

REZENSION

Marianne Kröger

Doppelrezension: Das Zwangskonstrukt „Jüdischer Kulturbund“ (1933–1941) aus kulturwissenschaftlicher Perspektive

Gabriele Fritsch-Vivié: Gegen alle Widerstände. Der Jüdische Kulturbund 1933-1941. Berlin: Hentrich & Hentrich 2013, 273 S., ISBN: 978-3-95565-005-6, EUR 24,90.

Rebecca Rovit: The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin (= Studies in Theatre History and Culture), Iowa City: University of Iowa Press 2012, 304 S., ISBN: 978-1-60938-124-0, USD 41,00.

Wer sich mit der Geschichte der Juden in Deutschland während des Nationalsozialismus beschäftigt, stößt unweigerlich auf die Erwähnung des sogenannten *Jüdischen Kulturbundes* in Berlin, der acht Jahre lang, von Juli 1933 bis September 1941, unter der rigiden Kontrolle und Zensur der NS-Behörden existiert hatte. Jene anfangs zahlreicheren *Kulturbünde Deutscher Juden* (so die ursprüngliche Bezeichnung), waren, kurz zusammengefasst, äußerst heterogen zusammengesetzte Auffangstätten von aus ihren Berufen verjagten, arbeitslos gewordenen deutsch-jüdischen Künstlern aller Sparten, darunter zahlreiche hochqualifizierte und bekannte Persönlichkeiten wie Kurt Singer, Werner Levie, Fritz Wisten, Julius Bab, Max Ehrlich, Paula Lindberg-Salomon und Werner Hinzelmann. Im Rahmen der Institution Kulturbund gab es für alle Mitglieder in den Folgejahren noch Arbeits-, Berufsausbildungs- und Aufführungsmöglichkeiten, jedoch ausschließlich vor jüdischem Publikum und in Isolation vom Rest der deutschen Bevölkerung. Die Existenz dieser Organisation war ein Balanceakt nach innen und außen. Ihre Mitglieder lassen sich grob in drei Strömungen einteilen. Die größte Gruppe bildeten die assimilierten Kunstschaffenden, denen das jüdische Element ihrer Identität relativ wenig bedeutete oder die sich primär als deutsche Staatsbürger betrachteten. Daneben gab es die Vertreter der jüdischen Orthodoxie sowie, drittens, die Anhänger der zionistischen Bewegung. Dazu kamen soziokulturelle und schichtenspezifische Unterschiede. Das Spektrum der Ausgestoßenen umfasste alle gesellschaftlichen Schichten der deutschen Bevölkerung und dies drückte sich vor allem im Verhältnis Akteure/Publikum aus.

Was für sie selbst ‚jüdische Identität‘ und ‚autonome jüdische Kultur‘ bedeutete, war in den Kulturbünden intern äußerst umstritten und darüber konnten auch in all den Jahren höchstens Kompromisse, aber keine Einigung untereinander erzielt werden. Durch die rigiden Repertoirevorschriften zu einer Auseinandersetzung mit

jüdischer Geschichte, jüdischen Traditionen und jüdischen Merkmalen in Kunst und Kultur gezwungen, wurden die Jüdischen Kulturbünde auch zu Lernorten für diejenigen, die nur noch eine rudimentäre Bindung zu irgendeiner Form der Jüdischkeit hatten. Was die politischen Rahmenbedingungen anbetraf, war die politische Linie des NS-Regimes aufgrund der sich teilweise widersprechenden Anordnungen der Reichskulturkammer des Propagandaministeriums und der dort stattfindenden Konkurrenz- und Richtungskämpfe für die Ausgegrenzten schwer zu durchschauen. Es gab sogar – vorübergehende – Lockerungen der Zensur; überwiegend aber Verschärfungen der Auflagen. Trotz dieser Umstände hielten die Akteure des Kulturbundes lange die Hoffnung auf eine gesicherte, wenn auch apartheidähnliche Nischenexistenz im NS-Staat aufrecht, dessen politische Langlebigkeit sie – wie so viele – unterschätzten. Die Einflussmöglichkeiten der ausländischen Regierungen, Druck auf die Hitler-Regierung auszuüben und sie dadurch zu schützen, wurden dagegen weit überschätzt. Der 1935 durch Zusammenschluss in Berlin zentralisierte *Jüdische Kulturbund* – dem der Hinweis auf das Deutsche im Namen verboten worden war –, verzeichnete insgesamt rund 2.000 Beschäftigte, von denen viele nach der angeordneten Schließung 1941 später in den Konzentrationslagern ermordet wurden.

Zu Beginn als vorübergehende Selbsthilfemaßnahme konzipiert, war er zugleich immer auch ein politisches Instrument der Machthaber, so dass dieses ambivalente Konstrukt einer geduldeten kulturellen Parallelgesellschaft eine Reihe von Fragen aufwirft. Dies beginnt bereits bei der Verwendung der Bezeichnungen ‚Juden‘ und ‚jüdisch‘. Die ‚jüdische Kultur‘, wie sie den Kulturbund-Akteuren von NS-Funktionsträgern vorgeschrieben wurde, war ein Ideologem, das die Betroffenen den faschistischen Vorstellungen folgend umzusetzen hatten. Ihre eigene Interpretation von jüdischer Identität war dabei nicht von Belang; sie mussten ihr sogar entgegenarbeiten.

Was konnte und durfte ein ‚jüdisches Theater‘, das sich vorschriftsmäßig zu „entdeutschen“ (Fritsch-Vivié, S. 88) hatte, nun eigentlich aufführen? Waren es Dramen von jüdisch-westeuropäischen Autoren oder Stücke aus dem jiddischsprachigen Kulturmilieu Osteuropas oder war auch Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig* gestattet? Bestand ‚jüdische Musik‘ aus liturgischen Gesängen, Klezmermelodien, mittelalterlichen sephardischen Gesängen oder war es möglich, Darius-Milhaud-Konzerte zu geben? Was akzeptierten die NS-Autoritäten zu welchem Zeitpunkt, was nicht und wie groß waren die Freiräume? Konzessionen und punktuelle Kooperationen mit der Gegenseite, vor allem mit dem Sonderbeauftragten des Propagandaministeriums, dem SS-Angehörigen Hans Hinkel, waren unumgänglich. Dies war, kurz skizziert, die Problematik, mit der der Kulturbund zu seiner Zeit konfrontiert war.

Die erste ausführliche Publikation über den Kulturbund erschien 1992 unter dem Titel *Premiere und Pogrom*, herausgegeben von Eike Geisel und Henryk M. Broder. Ihre Bedeutung liegt vor allem in den autobiografischen Texten der zahlreichen persönlich befragten Überlebenden sowie den umfangreichen Bilddokumenten. Die

Autoren äußerten in ihrem Vorwort eine in zwei Richtungen gehende Kritik: Zum einen richtete sich ihre Forschungsarbeit gegen die konstatierte fortdauernde Verleugnung des erheblichen jüdischen Beitrags zur deutschen Kultur im 19. und 20. Jahrhundert. Zum anderen erhoben sie im Nachhinein den schwerwiegenden Vorwurf gegenüber den Kulturbund-Akteuren, durch die Inszenierung einer ‚absurden Normalität‘ letzten Endes die Ensemblemitglieder an der lebensrettenden Flucht gehindert zu haben. Dass zwanzig Jahre lang nicht mehr über den Kulturbund geforscht wurde, kann durchaus dieser Negativwahrnehmung zugeschrieben werden, die auch weiterhin kursiert.¹ Hinzu kam eine konstante Kritik an dem hohen Grad der Assimilation der deutschen Juden jener Zeit, ebenso wie die Kollaborationskritik, angelehnt an Hannah Arendt, und nicht zuletzt eine Elitismus-Kritik am damaligen jüdisch-deutschen Bildungsbürgertum, wie sie etwa von Shulamit Volkov vertreten wird.²

Welche Schwerpunkte setzen nun die beiden neu erschienenen kulturwissenschaftlichen Publikationen über den Jüdischen Kulturbund?

Gabriele Fritsch-Vivié, promovierte Theaterwissenschaftlerin, Dramaturgin, freie Journalistin und Publizistin in Berlin, hat in ihrem Buch Fakten, Analysen, Interviews, Biografien und Fotografien zu einem Gesamtpanorama des Berliner Jüdischen Kulturbundes zusammengestellt. Als Quellen dienten ihr größtenteils die Kulturbund-Sammlung der Akademie der Künste, der auch die Fotografien entstammen, ferner zahlreiche Bibliotheken, öffentliche und private Archive und Gedenkstätten. So entstand eine kulturwissenschaftliche, chronologisch angelegte Institutionengeschichte des Kulturbundes, der sie Exkurse zum historischen Hintergrund der jüdischen Akkulturation, zur Haskala sowie zur jüdischen Gemeinde- und Vereinskultur im präfaschistischen Deutschland voranstellt. Ausgesprochen viele Zitate von Zeitzeugen, aber auch die Nachgeschichte, der im holländischen Durchgangslager Westerbork eingerichtete Bühnenbetrieb und ausführliche biografische Notizen sind im Schlussteil des Buches beigefügt. Ihr Buch erschien pünktlich zum Berliner Themenjahr ‚Zerstörte Vielfalt. Berlin 1933-1938‘ und wendet sich deutlich an ein breiteres interessiertes deutschsprachiges Publikum, das mit dem Thema bisher nicht vertraut war.

Insgesamt ist ihre Studie in vier Hauptkapitel und zahlreiche Unterkapitel unterteilt, für die fast durchgängig Zitatsplitter zur Aussageverstärkung des behandelten Themas gewählt wurden, etwa: „Nicht eintragungsfähig“ – der Namensstreit“, „Ich kann alles!“ – die Verwaltung“ oder „Ans Werk gehen“ – Tagungsbeschlüsse“, was in dieser eher journalistischen Verkürzung zuweilen etwas bemüht und nicht immer unbedingt nachvollziehbar wirkt.

Anders als Rebecca Rovit konzentriert sich Fritsch-Vivié in ihrer Darstellung des Berliner Jüdischen Kulturbundes allerdings nicht nur auf den Theaterbetrieb, sondern bezieht – wenn auch nicht ganz so ausführlich – die Bereiche Musik, Tanz, Kleinkunst, Vortragsreihen, Film, Ausstellungen, Presse- und Verlagswesen mit ein.

¹ Vgl. Brenner, Michael: Jüdische Kultur in der Weimarer Republik, München 2000, S. 237.

² Vgl. Volkov, Shulamit: Das jüdische Projekt der Moderne, München 2001, S. 180.

Im Vergleich zu den anderen Autoren zu dieser Thematik verweist sie als einzige auf die schichtenspezifische Mischung des Publikums, das keineswegs nur aus gebildeten, theateraffinen Zuschauern bestand, so dass das Aufführungsprogramm ebenso Zuschauerbedürfnisse nach Ablenkung, Humor und Unterhaltung einbeziehen musste.

Was den Umgang mit der Terminologie betrifft, ist sich Gabriele Fritsch-Vivié – wie oben bereits angedeutet – der Komplexität der Eigen- und Fremdbenennung ‚jüdisch‘ und ‚Juden‘ bewusst, thematisiert sie ausführlich und praktiziert nachfolgend eine Varianz der Begrifflichkeiten, um immer wieder die Doppelidentität der Ausgegrenzten hervorzuheben (zum Beispiel ‚jüdische Deutsche‘, ‚deutsche Juden‘, ‚Deutsche mit jüdischem Hintergrund‘ usw.). Sie legt Wert darauf, ihre Studie als einen Beitrag zur Erhellung von Lebenswelten während der Zeit des Nationalsozialismus zu verstehen, wobei insbesondere die chronologische Vorgehensweise die Ambivalenzen und schrittweise sich verändernden Haltungen der Individuen vermitteln soll, da, gemäß der Autorin, die „innere Lebens- und Alltagserfahrung jener Zeit“ (S. 220) in der Kulturgeschichte bisher zu wenig berücksichtigt worden sei.

Kursierende Vorwürfe gegenüber dem Kulturbund, wobei der Historiker Michael Brenner namentlich erwähnt wird, weist sie entschieden zurück und äußert die Vermutung, dass dadurch „das eigene deutsche Verhalten bzw. Nicht-Reagieren“ (S. 144) auf die Juden projiziert würde. Bei einer solchen Reduzierung auf die Schuldabwehr-Problematik nichtjüdischer Deutscher lässt sie allerdings außer Betracht, dass diese Kritik durchaus auch von jüdischer Seite aus dem In- und Ausland geäußert wurde. Auf Michael Brenner und Henryk M. Broder, beide Nachkommen von Holocaust-Überlebenden, trifft ihre Deutung jedenfalls nicht zu. Ohne dass sie explizit in diese fachwissenschaftliche Auseinandersetzung einsteigt, finden sich in ihrer Publikation jedoch genügend Gegenargumente, die eine nachträgliche moralische Verurteilung der Kulturbund-Verantwortlichen entkräften können.

Doch sich mit der Geschichte des Jüdischen Kulturbundes auseinanderzusetzen, kann nicht nur bei einer scheinbar neutralen Auflistung von puren Fakten haltmachen. Die Dilemmata, in die jene Menschen geraten waren, werden durch die Vergegenwärtigung ihrer zeitlichen Zuspitzung aktuell. Sie sind und bleiben unerträglich, und erst recht, wenn man die chronologisch nachvollzogene Ahnungslosigkeit, die Beibehaltung einer optimistischen Grundeinstellung, später die Mutlosigkeit und zunehmend lähmende Verzweiflung mit dem heutigen Wissen um die zeitgleich erfolgte Planung und Perfektionierung des Massenmordes auf der Gegenseite korreliert.

Vielleicht auch deshalb wirkt Gabriele Fritsch-Viviés Darstellung oft ambivalent. So nimmt sie einerseits die Kulturbund-Verantwortlichen in Schutz vor den Anschuldigungen ihrer gegenwärtigen Kritiker und stilisiert sie nahezu zu lebensbejahenden geistigen Untergrundkämpfern, unterstellt ihnen andererseits aber ebenfalls Naivität, Uneinsichtigkeit oder Scheu vor der Entscheidung zu emigrieren (als ob dies so einfach gewesen wäre).

Zum einen bezeichnet sie die enorme produktive Leistung der Kulturbund-Akteure als schützende Identitätswahrung, die ihnen Würde und Selbstachtung vermittelte, an einigen Stellen sogar als eine Form des Widerstands, zum anderen versucht sie eine psychologische Interpretation und zieht dafür die Aussage eines Psychiaters heran, um eine solche Haltung als nicht nachvollziehbare Obsession beurteilen zu lassen.

Recht problematisch erscheint auch die Thematisierung von Hans Hinkel, SS-Mitglied und Beamter der Reichskulturkammer des Propagandaministeriums, der die Funktion des unmittelbaren Sonderbeauftragten für den Kulturbund innehatte. Ihm wird ein ganzes Kapitel gewidmet. Im Sinne einer „Annäherung“ (S. 101) erfährt man biografische Einzelheiten, angefangen bei seiner Kindheit und Jugend. Basierend auf einigen Zeitzeugenzitaten, die ihn in ihrer Erinnerung als einigermaßen umgänglich bis hin zu recht sympathisch beschreiben, attestiert Fritsch-Vivié ihm letztlich eine angebliche Hassliebe zu den Juden als psychologischen Beweggrund seiner damaligen Tätigkeit. Statt auf existierende Fachliteratur über ihn – wie etwa von Alan E. Steinweis³ – zurückzugreifen (in der ihrer These im Übrigen diametral widersprochen wird), verwendet sie Aussagen seines eigenen Sohnes aus einem ihrer Interviews zur Beurteilung Hinkels. Indem Hinkel zum entscheidenden Akteur und Gegenspieler geformt wird, dessen Handeln von seiner Vorgeschichte, seinen individuellen Entscheidungen, psychologischen Befindlichkeiten, seinen Ambivalenzen und Emotionen geprägt war, werden politische Macht- und Entscheidungsstrukturen, in die dieser eingebunden war, die er mitgetragen und befürwortet hat, übergangen.

Rebecca Rovit, Assistant Professor für Theaterwissenschaft an der University of Kansas, hatte ihre englischsprachige Publikation zum Kulturbund bereits ein Jahr vor Fritsch-Vivié veröffentlicht; Fritsch-Vivié erwähnt sie in ihrem Literaturverzeichnis. Rovit hatte bereits viele Jahre zu diesem Thema geforscht; die Quellen beider stimmen teilweise überein. Auch bei ihr waren Oral-History-Interviews Bestandteil ihrer Forschung, sowohl mit überlebenden Zeitzeugen als auch mit deren Nachkommen. Kurzbiografien und besondere Anhänge oder erläuternde Exkurse fehlen in ihrem Werk, dafür gibt es zahlreiche Fotografien, vor allem von den Theateraufführungen, die in den anderen Publikationen noch nicht abgebildet wurden. Auch ihre Publikation ist chronologisch konzipiert: Die drei Teile (1933–1935, 1935–1938, 1938–1943) entsprechen drei für den Kulturbund entscheidenden historischen Phasen und sind in jeweils drei Kapitel eingeteilt, die wiederum die Spielzeiten des Theaters beinhalten. Der erste Teil untersucht die Anfangsjahre von der Gründung bis zum Erlass der Nürnberger Rassengesetze; der zweite umfasst den anschließenden Kampf um ein Repertoire bis zur Pogromnacht im November 1938. Daran schließt sich der dritte Teil an, die Periode nach Kurt Singers Emigration bis zur erzwungenen Auflösung im September 1941 sowie kurze Schilderungen des weiteren Verbleibs der bedeutendsten Kulturbund-Vertreter bis 1943, wobei auch

³ Vgl. Steinweis, Alan E.: Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts, Chapel Hill/London 1993, insbes. S. 219. Vgl. auch: Diehl, Karin: Die jüdische Presse im Dritten Reich. Zwischen Selbstbehauptung und Fremdbestimmung, Tübingen 1997.

die Theateraufführungen in der Amsterdamer Schouwburg sowie im niederländischen Durchgangslager Westerbork erwähnt werden. Das Nachwort enthält lediglich eine sehr kurz gehaltene Zusammenfassung der weiteren Lebenswege der prominentesten überlebenden Ensemblemitglieder.

Beiden Studien ist gemeinsam, dass der politische Kontext um das Kulturleben herum unterrepräsentiert ist. So fehlt die Evian-Konferenz etwa genauso wie der Hitler-Stalin-Pakt, eine Beleuchtung des parteipolitischen Engagements der Kulturbund-Mitglieder für die politische Opposition, beispielsweise die Sozialdemokraten, erfolgt nicht, und bei der US-amerikanischen Autorin muss man lange suchen, um die restriktive Einreisepolitik nicht nur der USA gegenüber den Hitlerflüchtlingen auch nur einmal erwähnt zu finden.

Es gibt dennoch große Unterschiede in der Themenbehandlung. Während bei Gabriele Fritsch-Vivié immer wieder der Dualismus von Deutschen und Juden thematisch angeschnitten wird, ist es bei Rebecca Rovit der Gegensatz zwischen Nazis und (deutschen) Juden. So erscheint Goebbels' Sonderbeauftragter Hans Hinkel bei ihr deutlich weniger als persönlich ambivalente und für den Kulturbund schicksalsbestimmende Figur wie bei Fritsch-Vivié, sondern als ein Vertreter eines staatlichen Apparates, der zwar gewisse Entscheidungskompetenzen hatte, in seinem Machtgeflecht jedoch permanent rechenschafts- und gehorsampflichtig blieb und trotz gelegentlicher Zugeständnisse an das Ensemble die politische Linie der Nationalsozialisten gegenüber den jüdisch-deutschen Staatsbürgern in keinem einzigen Moment verließ. Dementsprechend tauchen bei ihr noch weitere wesentliche Funktionsträger namentlich auf, so dass die Hierarchien des staatlichen NS-Kulturapparates deutlicher hervortreten.

Ein zweiter Aspekt, der den Unterschied verdeutlicht, ist das amerikanische Selbstverständnis ethnischer Diversität. Völlig unproblematisiert werden bei Rovit die Existenz einer eigenen jüdischen Kultur und eines jüdischen Volkes von vornherein vorausgesetzt. So räumt sie der zionistischen Perspektive, die manche der Überlebenden im Nachhinein angenommen haben, viel Aufmerksamkeit ein, obwohl diese Strömung im damaligen Kulturbund nur eine Minderheit darstellte. Die Beschäftigung mit Kultur und Kunst unter der Zensur und innerhalb der engen Spielräume einer Diktatur wird bei ihr hingegen als Fortführung des eigenen professionellen Selbstverständnisses interpretiert: Die Künstler wollten in ihrem Berufszweig weiterarbeiten, solange dies möglich war, nichts mehr und nichts weniger.

Auffallend ist die Methode beider Autorinnen, immer dann frühere Kulturbund-Mitglieder, wie etwa Mascha Benya-Matz (früher Benyakonsky), für Zitate heranzuziehen, wenn Kritik am Kulturbund thematisiert werden soll. Durch die Authentizität und die Integrität der Zeitzeuginnen erhalten die Argumente dadurch ein erhebliches Gewicht. Gerade Benya-Matz und Ruth Anselm-Herzog gehörten zu den dem Zionismus zugeneigten Theaterleuten und zogen nach der Staatsgründung nach Israel. Ihre erst im Nachhinein erhobenen schweren Vorwürfe gegen die damaligen Leiter des Kulturbundes, sei es Kurt Singer, Fritz Wisten oder Werner Levie, lassen sich aus wissenschaftlicher Perspektive jedoch durchaus als eine

Adaptation des heutigen israelischen Diskurses über die europäische Judenheit des 19. und 20. Jahrhunderts verstehen, nicht per se als ein nachträglich durch Reflexion entstandener, neutral-sachlicher Blick.

Will man die damalige Motivation der Kulturbund-Mitglieder nachvollziehen, scheint es jedoch wichtig zu sein, sich nicht allzu tief in die gegenwärtigen Vorstellungen von ethnischer Identität und Nationalismus zu verstricken, die auch wiederum zeitabhängig sind. Allein die Annahme eines Zugehörigkeitsgefühls zu einem ‚deutschen Volk‘ ist bereits problematisch. Wer sich mit der Haskala befasst, kommt nicht umhin zu konstatieren, dass es vor allem eine bestimmte, im deutschen Sprachgebiet vorherrschende Geisteshaltung war, eine philosophische, intellektuelle Denk- und Wissenschaftstradition, mit der sich viele Jüdinnen und Juden identifizierten, die sie sich aneigneten, sie praktizierten und weiterentwickelten. Der Kulturbund war selbst eine multiethnische Gruppe, denn ihm gehörten auch Akteure an, die aus der österreichisch-ungarischen Donaumonarchie stammten und mit der Existenz eines Vielvölkerstaats vertraut waren, bevor sie zwecks größerer Karrierechancen nach Berlin gezogen waren. In Czernowitz und in Galizien beispielsweise stand ein sogenannter (jüdischer) ‚Deutsch‘ oder ‚Deutschmann‘ vor allem für den Bruch mit der Ghetto-Mentalität sowie für die Ablehnung einer anti-modernen, wissenschaftsfeindlichen Denkweise und berief sich dabei auf den österreichischen Kaiser Joseph II., nicht auf einen völkischen deutschen Nationalismus. Diese Thematik wird in beiden Publikationen zu wenig berücksichtigt. Was die Mitglieder des gesellschaftlich völlig isolierten Kulturbundes damals bewegte, ist wohl nicht nur auf jüdische Identitätsfindung reduzierbar. In einem längst vergessenen Roman von Hedda Zinner über den Jüdischen Kulturbund wird von ihr beschrieben, dass die Kulturbund-Mitglieder dachten, sie seien in Deutschland überhaupt die einzigen Übriggebliebenen, die noch anspruchsvolle, humanistische Stücke aufführten; ähnlich wie manche Exilierte in ihren Gastländern den Anspruch erhoben, die einzig übrig gebliebenen ‚wahren‘ Vertreter einer deutschen humanistischen Kultur zu sein. Bei Zinner lässt sich auch nachlesen, dass es damals keiner besonderen künstlerischen Mittel bedurft hatte, etwa ein Stück wie ‚Judith‘ von Hebbel zu aktualisieren. Das jüdische Publikum identifizierte sich 1936 anscheinend mühelos mit Judiths Tat gegen Holofernes.⁴

Dass schon die im Laufe der Jahre erfolgte Stückeauswahl eine Kommentierung gegen die NS-Ideologie war, weist insbesondere Rebecca Rovit plausibel und detailliert nach, so dass die Themen- und Autorenauswahl für das Lesepublikum nachvollziehbar wird. Ihr gelingt es darüber hinaus nachzuweisen, wie die Regie und die Schauspielerteams des Jüdischen Kulturbundes ihre Bühnenstücke kreativ der Situation entsprechend aktualisiert und damit ihren Protest ausgedrückt hatten. Ihre Publikation ist unverzichtbar, wenn man sich für das Repertoire der Theateraufführungen im Detail interessiert, denn durch die Auffindung der vom Kulturbund eingereichten und anschließend zensierten Bühnentexte in den Akten des ehemaligen Reichsministeriums für Propaganda aus dem Bundesarchiv kann sie minutiös nachweisen, in welchem Ausmaß die Inhalte der übernommenen

⁴ Vgl. Zinner, Hedda: Arrangement mit dem Tod. Roman, Frankfurt am Main 1985, S. 132.

Bühnenstücke zwecks Aktualisierung umgearbeitet, zugespitzt oder entschärft wurden, und dann wiederum auf welche Weise zensiert worden waren. Dabei sind Rovit einige Übertragungsfehler unterlaufen, die jedoch nicht stark ins Gewicht fallen: Die westpreußische Stadt ist Berent, nicht Berndt; das Shakespeare-Stück heißt „Was ihr wollt“, nicht „Wie ihr wollt“, etc.

Gabriele Fritsch-Vivié beendet ihre Untersuchung mit dem Fazit, dass die Geschichte des Kulturbundes auch die Geschichte des kreativen menschlichen Geistes widerspiegele, „der Macht der Musik, der Kultur insgesamt und nicht zuletzt des Willens, mit dieser Kraft zu überleben“⁵. Abgesehen von den nüchterner klingenden Aussagen der ehemaligen Kulturbund-Mitwirkenden kann diese idealistische Wahrnehmung sich allenfalls auf den Beitrag der Kultur zur moralischen Stärkung von Individuen beziehen. Denn der Untergang des Jüdischen Kulturbundes demonstriert ja gerade, dass die neu heraufziehenden totalitären Staatsapparate mit Musik, Kunst und Theater – mit all ihren Mitteln und Prinzipien aus der Tradition der europäischen Aufklärung – gerade nicht zu besiegen waren. Die Kunst war eben doch kein schützendes ‚Bollwerk‘. Theodor W. Adorno nannte diese Grunderfahrung einmal die ‚Hamlet-Situation‘ einer ganzen Generation von europäischen Intellektuellen, der jüdischen sowie der nichtjüdischen.

Zitiervorschlag Marianne Kröger: *Doppelrezension: Das Zwangskonstrukt „Jüdischer Kulturbund“ (1933–1941) aus kulturwissenschaftlicher Perspektive, Sammelrezension, in: MEDAON – Magazin für jüdisches Leben in Forschung und Bildung, 8 (2014), 15, S. 1–8, online unter http://medaon.de/pdf/MEDAON_15_Kroeger.pdf [dd.mm.yyyy].*

Zur Autorin Marianne Kröger, Dr. phil., *Studium der Germanistik, Politologie und Lateinamerikanistik an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Promotion über „Das ‚Individuum als Fossil‘ – Carl Einsteins Romanfragment BEB II“ (Gardez!-Verlag, Remscheid 2007). Zahlreiche Veröffentlichungen und Vorträge u. a. zu den Themen Exilliteratur 1933–1945, German-Jewish Studies, Frauen im Exil, Holocaust-Literatur, Literatur der Second Generation, Autobiografie- und Zeitzeugenforschung. Tätig als Lehrkraft für besondere Aufgaben am Internationalen Studienzentrum der Goethe-Universität, Lehrbeauftragte für Neuere Philologien (U3L), freie Wissenschaftspublizistin, Literaturkritikerin, Übersetzerin aus dem Niederländischen.*

⁵ Vgl. Kurzexposé, <http://www.lyrikwelt.de/gedichte/fritsch-vivieg1.htm> [25.08.2014].