

Drama Panorama 6

Hanoch Levin

Die im Dunkeln gehen

Theaterstücke

hrsg. von Matthias Naumann

Neofelis

Inhalt

7	Matthias Naumann „Mitten in der Suppe!“ Theater zwischen Grausamkeit und Groteske
25	Hanoch Levin Schitz
87	Hiobs Leiden
135	Die Kofferpacker
179	Das Kind träumt
231	Mord
269	Die im Dunkeln gehen
328	Biografien
329	Uraufführungen der abgedruckten Stücke
330	Abbildungsverzeichnis
331	Copyrightnachweise

Matthias Naumann

„Mitten in der Suppe!“¹

Theater zwischen Grausamkeit und Groteske

Hanoch Levin (1943–1999) ist aus dem israelischen Theater nicht wegzudenken: Spricht man mit israelischen Theatermacher*innen oder Theatergänger*innen, werden ihn alle kennen, mehr oder weniger von seinem Werk gesehen oder gelesen haben. Seine Stücke werden bis heute gespielt, es kommt regelmäßig zu einer Neuinszenierung des einen oder anderen Textes, was in der kleinen israelischen Theaterszene nicht selbstverständlich ist, wo viele Theatertexte nur ein einziges Mal inszeniert werden, oder zumindest nach der Uraufführung lange Zeit nicht mehr. Als ich 2000/2001 an der Universität Tel Aviv Theater studierte, hatte zuvor in der Theaterwissenschaft in Frankfurt am Main israelisches Theater keine Rolle gespielt; in der Frankfurter Judaistik kam es vor, aber erstaunlicherweise wurde Hanoch Levin nie erwähnt. Auch sonst hatte ich von ihm im Gegensatz zu anderen wichtigen israelischen Theatermacher*innen der 1980er und 1990er Jahre, wie Joshua Sobol, Motti Lerner oder Smadar Yaaron, zuvor im deutschsprachigen Theater nichts gehört. Levins letzte Stücke zu sehen – im Falle von *Requiem* (אֲשָׁכְבָּה, 1999) noch in seiner eigenen Inszenierung bzw. in der von Ilan Ronen im Falle von *Die Weiner* (הַבְּכִיִּנִים, 2000) –, war also für mich ein, zwei Jahre nach Levins Tod eine beeindruckende Entdeckung, die mit der Erkenntnis einherging, dass sich ohne Levin das israelische Theater nach 1967 nicht denken lässt. Warum das so ist, versucht die folgende Einleitung kurz zu skizzieren.² Insbesondere aber führen die hier erstmals auf Deutsch veröffentlichten Theatertexte Levins hoffentlich zu Entdeckungen bei Theatermacher*innen und Leser*innen, denn Levins Texte entfalten auch

1 Hanoch Levin: Die Kofferpacker, in diesem Band, S. 155.

2 Für eine ausführliche Untersuchung von Levins Werk vgl. Matthias Naumann: *Dramaturgie der Drohung. Das Theater des israelischen Dramatikers und Regisseurs Hanoch Levin*. Marburg: Tectum 2006.

als literarische Werke, nicht nur auf der Bühne, eine große Kraft – auch wenn sie natürlich auch auf die Bühne gehören.

Hanoch Levins erste Arbeiten für das Theater waren drei revuehafte Satiren, die in den Jahren direkt nach dem Sechstagekrieg 1967 scharf und kritisch auf die Siegeseuphorie in Israel reagierten, über die die menschlichen Verluste durch den Krieg und seine politischen Folgen vergessen zu werden drohten. Satire und Kabarett waren in den Jahrzehnten zuvor im israelischen Theater zwar präsent gewesen, aber erst Levin nutzte diese Theaterform, um eine heftige gesellschaftliche Auseinandersetzung zu eröffnen, die ihn sogleich bekannt und umstritten machte. Seine drei Satiren – *Du und ich und der nächste Krieg* (הבאה, 1968), *Ketchup* (קetchup, 1969) und *Königin des Badezimmers* (מליכת אמבטיה, 1970) – spalteten das Publikum: Es gab teils heftige Proteste gegen die Aufführungen – vor allem gegen die *Königin des Badezimmers*, was die damalige Premierministerin Golda Meir adressierte –, da die Satiren als Infragestellung des Militärs und der Politik, insbesondere aber der als Notwendigkeit wahrgenommenen Verteidigung gegen die existenzielle Bedrohung durch die arabischen Nachbarstaaten und nicht zuletzt als eine Verhöhnung der Gefallenen und ihrer Hinterbliebenen aufgefasst wurden. Während Levins Kritik deutlich auf die Siegeseuphorie und gegen die Besetzung der vor dem Sechstagekrieg unter jordanischer Herrschaft stehenden Westbank zielte – die Szene „Wofür haben wir gekämpft?“ in *Du und ich und der nächste Krieg* fordert explizit, „jeder Fußbreit, den wir eroberten, muss zurückgegeben werden“³ –, geht es ihm allerdings überhaupt nicht um eine Verhöhnung der Gefallenen oder ihrer Hinterbliebenen. Vielmehr versucht er bereits hier, wie auch in späteren Stücken, den Wert jedes einzelnen Lebens in den Mittelpunkt zu rücken und den Tod von ideologischer Vereinnahmung zu befreien. Allerdings geschieht das in Szenen, die oft drastisch und sehr direkt sind, wie dies auch seine späteren Stücke auszeichnet. Einige der Lieder aus diesen Satiren sind von israelischen Musiker*innen immer wieder aufgenommen worden, und zwei von ihnen – das titelgebende Lied *Du und ich und der nächste Krieg* sowie *Teurer Vater mein...* aus *Königin des Badezimmers* – wurden von dem Regisseur Omri Nitzan in der Uraufführung von *Mord* (רצח, 1997) als Zwischenlieder eingefügt, weswegen sie hier auch in deutscher Übersetzung erscheinen.⁴

3 Hanoch Levin: *הבאה* [Du und ich und der nächste Krieg]. In: Ders.: *מה איבכת לצייפה מעדכנים ופומנין 1* [Was kümmert's den Vogel. *Satiren und Lieder I*]. Tel Aviv: Ha-Kibbutz Ha-Me'uchad 2000, S. 11–30, hier S. 28. Alle Übersetzungen aus dem Hebräischen, sofern nicht anders angegeben, M. N.

4 Hanoch Levin: *Mord*, in diesem Band, S. 243 u. 255.

Das Lied *Teurer Vater mein...* folgt in *Königin des Badezimmers* auf eine Szene, in der Levin die Aqeda⁵, die ‚Opferung Isaaks‘, neu schreibt, die in der religiösen und literarischen jüdischen Tradition immer wieder zu Interpretationen und Bearbeitungen aufgefordert hat. Bei Levin verhält es sich allerdings so, dass Isaak sich beim Aufstieg auf den Berg Moria bereits dessen bewusst ist, dass er geopfert werden soll, und sich darein fügt, immer wieder nachdrücklich Abraham dazu auffordernd, zu tun, was er tun müsse, also Isaak zu schlachten, was Abraham als Provokation empfindet, er wird zornig, denn er führe doch Gottes Befehl aus und eigentlich treffe es ihn doch am härtesten, weil er Isaak opfern müsse.⁶ Im Kontext des Krieges scheint satirisch zugespitzt eine Umkehrung auf, nach der die ältere Generation vom Tod der jüngeren im Krieg profitiere, auch wenn ihr Handeln notwendig, gar unvermeidlich sei, oder sie diese Notwendigkeit vielleicht auch nur behauptete. Das Motiv von der Auseinandersetzung der Generationen, nicht zuletzt hinsichtlich dessen, wer vom Krieg profitiere, der bei Levin nie als Notwendigkeit erscheint, taucht in seinem Werk immer wieder auf – so in *Schitz* (שיץ, 1975), wenn am Ende Fefechtz Schitz seinen ökonomischen Gewinn auf den Tod seines Schwiegersohns im Krieg und auf immer weitere Tote baut, während sich der Schwiegersohn zuvor aktiv um Fefechtz' vorzeitiges Ableben bemüht hatte. Zugleich zeigt sich an dieser satirischen Fassung der ‚Opferung Isaaks‘ bereits, wie Levin für sein Schreiben über die jüdische Tradition als Referenzpunkte verfügt, die von der Verwendung rabbinischer Begriffe, über religiöse und literarische Anspielungen bis hin zur Motivverwendung – wie nicht zuletzt in *Hiobs Leiden* (יוב, 1981) – reichen. Levins Eltern waren 1935 aus Łódź ins Britische Mandatsgebiet Palästina eingewandert und er wuchs im südlichen, ärmeren Tel Aviv Stadtteil Neve Sha'ananim in einem der religiösen Tradition verbundenen Elternhaus auf, so dass ihm die religiöse Überlieferung geläufig war, auch wenn er sich von ihr löste. Und auch wenn die Figuren in seinen zahlreichen Komödien, die ab den 1970er Jahren entstehen, oft in einem großteils säkularisierten Alltag in einem eher armen Stadtviertel einer israelischen Großstadt leben, so webt sich hier doch religiöser Alltag durch Hochzeiten und Beerdigungen, durch Chassidim beim Morgengebet – wie in *Die Kofferpacker* (אורז מזוודות, 1983) –, durch den Gang zur Synagoge, Zitate oder Anspielungen immer wieder in die Stücke ein. Zugleich ist diese Tradition deutlich eine aschkenasische, also von den europäisch-jüdischen Einwander*innen stammend, was sich u. a.

5 Gen 22,1-19.

6 Für eine ausführliche Lektüre und Kontextualisierung von Levins Aqeda-Fassung vgl. Matthias Naumann: Yishaqs rettende Stimme. Zu Hanoch Levins satirischer Fassung der ‚Aqeda. In: *Frankfurter Judaistische Beiträge* 32 (2005), S. 73–114.

durch jiddische Ausdrücke zeigt, während sefardische oder misrachische Traditionen vor allem der jüdischen Einwander*innen aus arabischen Ländern in Levins Theatertexten kaum eine Rolle spielen.

Ab den 1970er Jahren wird Levin mit Komödien bekannt, die ganz alltägliche Figuren, ihre Hoffnungen, Sehnsüchte, Ängste und Enttäuschungen verhandeln und sich dabei mit grundlegenden Strukturen zwischenmenschlicher Beziehungen der Macht, von Demütigung, Verführung und Projektion auseinandersetzen. Zu den ersten dieser Komödien gehört neben *Hefetz* (חפץ, 1972) das von Oded Kotler am Städtischen Theater Haifa zur Uraufführung gebracht wurde, mit *Ya'akobi und Leidental* (יעקבוי ולידנטל, 1972) das erste Stück, bei dem Levin auch selbst Regie führte. In den folgenden Jahrzehnten bis zu seinem Tod inszenierte Levin die allermeisten seiner neuen Stücke, die zur Uraufführung kamen, selbst; doch inszenierte er keine Texte anderer Autor*innen. Zugleich schrieb er in diesen Jahrzehnten zahlreiche weitere Stücke, die nicht zur Aufführung kamen, doch wurden einige von ihnen nach seinem Tod in Israel uraufgeführt. Insgesamt umfasst sein Werk 62 Theatertexte, von denen 33 zu seinen Lebzeiten zur Aufführung kamen, davon 22 in seiner Regie. Daneben schrieb er aber auch Lyrik und kurze Prosa. Für das israelische Theater wurden nicht nur seine Texte, sondern auch viele seiner Regiearbeiten sehr wichtig, so etwa seine Inszenierungen von *Hiobs Leiden, Das Kind träumt* (הילד חולם, 1993) oder seine letzte Inszenierung *Requiem*.

Ya'akobi und Leidental, die Geschichte zweier Freunde, von denen der eine dem anderen von heute auf morgen die Freundschaft kündigt, damit der andere lernt, „wo er ist – und wo ich bin“, wurde eines von Levins erfolgreichsten Stücken und immer wieder gespielt. An ihm wie auch den folgenden Komödien, u. a. *Schitz* und *Die Kofferpacker*, zeigen sich sehr deutlich zentrale Merkmale, die Levins Theater, seine Figuren, Sprache und Erzählweise ausmachen, dann auch in den späteren, oft mythisch grundierten Stücken der Gewalt der 1980er Jahre, wie *Hiobs Leiden*, und den Stücken des Abschieds und der Reise in den 1990er Jahren, wie *Das Kind träumt* und *Die im Dunkeln gehen* (ההולכים בחושך, 1998).⁷ So zeichnet sich die Rede der Figuren immer wieder dadurch aus, dass sie ihr eigenes Handeln reflektieren und kommentieren, oft sehr klarsichtig, und doch hilft die kommentierende Erkenntnis meist nichts für bzw. gegen das von Wünschen, Begehren, Hoffnungen und Ängsten geleitete Handeln, das sich aller Einsicht zum Trotz anders verhält, z. B. nie die Hoffnung oder vergebliche Sehnsucht aufgibt, einem als unerfüllbar erkannten Begehrn weiter folgt. So entstehen Verfremdungseffekte zwischen

7 Hanoch Levin: *יעקבוי ולידנטל* [Ya'akobi und Leidental]. In: Ders.: 1 [Stücke I]. Tel Aviv: Ha-Kibbutz Ha-Me'uchad 2000, S. 173–228, hier S. 177.

8 Vgl. zu dieser Einteilung Naumann: *Dramaturgie der Drobung*, S. 45–57.

der Figur als Kommentator und der Figur als Handlungsträger, die beide im Sprechen des*der Schauspieler*in gleichzeitig anwesend sind. Darin spricht sich immer die Möglichkeit eines anderen Verhaltens mit aus – etwa zu Hause zu bleiben, nicht mit einem Koffer durch die Nacht zu gehen –, als nehme die Figur, während sie auf sich, ihr Begehrten und Handeln blickt, eine Handlung und damit eine Rolle, wie sie vor sich und anderen erscheinen wird oder gerne würde, erst an. Die Stücke haben damit, bei allen dramatischen Konventionen, denen sie folgen, immer auch ein metateatrales Element. Dabei schließt die Geste des Nachdenkens die Möglichkeit nicht nachzudenken mit ein, sie wird als ein nicht Nicht-Nachdenken ausgespielt, und macht darin zugleich aber immer auch fraglich, inwiefern für das Handeln der Figur dieses Nachdenken einen Unterschied macht. In der Rezeption allerdings erzeugen diese Verfremdungen Komik, so dass noch die grausamsten und traurigsten Stücke Levins von Momenten der Komik durchzogen sind. Die gleichzeitige Illusioniertheit und Illusionslosigkeit der Figuren gibt diesen eine Nähe und Einfachheit, so dass durch die komischen Momente auch die grausamen und traurigen verstärkt wirken. Dazu kommen oft sehr knappe, zugespitzte, gestische Dialoge, die in ihrer Pointiertheit die Wirkungseffekte verstärken, oft lakonisch, direkt sind und mit dieser gestischen und poetischen Sprache eine Welt schaffen, die mit der realen zu tun hat, aber nie versucht, in einem direkt abbildenden Sinne ‚realistisch‘ zu sein.

Insbesondere ergeben sich aber Momente der Komik in Levins Stücken – vor allem den Komödien, aber nicht nur – aus einem oft grotesken und deftigen Spiel mit sexuellem Begehrten und einer direkten Derbheit, wenn es um schlüpfrige, erotische und fäkale Bezüge geht, um Essen und Aus scheiden. Dies zusammengenommen mit der beschriebenen Selbstkommentierung der Figuren spricht von Menschen, die sehr lebendig in ihrer Körperlichkeit sind, von der sie zugleich abhängen, sich nicht aus ihr lösen und rein rational denken oder handeln könnten oder wollten. Sie bleiben widersprüchlich und zerrissen. Das körperlich oder kreatürlich Menschliche führt oft in grotesker Zeichnung dazu, dass Levin seine Figuren je weder überhöht noch herabsetzt; sie zu beurteilen bleibt den Zuschauer*innen überlassen. Dabei verbindet sich die Verwendung dieser klassischen Elemente der Komödie, des Sexuellen, Deftigen, auch von Böswilligkeiten, mit einem die gegenwärtige Gesellschaft in ihren Gewalt- und Begehrungsverhältnissen scharf und sozialkritisch analysierenden Blick, so dass das Zeigen der Verhaltensformen nie moralisierend ist, die Figuren ausgestellt, aber nicht bloßgestellt werden. Bei allem, was geschieht, und all ihren Unzulänglichkeiten entsteht bei Levin immer eine Art Nähe, Zärtlichkeit und Verständnis gegenüber seinen Protagonist*innen, es wird mit ihnen gelacht und gesueuftzt und nicht über sie.

Während die Komödien als Stadtviertelstücke einen lokalhistorischen israelischen Bezugspunkt haben, wie auch die Satiren nach dem Sechstagekrieg oder Levins weitere relativ direkt politische Stücke – nämlich die Satire *Der Patriot* (הפטriot, 1982) infolge des Libanonkriegs 1982 und das späte Stück *Mord* –, wandte er sich ab den späten 1970er Jahren Stoffgestaltungen zu, die von einem solchen historischen Kontext auf den ersten Blick ganz losgelöst sind – wie in *Hinrichtung* (הוצאה להורג, 1979) – oder auf mythologische Erzählungen aus der Bibel – wie *Hiobs Leiden* – oder babylonische und griechische Mythologie zurückgreifen und diese auch neu mischen – wie in *Die große Hure von Babylon* (הזונה הגדולה מבבל, 1982), *Die verlorenen Frauen von Troja* (הנשים האבודות מטרоя, 1984) oder *Alle wollen leben* (כלם רוצים לחיות, 1985). Diese Stücke prägt, dass sie – teilweise extreme – Gewalterfahrungen verhandeln und dies immer wieder, wie teils auch schon die Komödien, auf der Grundlage von Strukturen der Drohung, so dass eine Dramaturgie der Drohung entsteht. Die Drohung spielt dabei mit den Hoffnungen einer bedrohten Figur, bietet den Tausch, dass für ein bestimmtes Verhalten das Angedrohte nicht passieren werde, gibt also ein Versprechen – das aber eigentlich nie eingelöst wird. Nach einem so entstandenen Moment des Aufschubs schlägt die Drohung zu, was in der Wirkung aufgrund der genährten Hoffnung umso grausamer, da nicht zwangsläufig, sondern willkürlicher erscheint.

Die Gewalt als beherrschendes Element menschlichen Lebens und zugleich das Anliegen, sie in ihrer Willkür darzustellen, prägen Levins Schreiben, häufig bestimmt Gewalt das Handeln und manchmal auch die Erwartungen seiner Figuren. So ruft etwa Hiob eine Drohung selbst in den Raum, die aus einer außerhalb des Stücks liegenden, im Assoziationsraum der Zuschauer*innen gegenwärtigen historischen Erfahrung führt.

Die Ausführenden leeren den Saal und ziehen Hiob seine Kleider aus, außer seiner Unterwäsche.

HIOB Ihr habt die Goldzähne vergessen!
Ich habe auch Goldzähne im Mund!
Reißt seinen Mund auf.

CHEF DER AUSFÜHRENDEN Sei nicht albern.

Versuch nicht, aus uns Ungeheuer zu machen. Wir sind alle nur Menschen,
wir kehren alle nach Hause zurück zur Frau, den Hausschuhen
und einem Teller heißer Suppe.

Die Ausführenden gehen ab.⁹

9 Hanoch Levin: *Hiobs Leiden*, in diesem Band, S. 99.

Hiob kommentiert seine Nacktheit, als der Chef der Ausführenden nach diesem Moment des Aufschubs zurückkehrt und die einmal in den Raum gerufene Drohung verwirklicht, ihm die Goldzähne ausreißt.

Diese oft schonungslose Auseinandersetzung mit der Erfahrung von Gewalt, wie etwa in *Hiobs Leiden*, dürfte nicht zuletzt der historischen Gewalterfahrung der Shoah geschuldet sein, wie sie hier aufgerufen wird, aber auch der Erfahrung der wiederkehrenden Kriege mit den arabischen Nachbarstaaten bzw. den Palästinenser*innen, die aufgrund der andauernden Bedrohungslage und der damit verbundenen alltäglichen Präsenz des Militärischen die Gewalt auch in den Alltag einsickern ließen. Doch schreibt Levin nie direkt über die Shoah, sondern sie taucht in Assoziationsräumen auf, wie in der zitierten Szene aus *Hiobs Leiden* oder wenn in *Die im Dunkeln gehen* Gottes Antwort auf die Frage, warum er das Böse geschaffen habe, vom Lärm eines vorbeifahrenden Zuges übertönt wird. Dabei bedingt das historisch Geschehene – bzw. das Wissen darum –, was in der Fiktion als möglich und glaubhaft rezipiert werden kann, wie etwa das Verhalten des Chefs der Ausführenden, da es ein historisch Bekanntes aufruft und so bei aller Grausamkeit in *Hiobs Leiden*, die mythisch gekleidet ist, an historische Wirklichkeit erinnert.¹⁰ Dieser historische Erfahrungshintergrund trägt sicherlich auch zu der kompromisslosen Konsequenz in den Abfolgen von Drohung und Grausamkeit, z. B. eben in *Hiobs Leiden*, bei, die in ihrer Hoffnungslosigkeit schwer erträglich sein können. Dies umso mehr, als sie nicht einfach einer biblischen Geschichte entstammen und sich damit rein als Mythos distanzieren ließen, sondern ein historischer, sozialer Erfahrungshintergrund der Willkür von und Lust an Gewalt hindurch scheint, den aus allerdings historisch ganz anderer Perspektive auch die deutsche Gesellschaft kennt, auch wenn er hier keine Transponierung dieser Art ins Theater gefunden hat.

Ähnlich verhält es sich mit *Das Kind träumt*, dessen Erzählung der Geschichte einer Flucht auf der historischen Begebenheit der Irrfahrt der *St. Louis* 1939 beruht und das durch verschiedene Assoziationen im Kontext der Shoah lesbar ist, aber als Text zugleich so wenig konkret bleibt,

10 Vgl. weitergehend dazu und zur Präsenz der Shoah in israelischen Theaterarbeiten, die diese nicht explizit zum Thema machen: Matthias Naumann: Krieg in der Gegenwart und Erinnerung an die Schoah. Verflechtungen und Fragmentierungen im israelischen Theater. In: *Jahrbuch des Simon-Dubnow-Instituts* XIV (2015), S. 167–193; sowie zur Shoah im israelischen Theater weiterhin grundlegend: Ben-Ami Feingold: (2010–1946) צורות מגמות. תרומה לדrame העברית. *השואה בדרמה העברית* [Die Shoah im hebräischen Drama. Themen, Formen, Entwicklungslinien (1946–2010)]. Tel Aviv: Ha-Kibbutz Ha-Me'uchad 2012.

dass das Stück auch offen und lesbar für viele andere historische Fluchterfahrungen ist und damit auch bezogen auf heute eine hohe Aktualität besitzt. Levins Inszenierung der Uraufführung bzw. Roni Torens Bühnenbild derselben verortete das Stück hingegen stärker als der Text im Kontext der Shoah, da z. B. das Bühnenbild des vierten Teils „Der Messias“ von einem Schienenstrang, der im Nichts endet, dominiert wurde.¹¹

Levin hebt die grundlegende Gewalt in der Gesellschaft ins Allgemeingültige, was seinen Stücken eine bleibende Aktualität verleiht, nicht nur im Hinblick auf gesellschaftliche Ausbeutungsverhältnisse in alltäglichen sozialen und ökonomischen Verhältnissen oder angesichts von Kriegen, sondern seine szenischen Analysen ließen sich heute auch auf das von Gewalt geprägte Verhältnis zur Natur im Kapitalismus lesen, auf diesen Krieg gegen die Natur beziehen. In *Schitz* deutet sich das schon an, wenn es um das massenweise Töten von Rindern und Schweinen für den Fleischverkauf geht, während zugleich das Fleisch der Menschen, ihre Körper als sexuelle und Kriegs-Objekte, der Ökonomie unterworfen wird. Doch gibt es keine expliziten Ausführungen bei Levin zum Naturverhältnis, im Zentrum seiner Stücke stehen die Beziehungsweisen der Menschen zueinander und wie sie das Soziale bilden.

Auch die Kriege mit den arabischen Staaten und der Konflikt mit den Palästinenser*innen, die in vielen israelischen Stücken über die Jahrzehnte hinweg sehr direkt und konkret verhandelt wurden, finden bei Levin ihren Niederschlag in einer Untersuchung dessen, wie die Gewalt ihre Auswirkungen auf die Gesellschaft und einzelne Beteiligte zeitigt, aber ohne konkrete Verortung. Vielmehr führt das Weglassen historischer Zusammenhänge dazu, die Interessen der Figuren, die Lust an Gewalt, aber auch die Toten von Ideologisierung zu befreien, sie blander in Handeln und Leiden auszustellen. Gewaltsamem Handeln werden damit auch außerhalb der Handlung liegende Begründungen genommen bzw. diese infrage gestellt, das Handeln erscheint willkürlicher, vielmehr aus Machtlust der Beteiligten resultierend, oder aus Gier, als aus gemeinschaftlichen sozialen Zielen oder Idealen. Nur an Details sind historische Bezüge festzumachen, wovon zwei hier kurz erläutert seien: In *Schitz* bricht der Krieg plötzlich an einem Feiertag nachmittags aus – gemeint ist der Jom-Kippur-Krieg 1973, der mit einem Angriff Ägyptens und Syriens am Nachmittag des höchsten jüdischen Feiertags, an dem

11 Vgl. für eine Kontextualisierung von *Das Kind träumt* im israelischen Geschichtstheater über die Shoah Freddie Rokem: *Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater*, aus d. Engl. v. Matthias Naumann. Berlin: Neofelis 2012, S. 114–139; sowie für eine detaillierte Analyse der Uraufführung Naumann: *Dramaturgie der Drohung*, S. 133–167.

eigentlich alles Leben ruht, begann. Kommentiert wird das im Stück von der Mutter Tzescha mit den Worten: „Aber wer beginnt denn Kriege zwischen zwei und vier Uhr nachmittags? Also, der Weltkrieg hat früh am Morgen begonnen, das nenne ich europäische Kultur.“¹² In *Mord* wiederum interveniert im ersten Teil ein unerwartet auftretender Bote, sozusagen *ex machina*, – bzw. in der Uraufführung ein Fernseher – und verkündet: „Die Zeit des Mordens ist vorüber!“¹³ und nun sei Frieden. Dies kommt so unvermittelt, so scheint es aus der Perspektive der in die Gewalt Verstrickten, wie die Oslo-Abkommen zwischen Israel und der PLO zu Beginn der 1990er Jahre, wie losgelöst von dem, was gerade noch passiert ist, ein Versuch, dies zu beenden, der daran scheitert, dass die Gewalt eben doch weitergeht, jemand wie der arabische Vater im Stück bei einer sich bietenden Gelegenheit noch Rache nimmt. Das Theaterstück zeigt so, was die Friedenshoffnung von Oslo leider nicht beenden konnte: die fortlaufenden Kreisläufe und Wechselbewegungen der Gewalt, bis gegen Ende des Stücks der Bote wieder den Krieg verkündet, ebenso unvermittelt und als hätte dieser aufgehört. Levins Blick ist somit ein sehr illusionsloser auf die Gesellschaft und die Gewaltverhältnisse, mit und in denen diese lebt, während in seinen Stücken zugleich Hoffnung, allerdings meist vergebliche Hoffnung, immer wieder eine zentrale Rolle spielt.

Ein letzter Aspekt sei noch erwähnt, der sich durch Levins Theater zieht und wiederum die Übersetzung einer historischen jüdischen Erfahrung ist, des Exils, aber auch Bildwerdung des Verhältnisses zwischen Israel und der Diaspora aus einer israelischen Perspektive. Ein prägendes Bild ist der Koffer, mit dem seine Figuren unterwegs sind, bei Leidental angefangen, der abends spazieren geht, da er nicht schlafen kann, und zwar mit einem Koffer, „um als beschäftigter Mensch zu erscheinen, der an irgendeinen Ort eilt“¹⁴, bis hin zu *Die Kofferpacker* und *Die im Dunkeln gehen*. Der Koffer wird hier zum Versprechen, einen anderen Ort erreichen zu können, und damit vielleicht auch ein anderes Leben, jemand anderes zu werden. Das erscheint zunächst als eine sehnsüchtige oder auch angstbeladene Erfahrung in der Diaspora, das Leben auf gepackten Koffern, um nach Israel einzuwandern. Doch bei Levin wird das umgedreht, immer wieder sehnen sich Figuren danach, das kleine Land zu verlassen, ins sicherere, angenehmere, kultiviertere Europa zu fahren, dann sehr gerne in die Schweiz als Klischee friedlichen,

12 Hanoch Levin: Schitz, in diesem Band, S. 76.

13 Levin: Mord, S. 238.

14 Levin: יעקובי ולידנטל [Ya'akobi und Leidental], S. 184.

ereignislosen Lebens, oder auch nach Amerika. Die Satire *Der Patriot* endet mit einem Lied, das das Unterwegssein mit einem Koffer als historische Erfahrung der jüdischen Diaspora wie eine wesentliche, unveränderliche Eigenschaft ausstellt:

„Geh du“, sagte Gott zu Abraham,
Und wir gehen und gehen.
Heute sind wir hier, morgen sind wir dort,
Und dazwischen ruhen wir, manchmal, ein wenig aus.

Oh, Juden, Juden mit Koffern,
Das alte, bekannte Bild:
Ein kleines Bündel, eine Träne im Auge,
Und ein Baby im Arm,
Und dieses endlose Stehen an der Wegkreuzung.¹⁵

In einer Satire gegen den Libanonkrieg und die Besatzung von Westbank und Gaza greift dieses Lied die Politik der Likud-Regierung Menachem Begin auch als Gefährdung des ursprünglichen zionistischen Ziels eines sicheren eigenen Staates an, da diese weiterhin ein Bedrohtsein und damit ein Unterwegssein mit dem Koffer provozieren könne. Die Problematik des Bedrohtseins der jüdischen Bevölkerung, die großteils wegen antisemitischen Verfolgungen aus Europa und den arabischen Staaten nach Israel immigriert war, auch in Israel aufgrund der Auseinandersetzungen mit den arabischen Staaten und den Palästinenser*innen, und heute auch durch den Iran, begleitet die Geschichte des Zionismus und des Staates Israel von den ersten Einwanderungen bis heute. Hellsichtig erkannte Levin die Gefahr, die trotz militärischer Stärke aus dem nicht endenden Konflikt für die Gesellschaft selbst und für die ganz privaten Wünsche an das eigene Leben röhrt, und verhandelte sie in seinen Stücken.

Eine wirkliche Entdeckung Hanoch Levins im deutschsprachigen Theater steht bis heute aus. Ich habe keine klare Antwort darauf, warum das so ist, gerade angesichts seiner starken Rezeption z. B. in Frankreich, aber auch in anderen Ländern, wie etwa in Polen. Sein Erfolg in Frankreich verdankt sich sicher nicht zuletzt seiner Übersetzerin Laurence Sendrowicz, die, teils in Zusammenarbeit mit Jacqueline Carnaud, schon in den 1990er Jahren noch zu Levins Lebzeiten begonnen hat, zahlreiche seiner

15 Hanoch Levin: *הפרטירiot ופזמוןיהם 1* [Der Patriot]. In: Ders.: *[Satiren und Lieder I]*, S. 103–136, hier S. 136.

Biografien

Hanoch Levin (1943–1999) gilt als der wichtigste israelische Theaterautor des 20. Jahrhunderts, neben 62 Stücken schrieb er Lyrik, Kurzprosa, ein Hörspiel und zwei Drehbücher und inszenierte die Uraufführungen vieler seiner Stücke selbst. Er studierte von 1964–1967 Philosophie und Hebräische Literatur an der Universität Tel Aviv. Seine Theaterkarriere begann mit drei scharfen Satiren nach dem Sechstagekrieg 1967, die ihn zugleich bekannt und umstritten machten. Ab den 1970er Jahren etablierte er sich immer stärker im israelischen Theater, sowohl als Autor, ab *Hefetz* (חפץ, 1972), als auch als Regisseur seiner Texte, ab *Ya'akobi und Leidental* (יעקבוי ולידנטל, 1972). Zugleich sorgten einige seiner Stücke aufgrund ihrer schonungslosen Analyse der Gewaltsamkeit zwischenmenschlicher und/oder politischer Verhältnisse immer wieder für Skandale und Auseinandersetzungen, so etwa *Hiobs Leiden* (יוסטי איבּ, 1981) oder die Satire *Der Patriot* (הPATRIOT, 1982). Levin schrieb zunächst vor allem Komödien einfacher Leute und ihrer Sehnsüchte, Beziehungen und Aggressionen, die oft mit grotesken Elementen arbeiten. In den 1980er Jahren schuf er, etwa mit *Hinrichtung* (הוצאת להרור, 1979), in ihrer Illusionslosigkeit und gleichzeitig einer großen Zugewandtheit zu ihren Figuren beeindruckende Untersuchungen gesellschaftlicher Gewaltzusammenhänge. Wie auch in *Mord* (רצח, 1997) legt er Abgründe von Gewaltstrukturen frei, indem er jegliche Begründung und ideologische Rechtfertigung entfernt und den Blick auf die emotionalen, macht- und lustgetriebenen Dynamiken lenkt. Levens bekanntestes Stück ist *Das Kind träumt* (הילד חילם, 1993), das Gil Shohat 2010 als Oper vertonte. Levin erfuhr viel Anerkennung als Theaterautor und Regisseur in Israel, 1994 erhielt er den Bialik-Preis für Literatur. Viele seiner Stücke werden im israelischen Theater bis heute immer wieder inszeniert, und sein Einfluss auf das israelische Gegenwartstheater ist weiterhin groß. In Frankreich setzte seine Rezeption bereits in den 1990er Jahren ein, auch in Osteuropa, vor allem in Polen, werden seine Stücke häufig gespielt. Im deutschsprachigen Theater ist sein Werk in großen Teilen nun noch zu entdecken.

Matthias Naumann ist Autor, Übersetzer und Verleger. Er studierte Theater-, Film- und Medienwissenschaft in Frankfurt am Main, Tel Aviv und Paris, seitdem zahlreiche Theaterarbeiten, u. a. mit manche(r)art (seit 2002 mit Eva Holling) und Futur II Konjunktiv (seit 2014 mit Johannes Wenzel und Cristina Nyffeler). 2006–2008 mit Stefanie Plappert wissenschaftliche Leitung der Erstellung des Wollheim Memorials, Frankfurt am Main, dabei Umsetzung eines Interviewprojekts mit Überlebenden des KZ Buna / Monowitz. 2011 Gründung und seitdem Leitung des Neofelis Verlag, Berlin. Zu seinen Theatertexten gehören *Schwäne des Kapitalismus* (Autorentheatertage 2013), *Die Reise* (Heidelberger Stückemarkt 2014), *Ich lege meine Heimat nach Rojava* (2017) und darauf basierend das Hörspiel *Rojava – Freiwillig in den Krieg* (2020), *nicht von bier irgendwo* (2018), *Auf dem Paseo del Prado mittags Don Klaus* (2020), *Hate Hate But Different* (2021) und *Freitags vor der Zukunft* (2021). Daneben Arbeiten als freier Kurator und Dramaturg in Israel und Deutschland, insb. für die Fatzer Tage am Ringlokschuppen Ruhr 2013–2017. Er übersetzt Theaterstücke aus dem Hebräischen u. a. von Hanoch Levin, Maya Arad-Yasur, Noa Lazar -Keinan, Yonatan Levy und Joshua Sobol. Für die deutsche Übersetzung von *Amsterdam* von Maya Arad-Yasur wurde er 2019 von Eurodram ausgezeichnet.

www.matthias-naumann.de

Die Arbeit des Übersetzers an *Schitz*, *Die Kofferpacker* und *Die im Dunkeln gehen* wurde im Rahmen des Programms „Neustart Kultur“ aus Mitteln der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien vom Deutschen Übersetzerfonds gefördert.

Deutscher
Übersetzerfonds



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung

der Stiftung Irène Bollag-Herzheimer,

der Botschaft des Staates Israel in Deutschland

BOTSCHAFT DES STAATES ISRAEL

sowie des Hanoch Levin Institute of Israeli Drama.



המכון למחזאות ישראליות
ע"ש חנוך לוי (ר'ג'ז)

The Hanoch Levin Institute
of Israeli Drama (NPO)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnetet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2022 Neofelis Verlag GmbH, Berlin
www.neofelis-verlag.de
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Marija Skara
Lektorat Theaterstücke: Henning Bochert
Lektorat Einleitung: Johannes Wenzel / Neofelis Verlag (co)
Satz: Hauptsatz, Susanne Lomer
Druck: PRESSEL Digitaler Produktionsdruck, Remshalden
Gedruckt auf FSC-zertifiziertem Papier.
ISBN (Print): 978-3-95808-353-0
ISBN (PDF): 978-3-95808-405-6