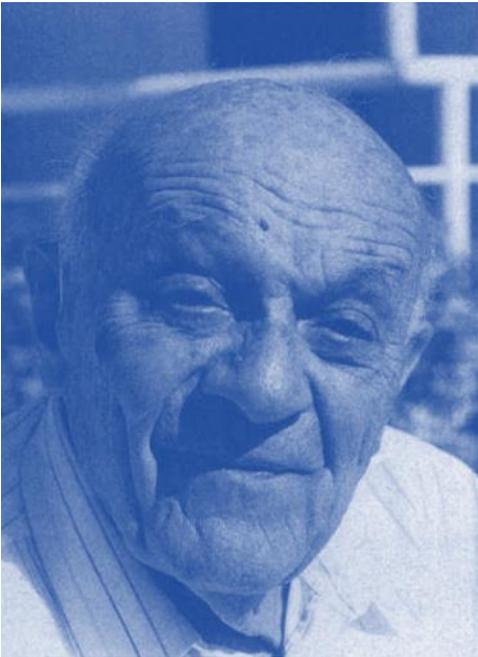
thenau oder die Tochter des Dirigenten Siegfried Ochs. Wir hingegen haben gesagt: Freiwillig gehen wir nicht ins Lager.

Wir wollten dann mit einem Schiff weg und hatten bereits alle notwendigen Papiere. Aber alles wurde von einem Amerikaner verraten, dem später, auch mit Hilfe meiner Aussagen, der Prozess gemacht wurde. Er wurde hingerichtet. Dieser Amerikaner war am Konsulat beschäftigt und gab den Nazis einen Tip. Man holte uns nachts ab und brachte uns nach Westerbork. Dort habe ich in der Gelbsucht-Baracke als Krankenschwester gearbeitet. Ich hatte ja noch in Berlin, noch unter den Nazis, eine Krankenschwester-Ausbildung absolviert, weil ich dachte, das könnte mal nötig sein. Als Schwester konnte ich den Häftlingen wenigstens ein bisschen helfen, zum Beispiel dem Schriftsteller Georg Hermann. In Westerbork gab es ein Kabarett, in dem neben anderen auch Camilla Spira auftrat. Aber ich habe keine Vorstellung besucht. Wir hatten dort auch eine Synagoge. Ich habe ein kleines Quartett eingerichtet, damit man an den Feiertagen etwas machen konnte. Ich selbst habe auch gesungen und das Kantorat vertreten. Wir haben uns sehr bemüht, aber bei dem vielen Elend kaum den Mund aufgeklappt. Eines Tages wurde mein Mann aufgefordert, Mischehen in Amsterdam zu sterilisieren. Da war eine furchtbare Sache passiert, und die Nazis wollten nicht, dass noch mal etwas schiefgeht. Als ob das etwas ausgemacht hätte bei den vielen schrecklichen Dingen, die damals geschahen. Mein Mann weigerte sich zuerst, und da wurde uns mit Erschiessung gedroht. Mit Schlauheit und der Hilfe einer Untergrundgruppe ist es uns dann gelungen, das Lager nicht Richtung Amsterdam, sondern nach Südholland zu verlassen, wo wir untergetaucht sind. Ein Jahr lang wurden wir von der Gestapo gesucht. – Das alles kann man heute nicht verstehen: wir gingen nicht nur auf dünnem Eis, sondern hatten auch ganz glatte Sohlen.

Ich habe nie daran gedacht, nach Deutschland zurückzukehren. Eine Rückkehr war ganz ausgeschlossen, denn alle die Menschen, mit denen ich früher zusammengearbeitet habe, waren entweder tot oder weg, von Siegfried Ochs über Singer bis zu Klemperer. Aus der Bundesrepublik oder aus Berlin ist auch nie ein Angebot gekommen, etwa eine Professur

zu übernehmen. Ich habe hier am Musiklyzeum gearbeitet und war damit sehr glücklich. Ich habe Oratorien gesungen und Liederabende gegeben, denn ich musste ja hart arbeiten, bis mein Mann wieder eine Existenz aufgebaut hatte und eine Praxis als Chirurg eröffnen konnte. Später habe ich dann regelmässig während der Salzburger Festspiele Kurse für Sprechtechnik und Gesang gegeben. Aber hauptsächlich habe ich hier gearbeitet und keine Beziehungen mehr zu Deutschland gehabt.

Mit Duke Ellington konnten wir nicht konkurrieren



Shabtai Petrushka (Siegmond Friedmann), geboren 1903 in Leipzig, war vor 1933 Jazzmusiker, Arrangeur und Leiter der Swingband «Sid-Kay's Fellows». Er war Trompeter im Sinfonieorchester und leitete die Tanzkapelle des Kulturbundes. Anfang 1938 emigrierte er nach Palästina, wo er seine Karriere fortsetzte. Er lebt heute in Jerusalem.



*Die «Sid Kay's Fellows» –
Shabtai Petrushkas Jazz-
band vor 1933 – Petrushka
zweiter von rechts*

*Das Tanzorchester des Jüdischen
Kulturbundes, 1935*

*Plattenlabel der Firma
LUKRAPHOX, 1935*



*Shabtai Petrushka bei
der Probe, 1933*

Ein Musiker, der sein Instrument beherrscht, kann in jeder Stilart spielen, egal ob Beethoven oder Boogie. Ich hatte auf dem Klavier eine klassische Ausbildung gehabt und war bis zu einem Mozart-Konzert gekommen, als ich sechzehn Jahre alt war. Im gleichen Alter habe ich im Leipziger Gewandhaus-Chor gesungen. 1919 erschien in zwei Leipziger Zeitungen eine Annonce, dass der Gewandhaus-Chor und der Bachverein Männerstimmen suchten. Es waren 1919 so viele Männer in Kriegsgefangenschaft oder im Krieg gefallen, dass der Gewandhaus-Chor ungefähr 120 Frauenstimmen, aber nur 40 Männerstimmen hatte. Da habe ich mir ein Herz gefasst und den Kapellmeister des Chores, Karl Straube, angeläutet. Und der fragte mich: Wie alt sind Sie denn? Da sagte ich vorsichtshalber: siebzehn. Ich ging hin, und weil ich noch kurze Hosen trug, duzte er mich gleich: Kannst du vom Blatt singen? Das konnte ich, denn ich hatte es mir alleine beigebracht. Da gab er mir eine Bassstimme aus einer Bachkantate, und die habe ich ihm vorgesungen. Er hatte wahrscheinlich noch nie so junge Leute aufgenommen, aber da Not am Mann war, hat er mich akzeptiert. Ich habe dann von meinem sechzehnten bis zu meinem zwanzigsten Lebensjahr alle großen Aufführungen der «Matthäus-Passion» mitgemacht und bei der Neunten unter Artur Nikisch mitgesungen. Meine Ausbildung als klassischer Musiker war also wirklich gut.

Dann ging ich nach Berlin, um zu studieren. Aber Musik durfte es nicht sein, denn mein Vater dachte, das ist kein Brotberuf. Und deshalb bin ich an die Technische Hochschule gegangen und habe Maschinenbau studiert. Aber dann in der Inflation verlor mein Vater seine ganzen Ersparnisse, und ich musste nun allein für mich sorgen. Ich hatte damals einen Studienfreund namens Kurt Kaiser, der hatte sich in Leipzig ein

Schlagzeug gekauft und kam damit nach Berlin. Er schlug vor, eine Jazzband zu gründen. Wir fanden noch einige andere Musiker an der Technischen Hochschule und an der Universität und waren eigentlich ein Studentenorchester. Ich war zuerst der Pianist dieser Band. Als sich herausstellte, dass wir auch einen Trompeter brauchten, der ja in einer Jazzband wichtig ist, und es Pianisten wie Sand am Meer gab, beschlossen wir, dass ich Trompete studieren müsste. So bin ich zu einem Professor vom Sternschen Konservatorium gekommen, einem Professor Zensier, der Trompeter bei den Philharmonikern war. Bei ihm studierte ich klassische Trompete. Das war am Tage, und nachts habe ich dann jazz gespielt. Das durfte ich ihm aber nicht sagen, das hätte er nicht gemocht. Die Kapelle hat sehr schnell Karriere gemacht. 1928 brach nach der Premiere der «Dreigroschenoper» eine richtiggehende Epidemie von Theaterstücken aus, bei denen eine Jazzband beschäftigt werden sollte. Ob das immer gepasst hat, war egal, Hauptsache eine Jazzband. So kam es, dass die «Sid Kay's Fellows», wie unsere Band hiess, am Staatlichen Schauspielhaus in «Die Petroleuminsel», einem Stück von Lion Feuchtwanger, mitspielten. Von Feuchtwanger war für eine Jazzband natürlich gar nichts vorgesehen gewesen, aber es gab in dem Stück ein Lied über die braunen Inseln. Also bestellte man bei Kurt Weill, dem Komponisten, der gerade in Mode war, eine Komposition für dieses Lied, und Weill schrieb die Musik genau für die Instrumente, die unser Orchester hatte.

Als der Kulturbund gegründet wurde, war ich anfangs noch nicht dabei. Im Oktober 1933 fand das erste Konzert unter der Leitung von Michael Taube in der grossen Synagoge in der Prinzregentenstrasse statt. Dann übernahm Josef Rosenstock die musikalische Leitung. Das erste Programm, das er gemacht hat, war ohne Trompeten. Er hat lauter Stücke ausgesucht, bei denen keine Trompeten gebraucht wurden. Aber es war klar, dass man keine Oper mit einem Orchester ohne Trompeter aufführen konnte. Da hat mein Freund Paul Mannheimer, ein Schlagzeuger und Trompeter, die Idee gehabt, dass wir dort eine Anstellung finden könnten. Ich bin dann zu Rosenstock gegangen, und er hat gesagt: Spielen Sie mal was vor! Da habe ich ihm das Trompetensignal aus der Dritten Leonoren-Ouvertüre von Beethoven vorgespielt.

Er sagte, das klingt ganz gut. Und dann fragte er mich, in welchen Orchestern ich schon gespielt habe. Da sagte ich ihm die Wahrheit: in Jazz-Orchestern. Und er meinte dann: Aber Sie haben nicht den Jazz-Ton.

Bewerber für Violine, Bratsche und Cello gab es zu Dutzenden, wenn nicht zu Hunderten. Streicher haben im Orchester nie gefehlt. Von den acht ersten Geigern im Kulturbund-Orchester waren acht früher Konzertmeister gewesen. Wir konnten die besten Streicher haben, die damals in Deutschland zu finden waren. Aber jüdische Bläser waren nicht leicht zu finden. Es war ein reiner Zufall, dass ein so guter Hornist wie Horst Salomon zu uns kam. Er war drei oder vier Jahre bei uns, ehe er nach Palästina ging. Ich habe von ihm nicht *einen* Kicks gehört. Wissen Sie, was ein Kicks ist? Wenn ein Horn eine hohe Note spielen soll, sie aber nicht trifft, das nennt der Fachmann einen Kickser. Das kam bei Salomon nie vor. Wir kamen zwar in der Tonqualität nicht an die Berliner Philharmoniker heran, aber der Kapellmeister Joseph Rosenstock war ein ausgezeichnete Orchestererzieher. Nach seinem Weggang kam Wilhelm Steinberg, und als dieser nach Palästina ging, kam Rudolf Schwarz. Sie alle waren hervorragende Dirigenten und haben dem Orchester viel gegeben. Diese ausgezeichneten Kapellmeister hätten sich doch niemals mit Amateurmusikern oder Dilettanten abgegeben.

Das letzte Engagement der «Sid Kay's Fellows» 1933 war in einem Tanzkabarett in Dresden, im Rialto-Palais. Wir waren damals zehn Musiker, und davon waren sechs Juden. Als der 1. April mit dem Boykott kam, da hat sich glücklicherweise keiner der SA-Leute an uns vergriffen, aber der Inhaber des Rialto-Palais, der wusste, dass er sechs Juden beschäftigte, hat mir gesagt, dass er nicht mehr prolongieren könne. Wir konnten uns danach auch gar nicht mehr bewerben, denn dann wurde immer gleich gefragt: Sind das alles rein arische Musiker? Für mich war es dann die natürlichste Sache, dass ich mich beim Kulturbund bewarb, wo wir neben der ernsten Musik auch Tanzmusik gemacht haben. Unsere Jazzkapelle dort nannten wir auch «Sid Kay's Fellows». Das Orchester bestand aus zwölf bis fünfzehn Personen, war aber keine dauernde Einrichtung im Kulturbund. Wir setzten uns zusammen, machten ein paar Proben, und wenn wir genügend Repertoire für einen Abend

hatten, dann traten wir auf. Unsere Abende waren immer ausverkauft, denn das Publikum wollte nicht nur klassische Musik hören. Es gab auch genug Leute, die Kabarett haben wollten, und an diesen Abenden traten wir ebenfalls auf und machten die Zwischenmusiken. Juden durften ja nicht mehr ins Kabarett, von Auftritten ganz zu schweigen. Die «Katakombe» von Werner Finck zum Beispiel war nicht jüdisch, und er durfte keine Juden als Zuschauer zulassen. Finck machte ja sehr gewagte Sachen: Er hatte einen Mann engagiert, der an einer bestimmten Stelle aus dem Publikum ‚Judenjunge!« rufen musste, und darauf sagte Werner Finck: «Sie irren sich. Ich bin kein Jude, ich sehe nur so intelligent aus.» Aber auch er konnte es nicht wagen, einen Juden auftreten zu lassen.

Wir machten mit unserer Band im Kulturbund Jazz- und Tanzmusik im Stil der dreissiger Jahre. Wir hatten natürlich keine Möglichkeit, mit Benny Goodman oder mit Duke Ellington zu konkurrieren, dafür hatten wir nicht die Musiker. Aber mit etwas leichteren Arrangements, die ich besorgte, liess sich schon etwas machen. Wir haben ja auch eine ganze Reihe von Platten aufgenommen, und im Prospekt heisst es über die Titel der «Sid Kay's Fellows»: «Die erste Tanzplatte mit neuhebräischem Text ... Anfeuernder Rhythmus, effektvolle Instrumentation und die Eigenart des neuhebräischen Refraingesangs werden diese Platte zu einem Schlager im wahren Sinne des Wortes machen. Diese Platte darf in keinem jüdischen Hause, wo junge Menschen sind, fehlen.» Wir machten auch Aufnahmen mit Titeln von Willy Rosen, dessen Trademark «Text und Musik von mir» lautete. Auch mit der Chansonsängerin Dora Gerson machten wir eine Plattenaufnahme.

Unsere Aufnahmen erschienen unter dem Label LUKRAPHON. Das war eine jüdische Grammophon-Gesellschaft, die nach 1933 in Berlin gegründet wurde. Leiter dieser Gesellschaft war ein Herr Lewin, der ein Radiogeschäft in der Friedrichstrasse hatte. Er hatte wahrscheinlich von der Deutschen Grammophon gehört, dass ich dort arrangiert hatte, und er bat mich, Musikberater für seine Firma zu werden. Für die Aufnahmen, die er herausbringen wollte, konnte er offiziell weder die Studios der Deutschen Grammophon noch die von Telefunken mieten. Es gab damals jedoch eine englische Plattenfirma, «Chrystallite», die in Berlin

unter dem Namen «Kristall» Platten produziert hat. Diese Firma war nur zu gern bereit, uns ihr Studio in Reinickendorf zur Verfügung zu stellen. Musiker konnte ich sofort aus dem Kulturbund-Orchester haben, lauter erstklassige Musiker. Und alle Orchesterplatten bei LUKRAPHON wurden von Musikern des Kulturbund-Orchesters eingespielt. Herr Lewin wollte natürlich sehr viel Unterhaltungsmusik haben, denn bis dahin gab es eigentlich nur Platten mit Kantoralgesängen. So konnte ich mit den jüdischen Musikern meiner früheren Band «Sid Kay's Fellows» einige Aufnahmen machen, darunter einige Dinge, die ich heute wahrscheinlich nicht mehr so geschmackvoll finde, zum Beispiel das jüdische Volksliederpotpourri mit Jazzbesetzung. Aber Lewin wollte so etwas haben; er meinte, das würde sich besser verkaufen. Es war auch ein Sänger bei diesem Potpourri dabei: Ferris Gondosch. Ich hielt ihn für einen Ungar, denn seine jiddische Aussprache war so, dass einige Leute gesagt haben, sie hätten nicht geglaubt, dass die jiddische Sprache so viel Ähnlichkeit mit der ungarischen hat.

Natürlich gab es auch viel Platten mit ernster Musik, zum Beispiel den Tanz aus der Suite zu «Uriel Acosta» von Karol Rathaus, ein wirkliches Meisterstück. Rosenstock nahm noch vor seinem Weggang eine Mozartserenade auf. Die Konzertsängerin Paula Lindberg sang jiddische Volkslieder, aber auch da kam die Kritik, dass das eigentlich nicht wie jiddische, sondern wie deutsche Volkslieder klang, denn sie war eben auf das deutsche Lied eingestellt. Begleitet wurde sie damals vom Nachfolger Rosenstocks, vom Kapellmeister Rudolf Schwarz. Neben den jiddischen Liedern nahm sie auch zwei Arien auf, eine von Bach und eine von Mendelssohn-Bartholdy. Neben vielen anderen Aufnahmen gab es noch eine Einspielung mit dem Geiger Andreas Weissgerber. Er spielte die «Hebräische Melodie» von Joseph Achron und ein Andantino von Martini. Begleitet wurde er von dem heute berühmten Kurt Sanderling, der damals Korrepetitor an der Kulturbund-Oper war und gelegentlich auch im Orchester aushelfen musste, wenn viel Schlagzeug gebraucht wurde, zum Beispiel bei der Aufführung von «Samson und Dalila».

Die Techniker im Studio waren in der Mehrzahl Engländer, und später, als dann alles aufhörte, ist der LUKRAPHON-Produzent Lewin

dann, soweit ich weiss, nach England gegangen. In diesem Studio in Reinickendorf haben wir sehr viele Aufnahmen gemacht, manchmal drei bis vier in der Woche. Einmal wollten wir die «Hatikwah» einspielen. Dies Stück ist heute die Nationalhymne Israels, damals war es die Hymne der Zionistischen Organisation. Ich hatte dies Stück für grosses Orchester arrangiert, und Werner Seelig-Bass, der später nach New York ging, dirigierte das Kulturbund-Orchester. Ich war an der Trompete dabei. Zu unserem grossen Unglück war es ein schrecklich heisser Tag in Berlin, und die Wachsplatte, auf der die «Hatikwah» aufgenommen wurde, ist geschmolzen.

Der Jüdische Kulturbund in Berlin hatte ausserordentlich viele Mitglieder. Jede Oper, die wir spielten, oder jedes Theaterstück, das auf die Bühne gebracht wurde, wurde einen ganzen Monat gespielt, täglich, ausser Freitagabend. Das waren 25 bis 30 Vorstellungen jeden Monat. Es war immer ausverkauft, so dass wir nicht das Gefühl hatten, wir seien von der Öffentlichkeit ausgeschlossen. Wir hatten unsere eigene Öffentlichkeit. Unter den Berliner Juden gab es sehr viele, die assimiliert waren und sich gar nicht jüdisch gefühlt haben. So hatten wir ein gemischtes Publikum. Da waren einige, die immer mit einem Käppchen auf dem Kopf kamen, und andere, die gar nicht wussten, was das bedeutet. Wir hatten ein sehr dankbares Publikum und meist ausgezeichnete Aufführungen, vor allem in der Oper. Wie hervorragend diese Aufführungen waren, ist schon daran zu sehen, dass einige der Sängerinnen und Sänger, dann, wenn sie Deutschland verliessen, bei grossen Bühnen landeten. Fritz Lechner und Gerhard Pechner etwa gingen an die Metropolitan und Susanne Stein machte in Amerika weiter Karriere. Auch in unserem Chor gab es so viele Sängerinnen und Sänger, die eigentlich Solisten waren und später, wenn sie rauskamen, auch wieder solistisch aufgetreten sind. Auch wenn nur Juden auftreten und nur Juden Zuschauer sein konnten, so gab es doch keine Ghetto-Atmosphäre. Ich glaube, ich habe den Übergang von der grossen Öffentlichkeit in unsere mehr geschlossene Öffentlichkeit leicht überstanden. Vielleicht auch deshalb, weil ich anfänglich noch weiter als Arrangeur bei der Deutschen Gramophon Gesellschaft beschäftigt war und auch Arrangements für die Ufa gemacht habe. Dadurch war ich weiterhin in Kontakt mit Kollegen

draussen. Das waren Kollegen, die mit dem NSDAP-Abzeichen rumliefen und genau wussten, dass ich Jude bin. Die haben sich anständig benommen. Vielleicht war es etwas leichtsinnig, diese Arbeiten zu übernehmen, denn das durfte ich ja nach 1935 nicht mehr tun. Ich hatte einen Brief bekommen, unterschrieben von Dr. Rabe, dem Leiter der Reichsmusikkammer, dass ich von der weiteren Ausübung des Musikerberufs ausgeschlossen sei, weil ich die im Sinne der nationalsozialistischen Staatsführung nötige Eignung für den Musikerberuf nicht besitze. Ich habe das damals nicht so ernst genommen, aber ich weiss, dass ich, wenn man mich erwischt hätte, eine Gefängnisstrafe bekommen hätte oder in ein KZ eingeliefert worden wäre. Ich machte also für Theo Mackeben noch Filmmusik. Der hatte so viel für die Ufa und die Deutsche Grammophon zu tun, dass er mir durch einen Dritten den Auftrag gab, eine von ihm für einen Film komponierte Ouvertüre zu orchestrieren. Mein Name tauchte da gar nicht auf. Wohl aber bei einem Presseball 1935 oder 36, der unter der Schirmherrschaft von Goebbels stand; da erschien mein Name als Arrangeur auf dem Deckblatt der Noten.

Meistens haben wir im Kulturbund natürlich ernste Musik gespielt. Was wir mit unserer Tanzkapelle machten, das war zusätzlich und nicht im Abonnement inbegriffen. Das Orchester war immer voll ausgelastet. Denn wenn keine Oper gegeben wurde, weil nun das Theater einen Monat lang dran war, dann spielten wir Sinfoniekonzerte für alle Abonnenten, gelegentlich auch, zum Beispiel im Hochsommer, gehobene Unterhaltungsmusik wie den «Kaiserwalzer» von Strauss oder die Suppé-Ouvertüre zu «Dichter und Bauer». Nach 1935 wurde dem Kulturbund verboten, Werke deutscher Komponisten zu spielen. Aber Mozart durfte, nämlich als Österreicher, noch eine Weile aufgeführt werden. Schon vor dem Anschluss wurde er allerdings zum «Deutschen ehrenhalber» gemacht, und dann gab es auch keine Mozart-Opern mehr im Kulturbund. Immerhin gab es noch Verdi, Puccini und alle anderen grossen Italiener und auch die Franzosen, so dass eigentlich kein Mangel war. Aber es war doch sehr zu bedauern, dass wir vieles nicht mehr spielen konnten.

Ich war bis Ende 1937 beim Kulturbund-Orchester. Mein Kollege

Paul Mannheimer, der auch Trompete spielte, erhielt damals ein Engagement nach Peru oder Chile, und zufälligerweise kündigten wir beide zum 31. Dezember 1937. Dr. Kurt Singer, der Intendant, war sehr wütend und sagte: «Wo nehme ich jetzt Trompeter her?» Aber es gab immer noch einige Jazzmusiker, die umlernen konnten. Ich habe dann noch eine Weile gespielt und meinen Nachfolger angeleert. Aber dann war für mich Schluss, ich wollte nach Palästina.

Jeder Bläser, der wegging, schuf ein Problem. Denn man kann kein Orchester führen, wenn dauernd Leute, vor allem Bläser Weggehen. Und wir waren nicht die einzigen, die gekündigt hatten. Kurt Singer wollte natürlich verhindern, dass die Musiker Weggehen, aber andererseits musste er einsehen, dass gerade jüngere Musiker, die im Ausland Karriere machen konnten, nicht daran gehindert werden durften, zu emigrieren. Ein halbes Dutzend unserer Bläser landete ja damals bei dem von Huberman gegründeten Palestine Orchestra. Und Singer fragte mich deshalb gleich: «Hat Huberman Sie auch genommen?» Die Frage konnte ich verneinen. Ich hatte noch kein Engagement für Palästina. Aber zufälligerweise hatte ich ein Einwanderungszertifikat vom Palästina-Konservatorium erhalten. Leiter dieses Konservatoriums war Prof. Emil Hauser, Gründer und erster Geiger des Budapester Streichquartetts. Hauser hatte sehr gute Beziehungen zum britischen Hochkommissar für Palästina. Dieser wiederum war, was bei englischen Generälen sehr selten anzutreffen ist, ein grosser Musikliebhaber und war mit vielen jüdischen Künstlern befreundet. Hauser bekam von ihm vierzig Einreisevisa für Studenten am Konservatorium. Und als ich hörte, dass Prof. Hauser nach Berlin kam, um Studenten auszuwählen, da ging ich zu ihm und brachte einige Partituren von mir mit. Da sagte Hauser zu mir: «Was wollen Sie denn am Konservatorium, Sie haben doch schon eine Karriere als Komponist und Arrangeur?» Ich erklärte ihm, für mich sei dies die einzige Möglichkeit rauszukommen. Darauf sagte er mir: «Ich kann Ihnen kein Gefälligkeitsvisum geben. Wenn ich Ihnen ein Visum als Student gebe, dann müssen Sie als Student kommen.» Ich war ja schon 34 Jahre alt und konnte doch nicht der ewige Student sein. Aber ich habe das natürlich angenommen und dazu benutzt, meine kontra-

punktische Ausbildung zu vervollkommen. Ich habe dann am Konservatorium dort ein Jahr Kontrapunkt nach der Hindemithschen Methode studiert. Und nach einem Jahr – ich hatte einen Vertrag über vier Jahre unterschrieben – sagte mein Lehrer Prof. Jacoby zu mir: «Petrushka, Sie können bei mir nichts mehr lernen!» Prof. Hauser entliess mich aus dem Vertrag, ich bekam sogar das Geld ausbezahlt, das ich für vier Jahre im Voraus hatte entrichten müssen, um das Einwanderungszertifikat zu bekommen.

Wahrscheinlich wäre ich auch ohne die Nazis nach Palästina gekommen, denn ich war schon seit meinem dreizehnten Lebensjahr Mitglied bei Blau-Weiss, der zionistischen Jugendbewegung. Das war eine grosse Organisation, und ich war dort, was man damals Führer genannt hat. Heute ruft dieses Wort andere Assoziationen hervor. Als ich nach Berlin zum Studium ging, wurde ich Mitglied in einer zionistisch orientierten Studentenverbindung, dem KJV, dem Kartell Jüdischer Verbindungen. Dieser Verein war, nebenbei bemerkt, eine Verbindung, die bis 1918 Satisfaktion mit der Waffe erteilt hat. Eigentlich war ich immer zionistisch eingestellt gewesen, und eine meiner Schwestern war schon 1925, lange vor Hitler, nach Palästina gegangen. Ich hatte durchaus die Möglichkeit, zum Beispiel in die Vereinigten Staaten zu gehen, da ich dort viele Verwandte hatte, die mir ohne Weiteres ein Affidavit besorgt hätten. Aber als nach 1933 die Auswanderungsfrage akut wurde, da habe ich, ohne viel zu überlegen, gesagt, wenn ich auswandere, dann nach Palästina. Nun war es aber so, dass die Einwanderungszertifikate, die von der Zionistischen Organisation ausgegeben wurden, in erster Linie für diejenigen bestimmt waren, die keine Arbeit mehr hatten oder aus dem Lager herausgeholt werden konnten, wenn sie auswanderten. Ich war dagegen im Kulturbund beschäftigt, und meine erste Frau war Lehrerin an der jüdischen Gemeindeschule. Also musste ich auf ein Zertifikat erst einmal warten. Und 1938 hätte ich das auch nicht bekommen, wenn es nicht die Möglichkeit für mich gegeben hätte, als Musikstudent nach Palästina zu kommen.

Der Kulturbund war für die meisten eine Auffangorganisation. Jeder wusste, dass es eines Tages aufhören musste, und jeder, der Weggehen konnte, hat das auch sehr schnell getan. Ausserdem waren die Gagen, die der Kulturbund zahlte, ziemlich niedrig und in keiner Weise mit den

Gagen gleichwertiger nicht-jüdischer Orchester zu vergleichen. Aber diese Überlegung spielte keine grosse Rolle, man wusste ja, dass es nicht besser ging. Wer heute ein guter Musiker ist und bei den New Yorker Philharmonikern sitzt, der hat ausgesorgt. Das war bei uns natürlich nicht der Fall. Nur wer eine Möglichkeit hatte wegzugehen, der hatte ausgesorgt. Ich selbst bekam ja, obwohl ich als Student nach Palästina kam, schon eine Woche nachdem ich in Jerusalem eingetroffen war, ein erstes Engagement beim Rundfunkorchester. Und dann bin ich dreissig Jahre beim Rundfunk geblieben, so dass sich für mich kaum eine Unterbrechung zwischen der Beschäftigung beim Jüdischen Kulturbund und beim Rundfunk in Palästina und dann in Israel ergab.

Die Jahre im Kulturbund waren für mich eine wunderbare Zeit, in der ich das klassische Repertoire wirklich auskosten konnte. Ich hatte mich zwar schon immer mit Orchestrierung beschäftigt, aber am meisten gelernt habe ich dadurch, dass ich bei Operaufführungen und in Sinfoniekonzerten gespielt habe. Da habe ich mir die Partituren mitgenommen und während der Proben meine Kenntnisse in der Orchestrierung und Instrumentierung erweitert. Auch wenn ich eine Oper schon dutzendmal gespielt hatte, langweilig wurde mir das nie, denn ich konnte immer neue Schönheiten in der Partitur entdecken. Für mich persönlich war meine Arbeit im Kulturbund keine verlorene Zeit. Sie war sicher eine Art Überbrückung, aber sie hatte für mich persönlich auch viele guten Seiten, und dafür bin ich dankbar.

Der Kulturbund war aber nicht nur eine gute Sache, er war eine Notwendigkeit. Er hat einigen hundert jüdischen Menschen, die im Kultur- und Theaterleben beschäftigt waren, für einige Zeit die Möglichkeit gegeben, sich finanziell über Wasser zu halten. Sie mussten ihren Beruf nicht für andere Arbeiten aufgeben oder arbeitslos werden. In dieser Hinsicht war der Kulturbund eine Notwendigkeit, das habe ich an mir selbst erfahren. Ich habe in den ganzen fünf Jahren, in denen ich am Kulturbund beschäftigt war, nicht einen Tag das Gefühl gehabt, dass ich etwas mache, was eigentlich nicht sein sollte. Ein Unternehmen wie den Jüdischen Kulturbund praktisch aus dem Nichts zu schaffen, das war eigentlich ein gigantisches Werk.

Mein Vater hat den Kulturbund so ungeheuer geliebt



***Margot Wachsmann-Singer**, geboren 1926 in Berlin, Tochter von Kurt Singer, ging als Jugendliche 1938 in die Schweiz und 1940 nach Palästina. Sie lebt heute als Physiotherapeutin in Haifa.*

Kinder eines berühmten Vaters zu sein, hatte seine Vorteile. Wir wurden verhätschelt und verwöhnt und bei allen Gelegenheiten herumgezeigt. Unsere Eltern führten ein reges gesellschaftliches Leben in der Berliner «guten Gesellschaft»; einmal in der Woche gab es bei uns eine Party oder einen Empfang. Dann musste jedes Kind zeigen, was es konnte. Meine Schwester spielte Klavier, mein Bruder Geige, meine Spezialität waren Tanz und Akrobatik.

Ich weiss nicht, ob ich mich wirklich daran erinnere oder nur meine Eltern darüber gesprochen haben, jedenfalls sind mir die Namen einiger Persönlichkeiten in Erinnerung, die bei uns ein und aus gingen: Wilhelm Furtwängler, Siegfried Ochs, Max Liebermann, der Bauhaus-Architekt Gropius... Das ganze Who's who der Berliner Gesellschaft war in unserem Haus versammelt. Als das Jahr 1933 anbrach, merkten wir Schulkinder eigentlich nichts. Aber im Hause unseres Vaters änderte sich vieles. Am meisten hat uns Kinder damals überrascht, dass der Vater plötzlich keinen Chauffeur mehr hatte, sondern mit seinem Wagen, einem kleinen Opel, selber fahren musste. Wir machten uns Sorgen, ob er weiter als Intendant der Städtischen Oper würde arbeiten können. Über das alles wurde natürlich beim Essen zu Hause geredet. Ich weiss noch, dass ich schreckliches Mideid mit meinem Vater hatte, der Angst hatte, dass er entlassen würde, nicht weil er für die Arbeit nicht taugte, sondern wegen der Rassengesetze. Ich erinnere mich, dass der Name Tietjen immer wieder fiel und dass wir einen schrecklichen Hass auf diesen Menschen hatten, weil er der Oberintendant war und unseren Vater nicht Weiterarbeiten lassen wollte. – Es kamen dann im Laufe des Jahres immer mehr jüdische Menschen in unser Haus, was vorher nicht der Fall war – oder ich konnte das nicht so unterscheiden. Auf jeden

Fall kamen solche Leute wie der Herr Baumann, ein kleiner junger Mann, und der Herr Bab, der dick war und einen Bart hatte. Ich kann mich noch sehr gut an Paula Lindberg erinnern, sie hat den Kindern immer Märchen erzählt, weswegen wir sie sehr mochten. Sie hat bei uns auch gesungen, zu Hause wurde zweimal in der Woche Kammermusik gemacht, Vater spielte Klavier, manchmal auch Geige, und Paula sang.

Hinkel war nie bei uns zu Hause gewesen, aber der Name fiel immer wieder. Mein Vater hat gedacht, dass ihm nichts passieren könnte, da er bei Hinkel ein und aus ging. Der war auch ein Kulturfreund, wie Vater... So verblendet waren diese jüdischen Intellektuellen, die ganze Klugheit hat ihnen nichts genutzt. Im Jahre 1938 ist unser Vater nach Amerika gefahren, um seine Schwester zu besuchen und Vorträge in Harvard zu halten. Seine Schwester wollte ihn nicht zurückfahren lassen. Er hat ihr gesagt, er lasse den Kulturbund nicht allein, es seien seine Kameraden und Freunde, er müsse zu ihnen zurück. Ich weiss nicht, wer es war, entweder Kurt Baumann oder Kurt Levie ist dann nach Amsterdam gefahren, um Singer davon abzuhalten, nach Deutschland zurückzufahren. Die Nazis hätten ihm kein freies Geleit gegeben. Und da ist er bei Paula Lindberg und Albert Salomon in Amsterdam geblieben. Und da wurde er dann von den Nazis eingeholt. Hätte er auf Menschen gehört, die klarer dachten, wie meine Mutter, dann wäre er in Amerika geblieben und hätte den Krieg überlebt.

Mein Vater hat uns Kinder oft in den Kulturbund mitgenommen. Die Vorstellungen fingen gegen acht Uhr an, wir durften bis zur Pause bleiben, und danach mussten wir nach Hause gehen, weswegen ich die ersten Aufführungen, die es im Kulturbund gab, nur zur Hälfte kenne: «Nathan der Weise», «Nabucco», «Die Hochzeit des Figaro», das sind die drei, an die ich mich noch gut erinnern kann. Mein Vater hat den Kulturbund so ungeheuer geliebt, sein Leben in Berlin, die deutsche Kultur... Die deutschen Juden der Weimarer Republik waren mehr Deutsche als Juden, sie waren zuerst Deutsche und so mit der deutschen Kultur verbunden, dass nichts auf der Welt sie davon trennen konnte, nicht einmal die Nazis. Und so hat er versucht, die Beziehung zu Hinkel zu halten, aber Hinkel war sicher nicht der Typ, mit dem mein Vater befreundet sein wollte.



*Generalprobe zu Donizettis
«Don Pasquale», Mai 1937.
Von links: Wilhelm Gutt-
mann, Kurt Singer, Rita At-
lasz, Gerhard Pechner*



*Kurt Singer mit seiner
Tochter Margot, ca. 1935*



*Kurt Singer, Intendant des
Jüdischen Kulturbundes*

Ich sah meinen Vater zum letzten Mal in Berlin Ende 1938, ich denke, es war im Oktober. Da meine Eltern zu der Zeit schon lange geschieden waren und meine Mutter in St. Gallen lebte, hatte ich einen Pass, damit ich sie in den Ferien besuchen konnte. Und in diesen Pass wurde eines Tages eingetragen: Margot Sarah Singer. Ich war damals im Jüdischen Jugendbund, Haschomer Haza'ir, und träumte von Palästina. Mein Vater war kein Zionist, er hätte mich nie nach Palästina fahren lassen. Ich sagte ihm: «Hilf mir, hier wegzukommen, nach Palästina oder zu meiner Mutter, denn mit diesem Pass komme ich bald nicht mehr raus.» Er wollte nicht. Da schrieb ich ihm einen Brief: Heute abend um acht Uhr geht ein Zug nach St. Gallen, komm und sag mir wenigstens auf Wiedersehen. – Er ist nicht gekommen, und ich hab' ihn nie wiedergesehen. Wir haben uns dann noch geschrieben. Aber gesehen habe ich ihn nicht mehr.

Vom Tod unseres Vaters habe ich durch das Rote Kreuz erfahren, ich glaube, es war im Februar 1944. Ich weiss auch, wie er gestorben ist. Ich hab' jeden, von dem ich wusste, dass er in Theresienstadt war, aufgesucht. Eines Tages traf ich eine Schauspielerin, eine Frau Nawaschan oder so ähnlich, die hat mir erzählt, wie mein Vater gestorben ist, Gott sei Dank eines natürlichen Todes, aber aus Entbehrung, er hat eine Lungenentzündung bekommen und war so geschwächt, dass er es nicht überlebt hat.

Ich glaube, dass der Kulturbund sehr vielen Menschen das Leben gerettet hat. Mein Vater hätte Deutschland sowieso nicht verlassen, die anderen jüdischen Künstler auch nicht, denn sie haben an diese «Hinkels» geglaubt und daran, dass ihnen nichts passieren würde. Sie haben bis zum letzten Moment nichts gesehen. Sie wollten nicht sehen, was auf sie zukam.

Kein Bier für den Juden dahinten!



***Kurt Sommerfeld**, geboren 1907 in Berlin, war von September 1933 bis September 1936 Mitglied des Kulturbundorchesters. Er emigrierte nach Palästina und wurde für das 1936 gegründete Palestine Orchestra verpflichtet. Er starb Ende 1988 in Frankfurt.*

Zu der Zeit, als ich anfing, Musik zu machen, gab es nur zwei jüdische Musiker im Deutschen Musikerverband, die Schlagzeug spielten. Schlaginstrumente galten nicht als «jüdisch». Es gab viele Schlagzeuger, die Jazz spielten, so wie man das heute macht, aber es gab keine ausgebildeten Orchestermusiker, welche die Schlaginstrumente beherrschten. Denn Schlagzeug besteht nicht nur aus grosser und kleiner Trommel, dazu gehören Glockenspiel, Xylophon und als Voraussetzung das Klavier, das braucht man zum Theorieunterricht.

Ich studierte am Sternschen Konservatorium, einer sehr renommierten privaten Musikschule, bis zum Jahre 1928. Tagsüber lernte ich, und abends machte ich schon Musik in kleinen Ensembles. Dann wurde mir gesagt, um ein richtig guter Schlagzeuger zu werden, müsste ich an einer staatlichen Schule ausgebildet werden. Ich wurde an die Militärmusik-Akademie in Kiel geschickt. Dort lernte ich Schlagzeug und Trompete, weil jeder Musiker mindestens ein Blasinstrument beherrschen musste. In Kiel blieb ich bis Ende 1929 und wurde von dort an die Kieler Oper engagiert. Da war ich dann ein Jahr, dann ging ich nach Berlin zurück und bekam bald eine Anstellung im «Städtischen Orchester», das aus Musikern bestand, die durch die Umstellung der Kinos vom Stummfilm auf den Tonfilm arbeitslos wurden. Da blieb ich bis zum Boykott im April 1933. An diesem historischen Datum... Bis dahin kam ich nie auf den Gedanken, zwischen Juden und Christen zu unterscheiden, weil es in den Orchestern, in denen ich spielte, keine Juden gab. Die meisten jüdischen Musiker waren Solisten oder in Ensembles tätig, in den Orchestern gab es kaum Juden. – In dem Städtischen Orchester war auch ein Klarinetrist, der in meiner Gegend wohnte. Wir sind den Weg zum Orchester öfter zusammen gegangen. Er war ein Kommunist

und hat immerzu über Kommunismus gesprochen. Ich wollte vom Kommunismus nichts wissen, denn ich war weder Kommunist noch in irgendeiner anderen Partei, aber er war ein überzeugter Kommunist und ich war überzeugt davon, er wäre es. Am 1. April 33 komme ich nun zum Orchester und sehe ihn in einer SS-Uniform. Ich dachte, ich sehe nicht richtig. Das war derselbe Mann, der eben noch neben mir gegangen ist und mir erklärt hat, er sei Kommunist. Ich ging auf ihn zu und sagte: Ich verstehe das nicht, was ist los mit dir? Da zog er mich zur Seite und sagte: Wenn Sie nur einen Ton von dem erzählen, worüber wir uns früher unterhalten haben, lass' ich Sie von der Gestapo verhaften. – Ich wusste sofort, woran ich war, obwohl die anderen Musiker seine Einstellung nicht teilten, jedenfalls nicht zu diesem Zeitpunkt und nicht so plötzlich, von einem Tag zum anderen. Bald darauf bekam ich eine Mitteilung vom Orchestervorstand, eine mündliche Mitteilung, dass ich aufhören müsste, weil ich in das Orchester nicht passen würde, aufgrund der Einstellung des Nationalsozialismus zum Judentum.

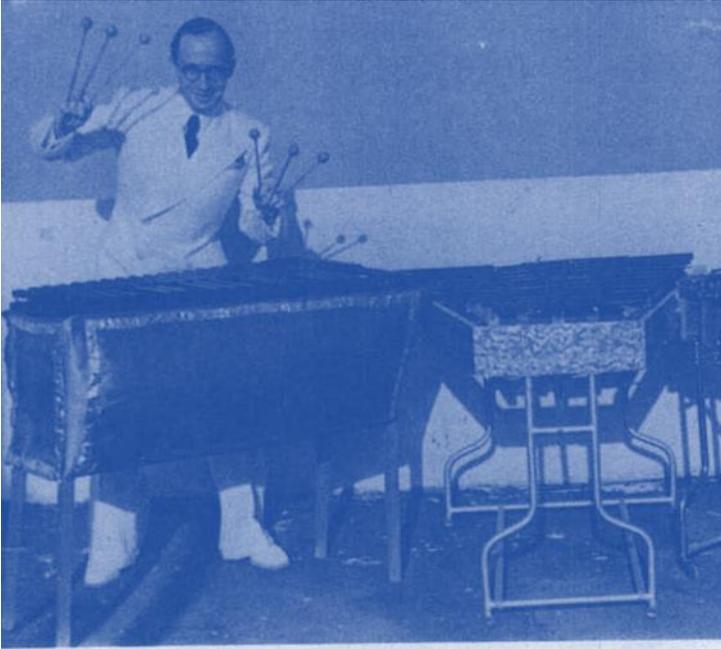
Ich konnte es überhaupt nicht fassen, dass das so schnell kam, obwohl die Verfolgung schon im Januar 33 begonnen hatte. Also, ich hörte auf und wusste nicht, was ich machen sollte. Ich hatte ein Berufsverbot bekommen, ich durfte nicht mehr als Musiker tätig sein. Ich war raus, meine Laufbahn war beendet.

Ich meldete mich beim Arbeitsamt, was für eine Tätigkeit sollte ich jetzt ausüben? Das ist nicht weiter schlimm, sagte der Mann beim Arbeitsamt, gehen Sie zum jüdischen Friedhof und werden Sie jüdischer Gärtner. Das wollte ich aber nicht, ich wollte in meinem Beruf arbeiten. Ich versuchte es dann auf eigenes Glück. Zu dieser Zeit wurde noch nicht alles überwacht, es war noch nicht so, dass man gleich umgebracht wurde, wenn man gegen eine Verordnung verstieß. In einer Anzeige wurde ein Schlagzeuger für ein Kaffeehaus gesucht. Was konnte mir schon passieren, ich ging hin, stellte mich vor, der Besitzer des Kaffeehauses sagte: Sie können gleich heute abend anfangen. Ich sagte: Ich mache Sie darauf aufmerksam, ich bin Nichtarier. Und er sagte: Das macht mir nichts aus, Hauptsache, Sie können was.

Ich nahm mein Zeug, brachte es in das Café, baute alles auf und spielte, so gut ich konnte. Die anderen Musiker waren mit mir zufrieden,



Tel Aviv 1937. Ehemalige Musiker des Jüdischen Kulturbundes auf Tournee mit dem Palestine Orchestra. Von links: Basia Polischuk, Kurt Sommerfeld, Andreas Weissgerber und Horst Salomon



LIST OF THE MEMBERS OF THE ORCHESTRA * רשימה חברי התזמורת

CLARINETTS.

Dr. Hans Levitus
First Clarinet, National Theatre Linz.
Heinrich Zimmermann
First Clarinet, Orchestra "Jüdischer Kulturbund" Frankfurt a. M.; Municipal Orchestra Wiesbaden.
Louis Staal
First Clarinet, "Haag'sche Symphony Orchestra".

קלארינטמה.
ד"ר האנס לויטוס
קלארינט ראשונה, תיאטרון לאומי בלינץ.
היינריך צימרמן
קלארינט ראשונה, תזמורת תולסבורג.
היוזף בראונספורט ע"נ שאיון, תזמורת עירונית, הייסברג.
לואיס סטאל
קלארינט ראשונה; תזמורת סימפונית, דן האג.



BASSOONS.

Leon Stule
First Bassoon, Vienna State Opera; Professor of the Warsaw Conservatory.
Josef Samson de Groen
First Bassoon, Philharmonic Orchestra Groningen.

פאנום.
ליאון שטולץ
פאנום ראשון, אופרה וינה, פרטיסבור
קונסרבטוריון בווארשה.
יוזף סמסון דה גרוון
פאנום ראשון, תזמורת פילהארמונית גרונינגן.



HORNS.

Horst Salomon
First Horn, Orchestra "Jüdischer Kulturbund", Berlin.
Bronislaw Stule
First Horn, Warsaw Opera; Professor of the Warsaw Conservatory; Conductor of the Scottish Orchestra in Glasgow and the Lodz Phil. Orchestra.
Tibor Sik
First Horn, Budapest Concert-Orchestra.
Wolt Sprecher
Opera and Municipal Orchestra Saarbrücken.

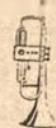
כלי-קרן.
הורסט סאלומון
כלי-קרן ראשון בתזמורת תולסבורג.
היוזף בראונספורט
ברוניסלב שטולץ
כלי-קרן ראשון באופרה הווארשית, מנצח סימפוני בנסטרבאטוריון הווארשא, מנצח התזמורת הפסיפית בלודז ומנצח על התזמורת הפילהארמונית בודפשט.
טיבור זיק
תזמורת קונצרטיב בבודפשט.
וולף שפריכר
תזמורת באופרה, ותזמורת עירונית.



TRUMPETS.

Zwi Feldmann
Warsaw Philharmonic Orchestra.
Hans Sachs
First Trumpet, Orchestra Municipale San Remo.
Müscha Rakier
Dresden Philharmonic Orchestra; Municipal Orchestra Saarbrücken.

תצוצרות.
צבי פלדמן
תזמורת סימפונית בווארשה.
האנס זאקס
תצוצרת ראשונה, תזמורת עירונית במאן רמו.
מישחא ראקיר
תזמורת פילהארמונית ברזלדן, תזמורת עירונית בסארבריקן.



TROMBONES.

Heinrich Schiefer
First Trombone, Orchestra "Jüdischer Kulturbund" Berlin.
Michal Podemski
First Trombone, Phil. Orchestra Lodz.
Oskar Heller
National Theatre Kosice..

תצוצרות גדולות.
היינריך שפיר
מיכאל פודמסקי
תצוצרת גדולה ראשונה, תזמורת פילהארמונית לודז.
אוסקאר הלר
תיאטרון לאומי בקוסיצה.



TUBA.

Gustav Totzler
"Orchester-Verein", Wien.

טובה.
גוסטב טוצלר
אורסטרייך, וינה.



TIMPANI.

Bronislaw Ginzburg
Broadcasting Orchestra Warsaw.
Israel Segall
Symphony Orchestra and Opera; Riga.
Kurt Sommerfeld
"Jüdischer Kulturbund" Berlin.

טימפאני. (פלי המסכה)
ברוניסלב גינזבורג
תזמורת הרדיו בווארשה.
ישראל סגאל
תזמורת סימפונית ותזמורת האופרה, ריגה.
קורט סומרפלד
תיאטרון תולסבורג, ברלין.



Kurt Sommerfeld als Unterhaltungsmusiker in Tel Aviv
Arturo Toscanini dirigiert das Eröffnungskonzert des Palestine Orchestra, Dezember 1936

die hatten noch nie einen richtigen Berufsmusiker in der Band gehabt. Dann kam die Pause, und als wir wieder anfangen wollten, steht ein Mann aus dem Publikum auf und sagt: Herr Ober, eine Lage Bier für die Kapelle, nur für den Juden dahinten kein Bier! Das Lokal war bums voll, und als der das gesagt hatte, wurde es plötzlich ganz still. Ich wollte gleich aufhören, die anderen Musiker sagten, ich solle bleiben. Ich bin dann zu dem Besitzer gegangen und hab' ihm gesagt: Unter diesen Umständen kann ich nicht bleiben, das ist nicht gut für Sie, das ist nicht gut für mich. Und er sagte: Das tut mir unheimlich leid, aber ich kann Sie verstehen. Der hatte das Parteiabzeichen der NSDAP. Er zahlte mir den Abend aus. Ich war wieder arbeitslos. Im September 33 hörte ich dann, dass der Kulturbund gegründet würde. Ich ging gleich hin und war der erste, der engagiert wurde. Die suchten Berufsmusiker, und es war nicht leicht, welche zu finden, richtige Orchestermusiker. Am schwierigsten war es bei den Bläsern, es gab keine jüdischen Bläser oder nur sehr, sehr wenige. Ich wurde von Generalmusikdirektor Joseph Rosenstock eingestellt und bekam gleich einen Vertrag. Es kamen noch einige Musiker dazu, es wurden auch gleich Proben angesetzt, aber ein komplettes Orchester war nicht da. Schliesslich waren wir 40 Leute, auch Flötisten, Oboisten, Trompeter und ein Fagottspieler mit Namen Bramson. Inzwischen waren auch Sänger und Sängerinnen engagiert worden, und es wurde die Oper «Die Hochzeit des Figaro» vorbereitet.

So begann also die Arbeit beim Kulturbund. Die meisten jüdischen Musiker kamen aus der Unterhaltungsbranche, aus Kaffeehäusern, aus Kabarett. Es wurden auch Leute auf Musiker umgeschult, damit sie nach der Emigration leichter eine Arbeit finden konnten. Ich erinnere mich an einen Dr. Lilienthal, der war Rechtsanwalt von Beruf und spielte ganz gut Klavier, hatte sich aber entschlossen, umzulernen und Schlagzeuger zu werden. Ich habe ihn ausgebildet, und als ich 1936 aus Berlin wegging, wurde er im Orchester mein Nachfolger. Zwei oder drei Jahre später kam er dann nach Palästina und wurde am Radio-Orchester engagiert. Ich habe beim Kulturbund 190 Mark monatlich verdient. Das war nicht viel, aber wir waren alle glücklich, dass wir in unserem Beruf arbeiten konnten, und da spielte es keine Rolle, was einer verdient hat.

Wenn wir auswärts spielten, gab es Diäten, ich glaube, es waren io Mark am Tag. Egal, wo wir spielten, die Häuser waren immer voll. Es pasierte nie, dass ein Saal nicht ausverkauft war. Einmal waren wir in Hamburg und schauten uns zwischen zwei Konzerten die Stadt an. Und da kamen wir in eine Gegend, wo es Bordelle gab. An einem Haus war an der Tür ein Davidstern drauf und drüber stand: Nur für Nichtarier. Ein paar von uns sind raufgegangen, nur um mal zu sehen, wie kann so was sein, ein jüdisches Bordell. Eine Frau machte auf und sagte: Im Augenblick ist alles besetzt. Das war Hamburg.

Zu der Zeit wurde der Deutsche Musikerverband in Reichsmusikkammer umbenannt. Ich bekam einen Brief, dass jeder, der als Musiker arbeiten wollte, sich darum bewerben musste, in die Reichsmusikkammer aufgenommen zu werden. Ich stellte also auch einen Antrag und bekam im August 1935 den Bescheid, dass ich nicht aufgenommen werden könne und meinen Beruf unter keinen Umständen ausüben dürfe. Der Präsident der Reichsmusikkammer war zu dieser Zeit Richard Strauss, der schon 1932 darauf hingearbeitet hatte, dass der Deutsche Musikerverband in eine geschlossene Kammer umgewandelt würde. Das Problem der jüdischen Musiker, die ja eigentlich gar nicht arbeiten durften, wurde dann irgendwie zwischen Singer und Hinkel geklärt, so dass sie im Kulturbund arbeiten konnten, obwohl sie nicht in der Reichsmusikkammer waren. Mit Hinkels Hilfe konnten auch kleinere Probleme gelöst werden. Wir hatten plötzlich keinen Oboisten, und es gab keinen jüdischen Oboisten, jedenfalls nicht in Berlin. Und da hat sich Singer an Hinkel gewandt, und der schickte uns einen Oboisten, einen Halbarier, seine Grossmutter war jüdisch oder sonst irgendein Vorfahre. Der kam mit einem Abzeichen der NSDAP ins Orchester. Wir haben sofort gesagt: Mit dem spielen wir nicht. Er wollte aber spielen, hat das NSDAP-Abzeichen abgenommen, nach dem Konzert hat er es wieder angesteckt. Der Mann hörte bald wieder auf, denn er war weder Jude noch Christ und hat sich bei uns nicht wohl gefühlt.

Was für mich im Kulturbund neu war, das war jüdische Musik, z.B. der «Jüdische Tanz» von Karol Rathaus. Für mich war das eine neue Welt, ebenso wie die ostjüdischen Theaterstücke oder Jiddisch. Ich

komme aus einer Familie, die traditionell deutsch war. Mein Vater, mein Grossvater, mein Urgrossvater, alle dachten und fühlten deutsch, ich war auf der Hindenburg-Realschule, meine Schwester auf dem katholischen Lyzeum Charlottenburg. Mein Vater war von Beruf Kaufmann, er hatte fast nur nicht-jüdische Kunden. Im Ersten Weltkrieg wurde er eingezogen, einmal wurde er verschüttet, einmal verwundet. 1934, nachdem Hitler schon über ein Jahr an der Macht war, bekam er eine Auszeichnung «im Namen des Führers» für seine Teilnahme am Ersten Weltkrieg, Ehrenzeichen nannte sich das damals. 1941 wurde er deportiert und vergast. Da hat ihm das Ehrenzeichen nichts geholfen. Komische Widersprüche waren das damals. 1933 durfte er nicht mehr arbeiten, da wurden die jüdischen Geschäfte boykottiert, und 1934 bekam er ein Ehrenkreuz. Heute kann man das nicht verstehen, damals eigentlich auch nicht.

Mein Vater wollte nicht emigrieren. Er sagte: Die ganze Geschichte wird bald ein Ende haben. Er war auch dagegen, dass ich weggehe. 1938, nach der Kristallnacht, bekam ich von meinem Vater einen Expressbrief, er schrieb, er wollte auch nach Palästina. Aber da war Palästina für jüdische Einwanderer schon gesperrt. Er konnte nicht mehr weg und wurde umgebracht, so wie 26 meiner Angehörigen in den Konzentrationslagern umgebracht wurden. Seine Verdienste um Deutschland haben ihn vor nichts bewahrt.

Ich hatte Glück. Ich wurde von Huberman für das Palestine Orchestra engagiert. Am 11. September 1936 bekam ich das Telegramm, am 14. September spielte ich zum letzten Mal im Kulturbund-Orchester mit. Zur Erinnerung an den Kulturbund bekam ich von Dr. Singer ein paar grosse Schlagbecken. Dann bin ich mit der Bahn nach Triest gefahren und von dort mit dem Schiff nach Palästina. Gleich nach meiner Ankunft begannen die Proben für das Toscanini-Konzert zur Eröffnung des Palestine Orchestra. Es war kolossal, die Musiker kamen aus der ganzen Welt, im Orchester wurden ein Dutzend Sprachen gesprochen.

Als ich aus Berlin wegging, war Singer sehr traurig. Er war auch gekränkt, er hatte keinen Ersatz, es gab keinen Nachwuchs. Mein letzter Auftritt war in der Oper «Hoffmanns Erzählungen», danach ging ich

nach Hause und packte meine Sachen. Ich verabschiedete mich von meinen Eltern, keiner dachte, dass es ein Abschied für immer sein würde. Wir glaubten, so lange wird das nicht dauern, dann sehen wir uns wieder. In Berlin oder in Palästina. Es waren Träume, die nicht in Erfüllung gehen sollten.

Ein Jahr nach meiner Auswanderung, im September 1937, bekam ich einen Brief von Singer, in dem er mir u.a. schrieb: «Nun kommt alles darauf an, dass wir unser Orchester stabil erhalten. Aus diesem Grunde habe ich einen dringenden Appell an Ihren Kapellmeister, meinen Freund Steinberg, gerichtet und gebeten, keine Musiker aus unserem Orchester mehr für Palästina zu werben. Ein Nachwuchs ist kaum mehr in Deutschland für uns zu finden, und ich möchte dem tüchtig arbeitenden und hochbegabten Rudolf Schwarz die Arbeit nicht unnütz erschweren. Dass wir grosse Rosinen im Kopf haben, sehen Sie aus unserem Repertoire. Im Übrigen haben wir vier Wochen lang geworben und geredet, in den Zeitungen Werbeartikel geschrieben und zuwege gebracht, dass von Anfang August bis heute etwa 4'000 neue Mitglieder dem Jüdischen Kulturbund beigetreten sind. Das ist sicher ein gutes Zeichen für unsere Gesamtarbeit und auch unsere gewisse Popularität.»

Mir war das jüdische Publikum zu aufdringlich



***Franziska Jakob** (Okmiansky), geboren 1911 in Königsberg, gehörte ab 1934 zum Schauspielensemble des Jüdischen Kulturbundes und spielte hauptsächlich in Aufführungen des «Theaters der Jüdischen Schulen».*

1939 emigrierte sie nach Palästina, wo sie als Erzieherin arbeitete.

Ich war Schülerin an der staatlichen Schauspielschule von Leopold Jessner und zugleich als Anfängerin am Staatstheater für kleinere Rollen engagiert. Im Faust, 1. Teil, spielte ich den Kater in der Hexenküche, und das war eine Ehre für mich, wie wenn ich das Gretchen hätte spielen dürfen. Einer unserer Lehrer war der Schauspieler Lothar Müthel. Ich erinnere mich, wie der eines Tages von einer Reise nach München zurückkam und uns, seinen Schülern, völlig ekstatisch von einer Begegnung erzählte, die er in einem Münchener Bierkeller hatte, wo ein Mann einen tollen Eindruck auf ihn gemacht hatte. Das war Adolf Hitler. Er war fasziniert von der Art, wie Hitler gesprochen hat.

Im April 33 wurde ich nicht sofort entlassen, ich weiss gar nicht, warum. Vielleicht deswegen, weil ich keinen deutschen Pass hatte, mein Vater war Litauer, und ich hatte einen russischen Pass. Darauf sind sie erst später gekommen. Jedenfalls wurde ich nicht entlassen, als die meisten deutschen Juden entlassen wurden. Aber ein Jahr später, 1934, wurde ich dann doch entlassen. Ungefähr zur selben Zeit rief mich ein Agent an, der eine Tourneetruppe mit «Wilhelm Teil» zusammenstellte, und fragte mich, ob ich den Sohn von Wilhelm Teil übernehmen möchte. Ich hätte natürlich sagen müssen, dass ich Jüdin bin, aber man hat mich nicht gefragt. Und so hab' ich die Rolle bekommen. Wir spielten in ganz Ostpreussen, ich glaube, wir sind sogar bis Danzig gekommen, ich weiss es nicht mehr genau. Eines Tages passierte etwas Furchtbares. Wir hatten ein grosses Essen, und plötzlich stand der Mann auf, der den Teil spielte, und hielt eine Lobrede auf mich: Seht euch nur diese Begabung an! Dieses deutsche Mädchen hätte noch vor Kurzem keinen Platz in unserem Theater gefunden, wenn wir die aufdringlichen Judenweiber nicht weggeschickt hätten! – Ich wäre am liebsten aufgesprungen und

PROGRAMM

Montag, 25. Oktober 1937 - Dienstag, 26. Oktober 1937

Komödie der Irrungen

von **Shakespeare**

Regie: Ernst Rosenbaum

PERSONEN:

Solinus, Herzog v. Ephesus		Simon Sainsky
Aegeon, Kaufmann aus Syrakus		Berthold Guttentag
Amelia, Äbrissin, Aegeons Gattin . . .		Frieda Flatau
Antipholus v. Ephesus)	Zwillingsbrüder u.	Max Koninski
Antipholus v. Syrakus)	Söhne d. Aegeon	Berthold Segall
Dromio v. Ephesus)	Zwillingsbrüder	Werner Bukofzer
Dromio v. Syrakus)	und Diener der	
	beiden Antipholus	Werner Hinzelmann
Adriana, Gattin des Antipholus v. Ephesus		Steffi Rosenbaum
Luciana, deren Schwester		Franziska Okmianski
Antonio		Ernst Rosenbaum
Goldschmied Angelo		Emil Nothmann
Doktor Zwick, Schulmeister u. Beschwörer		Berthold Guttentag
Miranda		Rosa Cohn

Ort der Handlung: Ephesus

Pause nach dem ersten Teil

Nächste Aufführung:

Montag, 22. November 1937 — Dienstag, 23. November 1937
nachm. 3 $\frac{1}{2}$ Uhr und abends 7 $\frac{1}{2}$ Uhr

Der Pojaz

nach dem Roman von **Karl Emil Franzos**
von **Georg Hirschfeld**

Wir bitten die Abonnenten, die ihre Marken nicht in der Schule bei ihren Lehrern kaufen, die Marke für die 2. Vorstellung bereits heute an der Kasse einlösen zu wollen.



Programm der Jüdischen Jugendbühne

Im Büro der Jüdischen Jugendbühne

«Komödie der Irrungen»
(Shakespeare) im Theater
der Jüdischen Schulen,
Oktober 1937.

Von links: Max Kominski,
Steffi Rosenbaum (Ronau),
Franziska Okmiansky, Bert-
hold Segall (Bert Bernd)

hätte laut gelacht. Aber ich hatte Angst. Ich wusste auch nicht, wieweit das, was ich getan hatte, verboten und strafbar war. Also hab' ich es geschluckt, hab' die ganze Nacht kein Auge zugemacht und überlegt, was ich machen soll. Am nächsten Morgen hab' ich mich krankgemeldet. Man schleppte mich zu einem Arzt, und wo der auch drückte, ich schrie wie am Spiess. Da sagte der Arzt, die Verantwortung könnte er nicht übernehmen, mich auftreten zu lassen. Damit war die Tournee geplatzt, sämtliche Gastspiele mussten abgesagt werden, die ganze Truppe fuhr nach Hause. Das fand ich dann Rache genug. Aber damit war auch meine Karriere am deutschen Theater beendet.

Tatsächlich hatten mit der Machtergreifung arische Schauspieler die Plätze der entlassenen jüdischen Kollegen eingenommen. Am Staatstheater wurde u.a. Käthe Gold durch Emmy Sonnemann ersetzt, die aus Weimar kam und schon damals die Freundin von Göring war. Die spielte dann das Gretchen, anstelle von Käthe Gold. Irgend jemand muss ihr erzählt haben, dass es eine Jüdin im Ensemble gab, eines Abends kam sie sehr menschlich und sehr nett zu mir hinter die Kulissen, fasste mich am Kinn an und sagte: Ich habe gehört, dass du Jüdin bist, du musst keine Angst haben, Hermann bestraft nur die schlechten Juden, die etwas verbochen haben, dir wird nichts passieren.

Mit den nicht-jüdischen Kollegen haben wir sehr merkwürdige Dinge erlebt. Da gab es z.B. einen Schauspieler, Fritz Genschow, der eine kommunistische Theatertruppe leitete. Kurz nach der Machtergreifung erschien der in der Kantine mit einem dröhnenden Heil Hitler! Worauf die Kollegen glaubten, er machte einen Spass. Sie sagten: Fritz, sei vorsichtig! Worauf er sagte: Wieso denn? Und es stellte sich heraus, dass er es wirklich so gemeint hat. Es gab Kollegen, die mit uns sympathisierten und es auch äusserten. Einer von ihnen war Gustaf Gründgens. Der befand sich in einem persönlichen Dilemma. Da er weltbekannt war, hatte er sehr viele Angebote aus dem Ausland. Aber er wollte nicht Weggehen. Er musste auch nicht. Er sagte, er bleibe, weil er eine Aufgabe darin sehe, als Intendant des Berliner Staatstheaters so vielen wie nur möglich nicht zu schaden, an diesem Platz, in dieser Position. Und das hat er wirklich getan. Zum Beispiel bekam Gründgens ein Auto

geschenkt von Göring. Es war das einzige Auto vor dem Staatstheater, das keine Fahne hatte. Dazu gehörte damals schon ein gewisser Mut. Dann hatte er einen Freund, Hans Otto, der war Kommunist und Schauspieler am Staatstheater. Eines Tages wurde Otto verhaftet, Gründgens ging zu Göring, und Otto wurde freigelassen. Gründgens hat Göring erzählt, Otto wäre ein Idealist und hätte keine politischen Ideen. Aber Otto war ein echter Kommunist, und er wurde wieder verhaftet. Gründgens ging wieder zu Göring. Der sagte nur: «Raus!» Und bald darauf wurde Otto hingerichtet. Da hat Gründgens wirklich Mut bewiesen. Er hat an die Tür des Staatstheaters eigenhändig ein Schild drangemacht, auf dem stand: Wegen des Todesfalls eines Kollegen bleibt das Theater heute geschlossen. In Hamburg gab es einen Intendanten, der hatte eine jüdische Frau. Gründgens holte ihn sofort zu sich ans Theater. Wo er konnte, hat er geholfen.

Wie ich zum Kulturbund gekommen bin, weiss ich nicht mehr genau. Als ich anfang, gab es schon den Kulturbund, die erste Aufführung, in der ich mitspielte, war ‚Jeremias‘ von Stefan Zweig, in der auch Martin Brandt auftrat. Dann bekam ich eine Einladung zum Kulturbund in Köln und spielte da einige Rollen. Danach ging ich nach Berlin zurück. Wir haben das Theater im Kulturbund nicht als Ghetto empfunden, obwohl nur Juden für Juden spielten. Es war ein gutes Theater. Und trotzdem passierte mir da etwas, auf das ich nicht vorbereitet war, womit ich nicht gerechnet hatte. Ich geriet in eine grosse Krise, ich dachte, ich gehe drauf. Ich hatte plötzlich das Gefühl, ich bin aus grosser Höhe abgestürzt, ich bekam keine Luft, konnte kaum atmen. Ich fragte mich natürlich, woher das kam. Mit dem Theater selbst konnte es nicht zu tun haben, da waren doch die besten jüdischen Schauspieler von allen Bühnen Deutschlands versammelt. Mein Zusammenbruch konnte eigentlich nur, so nahm ich an, etwas mit dem Publikum zu tun haben. Das Publikum ist eine Sache, die man unerhört spürt. Nicht, dass unser Publikum besser oder schlechter gewesen wäre – es war einfach völlig anders. In dieser Zeit traf ich mal Gründgens, und er fragte mich, wie es mir so im Kulturbund ginge. Ich erzählte ihm von meiner Krise. Und er sagte: Merkwürdig, ich mache dieselbe Erfahrung mit einem völlig veränder-

ten Publikum. Wenn ich zum Beispiel früher etwas Komisches sagte, einen Witz erzählte, dann hab' ich das einfach so dahingesagt. Heute muss ich es wiederholen und übertreiben, bis die Leute begreifen, dass es ein Witz sein soll. Ich muss dem Affen Zucker geben! Nicht euer Publikum ist ideal, nicht unser Publikum ist ideal – ideal war offenbar das Berliner gemischte Publikum. Gründgens fehlte der jüdische Teil des Publikums im Zuschauerraum, und mir war das jüdische Publikum ein bisschen zu aufdringlich. Es kommt vor, dass einer mal während der Aufführung husten muss. Im Staatstheater haben die Leute zumindest versucht, den Husten zu unterdrücken. Im Kulturbund: Wer husten musste, der hat gehustet. Das hat mich gestört.

Es gab ein Ereignis, das entscheidend war: der Reichstagsbrand am 27. Februar 1933. Das Theater am Gendarmenmarkt lag so, dass wir das Feuer taghell mitbekamen. An diesem Abend wurde im Schauspielhaus Faust gegeben, die Rolle des Mephisto war doppelt besetzt. In der ersten Besetzung mit Gustaf Gründgens, in der zweiten Besetzung mit Alexander Granach. Gründgens war enorm elegant, und Granach war ein Urviech. Am Tag des Reichstagsbrandes spielte Granach den Mephisto. Er kam ja aus einem Land, wo er schon manches Pogrom erlebt hatte. Er zitterte an Leib und Seele und sagte: Das ist unser Ende in diesem Land, wir haben hier ausgespielt. Und er weigerte sich, zum Schlussapplaus rauszugehen. Er sagte: Für mich ist das Spiel hier aus. Man hat ihn dann rausgezerrt auf die Bühne, und das war sein letzter Auftritt im deutschen Theater. Er wusste, es ist Schluss, zu einer Zeit, als viele geglaubt haben, es wird nicht so schlimm werden.

Es war damals alles sehr nebelhaft. Seltsam war, wie viele an sich kluge Menschen geglaubt haben, es geht vorüber. Menschen, die sich sehr leicht hätten absetzen können, wenn sie es nur begriffen hätten, waren in einem unverständlichen Mass in Illusionen befangen. Vielleicht ist das passiert wegen ihrer wirklich starken Bindung an Deutschland. Es waren auch Menschen darunter, die im Ersten Weltkrieg Auszeichnungen bekommen hatten. Sie konnten gar nicht glauben, dass ein Mensch wie Hitler es fertigbringen wird, endgültig das alles zu beenden. Bei mir war das nicht so. Ich hatte einfach keine Lust mehr, ich

wollte weg. Ich war vorher nicht Zionistin gewesen, denn auch ich hatte als junger Mensch die Zukunft in Deutschland und vor allem in Berlin gesehen. Aber nachdem alles so weit gekommen war, wollte ich nicht mehr. Ich wollte nach Israel, und das habe ich dann getan. Mir war klar, dass ich nicht in Deutschland bleiben konnte, und da bin ich Zionistin geworden.

Der Kulturbund war für die meisten Mitglieder Inhalt des Lebens geworden. Es war nicht etwa so, dass da lauter enttäuschte Menschen waren. Wenn ein Schauspieler eine grosse Rolle erhält, dann ist ihm alles andere völlig gleichgültig. Das war auch im Kulturbund so. Wenn dort einer Karriere machte, dann war das sehr schön und gab zu der Hoffnung Anlass, dass es bald woanders ebenso sein könnte. Das war's eigentlich. In Köln, wo ich auch gespielt habe, war der Kulturbund mehr oder weniger genauso wie in Berlin. Auch die Schauspieler waren oft dieselben. Sie wurden hin und her geschickt. Da gab es eine Schauspielerin, deren Namen ich vergessen habe, sie war jahrelang der Star des Kölner Schauspielhauses gewesen. Und nun war sie der Star des Kölner Kulturbundes. Für sie schien das ziemlich das gleiche zu sein. In Berlin wurden die jüdischen Schauspieler konzentriert und dann von dort aus auf die verschiedenen Kulturbünde im ganzen Land verteilt. Ich zum Beispiel habe nicht nur im Kulturbund Berlin und in Köln gespielt, sondern ausserdem auch noch in einer anderen Truppe, im Theater der Jüdischen Schulen.

Ich hatte inzwischen geheiratet, und mein Mann leitete eine jüdische Schule, die Kalisky-Schule in Berlin. Das war eine zionistisch orientierte Schule, kein Internat, aber die Kinder waren dort von morgens bis sechs Uhr abends. Wir blieben ziemlich lange in Deutschland, denn mein Mann hatte es sich zur Aufgabe gemacht, Deutschland nicht zu verlassen, ehe nicht das letzte seiner Schulkinder, und es waren sechshundert, in einem anderen Land in Sicherheit gebracht und gerettet war. Er hat es getan, und zwar mit dem Erfolg, dass wir selbst beinahe dortgeblieben wären. Am letzten Abend vor unserer Abreise habe ich mich irgendwo in eine Ecke gesetzt und Abschied genommen von Berlin, nicht von den Berlinern, und das war furchtbar schwer. Als ich dann nach allemjahre später wieder nach Berlin kam, war ich enttäuscht. Ber-

lin ist immer noch schön, hat aber nicht mehr die geistige Vitalität, die es gerade in den Jahren vor 1933 hatte.

Als wir nach Palästina kamen, wollte ich eigentlich ans Theater gehen. Nun war mein Mann aber Erzieher, und er nahm ein Angebot an, in einem Kinderdorf bei Sichron Ya'akov zu arbeiten. Ich ging mit ihm, und das hiess, dass ich nicht mehr Theater machen konnte. Und da hatte er eine Idee, die wir dann vierzig Jahre lang in die Tat umgesetzt haben. Er war einer der ersten, der begriffen hatte, dass es Erziehung ohne Kultur nicht geben kann. Er sagte: Wir machen eine Theatergruppe, und du wirst Regisseurin, das wird dir viel Befriedigung verschaffen. Und so war es auch. Wir spielten Scholem Alejchem, mein Mann übersetzte Shakespeare und Molière – und für die Kinder im Dorf waren alle diese Autoren wie Brüder, wie enge Verwandte. Heute gibt es solche Erziehungskonzepte überall, aber vor 40 Jahren war mein Mann der Vorkämpfer dafür. Kinder, die verschüchtert waren oder stotterten, fanden sich plötzlich in jeder Hinsicht gut zurecht. Und oft wurden Kinder, die durch unsere Schule gegangen waren, Führungspersönlichkeiten in Politik und Wirtschaft. Ich wollte eigentlich nicht, dass sie zum Theater gehen, aber einige sind später trotzdem Schauspieler geworden.

Wenn ich mich heute entscheiden müsste, ob ich in Israel Schauspielerin werden wollte und – nehmen wir an – die besten Rollen bekäme und Erfolg hätte, oder die Wahl hätte, Leiterin einer pädagogischen Theatergruppe zu werden, um mit Kindern aus aller Welt Theater zu spielen, heute würde ich freiwillig diese Arbeit wählen. Das weiss ich genau.

Herr Dr. Levie, ich kann alles!



***Hildegard Brillung**, geboren 1908 in Berlin, arbeitete bis 1939 in der Verwaltung des Jüdischen Kulturbundes. 1939-1943 Zwangsarbeit, danach bis Kriegsende im Untergrund. Sie lebt heute in Berlin.*



*Die Bühnenarbeiter des
Jüdischen Kulturbundes.
Dritter von links,
stehend: Erich Brillling;
vorne rechts, sitzend:
Werner Scharff*



*Max Ehrlich als Kalchas in
«Die schöne Helena» von
Jacques Offenbach,
Juni 1938*



Post für den Kulturbund



*Steffi Ronau und Hans
Karl Rosenberg in
«Warum lügst du,
Chérie?», März 1938*



*Max Ehrlich (l.) und
Fritz Tachauer im
Kleinkunstprogramm
«Gemischtes Kompott»,
Oktober 1938*

Wer in den grossen Warenhäusern gearbeitet hat, der ist 33 gleich entlassen worden. Ich bin dann zum jüdischen Arbeitsnachweis gegangen und hab' gefragt, ob sie was für mich hätten. Die Dame dort sagte, es würden Logenschliesserinnen gesucht. Da hab' ich mir gedacht, es ist ganz gleich, was ich mache, Hauptsache, ich verdiene etwas Geld. Also hab' ich mich als Logenschliesserin gemeldet. Und da hat die Dame gesagt: Nein, Sie sind zu klein, Sie sind zwar niedlich – das hat sie wörtlich so gesagt –, aber Sie sind zu klein. Mich hat das geärgert. Wozu muss man als Logenschliesserin gross sein? Dann bin ich direkt zum Jüdischen Kulturbund gegangen. Dr. Levie, das war damals dort der zweite Mann, der pickte mich gleich raus und sagte: Kommen Sie mal bitte her. Wie heissen Sie? – Hildegard Rosenthal. – Was können Sie machen? – Ich sagte: Herr Dr. Levie, ich kann alles. – Können Sie auch Telefonistin sein? – Ich hab' Ihnen ja gesagt, ich kann alles. – Also gut, dann werden Sie bei uns Telefonistin. – Und so fing es an.

Bald darauf hat Dr. Levie mir gesagt, ich sollte mich auch um die Logenschliesserinnen kümmern. Da war ich von frühmorgens um sieben bis spät in die Nacht beschäftigt. Als Telefonistin bekam ich 125 Mark im Monat, und für den Abenddienst 3 Mark je Stunde. Dafür musste ich die Logenschliesserinnen und die Garderobenfrauen engagieren, musste ihnen das Gehalt auszahlen, musste prüfen, ob sie gut waren. Ich hab' mich bemüht, sie alle für gut zu halten, denn ich wusste, was das heisst, ohne Arbeit zu sein. Für unsere Garderobieren, Programmverkäuferinnen und Platzanweiserinnen wurden schwarze Kleider geschneidert mit einem weissen Schürzchen. Auf die Programmhefte haben die Mädchen immer eine Banderole aufgeklebt: «Zieh aus, zieh ein mit Silberstein». Silberstein war der Hauptpediteur von jüdischem Hab und Gut, wenn jemand auswanderte oder umzog. Und nach

der Vorstellung mussten die Mädchen bei mir abrechnen, ich war sozusagen Mädchen für alles. Ich hatte damals einen kleinen christlichen Freund, und der brachte mich jeden Abend nach Hause, weil er Angst hatte, ich könnte überfallen werden, wenn ich mit der Abendkasse nach einem Konzert unterwegs war. Alexander Kipnis hat mal ein Gastspiel gegeben, und Joseph Schmidt und andere grosse Künstler, manche Namen hab' ich schon vergessen, Jan Kiepura war wohl auch dabei. . Jedenfalls kamen ganz schöne Summen ein, denn in der ersten Zeit waren die Konzerte nicht nur für Kulturbund-Mitglieder, das kam erst später.

Also, ich sass nun am Telefon, das war von morgens bis nachmittags besetzt, und dann ging es raus zu den Sälen, wo die Veranstaltungen waren. Die meisten Leute erkannte ich schon an der Stimme, so dass der Dr. Singer oft gesagt hat: Die kleine Rosenthal, die möchte ich nicht missen, die weiss alles und kann alles. – Ich hatte auch die ganze Registratur unter mir, bekam jeden Bewerbungsbrief in die Hände, und wenn mal nichts zu tun war, dann hab' ich die Briefe, die mich interessierten, gelesen und hab' dadurch manchen Menschen helfen können. Später bin ich auch viel im Kabarett gewesen. Der Max Ehrlich hat zu mir gesagt: Du bist ein Mädchen für alles. Ich hab' dann hinter der Bühne geholfen, ausziehen, anziehen, Kostüme vorbereiten. Mal ist eine Friseurin ausgefallen, dann hab' ich die Damen frisiert, ich bin auch bei paar Sachen eingesprungen, wenn jemand krank wurde. Da hat Max Ehrlich gesagt: Hiili, rauf auf die Bühne, du kannst es. Ich hab' dann mitgesungen, es ging wunderbar, keiner hat was gemerkt, ich hatte ja das richtige Kostüm an. Ich habe Max Ehrlich sehr gern gehabt, denn er war ein lustiger Mensch, ein reizender Mensch, auch zu seinen Kollegen. Nur war er sehr abergläubisch. Da gab's einen Bühnenarbeiter, der musste jeden Abend, wenn Ehrlich auftrat, ein Stück Holz halten, und Ehrlich hat dann dreimal auf das Holz geklopft, und dann erst ist er rausgegangen. Einmal hat der Bühnenarbeiter das Stück nicht mitgehabt, da wurde Ehrlich ganz nervös: Wo ist das Holz? Wo ist das Holz? Da hab' ich gesagt: Nimm meinen Kopf. Nach der Vorstellung hat er zu mir gesagt: Hiili, du bist Gold wert. – Er war ein wunderbarer Kollege, ich sage Kollege, weil ich mich so gefühlt hab', ich hab' nicht gemeint,

dass ich nur das Mädchen für alles war, ich hab' mich richtig wie ein Kollege der Künstler gefühlt. Mein späterer Mann, Erich Brillling, war Bühnenarbeiter und hat auch bei der Kleinkunstabühne gearbeitet. Das war anfänglich noch im Saal des Kabarett der Komiker, dort wo heute die Schaubühne steht. Hier fanden die ersten Vorstellungen der Kleinkunstabühne statt. Fritz Tachauer gehörte dazu, und von Willy Rosen kamen die Lieder. Es gab sehr hübsche Aufführungen. Einmal gab es eine Nummer mit Max Ehrlich als Droschkenkutscher, und er sang das bekannte Lied von Willy Rosen: «Hüähoh, alter Schimmel hüähoh, unser Weg ist der gleiche sowieso; hier und dort und überall, sehnt sich jeder nach dem Stall, hüähoh, alter Schimmel hüähoh.» Dann gab es eine Nummer «Warum lügst du Cherie, warum?», gesungen von Steffi Rosenbaum, der heutigen Steffi Ronau. Sie erinnert sich vielleicht heute nicht mehr daran, aber ich weiss Text und Melodie noch ganz genau:

«Warum lügst du, Cherie, warum?
Glaubst du wirklich, ich bin so dumm?
Lügst vom Himmel das Blau
und weisst selbst nicht genau – warum.
Warum lügst du, Chérie, warum?
Glaubst du wirklich, ich bin so dumm?
Und dann stehst du wie ein Kind,
das zu weinen beginnt – warum.
Ja vielleicht bei fremden Leuten
ist das Lügen manchmal motiviert.
Doch wenn zwei sich was bedeuten,
ist es unverzeihlich, wenn man mit der Lüge kokettiert.
Warum lügst du, Chérie, warum?
Und jetzt wirst du so bleich und stumm.
Und jetzt stehst Du wie ein Kind,
das zu weinen beginnt – warum?»

Und dann liefen ihr immer zwei Tränen runter.

Dann gab es ein anderes Lied, das hiess «Du kleines Nachtlokal». Auf der Bühne sassen hübsche Frauen in einem Nachtlokal, und Max Ehrlich kam herein, als Lebemann mit einem schwarzen Cape bekleidet,

das weiss gefüttert war. Er war ganz elegant. Der Kellner nahm ihm Zylinder und Mantel ab, und Ehrlich, ein vornehmer älterer Herr mit weissen Haaren, setzte sich an den Tisch; die Damen gruppierten sich um ihn herum, und er sang:

«Du kleines Nachtlokal, ich kann dich nicht vergessen!
Du kleines Nachtlokal im Gässchen von Paris.
Du kleines Nachtlokal, bei dir bin ich gesessen,
denn deine Weine und die Mädchen war'n so süss...»

Während Max Ehrlich immer Sketche machte und gespielte Witze auf die Bühne brachte, war Fritz Tachauer eher ein ernsterer Schauspieler. Einer seiner Auftritte hat mir so imponiert, dass ich seine Worte bis heute behalten habe. Er stand einmal auf und hielt sich dabei eine Maske vor das Gesicht:

«Alle Menschen tragen Masken,
niemand zeigt sein wahres Gesicht.
Nur die Maske zu euch spricht!»

Das war um 1937. Später ging das Kabarett dann in die Kommandantenstrasse.

In der ersten Zeit kamen auch viele Nichtjuden ins Kabarett, um Max Ehrlich zu sehen. Aber dann ging es nur noch mit einem Ausweis. Übrigens: Die Gestapo hat sich um Karten gerissen, für alle Vorstellungen, weil bei uns wirklich die ersten Kräfte aus dem ganzen Reich versammelt waren. Es mussten immer zwei oder drei Logen freigehalten werden für die Gestapo. Und dann sassen die da drinnen. Und wir sagten: Man hat Perlen vor die Säue geworfen. Ein Programmheft haben die Herren vom Propagandaministerium sich immer mitgenommen. Und manchmal haben sie auch ein Stück verboten, wie zum Beispiel «Bronx», oder eine «Othello»-Nummer im Kabarett mit Ehrlich.

An Kurt Singer erinnere ich mich noch so, als sässe er neben mir. Ich mochte ihn sehr gern und habe kolossalen Respekt vor ihm gehabt. Er war im Allgemeinen sehr beliebt, aber manchmal auch sehr gefürchtet. Er konnte, er musste ja auch streng sein, denn er war exakt, sehr exakt. Als er 1938 nach Amerika fuhr, geschah das mit der Absicht, den

Jüdischen Kulturbund vom kleinsten Billettknipser bis zum grössten Star nach Amerika zu verpflanzen, das Orchester ebenfalls. Er hat geglaubt, die amerikanischen Juden würden dabei helfen, aber es hat nicht geklappt. Wir Juden haben damals einen grossen Fehler gemacht. Die wenigsten haben «Mein Kampf» gelesen. Wir haben es auch nicht gelesen. Ich hatte ja keine Zeit, aber mein Vater, der war so belesen, er hat das auch nicht gelesen. Wenn man das Buch gelesen hätte, wäre man vielleicht klüger gewesen. Mein Vater war im Ersten Weltkrieg gewesen, er hatte sich noch 1918 als Freiwilliger gemeldet, sein Bruder ist gefallen, unsere Familie war seit 1742 in Deutschland. Und so wie wir haben auch andere gedacht, alle, die hier ansässig waren, nicht bloss zugereist, sondern richtig ansässig, alle haben so gedacht. Man hat gewartet und gewartet und mein seliger Vater hat immer gesagt: Sechs Jahre geb' ich dem, nicht mehr. Es wird uns nichts passieren, wir sind doch alte Frontkämpfer und keine Zionisten. – Wir hätten noch im letzten Moment nach Shanghai gehen können, aber das wollten wir nicht. Wir haben so. an allem gehangen. Erst als wir im Februar 1943 verhaftet und in ein altes Lokal in der Leipziger Strasse gebracht wurden und als da Kinder in Kinderwagen reingebracht wurden, ohne Mutter, ohne Vater, da wurde uns klar, wo der Weg hingeht, dass er in die Vernichtung führt.

Wir wurden 1939 vom Jüdischen Arbeitsamt in der Fontanepromenade zur Zwangsarbeit eingeteilt. Dort beim Arbeitsamt gab es einen Beamten names Eschhaus, ein richtiges Schwein, der Gott sei Dank keines natürlichen Todes gestorben ist. Wenn der gehört hat, dass einer bei der Oper beschäftigt war, dann hat er gesagt: hier sind Sie richtig, gehen Sie zur Oper. Und dann musste der Sänger bei Wind und Wetter Aufräumungsarbeiten an der Oper verrichten, die gerade von Bomben getroffen worden war. Bis 1943 mussten wir Zwangsarbeit tun. Am 27. Februar 1943 wurden mein Mann und ich bei der sogenannten «Fabrikaktion» verhaftet und kamen ins «Clou» in der Leipziger Strasse, das mal ein Vergnügungsort gewesen war. Es gab da einen Kommissar Exner, der immerhin versucht hat, Gutes zu tun. Der hat immer zu den Leuten, die in einer langen Reihe hereinkamen, gesagt: Du hast doch bestimmt eine arische Grossmutter. Bei vielen hat's nicht gefunkt, aber

bei mir gleich. Ich habe sofort gesagt: Ja. – Und da sagte er: Rauf nach oben zu den Arischen. – Und wie ich da so nach oben gucke, sehe ich meinen Mann auf einer Tonne sitzen. Genau so wie im Hof vom Kulturbund, nachdenklich und mit einer Zigarette im Mund. Ich sehe ihn und schreie: Erich! – Und Exner sagt noch mal: Mach, dass du raufkommst! – Wir waren das einzige Ehepaar in diesem Lager, das zusammenfand. Wir mussten einige Tage im «Clou» bleiben und sahen, dass Leute abtransportiert wurden, und erlebten dort am 1. März im Keller einen Grossangriff auf Berlin mit. Dann wurden wir beide nochmals von Firmen reklamiert und kamen wieder raus.

Es war klar, dass die Lebensgefahr noch nicht vorbei war und wir untertauchen mussten. Eines Tages fuhr an dem Haus in Kreuzberg, wo wir wohnten, ein Wagen vor, der uns abholen sollte. Wir haben uns parterre versteckt, oben lagen unsere gepackten Tornister, so dass alles transportbereit aussah. Und dann sind wir abgehauen. Wir haben an verschiedenen Orten gewohnt, wobei uns immer wieder Leute geholfen haben, die wir gar nicht kannten, mit Ausnahme von Werner Scharff, der mit meinem Mann zusammen im Kulturbund als Techniker gearbeitet hatte. Werner Scharff baute eine richtige Untergrundgruppe auf, zu der Kommunisten, Sozialdemokraten und andere Leute gehörten, alle keine Juden. Ich weiss bis heute nicht die richtigen Namen der Leute aus dieser Gruppe, die uns geholfen haben; damals kannte ich nur ihre Spitznamen oder Tarnnamen: Zicke oder Maudi. Wir selbst trugen damals den Nachnamen Walter, und unter diesem Namen kamen wir bei verschiedenen Adressen unter, welche diese Untergrundgruppe um Werner Scharff besorgt hatte, mal in Kreuzberg, mal in Glienicke-Nord. Scharff wurde im Herbst 1944 von der Gestapo geschnappt und noch kurz vor Kriegsende von den Nazis umgebracht. Von ihm oder von einem anderen Mitglied der Untergrundgruppe hatten wir Revolver. Ich trug meinen für den Fall einer Verhaftung immer in der Handtasche mit mir.

Als Ende April 1945 die Russen in Berlin waren, wohnten wir gerade in Kreuzberg. Und vor unserem Haus lagen lauter Jugendliche, meist aus Sachsen, verschanzt, zu denen ich zum Entsetzen meines Mannes runterging. Ich sagte den Kindern, sie sollten ihre Waffen liegenlassen,

sofort ins Haus kommen und sich Zivilkleider anziehen, es war doch alles vorbei. Als dann die Rote Armee bei uns an der Hasenheide war, da habe ich die Rotarmisten abgeküsst. Jeder Einzelne war unser Befreier. Einige Tage später sind wir dann nach Glienicke-Nord gegangen und haben uns der alten Frau, bei der wir auch gewohnt hatten, offenbart. Sie war eine stark gottesfürchtige Frau, die sonntags immer in der Bibel las und mir immer sagte: Frau Walter, sonntags dürfen Sie aber nicht arbeiten. Als sie hörte, dass sie die ganze letzte Zeit zwei Juden versteckt hatte, sagte sie: Jetzt weiss ich, warum mich der liebe Gott so alt werden liess. Ich sollte noch etwas Gutes tun.

Wir haben alles verloren, mit Ausnahme des deutschen Akzents



***Leni Steinbergs** geboren 1908 in Frankfurt/M., spielte ab 1933 an verschiedenen Bühnen des Jüdischen Kulturbundes. **Herbert Fromm**, geboren 1903 in Kitzingen, arbeitete als Komponist und Dirigent im Jüdischen Kulturbund Frankfurt. Beide wanderten 1937 in die USA aus. Sie leben heute in Boston.*



*Herbert Fromm an der
Orgel in Dallas/Texas,
1957*



Leni Steinberg 1938

Mit Hermann Heuser in
Grillparzers «Esther»,
März 1934



«Der kunterbunte Wür-
fel», Kleinkunst im
Kulturbund Frankfurt

L.S.: Ich war an der Württembergischen Volksbühne in Stuttgart engagiert, war noch eine Anfängerin, spielte aber schon ziemlich grosse Rollen wie die St. Joan bei Shaw. Nach zwei Jahren wurde mir mitgeteilt, dass mein Vertrag nicht verlängert würde. Einen Grund hat man mir nicht gesagt, es war das Jahr 33, man wollte keine jüdischen Schauspieler mehr engagieren. Ich ging nach Berlin, weil ich dort einen Bekannten hatte, der gerade einen amerikanischen Film synchronisierte und eine gute Stimme brauchte. Ich weiss nicht mehr, was das für ein Film war. Die Arbeit wurde sehr gut bezahlt, so konnte ich es mir leisten, noch ein paar Wochen in Berlin zu bleiben. Ich hörte dann, dass man einen Kulturbund mit jüdischen Künstlern bilden wollte, dann wurde mir ein junger Mann vorgestellt, Kurt Baumann war sein Name, der erzählte mir, dass dies eigentlich seine Idee war, dass er als Regisseur bei Kurt Singer gearbeitet hatte. Er meinte, ich sollte in Berlin bleiben, um Julius Bab vorzusprechen. Das hab' ich getan und wurde dann für den Kulturbund engagiert.

Nach dem ersten Jahr in Berlin bekam ich einen Brief, dass man das Ensemble verkleinern müsste, dass man mich nicht im festen Ensemble halten könnte, aber dafür sorgen würde, dass ich in einer anderen Stadt, wo es auch Kulturbund-Ensembles gab, beschäftigt würde. Ein paar Wochen später bekam ich einen Brief von Dr. Levinger, dem Leiter des Kölner Kulturbundes, dass ich zum Vorsprechen nach Köln kommen sollte. Meine erste Rolle dort war die Hanna im «Einsamen Weg» von Schnitzler. In Köln wurde ich immer nur für bestimmte Rollen engagiert. Dann stellte ich mich in Frankfurt vor, bekam aber keine Rolle, man sagte mir, ich sollte warten. Zwei Tage vor einer Premiere, ich weiss nicht mehr, was es war, wurde ich angerufen, man sagte mir, die

Darstellerin habe versagt, ob ich die Rolle schnell übernehmen könnte. Ich hab' dann Tag und Nacht gearbeitet, hab' die Rolle gespielt, und das war ein Glück für mein ganzes Leben. In dieser Rolle hat mein Mann mich kennengelernt, und wir haben dann später geheiratet.

H.F.: Es hat sieben Jahre gedauert, bis wir geheiratet haben. Es waren die sieben biblischen Jahre, die Jakob gedient hat, um Rachel zu gewinnen.

L.S.: Es lag daran, dass wir uns um unsere Auswanderung bemühten, und mein Mann – damals war er noch nicht mein Mann, also mein Freund – hat seine Auswanderung im Januar 1937 bekommen und ich ein halbes Jahr später.

H.F.: Es war der ausgesprochen biblisch-jüdische Typ, den meine Frau gespielt hat, der mich so angezogen hat. Das Stück selbst war von mittlerer Qualität, das Werk eines Journalisten... Es gab im Frankfurter Kulturbund einen sehr guten Chor, der von Dr. Nathan Ehrenreich gegründet wurde. Er war ein vorzüglicher Dirigent, ich selbst war Begleiter an der Orgel und am Klavier, ich war auch der Hauskomponist, habe ein Werk für Frauenchor und Klavier geschrieben, dann ein Werk für Chor, Streichquartett und Klarinette. Wir gaben Konzerte in Frankfurt, wir reisten nach Kassel, nach Würzburg, wir bereiteten Händels ‚Judas Maccabäus‘ und Mendelssohns ‚Elias‘ vor... Und dann hatten wir auch eine Aufführung von Mahlers Erster Sinfonie, es war ein grosses Unternehmen, das haben wir in Frankfurt und in Hamburg gespielt. Ich wurde ans Schlagzeug verpflichtet, grosse Trommel und Triangel. Die Probe ging daneben, denn ich war noch nie Schlagzeuger gewesen, aber die Aufführung ging recht anständig vor sich. Dann hab' ich die Musik geschrieben für eine Show, die ‚Der kunterbunte Würfel‘ heissen sollte, die Premiere fand im März 1937 statt, nach meiner Auswanderung, ich hab' das Stück auf der Bühne nie gesehen.

L.S.: Ich war eine der Sprecherinnen!

H.F.: Nach dem Studium an der Akademie der Tonkunst in München wurde ich 1930 Dirigent in Bielefeld/Westfalen, von 31 bis 33 war ich dann Dirigent in Würzburg. Ich hab auch den berühmten Brief bekommen, dass man nicht tragbar ist usw. usw.... Im April 33 zog ich nach Frankfurt und wurde aktives Mitglied im Kulturbund. Klugerweise habe ich mich mit der Orgel beschäftigt, und als ich dann in die USA

kam, hat sich das ausgezahlt. Jüdische Organisten sind noch immer seltene Tiere hier, und wenn ich gestorben bin, wird man mich in einen Glassarg legen mit der Aufschrift: Der letzte jüdische Organist – eine ausgestorbene Gattung. Damals wusste man in Deutschland, dass es zu Ende ging...

L.S.: Du warst sehr deprimiert...

H.F.: Da das Theaterleben mich nie besonders angezogen hat, hat mir der Verlust der Theaterluft auch nicht geschadet.

L.S.: Mir hat es sehr geschadet. Für mich war die Arbeit im Kulturbund eine Möglichkeit, weiterzukommen. Ich hatte die Gelegenheit, mit ausgezeichneten, reifen Schauspielern zu spielen und hab' dabei sehr viel gelernt. Ich war eigentlich immer sehr optimistisch. Ich dachte, das ist eine vorübergehende Geschichte, ich komme weiter und werde irgendwann mein Ziel erreichen. Und mein Ziel war es, eine gute Schauspielerin zu werden.

H.F.: Mir war es immer klar, dass ich das Land verlassen würde. Ich hatte eine gute Arbeit in Frankfurt gefunden, aber mein fester Entschluss war, nach Amerika zu gehen und da eine Karriere als Organist zu machen. Und das ist mir sehr schnell gelungen. Ich wurde Organist in Buffalo, nicht nur in einer Synagoge, auch in einer Kirche, zur selben Zeit, und dann wurde ich nach Boston berufen.

L.S.: Ich habe versucht, so lange dazubleiben, wie es möglich war. Es fiel mir auch schwer, meine Eltern zu verlassen, und ich hatte immer das Gefühl, ich bin noch am Anfang. Und ich habe das sogenannte Ghetto-Leben sehr erträglich gefunden, ich habe es nicht als Ghetto empfunden – wenn man auf der Bühne steht, dann ist man gar nicht in der richtigen Welt, die Bühne bedeutete meine Welt. Ich war so dankbar, in meinem Element bleiben zu dürfen. Ich konnte Grillparzer spielen, ich konnte Lessing spielen, und die Rollen, die ich gerade spielte, das waren meine Lieblingsrollen. Für mich allein hab' ich Goethe gelesen und rezitiert, ich kann mich nicht mehr so genau erinnern, ich hatte sicher sehr qualvolle Stunden, aber was mir in Erinnerung geblieben ist, das ist, dass ich sehr positiv gelebt habe.

H.F.: Ich habe noch 1935 in der Frankfurter Westend-Synagoge Bach gespielt. Dennoch: Als wir Deutschland verlassen mussten, da ha-

ben wir alles verloren, mit Ausnahme des deutschen Akzents, der uns immer geblieben ist. Alles andere haben wir hinter uns gelassen, auch die vielen Kollegen, die plötzlich ein Hakenkreuz im Knopfloch trugen. Da war ein Theatermann, mit dem ich öfter beim Mittagessen zusammensass. Und eines Tages, als wir über die scheusslichen Judenverfolgungen sprachen, da sagte er: Was kann man da machen? Wenn man ein Omelett machen will, muss man eben ein paar Eier zerschlagen.

L.S.: Ich habe gute Erinnerungen mitgenommen. Ich habe anscheinend die Gabe, das Schlechte schnell zu vergessen. Ich habe allerdings nicht vergessen, dass meine Mutter vergast wurde, dass mein Vater im KZ umgebracht wurde, das habe ich nicht vergessen, das werde ich nie vergessen, das wird immer in mir sein. Aber was mich allein betrifft... Man hat sich im Kulturbund geborgen gefühlt, man konnte noch etwas leisten, man durfte noch etwas leisten, man hat Schönes geben können. Es war ein interessantes, ein anregendes Leben. Ich weiss, das klingt merkwürdig, man hat doch so viel durchgemacht in jener Zeit, und anderen Menschen ging es so schlecht. Unser Publikum war sehr interessiert, sehr konzentriert, sehr dankbar.

Der Kulturbund war sein Lebenswerk

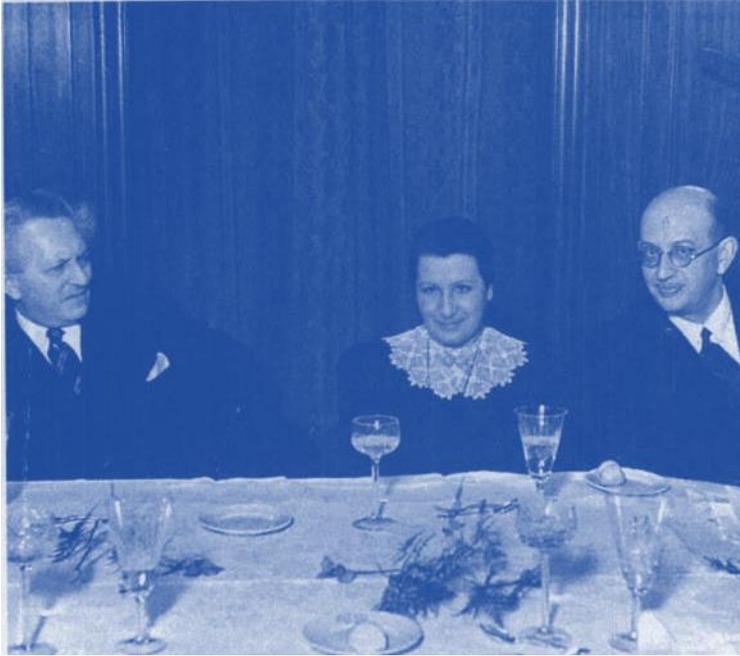


Ruth Abelsdorff, geboren in Berlin, war Intendanzsekretärin des Jüdischen Kulturbundes. 1939 emigrierte sie mit ihrem ebenfalls beim Kulturbund beschäftigten Mann, Dr. Walter Abelsdorff, nach England. Ruth Abelsdorff starb 1991 in Berlin.

Es war einmal ein Gast da, ein Neger. Da waren wir alle sehr erschrocken. Wir dachten, das kann doch kein Jude sein. Da hat sich schliesslich einer ein Herz gefasst und ihn angesprochen. Und da hat der beteuert, er sei ein Jude, und hat seine Papiere gezeigt. Da war die Sache erledigt, und wir mussten uns nicht mehr drum kümmern. Aber so was kam nicht oft vor...

Der Kulturbund war für Herrn Dr. Singer eine Lebensaufgabe, es war sein Lebenswerk. Er ist noch in seine ärztliche Praxis gegangen, zwei- oder dreimal in der Woche, am Nachmittag, aber der Kulturbund war ihm die Hauptsache. Das hat seinem Leben einen Sinn gegeben. Er konnte vielen Menschen helfen, an etwas anderes zu denken, etwas zu sehen, worüber sie reden konnten. Er hat sich gefreut, wenn es den Menschen gefallen hat. Und er war immer für Jeden da.

Ich habe immer das Auto gehört, wenn Dr. Singer angefahren kam. Da ich wusste, dass er Angina hatte, wollte ich ihn schonen. Ich ging runter, nahm ihm die Aktentasche ab und ging mit ihm wieder rauf. Auf jedem Treppenabsatz blieb er stehen, um Luft zu holen. Dann machte ich ihm eine Tasse Kaffee, er hat immer viel Kaffee getrunken. Manchmal hat er sich ein wenig hingelegt, er hatte ein Sofa in seinem Zimmer. Dr. Singer hatte immer viel zu tun. Er schrieb Artikel, er kümmerte sich um den Spielplan. Mit Julius Bab gab es ständig Besprechungen darüber, was für Vorträge er halten sollte. Bab konnte so wunderbar reden! Er hielt alle Vorträge aus dem Stegreif, über alles Mögliche in der Literatur. Ich konnte mich an seinen Vorträgen nicht satt hören. Dabei durfte mich niemand stören, so sehr habe ich das genossen. Eines Tages hab' ich ihn gefragt, wie das kommt, dass er alles aus dem Stegreif kann. Und da hat er zu mir gesagt: Kaninchen, ich kann meine Vorträge, und Sie wissen, wann die Proben sind, was für Gagen die Leute bekommen

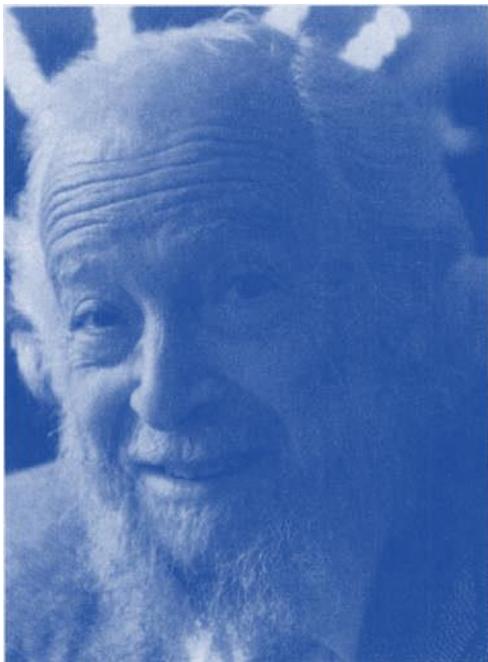


*Hochzeitsfeier Ruth und
Walter Abelsdorff, Berlin
1935. Links Kurt Singer*

und was für Touren sie machen. Wenn einem die Arbeit Freude macht, dann kann man das. Wir waren mit Dr. Singer auch dann noch in Verbindung, als er schon in Holland war. Er hat uns allen Zeugnisse geschrieben, die hat er an mich geschickt, und ich hab' sie dann verteilt. Wir korrespondierten miteinander, ich schrieb ihm regelmässig, was im Kulturbund los war und wie es uns ging. Wir haben es nicht bedauert, dass er in Holland geblieben ist, denn wir wussten, dass ihm in Berlin nichts Gutes blühen würde. Er hat in Amsterdam einen Chor gegründet, damit hat er die Leute aufgerichtet und beschäftigt.

Ich hab' immer gedacht, man müsste raus aus Deutschland. Aber ich hatte ein altes Elternpaar, mein Mann hatte ein altes Elternpaar, die wollten wir nicht zurücklassen. Mein Vater war im Ersten Weltkrieg Soldat gewesen, und er hat nicht daran geglaubt, dass die Deutschen das machen, was der Hitler versprochen hat. Mein Mann und ich konnten schliesslich nach England emigrieren. Unsere Eltern sind in Deutschland geblieben.

Von Juden mit Juden für Juden



***Ernest Lenart**, geboren 1912 in San Salvador, war der jugendliche Liebhaber im Theater des Jüdischen Kulturbundes. Nach einer Urlaubsreise kehrte er Ende 1936 nicht aus den USA zurück. Er lebt heute in München und Kalifornien und arbeitet noch immer als Schauspieler.*

Ich habe bei der Eröffnung des Kulturbundes im «Nathan» den Tempelherrn gespielt. Die Premiere war nicht nur ein grosses Ereignis und ein künstlerischer Erfolg, es war mehr. Wir hatten ein Gefühl der Zusammengehörigkeit, man war unter sich, man fühlte, dass da etwas Neues entstand. Es war einzigartig. Lessings grosses Lied der Verständigung – damals glaubte man noch daran. Man hatte ja keine Ahnung, was kommen würde. – Die verantwortlichen Leute im Kulturbund hatten Angst, dass niemand hinkommen würde, auf den Strassen war die SA, aber die Menschen kamen zusammen, fühlten sich geborgen. Das war sehr wichtig. Wir glaubten, die Fackel hochhalten zu müssen für etwas, das draussen kaputtging. Nicht zufällig war die Fackel das Symbol des Kulturbundes.

Ich war von Anfang an dabei. Mit 16 kam ich auf die Reinhardt-Schule, das war der grosse Traum jedes jungen Schauspielers, bei Reinhardt studieren zu dürfen. Bald darauf bekam ich die Möglichkeit, grosse Rollen zu spielen an einem neu gegründeten Freilichttheater in Friedrichshagen, von dort ging ich nach Konstanz, nach Magdeburg, nach Kiel, und dann holte mich Heinz Hilpert wieder nach Berlin zurück, an die Volksbühne. Es war das Jahr 33. Hilpert hatte schon zwei Nichtarier im Ensemble, er konnte sich nicht erlauben, noch einen Nichtarier zu engagieren. Aus der Verpflichtung an die Volksbühne wurde nichts. Ich wollte meine Laufbahn nicht abbrechen, ich wollte weiter Theater spielen. So kam ich mit dem Kulturbund in Verbindung.

Der grösste Teil der Berliner Juden hat die Gründung des Kulturbundes gutgeheissen. Die Menschen haben nicht geahnt, was kommen würde, sie haben geglaubt, es wäre nur eine Phase, durch die man hindurchmüsse. Die meisten haben eben nicht die Koffer gepackt, sie blie-

Beginning Thursday, May 25, 1939

THE CONTINENTAL PLAYERS

PRESENT

WILLIAM TELL

By FRIEDRICH SCHILLER



A Stage Drama with Music

Directed by Prof. Leopold Jessner

Settings and Costumes Designed by Rudy Feld

Music by Ernst Toch

Lyrics by Ralph Freed

Conductor: Ingolf Dahl

Scenic Effects Constructed by Adrian Awan

CAST

LEO REUSS (Royce)

ERNST DEUTSCH

ALEXANDER GRANACH

CHRISTIANA GRAUTOFF

HERMINE STERLER

SIEGFRIED ARNO

ALBERT KLAR

NORBERT SCHILLER

EVA HYDE

PAUL WEIGEL

GRETE REUSS

EDUARD GROAG

RUDOLF STEINBOCK

WALTER O. STAHL

GERHARD SCHAEFER

HANS REUSS

LISA GORA

BOBBY MOYA

LOUIS ADLON

LUTZ ALTSCHUL

NORBERT KOBLER

FRIEDRICH MELLINGER

HANS SCHUMM

ERNST LENART

and Company of 50

IT WAS a full one century ago that Schiller's pen wrote the immortal story of "William Tell," yet then, as now, the world was beset with the ravages of bigotry, intolerance, and conquest. So fatal is the parallel drawn between what is happening in Europe today that Schiller's masterpiece receives greater significance than ever before, moving with spellbinding impact in its vivid dramatic conflictions, its pulsating emotonal turbulences, its tender pathos.

*Programm zu »William
Tell«, Los Angeles 1939
Ernest Lenart in der
Rolle des Rudenz*



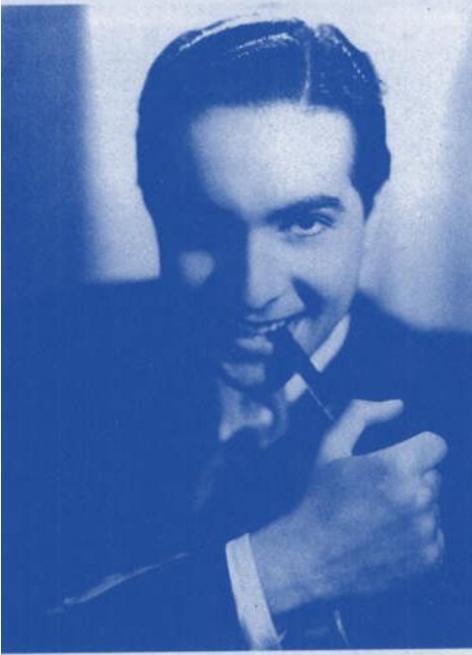
*Ernest Lenart, Fritz
Wisten, Rosa Valetti
KaeteFoerder in «W.
End» von Noel Cowe
Juni 1934*

*Bei der Eröffnung
des Kulturbundes
spielte Ernest Lenc
im «Nathan» den
Tempelherrn*

KULTURBUND DEUTSCHER JUDEN
IM
BERLINER THEATER
OKTOBER 1933

Nathan der Weise
Dramatisches Gedicht von Gotthold Ephraim Lessing

REGIE: Dr. Karl Loewenberg
Bühnenbild und Kostüme: Heinz Condell



*Ernest Lenart,
New York, 1939*



*Ernest Lenart in Schitzlers
«Paracelsus», Februar 1934*

ben, wo sie waren. Und sie waren froh, dass sie einen Platz hatten, wo sie hingehen konnten. Es gab auch welche, die glaubten, die Sache wäre sinnlos, aber die waren in der Minderheit. Die meisten waren begeistert von der Idee, auch die grossen Theaterkritiker wie Arthur Eloesser, Kurt Pinthus waren dafür. Der Kulturbund war ein Lichtblick in einer trüben Zeit.

Bevor ich 33 nach Berlin zurückkam, habe ich noch in Kiel eine traurige Erfahrung gemacht. Die gleichen Kollegen, die noch im Dezember 32 eine Petition für den inhaftierten Carl von Ossietzky unterschrieben hatten, die standen am 1. März 33 in SA-Uniform auf dem Rathausplatz. Am nächsten Tag habe ich Kiel verlassen.

Es war eine Atmosphäre, der man entkommen wollte, auch wenn man von der fürchterlichen Zukunft, die vor einem lag, noch nichts ahnte. Im Gegensatz zu meinem Vater, der das Ganze für einen Spuk hielt, glaubte ich nicht daran, dass es nur ein Zwischenspiel war, das bald vorbei sein würde. Ich hatte gemerkt, was sich von unten, aus dem Proletariat, ausbreitete, was da für ein Geruch hochkam. Ich fühlte, das geht nicht gut aus. Ich konnte es nicht in politische Worte fassen, es gefiel mir ganz einfach nicht. Das einzige, was mich damals interessierte, war das Theater, dass ich spielen konnte. Von den Diskussionen um den Spielplan, was wir spielen sollten und was nicht, haben wir Schauspieler nicht viel mitbekommen. Darüber hat Julius Bab entschieden. Auch nachdem uns verboten wurde, Schiller zu spielen, war noch genug da, gab es viele schöne, grosse Stücke, die man spielen konnte, Schnitzler, Shakespeare zum Beispiel. Was einen bedrückt hat, war, dass man immer wieder vor demselben Publikum gespielt hat. Es war eine Art Verein, man kannte sich. Das Berliner Theaterpublikum war zum grossen Teil jüdisch, und diese Leute kamen jetzt zu uns, in den Kulturbund.

Es war ein ganz normaler Theaterbetrieb, wenn man davon absieht, dass es ein Theater von Juden mit Juden für Juden war. Im Jahre 36 stand es für mich fest: Jetzt musst du weg. Meine Eltern waren Amerikaner, deswegen war es für uns einfach. Wir brauchten nicht auszuwandern, wir sind ausgereist. Aber gegenüber dem Kulturbund musste ich so tun, als würde ich einen Urlaub nehmen. Sonst hätte mich Singer

nicht gehen lassen. Er schrieb mir noch einen Brief: Bitte seien Sie zur Silvesteraufführung wieder zurück, Sie müssen «Grosse Liebe» wieder spielen. – Es ging leider nicht. Er hat mir nachher vergeben.

Ich habe Singer 1938 in New York getroffen, am Tag nach der Kristallnacht. Ich besuchte ihn in seinem Hotel an der Lexington Avenue, als er gerade die Koffer für die Rückreise packte. Ich erzählte ihm von der Kristallnacht, von der er noch nichts wusste. Ich flehte ihn an: Herr Doktor, bitte bleiben Sie hier, gehen Sie nicht zurück. Er sagte: Lieber Lenart, ich muss zurück.

Auch Max Ehrlich habe ich in New York getroffen. Ich übersetzte einige der Sketche, die wir in Berlin erfolgreich gespielt hatten, ins Englische, und wir führten sie meinem Agenten, William Morris, vor. Er verzog keine Miene, er fand es nicht komisch. Das war ein schwerer Schlag für Max Ehrlich, er sah, sein Humor kam in Amerika nicht an. Ich glaube, das war im Jahre 1937, Ehrlich ging wieder nach Deutschland zurück. Zu der Zeit gab es eine städtische Radio-Station in New York, WHN, die hatte eine regelmässige Refugee Hour. Die Idee dieser Sendung war, den Flüchtlingen, die nach N.Y. kamen, eine Möglichkeit zu geben, sich in Amerika vorzustellen. Ich spielte dort kleine Sketche, und wann immer ein Kollege aus Europa ankam, schleppte ich ihn in die Refugee Hour, damit er zu sich etwas Vertrauen bekam und auch ein wenig bekannt wurde. Das war eine schöne Aktion der Stadt New York. Mir ging es etwas besser als den anderen. Mein Englisch war nicht schlecht, ich hatte bereits in Berlin englisches Theater gespielt.

Bei mir war es das Aussehen. Ich sah nicht deutsch aus. Als mein Agent Paul Kohner mich für einen grossen Antinazi-Film vorstellte, sagte der Produzent: Sie wollen Deutscher sein? Glaub' ich Ihnen nicht. – Dabei hatte ich in Kiel deutsche Soldaten gespielt. Aber in Hollywood war ich kein Deutscher. Ein Deutscher musste gross und blond sein und sich sehr teutonisch benehmen. Ich war dunkel, sah aus wie Tyrone Power. Dadurch entgingen mir sehr viele Brot-und-Butter-Rollen, denn die meisten Refugee-Schauspieler hatten ganz gut zu tun in Antinazi-Filmen. Aber ich war nicht einer von ihnen. Ich spielte vor allem Franzosen und Italiener. In meinem zweiten Film, den ich in Hollywood machte, spielte ich zusammen mit Ronald Reagan, der Film hiess «In-

ternational Squadron». Es gab noch andere Versuche, den Schauspielern, die aus Deutschland gekommen waren, zu helfen. William Dietler, der grosse Hollywood-Produzent, hatte die Idee, die Refugee-Schauspieler in einer Produktion in Hollywood zu präsentieren. Es war «Wilhelm Teil» in einer englischen Bearbeitung von Bruno Frank, inszeniert von Leopold Jessner. Ernst Deutsch spielte den Gessler, Leo Reuss den Teil, Alexander Granach den Baumgarten, ich den Rudenz. Es war eine richtige Starbesetzung, leider wurde die Aufführung ein Flop. Die Kritiken waren voll des Lobes. Wir spielten in einem der schönsten und grössten Theater, El Capitan, gegenüber von Grauman's Chinese Theater. Aber kein Mensch kam hin, niemand interessierte sich für ein Refugee-Theater, wo die Schauspieler gebrochen englisch sprachen. Wir spielten zwei oder drei Wochen, dann war der schöne Traum vorbei. Die meisten Kollegen, die für diese Inszenierung nach Hollywood gekommen waren, blieben in der Stadt, ich auch.

Wenn ich heute an meine Zeit im Kulturbund denke, dann muss ich sagen, die Arbeit im Kulturbund hat mir meine Grundlage als Schauspieler geschaffen. Ich hatte nicht die grossen Regisseure, die ich gerne gehabt hätte, aber ich konnte selbständig arbeiten, und das hat mir sehr genutzt. Die Idee des Kulturbundes war eine gute Idee, sie war aus der Not geboren, aber sie war gut. Die meisten Juden wollten ja nicht Weggehen. Der Kulturbund gab ihnen ein Gefühl des Zuhause-seins, dass man zusammengehörte, dass man eine Schicksalsgemeinschaft war.

Die Opern hatten es den Nazis angetan

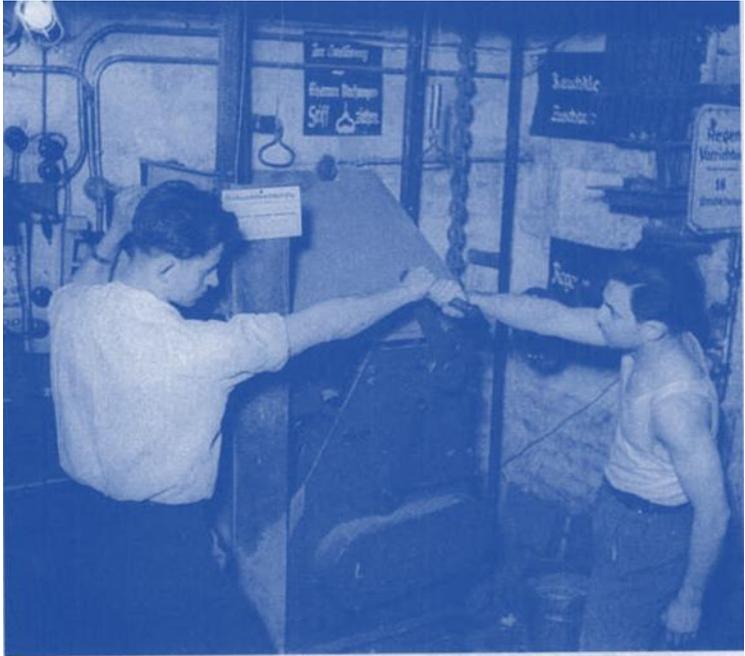


***John** (Hans) **Isaack**, geboren 1912 in Berlin, war Bühnenmaler am Theater des Jüdischen Kulturbundes. Seine Frau **Harriet**, geboren 1909 in Hohenlimburg/Westfalen, arbeitete im Kulturbund als Kostümschneiderin und Platzanweiserin. Beide emigrierten Ende 1939 nach Shanghai. Sie leben heute in Kalifornien.*

John: Ich habe Malerei an der Kunstakademie in der Hardenbergstrasse studiert, und als ich merkte, dass ich dafür zu praktisch veranlagt war, habe ich in einer grossen Firma, die auf Messe- und Reklamebau spezialisiert war, zwei Jahre eine Lehre gemacht. Als dann 33 der Kulturbund aufgemacht wurde, habe ich mich sofort als Bühnenmaler beworben. Ich war noch ziemlich grün, hatte wenig praktische Erfahrung. Arbeit zu finden war so gut wie unmöglich, abgesehen von irgendwelchen Gelegenheitsjobs bei einer Messe. An Bühnenmalerei war nicht zu denken. Da hat mir der Kulturbund eine Tür aufgemacht. Ich war von Anfang an dabei, schon bei der ersten Aufführung, das war «Nathan». Hans Sondheimer war der technische Leiter und Heinz Condell der Ausstatter, beide ganz ausgezeichnete Fachleute.

Bald darauf gelang es mir, meine Frau, die eine gelernte Schneiderin war, zum Kulturbund zu bringen, sie wurde Kostümschneiderin. Am Abend arbeitete sie als Platzanweiserin, ich stand hinter der Bühne und schob die Kulissen hin und her. Die Arbeit war hochinteressant, vor allem, wenn man Musik gern hatte. Ich muss sagen, wir haben eine unbezahlbare Lehrzeit mitgemacht. Wenn ich z.B. den Vorhang bediente, dann musste das genau mit der Musik abgestimmt sein. Rosenstock konnte schrecklich wütend werden, wenn der Vorhang eine Sekunde zu früh oder zu spät rauf- oder runterging. Sondheimer hat als einer der ersten Diaprojektionen in das Bühnenbild eingebaut, das klingt einfach, aber er musste erst ein System konstruieren, um die Dias zu entzerren, damit das Bild in die Dekoration passte. Er war ein technisches Genie. Für jedes Problem fand er eine Lösung.

Harriet: Der Abenddienst war manchmal ziemlich hart. Die Leute wollten unbedingt reingelassen werden, auch wenn die Vorstellung



Hinter der Bühne im Kulturbundtheater. Links John (Hans) Isaack

Bühnenprojektion von Hans Sondheimer für «Carmen», Dezember

1935. Eine Aufnahme von John Isaack

Shanghai 1940. John und Harriet Isaack mit dem Kulturbundschauspieler Hans Karl Rosenberg



Abschiedskarte an die Mitarbeiter des Kulturbundes vor der Emigration nach Shanghai, Ende 1939

...und denkt auch mal an Harriet u. Hanne Isaack.

schon angefangen hatte, und sie konnten nicht verstehen, dass sie erst nach der Ouvertüre reindurften. Es war nicht immer einfach, aber wir hatten einen Job, und wir freuten uns, dass wir arbeiten konnten. Einmal hab' ich den Dr. Singer nicht reingelassen, weil er seinen Ausweis nicht zeigen wollte, da gab's einen grossen Krach, aber ich hab' nicht nachgegeben. Wir hatten die Anweisung, niemand ohne Ausweis reinzulassen, es hätte ja ein Spitzel sein können oder jemand von der Gestapo, der schauen wollte, ob wir uns an unsere Vorschriften halten. Singer hat sich schrecklich aufgeregt, es hat ihm nichts geholfen, ich hab' ihn nicht reingelassen.

John: Wir haben auch hohe Nazis in den Aufführungen gehabt, die erste Reihe war meistens zur Hälfte mit Uniformen besetzt. Wir haben gesehen, wie sie applaudierten. Solche Aufführungen wie bei uns haben sie woanders nicht zu sehen bekommen, vor allem die Opern hatten es ihnen angetan. Für die jüdische Bevölkerung waren die Vorstellungen im Kulturbund etwas, worauf sie sich freuen konnten. Es gab kein Fernsehen damals, das Radio war nazistisch verseucht...

Harriet: ... die Abende im Kulturbund waren die einzige Möglichkeit, sich zu entspannen und etwas zu sehen.

John: Es war auch eine Möglichkeit, mit Menschen zusammenzukommen, die man von früher kannte... Wir haben 1937 geheiratet, nachdem wir erfahren hatten, dass verheiratete Leute bessere Chancen für eine Auswanderung hatten als unverheiratete. Wir waren froh, dass wir Arbeit hatten, aber wir haben gleichzeitig immer nach Möglichkeiten gesucht, legal aus Deutschland rauszukommen. Wir hörten, dass Shanghai Auswanderer aufnehmen würde. Wir wussten nur nicht, wie wir die Reise bezahlen sollten. Eine Fahrt nach Amerika war nur was für reiche Leute, und eine Reise nach Shanghai, die vier Wochen dauerte, war völlig jenseits aller Möglichkeiten. Weder meine Eltern noch die Eltern meiner Frau waren in der Lage, die Kosten zu tragen. Wir liefen in die Reisebüros, um Karten nach irgendwo in der Welt zu bekommen, obwohl wir nicht wussten, wie wir sie bezahlen sollten. Eines Tages fiel meinem Bruder ein, dass er einen Freund in Hamburg hatte, dem ein Reisebüro gehörte. Mit dem hatte er früher Briefmarken getauscht. Er fuhr also nach Hamburg und kam mit acht Fahrkarten zurück, für seine

Familie, für unsere Eltern und für uns. Jetzt hatten wir die Karten, wir mussten sie nur noch bezahlen. Meine Frau hatte Verwandte in der Schweiz, die wir nur vom Namen her kannten. Wir baten sie, uns das Geld vorzustrecken. Sie gaben uns das Geld, wir haben die Karten bezahlt, und so sind wir nach Shanghai gekommen.

Harriet: Ich muss dich unterbrechen. Das Geld aus der Schweiz war «Vorzeigegeld» fürs Schiff, die Fahrkarten haben wir vom Hilfsverein bekommen.

John: Stimmt, vom Jüdischen Hilfsverein. Wir sind auf einem japanischen Schiff gefahren, da verlangten sie das «Vorzeigegeld». Sie wollten nicht, dass die Leute drüben vollkommen mittellos ankamen. Sie wussten, was sich drüben abspielte, wir hatten keine Ahnung.

Harriet: Shanghai war eine ziemlich zerstörte Stadt damals, überall waren noch die Spuren des japanisch-chinesischen Krieges zu sehen. Wir kamen mit dem an, was wir auf dem Leib hatten. Wir fuhren auf einem japanischen Schiff, unser ganzes Gepäck war auf einem deutschen Schiff unterwegs, das von einem alliierten Bomber versenkt wurde. So hatten wir nichts, als wir ankamen.

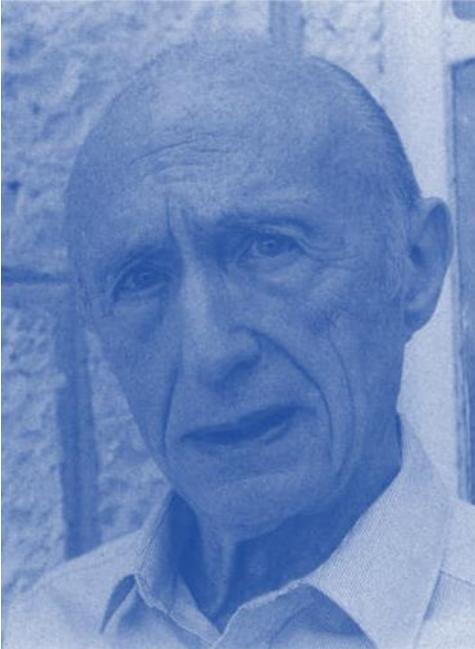
John: Wir wurden von jüdischen Organisationen empfangen und in ehemaligen Fabriken untergebracht. Jede Familie hatte einen Platz für sich, der mit Bettlaken abgeteilt war. Wir bekamen was zu essen, und wir konnten schlafen. Englisch konnten wir so gut wie gar nicht, und es hätte uns auch kaum was genützt, denn die Chinesen sprachen auch kein Englisch. Das erste Jahr war schrecklich. Mit dem «Vorzeigegeld» schafften wir es dann, uns eine Wohnung zu besorgen. Für Harriet war es nicht schwer, einen Job als Schneiderin zu finden, für mich war es nicht so leicht, als Künstler irgendwo unterzukommen. Ich wurde dann Reklamezeichner bei einer weissrussischen Firma und arbeitete dort bis zum Angriff der Japaner auf Pearl Harbor. Daraufhin wurde alle europäischen Emigranten in einem Lager interniert. Wir wurden von der jüdischen Gemeinde in Shanghai unterstützt, das Internationale Rote Kreuz hat auch geholfen.

Harriet: Heute schimpfen viele Leute auf Shanghai, dass die Zeit dort so schlimm war. Sie vergessen, dass keiner von uns mehr am Leben

wäre, wenn wir Shanghai nicht gehabt hätten. Wir hatten in Shanghai keine Ahnung, was sich in Europa abspielte. Wir haben ein paar Leute vom Kulturbund drüben wiedergetroffen, uns mit ihnen aber nicht über den Kulturbund unterhalten. Ernährung war das einzige Thema, das wichtig war, Ernährung und Unterkunft.

John: Es gab ein grosses Krankenhaus, aber keine Medikamente. Kinder und alte Leute sind zu Hunderten gestorben. Das Klima war schwer auszuhalten, feucht und heiss, wir als Mitteleuropäer waren das nicht gewohnt. – Es war eine schlimme Zeit, aber die, die sie überlebt haben, sind dankbar dafür.

Leb wohl, du ungetreue blonde Aktenmappe!



Herbert Frieden (Friedenthal), geboren 1909 in Posen, arbeitete als Dramaturg beim Jüdischen Kulturbund. 1939 emigrierte er nach England. Er lebt heute als Journalist in Jerusalem. 1964 schrieb er die erste Arbeit über den Jüdischen Kulturbund: «Jüdisches Theater in Nazi-deutschland».



*«Das Gericht» von Schula-
mit Bat Dori, Mai 1938 – ein
Drama aus dem damaligen
Palästina. Es war das ein-
zige Gegenwartsstück im
Jüdischen Kulturbund*

*Szenenfoto aus «Regen und
Wind» von Merton Hodge,
November 1938. Mit Alfred
Berliner und Lilly Kann*

Unser Spiel-Plan

Schauspiel

Kabale und Liebe

Die Makkabäer

Ein Sommernachtstraum

Agnes Jordan

Judith

Bronx-Express

Das Weib des Akiba

Leo Kreindler, Hauptschriftleiter des Gemeindeblattes, Berlin, schreibt:

Die Aufgabe, die der Kulturbund im jüdischen Leben erfüllt, ist überaus wichtig; sie kann durch keine andere Einrichtung ersetzt werden. Jede Darbietung ist eine Leistung, die sozial nützlich ist und noch künstlerischer Vollendung strebt.

Indem wir dem Kulturbund bei der Durchführung seiner Funktionen helfen, erfüllen wir selbst eine jüdische Aufgabe, wirken wir aber auch daran mit, uns eine Institution zu erhalten, die jedem von uns schöne und erhebende Erlebnisse geschenkt hat.

Der Kulturbund geht jedem Juden etwas an, erst wenn jeder jüdische Mensch sich zu ihm bekennt, wird er auch jedem bieten können, was ihm gemäß ist. Der Kulturbund ist eine jüdische und gesamtjüdische Einrichtung. Daran sollen seine Gründer und Leiter keinen Augenblick vergessen.

Sowie der Kulturbund eine Sache aller jüdischen Menschen in Berlin sein muß, so soll der Bund sich ihnen allen zugehörig fühlen.

sieht vor . . .

Oper

Der Wälschürz

Carmen

Faschaf tette

Don Pasquale

Eine Operette

Dr. Hans Wollenberg (R.F.), Hauptschriftleiter des „Schilde“, schreibt:

Unsere Einstellung zum jüdischen Kulturbund wird bestimmt und bedingt durch unser Empfinden für jüdische Selbststachtung. Die Ereignisse der Zeitgeschichte haben uns in unserer kulturschöpferischen Wolken auf unseren eigenen Kreis, auf die jüdische Gemeinschaft, verrieselt; nun heißt es vor uns selbst den Beweis kultureller Leistungsfähigkeit, künstlerischer Wertigkeit zu erbringen! Durch den Kulturbund ruft das deutsche Judentum seine Geistes-Schaffenden auf, auch unter neuen Bedingungen ihr schöpferisches Gestaltungsvermögen zu erheben und ihm damit eine moralische Kraftquelle zu sein, aus der unsere Selbststachtung gespeist wird; und nicht minder ergoht durch den Kulturbund der Anruf des jüdischen Kulturschaffenden an das deutsche Judentum, ihm Arbeitsfundament, seelische und wirtschaftliche Tragfläche, Auditorium zu sein, doch er nicht an sich selbst verzweifeln, und daß er aus Selbststachtung die Kraftquelle beziehen könne, die dem deutschen Judentum ein seiner hohen geistigen Tradition entsprechendes Kulturwollen und Kunstschaffen durch die Zeiten hindurch erhalten. Es ist wahrhaftig ein „mobile officium“, eine Ehrenpflicht, der sich der Kulturbund in edlem Geschichtsbewußtsein unterzieht.

Vom Propagandaministerium zensurierter Spielplan, 1935 – Werke deutscher Autoren und Komponisten durften nicht mehr aufgeführt werden



Herbert Freeden, Berlin 1933

Bis zum Jahre 33 war ich Theaterkritiker beim Aktuellen Pressedienst, der die SPD-Zeitungen im Reich mit Reportagen und Theaterberichten belieferte, und Reporter beim 8-Uhr-Abendblatt. Dann wurde ich zum Leiter der Kulturabteilung der Zionistischen Vereinigung in Deutschland ernannt und 1936 in den Kulturbund sozusagen abkommandiert, um dort das Referat für Programmberatung zu übernehmen. Ich sollte den Kulturbund stärker auf die zionistische und bewusst jüdische Linie bringen. Gleichzeitig wurde mir die Stelle eines Regieassistenten im Schauspiel des Kulturbundes angeboten. Bis zu meinem Eintritt in den Kulturbund war ich nur ein Beobachter der Theaterszene.

Zu diesem Zeitpunkt war der Kulturbund in voller Blüte, die Wehen der Anfangsjahre waren überwunden. Innerhalb der leitenden Gremien wurde darüber diskutiert, ob man ein Theater für das Bildungsbürgertum machen wollte oder ob der Spielplan eine jüdische Ausrichtung haben sollte. Die Zionisten innerhalb der jüdischen Gemeinde und der Reichsvertretung der Juden bestanden darauf, dass ein solches Unternehmen nur dann einen Sinn haben könnte, wenn es jüdische Werte, jüdische Inhalte vermitteln würde. Durch verschiedene Faktoren, die ausserhalb des Kulturbundes lagen, gewann diese Position mehr und mehr an Gewicht. Das heisst, durch Druck von aussen wurde die betont jüdische Zielsetzung zum Selbstverständnis erhoben. Es war wahnsinnig schwer, ein Repertoire zu finden, das diesem Anspruch gerecht werden konnte. Die Theaterliteratur aus Osteuropa fand bei den deutschen Juden wenig Anklang. In Palästina gab es noch keine Theaterliteratur. Es gab innerhalb der deutschen Literatur einige Autoren, jüdische Autoren, die über jüdische Themen gearbeitet hatten, ‚Jeremias‘ von Stefan Zweig oder «Der junge David» von Beer-Hofmann.

Aber das waren Einzelercheinungen. Einige jüdische Autoren wurden von der Zensur verboten, obwohl ihre Werke durchaus geeignet gewesen wären. Sie wurden verboten, weil sie irgendwo in der Welt irgendwas gegen den Nationalsozialismus gesagt oder geschrieben hatten. Das heisst, die Zensur prüfte nicht nur die Stücke, sondern auch die Einstellung der Autoren zum Nationalsozialismus, egal, wo sie sich aufhielten. Ein Stück von Ossip Dymow, der in Amerika lebte, wurde verboten, weil er sich unfreundlich über die Nazis geäussert hatte. Unter solchen Umständen war es nicht einfach, Ratschläge zu geben, aus Mangel an Stoffen, aus Gründen der Zensur. Nur konnten wir nicht umhin, ein Programm für das Theater aufzustellen. Eines Tages traf ich den Verwaltungsdirektor Dr. Levie zufällig am Kurfürstendamm. Er sagte mir: Ich hab' da ein Manuskript aus Palästina bekommen, es scheint mir ziemlich konfus zu sein, und ausserdem glaube ich nicht, dass die Zensur es erlauben wird. Aber lesen Sie es mal durch. Das Stück hiess «Das Gericht», geschrieben hatte es eine Autorin aus dem Kibbuz Mishmar Ha'emek. Es handelte von den Unruhen in Palästina, von den Kämpfen zwischen Juden und Palästinensern und den Engländern, die das Militär und die Polizei stellten. Ich las das Stück durch, es war dramaturgisch nicht sehr geglückt, zu lang und ausserdem für ein jüdisches Publikum in Berlin nicht unbedingt geeignet. Ich versuchte, es zu bearbeiten, und dann legte ich es Dr. Singer und Dr. Levie vor. Sie sagten: «Sehr schön, wir wollen mal sehen, ob es durchkommt, ob die Zensur es gestattet.» Die Zensur hatte nichts dagegen, «Das Gericht» wurde aufgeführt. Es war eine kleine Sensation. Die Premiere war eine Festaufführung, Singer hielt eine Ansprache, das Stück lief einen ganzen Monat vor vollem Haus. Es war das erste und das letzte Mal, dass wir einen aktuellen Stoff zum Zeitgeschehen im Kulturbund aufführten. Das Geschehen in Palästina stand damals im Zentrum des jüdischen Interesses, und es gelang uns, ein realistisches Bild von den Ereignissen zu zeichnen.

Aber das war die Ausnahme. Es gab einfach keine aktuellen Stücke. Erstens gab es keine Autoren, die sie hätten schreiben können, und zweitens wären sie nicht erlaubt worden. Jedes Stück, das irgendeinen Bezug zum Schicksal der Juden in Deutschland gehabt hätte, wäre mit

Sicherheit verboten worden. Über Palästina gab es nur dieses eine Stück, hinterher hat es sich herausgestellt, dass es kein anderes gab, dass wir also nichts verpasst oder versäumt hatten. Grundsätzlich galt: je weniger aktuell ein Stück war, umso bessere Chancen hatte es. Überhaupt war die Zensur ein sehr, sehr merkwürdiges Instrument. Manchmal liess sie Sachen durch, die man nicht erwartet hatte, und manchmal stiess sie sich an Dingen, die grotesk waren. Ich erinnere mich an eine Komödie von Franz Molnár, in der der Satz vorkam: «Leb wohl, du ungetreue blonde Aktenmappe!» – Das Wort «blond» durfte nicht vorkommen, der Satz musste geändert werden: «Leb wohl, du ungetreue Aktenmappe!» In Shakespeares «Viel Lärm um nichts» kommt der Satz vor: «Dies ist eine Zeit, in der das Verderben gedeiht!» – jedenfalls in der deutschen Übersetzung. Es war ein sehr gefährliches Unternehmen, so etwas zu sagen. Und der Schauspieler hat diesem Satz einen Nachdruck gegeben, der von Shakespeare wahrscheinlich gar nicht beabsichtigt war. Gleich darauf wurde der Satz von der Zensur gestrichen, bei der nächsten Vorstellung durfte er nicht mehr gesagt werden. In jeder Vorstellung sasssen zwei Männer von der Gestapo, und wenn sie an irgendeinem Wort, einem Satz oder einer Geste etwas anstössig fanden, dann wurde das Singer mitgeteilt, und Singer musste sich dann mit Hinkel in Verbindung setzen, um Änderungen vorzunehmen. Die Juden spielten zwar unter Ausschluss der deutschen Öffentlichkeit, dennoch durfte kein Wort gesagt oder auch nur eine Andeutung gemacht werden, die auf irgendeine Art gegen das Nazi-Regime gerichtet war oder so hätte verstanden werden können.

Die Schauspieler im Jüdischen Kulturbund spielten wie besessen. Als ob die Zeiten ganz normal gewesen wären, als ob man sich um das Morgen keine Sorgen hätte machen müssen. In jedem Krieg entwickeln die Menschen Energien, die unter normalen Umständen gar nicht da sind. Und in der Ausnahmesituation, in der die deutschen Juden sich befanden, haben diese Energien eine ganz merkwürdige Gestalt angenommen. Natürlich wussten die Regisseure und die Musiker, die Schauspieler und die Bühnenarbeiter ganz genau, dass jede Vorstellung die letzte sein konnte, dass es morgen zu Ende sein konnte oder noch am selben Abend. Trotzdem agierten sie nicht in einem geistigen Ghetto,

im Gegenteil, das Theater gab ihnen die Möglichkeit, dem Ghetto zu entkommen. Es wurden Stücke gespielt von Schnitzler und Molnár und Priestley, in den ersten Jahren auch von Goethe und Schiller, Stücke, die keine Ghetto-Mentalität zuliessen. Für die Schauspieler war das ihr Fenster zur Welt, die Tür ins Freie.

Die Leute, die an der Spitze des Kulturbundes standen, waren sich der Grenzen ihrer Aktivitäten natürlich bewusst. Sie hofften, der Kulturbund würde sich nicht als eine temporäre Einrichtung erweisen, sondern auch nach dem Ende des Nazi-Regimes bestehenbleiben. Sie dachten an ein jüdisches Theater in deutscher Sprache mit europäischem Spielplan. Dr. Singer und seine Mitarbeiter stellten sich vor, dass es möglich wäre, in Deutschland einen Rahmen für deutsch-jüdische Kultur zu schaffen, für Theater, Musik, bildende Kunst, eine Institution, die das Dritte Reich überdauern sollte, obwohl sie wussten, dass es kaum möglich war, Pläne für die Zukunft zu machen. Aber die Idee war da. Es sollte etwas Neues aus dem deutschen Judentum heraus entstehen. Man hat nicht geahnt, dass das deutsche Judentum als solches nicht überleben würde.

Auch die deutschen Stellen waren daran interessiert, dass die Juden aufhören, sich um die deutsche Kultur zu bemühen und sich mit ihrer eigenen literarischen, kulturellen, spirituellen Tradition beschäftigen. Und deshalb gab es ein merkwürdiges, aus heutiger Sicht beinahe gespenstisches Zusammenarbeiten zwischen der Abteilung des Propaganda-Ministeriums, die von Hinkel geleitet wurde, und den jüdischen Instanzen mit dem Ziel, den Kulturbund zu einem durch und durch jüdischen Institut zu machen. Jüdische Musik zu spielen, war nicht leicht jüdische Theaterstücke zu finden, war äusserst schwierig, jüdische Opern auszugraben, war ein tolles Unternehmen, jüdische Maler und Bildhauer aufzutreiben, die jüdische Themen behandelten, war so gut wie unmöglich – aber die Behörden drängten darauf. Und die verantwortlichen jüdischen Stellen wollten es auch. So kam es zu dieser merkwürdigen Zusammenarbeit.

Hans Hinkel, dessen Aufgabe es war, den Kulturbund zu überwachen, war eine seltsame Figur, was man damals einen «alten Kämpfer» nannte. Ich glaube, er war 1921 in die NSDAP eingetreten, hatte so viele nationalsozialistische Orden und Abzeichen bekommen, dass er sie

kaum auf der Brust ragen konnte. Er bekam den Auftrag, sich mit jüdischer Kulturarbeit zu befassen. Es lag ihm viel daran, seine Abteilung innerhalb des Propaganda-Ministeriums zu einer wichtigen Dienststelle zu machen. Er stand sozusagen zwischen den Fronten. Er hat den Kulturbund und die jüdische Kulturarbeit im allgemeinen gegen die Gestapo verteidigt und beschützt. Er hat sich darum bemüht, Störungen von jüdischen Kulturveranstaltungen zu verhindern. Wenn die Polizei oder die Gestapo irgendwo eingriff, dann konnte man sich an Hinkel wenden, und er brachte die Sache wieder in Ordnung. Auf der anderen Seite war er natürlich ein überzeugter Nazi. Er wollte regieren, kontrollieren, dominieren. Und es kam noch ein sehr merkwürdiges Moment dazu: Er hat Dr. Singer sehr geachtet, ich möchte beinahe sagen: er hat ihn verehrt. Dieses menschliche Moment hat eine gewisse Rolle gespielt. Trotzdem kann man nicht sagen, dass Hinkel ein Nazi mit Herz war. Er war auf seine Karriere bedacht, aber er war einem Mann wie Singer gegenüber irgendwo unsicher. Er bewunderte Singer, und er fühlte sich ihm unterlegen. Aber – das muss ich zu seinen Gunsten sagen – er überkompensierte das nicht, indem er gegen Singer antrat, sondern er folgte in vielen Dingen dem Rat von Singer.

Hinkel hatte einige Schriften veröffentlicht, die wahnsinnig antisemitisch waren. Die Juden, gegen die er seit 1923 geschrieben, gewettert und geschimpft hatte, waren nun plötzlich das Instrument, mit dem er seine Karriere vorantrieb. Er versuchte, jüdische Kultur zu einem wichtigen Faktor in Nazi-Deutschland zu machen, um dadurch zu einem wichtigen Mann in der Nazi-Hierarchie zu werden. Es gab für ihn kein anderes Betätigungsbereich. Ich würde Hinkel und Eichmann nicht in einem Atemzug nennen, obwohl ein gemeinsamer Nenner da war. Für beide waren Juden die Grundlage ihrer Karrieren. Aber Eichmann arbeitete auf die Abschiebung der Juden hin, vielleicht in der ersten Zeit noch nicht auf deren Ermordung, während es Hinkel auf deren Anwesenheit ankam. Hinkel wollte die Juden so lange wie möglich in Deutschland halten, damit er seine Geschäftsgrundlage nicht verlor. Die Veranstaltungen des Kulturbundes durften von Nichtjuden nicht besucht werden. Jeder Besucher musste als Mitglied eingeschrieben sein

und einen Ausweis haben. Einmal, ein einziges Mal wurde es deutschen und ausländischen Journalisten erlaubt, sich eine Aufführung anzusehen. Die Nazis wollten den Eindruck schaffen, als ob die Juden eine kulturelle Autonomie erhalten hätten. Man konnte in der deutschen Presse entsprechende Artikel lesen. Die Juden hätten keinen Grund, sich zu beklagen, zwar dürften sie nicht mehr an deutschen Zeitungen und deutschen Theatern mitarbeiten, dafür würden sie ihre eigene Kultur entfalten können. Der Kulturbund war für die Nazis ein Mittel der Propaganda. Man könnte sagen, es war ein Schaufenster, in dem ein paar Bilder ausgestellt wurden, die es in Wirklichkeit gar nicht gab.

Natürlich wurde unter leitenden Menschen im Kulturbund darüber gesprochen, ob es überhaupt moralisch zu vertreten sei, in dieser Zeit Theater zu spielen. Ob damit dem jüdischen Publikum nicht eine Realität vorgetäuscht wurde, als ob alles in bester Ordnung wäre. Könnte es sein, dass jemand seine Auswanderung verschob, weil er noch in die Oper, ins Theater, in Konzerte gehen konnte? Darüber wurde natürlich diskutiert. Man kam zu folgendem Ergebnis: Niemand hat seine Auswanderung aufgegeben oder verschoben, weil es den Kulturbund gab, im Grunde hat sich von den Juden niemand täuschen lassen. Man wusste, was draussen vorging, man wusste, dass der Kulturbund den Juden eine moralische Stütze war. Dass sie für einen Abend alles vergessen konnten, dass sie in eine andere Welt versetzt wurden, dass sie statt des Horst-Wessel-Liedes die Zweite Symphonie von Mahler hören konnten – das war das grösste Verdienst des Kulturbundes. Es gelang dem Kulturbund nicht jüdische Kultur zu schaffen, aber es gelang ihm, den jüdischen Menschen eine grosse seelische Hilfe zu geben.

Im Jahre 1938 konnte man fühlen, dass sich die Situation der Juden von Tag zu Tag verschlechterte. Man war auf etwas gefasst, was man nicht definieren konnte. Dieses Etwas geschah am 7. November, als in Paris Herschel Grynszpan auf den Legationsrat vom Rath schoss. Am nächsten Tag, am 8. November, kamen wir wie immer im Theater zur Probe zusammen. Es war eine merkwürdige Atmosphäre. Jeder fragte: Wird denn heute probiert? Aber Wisten sagte: Wir werden uns doch nicht von einem Schuss abschrecken lassen, den ein polnischer Jude in Paris abgegeben hat, wir haben doch damit nichts zu tun. – Als ob er

die Morgenzeitungen nicht gesehen hätte, in denen die Schuld an dem Attentat dem ganzen Weltjudentum und besonders den Juden in Deutschland zur Last gelegt wurde. Mitten in der Probe ging das Telefon, Wisten wurde in die Verwaltung zu Dr. Levie gerufen, kam nach ein paar Minuten zurück und sagte: Wir müssen aufhören, das Theater ist geschlossen, wir können nicht weiterspielen.

Eine gute Woche später, ich glaube, es war am 17. November, bekam ich durch einen Boten einen Brief, ich sollte mich am folgenden Tag in den Räumen des Theaters einfinden. Dieses Schreiben war eine Art Schutzbrief, in dem drin stand, ich wäre unterwegs zu einer wichtigen Konferenz, die vom Propaganda-Ministerium einberufen wurde – oder so ähnlich. Ich kann mich noch gut an den Weg zum Theater erinnern. Die Synagogen waren ausgebrannt, die jüdischen Geschäfte zertrümmert, die Scherben lagen auf der Strasse. Aber das Haus des jüdischen Theaters war unangetastet geblieben. Das Tor war zugesperrt, durch den Hintereingang konnte man ins Büro kommen. Und da sassen dann die leitenden Herren, einige waren in der Zwischenzeit verhaftet gewesen, und Dr. Levie sagte, er wäre bei Hinkel gewesen und das Propagandaministerium würde darauf bestehen, dass das Theater sofort wieder eröffnet wird. Es gab dann eine sehr, sehr erregte Diskussion, dass wir uns zu Bütteln der Gestapo machen würden, wenn wir unter diesen Umständen spielen würden. Es gab einen Punkt, der die Diskussion entschied. Dr. Levie sagte, es wurde ihm versprochen, dass sämtliche Mitarbeiter des Kulturbundes, die in ein KZ gebracht worden waren, sofort entlassen würden, wenn das Theater den Betrieb wieder aufnimmt. Unter den verhafteten Mitarbeitern war Wisten, der Oberspielleiter. An dieser Bedingung konnte man nicht vorbei. Es wurde beschlossen, das Theater wieder aufzumachen. Natürlich stellte sich die Frage: Was kann man in einem solchen Moment jüdischen Menschen vorsetzen? Ein Stück, das dem Ernst der Lage entsprach, gab es nicht. Jemand schlug «Charleys Tante» vor, um die Absurdität der Lage deutlich zu machen. Schliesslich einigte man sich darauf, mit dem Stück weiterzumachen, das vor der Kristallnacht auf dem Programm stand. Es war ein schottisches Studentenstück «Regen und Wind», der Autor

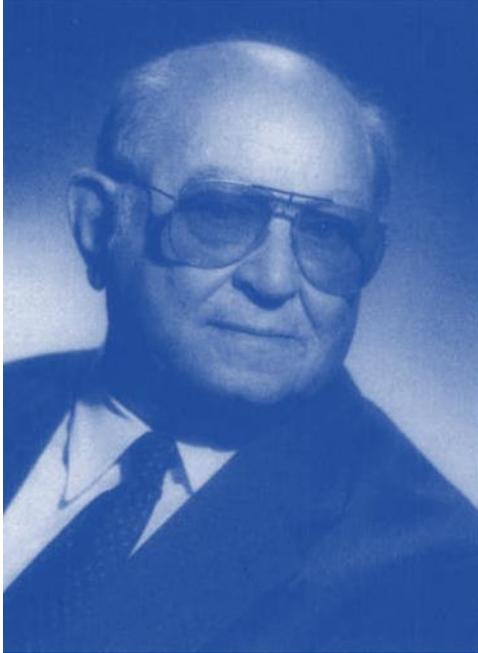
hiess Merton Hodge. Und zwei Tage darauf kam es zu einer Aufführung, die in der Geschichte des Theaters ihresgleichen nicht hatte. Die jüdischen Menschen waren vollkommen verstört, 30'000 Männer waren noch in den Konzentrationslagern, und im jüdischen Theater gingen die Lichter wieder an. Es war wie in einer normalen Stadt, in normalen Zeiten...

Man muss sich mal vor Augen halten, dass nach dem 9. November alle jüdischen Institutionen – mit Ausnahme der Gemeinden und der Reichsvertretung – geschlossen wurden, alle Vereine, sozialen, kulturellen Vereinigungen. Es war alles geschlossen, verboten. Nur der Kulturbund als einzige jüdische Institution sollte wieder aktiv werden. Keine zwei Wochen nach dem Pogrom, am 22. November, ging im Theater der Vorhang wieder auf, so als ob nichts geschehen wäre. Die Schauspieler waren da und schminkten sich, die Garderobieren liefen hin und her, nur eines fehlte: das Publikum. Der Saal war gähnend leer. Ein paar Frauen sassen da, ein paar ältere Menschen und natürlich zwei Herren mit Aktenmappen unterm Arm, die Delegation der Gestapo. Das Stück fing an, man sah ein Zimmer in einer Studentenpension in Schottland, das Grammophon spielte eine Rumba, drei, vier junge Menschen fingen an zu tanzen. Zwei Wochen nach dem Pogrom! Während alles in Schutt und Asche lag, was an jüdischem Gut und Leben gewesen war! – Aber eines war tatsächlich geschehen. Noch bevor der Vorhang wieder aufging, wurden alle Angehörigen des Kulturbundes, die verhaftet worden waren, aus den Konzentrationslagern freigelassen. Insofern war die Entscheidung, wieder zu spielen, richtig. Man hat guten Kollegen das Leben gerettet. Der Zweck der Übung war uns allen klar. Die Nazis wollten der Welt zeigen: Es war ja gar nicht so schlimm! Die Juden spielen wieder Theater! Sie tanzen auf der Bühne! Wenn es wirklich so schlimm gewesen wäre, wie es in der Weltpresse stand, dann wäre so was gar nicht möglich! – So etwa müssen die Nazis gedacht haben, aber ich glaube nicht, dass irgendjemand irgendwo in der Welt sich von diesem Plan hat täuschen lassen.

Ich war dann noch bis zum Juni 1939 im Kulturbund tätig. Aber zwischen November 38 und dem Tag, an dem ich wegging, geschah, war nur noch ein Schatten dessen, was es vor dem Pogrom gewesen war. Jeder hatte nur noch einen Gedanken: Raus, so schnell wie möglich

raus! Vor November 38 war auch Jedem klar, dass man eines Tages würde gehen müssen, nur das Wann stand noch nicht fest. Nach dem Pogrom gab es keine Fragen mehr über den richtigen Zeitpunkt der Abreise. Ich ging mit zehn Mark in der Tasche nach England. Im Juni 39 war ich weg. Wenn ich an diese Zeit zurückdenke, dann muss ich sagen: Der Kulturbund war eine gute Idee. Er hat nicht das erreicht, was er eigentlich wollte, hat keine jüdische Kultur geschaffen. Dafür hat er rund 2'000 Menschen Arbeit verschafft, Schauspielern, Sängern, Musikern, Bühnenbildnern, jüdischen Menschen, die sonst weder Arbeit noch Einkommen gehabt hätten. Und mehr als das: Der Kulturbund hat einigen zehntausend Juden die Möglichkeit gegeben, aus ihrem furchtbaren Alltag auszusteigen und sich in eine andere Welt zu versetzen, und wenn es nur für ein paar Stunden oder einen Abend war. Sie konnten an den grossen Kulturschöpfungen teilnehmen, die Europa bereichert haben. Das hat der Kulturbund geschafft.

Geschminkt und mit goldenen Locken bei den Meistersingern



***Konrad Latte**, geboren 1922 in Breslau, schlug sich unter falschem Namen bis Kriegsende durch. Er gründete das Berliner Barock-Orchester, dessen Leiter er bis heute ist.*

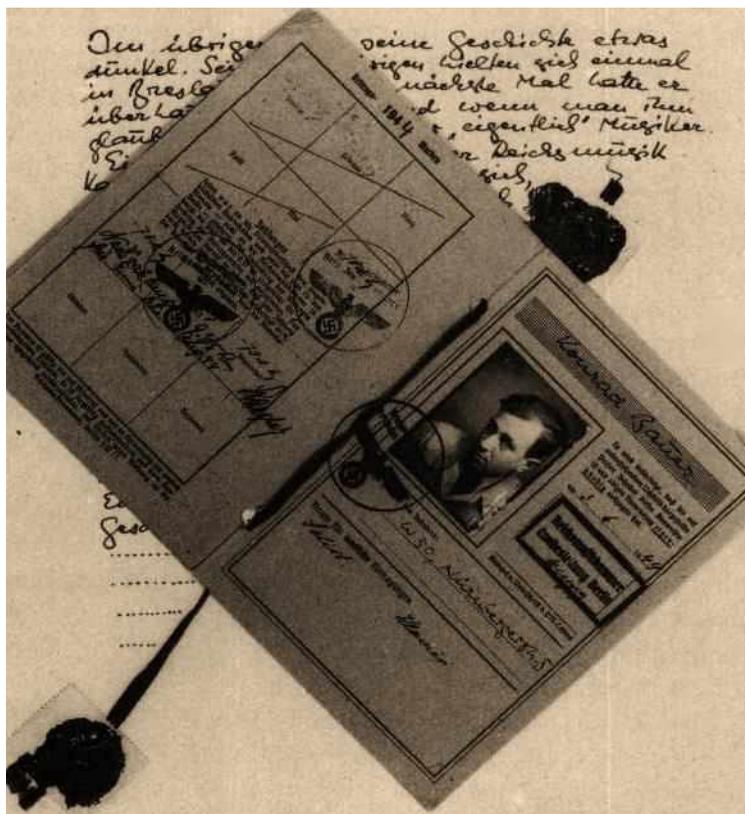
Im Frühjahr 1941 habe ich zum ersten und letzten Mal in meinem Leben eine grosse Trommel geschlagen. Rudolf Schwarz probte mit dem Orchester des Kulturbundes die Zweite Mahler-Sinfonie und brauchte Verstärkung für das Schlagzeug. Wir waren drei Dirigentenschüler auf der Hollaender-Musikschule und aus irgendeinem Grund fiel die Wahl auf mich.

Ich war immer ein bemerkenswert schlechter Schüler, nur in Musik und Deutsch war ich gut. Nach der Grundschule bin ich aufs Gymnasium gekommen, das war 1932 in Breslau, und schon 1934 musste ich da wieder runter – als Nichtarier. Ich habe mich übrigens auf die Frage des Klassenlehrers, wer Arier sei und wer Nichtarier, als Arier gemeldet, weil ich dachte, Arier heisst Jude. Als Einähriger konnte ich damit nicht viel anfangen. Dann kam ich auf eine jüdische Schule und in ein Milieu, das ich überhaupt nicht kannte. Ich hatte ja erst durch die Nazis mitbekommen, dass wir Juden waren. Bei uns wurde in die Kirche gegangen, weniger aus religiösen als aus ästhetischen Gründen, in Breslau gab es so schöne gotische Kirchen mit wunderbarer Orgelmusik. Daneben pflegte mein Vater ein verschämtes Judentum, einmal im Jahr, am Versöhnungstag, ging er in die Synagoge und fastete. Und dann wurden wir schnell hineingetrieben in das Judentum, obwohl wir von den Gebräuchen und den Geboten eigentlich keine Ahnung hatten. Ich habe in der jüdischen Schule meistens geschwänzt, im Einverständnis mit dem Klassenlehrer. Es waren Zustände, die man sich heute kaum vorstellen kann, es war so eine allgemeine Gleichgültigkeit, ich ging zwar in die Schule, aber meistens ging ich nicht hin, es kam nicht darauf an, weil man nicht wusste, wie es weitergehen würde.

Dann waren meine Eltern auf einmal der Meinung, ich sollte körperlich was tun und mich stärken und gaben mich zu einem Bauern, einem



Postausweis



Ausweis der Reichsmusikkammer für Konrad Latte.
 Juni 1944

Konrad Latte 1944



jüdischen Bauern namens Gutmann, der einen Hof bei Breslau hatte. Ich sollte bei dem irgendwas Praktisches lernen, da ich ausser Klavierspielen nichts konnte. Bei dem Gutmann bin ich zwei Wochen geblieben. Danach schickten sie mich nach Berlin, ich weiss nicht mehr, wann das war, jedenfalls hatte ich in Berlin zuerst Orgelunterricht, dann kam ich auf die Hollaenderschule. Ich weiss auch nicht mehr, wie meine Eltern das bezahlen konnten. Mein Vater hatte in Breslau eine Textilhandlung, 1933 wurde er von seinen «arischen» Partnern rausgeschmissen und war völlig mittellos. Er ist dann mit zwei schweren Koffern durch Breslau gezogen, von einem Geschäft zum anderen, und hat seine Artikel angeboten. Ich springe jetzt ein wenig hin und her in der Zeit. Mir ist eben eingefallen, dass meine erste Begegnung mit dem Kulturbund doch schon in Breslau war. Da wurde ‚Judas Maccabäus‘ von Händel aufgeführt, und ich hatte das grosse Glück, im Kinderchor mitsingen zu dürfen. Nach den Proben wurden die Kinder nach Hause geschickt, aber ich blieb heimlich da und hörte mir die Orchesterproben an. Das war meine erste Begegnung mit dem Kulturbund. Dann erinnere ich mich noch an einen Vortrag von Julius Bab, weiss aber nicht mehr, wann das war.

Als dann die Transporte losgingen, wurden die Breslauer Juden in den «Freundessaal» gebracht, wo immer die Veranstaltungen des Kulturbundes stattgefunden hatten. Der Saal war voll mit zweistöckigen Pritschen, und dort warteten die Familien dann auf den Abtransport. Ich wurde in Breslau dienstverpflichtet und arbeitete in einer Farbenfabrik. Ich war der einzige Jude dort und musste an der Arbeitskleidung einen Stern tragen. Den hatte meine Mutter angenäht. Das Frühstück musste ich alleine einnehmen, in einem separaten Verschlag, nicht zusammen mit den arischen Arbeitern. Zu dieser Zeit wurden immer mehr Juden abgeholt, und ich dachte, das ist doch eigentlich nicht möglich, dass hier Leute verschwinden und kein Mensch weiss, wohin und warum. Man bekam eine Postkarte, da stand drauf: Sie haben sich da und dort einzufinden und dürfen 20 Pfund Gepäck mitnehmen. Ich wollte nicht einsehen, dass es keinen anderen Ausweg gab. Dann hab’ ich angefangen, meine Eltern verrückt zu machen. Ich sagte: Das tun wir einfach nicht. Und ich weiss noch genau, wie die reagierten. Mein Vater sagte:

Erstens, das geht nicht. Zweitens, mir wird keiner was tun, ich war Freiwilliger im Ersten Weltkrieg. Und drittens, wie stellst du dir das vor, illegal zu leben, das ist praktisch nicht machbar. Dabei wurde die Situation immer schwieriger, immer enger, wir mussten von einer Wohnung zur nächsten ziehen, es wurden immer mehr Leute in eine Wohnung gelegt. Zum Schluss wohnten wir in einem Zimmer im Verwaltungsgebäude des jüdischen Friedhofs. Mein Vater weichte langsam auf, er fing an, sich mit dem Gedanken zu beschäftigen, dass wir es in der Illegalität versuchen sollten. Da haben wir überlegt, wie könnte das praktisch aussehen. Wir konnten auf keinen Fall in Breslau bleiben und beschlossen, nach Berlin zu fahren. Da hatte mein Vater Geschwister, und da lebten auch ein paar Freunde meiner Eltern. Ich sagte, wir fahren nach Berlin, und dort sehen wir weiter. Eines Tages brachte meine Mutter den Müll-eimer runter, da kam ein Radfahrer an ihr vorbei und rief ihr zu: Die holen heute wieder Juden ab! Wir wussten, dass wir an der Reihe waren, denn fast alle anderen waren schon weg, mein Vater arbeitete auf der jüdischen Gemeinde und hatte deswegen ein wenig Einblick, so war es klar: wir waren dran. Wir trafen uns, ich hatte noch meine verschmierte Arbeiterkluft an, und dann sind wir erst mal ein paar Tage in Breslau untergetaucht, bei unseren früheren Angestellten. So konnten wir unser Abtauchen in die Illegalität ein wenig vorbereiten. Ein Bekannter meines Vaters hat uns sein Hakenkreuzabzeichen zur Verfügung gestellt, das hat mir später immer wieder das Leben gerettet. Meine Mutter hat von irgendwoher Trauerkleidung bekommen, wir dachten, eine Dame in Trauer würde man in Ruhe lassen. Dann sind wir von Breslau nach Berlin gefahren, und zwar in einem Personenzug, weil die D-Züge kontrolliert wurden, da konnte man ja durchgehen, bei den Personenzügen nicht. Jeder von uns sass in einem anderen Abteil, und so sind wir in der Nacht vom 2. zum 3. März 43 nach Berlin gefahren.

Wir kamen an, und Berlin brannte. Es hatte in der Nacht einen Wahnsinnsangriff gegeben. Als erstes sind wir zu der Schwester meines Vaters gegangen. Aber die war nicht mehr da. Wo wir hinkamen, waren die Leute schon abgeholt, die Wohnungen versiegelt. Wir haben uns dann in ein Restaurant gegenüber der Gedächtniskirche gesetzt und

überlegt, was wir machen könnten. Wir hatten etwas Geld, aber keine Papiere, wir hatten, als wir aus Breslau abfuhren, unsere Ausweise an die Gestapo geschickt und dazu geschrieben: Wir gehen ins Wasser, in die Oder, Welt adieu. Und mit dem Geld konnten wir nichts anfangen, ohne Karten und ohne Bezugsscheine gab's ja nichts zu kaufen. Über einen Cousin meiner Mutter nahmen wir dann Kontakt auf zu einer jungen Schauspielerin, das war die Ursula Meisner, von Fritz Wisten die «göttliche Meisner» genannt. Sie war damals gerade Anfang 20 und bei Gründgens am Staatstheater engagiert. Wir trafen sie, und sie sagte: Selbstverständlich könnt ihr bei mir wohnen. – Sie kannte uns überhaupt nicht, hatte gar keinen Grund, drei untergetauchte Juden bei sich aufzunehmen! Wir blieben dann ein paar Tage bei ihr, zu dritt auf Luftschutzbetten, die sie bei sich im Flur aufgebaut hatte.

Ich habe in den über zwei Jahren meiner Illegalität so viele Menschen hier kennengelernt, die mutig und anständig waren, die was getan und Kopf und Kragen riskiert haben, Harald Poelchau vor allem. Aber ebenso Leo Borchart, der erste Chefdirigent der Philharmoniker nach dem Krieg und dessen Frau Ruth Andreas-Friedrich, die später unsere Erlebnisse sehr anschaulich in ihrem Buch «Der Schattenmann» geschildert hat; dann noch Boris Blacher, Edwin Fischer, Erich Kästner – und viele, viele Unbekannte aus allen Schichten der Bevölkerung. Kästner schrieb mir Jahre danach einmal: «Sie sind in der braunen Zeit mit einem blauen Auge davongekommen.»

Eine Bekannte meiner Mutter brachte uns zu Harald Poelchau, dem Gefangnispfarrer von Tegel und Plötzensee. Der hatte Lebensmittelkarten, und er kannte Leute, die bereit waren, einen für eine Nacht aufzunehmen. Meine Eltern und ich trennten uns dann, wir konnten nicht gut immer zusammen auftreten. Ich dachte, ich müsste die Zeit nutzen, um etwas zu lernen, und habe dann den Organisten der Gedächtniskirche, Drwenski hiess er, angerufen und hab' ihn gefragt, ob ich bei ihm Orgelstunden haben könnte. Wir trafen uns in der Kirche, ich spielte ihm was vor, und er strahlte. Er war für die Organisten in ganz Berlin verantwortlich, und es gab keine! Er machte gleich einen Dienstplan für mich: Am Sonntag da und am Montag da, hier eine Trauung und da eine

Taufe und dazwischen ein Tag im Krematorium. Ich hatte mich bei ihm als Konrad Bauer vorgestellt, nierenkrank und deswegen nicht an der Front. Das war ihm völlig egal, er war glücklich, dass er endlich einen hatte, der Orgel spielen konnte, und hat mich mit Arbeit eingedeckt. Die Schwierigkeit war nur, dass ich nicht zu erreichen war, weil ich keine Unterkunft hatte, aber da haben wir irgendeinen Ausweg gefunden.

Also, ich fing sofort an und war gleich voll im Geschäft. Für eine Beerdigung gab's sieben Mark, der Job im Krematorium war dagegen schlecht bezahlt, pro Leiche nur eine Mark, dafür ging's aber am laufenden Band, von acht Uhr früh bis fünf Uhr nachmittags, alle zwanzig Minuten „Jesu, meine Freude«, so kam auch einiges zusammen.

Ich lernte allerlei Leute in der Illegalität kennen, u.a. Frau Harich, Mutter des später bekannten Wolfgang Harich. Bei der habe ich eine Weile gewohnt, ich weiss nicht mehr, wer mich zu ihr gebracht hat, man lernte ja immer einen durch den anderen kennen. Da habe ich dann ihren Sohn Wolfgang getroffen, der war Soldat und ungefähr so alt wie ich. Die Bekanntschaft mit ihm hatte dann ganz grosse Konsequenzen. Später wohnte ich in einer Pension in der Nürnberger Strasse, wo man sich nicht ausweisen musste. Die verzichteten darauf, sich von den Gästen die Papiere zeigen zu lassen und nahmen dafür den dreifachen Preis. Da hab' ich eine Zeitlang gewohnt und war auch erreichbar, was wichtig für meinen Job war. Eines Tages klingelt das Telefon, und dran ist Wolfgang Harich. Der hatte an sich in Russland zu sein und nicht am Bahnhof Zoo. Gleich darauf kam er mit einem schweren Koffer bei mir an und fragte: Kann ich den Koffer bei dir lassen? Er sagte, er wäre fahnenflüchtig und fragte mich: Was mach' ich jetzt, du hast doch mehr Erfahrung mit so was. – Ich sagte: Du musst dich stellen, du musst zurück. – Wir redeten bis spät in die Nacht, am nächsten Tag wollte er wiederkommen und seinen Koffer holen. Stattdessen kam die Gestapo, die machten eine Razzia. Sie wollten meinen Ausweis sehen, und ich hatte nur meinen Postausweis, da hätte ich denen gleich die jüdische Kennkarte vorzeigen können. Also wurde ich verhaftet. Mitten in der Aktion geht das Telefon, und verlangt wird Herr Bauer. Es war mein Vater, der mich sprechen wollte. Der Gestapo-Mann nahm den Hörer

ab und sagte: Herr Bauer ist nicht da, ich soll Ihnen aber ausrichten, Sie möchten bitte gleich herkommen. So ist mein Vater der Gestapo direkt in die Arme gelaufen und durfte gleich mitkommen in die Grosse Hamburger Strasse. Dann hat meine Mutter erfahren, dass wir verhaftet waren und hat etwas getan, was ich nie verwiden werde – sie hat sich freiwillig gemeldet. Sie hat an dem Sammellager in der Grossen Hamburger Strasse geklingelt und hat gesagt, ich bin Frau Latte, mein Mann und mein Sohn sind hier, und ich möchte auch... Und da haben wir dann zusammen ein paar Wochen verbracht.

Die Transporte nach Auschwitz gingen vom Sammellager in der Grossen Hamburger Strasse, die warteten immer, bis genug Juden da waren. Und eines Tages waren wir dran. Uns wurde gesagt, es geht zum Arbeitseinsatz im Osten, die Familien bleiben zusammen. Wir standen bereits angetreten im Gang, da kam einer von der Gestapo und sagte: Latte, Konrad, bleibt hier. Nun war es dort nicht üblich, dass man fragte, warum und weswegen. Meine Eltern kamen weg und nie wieder zurück, und ich blieb da und wusste nicht, warum. Dann wurde ich zum Verhör geholt, und was stand da im Raum: der Koffer von Wolfgang Harich, voll mit kommunistischer Propaganda und oben drauf seine Wehrmachtsuniform. Den Harich, der in einer anderen Pension untergekommen war, den hatten sie auch. Das Dumme war, dass wir für den Fall, dass etwas schiefgeht, nichts verabredet hatten. Er wollte ja wiederkommen und seine Sachen holen. Da konnte ich keine Legende erfinden, es gab nichts zu erfinden. Und da hab' ich dem Gestapo-Menschen gesagt: Hören Sie, ich konnte doch nicht gut als untergetauchter Jude hingehen und den anzeigen. – Da sagte er: Das ist Ihr Pech, das werden Sie mit dem Leben bezahlen müssen. – Das hat er nicht so freundlich gesagt. Und dann wurde ich Kartoffel-Kalfaktor, weil ich schon so lange in dem Lager in der Grossen Hamburger Strasse und auch vertrauenswürdig war.

Ich hatte Zugang zum Kartoffelkeller, und in diesem Keller waren auch die Sicherungen für das ganze Haus, das ursprünglich ja ein Altersheim gewesen war und von den Nazis umgebaut wurde zu einem Gefängnis mit Stacheldraht und Scheinwerfern und allen Schikanen. Und da hat eines Abends ein Mithäftling, der technisch begabter war als

ich, die Sicherungen rausgedreht, so dass alles im Dunkeln lag, und wir sind durch den Hinterausgang raus, durch den Stacheldraht, über den Friedhof und über die Mauer weg. Das muss im November 43 gewesen sein. Draussen begann das illegale Leben von Neuem, und das war jetzt viel schwieriger, weil die Leute, die ich aufsuchte, glaubten, ein Gespenst vor sich zu haben. Alle waren erleichtert gewesen, dass ich weg war, und nun war ich wieder da. Es war ganz scheusslich. Ich mach' jetzt wieder einen Sprung zurück. Bevor ich verhaftet wurde, lernte ich Gottfried von Einem kennen. Der hatte gerade ein Ballett geschrieben, das in Dresden von Tatjana Gsovsky uraufgeführt werden sollte, und diese suchte einen Pianisten, der mit den Tänzern korrepetieren sollte. Das hab' ich dann gemacht bis zu meiner Verhaftung. Gottfried von Einem kannte Gott und die Welt, und er brachte mich in die Staatsoper. Da hab' ich dann auch korrepetiert, nicht legal, unterderhand. Und ich bekam einenjob als Statist und verdiente jeden Abend 5 Mark dabei.

Geschminkt und mit langen goldenen Locken trat ich in den Meistersingern auf, ich erkannte mich selber nicht wieder. Furtwängler und ich haben da zusammengewirkt, er unten und ich oben. Und wenn ich spielfrei hatte, sass ich jeden Abend in der Intendantenloge, ich hatte einen Freund, der war Logenschliesser, dem gab ich immer die 5 Mark, die ich verdient hatte, und dafür liess er mich in die Loge rein. Und da sass ich dann, sooft es nur ging, weil ich von dort den Dirigenten so gut sehen konnte. Als ich dann aus der Grossen Hamburger Strasse geflohen war, bin ich zu Gottfried von Einem gegangen und hab' ihm die Wahrheit gesagt. Wer ich wirklich bin und warum ich unter einem falschen Namen bei ihm aufgetaucht war. Er hat mir wahnsinnig geholfen, hat mir seinen Staatsopernausweis zur Verfügung gestellt, ich bin dann eine Weile auf den Namen Gottfried von Einem gereist. Als Baron hat man es im Leben viel leichter. Ich weiss noch, dass ich mit diesem Ausweis zum Schöneberger Rathaus gegangen bin und einen Bezugsschein für einen Anzug und eine Raucherkarte bekommen habe. Trotzdem brauchte ich noch einen richtigen Ausweis. Von Einem kannte einen der Obermacher bei der Reichsmusikkammer. Er ging zu dem hin und sagte, er hätte einen Freund, dessen Papiere bei einem Luftangriff verbrannt seien, der brauche jetzt einen Ersatzausweis.

Da haben sich die beiden tief in die Augen gesehen, und der Mann von der Musikkammer fragte den Herrn von Einem: Ist er arisch? Und Herr von Einem antwortete: So wie ich. Und da hat er mir einen Ausweis ausgestellt, einen echten Ausweis auf den Namen Konrad Bauer. Einen Pass und einen Wehrpass hätte ich auf dem schwarzen Markt auch bekommen können, aber das konnte ich nicht bezahlen.

Dann hörte ich, dass für ein Fronttheater ein Kapellmeister dringend gesucht wurde. Ich dachte, das wäre der richtige Job für mich, das müsste ich machen. Ich ging zu dem Intendanten, sagte Heil Hitler!, Bauer ist mein Name, ich habe gehört, Sie suchen einen Kapellmeister, hier bin ich. Der liess sich von mir was vorspielen, fand das gut und sagte: Wir machen gleich einen Vertrag. – Ich sagte: Ich hab' keinen einzigen Ausweis, mir ist alles verbrannt. – Das war damals nichts Aussergewöhnliches. Er sagte: Das macht nichts, ich hab' genug Ausweise, ausserdem fahren wir mit einem eigenen Bus, da passiert sowieso nichts, und wenn es mal Schwierigkeiten gibt, dann steh' ich hinter Ihnen. – Die erste Station war Goslar, da lernte ich ein Wesen kennen, das heute meine Frau ist. Wir sind dann durch die Lande gefahren, und ich war in meiner Eigenschaft als Kapellmeister zugleich stellvertretender Intendant. Und wenn der Intendant keine Lust hatte oder besoffen war, dann habe ich vor jeder Aufführung die Rede gehalten: Kameraden! Im Namen des Propagandaministeriums begrüßen wir euch, der Endsieg steht unmittelbar bevor!

Die Kollegen waren eigentlich sehr nett, aber da war die Kollegin Peggy, und die sagte eines Tages: Dieser Judenjunge, da stimmt doch was nicht, der hat keinen Ausweis und ist nicht an der Front und sieht so jüdisch aus, den werd' ich mal überprüfen lassen. – Meine Frau hat davon gehört und mir gesagt: Da muss man was unternehmen, die meint es ernst, die macht das. – Die Frau war so eine verblühte Operettenschönheit, hatte ihre beste Zeit hinter sich. Ich bin dann zum Intendanten und hab' ihm gesagt: Ich muss Sie mal dienstlich sprechen, ich habe gehört, ich werde hier für einen Juden gehalten! Das kann ich nicht auf mir sitzen lassen! Was haben Sie vor, dagegen zu unternehmen? – Ihm war das unangenehm, er sagte: Machen Sie doch keinen Ärger, Sie wis-

sen doch, was die Leute so quatschen... Darauf ich: Das lass ich mir nicht gefallen, alles, nur nicht Jude! Das nicht! – Daraufhin wurde das ganze Theater zusammengerufen. Die Frau fing an zu kreischen: Eine Unverschämtheit, wie kann der nur, ich hab' doch nie gesagt... Worauf die anderen sagten: Du hast doch erst gestern gesagt, diesen Juden hau' ich in die Pfanne. – Daraufhin fiel sie um und sagte: Soll er sich mal ausweisen, dann ist die Sache aus der Welt. – Worauf ich sagte: Ich bin Ihr Dienstvorgesetzter, ich weise mich Ihnen gegenüber nicht aus, aber wenn Sie wollen, gehen wir sofort zur nächsten Gestapo, da werden wir die Sache klären. – Da gab sie dann auf: Nein, das doch nicht... Ich hab' dann gesagt, ich bin bereit, die Sache auf sich beruhen zu lassen, wenn sie sich vor der gesamten Mannschaft bei mir entschuldigt. Das hat sie dann auch getan. Ich machte mit dem Fronttheater weiter, bis zum 1. September 44, da wurden alle Theater geschlossen, der totale Krieg war da. Und da wusste ich wieder nicht, wohin. Inzwischen wohnte meine Frau in Bad Homburg, und sie schrieb mir: Komm her! Also ging ich nach Bad Homburg und übernahm da sofort die Leitung des Kirchenchores.

Ich habe die ganze Zeit während der Illegalität immer so gelebt, dass ich soweit wie nur möglich in der Öffentlichkeit stand, ganz weit vorn. So habe ich es bis zum Schluss gehalten, bis April 45 als Leiter des Kirchenchores in Bad Homburg. Da wurden wir auch getraut, in der Kirche unter Bauer und beim Standesamt unter Latte. Und dann kam etwas, was viel schlimmer war als die ganze Illegalität. Nach dieser ungeheuren Anspannung, unter der man jahrelang gelebt hatte, dachte ich, jetzt hast du alles überstanden, jetzt wirst du aufgefangen und gestreichelt. Aber es rührte sich nichts, niemand kam auf einen zu und sagte: Herzlichen Glückwunsch zum Überleben. Ich war arbeitslos, musste stempeln gehen und bekam eines Tages Arbeit zugewiesen, im Bergwerk. Das war in Hamm, wo wir hingezogen waren, weil die Mutter meiner Frau da ein Haus hatte. Ich weiss noch genau, wie ich sagte, nein, das mache ich nicht, und der Mann vom Arbeitsamt antwortete: Was wollen Sie eigentlich, seien Sie doch froh, dass Sie wieder in die deutsche Volksgemeinschaft aufgenommen worden sind.

Eine kranke Idee, ein teuflischer Plan



Mascha Benya (Benjakowsky), geboren 1909 in Wirballen/Litauen, trat zunächst mit jiddischer und hebräischer Folklore, dann als Opernsängerin im Kulturbund auf. Sie emigrierte Ende 1938 in die USA, wo sie ihre Karriere fortsetzte. Sie lebt heute in New York. – **Bert Bernd** (Berthold Segall), geboren 1914 in Berlin, kam als Anfänger zum Theater des Jüdischen Kulturbundes. Er emigrierte nach der Kristallnacht in die USA. Er lebt heute in New York.

Mascha: Ich wurde zum Vorsingen eingeladen, weil die Sopranistin beschlossen hatte, aus Deutschland wegzugehen und man einen Ersatz für sie brauchte. Sie war eine berühmte Künstlerin und hatte Angebote aus den USA. Ich habe einige Arien gesungen, und ein paar Tage später bekam ich die Nachricht, ich sei engagiert. Ich hatte überhaupt keine Erfahrung als Opernsängerin, ich hatte nicht einmal Schauspielunterricht gehabt, aber irgendwie muss ich auf die Leute ... oder sie waren einfach dermassen verzweifelt, weil immer mehr weggingen. Das war 1937, und die erste Oper, in der ich auftrat, war Don Pasquale. Dann kam «Wenn ich König wär», und die letzte Oper vor meiner Auswanderung war Rigoletto, im Oktober 38. Bevor ich in der Oper anfang, war ich schon einige Male in Konzerten des Kulturbundes aufgetreten. Ich erinnere mich an gemeinsame Auftritte mit Anneliese Landau, sie hielt Vorträge über jüdische Musik, und ich sang dazu die Beispiele. Ich hatte ein Repertoire mit jiddischen und hebräischen Liedern, das war mein eigentliches Gebiet. Da ich einen litauischen Pass hatte, galt ich in Berlin als Ausländerin und bekam deshalb keine Arbeitserlaubnis. Schliesslich gaben sie mir doch eine, weil es den Nazis darauf ankam, dass sich die Juden mit ihrer eigenen Kultur beschäftigen und die Finger von der deutschen Kultur lassen. Da war meine hebräische Erziehung und mein jiddischer Hintergrund gerade recht. – Ich hatte schon vorher versucht, in den Kulturbund zu kommen, irgendjemand hatte mich empfohlen, und ich wurde zu einem Gespräch mit einem der leitenden Herren eingeladen. Ich sagte ihm, ich wollte jiddische und hebräische Lieder singen. Worauf er meinte: Niemand interessiert sich für diese Art von Musik, das kann keiner verstehen. Es klang, als ob er sagen wollte: Nennen Sie so etwas Kultur?

Bert: Das war die Haltung unter den deutschen Juden damals. Sie



*Mascha Benya
(Benjakowsky) als Gilda
in Verdis «Rigoletto»,
Berlin 1938*



*Bei der Probe.
Von links: Susanne Löwenstein, Walter Ulitzki, Siegfried Urias, Mascha Benya, am Klavier Leo Altmann*

*«Die goldene Kette» von
Itzhak Leib Perez, September 1936.*

Von links: Bert Bernd, Willy Prager, Sigmund Nunberg



Mascha Benya 1938

*Bert Bernd und
Wolfgang Bernstein
(links) in «Das Gericht»
von Schulamit Bat Dori,
Mai 1938*

*Mascha Benya in der
Garderobe des
Kulturbundtheaters*



*Bert Bernd (Berthold
Segall) 1938*

waren so schrecklich deutsch, bis sie von den Nazis eines Besseren belehrt wurden. Die jüdische Kultur war ihnen nicht gut genug, eigentlich keine richtige Kultur.

Mascha: Nur bei den Zionisten war es anders, die mochten so was. Die liebten jiddische Folklore. Ich erinnere mich an Robert Weltsch, den Chefredakteur der Jüdischen Rundschau, oder Rabbiner Joachim Prinz. Die mochten diese Kultur, schätzten sie sehr.

Bert: Meine Karriere beim Kulturbund begann 1934. Ich hatte gerade meine Schauspielausbildung bei Ilka Grüning und Lucy Höflich beendet. Von denen angenommen zu werden, war schon eine Auszeichnung, mit einem Zeugnis entlassen zu werden, noch mehr. In normalen Zeiten wäre es kein Problem gewesen, an einem Theater ein Engagement zu finden. Aber das waren keine normalen Zeiten. Ich sprach beim Kulturbund vor, ich glaube, es war Fritz Jessner, der mich hörte, und bekam dann gleich ein Engagement und wurde ein Mitglied des Theater-Ensembles. Meine erste Rolle war in «Jeremias» von Stefan Zweig, ich spielte einen Jungen, der nur mit einem Leopardenfell bekleidet war. Das war furchtbar aufregend. Ein Traum wurde Wirklichkeit, ich spielte Theater! Es dauerte ein paar Monate, bis ich begriffen hatte, was es mit dem Kulturbund auf sich hatte. Seine Funktion war ganz einfach die, ausländischen Diplomaten, Korrespondenten, Besuchern vorzuführen, was für ein wunderbares, blühendes Kulturleben die Juden in Deutschland hatten. Sie wurden ins Theater geführt, man zeigte ihnen die Oper, das ganze Kulturleben in voller Blüte. Wir waren kleine Figuren auf dem Schachbrett der Nazis, die herumbewegt wurden, um Illusionen zu kreieren. Das Ganze war eine Lüge, vom ersten bis zum letzten Tag. Und ich bin sicher, dass alle Angehörigen des Kulturbundes sich dessen früher oder später bewusst wurden. Es gab allerdings etwas, was echt war, was die Mühen lohnte: Wir konnten in unserem Beruf arbeiten, wir hatten ein Publikum, wir wurden geschätzt und gebraucht. Das wog zum Teil die Lüge auf, aber es hat uns den bitteren Geschmack des Unternehmens nicht versüsst.

Mascha: Mir war das so nicht bewusst. Bevor ich in das Ensemble aufgenommen wurde, habe ich nur eine Aufführung im Kulturbund gesehen. Einige Leute haben auf den Kulturbund runtergeschaut, als wäre

das ein Provinztheater – kein Vergleich mit der Staatsoper, der Städtischen Oper und anderen grossen Häusern. Es war so etwas wie ein Familienbetrieb, wo man sich gegenseitig nicht sehr ernst nimmt. Die Leute benahmen sich wie Snobs, die etwas Besseres gewohnt waren. Tatsache war, dass die Programme ein hohes Niveau hatten und dass es im Kulturbund viele Sänger und Musiker gab, die vorher in den grossen Häusern gearbeitet hatten.

Bert: Ich denke, Leute wie Singer und Levie haben sich etwas vorgenommen. Singer war der beste Beweis für diese Art der Selbsttäuschung. Er war in den USA und kam zurück! Er hatte keinen Sinn für die Realitäten. Aber in einem Punkt hat Mascha recht: die Qualität der Aufführungen war wirklich gut. Die Schauspieler kamen aus dem ganzen Reich, der Kulturbund war ihre einzige Chance, in ihrem Beruf arbeiten zu können. Es waren prominente und renommierte Leute darunter mit Karrieren, die abrupt beendet wurden. Sie trafen sich alle im Kulturbund. Und deswegen war ich so stolz, dass ich mit diesen Namen zusammen auftreten konnte. Aber es war dennoch ein Tanz auf dem Vulkan oder um das grosse Feuer herum, in dem immer mehr Menschen verschwanden. Dessen waren sich nicht alle bewusst.

Mascha: Ich kam nach Berlin kurz vor der Machtergreifung. Meinen Lebensunterhalt verdiente ich mir mit Hebräischstunden für Juden, die nach Palästina auswandern wollten. Dennoch meinten viele, es werde nicht lange dauern, bis die Deutschen wieder zu sich kommen würden. Viele Menschen, die hätten auswandern können, blieben. Sie gingen in die Cafés am Kurfürstendamm, wurden an einem Abend zusammengeschlagen und gingen am nächsten Abend wieder hin, so war das damals.

Bert: Ich glaube nicht, dass die Menschen freiwillig blieben. Sie hatten keine Möglichkeit, rauszukommen, keine Verbindungen, keine Verwandten im Ausland, kein Geld.

Mascha: Sie haben den Nazis vertraut. Vergiss nicht, wie deutsch Singer war und wie sehr er die Ostjuden nicht mochte. Ich kann mich noch an die Bemerkungen erinnern, die er gelegentlich machte. War er deutsch! Er hat den Nazis sein Ehrenwort gegeben, dass er aus den USA zurückkommen würde.

Bert: Ich verstehe nicht, wie man sich Illusionen über die Nazis machen konnte. Sie hatten eine klare Reputation und machten kein Hehl aus ihren Absichten.

Mascha: Aber es ging stufenweise... Am Anfang war es nicht so schlimm wie in den späteren Jahren.

Bert: Aber es wurde immer schlimmer! Die Richtung war klar. Und es war nicht schwer zu begreifen, dass es nicht besser werden würde.

Mascha: Es gab die Zionistische Organisation, die Jüdische Rundschau, das Israelitische Familienblatt...

Bert: Weil sie am Anfang alles unterstützten, was in Richtung Emigration ging. Später sind sie dann zu der Überzeugung gekommen, dass es besser war, die Menschen umzubringen, statt sie emigrieren zu lassen. Viele denken heute, dass der ganze Schrecken mit dem Krieg begonnen hat. Aber das stimmt nicht. Alles begann schon 33, mit den ersten Konzentrationslagern. Ich habe damals schon ein paar Freunde verloren, «auf der Flucht erschossen», oder wie sie es sonst nannten.

Mascha: Ich habe das nicht mitbekommen. Meine Eltern, die in Litauen waren, schrieben mir: Komm nach Hause. Und ich war mit meiner Karriere beschäftigt, weil ich etwas zum Vorzeigen haben wollte, wenn ich nach Amerika kam.

Bert: Mein Hintergrund ist etwas anders. Mein Vater war ein Sozialdemokrat, ein politisch bewusster Mensch sein Leben lang. Ich wusste, dass ich Radio hören musste, wenn ich erfahren wollte, was zwei Strassen weiter los war, man musste London oder Paris hören, wenn man wissen wollte, was am Potsdamer Platz passierte. Das Radio war unser wertvollster Besitz, wir sassen jede Nacht davor und hörten ausländische Sender. Als im November 38 ein junger polnischer Jude einen deutschen Diplomaten in Paris erschoss, da erhoben sich in allen deutschen Städten ganz spontan die Menschen und versammelten sich ebenso spontan vor den Synagogen und brannten so viele wie möglich nieder. Überall im Lande wurden Juden verhaftet, alle jüdischen Aktivitäten wurden verboten: Konzerte, Vorträge, Vorstellungen, nichts ging mehr. Ich hatte mich versteckt und schlich mich jeden Abend in eine Telefonzelle, um meine Eltern anzurufen und ihnen zu sagen, dass ich noch lebe und gesund bin. Und nach dem vierten oder fünften Anruf

zu Hause sagte mir meine Schwester, da wäre ein Brief vom Kulturbund für mich, ich sollte zu einer Probe ins Theater kommen. Ich glaubte meiner Schwester kein Wort, sie bestand aber darauf, es wäre so. Also bin ich nach Hause gegangen, und da lag tatsächlich eine Benachrichtigung vom Kulturbund, ich sollte am nächsten Tag zu einer Probe des laufenden Stückes erscheinen. Dem Brief lag ein Papier bei, das von Hinkel unterschrieben war, in dem drinstand, ich sei ein Mitglied des Kulturbund-Ensembles. Es war ein Schutzbrief, wie im Mittelalter üblich, damit die Juden von einem Ort zum anderen reisen konnten und unterwegs nicht erschlagen wurden. Das war auch der Sinn dieses Papiers von Hinkel. Mit dem Hinkel-Schutzbrief in der Tasche radelte ich also am nächsten Tag zum Theater des Kulturbundes, und zwei Tage später spielten wir wieder, eine leichte englische Komödie inmitten all des Elends nach der Kristallnacht. Hunderttausende von Juden hatten noch nicht begriffen, was ihnen geschah, es gab Tote, Gefolterte, Verhaftete, und wir spielten «Regen und Wind», als ob nichts passiert wäre. Die Nazis dachten, sie könnten der weltweiten Empörung über die Kristallnacht etwas entgegensetzen, es konnte nicht so schlimm gewesen sein, wenn die Juden so viel Spass am Theaterspielen in solchen Zeiten hatten. Der Haken bei der Sache war nur der: Es sassen keine Leute im Saal. Nur Verrückte würden unter solchen Umständen ins Theater gehen, ein solches Risiko für ihre Sicherheit in Kauf nehmen. Dies war eine der schlimmsten Erfahrungen meines Lebens, und ich glaube, dass es den anderen Ensemble-Mitgliedern genauso ging. Wir wurden gezwungen, eine Komödie zu spielen, während jeder von uns Angehörige, Freunde oder Nachbarn hatte, die verschwunden waren, die in einem Lager festgehalten wurden oder sich aus ihren Verstecken nicht raustrauten. Meine Rolle bei «Regen und Wind» war mein letzter Beitrag zu den kulturellen Aktivitäten des Kulturbundes. Bald darauf, im Dezember 38, wanderte ich in die USA aus. Meine Eltern blieben in Deutschland, eine Schwester war schon 1934 nach Palästina ausgewandert, die zweite Schwester blieb auch in Deutschland. Sie haben es nicht mehr geschafft, sie starben in Konzentrationslagern. Meine Mutter wurde in Auschwitz ermordet.

Mascha: Ich habe Deutschland gleich nach der Kristallnacht verlas-

sen. Ich habe noch gesehen, wie die Nazis am Kurfürstendamm Schaufenster jüdischer Geschäfte zerschlugen, und die Passanten standen drumherum und schauten zu. Keiner fasste etwas an, niemand nahm was mit. Ich hörte, wie eine Frau sagte: Es ist eine Schande, Volksvermögen zu zerstören. Und ich weiss noch genau, wie ich zu mir selbst sagte: Sie haben keine Anweisung bekommen zu plündern, in einem östlichen Land wäre so etwas nicht möglich, dass die Leute dabeistehen, zusehen und nicht plündern, ich war so perplex ...

Bert: Man hat ihnen wahrscheinlich gesagt, das spontane Plündern fangt morgen an ... Natürlich gab es viele anständige Leute, und Berlin war nie eine Hochburg der Nazis. Deswegen haben viele bei solchen Aktionen nicht mitgemacht. Aber es gab genug, die mitgemacht haben.

Mascha: Ich hatte ein Visum nach Amerika schon vor «Rigoletto», aber ich wollte noch ein paar Rezensionen in meinem Gepäck haben, um in Amerika einen Eindruck zu machen ... Meine letzte Vorstellung war im Oktober 38. Zu der Zeit traf ich einen alten Freund in der U-Bahn, einen Deutschen. Er war ein Sozialdemokrat und weigerte sich, in die NSDAP zu gehen. Mascha, sagte er, du bist noch hier? Er konnte es nicht fassen. Und dann sagte er: Ich wünschte, ich könnte gehen.

Bert: Ich habe versucht, meine Karriere in den USA fortzusetzen, ich war in einigen Broadway-Produktionen als Statist und auch in einigen Off-Broadway-Aufführungen. Aber ich konnte davon nicht leben. Bevor ich Deutschland verliess, habe ich Fotografie gelernt, weil ich wusste, dass ich es in den USA als Schauspieler schwerhaben würde. Um von der Gewerkschaft eine Spielerlaubnis zu bekommen, musste man Mitglied der Gewerkschaft sein. Dafür musste man am Broadway aufgetreten sein. Aber um am Broadway auftreten zu dürfen, musste man der Gewerkschaft angehören ... Dieses Hindernis war nicht zu überwinden. Und so wurde ich Fotograf. Damit hab' ich meinen Lebensunterhalt verdient. Ich habe einige Stücke inszeniert, Off-Broadway und Off-Off-Broadway, es hat mir Spass gemacht, und ich wurde sogar dafür bezahlt. Aber die Karriere als Schauspieler war vorbei, endgültig.

Mascha: Als ich in die USA kam, hab' ich bei zahllosen Agenten vorgesprochen. Ich wollte meine Karriere als Opernsängerin fortsetzen.

Aber es ging nicht. So habe ich Radio-Programme mit jiddischen und hebräischen Liedern gemacht und Platten aufgenommen. Und das mache ich bis heute. Inzwischen unterrichtete ich auch junge Leute in Hebräisch und Jiddisch.

Bert: Wenn ich heute über den Kulturbund nachdenke ... Es war eine kranke Idee, ein teuflischer Plan. Die Nazis haben wirklich angenommen, er würde funktionieren. Niemand kann sagen, wie viele darauf reingefallen sind, geglaubt haben, was ihnen da vorgespielt wurde. Ich bin sicher, dass die ausländischen Diplomaten klüger waren, als die Nazis angenommen hatten...

Mascha: Du musst zugeben, dass es eine gute Sache war, solange sie anhielt...

Bert: Ich war gerade im Begriff, darüber etwas zu sagen...

Mascha: Entschuldige bitte, dass ich dich unterbrochen habe.

Bert: Es gab all die Dinge, die zu einem Theater gehören, Eifersucht und Neid, die typischen Probleme von Sängern und Schauspielern, die sich nicht leiden können. In dieser Beziehung war es ein ganz normales Theater, wenn man davon absieht, dass die Grundlage eine Fiktion war.

Mascha: Ich sehe es vom Standpunkt des Besuchers. Ich war einmal am selben Tag mit Hitler in der Oper. Ich sah ihn in der Loge. Ich war mal zugleich mit Göring in der Oper, ich hörte Gigli auf der Bühne und sah Goebbels in der ersten Reihe sitzen. Ich muss verrückt gewesen sein. Ich war in der Städtischen Oper an dem Tag, als das Saargebiet eingenommen wurde. Es gab «La Bohème» in einer sehr hysterischen Inszenierung. Der Intendant kam auf die Bühne und hielt eine patriotische Rede, alle standen auf, und hoben die Hand zum Hitlergruss. Ich stand auch auf, aber ich hob nicht den Arm. Ich schaute mich um, und ich sah einen Jungen, der mich mit Angst in den Augen anschaute. Da waren wirklich ein paar Juden im Publikum, die «La Bohème» sehen wollten! Man konnte noch ins Theater, in die Oper gehen, man wurde an der Tür nicht gefragt, ob man Arier war. Aber die meisten hatten Angst, es war nicht angenehm. Und da war der Kulturbund ein Zufluchtsort, ein Stück Himmel auf Erden, wo man hingehen und sich eine Oper ansehen konnte, ohne dieses schreckliche Gefühl im Nacken.

Bert: Keine Frage, für zwei, drei Stunden konnten die Leute ihre

Sorgen vergessen. Das war die Funktion des Kulturbundes. Man sollte aber die Frage mal anders stellen: Was wäre gewesen, wenn es eine solche Institution nicht gegeben hätte? Es wäre schlimmer gewesen, weil wir alle viel gefährdeter gewesen wären. Für die Künstler bot der Kulturbund einen gewissen Schutz. Und das waren immerhin ein paar tausend Menschen. Schon deswegen war es besser als gar nichts.

Reprise

I

Zu einer Zeit, als die Alternative «Sozialismus oder Barbarei» noch nicht entschieden war, kommentierte Marx den merkwürdigen Wiederholungszwang der Geschichte: «Hegel bemerkt irgendwo, dass alle grossen weltgeschichtlichen Tatsachen und Personen sich sozusagen zweimal ereignen.» Er hat vergessen hinzuzufügen: das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce. Die achtjährige Geschichte des Jüdischen Kulturbundes in Deutschland und ihrer auf ein knappes Jahr zusammengedrängten Reprise in Holland zeigt indes, wie ergänzungsbedürftig jenes Marxsche Diktum unter Verhältnissen geworden ist, in denen die Katastrophe zum Normalzustand aufgestiegen ist. Der kurzlebige Versuch, das Unternehmen Jüdischer Kulturbund unter deutscher Besatzung in Holland wiederaufzunehmen, war weder die bloss tragische noch die bloss farcenhafte Seite eines historischen Ereignisses, sondern Tragödie und Farce fielen in dieser Wiederholung zusammen und bildeten schliesslich ein Drittes, was sowohl Zeitgenossen wie Chronisten wahlweise als «Vorhölle», «Irrenhaus», «Schattenreich», «Gespensterwelt» oder «Tragigrotesken» bezeichnet haben. Gemeint war damit jener Zustand, den die Nazis in Holland im Eilschritt herstellten und in welchem die Juden, ehe sie in die Tötungsfabriken deportiert wurden, sozusagen schon nicht mehr von dieser Welt, sondern Insassen von deren schlimmster Karikatur waren. Zur vollendeten Sinnlosigkeit dieser Welt, in der nichts mehr galt, was bislang gegolten hatte, gehört das nazistische Kalkül, die Opfer in den Vernichtungsprozess einzuspannen. Zu ihr gehört in diesem Zusammenhang, dass die Selbsthilfe der ausgestossenen Künstler im selbstverwalteten Kulturprogramm des Lagers endete. Morgens Deportation und abends Revue: Mit Musik ging wirklich alles besser.

Dass es in Amsterdam unter der deutschen Besatzung einen von den Nazis lizenzierten jüdischen Kulturbetrieb gab, ist hierzulande kaum bekannt. Noch weniger bekannt ist, dass es sich bei dieser Ausnahmeerscheinung nazistischer Besatzungsherrschaft in Europa um die holländische Anwendung eines deutsch-jüdischen Patents handelte, dass in Amsterdam der Jüdische Kulturbund nahezu in allen Einzelheiten nachgebildet wurde. Das Theater in der Berliner Kommandantenstrasse entstand sozusagen neu in der «Hollandsche Schouwburg» in Amsterdam. Die Kopie wurde genau in dem Augenblick ins Leben gerufen, als das Original in Berlin zugrunde ging. In Berlin hatte man das Modell ausrangiert, in Amsterdam sollte es auf einer neuen Stufe wieder in Betrieb genommen werden. Und bei dieser Wiederinbetriebnahme konnten die Deutschen auf eine langjährige Erfahrung zurückblicken, deren Mangel auf Seiten der Juden Hollands durch die Tätigkeit von Werner Levie, dem Mitbegründer und Organisator, dem eigentlichen Manager des Jüdischen Kulturbundes, bald mehr als wettgemacht wurde. Wenige Tage vor Kriegsausbruch war er nach Holland gekommen. Der Intendant des Kulturbundes, Kurt Singer, und einige Mitglieder des Ensembles wie etwa Camilla Spira oder die Altistin Paula Lindberg hatten hier bereits eine nun höchst gefährdete Zuflucht gefunden.

Schon wenige Wochen nach ihrem Einmarsch in Holland setzten die Deutschen alles daran, möglichst rasch die zivilisatorischen Unterschiede zwischen beiden Ländern einzuebnen. Sie hatten seit 1933 ohne nennenswerten Erfolg darauf spekuliert, dass die nach Holland strömenden jüdischen Flüchtlinge, deren Zahl bei Kriegsausbruch rund 25'000 betrug, den Antisemitismus entfachen würden. Die einzige Errungenschaft, auf welche die Deutschen bei ihrer Besatzungsherrschaft zurückgreifen konnten, war der Umstand, dass die holländischen Faschisten, die auch Juden zu ihren Mitgliedern zählten, sich inzwischen zu einer antisemitischen Partei gemausert hatten. Viele leitende Beamte der zügig aufgebauten «Zivilverwaltung» gehörten der «Nationaal Socialistischen Beweging» (NSB) an. Bereits im Sommer 1940 wurden die ersten

Anti-jüdischen Verordnungen erlassen. Im November 1940 wurden, analog zum Berufsbeamtengesetz in Deutschland, alle Juden aus dem öffentlichen Dienst entfernt. Einen Monat danach entstand das niederländische Gegenstück zum deutschen Propagandaministerium, das «Department van Volksvoorlichting en Künsten» (DVK) und in dessen Gefolge auch eine niederländische Kulturkammer. Bereits zwei Monate später, die Registrierpflicht für alle Juden war bereits in Kraft und das „J“ im Ausweis eingestempelt, hatten die Deutschen im Februar 1942 mit der Errichtung des „Joodsche Raad« ein der «Reichs Vereinigung der Juden in Deutschland» vergleichbares Hilfsorgan geschaffen. Dieser Judenrat fungierte fortan als vielgliedriger und bürokratisch durchorganisierter Befehlsempfänger und war hauptsächlich als Erfassungsbehörde tätig: Er fertigte nicht nur Personen- und Vermögenslisten an, registrierte nicht nur die Arbeitslosen oder die Kranken, regelte nicht nur die Kostenabwicklung bei Deportationen oder verzeichnete freigegebenen Wohnraum, sondern sorgte auch durch eigene Ordnungskräfte für einen geregelten Ablauf der Razzien und Deportationen. Durch die Funktionalisierung jüdischer Instanzen für ihre Ausrottungszwecke gelang es den Nazis schliesslich, in Holland so viele Juden umzubringen wie in keinem anderen westlichen Land.

Bereits 1939, also noch vor der Besetzung, wurde das Flüchtlingslager Westerbork eingerichtet, in welchem vornehmlich jüdische Flüchtlinge aus Deutschland untergebracht wurden. Die Kosten für den Bau und den Unterhalt dieses Lagers mussten auf Anordnung der Regierung von der jüdischen Gemeinschaft Hollands aufgebracht werden. Niemand ahnte damals, dass damit die erste Abschlagszahlung auf die Finanzierung des eigenen Untergangs geleistet worden war.

3

Im Frühjahr 1940 fielen die Deutschen in Holland ein. Bereits am Ende dieses Jahres kam in der jüdischen Gesamtvertretung Hollands und in anderen Gremien zur Sprache, wie auf den Ausschluss jüdischer Künstler aus dem öffentlichen Kulturbetrieb zu reagieren sei. Zweifellos wur-

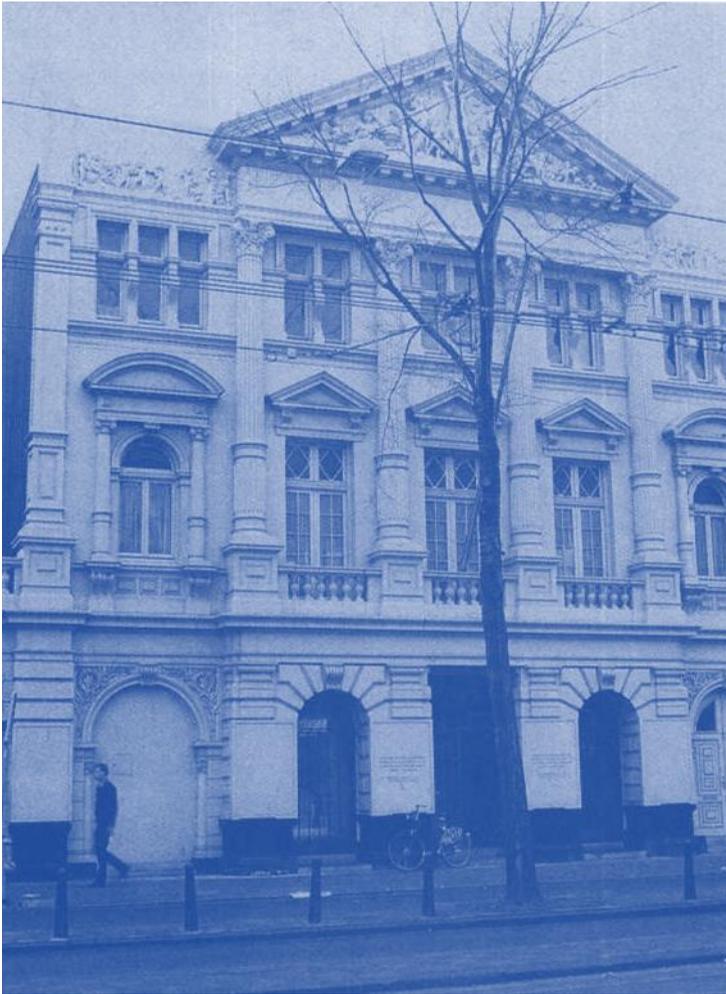
den Persönlichkeiten wie Kurt Singer und Werner Levie mit ihren Erfahrungen aus Deutschland zu diesen Beratungen hinzugezogen. Kurt Singer, der sich mit musikwissenschaftlichen Vorträgen über Wasser hielt, schrieb damals an eine nach London emigrierte Sängerin des Kulturbundes: «Kubu-Bewegung holländisch in Gang. Ich soll die Leitung der deutschen Abteilung übernehmen. Bin nicht entschlossen. Alles noch im Fluss ... Was sollen die holländischen Juden als erstes Stück aufführen, das allen Richtungen gefällt? Ich empfahl Jakobs Sommernachtstraumspiel im Schloss'.» Singer war reserviert. Vom Enthusiasmus, vom missionarischen Pathos der vergangenen Jahre war nichts mehr übriggeblieben. Stattdessen ein kalauernder Programmvorschlag, ein Potpourri aus Titeln von Berliner Kulturbund-Aufführungen. Und an den bald darauf einsetzenden Verhandlungen über die Errichtung einer jüdischen Kulturorganisation in Amsterdam war der Spiritus rector ihrer deutschen Vorgängerin nicht beteiligt. In seinen Augen war etwas unwiederbringlich zugrunde gegangen. Nach dem Verbot des Jüdischen Kulturbundes in Berlin schrieb er im September 1941 in einem Brief nach Buenos Aires: «Dass die Ku-Bünde geschlossen sind, hat mich tief bewegt... Ein Stück Lebensarbeit sinkt dahin.»

Während Singer zu einem möglichen jüdischen Kulturunternehmen auf Distanz ging, bemühte sich Werner Levie, der ehemalige Generalsekretär des Jüdischen Kulturbundes, mit allen Kräften dort weiterzumachen, wo er in Berlin aufgehört hatte. Auf Anraten des holländischen Generalkonsuls war Levie wenige Tage vor Kriegsausbruch nach Holland gekommen, dessen Staatsangehörigkeit der gebürtige Berliner besass. Sein Pass hatte ihn in Deutschland vor Übergriffen geschützt, hier sollte er sich als wertloses Papier erweisen. In den ersten Monaten nach dem Einmarsch der Deutschen hatte sich Levie noch heftig darum bemüht, sich und seine Familie mit Palästina-Zertifikaten in Sicherheit zu bringen, aber zwei Ausreiseversuche schlugen fehl, die Familie blieb in Amsterdam, und Levie betrat wieder jenes Terrain, auf dem er sich zu Hause fühlte: Er knüpfte Kontakte zu Institutionen und Instanzen, er vermittelte und verhandelte. War er ein unerschütterlicher Optimist? War das der Mut der Verzweiflung? Wahrscheinlich weder das eine noch das andere. Er versuchte nur, das zu tun, was alle Emigranten auch

erst einmal versuchten: nämlich in ihrem Metier, bei ihrem Beruf, bei ihren Gewohnheiten zu bleiben und weiterhin das zu tun, was sie konnten. Und Levie konnte organisieren.

Am 6. Mai 1941 wandte er sich erstmals an das «Department van Volksvoorlichting en Künsten», das Ministerium für Volksaufklärung und Künste, und bat um ein Gespräch, bei dem er seine Vorstellungen über den Zusammenschluss jüdischer Künstler und des jüdischen Publikums in einer eigenen Organisation erläutern könne. Sein Brief, den er – Macht der Gewohnheit – an das «Department voor Volksvoorlichting en Propaganda» adressierte, liest sich, als sei seit 1933, seit der Gründung des Jüdischen Kulturbundes in Deutschland, nichts oder kaum etwas geschehen. Er beschrieb seine führende Rolle als «Generalsekretär» des Kulturbundes und wies darauf hin, dass seine Arbeit unter der «Kontrolle des Sonderreferats Hans Hinkel im Reichspropagandaministerium» gestanden habe. Dann kam er zur Sache: «Ich bin beim Ausbruch der Feindseligkeiten (!) mit Polen nach Holland gekommen und seit dem 1. September 1939 hiergeblieben. Schon im November 1940 habe ich begonnen, mit jüdischen Instanzen Verhandlungen über die Frage jüdischer Künstler zu führen ... Aber da ich anfänglich, mit Ausnahme der Zionisten, auf wenig Verständnis gestossen bin, konnten meine Pläne auch keine feste Gestalt annehmen ... Ich möchte, gestützt auf meine Erfahrung, dieses Werk in Angriff nehmen. Dabei möchte ich keineswegs die jüdischen Instanzen ausschalten, aber ich bin doch der Ansicht, dass gegenwärtig mit dem Ministerium nicht nur über Musik, sondern über eine allgemeine Organisation gesprochen werden muss.»

Die Offerte Levies hatte nicht sofort die gewünschte Wirkung. Deshalb brachte er sich einige Wochen später in Erinnerung mit einem Schreiben, dem er eine Liste beilegte. Sie enthielt die Namen «bekannter jüdischblütiger Schauspieler, die für die Bildung einer jüdischen Gesellschaft in Frage kommen». Die Namensliste führte, mit Ausnahme der Diseuse Dora Gerson, die gelegentlich im Berliner Kulturbund aufgetreten war, nur holländische Künstler auf, keine Emigranten, 38 «Volljuden» und 7 «Halbjuden». Und damit das holländische Pendant zu Hinkels Behörde eine klare Vorstellung davon erhielt, wie effektiv



*Die «Hoollandsche Schouw-
burg» in Amsterdam,
heute eine Gedenkstätte*



*Begleitschild an den
Waggons der Depor-
tationszüge*



*Heimlich aufgenommenes
 Foto vom Innenhof der
 «Schouwburg». Das Theater
 wurde im Juli 1942 in ein
 Sammellager umgewandelt*

*Camilla Spira (links) in
 der Kabarett-Revue
 «Humor und Melodie»,
 Lager Westerbork 1943*



Max Ehrlich als Postillion in Willy Rosens Szene «Postkutschenzeit» aus der Revue «Gemischtes Kompott», Herbst 1938. Fünf Jahre später präsentierte Ehrlich diesen Sketch noch einmal

– vor den Häftlingen und der Wachmannschaft im Lager Westerbork (unteres Foto). Die Lagerrevue von 1943 trug den Titel «Humor und Melodie»



Werner Levie, ca 1935

ein solches Unterfangen in den Niederlanden sein könne, wenn es sich auf die Erfahrungen in Deutschland stütze, schickte Levie einen detaillierten Bericht über den Jüdischen Kulturbund an das Ministerium. In diesem Rückblick, der sich nicht nur aus heutiger Sicht ausnimmt wie der Geschäftsbericht eines erfolgreichen Joint-venture, beschrieb Levie den Aufbau und die Funktionsweise des Jüdischen Kulturbundes in allen Einzelheiten. Vor allen anderen Erwägungen kam es ihm dabei offenkundig darauf an, sein holländisches Gegenüber davon zu überzeugen, dass der Kulturbund vor allem als Behörde, als Apparat, als Organisationsinstrument und Verwaltungsinstanz funktioniert habe. Ausführlich erläuterte er, welche Art von Ausweisen ausgestellt wurde, welche Art von Formularen bei Genehmigungsanträgen verwendet wurden und wie der Kulturbund sich schrittweise zu einer zentralen jüdischen Instanz entwickelt hatte, an deren Spitze er selbst stand: «(Der Generalsekretär) war gegenüber zwei Instanzen verantwortlich, der deutschen Obrigkeit gegenüber und der jüdischen Führung. Er war also der eigentliche Direktor. Am wichtigsten jedoch ist, dass der Jüdische Kulturbund ein *Monopolbetrieb* für das gesamte Reich war und ist ... Selbständige Unternehmen waren nicht gestattet. Alle künstlerischen Angelegenheiten mussten über den Kulturbund gehen.» Unter der Kontrolle des Kulturbundes hätten die oft widerspenstigen Künstler sich zu einer «positiv jüdischen Richtung», wie er die Programmgestaltung bezeichnete, bequemen müssen. Zusammenfassend sagte er, der von ihm organisatorisch geleitete Kulturbund habe von Anfang an zwei Ziele gehabt: den entlassenen Künstlern Arbeit zu verschaffen und dem Publikum ein «positives jüdisches Zusammengehörigkeitsgefühl» zu geben. «Dass dies erfolgreich war, ist bewiesen», versicherte er den holländischen Kollaborateuren im Sommer 1941, rund drei Jahre nach der «Kristallnacht» und wenige Wochen vor der endgültigen Auflösung des Kulturbundes durch die Gestapo. Als sei das Büro Hinkel in Berlin augenblicklich mit dem Antrag für eine Ausstattungsober des Kulturbundes beschäftigt und nicht damit, das dortige Rumpfensemble durch Zwangsarbeit weiter zu dezimieren, schloss Levie sein ausführliches Schreiben mit einer Würdigung der fruchtbaren Zusammenarbeit mit der Aufsichtsbehörde: «Die Verhandlungen mit dem Propagandaminis-

terium (Sonderreferat Hinkel) waren immer darauf gerichtet, alle Schwierigkeiten, die im Rahmen der jüdischen Kunstausübung auftraten, aus dem Weg zu räumen. Unter Einhaltung der angeordneten Richtlinien hat dies dann auch reibungslos funktioniert.»

4

Diese groteske Schlussform deutsch-jüdischer Symbiose war den holländischen Leidensgefährten Levies allem Anschein nach nicht geheuer. Alice Levie erinnerte sich noch 1988 mit Empörung daran, welche Reaktionen die Vorschläge ihres Mannes zu einer Neuauflage des Jüdischen Kulturbundes in Holland anfänglich auslösten: «Dann ist er zu den Leitern des Judenrats gegangen und hat gesagt: ‚Ich habe die Erfahrung, ihr müsst alle Künstler irgendwie unter einen Hut bringen, denn es kommt ja hier genauso wie in Deutschlands Und er bekam zur Antwort: ‚Sie sind ja vollkommen nazifiziert.‘ Die meinten, dass wir keine Ahnung von Holland ... dass wir schon eine vollkommen nazistische Mentalität hätten.» Doch nicht nur die jüdischen Instanzen waren reserviert. Levie musste sich vor allem mit seinen Kollegen aus der Unterhaltungsbranche auseinandersetzen, vornehmlich mit emigrierten Künstlern, die sich mit eigenen Ensembles trotz aller Hindernisse gut etabliert hatten, wie etwa der schon aus Berlin bekannte Star des Musikkabarets Willy Rosen oder die nicht minder berühmte Revuetruppe von Rudolf und Herbert Nelson. Diese Künstler machten sich weniger Gedanken um die vorausseilende Beschränkung, die in Levies Absichten zum Ausdruck kam, sondern sie befürchteten, künftig gegenüber einem vorwiegend holländisch-jüdischen Ensemble in eine Statistenrolle gedrängt zu werden. Max Ehrlich, der grosse Komiker des Jüdischen Kulturbundes, arbeitete damals an der «Hollandsche Schouwburg» in Amsterdam, deren Programmankündigungen nun immer den Zusatz tragen mussten: «Toegang uitsluitend voor Jooden». Im September 1941 schrieb er in einem Brief an Fritz Wisten in Berlin über die Spannungen, die weit über blosses Konkurrentengezänk hinausgingen: «Wir haben gespielt ‚Spiel im Schloss‘ und ‚Die Fee‘.

Sehr gute Besetzung. Grosses Geschäft setzte ein, dann passierte allerlei, und das Geschäft war aus. Ich hatte mir dazu einen Kompagnon genommen ... Dr. Werner L.(evie)... Augenblicklich versucht er, hier eine Stellung zu bekommen, wie die von Singer in Berlin war. Aber er findet hier kolossale Gegenströmungen ... Es herrscht hier helle Empörung darüber, dass man sich, wenn man in unseren Kreisen etwas gründen will in künstlerischer Beziehung, an *ihn* wenden muss.» Im Juni und Juli 1941 hatte Ehrlich an der «Hollandsche Schouwburg», zu deren Leitern Levie bereits zählte, die beiden von ihm erwähnten, schon im Kulturbund erfolgreichen Lustspiele inszeniert. Camilla Spira spielte in den beiden deutschsprachigen Aufführungen die Hauptrolle.

Selbst der Jüdische Kulturbund in Berlin beschäftigte sich in jenen Tagen mit den Vorgängen in Amsterdam. Wie um seine für die Behörden überflüssig gewordene Institution durch länderübergreifende Kompetenz aufzuwerten und damit zu retten, erklärte Fritz Wisten am 5. August 1941 beim wöchentlichen Rapport im Propagandaministerium: «Ich melde, dass in Holland in jüdischem Kreis Theaterveranstaltungen stattfinden, die von Herrn Ehrlich und nach Holland ausgewanderten Schauspielern bestritten werden. Administrativer Leiter des Unternehmens sei Herr Dr. Levie. Es müsse ein Weg gefunden werden, auch diese Gruppe dem Kulturbund zu unterstellen.»

Die heftigen Auseinandersetzungen zwischen Werner Levie und seinem ehemaligen Kulturbund-Kollegen Max Ehrlich fanden in einem Augenblick statt, als die Frage einer jüdischen Kulturorganisation eine unerwartete Wendung nahm. Denn das Problem, ob und woher finanzielle Unterstützung für ein derartiges Unternehmen in Holland zu erhalten sei, wurde unversehens durch den Industriellen Bernhard van Leer, einem Fassfabrikanten, gelöst. Er wollte sich und sein Unternehmen im Ausland in Sicherheit bringen und musste, sozusagen als Lösegeld für den freien Abzug seiner Verwandten und Freunde, vor seiner Ausreise 2 Millionen Gulden hinterlegen. 150'000 Gulden davon waren für den Aufbau einer jüdischen Kulturorganisation bestimmt und wurden in eine Stiftung eingebracht. Werner Levie und Henriette Davids, eine bekannte holländische Schauspielerin, sollten den Aufbau und die Leitung

des Theaterbetriebs übernehmen. Jahre später sagte Henriette Davids darüber: «Und wir, wir Dummköpfe sind darauf reingefallen. Wir glaubten daran und waren der Auffassung, dass die Deutschen uns mit unserem Unternehmen in Ruhe lassen würden.» Mit der von den Besatzungsbehörden genehmigten «Van Leer-Stichting» war der Rahmen für eine dem Jüdischen Kulturbund entsprechende Einrichtung geschaffen worden. Berlin und Amsterdam waren nun auf eine sonderbare Weise verwoben. Während dort das Unternehmen von der Gestapo liquidiert wurde, hob sich hier, unter den Augen der deutschen Sicherheitspolizei, der Vorhang. Während dort die Institution wie ihre Angehörigen «abgewickelt» wurden, sah es hier bei einem grossen Budget nach einer rosigen Zukunft aus. Während in Deutschland mit den einsetzenden Deportationen der Anfang vom Ende gekommen war, stand man hier am Ende des Anfangs. Doch wenige Monate später hatten die Deutschen auch diese letzte Ungleichzeitigkeit synchronisiert.

5

Wie im Zeitraffer wiederholte sich bei der Errichtung und der inneren Ausgestaltung des jüdischen Kulturghettos in Amsterdam die Anfangsphase des Jüdischen Kulturbundes in Berlin. Entlassene Schauspieler sprachen vor, entlassene Musiker spielten vor. Für manche der 73 Orchestermusiker war das Vorspielen ein Déjà-vu-Erlebnis. Das eingeschränkte Konzertrepertoire ebenfalls: hauptsächlich Mendelssohn und Mahler. Hermann Schey, der gefeierte Bariton aus dem Berliner Kulturbund, trat auf; und wie vordem sang die Altistin Paula Lindberg Passagen aus Mendelssohns «Elias» statt Bach-Arien. Die Theater-, Revue- und Konzertprogramme mussten zur Genehmigung eingereicht werden. Und wie in Berlin waren ab Herbst 1941 unter einem Dach fast alle Sparten versammelt. Mitte Oktober 1941 wurde die Spielstätte auf Anordnung der Behörden in Joodsche Schouwburg» umbenannt.

Angesichts des Eiltempo, mit dem die Nazis in Holland ihre Judenpolitik exekutierten, lag zwischen der Gründung und der Schliessung des Unternehmens nur ein knappes Jahr. In diesem zusammengedräng-

ten Remake musste deshalb ein Kapitel der Berliner Original Vorstellung entfallen: den Luxus, über die Frage zu debattieren, was jüdische Kultur sei, konnten sich die Beteiligten bei diesem Tempo nicht leisten. Und im Unterschied zu Berlin, wo das Büro Hinkel auf die Judaisierung des Spielplans und des Musikprogramms gedrängt hatte, waren die Behörden hier nur daran interessiert, die Juden zusammenzupferchen und im Ghetto bei Laune zu halten.

Wie 1939 die «Gräfin Mariza» zum letzten grossen Publikumserfolg des Kulturbundes geworden war, so entwickelte sich die «Csárdásfürstin» zum letzten grossen Renner der ‚Joodsche Schouwburg«, und zwar im Wortsinn: das Publikum kam angelaufen. Die Benutzung öffentlicher Verkehrsmittel war verboten, die Fahrräder mussten abgeliefert werden, und Werner Levie beispielsweise hatte nun zu den Proben die fünf Kilometer zwischen seiner Wohnung und dem Theater täglich zu Fuss zurückzulegen. Seit Ende April mussten die Juden den Stern tragen, das Theaterpublikum wie der für die Aufführung in ein Rokokokostüm gekleidete Dirigent, die Orchestermusiker wie die Platzanweiserinnen, der Kassierer wie der Beleuchter. Eine behördlich verfügte Ausnahme für die Dauer der Aufführung galt für die Schauspieler: österreichische Operettenleutnants konnten schlecht einen Judenstern tragen.

Mitte Juli kam eine deutsche Delegation in die Schouwburg und ordnete die Schliessung des Theaters an. In seinen unveröffentlichten Memoiren schrieb Herbert Nelson über jenen Tag: «Wir spielten gerade Emmerich Kálmáns Operette ‚Die Csárdásfürstin‘. Der zweite Akt war im Gange. Da erschien hinter der Bühne ein Gestapo-Offizier mit einer Gruppe von Polizisten. Und das Unglaubliche, aber typisch Deutsche ereignete sich: Der Offizier hielt den Zeigefinger vor die Lippen und deutete damit seinen Leuten an, leise zu sein und sich auf Zehenspitzen zu bewegen. Eine Theatervorstellung darf nicht gestört werden, selbst wenn es eine von Juden gespielte und von einem Juden geschriebene Operette ist. Aber kaum fiel der Vorhang, da senkte sich auch der Vorhang über unser ganzes Unternehmen. Spielverbot! Wenige Tage darauf wurde es ein Sammelplatz für die Transporte in die Konzentrationslager.»

Wie der Anfang des Jüdischen Kulturbundes, so fand auch dessen

Ende eine Entsprechung in Amsterdam. Eine Reihe ehemaliger Kulturbundmitarbeiter in Berlin war nach der Auflösung bei der «Reichsvereinigung der Juden» zu Registrierarbeiten angestellt worden. In Amsterdam übernahm nun entsprechend der Joodsche Raad die verbliebenen Mitarbeiter des Theaters als Hilfskräfte bei den Deportationen. Den Dokumenten zufolge, die seine Unterschrift tragen, musste Werner Levie bis Sommer 1943 die in der Schouwburg zusammengetriebenen Juden korrekt auflisten. Am 20. Juni 1943 wurde er mit seiner Familie bei einer Razzia verhaftet und ins Lager Westerbork gebracht.

6

Dort kam es zu einer Reprise der Reprise. Hier wie in anderen Lagern, in denen die Menschen zu keinem anderen Zweck lebten, als zu sterben, gab es eine Häftlingsbühne. Was mit Klassikern in Berlin begonnen hatte, endete hier mit Klamauk an der Rampe. Und vom Resultat her betrachtet war «Nathan der Weise» nur die Einübung auf einen schaurigen Karneval, der unbewusst seiner eigenen Herkunft mit dem Motto «Bravo! Da capo!» – so der Titel einer Westerbork-Revue – auf die Spur gekommen war.

Das abseits grösserer Orte im deutsch-holländischen Grenzgebiet gelegene Lager wurde im Juli 1942 vom «Befehlshaber der Sicherheitspolizei und des SD» übernommen. Bei dieser Übernahme konnte die SS auf die bereits alteingesessenen und in der Selbstverwaltung erfahrenen deutsch-jüdischen Flüchtlinge zurückgreifen. Diese stellten in der Folgezeit den Ordnungsdienst des Lagers und hatten die Aufsicht über ihre holländischen Leidensgefährten. Westerbork war der grösste nazistische Verschiebebahnhof in Westeuropa, von welchem aus rund 100'000 holländische Juden in die Vernichtungslager verfrachtet wurden. Doch dieser Ort war nicht nur Umschlagplatz für menschlichen Rohstoff, sondern gleichzeitig auch ein Wartesaal, in welchem sich das Personal fürsorglich um die Fahrgäste kümmerte. Hier gelangte der bei den Nazis gängige Begriff der «Betreuung», mit welchem sie ihre spezifische Mi-

schung aus Sozialarbeit und Terror umschrieben, erst zu seiner vollen Bedeutung. Für Westerbork galt gleichermassen, was H.G. Adler über Theresienstadt schrieb: «Alles wurde bedacht, für alles war gesorgt – nur das Leben fehlte ... Es war eine Scheinordnung des Chaotischen, eine Gespensterordnung, die sich mit gewaltig klingenden Namen aufputzte, sich aber selbst nicht in der Gewalt hatte; sie konnte keinen Zusammenhalt haben und wäre augenblicklich in das Nichts zerfallen, das sie in Wirklichkeit war, hätte nicht eine Mischung aus aktivem Wahnsinn und passiver Besessenheit unter dem Zwang der SS alles zusammengehalten.»

Von der Fabrik bis zum Theatersaal, vom Kindergarten bis zum Krankenhaus war alles auf groteske Weise der normalen Gesellschaft ausserhalb des Lagers nachgebildet. Es gab Privilegierte und Benachteiligte, Massenunterkünfte und «Eigenheime» – wie die Wohnungen der Schauspieler, Sportclubs und Seniorenentreffs. Der holländische Journalist Philip Mechanicus, der die gespenstischen Spiegelungen der wirklichen Welt im Lager minutiös in seinem Tagebuch notierte, berichtete über den Schriftsteller Georg Hermann, der 1933 zum Ehrensäsidium des Jüdischen Kulturbundes gehört hatte: «In der Baracke 84 haben alte Männer und Frauen, meist Deutsche, die früher im Luxus gelebt haben, ihre kleine von der Aussenwelt abgeschlossene Gesellschaft eingerichtet. Die Wohnbaracke ist eine Art Pensionat für Justizräte, Geheimräte, Doktoren, Literaten geworden, ein Altersheim, wo täglich, wie von früher gewohnt, so etwas wie ein politischer Stammtisch stattfindet... Der alte Literat Georg Hermann, der Autor von Jettchen Gebert', geht steif wie ein Brett herum, allerdings in Strandkleidung, mit Mütze und Spazierstock und fragt jeden: ‚Na, mein Freund, gibt's Neues? Sie wissen doch so viel.‘ Und dann erzählt er unterhaltensame Anekdoten, so wie im Jettchen'.» Kurz darauf wurden Georg Hermann und der Autor dieses Tagebucheintrags nach dem Osten deportiert.

Dienstag morgens gingen die Transporte ab, manchmal mit Platzkarte, und Dienstag abends gab es Konzert oder Kabarett. Oft mit bereits von der Kleinkunstabühne des Jüdischen Kulturbunds her bekannten Revuenummern und gelegentlich mit so identisch nachgefertigter Szenerie, dass der heutige Betrachter historischer Bühnenfotos nicht

unterscheiden kann, woher die Aufnahmen stammen, aus Berlin oder aus dem Konzentrationslager. Nur Spitzenkräfte traten auf. Erneut waren die Juden also privilegiert: In der «jüdischen Hauptstadt Hollands», wie das Lager damals genannt wurde, betrat sozusagen das beste Kabarett-Ensemble Europas die Bühne. Werner Levies Arbeit war damit endgültig sinnlos geworden: er musste die jüdischen Künstler nicht mehr zusammenbringen. Sie waren alle da; der Monopolbetrieb war durch das Lager radikal verwirklicht. Es bedurfte hier keines Generalsekretärs, sondern eines Lagerimpresarios. Und das Zepter der Lagerunterhaltung schwang Max Ehrlich. Er wurde hier zu einer Art Amüsierkapo und fiel, ehe er umgebracht wurde, jenen irrwitzigen Halluzinationen zum Opfer, die angesichts der Todesdrohung die Verhaltensweisen fast aller Häftlinge wie ein Gift durchsetzten. Nach einem erfolgreichen Revue-Abend, zu dem der Kommandant auch Nazi-Bonzen aus Amsterdam eingeladen hatte, erklärte Ehrlich gegenüber Freunden: «Ich bin nun Günstling, ich kann nun, wenn ich will, Menschen retten.» Philip Mechanicus schrieb in sein Tagebuch, dass der Kommandant, eine Doublette Hinkels, die als Negermusik verpönten Jazznummern genoss, sich bei Revuen an den nackten Beinen der Tanzgirls und den anzüglichen Texten Willy Rosens erfreute, also genau an jener Art Amusement, welches die Nazis für «jüdisch-dekadent» hielten, und dass er immer die Nähe jüdischer Schauspieler suchte: «Gestern Nacht hat er Ehrlich und einige andere Künstler zu Besuch gehabt und freundlich mit ihnen geschwätzt», notierte Mechanicus. «Die Künstler sind keine gewöhnlichen Menschen. Erst recht keine gewöhnlichen Juden. Entscheiden übrigens nicht der Führer und seine Freunde, wer Jude ist? Ehrlich antwortete auf die Frage, ob der Kommandant Antisemit sei: Jawohl, aber nicht für mich und dich.» Camilla Spira gehörte neben der Sängerin Paula Lindberg zu den wenigen, die Westerbork Richtung Amsterdam wieder verlassen konnten. Sie erhielt einen besonderen Gunstbeweis des Kommandanten, der wie alle Nazis ansonsten immer auf hygienischen Abstand zu den Opfern achtete. Eine Mitgefangene berichtete darüber in einem Brief: «Neulich hat er die Schauspielerin Camilla Spira nach

Hause gebracht. Beim Abschied reichte er ihr die Hand, stell Dir vor, die Hand.» Doch immer, wenn das Licht auf der Bühne erlosch, dann waren die Schauspieler wieder Häftlinge wie alle anderen auch. Ety Hillesum, deren nachgelassene Schriften in Holland so zum kollektiven Gedächtnis gehören, wie sie in Deutschland ignoriert werden, schrieb wenige Wochen, bevor sie nach dem Osten deportiert wurde: «Männer der «Fliegenden Kolonne» in braunen Arbeitskleidern transportieren Gepäck auf Schubkarren. Unter ihnen entdeckte ich auch einige Hofnarren des Kommandanten: den Komiker Max Ehrlich und den Schlagerkomponisten Willy Rosen, der aussieht wie ein wandelnder Leichnam. Vor einiger Zeit stand er unwiderruflich auf der Transportliste, aber er sang sich einige Abende hintereinander für ein entzücktes Publikum, unter dem sich auch der Kommandant mit seinem Gefolge befand, die Lunge aus dem Leib. Er sang u.a.: ‚Ich kann es nicht verstehen, dass die Rosen blühen‘ und noch mehr solch zeitgemässe Lieder. Der Kommandant, der sehr viel von Kunst hält, fand es prächtig und Willy Rosen wurde gesperrt. Er bekam sogar ein Häuschen zugewiesen, und dort wohnt er nun hinter rotkarierten Gardinen mit seiner blondgefärbten Frau, die tagsüber in der kochendheissen Wäscherei hinter der Mangel steht. Nun geht er hier in seiner braunen Arbeitskluft, schiebt eine Karre, auf welcher er das Gepäck eines seiner jüdischen Mithäftlinge heranschleppen muss und sieht aus wie ein lebender Toter. Und dort geht noch ein Hofnarr: Erich Ziegler, der Lieblingspianist des Kommandanten. Es geht die Legende, er sei so fabelhaft, dass er sogar die Neunte von Beethoven als Jazzstück spielen kann, und wenn das nichts ist....»

Mit dem Lagerbefehl Nr. 86 wurde die Lagerbühne und das Orchester vom Kommandanten im August 1944 aufgelöst. Die letzte Revue trug den Titel «Total verrückt». Nun wurden die Rollen vertauscht. Nun stand der Kommandant auf der Bühne, und die Künstler blieben unten im Saal. Er verkündete ihnen die Evakuierung des Lagers. Sein Job war erledigt. Schon vorher hatten ihm die Künstler zur Erinnerung ein Album mit Fotos und liebevoll kolorierten Genrebildchen des Lagerlebens geschenkt. Auch in Berlin war man mit ihm zufrieden. Am 1. September 1944 erhielt er für seine erfolgreiche Tätigkeit in Westerbork das Kriegsverdienstkreuz mit Schwertern. Die meisten Künstler wurden mit

Zwischenaufenthalt in Theresienstadt nach Auschwitz deportiert und umgebracht. Werner Levie kam mit dem letzten Transport aus Westerbork nach Bergen-Belsen, dessen Befreiung der an Typhus Erkrankte nur wenige Wochen überlebte.

Ein Reich, ein Ghetto: zwei Karrieren

Die Geschichte des Jüdischen Kulturbundes ist auch die Geschichte einer Qualverwandtschaft. In seinem Buch «Theresienstadt – Antlitz einer Zwangsgemeinschaft» berichtet H.G. Adler detailliert von der logischen Schlussform dieses Verhältnisses: Theresienstadt ist der Ort, an welchem sich die organisierte Verwaltungsmacht der Nazis auf perfekte wie groteske Weise in der organisierten Ohnmacht der Juden widerspiegelt. Vorgebildet ist diese makabre Korrespondenz im Jüdischen Kulturbund, dessen Entwicklung, Aufbau und Ende wie ein verzerrtes Spiegelbild nationalsozialistischer Kulturpolitik erscheinen. Der eigentliche Intendant des Jüdischen Kulturbundes war deshalb auch nicht Kurt Singer, sondern «Reichskulturwalter» Hans Hinkel. Singer war ermächtigt, Macht besass er nicht. In der ihm von einem Sonderreferat des Propagandaministeriums verliehenen Entscheidungskompetenz spiegelt sich letztlich nur die den Juden zgedachte Rolle wider, bei der Umsetzung von Ideologie in Verwaltung tatkräftig mitzuwirken. Ende 1934 zog Kurt Singer eine erste Bilanz des jungen Unternehmens und schrieb im Zusammenhang mit den behördlichen Auflagen, die dem Kulturbund gemacht wurden: «Wenn unsere Kontrolle eine besonders scharfe ist den Mitgliedern gegenüber, so ist das die Voraussetzung unserer Existenz.» Mit diesem Satz hatte Singer das ganze banale Geheimnis totaler Herrschaft ausgesprochen: sie geht nicht allein über die Opfer hinweg, sondern auch durch diese hindurch.

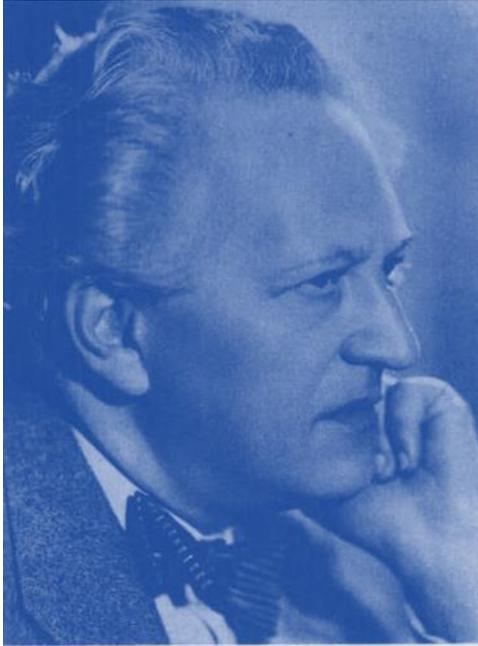
Wie viele seiner Klasse und seiner Herkunft missverstand Kurt Singer die Willkür der Behörden zu lange als bedauerliches Fehlverhalten einzelner Funktionäre, um sich, wie der umfangreiche Schriftverkehr zwischen Kulturbund und Propagandaministerium zeigt, auf Jahre hinaus von einem Arisierungsgewinnler des Kulturbetriebs schikanieren zu

lassen. Nicht allein die notwendige Umsicht im Umgang mit Nazibehörden, der Überlebensdruck, sondern vor allem die entsetzliche Illusion, ein höflicher Umgangston garantiere zivilisierte Verkehrsformen, und die trügerische Annahme, mit diesem System könne man sich auf Dauer arrangieren, lassen Argumente wie Tonfall eines programmatischen Aufsatzes von Singer von heute aus gesehen so grotesk erscheinen.

Im Almanach zur Spielzeit 1934/35, der, wie alle Publikationen, erst dem Zensor vorgelegt werden musste, schrieb Singer zur Einführung: «Wenn ich heute rückblickend die Gänge wiederhole, die in Ministerien, bei der Polizei und Staatspolizei, in den Büros repräsentativer jüdischer Persönlichkeiten endeten – ich möchte sie mit allem Für und Wider, allen positiven und negativen Ansprachen, allem Warten, Hoffen, Bangen und Jubeln nicht missen. Der preussische Ministerpräsident (Göring) überwies damals die Entscheidung der Gründungsfrage dem Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, wo ... Staatskommissar Hinkel die Verhandlungen leitete und die Beobachtung sowie Begutachtung sämtlicher Kulturangelegenheiten in Berlin und im Reich bis heute innehat. Es ist nichts wie ein ehrliches Manneswort, wenn ich sage, dass in allen Dingen der Organisation, der künstlerischen Gestaltung und des Ausbaus unseres Kulturbundes diese letzte ministerielle Instanz zwar autoritativ, aber mit vollendeter Loyalität unsere Arbeit verfolgt, stützt und schützt. Es ist bei Hunderten von Veranstaltungen nicht ein einziges Mal zum Einschreiten der Behörde, nie zu einem Zwischenfall gekommen. ... Wir sind keinen Schritt seitwärts gegangen und haben trotz der Einschränkung auf nur jüdische Mitwirkende, nur jüdisches Publikum niemals das Gefühl eines geistigen Ghettos gehabt.» Seinen vom Stolz auf das Erreichte erfüllten Rückblick schloss Singer mit der optimistischen und in Versalien gedruckten Versicherung: «AD MULTOS ANNOS!» Und Hinkel, der mit dieser Erklärung die Wichtigkeit seiner Behörde unterstreichen und sie gegen Angriffe aus den eigenen Reihen verteidigen konnte, sorgte dafür, dass Singers Ausführungen in den folgenden Monaten immer wieder in der Presse nachgedruckt wurden.

Hans Hinkel, ein Nazi der ersten Stunde mit der Mitgliedsnummer 287, war 1933 als Experte für die «Entjudung» des öffentlichen Kultur-

*Kurt Singer –
Künstlerpostkarte*



*Kurt Singer in
Amsterdam 1941*



Tagung der Jüdischen Kulturbünde im Berliner Theater, April 1935. Am Rednerpult Kurt Singer, links vor ihm Werner Levie. Mit dem Rücken zur Kamera in der ersten Reihe sitzend: Hans Hinkel



Hans Hinkel, Generalsekretär der Reichskulturkammer und SS-Brigadeführer 1942

lebens bereits propagandistisch ausgewiesen. Was ihm fehlte, war eine Planstelle. In der Anfangsphase des neuen Regimes, als zwischen den rivalisierenden Fraktionen der Nazis weder die Zielrichtung noch die Kompetenzverteilung in der ‚Judenfrage‘ geklärt und auch die Macht- und Stellenverteilung noch nicht abgeschlossen war, gelang es Hinkel, einen der ersten Apparate zur Sonderbehandlung der Juden im Dritten Reich einzurichten, und zwar im preussischen Kultusministerium. Von der NSDAP aus gesehen war dies eine Pfründe für einen altgedienten Kämpfer, der freilich ein Antisemit für jede Gelegenheit war. Und dies war eine. Im Unterschied zur selbstlosen Niedertracht und uneigennütigen Gemeinheit der meisten Nazis wirkten bei Hinkel nämlich immer die Interessen und Motive eines im Hinblick auf die Ergebnisse der Nazizeit geradezu antiquierten Antisemitismus mit: er wollte etwas davon haben – Reichtum, Prestige, Macht. Und er wollte sich den Traum aller altmodischen Antisemiten erfüllen, einmal König der Juden zu sein. Wie später Eichmann als Fachmann für Transportfragen und Probleme des Zionismus daranging, für das Volk ohne Land ein eingezäuntes Territorium ausfindig zu machen, wohin das Volk verfrachtet werden sollte, so begann Hinkel, der wie alle Antisemiten genau wusste, was jüdisch ist, nach einem «kulturellen Lebensraum» für das Volk ohne Kultur zu suchen. Und wie Eichmann insgeheim Herzl verehrte, so bewunderte Hinkel den Gründervater des Kulturbundes.

Hinkel hatte es angesichts der konkurrierenden Apparate geschafft, eine feudale Enklave im verwalteten Staat zu errichten, über die er eifersüchtig wachte. Während er gegenüber anderen Instanzen taktierte und lavierte, trat er innerhalb seines eigenen Reiches als absoluter Herrscher auf. Seine Erlasse im Stil von Duodezfürsten waren barsch und ohne Anrede, er verlangte sofortigen Vollzug, umgehende Kenntnisnahme, rasche Erledigung. Er genoss, dass seine Knechte sich krümmten, wenn sie um eine Genehmigung nachsuchten: «Darf ich Sie, hochgeehrter Herr Staatskommissar, bitten», schrieb Singer im Oktober 1934? «die Dringlichkeit meines Wunsches um Ihre persönliche Hilfe nicht als eine Belästigung zu betrachten.» Hinkel hatte den Juden, die «keinen Platz im kulturellen Lebensraum des deutschen Volkes» hatten, eine Kulturkaserne geschenkt, und die Veranstaltungen darin wurden

zum höfischen Zeremoniell, das von Singer ausgerichtet wurde: «Ich gestatte mir», lautete eines der vielen Billetts, «Ihnen in der Anlage die gewünschten 3 Karten zu der Opernpremiere am 4. April 7½ Uhr zu überreichen; die 5 Plätze der Loge stehen Ihnen zur Verfügung ... Ich freue mich, dass Sie Gelegenheit nehmen wollen, unsere Arbeit persönlich zu beurteilen und zeichne mit dem Ausdruck der vorzüglichsten Hochachtung...» Gegeben wurde Verdis «Nabucco» – erstmals in deutscher Sprache.

Mit der Einrichtung des Jüdischen Kulturbundes schuf Hinkel jedoch nicht nur eine Institution, die seiner eigenen Karriere förderlich war, sondern schrittweise auch ein jüdisches Gegenstück zur offiziellen Reichskulturkammer. Diese war Ende 1933 mit verschiedenen Einzelkammern zur Erfassung aller künstlerischen Berufe geschaffen worden und in der Folgezeit das wichtigste Instrument zur «Entjudung» des Kulturlebens. Als Hinkel 1935 zum Geschäftsführer der Reichskulturkammer ernannt und gleichzeitig mit seinem Sonderreferat zur «Überwachung der geistig und kulturell tätigen Juden» ins Propagandaministerium überwechselte, wurde der funktionale Zusammenhang zwischen der Arisierung des Kulturlebens und der Judaisierung des Kulturghettos evident. Die Instanzenzüge bei Fragen der Zensur und Programmkontrolle glichen sich, die Hierarchien entsprachen einander, und mit der Schaffung eines «Reichsverbandes Jüdischer Kulturbünde» spiegelte das verwaltete Kulturghetto den zentralisierten offiziellen Kulturbetrieb. Doch das Ghetto war ein verzerrtes Abbild seiner Verursacher, es war ein Zwangsverband für Künstler *und* Publikum.

Mit dieser dem nationalsozialistischen Kulturapparat bis in Einzelheiten hinein nachgebildeten Gesamtorganisation waren die Konturen einer total erfassten Zwangsgemeinschaft entstanden, deren Vollendung H.G. Adler am Beispiel von Theresienstadt beschreibt: «Der ‚Führer‘ spiegelt sich im Judenältesten», ob sie es wollen oder nicht, und alle gefangenen Juden spiegeln sich gleichfalls in den Rollen der Nichtjuden ... Die Pyramide, die im Lager die in der Aussenwelt stehende Pyramide spiegelt, wirkt vom Judenältesten in einem dicht gesponnenen Instanzenzgang bis hinunter zum Fundament ... und so ist das Unwahrscheinliche erreicht ... dieser letzte Jude ist an den ‚allmächtigen Führer des

grossdeutschen Reiches' angeschlossen ... Diese Verhältnisse waren kaum bewusst, aber darum nicht minder wirksam, und sie haben – auf kurze Dauer – ein ‚Reich‘ und auch ein ‚Ghetto‘ zusammengehalten.» Sie hielten auch den Jüdischen Kulturbund zusammen, dessen ‚Judenältester‘ nach aussen noch den Titel «Intendant» tragen durfte. Singer, vor 1933 immer nur der zweite Mann im Kulturbetrieb, hatte bei Hinkel dafür um Genehmigung gebeten: «Ich wäre Ihnen, hochgeehrter Herr Staatssekretär, sehr zu Dank verpflichtet, wenn Sie mir autoritativ mitteilen würden, ob ich aus meiner Tätigkeit als Intendant der Städtischen Oper, Berlin, auch innerhalb der Leitung des Kulturbund-Theaters das offizielle Recht habe, in meinem Vertrag als Intendant bezeichnet zu werden.» Nach innen bezeichnete er sich dann gelegentlich als «künstlerischen Führer» und überreichte seinen langjährigen Mitarbeitern Porträtkarten mit der Widmung «für treue Gefolgschaft».

Nach November 1938 erlitt Hinkels Karriere, die auf der Zusammentreibung, nicht aber auf der Austreibung der Juden gegründet war, einen Knick. Nun war es vorbei mit seinem kleinen Königreich. Es wurde dessen Eigenstaatlichkeit in den Herrschaftsbereich der Gestapo und des SD übernommen. Jetzt war der Kulturbund sozusagen die Unterhaltungsabteilung der «Reichsvereinigung der Juden in Deutschland», also Teil jenes vom SS-Apparat kontrollierten jüdischen Verwaltungsorgans, dessen umständliche Bezeichnung nicht darüber hinwegtäuschen konnte, dass es sich um einen Judenrat handelte. Um sein Ressort zu retten, versuchte Hinkel, sich der Verschärfung der nun polizeilich geprägten Judenpolitik anzupassen, indem er den journalistischen Radauantisemitismus seiner Anfängerjahre wiederbelebte. Am 9. November 1938, auch damals für die Deutschen ein Datum mit unangenehmen Erinnerungen, entdeckte Hinkel eine bislang wenig beachtete Folgeerscheinung der Novemberrevolution von 1918: «Das Ergebnis des jüdischen Dolchstosses: Neger badeten im Rhein ... Deutschland war kein Staat mehr, sondern eine vom internationalen Judentum und seinen Bettgenossen beherrschte Sklavenkolonie, in der die schlimmste Niederrassen-, Kultur‘ ihre verderblichsten Früchte trieb!» Doch jetzt

brauchte man keinen dröhnenden Klamauk, sondern Verordnungen, keine extemporierenden Judenhasser, sondern Verwaltungsexperten. In dem Masse, wie die Vernichtungsbürokratie die «Lösung der Judenfrage» in eigene Regie übernahm, wobei sie auf die Vorarbeiten Hinkels zurückgreifen konnte, schwand die Bedeutung des «Büros Hinkel». Und in der Endphase des Jüdischen Kulturbundes wie bei dessen Liquidation trat Hinkel selbst kaum noch in Erscheinung. Die Anordnungen seiner Dienststelle, bei welcher die jüdischen Funktionäre nun wöchentlich zum Rapport erscheinen mussten, ergingen nun meist durch seine Mitarbeiter und hatten vornehmlich den Abbau des künstlerischen und technischen Personals sowie die Verwertung der beweglichen Dinge zum Gegenstand. Die Angehörigen des Kulturbundes, vor allem die jüdischen Künstler, deren Nähe der Antisemit Hinkel immer gesucht und vor allem dann genossen hatte, als sie in einer Art Freiluftgefängnis zusammengepfercht waren, hatten inzwischen die bittere Erfahrung machen müssen, dass sie nicht einer Schicksalsgemeinschaft, sondern einem Zwangskollektiv angehörten. Nicht das Schicksal, nicht eine überirdische Macht hielt sie zusammen, sondern realer Verwaltungsterror, was weit schlimmer war.

Von Goebbels wurde Hinkel zwar reichlich dafür entschädigt, dass man ihn in seiner freischaffenden Judenpolitik schrittweise beschränkt und ihm mit der Schliessung des Kulturbundes schliesslich sein jüdisches Fürstentum ganz weggenommen hatte. Er wurde mit der Hauptgeschäftsführung der Reichskulturkammer beauftragt, mit der Truppenbetreuung, der Künstleraltersversorgung und der Programmgestaltung des Grossdeutschen Rundfunks. Sein Sonderreferat wurde auf Ministerialebene angehoben, und in der SS nahm er bald einen hohen Rang ein. Doch edle Beförderungen, die ihm zuteilwurden, und alle bombastischen Titel und Ehrungen, die er aufhäufte, reichten nicht aus, um die Enttäuschung über den Verlust seines Protektorats wettzumachen. Er war der erfolgreichste Arisierungsgewinnler gewesen, er hatte hofgehalten und aufspielen lassen. Jetzt musste er Generäle und SS-Führer hofieren und die Frontunterhaltung besorgen. Er hatte eine eigene Loge im jüdischen Theater gehabt, und jetzt bekam er nicht einmal ordentliche Kinokarten. Anlässlich der Premiere des Harlan-Films ‚Jud Süß‘,

die im September 1940 im Propagandaministerium stattfand, beschwerte sich Hinkel in einer Hausmitteilung, dass er nur eine einzige Karte und auch noch einen schlechten Sitzplatz erhalten habe. Er fuhr fort: «Da in meiner Abteilung ein nicht unerheblicher Teil der gesamten Judenfrage seit Jahren mit bekannt bestem Erfolg bearbeitet wird ..., stelle ich anheim, meine Abteilung doch bei künftigen *ähnlichen* Anlässen mit 4-6 Karten zu versorgen.... Meine SS-Kameraden im Reichssicherheitshauptamt (Dienststelle: Zentralstelle für jüdische Auswanderung) ... mit denen wir gemeinsam für diesen Harlan-Film die rassereinen jüdischen Komparsen beschafft haben, erhielten ... überhaupt keine Karten.»

Hinkels Karriere im öffentlichen Dienst des Dritten Reichs endete so, wie sie begonnen hatte: er denunzierte. Eine seiner ersten Amtshandlungen als Staatskommissar im Preussischen Kultusministerium hatte darin bestanden, sich höchstpersönlich mit Strafanzeigen um die Verfolgung einzelner Juden zu kümmern. «Max Mainzer», teilte er im Juli 1933 dem Polizeipräsidenten in Frankfurt mit, «gehörte als massgebendes Vorstandsmitglied des Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens jahrelang zu den gemeinsten und verbissensten Gegnern unserer Bewegung und hat sich in unzähligen Prozessen gegen nat.soz. Zeitungen bzw. deren Redakteure der Wirkung nach kommunistisch betätigt.» Zu Hinkels Bedauern musste der von ihm Angezeigte damals aus der «Schutzhaft» entlassen werden, denn die Justiz stellte das Verfahren ein.

Zehn Jahre später wollte Hinkel, nachdem er in der Zwischenzeit eher kulturpolitisch und auf Funktionärsenebene an der Lösung der Judenfrage gearbeitet hatte, nochmals sozusagen an der Basis einen ganz persönlichen Beitrag dazu leisten. Im Januar 1943 wandte sich eine Frau Bluen «als Wormserin und gute alte Bekannte und nächste Nachbarin Ihrer verstorbenen Frau Mutter in ihrer Notlage bittend» an den damaligen Ministerialdirektor Hinkel. Von der Deportation bedroht, wollte sie «als ältere Frau ihre Position und ihr weiteres Domizil sicher wissen». Hinkel bestellte sie zur Unterredung in sein Büro. Einige Tage später erhielt die «Polizeileitstelle Berlin» ein dienstliches Schreiben: «Die Jüdin Sarah Emilie Bluen, Berlin W 50, Ansbacher Str. 7a, hat vor ca. 10 Tagen in einem an mich gerichteten Schreiben, das *ohne den Vor-*

namen Sarah unterschrieben war, um eine Rücksprache in einer angeblich persönlichen Angelegenheit gebeten. Da aus dem Schreiben nicht zu ersehen war, dass es sich um eine Jüdin handelte, wurde die Genannte von meinem Büro in die hiesige Dienststelle der Hauptgeschäftsführung der Reichskulturkammer, Schlüterstr. 45, bestellt. Sie erschien daraufhin heute hier *ohne Judensterne*, also wiederum nicht als Jüdin gekennzeichnet. Ihre Rassezugehörigkeit stellte sich erst im Verlaufe des Gespräches mit einer Mitarbeiterin heraus. Ich gebe hiervon Kenntnis mit der Bitte, gegen die genannte Jüdin die erforderlichen Massnahmen zu ergreifen. Heil Hitler.» – Diesmal war der Eigeninitiative von Hinkel sofort Erfolg beschieden. Die Bittstellerin wurde nach Auschwitz deportiert und dort im März 1943 vergast.

Als die Amerikaner Hinkel am 5. Mai 1945 in den bayerischen Alpen festnahmen, fanden sie in seinem Gepäck die Abschriften zweier ganz besonders pikanter Denunziantenbriefe, mit denen Hinkel im Augenblick der Niederlage einen neuen Aufstieg beginnen wollte, nämlich eine Karriere als Widerstandskämpfer. In zwei Schreiben an das Führerhauptquartier und an die Reichskanzlei hatte Hinkel sämtliche Nazi-Führer mit Ausnahme von Hitler und Goebbels angeschwärzt und verlangt, dass sie alle sofort ihrer Ämter enthoben und als korrupte Verbrecher vor Gericht gestellt werden sollten. Hinkel wollte den Amerikanern weismachen, er habe diese Briefe 1943 und im Januar 1945 tatsächlich abgeschickt, doch die ihn verhörenden Offiziere fielen auf diesen plumphen Trick nicht herein. Hinkel wurde interniert und 1947 von den Amerikanern an Polen ausgeliefert, wo man ihn anklagte. Hinkel hatte die Frontunterhaltung organisiert und war vielleicht mittelbar dafür verantwortlich, dass die Vernichter gutgelaunt an ihr Werk gingen und ihre Einsatzzüge mit Parolen wie «Wir fahren nach Polen, um Juden zu versohlen» schmückten, aber mit der Planung und Durchführung von Kriegsverbrechen und Massenvernichtung in Polen hatte er nichts zu tun gehabt. Er war vor dem falschen Gericht und am falschen Ort gelandet. Die Überstellung nach Warschau, wo er vier Jahre in Haft sass, bis er 1951 von der Anklage freigesprochen wurde, war aufgrund eines bürokratischen Fehlers zustande gekommen; die Gerechtigkeit musste

sich eines Irrtums bedienen. Denn ohne diesen falschen Fehler hätten im Fall Hinkel die Dinge ungestört ihren nachkriegsüblichen Verlauf genommen. Von einer Münchener Spruchkammer während seiner Abwesenheit in Polen noch als «Hauptschuldiger» eingestuft, liess Hinkel sich nach seiner Rückkehr 1952 erfolgreich in Hildesheim als «Minderbelasteter» entnazifizieren.

Bei diesem wie bei folgenden Verfahren wartete er mit einer wahren Flut von eidesstattlichen Erklärungen auf, um die er Freunde und Bekannte gebeten hatte. Diese Versicherungen wurden meist in der Absicht abgegeben, dass die Entnazifizierung am besten funktioniere, wenn ein Nazi dem anderen bestätige, er sei gar keiner gewesen. Der ehemalige Intendant Hans Meissner erklärte an Eides Statt: «Herr Hans Hinkel hat... sowohl in seiner Stellung als preussischer Theaterkommissar wie auch in seinem späteren Amt als Ministerialdirektor im Propagandaministerium sich in besonderem Masse für von der NSDAP verfolgte, entlassene oder notleidende Künstler eingesetzt, sich nicht zuletzt für rassistisch Verfolgte verwandt... Herr Hinkel hat sich in den Jahren nach 1933 bemüht, den jüdischen Gemeinden ein selbständiges und eigenes Kulturleben zu ermöglichen.» Meissner selbst hatte nach 1933, als ihn die Nazis für seine Konversion vom Sozialdemokraten zum Nationalsozialisten mit der Generalintendanz in Frankfurt belohnten, eifersüchtig darüber gewacht, dass sich neben seinen Bühnen kein anderes, schon gar kein von Juden betriebenes Theater in der Stadt etablieren konnte. Nach 1945 wurde Meissner wieder Demokrat und leitete verschiedene Bühnen in der Bundesrepublik.

Ein anderes Beispiel dafür, dass es nicht nur auf der politischen Bühne, sondern auch im Kulturbetrieb keine Stunde Null gegeben hat, war die Pianistin Elly Ney. Sie bestätigte Hinkel, dass er, abgesehen von Ausnahmen menschlicher Schwäche, anständig geblieben sei: «Im Bewusstsein seiner hohen Verantwortung hat er immer wieder versucht, die ihm übertragenen Aufgaben, z.B. bei der Truppenbetreuung im Kriege, bei der künstlerischen Gestaltung des Rundfunkprogramms, die rein künstlerischen Interessen nicht zu vernachlässigen. Seine Ziele entsprachen durchaus nicht immer den Wünschen des Propagandaministe-

riums nach flotter Musik und niedrigem, die deutsche Tradition und Würde blossstellendem Niveau.»

Wie sie konnte auch ein anderer Kultur-Nazi bei der Verteidigung Hinkels nicht über den eigenen Schatten springen. Im Reichskulturkammermerton erklärte der «Reichsbühnenbildner» Benno v. Arent: «Seine von ihm geleiteten Fronttourneen sind auch beim deutschen Soldaten ein Begriff gewesen.»

Wenn Juden, wie etwa der Intendant des Jüdischen Kulturbundes, irrtümlich glaubten, sie würden «wegen ihrer Verdienste um die Kunst» ins Lager eingeliefert, was lag da näher, als nachträglich aus Hinkels Dienststelle eine Künstleragentur zu machen? In dieser Auffassung waren sich die Verfasser der eidesstattlichen Erklärungen und die Mitglieder des Entnazifizierungsausschusses einig. In der Begründung der Hildesheimer Spruchkammer hiess es deshalb: «... bei einer gerechten Beurteilung dieses Falles (konnte) doch nicht übersehen werden, dass der Betroffene (sich) schon vor der Machtergreifung von politischen Dingen gelöst und dann mit allen Ämtern sich nur auf einer rein künstlerischen Ebene, mit der er von Jugend auf verwachsen war, bewegt hat.»

Einen waschechten Persilschein erhielt Hinkel unter anderem von der Schauspielerin Käthe Dorsch, die nicht darauf angewiesen war, dass dieser sich bei ihr mit einer entsprechenden Entlastung revanchierte. Sie versicherte: «Hans Hinkel hat so vielen Menschen geholfen, dass es mir heute ein Bedürfnis ist, auch ihm zu helfen ... Es dürfte wohl bekannt sein, dass er jahrelang das jüdische Theater in Berlin betreute, und ich hörte aus diesen Kreisen nur dankbarste Anerkennung für ihn ... Es wäre mir eine Freude, dazu beizutragen, dass dieser Mann, der nach dem Zusammenbruch schrecklich viel durchmachen musste, zu seinem Recht kommt und ihm das Gute, das er damals in so hohem Masse getan hat, Segen bringt.»

Der Berliner Theaterregisseur Boleslaw Barlog gehörte ebenfalls nicht zu jenen, die auf ein Leumundszeugnis ausgerechnet von Hinkel spekulierten, wenn sie zu dessen Gunsten aussagten. Doch Barlog traute offenbar dem Frieden in den 50er Jahren nicht, als er der Bitte Hinkels um einen Persilschein nachkam. Allerorten kamen alte Nazis frei, die eben noch zu langen Haftstrafen verurteilt worden waren. Das grösste

und sogar verfassungsmässig untermauerte Resozialisierungsprogramm der deutschen Geschichte hatte begonnen; und angesichts des kalten Krieges konnte es nicht schaden, alte Bekanntschaften aufzuwärmen. Möglicherweise, so muss Barlog damals pragmatisch vermutet haben, könnte er als Theaterdirektor künftig wieder mit einem altgedienten Kulturfunktionär zu tun haben. Er schickte aber nicht einen einfachen Persilschein, sondern eine doppelt wertvolle Koschererklärung, indem er sich dabei auf Julius Bab berief. Der Mitbegründer des Jüdischen Kulturbundes konnte sich dagegen nicht wehren, er war bereits gestorben. Barlog bedankte sich bei Hinkel und hob hervor, «in wie verständnisvoller und humaner Weise Sie mit den Ihnen unterstellten Theatern umgegangen sind. Bab sagte mir, dass er in allen Kontakten mit Ihnen immer wieder eine noble und menschliche Haltung habe erkennen können.»

Angesichts dieser Auskünfte war sich der erkennende Ausschuss in Hildesheim nicht mehr ganz sicher, ob der Fall Hinkel nicht eher vor einer Wiedergutmachungsinstanz verhandelt werden müsste. Nur schweren Herzens konnte sich das Gremium entschliessen, Hinkel als «Minderbelasteten» einzustufen und nicht als den Widerstandskämpfer anzuerkennen, als den er sich selbst sah, denn es konnte «nicht unberücksichtigt bleiben, dass der Betroffene die gegen Menschenrecht und Menschenwürde verstossende Rassepolitik des Nazistaats ... verabscheut, sondern ihr auch in einer *grossen Anzahl* von Fällen ... mit Erfolg *Widerstand* entgegengesetzt hat».

Diese Entscheidung hätte leicht zum Antrittsschreiben einer neuen Laufbahn werden können. Hinkel bewegte sich damals wieder «auf rein künstlerischer Ebene»: er gehörte der Leitung des Göttinger Orchestervereins an und schrieb für das Feuilleton der Lokalzeitung. Eine gelungene Resozialisierung. Nur mit der Gesundheit haperte es. Und wenn er nicht schon 1960 gestorben wäre, hätte er es bestimmt bald zum Vorsitzenden der örtlichen Gesellschaft für christlich-jüdische Zusammenarbeit gebracht.

Was für Hinkel 1938 ein Karriereknick war, bedeutete für die Hintersassen seiner feudalen Enklave den sicheren Tod. Dass sein Unternehmen schon vor der Kristallnacht gefährdet war, wusste Kurt Singer und war deshalb im Oktober 1938 in die Vereinigten Staaten gefahren,

um dort jüdische Institutionen und Persönlichkeiten für die Idee einer Transferierung des Kulturbundes in die USA zu gewinnen. Er dachte daran, den gesamten Kulturbund, das heisst die Schauspieler, Musiker, Sänger und Tänzer, das technische und administrative Personal und edle beweglichen Werte wie Fundus und Instrumente nach Übersee zu schaffen. Aber er fand kein Gehör für seine Vorstellungen.

Als die Nachrichten über den 9. November 1938 in den USA eintrafen, reiste Singer sofort nach Europa zurück. Er wollte retten, was zu retten war. Bei der Ankunft in Rotterdam gelang es einigen seiner Freunde und Bekannten nur mit Mühe, ihn von der Weiterreise nach Deutschland abzuhalten. Doch innerhalb weniger Tage begriff Singer, dass nichts mehr zu retten war, sondern dass nun galt: *sauve qui peut!* Am 8. Dezember 1938, das Kulturbund-Theater in Berlin hatte auf Befehl Hinkels seinen Betrieb längst wieder aufgenommen, schrieb Singer Abschiedsbriefe nach Deutschland, in denen er unmissverständlich zum Ausdruck brachte, dass nach seiner Auffassung der Jüdische Kulturbund nach der Kristallnacht am Ende war. An Hinkel schrieb er eine klare Absage, verbindlich und ohne dass der Schock, unter dem er stand, die gewohnte Höflichkeit seines Korrespondenztons beeinträchtigt hätte: «Hochgeehrter Herr Reichs-Kulturwalter! Herr Dr. Levie wird Ihnen die Gründe mitgeteilt haben, die mich bewogen, hier in Holland die Beruhigung meiner Nerven abzuwarten. Aus Amerika war ich, allen Beschwörungen zum Trotz, abgefahren, um auf meinem Posten die Arbeit fortzusetzen. Hier in Europa erst habe ich, gestützt auf die amtlichen Nachrichten der deutschen Presse, die Überzeugung gewonnen, dass ein weiteres Bestehen der Kulturbünde nicht möglich ist. Es fehlen die Menschen, die Geldmittel, die zu spielenden Werke, die Räume; es werden in Kürze auch die Künstler fehlen, die ein Ensemble des Orchesters, Chors, Theaters oder der Kleinkunst halten könnten. Es fehlt sicher auch die Spannung und Stimmung der Hörer, ohne die eine Theater-Wirkung nicht aufkommen kann. Künstlerisch und wirtschaftlich sehe ich daher die Möglichkeiten einer wieder aufzubauenden Jüdischen Kultur-Arbeit in Berlin, einer Reichsverbands-Organisation in Deutsch-

land gleich Null. Daher ist meine Meinung und mein Rat an Dr. Levie der: das Unternehmen 'Jüd. Kulturbund' so rasch als möglich zu liquidieren ... Ich leide mit meinen Glaubensgenossen und traure, dass ein Werk, an das ich mein ganzes Leben hätte verschenken mögen, nach so grossartigem Anlauf nun klanglos den Verhältnissen zum Opfer fallen muss. – Mit dem Ausdruck vorzüglichster Hochachtung bleibe ich Ihr ergebenster Kurt Singer.»

Den Vorstandsmitgliedern in Berlin schickte er einen langen pathetisch formulierten Abgesang auf den Kulturbund, auf sein Lebenswerk, das nun zerstört war: «Der Kulturbund ohne mich, ich ohne den Kulturbund – das ist das Ende.» Es war, wie Singer noch erfahren sollte, nicht so. Es war schlimmer. Der Jüdische Kulturbund, nur noch ein schwacher Abglanz seiner ersten Jahre, arbeitete noch drei Jahre weiter, bis die Nazis den Mummenschanz in Berlin nicht mehr benötigten. Und auch Singer wurde in der Emigration immer mehr ein Schatten seiner selbst, zehrend von der vergangenen Grösse, bis dieser Schatten spurlos in einem Lager verschwand.

Vom grossen Transfer konnte nun nicht mehr die Rede sein, denn Singer stand nun vor der fast unlösbaren Frage, wie er selbst aus der Falle, welche Holland nach dem Einmarsch der Deutschen für jüdische Emigranten geworden war, entkommen könnte. Aus dem Intendanten, hinter dem er den Bürger zweiter Klasse zeitweilig verbergen konnte, war ein Flüchtling geworden. Doch damit nicht genug. Er war nicht nur als Jude geboren, sondern auch in der falschen Gegend, in der Nähe Danzigs. Dieses Gebiet war nach den Bestimmungen des Versailler Vertrags polnisch geworden. Und da bei der Erteilung eines Visums der Geburtsort zählte, wurde Singer, den amerikanischen Einwanderungsbestimmungen zufolge, ein zweites Mal ausgebürgert und auf die polnische Quote gesetzt, was unter den Zeitumständen einem Todesurteil gleichkam. Vorher Bürger, jetzt Flüchtling zweiter Klasse in einem besetzten Land, also endgültig aller Rechte beraubt, setzte Singer seine Hoffnungen auf so uneinklagbare Dinge wie seinen guten Namen, seine musikalische Reputation, seine frühere Karriere und seine prominenten Bekannten. An letztere klammerte er sich umso heftiger, je hoffnungsloser die Aussicht war, wegzukommen. Doch die schriftliche Bestätigung, ein «grosser Mann» zu sein, die er 1940 mit einem Ruf an ein

Yale-College oder mit der Ernennung zum «associate professor for musicology» an der New Yorker New School erhielt, bestätigte unter den irrwitzigen Verhältnissen in Europa nur, wie wenig ein der Rettung bedürftiges menschliches Wesen zählte. Seine unveräusserlichen Menschenrechte entpuppten sich genau als der Schwindel, für welchen die Nazis diese von jeher gehalten hatten. Und weil er nur diese Rechte besass, besass er gar keine. Weil er plötzlich bloss noch ein Mensch war, war er verloren. Er war auf jene kreatürliche Verlassenheit reduziert, welche keine Gesellschaft mehr zuliess, sondern nur die Addition gleichfalls aus der Welt Verdrängter zur Manövriermasse der Vernichtungsbürokratie.

Selbst die noch verbliebenen Möglichkeiten der Gegenwehr wirkten in diese Richtung: Die einzige Chance, doch noch in Sicherheit zu kommen, sah Singer darin, sich um ein «Non-Quota»-Visum für die USA zu bemühen. Er tat, was fast alle in seiner Lage taten: Er verfasste Bewerbungsschreiben, besorgte Führungszeugnisse, holte Referenzen ein, unter anderem von Furtwängler, schrieb Gesuche, füllte Formulare aus – und wartete. Als Bittsteller gegenüber Freunden und Bekannten und als Antragsteller gegenüber verschiedenen Bürokratien, deren Instanzenwege undurchschaubar, deren Entscheidungen weder vorhersehbar noch überprüfbar waren, geschweige denn beeinflusst werden konnten, wurde Singer, wie Tausende seiner Leidensgenossen, zunehmend disponibel für die Absicht der Nazis, ihre Opfer schon vor ihrer Ermordung in blosse Objekte von Verwaltung zu verwandeln.

Beim Wettlauf mit der Zeit, den er 1939 in Holland angetreten hatte, war Singer am Ende nicht vom Fleck gekommen. Er hatte sich immer nur im Kreis bewegt: Was immer er unternahm, jedesmal fehlte das eine entscheidende Papier, ohne das alle anderen Dokumente wertlos waren. Als im Sommer 1941 die amerikanischen Konsulate geschlossen wurden, war die letzte Chance, noch ausser Landes zu gelangen, dahin.

Aus dem Prominenten war ein Paria geworden. Seinen Abstieg vom Intendanten zum Flüchtling versuchte er dadurch aufzufangen, dass er dort Halt suchte, wo er einmal festen Boden unter den Füßen gehabt zu haben glaubte: in der Musik. Er wurde wieder, wie vor 1933, Musikschritsteller, Chordirigent und Dozent. Er hielt Vorträge und gab Pri-

vatunterricht in Emigrantenkreisen. Anne Frank und ihre Schwester waren unter den Zuhörern. Vor allem aber schrieb er an einer Geschichte der Oper. Und als er im Februar 1942 an Fritz Wisten nach Berlin schrieb: «Mich rettet die literarische Arbeit», dann war dies eine Auskunft, die besagte, dass ihm nun nicht mehr zu helfen war. Und als wolle er anhand seiner eigenen Lage demonstrieren, wie schwach sich surrealistische Einfälle gegen die Wirklichkeit ausnehmen, fügte er hinzu: «Im Opernwerk ist der Strauss fertig geworden ... Und nun bin ich am Schluss oder am Gipfel, der schwerstens zu erklimmen ist: Wagner.»

Seine Schüler blieben nun zusehends weg. Freunde und Bekannte verschwanden, von denen er, wie er notierte, «aus technischen Gründen» nichts mehr hörte. «Von Auswandern ist nicht mehr die Rede ... Ich habe diese Hoffnung begraben. Vielleicht ist's gut so. Ich hätte ja auch jetzt wieder kein Visum», schrieb er im Mai 1942. Da war er, wie auch Hermann Eisner, der Ehemann Camilla Spiras, bereits Mitarbeiter des Amsterdamer Judenrates geworden. Ein ganzes Jahr über arbeitete er im sogenannten Beirat, einem Büro, das vornehmlich dazu eingerichtet war, die nichtholländischen Juden bis zu ihrer Deportation zu verwalten.

Am 20. April 1943 folgte Singer dem Aufruf, sich zum Abtransport bereit zu halten. Am Tage zuvor hatte er einer befreundeten Familie einige persönliche Dinge zur Aufbewahrung gegeben, darunter einen Band seiner gesammelten neurologischen Schriften aus den Jahren 1910-1918. Auf der letzten Seite dieses Buches findet sich eine handschriftliche Eintragung in holländischer Sprache: «Dieses Buch wird mir heute von Kurt Singer zur Aufbewahrung anvertraut. Morgen soll ich ihn zur ‚Hollandsche Schouwburg‘ begleiten (verflucht sei die Erinnerung an diesen Ort), von wo aus er nach Theresienstadt deportiert wird. Amsterdam, 19. April 1943, Karel Mengelberg.» Kurt Singers Name stand auf einer Transportliste, die überschrieben war: ‚Juden mit Verdiensten‘. Diese Auszeichnung hatten hauptsächlich Juden erhalten, denen die Deutschen vor dem Judenstern das Eiserne Kreuz verliehen hatten. Aber auch Sekretärin des Kronprinzen gewesen zu sein oder sich um die Verbreitung deutschen Liedguts in Amerika verdient gemacht

zu haben, waren Belobigungen, welche die Behörden akribisch ins Transportregister eintrugen. Neben Singers Namen stand, sozusagen als vorweggenommene Vollzugsmeldung, schon in der Vergangenheitsform: «Dr. Singer war während des Weltkriegs Truppenarzt, besitzt das EK II und galt als bedeutender musikwissenschaftlicher Schriftsteller.» Vor seinem Abtransport ins sogenannte «Vorzugslager» benachrichtigte Singer Freunde, Bekannte und Verwandte. In einer dieser durch das Internationale Rote Kreuz übermittelten Botschaften hiess es: «Abreise Theresienstadt Protektorat Böhmen in Anerkennung meiner Verdienste um die Kunst.» Und in der letzten Nachricht aus dem Ghetto teilte er mit: «Bald werde ich an der Freizeit-Gestaltung musikantisch mitwirken.» Das mörderische Kalkül der Vernichtungsbürokraten war aufgegangen: Nicht umsonst bestand die SS darauf, dass die Opfer nicht nur keinen Widerstand leisteten, sondern sich selbst aufgaben. Denn erst mit der moralischen Zerstörung, die der physischen Vernichtung vorausging, erst mit dem Einverständnis des Opfers war der Sieg der Nazis perfekt. Alles andere waren logistische Probleme.

Während sich Singer mit absurden Illusionen reisefertig, das heisst deportationsfähig, machte und sich darauf einstellte, seine Vernichtung «musikantisch» zu begleiten, war der inzwischen zum SS-Gruppenführer beförderte Ministerialdirektor und Staatsrat Hinkel mit ganz nüchternen Fragen beschäftigt: ein vereidigter Sachverständiger begutachtete das Interieur seiner arisierten Villa im Grunewald. Während für Singer nicht einmal mehr das nackte Leben zählte, liess Hinkel Posten für Posten schätzen, welche Entschädigung er für die gestohlenen Gegenstände, etwa im «Herrenzimmer», erwarten konnte, sollte die Villa durch Bombenangriffe zerstört werden: «Reliefartige Wandeinbauten von antiken chinesischen Teakholzplatten mit reichen Speckstein- und Jadeeinlagen (2 grosse Doppelreliefs, 2 grosse Supraporten, 2 kleine Supraporten) – 10'000 RM.»

Anfang 1944 ist Singer in Theresienstadt umgekommen.

Danksagung

Dieses Buch wäre ohne die Hilfe vieler ehemaliger Mitarbeiter des Jüdischen Kulturbundes nie entstanden. Wir danken ihnen und ihren Angehörigen nicht nur für die Unterstützung unserer Arbeit, sondern vor allem dafür, dass wir ihre Bekanntschaft machen durften. Wir bedanken uns bei:

Ruth Abelsdorff († 1991), Josi Alexander (Los Angeles), Ludwig Altmann († 1990), Ruth Anselm-Herzog (New York), Marion Corda Bass (New York), Anita Baumann (Ithaca), Alfred Benjamin (Santa Monica/USA), Mascha Benya-Matz (New York), Heinz Berger († 1990), Alice und Bert Bernd (New York), Ludwig Boettigheimer (New York), Martin Brandt († 1989), Klaus Brill (Hollywood), Hildegard Brillung (Berlin), Tom Brooks (Los Angeles), Anne Caldwell (Tucson/USA), Herbert Champain (Oberursel), Leo Cherniavsky (Roselle/USA), Lilo Clemens (Berlin), Dinah Cohn (Kyriat Hayovel/ Israel), Vera Cohn (London), Ursula Corens (New York), Peter Dannheiser (London), Alfred Dreifuss (Berlin), Ernst Drucker (New York), Else Dublon (Jerusalem), Doris Einstein-Siegel (Pacific Palisades/USA), Herbert Fischer (Orlando/USA), Ruth Fischer (San Francisco), C.F. Flesch (London), Esther Frankenstein (Tel Aviv), Herbert Freedon (Jerusalem), Kate Freyhan (Bedford/Grossbritannien), Harry Heinz Friedeberg (Santa Monica/USA), Adolf Friedlaender (New York), George Goldsmith (Tucson, USA), Alfred Goodman (München), Erika Graetz (Kenton/Grossbritannien), Ruth Gross (Berlin), Lola Gruenthai (New York), Bernhard Heiden (Bloomington/ USA), Lizzy Heimann (Los Angeles), Erwin Herper (Stuttgart), Vera Consuelo Hirsch (Zürich), Esther und Joe Hochstim (Oakland/USA), Harriet und John Isaack (Diamond Bar/USA), Franziska Jakob (Tel Aviv), Anne Jessner (Paris), Lotte Jutro (New York), Carla Kann (London), Heinz Keil (Bandhagen/Schweden), Igor Kipnis (West Redding/USA), Leo Kronberger (New York), Hannah Kroner-Segal (New York), Celia Land (Holon/Israel), Anneliese Landau († 1991), Francis Lederer (Hollywood), Inge Lehmann (San Francisco), Ernest Lenart (München), Alice Levie (Kibbuz Gal-Ed/Israel), Wolfgang Levy (Ramat Hasharon/Isra-

el), Kurt Lewin (Uppsala/Schweden), Erwin Lichtenstein (Tel Aviv), Paula Lindberg-Salomon (Amsterdam), Hans Margules (München), Henry Marx (New York), Ursula Mendier (New York), Kurt Metzger (New York), Henry W. Meyer (Covington/USA), Katja Michaeli (Tel Aviv), Kurt Michaelis (Yorktown Heights/ USA), Max Michailov († 1989), Herbert Nelson († 1988), Hanne Norbert (London), Fred Pelz (Haifa/Israel), Gina Petrushka († 1991), Shabtai Petrushka (Jerusalem), Helene Preminger (Los Angeles), Horst Prentki (Montevideo), Ellen Rathé (Berlin), Steffi Ronau-Walter (Berlin), Ellen Rosen (Berlin), Helmut Rosenthal (Berlin), Mira Rostova (New York), Marianne Rothschild (Tel Aviv), Horst Salomon (Tel Aviv), Eva Sampson (Glendale/USA), Kurt Sanderling (Berlin), Ilse Sass (New York), Heinrich Schiefer (Tel Aviv), Dorothea Schulz (Berlin), Alice Schwab (London), Gretel Schwabe (New York), Patty Schwarz (New York), Rudolf Schwarz (London), Dora Segall (London), Lothar Simenauer (New York), Kurt Sommerfeld († 1988), Jane Sondheimer (New York), Leni Sonnenfeld (New York), Camilla Spira (Berlin), Leni Steinberg-Fromm und Herbert Fromm (Brookline/USA), Susanne Sten-Taubmann (New York), Helmut Stern (Berlin), Ernest R. Stiefel (Seattle/USA), Fred S. Stroock (Media/USA), Grete Sultan (New York), Henry Temianka (Santa Monica/USA), Sylvia Tennenbaum (New York), Ilselotte Themal († 1988), Erich Toeplitz (Tel Aviv), Ingeborg Tuteur (New York), Margot Wachsmann-Singer (Haifa/Israel), Enrique Wallenberg (Bogotá), Susanne Wisten-Weyl (Berlin), Ernest Wolff († 1991), Fritz Wolff († 1989), Miriam Zadek (New York), Siegmund Zweig (Jerusalem).

Ohne die Unterstützung der Akademie der Künste in Berlin hätten wir weder die ehemaligen Mitarbeiter des Kulturbundes ausfindig machen, noch sie in aller Welt besuchen können. Wolfgang Trautwein, dem Direktor des Akademiearchivs, sind wir für die erfolgreiche Initiative zu Dank verpflichtet, in Berlin einen Ort der Erinnerung an den Jüdischen Kulturbund einzurichten. Der «Sammelberich Jüdischer Kulturbund» in der Akademie der Künste wie die grosse Kulturbund-Ausstellung «Geschlossene Vorstellung» kamen 1992 unter seiner Federführung zustande. Zu danken haben wir auch seinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Archiv: Hannelore Erlekamm, Irmtraud Huder, Ingeborg Köhler, Matthias Harder, Norbert Kampe und Jürgen Wittneben.

Wir danken schliesslich Joke Kniesmeyer (Anne Frank Stichting, Amsterdam), Anton Kras (foods Historisch Museum, Amsterdam) und Frank Mecklenburg (Leo Baeck Institute, New York); sie haben uns bei der Suche nach Dokumenten sehr geholfen.

Bildnachweis

Bildarchiv Pisarek:

18, 20, 21, 78 (o), 99 (o), 106, 112 (u), 138 (u), 148, 149, 155, 213 (u),
221, 222 (o), 223, 246 (u), 252 (o), 284, 285 (o), 302 (o)

Institut für Publizistik, FU Berlin:

96, 97

Joods Historisch Museum, Amsterdam:

163, 299-301

Horst Maack:

270

RIOD, Amsterdam:

172, 300

Willi Saeger:

110

Theaterhistorische Sammlung Walter Unruh:

57 (0). 58 (0). 79 (0)

Claus Zeunert:

146

Alle übrigen Abbildungen entstammen dem Archiv Akademie der Künste
Berlin.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Premiere und Pogrom: der Jüdische Kulturbund 1933-1941;
Texte und Bilder / Eike Geisel; Henryk M. Broder –
1. Aufl. –

Berlin: Siedler, 1992

ISBN 3-88680-343-0

NE: Geisel, Eike; Broder, Henryk M.

© 1992 by Wolf Jobst Siedler Verlag GmbH, Berlin.

Der Siedler Verlag ist ein gemeinsames Unternehmen der Verlags-
gruppe Bertelsmann und von Wolf Jobst Siedler.

Alle Rechte vorbehalten,

auch das der fotomechanischen Wiedergabe.

Satz: Bongé + Partner, Berlin

Reproduktionen: Rembert Faesser

Druck und Buchbinder: Mohndruck, Gütersloh

Schutzumschlag: Hans-Peter Willberg

Umschlagfoto: Tennisszene aus der «Gräfin Mariza», 1939

Printed in Germany 1992

ISBN 3-88680-343-0

Erste Auflage